

“Um abraço do samba ao *semba*”: diálogos musicais e políticos entre Angola e Brasil na década de 1980

"The samba hug the *semba*": musical and political dialogues between Angola and Brazil in the 1980s

Alexandre Reis dos Santos

Doutorando em História
Universidade Federal Fluminense
reis.alexandre@gmail.com

Recebido em: 16/08/2018

Aprovado em: 24/05/2019

Resumo: o presente artigo busca traçar um breve panorama sobre os intercâmbios musicais e políticos entre Angola e Brasil. Também tem por objetivo analisar de maneira sintética os discursos sobre as matrizes africanas da música brasileira expressados por músicos e intelectuais negros e não negros entre as décadas de 1970 e 1980. Os referidos discursos influenciaram a realização do Projeto *Kalunga*: quando uma comitiva de dezenas de músicos brasileiros excursionou por Angola em plena guerra civil no ano de 1980. Outra intenção é examinar a influência do samba brasileiro sobre o *semba* angolano e que sentidos podem ser extraídos destas trocas culturais acerca da agência política dos músicos angolanos.

Palavras-chave: História Transnacional, Diáspora Negra, História de Angola.

Abstract: the present article seeks to provide a brief overview of the musical and political exchanges between Angola and Brazil. It also aims to analyze in a synthetic way the discourses on the African matrices of Brazilian music expressed by black and non-black musicians and intellectuals between the 1970s and 1980s. These discourses influenced the realization of the Kalunga Project: when an entourage of dozens of Brazilian musicians toured Angola during the civil war in the year 1980. Another intention is to examine the influence of the Brazilian samba on the Angolan *semba* and what senses can be extracted from these cultural exchanges about the political agency of the Angolan musicians.

Keywords: Transnational History, Black Diaspora, History of Angola.

O Brasil tem uma história de afastamentos e aproximações com o continente africano. O fato de que, praticamente, metade da população brasileira ser descendente dos africanos trazidos à força no período escravista nos aproxima. Os mais de trezentos anos de contatos deixaram no Brasil marcas profundas na nossa sociedade. Já o afastamento pode ser detectado, por exemplo, pelas aspirações de nossas elites, sobretudo as de finais do século XIX e início do XX, em europeizar os costumes e as práticas culturais brasileiras e embranquecer a população (BITTENCOURT & CORREA, 2011). Ao longo do século XX, o afastamento e o desinteresse pelo continente africano, sobretudo no plano das relações exteriores, perduraram até o início da década de 1960 quando intelectuais e diplomatas influenciaram a política de Estado brasileira dando um novo enfoque à relação com os países africanos (DÁVILA, 2010). Vale destacar que iniciativas individuais ou coletivas de aproximação empreendidas por religiosos, intelectuais e artistas ocorreram antes e continuaram a ocorrer ao longo desse período (VERGER *apud* BUTLER, 2011, p.149). O presente artigo busca lançar luz sobre uma destas iniciativas ocorridas nos anos 1980 no campo musical e político.

Para diversos intelectuais, músicos e artistas brasileiros negros e não negros, a ideia de uma “mitologia coletiva da terra natal” (*homeland*) e de “um retorno idealizado à terra natal” – a “Mãe África” – são elementos discursivos centrais nas suas produções artísticas e na construção de suas identidades (SAFRAM, 1991, pp.83-84 *apud* BUTLER, 2001, p.191). Em diversos contextos, tempos e lugares essa matriz foi evocada para o fortalecimento das identidades negras na Diáspora (SANSONE, 2017). Tal evocação é central frente aos embates políticos de suas respectivas conjunturas. No Brasil dos anos 1970 e 1980, a luta por mais direitos, pela denúncia do racismo e da ideia de democracia racial têm como força aglutinadora esta noção de um passado comum. Valorizar esse passado, essa África grandiosa do passado mais distante era valorizar a si mesmo no presente (SANTOS, 2014, p 138.) e ao mesmo tempo fortificar laços de pertença essenciais às mobilizações coletivas. Em todo caso, o que acontecia na África numa conjuntura temporal mais próxima – a era das independências e lutas por libertação – pouco apareceu nas temáticas de canções e nos discursos dos músicos brasileiros desta época.

Por outro lado, também pouco se sabe sobre como os próprios africanos viam estes usos e evocações que se faziam das matrizes africanas no Brasil. E de que forma isso influenciou as ações e experiências destes sujeitos na outra margem do Atlântico, sua relação com os cenários

políticos africanos e as disputas que se travavam entre os diversos movimentos sociais, bem como o impacto deste processo na sua cena musical.

Três eventos musicais são importantíssimos para se entender tais relações e funcionarão como o cerne destas breves reflexões. Principalmente o primeiro deles, o *Projeto Kalunga*¹: ocorrido no ano de 1980, que consistiu na visita de um grupo significativo de músicos brasileiros, jornalistas, técnicos e produtores musicais as terras angolanas. Compunha esta comitiva Chico Buarque, Martinho da Vila, D. Ivone Lara, Clara Nunes, Djavan, Miúcha, Edu Lobo, Francis e Olívia Hime, Elba Ramalho, Geraldo Azevedo, Dorival Caymmi, João do Vale, entre outros. Foi seguido pelo *Canto Livre de Angola*, quando músicos angolanos “retribuíram” a visita e excursionaram pelo Brasil em 1983. Já o terceiro, chamado de *Kizombas* consistiu em encontros bienais no Brasil de músicos e artistas de Angola, Moçambique, da região do Caribe, enfim, de várias partes do Atlântico Negro (GILROY, 2001)² a partir de 1984.

O samba veio do *semba* ou o *semba* veio do samba?

