

ECAS 2013

5th European Conference on African Studies (Lisbon)

June
27-29



African Dynamics in a Multipolar World

ISCTE - Lisbon University Institute

ECAS 2013

5th European Conference on African Studies

African Dynamics in a Multipolar World

©2014 Centro de Estudos Internacionais do Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL)

ISBN: 978-989-732-364-5

MEMÓRIA E ESQUECIMENTO DO PROJETO KALUNGA: NARRATIVAS IDENTITÁRIAS E CARTOGRAFIAS MUSICAIS

Maurício Castro

UERJ - Universidade do Estado do Rio de Janeiro

barrosdecastro@yahoo.com.br

Short Abstract

O silenciamento e a cartografia do Projeto Kalunga, um evento político-musical realizado em Angola, no ano de 1980, que levou ao país mais de 60 músicos brasileiros.

Palavras-chave: Memória, esquecimento, música popular, diáspora africana, identidade

Projeto Kalunga é o nome pelo qual ficou conhecida uma missão de 64 músicos, artistas, produtores, cineastas e jornalistas brasileiros que viajaram para Angola, em 1980, quando o país estava em Guerra Civil. O convite foi feito pelo governo angolano e a caravana percorreu Luanda, Benguela e Lobito, cidades onde os músicos realizaram shows, contabilizando uma viagem de 12 dias, marcada por forte conotação política.

O Projeto Kalunga aconteceu sem o reconhecimento oficial do governo brasileiro e não foi divulgado pela imprensa da época, ainda sob censura. Mesmo tendo sido o primeiro país a reconhecer a independência de Angola, que aconteceu em 1975, o Brasil ainda se mantinha vinculado ao bloco ocidental, liderado pelos EUA e Europa, e o governo militar da democratização não via com bons olhos a missão liderada por artistas vinculados à esquerda brasileira, que haviam organizado, em primeiro de maio de 1980, um show beneficente em homenagem ao dia dos trabalhadores, enquanto Luiz Inácio Lula da Silva, líder dos grevistas do ABC paulista, se encontrava na prisão.

Apesar de ter reunido grandes nomes da música brasileira em Angola, o Projeto Kalunga foi esquecido e silenciado no Brasil. O país ainda se encontrava sob o regime da censura, mesmo vivendo um processo de redemocratização. Devido às conotações políticas da missão africana, vinculada ao bloco comunista em plena Guerra Fria, se impôs o silêncio sobre a sua memória.

O presente trabalho busca analisar um conjunto de canções produzido por alguns dos músicos que integraram o Projeto Kalunga. Nesta perspectiva, são poéticas emergentes que revelam sua memória e denunciam seu esquecimento. Assim, apresentam a cartografia da missão e suas narrativas identitárias, que dialogam com os saberes tradicionais locais, como o semba, cuja retomada foi importante para a luta anticolonial e para formulação de uma identidade nacional angolana.

A vinculação às lutas dos movimentos políticos da época, como o apoio ao Movimento Popular de Libertação de Angola, é outra marca do Projeto Kalunga.

Os significados de Kalunga

O nome Kalunga foi idéia de Fernando Faro, embora o significado da palavra para os angolanos fosse diferente do que pensava o produtor. Segundo contou:

Eu lembro que quando Chico me chamou, ele disse “Como que a gente vai chamar?”. Eu disse: “Vai chamar kalunga”. Ele disse: “Por que Kalunga?”. Eu disse: “Baixo, Kalunga... tem um ensaio do Mário de Andrade sobre a Kalunga do maracatu, Kalunga é aquela bonequinha do maracatu que a rainha passa para todas as figuras para reenergizar as pessoas”. “Será que é isso mesmo, baixo?”. Eu disse: “É. Vamos ligar para o Américo...”

que era um cara de cultura de Luanda - “...para saber o significado da palavra Kalunga”. Aí ligou às 11 horas da manhã, 8 horas da noite a ligação foi completada. Aí ele falou com os caras e disse “Pô, baixo sabe o que é Kalunga? É amor, morte, mar”. Eu disse: “Bate tudo”. Aí pusemos o nome Kalunga¹.