Esse retorno a “mãe-África”, como mencionado anteriormente, foi uma motivação importante para muitos dos músicos que fizeram parte do *Projeto Kalunga*. Martinho da Vila, por exemplo, declarou em seu livro de memórias que Angola possivelmente seria a terra dos seus bisavós (DA VILA, 1992). Já Dorival Caymmi, segundo a jornalista Dulce Tupy (2017), foi principalmente à Angola para conhecer “seu berço”, ou seja, para conhecer “suas raízes”. D. Ivone Lara, que também integrou a comitiva do *Kalunga*, declarou no *Programa Ensaio* nos anos 1990: “minha bisavó era angolana” (FARO, 1991).

Há uma visão bastante difundida no senso comum e também por alguns acadêmicos de que o samba brasileiro seria uma derivação do *semba* angolano. Como exemplo é possível citar matéria do jornal *O Globo* (07/01/1983, p.25), que ao noticiar a visita de 21 artistas angolanos – a equipe do *Canto Livre de Angola* – ao Brasil, descreve que a comitiva estava no Brasil para mostrar “sua música, sobretudo a *semba*, da qual provém o nosso samba”. O músico Chico Buarque, peça

¹ Para melhor compreensão grafarei em itálico o nome dos eventos musicais abordados, bem como o nome das canções. O mesmo se dará em relação à palavra *semba* e às palavras estrangeiras em língua inglesa ou em alguma das línguas tradicionais angolanas.

² Paul Gilroy usa a metáfora do mar e do movimento intrínseco a ele e seus fluxos e refluxos para pensar as culturas produzidas pelos sujeitos negros ao redor do mundo e suas interconexões.

central do Projeto *Kalunga*, tinha algumas expectativas similares sobre a música angolana: “eu imaginava antes que fosse uma espécie de samba. Não é” (TUPY, 1980, p. 19).

Por sua vez, o intelectual Nei Lopes (1998, p.595), ao descrever a etimologia da palavra samba, indica que esta deriva da “raiz multilinguística *semba*, [significa] ‘rejeitar’, ‘separar’, remetendo ao movimento físico produzido na umbigada, que é a característica principal dos povos bantos”, tronco ao qual pertencem os grupos etno-linguísticos angolanos. Já a musicóloga Ariel de Bigault (BIGUALT *apud* KUSHICK, 2016, p. 32) aponta que a palavra *semba* é uma derivação de *Massemba* – plural de umbigada –, passo característico da dança Rebita, um gênero musical que é uma bricolagem de práticas culturais europeias e angolanas. O músico e antropólogo Ricardo Vilas de Sá Rego relata que a ascendência angolana sobre práticas culturais brasileiras é reivindicada de maneira enfática em Angola. Assim, a “paternidade” do *semba* sobre o samba é aguerridamente defendida por alguns músicos e intelectuais angolanos, dentre eles o historiador Filipe Vidal: “precisamos nos reapropriar daquilo a que temos direito [...], a questão da capoeira, a questão do samba” (DE SÁ REGO, 2014, pp.16-17).

O grupo mais emblemático e considerado precursor do *semba* foi o *N’Gola Ritmos*, formado no final dos anos 1940. Composto, entre outros, por Domingos Van Dunnen, Nino Nidongo, Francisco Machado, Amadeu Amorim e Carlos Aniceto Vieira Dias; sendo este último considerado a principal liderança do grupo. Vieira Dias, mais conhecido como “Liceu”,³ era versado em violão e piano. A ele é atribuído o feito de ter adaptado ritmos tradicionais como a *kazukuta* para violão e desta fusão originou-se o *semba* (ALVES, 2016, p.76). Este cantor e compositor é considerado por muitos o “pai da música angolana” e um grande herói nacional, em parte e também, por conta de suas ligações com a militância anticolonial, chegando inclusive a ser preso em 1959. “Não são presos só pelas letras, mas também por estas ligações”, relatou o cineasta Jorge Antônio, e, assinala: “eram ligados ao Movimento para a Independência de Angola (MIA)” e que “as músicas de *Ngola Ritmos* abriam as emissões de rádio do MPLA na clandestinidade” (LANÇA, 2016, p.3).

³De acordo com Nascimento (2016) a alcunha de “Liceu” foi dada a Vieira Dias porque no período e na região onde nasceu havia o costume de apelidar a criança de modo alusivo a algum “fato relevante que tivesse acontecido próximo ou na data do nascimento da mesma [...], [e] alguns dias antes, em 19 de Fevereiro de 1919 o Liceu de Luanda [...] fora inaugurado” (NASCIMENTO, 2016, p.77).

De Sá Rego, sobre seus contatos com músicos angolanos quando de seu exílio político na França no final da década de 1960 e início da de 70, declarou:

Ainda em Paris, entre tantos músicos estrangeiros, os brasileiros e angolanos conviviam, e compartilhavam muitas vezes o mesmo espaço cênico.

Assim, no mesmo clube onde eu me apresentava, José Barceló de Carvalho, o Bonga, em dupla com o brasileiro e baiano Tião Perazzo, também fazia seus sets musicais, com um repertório quase que integralmente brasileiro, com exceção de uma ou duas músicas angolanas, que ele cantava com sua voz tão expressiva e pessoal. Também Bonga se exilava da guerra colonial então em curso em Angola.

A intimidade de Bonga com a música brasileira, e de vários outros angolanos com quem tive contato, como Mario Clington, Carlos do Nascimento, Ruy Legot, por um lado me surpreendia.

Os músicos angolanos conheciam as músicas brasileiras com suas melodias e letras, algumas mais antigas e outras de recente lançamento, interpretavam-nas, e não raro, faziam-se passar por brasileiros em suas apresentações (DE SÁ REGO, 2014).

Carlitos Vieira Dias, filho de Liceu e uma das lideranças da comitiva do *Canto Livre de Angola*, conta que seu pai anos antes havia sido membro fundador na década de 1940 de um conjunto chamado “Grupo dos Sambas”. O conjunto tocava principalmente música brasileira:

Porque aqueles anos do tempo do meu pai eles tocavam muitos sambas; o samba era uma música muito ouvida aqui. Sobretudo na classe urbana de Luanda. [...]

Vinham muitos barcos comerciais pra cá [trazendo discos]; então nós ouvíamos aqui o Ataulfo Alves, [...], o Noite Ilustrada (KUSCHICK, 2016, p. 47).

Ainda sobre a música brasileira, esta também era muito presente na obra da dupla angolana *Duo Ouro Negro*, que regravou principalmente nas décadas de 1970 e 1980 canções como *Construção* (Chico Buarque), *Upa Neguinho* (Edu Lobo e Guarnieri), *Menino de Braçaná* (L. Viera e A. Passos), entre outras. É importante também assinalar que o *Duo* teve uma parceria com o músico brasileiro Sivuca, que participou da gravação de dois dos seus álbuns (ALVES, 2015, p. 136).

Sobre a suposta “paternidade” do *semba* sobre o samba ou do samba sobre o *semba*, o que importa ressaltar é que os dois gêneros musicais compartilham uma gramática cultural (MINTZ & PRICE, 2003). E que, dados seus percursos históricos próprios dialogaram entre si e com outros gêneros, como a rumba congoleza ou a coladera cabo-verdiana – no caso do *semba* – ou com o *jazz* e o *foxtrot*, no caso do samba. Acerca destes intercâmbios estéticos e melódicos, o

escritor angolano Mário Rui Silva assevera: “ritmos e danças de Angola que, levados pelos escravos para fora do país, regressavam à terra modificados, influenciando os jovens angolanos que neles se identificavam” (SILVA,1999, p.7 *apud* DE SÁ REGO, p.106).

Em todo caso, vale acrescentar que o samba carioca se consolidou como gênero na década de 1930 do século XX (VIANA, 1995; HERTZMAN, 2013; CUNHA, 2016), enquanto que o *semba* angolano tem a sua gênese e consolidação nas décadas de 1940 e 1950 (ALVES, 2016, pp.77-100).

Antes do *Projeto Kalunga*: Martinho da Vila, sua visita nos anos 1970 e o colonialismo português.

De acordo com Maurício Barros, Martinho da Vila foi “o primeiro dos integrantes do *Kalunga* [...] a se apresentar em Angola. Isso ocorreu em 1972, quando foi convidado por empresários portugueses para cantar no país, onde já era bastante famoso” (BARROS, 2016, p.120). O músico negro Martinho José Ferreira, é talvez o artista brasileiro mais conhecido e apreciado em Angola. O sambista volta em 1980 com o *Projeto Kalunga* e, posteriormente em 1983, torna-se a peça chave da articulação do *Canto Livre de Angola*. Estes foram os passos iniciais de um intenso e longo intercâmbio cultural, musical e político que o músico estabeleceu com sujeitos angolanos, relação esta que prossegue nos dias atuais.

As “idas e vindas” de Martinho as terras angolanas tiveram início com uma pequena turnê na primeira metade da década de 1970. Conforme relatou em sua autobiografia, esta sua primeira viagem foi muito marcante (DA VILA, 1998, pp. 26-27). Mesmo tendo pouco tempo de carreira – seu primeiro *Long Play* é de 1969 –, Martinho já era bastante conhecido em terras angolanas e segundo seus relatos, sua primeira apresentação atraiu um grande público. “O primeiro espetáculo aconteceu no *N’Gola Cine*, para os negros”, conta o músico e complementa: “imenso e tem gente que nem formiga” (DA VILA, 1998, p. 27).

Em Luanda, além de ter lotado o *N’gola Cine*, realizou shows também no Cinema Avis – posteriormente rebatizado de “Karl Marx”: “fui cantar para a elite portuguesa [branca]”. E acrescenta:

(...) a porta do cinema estava preta de negros, pra me verem entrar, alguns, aquela altura já meus conhecidos.

Perguntei ao empresário português, meu contratante, se poderia botar alguns amigos pra dentro e ele me disse.

-Convite cá já não temos mais e lugares sentado não os há, mas se eles quiserem ficar em pé não há problema. Vá lá na portaria e indica quem são os seus amigos.

Eu nem me preocupei com os conhecidos. Falei da porta para os que estavam a vista.

-Entra pessoal!

Foi uma confusão! A negrada invadiu o recinto dos brancos e eu fiz uma apresentação para a plateia miscigenada (DA VILA, 1998, p. 32).

No período em questão se desenrolavam as últimas lutas pelas independências em alguns países africanos, processo que também ocorria em Angola, cujo marco do início da luta anticolonial armada é em 1961 (BITTENCOURT, 1997) Sobre isto, o artista chega a declarar em seu primeiro show: “lá no Brasil hoje se comemora o sesquicentenário da independência. Espero quando aqui voltar encontrar um país livre” (DA VILA, 1998, p. 31). Desta fala, depreende-se que o show que Martinho descreve em seu livro ocorreu em 07/07/1972, no aniversário de 150 anos da independência do Brasil. À época partes significativas da sociedade angolana se engajavam na luta anticolonial. O contexto político daquele período transparece nos relatos de Martinho: “Deu um branco no povo e eu fiquei muito perdido. Alguém puxou uns aplausos que foram aumentando, aumentando, até todos aplaudirem corajosa e calorosamente” (DA VILA, 1998, p. 31). Um pouco mais adiante no seu relato, o cantor acrescenta: “Depois que soube que os que se excederam na vibração foram presos pela PIDE, a terrível organização policial portuguesa” (DA VILA, 1998, p. 31). A sigla PIDE significa “Polícia Internacional e de Defesa do Estado” e era um órgão que buscava reprimir a luta anticolonial em Angola (BITTENCOURT, 2002, pp.52-54).