O significado de Kalunga estava ligado às crenças místico religiosas da África Central. Foi o que percebeu Robert Farris Thompson ao se deparar com o sentido da cruz no cosmograma do Congo. Apoiado nos estudos de Wyatt MacGaffey, o historiador da arte explicou que a cruz do Congo “não significa a crucificação de Jesus pela salvação da humanidade”. Ao contrário, se aplicava à “visão do movimento circular das almas humanas sobre a circunferência das linhas que se entrecruzam”. Por isso as encruzilhadas são lugares considerados mágicos, escolhidos para rituais do candomblé e mitificados no jazz, aludem a um “importante símbolo de passagem e comunicação entre mundos” (THOMPSON, 1984, p. 109-108).

¹ Entrevista com Fernando Faro, realizada em 28 de setembro de 2005. Todos os relatos de Fernando Faro presentes

Martin Lienhard também identificou esta característica no significado de Kalunga. De acordo com ele, a linha horizontal da cruz, na percepção congoleza, se refere a um espaço de passagem. Segundo escreveu: “Nos cosmogramas Kongo, Kalunga é uma barra horizontal que separa o hemisfério da vida do hemisfério da morte. Tanto o sol quanto os homens atravessam ciclicamente esta linha para “morrer” e para “renascer”. Kalunga ou “mar” representa, pois, um espaço ambivalente, positivo e negativo ao mesmo tempo”.

De acordo com o autor, “Kalunga – palavra de origem Kimbundu – é uma noção bem complexa em termos semânticos”. Portanto, da mesma forma que significa “mar”, Kalunga também quer dizer morte. O motivo disso, segundo Lienhard, é que “o mar, na cosmologia Kongo tradicional, era um espaço de transição que separa o reino dos vivos do reino dos mortos” (LIENHARD, 2005, p. 55).

Corroborando com esta idéia, Robert Slenes explicou que “atravessar a Kalunga (simbolicamente representada pelas águas do rio ou do mar, ou mais genericamente por qualquer tipo de água ou por uma superfície reflectiva como a de um espelho) significava ‘morrer’, se a pessoa vinha da vida, ou ‘renascer’, se o movimento fosse no outro sentido” (SLENES, 1991;1992, p. 56).

O mar, portanto, seria a linha do Kalunga que os africanos atravessaram para “morrer” e “renascer” em terras americanas. Mesmo que muito do seu significado seja construído e que sua presença no Brasil não seja tão evidente, a idéia de Kalunga como a travessia do Atlântico coloca em foco as culturas transnacionais. Trata-se, portanto, da necessidade de entender “um conjunto de significados centrados no conceito de Kalunga” (SLENES, 1991; 1992, p. 56) que permanecem nas esferas culturais e políticas contemporâneas.

A Descoberta da África

Os músicos brasileiros participaram desta missão de “retorno” à África num momento em que, conforme explicou Renato Ortiz, “a questão do nacionalismo, tal como era considerada nos anos 60, deixa de ter sentido” (ORTIZ, 1986, p. 78). Para os artistas engajados na causa do nacional-popular, nos anos 1960, tratava-se de um nacionalismo baseado na defesa da “autenticidade” da cultura brasileira,

representada pelo povo. Por isso, as culturas reconhecidas como “estrangeiras” eram vistas como agentes da alienação e dominação cultural. De acordo com Marcelo Ridenti, entre os anos 1960-1970, os militantes se dividiam em grupos que “respiravam e ajudavam a produzir a atmosfera cultural e política do período, impregnada pelas idéias de povo, libertação e identidade nacional” (RIDENTI, 2000, p. 25).

Ainda que se mantivessem identificados com o povo, os artistas engajados também vislumbraram a África como oportunidade para construir uma memória fundadora da cultura brasileira. De acordo com Silvano Santiago, entre os anos 1979 e 1981, quando ocorre a democratização no país, novas questões são colocadas no cenário cultural: “Nesses três anos a que estamos nos referindo, a luta das esquerdas contra a ditadura militar deixa de ser questão hegemônica no cenário cultural e artístico brasileiro, abrindo espaço para novos problemas e reflexões inspiradas na democratização no país (insisto: no país, e não do país)” (SANTIAGO, 2005, p. 56).

Ao final da luta, lacunas profundas ainda pairavam sobre a memória dos que lutaram pela democratização e reivindicaram, de maneiras distintas, o fim do autoritarismo. A África era uma destas indagações que surgia, uma questão colocada no momento por uma série de acontecimentos que iam desde as independências africanas aos movimentos pelos direitos civis dos negros nos Estados Unidos.

O ambiente cultural e político internacional favorecia que se voltasse o olhar para a África no Brasil. A criação do bloco carnavalesco baiano Ilê Ayê, em 1974, e do Movimento Negro Unificado, em 1978, eram exemplos vindos da sociedade civil de iniciativas que buscavam o diálogo com o continente africano. No caso dos “movimentos negros”, como afirmaram Verena Alberti e Amílcar Pereira: “Passados alguns anos, os militantes que fundaram novas organizações nos anos 1970 e 1980 também descobriram a África”. Um dos eventos que propiciou esta “descoberta”, segundo os autores, foi o livro “*Poemas de Angola*, de Agostinho Neto, fundador do Movimento Popular de Libertação Angolana (MPLA) e primeiro presidente de Angola, em 1975” (ALBERTI; PEREIRA, 2007).

Além dos militantes do movimento negro, o MPLA, de orientação marxista, também era conhecido e apoiado pelos intelectuais de esquerda brasileiros. Conforme Marcelo Bittencourt, “...também no meio acadêmico a questão angolana receberia atenção de figuras conhecidas no cenário

nacional, como Aurélio Buarque de Holanda, Caio Prado Júnior, Edison Carneiro, Florestan Fernandes e Josué de Castro, incentivadores de um comitê de solidariedade ao povo angolano na sua luta pela independência”.

Oficialmente o MPLA surgiu em 1956, mas muitos atribuem seu surgimento ao ano de 1961, quando um grupo de revolucionários tentou resgatar presos políticos detidos pela PIDE, a polícia secreta portuguesa, em 1959 e 1960. Nesse período, o Brasil também vivia um clima de agitação e incerteza política, o que, de acordo com Bittencourt, “favorecia a penetração e o acolhimento da idéia de independência para Angola, em especial as ações defendidas pelo MPLA”. No entanto, as reformas propostas por João Goulart, presidente do Brasil no período, causaram uma reação gradual das elites e das classes conservadoras do país, o que culminaria no golpe militar de 1964. Como explicou o historiador, “em virtude da alteração do cenário político brasileiro, a crescente atividade do MPLA no Brasil, com potencialidades muito amplas e favoráveis ao movimento, seria paralisada” (BITTENCOURT, 2003, p. 87-116).

A questão da África no Brasil e, mais especificamente, o contato com Angola, se restabeleceria com a transição democrática. Isto aconteceria após os eventos marcantes do período, mais especificamente a Revolução dos Cravos (1974) e a Independência de Angola (1975).

O Projeto Kalunga foi organizado por um setor politizado que atuou na área cultural através de canções e eventos. Conforme contou Chico Buarque: “No fim dos anos 1970, começamos a organizar shows com vários objetivos; legalização da UNE, organização de fundo de greve. Também foi quando a gente se aproximou do embrião do PT, com aquelas greves que havia no ABC” (FERNANDES, 2007, p. 227). Não por acaso, o show Primeiro de Maio, dirigido por Fernando Faro em 1979 e 1980, no Riocentro, foi em homenagem ao dia dos trabalhadores e teve sua renda revertida para o movimento dos operários grevistas de São Paulo. O Primeiro de Maio de 1980 ainda aconteceu diante de uma situação tensa, a prisão do líder operário e fundador do PT, o futuro presidente Luis Inácio da Silva, que só seria libertado dias depois.