Outro ponto que transparece nos relatos de Martinho é a segregação espacial, social e racial entre colonos portugueses brancos e os negros naturais de Angola. Ao se apresentar no Ngola Cine, o artista contou, conforme mencionado anteriormente, que o público era majoritariamente negro. Enquanto que no Cinema Avis, apresentou-se para a elite lusa e seus descendentes, presumidamente branca. Vale destacar que a cidade de Luanda era extremamente demarcada espacialmente e racialmente. Conforme aponta Amanda Alves, nas décadas de 1940 e 1950, Luanda recebe cada vez mais colonos portugueses (ALVES, 2015, pp.61-63). Estes

ocuparam as áreas da chamada “baixa”, sítio originalmente ocupado pelas famílias angolenses⁴ negras e mestiças mais abastadas, àquelas denominadas na literatura acadêmica sobre o período colonial, sobretudo no que concerne ao século XIX, como a “elite crioula”. Por conseguinte, os naturais de Angola foram sendo “empurrados” para bairros periféricos como o Bairro Operário, o Bairro Indígena ou para as áreas ainda mais populares, onde as moradias eram bem mais precárias: os musseques. Tais diferenciações, como apontam Nascimento e Souza, se materializavam também nas salas de cinemas. Havia os que eram considerados para os “civilizados”, entre os quais estariam os chamados “brancos” e “assimilados”;⁵ se enquadrando nesta categoria salas como o *Nacional* e o já citado *Avis*, e os que eram para os vistos como “não civilizados” – para os chamados “indígenas” ou a população dos musseques⁶ em geral – (NASCIMENTO & DAS FLORES, 2017).

Ainda sobre a primeira visita de Martinho a Angola, o músico também excursionou pelas províncias de Benguela, Lobito, Huambo, entre outras. Seus intensos contatos com o povo e com os músicos angolanos começaram a se refletir na sua produção artística e em diversos outros projetos ao longo dos anos 1970 e 1980. Como exemplo é possível citar seu álbum de 1973, *Origens (Pelo Telefone)*, que traz a canção *Som africano*, gravada em uma das línguas locais angolanas:

Munani cotundê cotundegole/ Munami zê caiê movungumone/ Ai munami zambiamiê/Ai munami zambiamiê/ Munami zê caiê movungumone/ (...) Munami umbolo gui sambila querie/ Munami zê caiê movungumone” (DA VILA, 1972).

De acordo com texto disposto na capa do álbum a tradução é:

“Meu Filho José, não saia de casa, há muito perigo nas ruas. Se você ficar, sei que vamos amanhecer juntos. Mas como sei que quando eu adormecer você vai sair, peço a Deus para trazê-lo de volta inteiro” (DA VILA, 1972).

⁴ Termo usado pelos naturais de Angola para se autodesignar. Também era comumente usado pelo grupo o termo “Filhos da Terra” para se descrever.

⁵ Os naturais de Angola que mais se aproximavam do modelo “civilizacional” imposto por Portugal – falar, ler e escrever português, ter uma profissão, ser monogâmico, vestir roupas “ocidentais” – deveriam provar esta condição para alcançar o estatuto de assimilado. Os que não atendiam estes requisitos – ou seja, falavam somente a língua originária, viviam e se vestiam de maneira entendida como tradicional, entre outros aspectos – eram considerados “indígenas”, e, portanto, estavam sujeitos ao trabalho forçado, entre outros arbítrios impostos pelo aparato colonial.

⁶ De acordo com Kuschick (2016, p.31), a palavra musseque é originalmente do quimbundo e quer dizer “areia vermelha”. Refere-se às áreas densamente povoadas caracterizadas por construções precárias na periferia de Luanda. Assemelham-se as favelas brasileiras.

Originalmente esta canção tem o nome de *Monami* e foi gravada pelo *Ngola Ritmos* como um alerta para que os jovens angolanos negros não saíssem de casa a noite. “Já havia a PIDE e os bufos. Grupos que andavam de farolim na testa e na calada da noite matavam quem não fosse branco”, recordou o músico Amadeu Amorim em entrevista ao *Jornal de Angola* (MATETA, 2010). Os conflitos a que se refere Amorim ocorriam durante o período da luta de libertação. Como “resposta” a alguns levantes empreendidos por angolanos contra o aparato colonial que, eventualmente, vitimaram portugueses; colonos lusos se organizavam em grupos de extermínio para indiscriminadamente caçar jovens angolanos nos musseques (BITTENCOURT, 2002, p.70).

Angola, principalmente a sua área costeira, começou a ser invadida e ocupada pelo Estado português e por particulares agindo com sua anuência desde o século XV. Entretanto, o domínio luso sobre os territórios que viriam a ser Angola deve ser relativizado, pois extensas porções desta terra permaneceram autônomas e seus respectivos povos resistiram ativamente ao colonialismo português, chegando a impor sérias derrotas aos exércitos lusitanos.⁷

A presença portuguesa ganha mais força no final do século XIX, e, sobretudo, no início do XX, em um contexto de expansão do colonialismo luso por conta do crescimento da economia angolana em decorrência da produção de açúcar e café. Neste processo o controle português avança consolidando o domínio político-militar português sobre todo o território angolano. No entanto, mais uma vez, é preciso matizar esse domínio:

A expansão político-militar portuguesa [...] se estenderia até as duas primeiras décadas do século XX, mas, mesmo posteriormente, em 1940-41, o exército colonial teria ainda que se defrontar com a resistência dos kuvale [...]. Não é difícil, portanto, percebermos a fragilidade da ideia de uma dominação portuguesa de cinco séculos sobre o território angolano. A vitória sobre a pulverizada resistência africana no início do século XX marca de forma nítida o início, de fato, do período relativamente curto em que as forças portuguesas exerceram o controle político e militar sem contestações de vulto (BITTENCOURT, 2002, pp. 27-28).