Dessa maneira, o Projeto Kalunga relaciona os acontecimentos internacionais que ocorreram em Portugal (Revolução dos Cravos) e Angola (Independência) à cultura política do Rio de Janeiro. Na cidade, eram produzidos shows com conotações esquerdistas, como o Primeiro de Maio, embalados pela abertura política que se consolidava com a Lei da Anistia, de 1979. Ao mesmo tempo, se intensificavam atentados militares, como o que aconteceu em 1981 - quando uma bomba explodiu acidentalmente num carro estacionado no Riocentro, local do Show Primeiro de Maio daquele ano. Este, curiosamente, não foi produzido por Fernando Faro.

De qualquer modo, foi a experiência de realizar o Primeiro de Maio, em 1979 e 1980, que proporcionou a base para a produção do Projeto Kalunga. Sobre o critério de escolha dos músicos que participaram do evento, Faro explicou: “Chamamos pessoas sintonizadas na gente, com o que a gente pensava, Primeiro de Maio e tudo o mais. Com uma linha brasileira de cultura”.

Tratava-se, portanto, de um grupo de artistas que defendia a cultura brasileira e buscou a África como matriz importante para explicá-la diante das limitações da perspectiva nacionalista. Conforme afirmou Fernando Faro: “O que a gente percebe e que é claro para todos nós, é que as origens estão ali”.

O impacto da cultura africana no Brasil contemporâneo pode ser mensurado, então, por intermédio dos testemunhos destes artistas que tiveram o encontro empírico com a “Mãe África”. Através da memória do Projeto Kalunga, é possível refletir sobre as mútuas influências, devoluções, recriações e invenções presentes nas culturas mediadas pelo Atlântico Negro (GILROY, 2001).

Memória, esquecimento e identidade

Um dos motivos do Projeto Kalunga ser um evento praticamente desconhecido e pouco mencionado na historiografia da música brasileira é o fato da missão não ter tido cobertura da mídia impressa no Brasil. No dia 6 de maio, nenhum dos principais jornais do Rio de Janeiro e São Paulo (O Globo, Jornal do Brasil, Folha de São Paulo e Estado de São Paulo) e nenhuma das duas principais revistas mensais do Brasil (Isto É e Veja) mencionaram a partida da delegação brasileira, composta por mais de 60 pessoas, que decolou do Rio de Janeiro para Luanda com o objetivo de realizar shows em

Angola e prestar solidariedade ao povo angolano – que havia se libertado do sistema colonial português, mas sofria com uma violenta Guerra Civil – tendo à frente nomes como Chico Buarque, Edu Lobo, Martinho da Vila, Dorival Caymmi, Clara Nunes, Rui Guerra, Fernando Faro, entre tantos outros importantes artistas da cultura brasileira.

Como se vê, este não é um tipo de notícia que acontece a todo momento, mas foi ignorado pela mídia impressa brasileira. Qual o motivo deste silêncio? Como mostrou Michael Pollak, as operações de esquecimento estão por trás dos silêncios, das palavras não ditas, e são normalmente colocadas em prática em momentos de autoritarismo e repressão (POLLAK, 1989). Apesar do processo de democratização no Brasil, em 1980 o país ainda vivia sob censura. No mesmo mês de maio em que o Projeto Kalunga percorria Angola, acontecia o Seminário Nacional sobre a Censura, do qual participaram diversas autoridades, intelectuais, jornalistas e artistas brasileiros, reunidos para discutir o tema.

Diante da censura que pairava sobre as redações, outro motivo que pode ter contribuído para o silenciamento do Projeto Kalunga na imprensa foi o aspecto político da missão; por isso a “turnê foi feita sem o reconhecimento oficial do governo brasileiro” (CAYMMI, 2001: 471). O evento tinha uma clara posição política no cenário internacional polarizado pela Guerra Fria. Tratava-se não apenas de apoiar o povo angolano, mas também o sistema comunista. Angola, sob o comando de Agostinho Neto, fazia parte do bloco socialista, era aliada da URSS e de Cuba, tanto que os integrantes do Kalunga se apresentaram, no dia 10 de maio, no lugar que tinha o sintomático nome de Teatro Karl Marx.