Dos anos 1940 até os 1960 as críticas ao colonialismo se avolumam, desembocando em luta aberta a partir de 1961. Enquanto se desenrolavam em Angola a luta entre os movimentos pela independência e os agentes do Estado colonial português, processo este que ocorreu até

⁷ Sobre as resistências e negociações empreendidas, por exemplo, pela Rainha Jinga ver HEYWOOD, Linda Marinda. *Njinga of Angola: Africa's Warrior Queen*. Harvard University Press, 2017.

1975 quando os angolanos conquistam a soberania; o Brasil vivia a conjuntura repressiva da Ditadura Civil-Militar instaurada em 1964 e que findou em 1985. No caso brasileiro, tal processo tem relação com as disputas ideológicas da Guerra Fria, mas está também relacionado a dinâmicas internas como o acirramento das disputas entre esquerdas e direitas. Bem como com uma articulação entre setores das forças militares, da imprensa, do empresariado, entre outros, para tomar o poder e impedir que projetos que se distanciavam do liberalismo econômico – e que tinham como norte um programa de reformas que objetivavam maior distribuição de renda e justiça social – ganhassem força no cenário político do país (REIS, 2001).

Os órgãos da Ditadura brasileira estiveram atentos às mobilizações dos sujeitos negros. Após o retorno de sua primeira visita a Angola, Martinho declarou que tomou uma “reprimenda dos militares” porque “comecei a falar que aqueles países iam ficar independentes” (SANCHEZ, 2010). O cantor conta ainda que não chegou a ser preso porque era um cantor famoso e que ficou “marcado” como um integrante do “movimento negro”: “Para a ditadura era pior ser do movimento negro do que ser comunista” (SANCHEZ, 2010).

A relação do Estado brasileiro com a causa da libertação dos povos africanos teve uma trajetória de avanços e recuos. Alguns setores das forças militares acompanhavam de perto a movimentação de brasileiros e de africanos que divulgavam seus respectivos movimentos de libertação no Brasil. Já a área de Relações Exteriores tinha em seu interior correntes que defendiam posições antagônicas sobre a posição que Brasil deveria ter em relação aos países africanos. Como indica Viviane Lima (2015, p.1), nos anos 1960 alguns setores do Itamaraty eram sensíveis aos anseios por liberdade de indivíduos e organizações anticoloniais como MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola), FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique), entre outros. Como exemplo é possível citar os diplomatas Afonso Arinos e Cândido Mendes, que defendiam uma política externa brasileira mais autônoma e que se aproximasse do continente africano e de suas demandas.

Também é da primeira metade da década de 1960, a criação do MABLA (Movimento Afro Brasileiro Pró Libertação de Angola). Este grupo era composto, entre outros, por intelectuais como Fernando Mourão, professor e pesquisador da área de estudos africanos da USP; e José Maria Nunes Pereira, brasileiro descendente de portugueses e que durante seus

estudos em Portugal fez parte da CEI (Casa de Estudantes do Império), instituição pela qual passaram alguns estudantes africanos que no futuro seriam importantes lideranças da luta anticolonial (ALBERTI, V., PEREIRA, A.A., 2007, p. 129). Com o golpe de 1964 no Brasil, as articulações dos movimentos de independências africanos no país passaram a ser entendidas como “movimentação subversiva”. Alguns setores das forças militares traçaram alianças com a PIDE, que chegou a atuar em território brasileiro, tendo papel relevante na prisão de militantes do MABLA, dentre os quais, José Maria Nunes Pereira.

Os referidos setores do Itamaraty sensíveis às demandas dos movimentos anticoloniais africanos ganham força na década de 1970 e buscam uma aproximação mais efetiva com alguns países africanos, sobretudo os de língua portuguesa. Em meados da década de 1970, as diretrizes da política externa brasileira eram norteadas pela noção de um “pragmatismo responsável”, ou seja, buscavam atuar com base mais nos interesses comerciais do que nas relações históricas e ideológicas. Desta forma, a despeito de ter sido um histórico aliado de Portugal,⁸ o Brasil é o primeiro país a reconhecer a independência de Angola em 1975 (DÁVILA, 2010).

A gênese do *Projeto Kalunga* e seu desenrolar

Membros do governo angolano, e, portanto do MPLA estiveram envolvidos na concepção do *Projeto Kalunga*. No primeiro semestre de 1979 a embaixada do Brasil em Luanda remete ao Itamaraty uma comunicação intitulada de “convite a artistas brasileiros” e em anexo um telegrama ao cantor Chico Buarque de Holanda (DDC/DAF II nº 053, 25/04/1979). Já no princípio do ano de 1980, outra correspondência vinda do serviço diplomático de Luanda incluía um relatório das atividades do ano de 1979 que, entre diversos aspectos, versava sobre a “difusão cultural”:

Haviam sido decididas as visitas do América Futebol Clube [...] e de importante grupo musical liderado por Chico Buarque de Holanda (composto por 40

⁸ Um eficiente *lobby* pró-lusitano atuava no Brasil buscando manter o apoio brasileiro a Portugal na Organização das Nações Unidas (ONU). Assim, o embaixador português no Brasil e outras autoridades lusitanas concediam homenagens, condecorações e viagens a políticos e diplomatas brasileiros que pudessem influenciar a política externa brasileira. Historicamente, o Brasil sempre votou a favor de Portugal ou se absteve nos posicionamentos da ONU em relação ao colonialismo português. A posição brasileira começou a mudar na década de 1970. Em todo caso, no período, o Brasil era visto com desconfiança pelas novas nações africanas. Em resposta, o Estado brasileiro inicia uma campanha pra mudar essa imagem, sendo o reconhecimento da independência de Angola um momento chave desta nova política externa com relação aos países africanos.

intérpretes representativos da música popular brasileira). As manifestações foram adiadas por conta do luto nacional decretado quando do falecimento do Presidente da República [Agostinho Neto], porém a vinda do grupo musical já está confirmada para Maio (DAF II nº 11, 07/01/1980).

Já a matéria da jornalista Dulce Tupy (1980, p.42) indica que o autor do convite foi o Secretário de Estado de Cultura, Antônio Jacinto. Vale destacar que Jacinto foi um eminente poeta e escritor angolano que se engajou na causa nacionalista e anticolonial, chegando a ficar preso na prisão do Tarrafal em Cabo Verde. Em 06 de Maio de 1980 a delegação parte do Rio de Janeiro em direção a Angola de um Boeing 707 da TAAG (Transportes Aéreos Angolanos). Aportam em Luanda em 07/05/1980 e são recebidos por uma comitiva enviada pela Presidência da República. Esses primeiros três dias são destinados a visitas oficiais, coletivas de imprensa e a preparação do primeiro show na *Praça de Touros*:

A equipe técnica que prepara o palco e aparelhagem já estão de mão na massa. São eles: Marcelo, Bolino, Zé Luís, Alexandre, Roberto, Ângelo, Lelé e Caldeira. Mais tarde eles confessariam as dificuldades para a montagem desse mini Woodstock socialista (TUPY, 1980, p.43)

Este primeiro show e os demais tiveram uma mesma estrutura que buscava apresentar alguns dos gêneros mais conhecidos da música brasileira. Era composto por partes como a que apresentava canções populares entendidas como “nordestinas” ou regionais (João do Valle, Elba Ramalho, Geraldo Azevedo). Outra parte dedicada à Bossa Nova com Novelli, Francis e Olívia Hime, Miúcha. Uma *esquete* de Samba com João Nogueira, Clara Nunes e Dorival Caymmi, seguida por uma de MPB com Chico Buarque e Djavan e outro número dedicado ao samba com Martinho da Vila e D. Ivone Lara.

Imagem 1: Público do Espetáculo na Arena de Touros em Luanda



Fonte: Revista Módulo (Maio/1980)

Após algumas cerimônias oficiais e do show para autoridades no Cine Teatro Karl Marx, a delegação musical e técnica segue para Benguela em pequenos aviões bimotores. Posteriormente se apresentam em Lobito. O último show é realizado em Luanda com a participação especial de músicos angolanos como Waldemar Bastos (TUPY, 1980).

Como mencionado anteriormente, a jornalista Dulce Tupy classifica o evento como um “mini *woodstock* socialista”. Esta mesma leitura também transparece em seu depoimento:

Era um evento político. Foi uma tentativa de aproximação de Brasil com Angola para consolidar o processo de libertação de Angola. Até porque não estava consolidado nessa época. Embora existisse o governo formal de Angola existiam mais dois grupos. Principalmente o grupo do Savimbi, um guerrilheiro da UNITA [União Nacional para a Independência Total de Angola], que queria o poder de qualquer maneira. E cometia verdadeiras atrocidades pra atingir o poder. E a África do Sul com suas baterias aéreas, com o apoio dos Estados Unidos, invadindo Angola. Então, uma das formas que se encontrou no âmbito da esquerda internacional era levar um grupo pra dar visibilidade para o que estava acontecendo em Angola. Levar um grupo forte com artistas brasileiros com padrão e qualidade internacional. A começar pelo próprio Chico Buarque que gozava de grande respeito na mídia.

[...] “Tira essa bota de cima de mim”, se dizia em Angola. O Bhota não podia entrar em Angola de jeito nenhum. Nós fomos lá pra o Bhota não entrar em Angola de jeito nenhum (TUPY, 2017).

A “Bota” a que Dulce Tupy se refere é a de Pierre Wilhelm Botha, primeiro ministro da África do Sul no período de 1978 a 1984. No ano de 1980, o MPLA sofria a oposição da UNITA, apoiada pelas tropas sul-africanas. Tupy também comentou que houve uma ameaça de bombardeio quando os membros do *Kalunga* estavam em Benguela: “chegando em Benguela veio aquela sirene. Apagou a luz. Era um bombardeio da África do Sul[...]. Não chegou a ter bombardeio, mas era uma ameaça”. No período em questão, a África do Sul buscou construir uma hegemonia militar e política na parte austral do continente, bem como se empenhava em granjear algum apoio dos Estados Unidos, este último interessado em evitar a ascensão de forças políticas alinhadas ao comunismo. Era o tempo da chamada Guerra Fria.

Considerações Finais

Mesmo em um período em que se pretendia a “distensão” do Regime Militar brasileiro, a grande imprensa do Brasil cobriu escassamente o Projeto *Kalunga*, justamente para não dar destaque a um governo socialista. Por conta disto, as matérias mais densas só foram publicadas em veículos da chamada imprensa alternativa como o *Cadernos de Terceiro Mundo*, a Revista *Módulo* e o jornal *Movimento*, pois, como evidenciado anteriormente, uma motivação significativa para muitos dos músicos do Brasil foi a solidariedade ao projeto de nação angolana de inspiração socialista ensejado pelo MPLA.

A outra motivação tão ou mais importante para a participação no *Projeto Kalunga* era uma determinada leitura sobre o passado de que certas práticas culturais angolanas são o “berço” de algumas práticas brasileiras. Nesta mesma perspectiva está a convicção de que há uma dívida histórica do Brasil e dos brasileiros para com os países africanos dos quais procederam os sujeitos que foram escravizados nas terras brasileiras.