Vale lembrar que no mesmo mês de maio o Papa João Paulo II percorria a África. A Revista Veja o retratou como um “arauto da liberdade”, que, na viagem aos países africanos, “condenou o materialismo, o marxismo, o racismo, o aborto e defendeu a autonomia da Igreja e do Estado” (VEJA, 1980, p. 50-52). É muito curioso que esta reportagem, publicada na Veja da semana que se iniciava em 14 de maio, venha justamente antes de outra que se intitulava “Apesar do Governo”. O “olho” da matéria dizia do que se tratava: “A trajetória de Chico Buarque em dezesseis anos de declarada oposição: uma carreira que provocou ódios no poder e respeito em toda a esquerda” (VEJA, 1980, p. 60).

O texto se inicia anunciando que a peça “Calabar, o elogio da traição”, escrita por Chico Buarque e Ruy Guerra, censurada durante o período do AI-5, ia ser encenada em São Paulo, “com o patrocínio da Secretaria de Cultura do governo Paulo Maluf e sem cortes”. No entanto, explicava que os autores não estiveram na estréia, pois “estavam longe de promoções culturais de governos brasileiros - mais precisamente, embrenhados em promoções culturais do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), em Angola, onde Chico lidera, sem qualquer ligação com o erário, uma caravana de 34 artistas em turnê de simpatia por um governo marxista”(VEJA, 1980, p. 60-61).

O número de participantes do Kalunga é quase o dobro do que a revista noticiou, mas o importante é entender porque esta notícia foi publicada na semana de 14 de maio, muitos dias depois que a caravana partiu, no dia 6 do mesmo mês. Algumas pistas surgem verificando os principais jornais do Rio de Janeiro e São Paulo de 14 de maio. Neste dia, os impressos Folha de São Paulo e O Globo publicaram duas pequenas notícias, respectivamente, “Angola conhece música brasileira” e “Projeto Kalunga: a música brasileira em Angola”.

Por que estas notícias da Folha de São Paulo e O Globo foram publicadas no dia 14 de maio? A resposta pode surgir observando as fontes das reportagens desses jornais. Ambas vieram de Lisboa, enviadas pela então agência de notícias do governo português, a Agência Noticiosa Portuguesa (ANOP), criada pelo regime instalado em 25 de abril de 1974. Portanto, as notícias publicadas na grande imprensa brasileira sobre o Projeto Kalunga foram editadas a partir da cobertura que a ANOP fez da missão.

Pode-se dizer que a reportagem da agência portuguesa motivou o texto publicado pela Veja sobre Chico Buarque e as duas pequenas matérias da Folha de São Paulo e de O Globo. Ao analisar estas duas últimas, é possível perceber que partiram da mesma matriz, tanto que, em algumas partes, o texto é o mesmo publicado nos dois jornais, mas é a edição do impresso carioca que traz alguns elementos interessantes. Diz a notícia: “A profunda intimidade dos ritmos angolano e brasileiro tem sido realçada não só nas declarações que os artistas têm feito à imprensa, mas até em algumas versões muito apreciadas de conhecidas canções angolanas...Esta identidade está na própria designação do espetáculo: Projeto

Kalunga. A palavra Kalunga significa mar e é um nome comum à mitologia popular dos dois países” (O GLOBO, 1980, p. 33).

O texto se refere à identidade comum entre os dois países, forjada a partir de elementos mitológicos como o conceito de Kalunga. Mais uma vez, a questão da identidade está ligada ao compartilhamento de manifestações culturais que possuem características próximas e que constroem laços identitários. Conforme escreveu Meihy: “Qualquer brasileiro que visita Angola, porém, pode ficar surpreso frente aos liames que unem as duas culturas, justificando semelhanças, afinidades e fundamentos comuns... tudo permite uma familiaridade às vezes perturbadora, porque ainda inexplicável em seu âmago” (BOM MEIHY, 2004, p. 126).