No referido holocausto escravista centenas de milhares de mulheres e homens angolanos foram embarcados à força para o Brasil atravessando a grande *Kalunga*, o grande oceano que separa os vivos dos mortos (SLENES, 1992, p.53). Um número significativo morria na travessia. Os que sobreviveram no Novo Mundo suportando as agruras e tormentos do cativoiro

guardaram na memória sua terra e aqui a reviveram, recriaram e reinventaram em seu cotidiano, em suas cerimônias, em suas músicas, em suas danças, em suas festas. A memória sobre Angola durante esse período esteve presente no nome dos escravizados e no de suas associações e irmandades religiosas, bem como, por vezes no nome dos seus festejos.

Também por conta disso foi muito forte no imaginário social da década de 1980, e ainda é no tempo presente, uma determinada leitura de que Angola é a “matriz” de muitas práticas culturais afro-brasileiras como o samba, a capoeira e jongo.

Certamente tais práticas possuem uma gramática africana (MINTZ & PRICE, 2003), e, mais especificamente angolana. No entanto não seria adequado afirmar que, *ipsis litteris*, o samba é uma derivação do *semba*. Como já mencionado, o samba dialogou com muitos outros gêneros que circulavam pela cosmopolita cidade do Rio de Janeiro como a valsa, a polca, a marcha; e alguns gêneros também afro-diaspóricos como, ratificando, o *jazz* e o *foxtrot*. O *semba* passa por um processo similar: gestado numa capital também cosmopolita – Luanda –, este gênero “convivia” nos clubes, palcos e cinemas com a rumba cubana, o samba brasileiro e a rumba congoleza. Os sujeitos considerados precursores do *semba* eram ávidos consumidores e intérpretes de música brasileira, não só, mas principalmente de samba. Reuniam-se em seus quintais para tocar e cantar canções de Pixinguinha, Ataulfo Alves, Nelson Cavaquinho, Ary Barroso, entre outros (DE SÁ REGO, 2014, p. 96), e, posteriormente formaram grupos e executavam estas mesmas canções pelos palcos da cidade.

Ainda sobre a “paternidade” *semba*-samba ou samba-*semba*, mais importante que as formas musicais e melódicas são os significados políticos que performar ou entrar em contato com estes gêneros assumiam para estes sujeitos. Nas “rotas” e “raízes” do Atlântico Negro, os dois gêneros se cruzaram e se entrecruzaram em momentos diferentes de suas respectivas histórias, mas as reverberações de suas ondas definitivamente se fizeram sentir nos dois lados do oceano.

De acordo com Moorman (2008, p. 90), o emblemático Liceu Vieira Dias declarou que tocar música brasileira “nos levou a descobrir o valor que a nossa própria música tem”. E sobre estas influências, a pesquisadora assinala:

Através de uma prática cultural estrangeira, Vieira Dias e outros de sua geração retornaram a sua própria cultura. Uma prática cultural cosmopolita os levou de

volta pra casa. Eles começaram a enfatizar a africanidade de sua herança cultural [esta que] era tão denegrada [sic] pela sociedade colonial. (MOORMAN, 2008, p. 90).

Se aproximar do samba os distanciava dos referenciais portugueses e os aproximava dos seus referenciais africanos. Esta mesma geração que cantava e tocava samba, começou a exibir de maneira mais clara os atributos das culturas ambunda, ovimbunda e bakongo,⁹ recolhendo e rearranjando temas musicais populares destes grupos etnolinguísticos e cantando nestas línguas nativas. Ao fazê-lo, engendraram o ritmo-símbolo da identidade nacional angolana: o *semba*. Um passo importantíssimo para a soberania cultural e condição preponderante para a autonomia política (MOORMAN, 2008).

Nos anos 1980 músicos brasileiros negros e não negros aportaram em Angola, atravessando a grande *Kalunga*, o grande oceano que separa a vida da morte. Se séculos atrás a travessia prometia a morte, naquele período, no sentido inverso e em uma idealizada busca pela “terra natal” e pelas “raízes”, a comitiva brasileira encontrava um país que mesmo sacudido pela guerra civil buscava recomeçar, renascer...

Figura 2: Integrantes do Kalunga visitam academia de Música de Luanda. Na Parede, foto de Agostinho Neto, principal liderança do MPLA e primeiro presidente de Angola

⁹ Os três maiores e principais grupos etnolinguísticos de Angola, embora haja outros minoritários.



Fonte: Portal de Angola. Acesso em: <https://www.portaldeangola.com/2015/08/25/agenda-projecto-kalunga-ii-regressa-a-angola-35-anos-com-show-a-9-de-setembro/>. Consulta em 15/07/2018 às 20h 00 min.

Referências Bibliográficas:

ALBERTI, Verena; PEREIRA, Amílcar Araújo. Entrevista com José Maria Nunes Pereira. **Revista Estudos Históricos**, v. 1, n. 39, p. 121-156, 2007. Disponível em <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewFile/2563/1525>. Consulta em 10/04/19 às 10h00min.

DE CASTRO, Maurício Barros. Diário do Projeto Kalunga: memórias e narrativas de uma missão de músicos brasileiros na Guerra Civil de Angola. **Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares**, v. 13, n. 1, pp. 115-126, 2016. Disponível em <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/viewFile/30902/21701>. Consulta em 09/04/19 às 10h00min.

BRASIL, Ministério das Relações Exteriores, Arquivo Histórico do Itamaraty, Departamento de Difusão Cultural, DAF II nº 053, 25/04/1979.

BRASIL, Ministério das Relações Exteriores, Arquivo Histórico do Itamaraty, Embaixada de Luanda, DAF II nº 11, 07/01/1980.

ALVES, Amanda Palomo. **Angolano Segue em Frente: um panorama do cenário musical urbano de Angola entre as décadas de 1940 e 1970** (Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal Fluminense). 2015.

BITTENCOURT, Marcelo. **“Estamos juntos!”: o MPLA e a luta anticolonial (1961-1974)**. (Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal Fluminense) 2002.

BITTENCOURT, Marcelo. A criação do MPLA. **Estudos Afro-Asiáticos, Rio de Janeiro**, v. 32, n. 32, p. 185-208, 1997.

BITTENCOURT, Marcelo; CORREA, Sílvio Marcus de Souza. África e Brasil: uma história de afastamentos e aproximações. **Métis: história & cultura. Caxias do Sul, RS: Educs**, v. 10, n. - 19, pp.7-14, 2011. Disponível em <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/metis/article/download/1678/1046>. Consulta 08/04/2019 às 10h00min.

BUTLER, Kim D. Defining diaspora, refining a discourse. **Diaspora: a journal of transnational studies**, v. 10, n. 2, p. 189-219, 2001. Disponível em <https://muse.jhu.edu/article/388942/summary>. Consulta 08/04/2019 as 11h00min.

BUTLER, Kim D. A nova negritude no Brasil: movimentos pós-abolição no contexto da diáspora africana. **Gomes; Domingues (org.)**, p. 137-156, 2011.

CUNHA, Maria Clementina P. **“Não tá sopa”**: Sambas e sambistas no Rio de Janeiro, de 1890 a 1930. Fundação de Desenvolvimento da Unicamp-Funcamp (UNICAMP), 2016.

DÁVILA, Jerry. **Hotel Trópico: Brazil and the challenge of African decolonization, 1950–1980**. Duke University Press, 2010.

DA VILA, Martinho. **Kizombas, andanças e festanças**. Léo Christiano Editorial, 1992.

DA VILA, Martinho. **Origens – Pelo Telefone**, RCA Victor, 1972, *Long Play*.

DE SA REGO, Ricardo Vilas Boas. Circulação de Musica Popular entre Brasil e Angola. 2014. Tese de Doutorado. ANRT, Université de Lille III.

FARO, Fernando. (Produtor). **“Programa Ensaio: D. Ivone Lara”**. TV Cultura, 1991.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. Editora 34, 2001

HERTZMAN, Marc. **Making samba: a new history of race and music in Brazil**. Duke University Press, 2013.

HEYWOOD, Linda Marinda. **Njinga of Angola: Africa's Warrior Queen**. Harvard University Press, 2017.

KUSCHICK, Mateus Berger. **Kotas, mamás, mais velhos, pais grandes do semba: a música angolana nas ondas sonoras do atlântico negro** (Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Musicologia da Universidade de Campinas), 2016.

MATETA, Rosalina. Nacionalistas falam do papel do conjunto "Ngola Ritmos", **Jornal de Angola** (11/11/2010). Disponível em http://jornaldeangola.sapo.ao/politica/nacionalistas_falam_do_papel_do_conjunto_ngola_ritmos. Consulta em 03/04/2019 às 13h 00 min.

MINTZ, Sidney & PRICE, Richard. **O nascimento da cultura afro-americana: uma perspectiva antropológica**. Pallas Editora, 2003.

MOORMAN, Marissa. **Intonations: a social history of music and nation in Luanda, Angola, from 1945 to recent times**. Ohio University Press, 2008.

NASCIMENTO, Washington. & DAS FLORES, Marilda. Luanda e suas Segregações: Uma Análise a partir das Salas de Cinema (1940–1960). **Revista Mulemba, 9(17), 80-89**. Disponível em <https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/article/view/14598>. Consulta em 05/04/2019 às 13h 00 min.

REIS FILHO, Daniel Aarão. O colapso do colapso do populismo ou a propósito de uma herança maldita. **O populismo e sua história: debate e crítica**. Rio de Janeiro: **Civilização Brasileira**, p. 319-377, 2001.

Sanchez, Pedro. Alexandre. Um homem de partido. **Carta Capital**, 2010. Disponível em <http://www.cartacapital.com.br/cultura/um-homem-de-partido>. Acesso em 15/04/2014 às 14h 00 min.

SANSONE, Lívio. Da África ao afro: uso e abuso da África entre os intelectuais e na cultura popular brasileira durante o século XX. **Afro-Ásia**, n. 27, 2017. Disponível em <https://rigs.ufba.br/index.php/afroasia/article/viewFile/21038/13637>. Acesso em 06/04/2019 às 14h00min.

SANTOS, Alexandre Reis dos. **Eu quero ver quando Zumbi chegar: política, negritude e relações raciais na obra de Jorge Ben, 1963-1976** (Dissertação de Mestrado apresentada Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal Fluminense), 2014.

SLENES, Robert W. "Malungu, ngoma vem!": África coberta e descoberta do Brasil. **Revista USP**, n. 12, p. 48-67, 1992. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/download/25575/27317>. Acesso em 07/04/2019.

TUPY, Dulce. Saquarema (RJ), 24/03/2017. **Entrevista concedida ao autor**.

TUPY, Dulce. "Foi bonita a festa, pá", **Módulo**, pp. 42-45, Maio/1980.

TUPY, Dulce. "Descobri que não sou um artista de palco", **Movimento**, p.19, 14/07/80.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Zahar, 1995.

"Rio, São Paulo e Bahia – os angolanos chegam para mostrar a semba e outras bossas". **O Globo**, p.25, 07/01/1983.

"Projecto Kalunga II regressa à Angola 35 anos depois com show a 9 de Setembro", **Portal de Angola**, 25/08/2015. Disponível em <https://www.portaldeangola.com/2015/08/25/agenda-projecto-kalunga-ii-regressa-a-angola-35-anos-com-show-a-9-de-setembro/>. Acesso 15/01/2019.