A memória do Projeto Kalungarevela a “familiaridade perturbadora” entre Rio de Janeiro e Luanda, entre Brasil e Angola. Outros relatos feitos por participantes da missão revelam esta sensação de pertencimento, de “sentir-se em casa” em terras estrangeiras. Martinho da Vila narrou a respeito de sua experiência em Angola:

Lá eu me senti em casa. Comi mufefe de carapau, um delicioso peixe frito, com tudo dentro, só escamado sem ser aberto. Bebi caporoto, uma espécie de cachaça. Papeei com aquela gente como se estivesse num pagode no morro dos Macacos, em Vila Isabel, na Serrinha, na Boca do Mato, no Salgueiro ou outro gueto meu qualquer, numa boa (DA VILA, 1998, p. 33).

De acordo com sua biógrafa, Dorival Caymmi também teve um sentimento parecido com o de Martinho: “Caymmi vive na frequência que quer, vê o que deseja ver, escuta o que está a fim de escutar. Ainda mais na África, terra de seus ancestrais. Estava mais do que protegido. Estava em casa” (CAYMMI, 2001, p. 470).

Encontrei uma narrativa dissonante da “familiaridade”, feita por um integrante do Projeto Kalunga, numa entrevista publicada no Jornal Movimento, periódico de esquerda, em julho de 1980, assinada por Dulce Tupy, jornalista que participou da missão. O entrevistado só poderia ser mesmo Chico

Buarque, que responde da seguinte maneira à última questão da entrevista, sobre as afinidades musicais entre Brasil e Angola.

[...] me surpreendeu o fato da música angolana ser muito mais aparentada com a música do Caribe do que com a música dos negros brasileiros. Eu imaginava antes que fosse uma espécie de samba. Não é, é um merengue. Quer dizer, a música antilhana está mais próxima das raízes do que o nosso samba (TUPY, 1980, p. 19).

A surpresa de Chico Buarque revela um “estranhamento” em meio às narrativas de “familiaridade”. A percepção de que as conexões musicais entre Cuba e Angola são mais fortes do que as do país africano com o Brasil desestabiliza a noção de identidade comum, mostra que os processos de identificação acompanham os movimentos sociais, históricos e políticos. As relações políticas aproximaram cubanos e angolanos, fortemente marcados pelo contexto socialista ao qual pertenciam, e influenciaram também a musicalidade desenvolvida em Angola. Apesar disto, o samba costuma ser explicado como uma derivação do semba.

Cartografias, memórias e silêncios

O Projeto Kalunga retoma, no século XX, o movimento existente entre Rio de Janeiro e Luanda. Retoma, principalmente, a questão da descoberta da África no Brasil. Para Slenes, “quem descobriu a África no Brasil, muito antes dos europeus, foram os próprios ‘africanos’ – sobretudo os falantes de línguas ‘bantu’ – trazidos como escravos”. Indo além, o pesquisador conclui: “Se a África foi descoberta no Brasil pelos cientistas europeus e, antes deles, pelos africanos escravizados, para a (branca) creme e nata dos brasileiros ela permaneceu coberta” (SLENES, 1991; 1992, p. 55).

Esta África que permanece coberta no Brasil – contemporânea e pós-colonial - que se espera “descobrir” a partir da reconstituição do Projeto Kalunga, um evento praticamente desconhecido do grande público, ignorado pela mídia, e que pouco aparece nos livros, com exceção de citações esparsas

em algumas biografias². Além disso, a missão também deixou como legado um punhado de canções. Na volta para casa alguns compositores trouxeram músicas que remetiam à viagem ao país africano. Chico Buarque e João Nogueira compuseram, respectivamente, *Morena de Angola* e *Lá de Angola*, Martinho da Vila gravou *Velha Chica*, de Valdemar Bastos, e Djavan lançou *Luanda e Nvula Ieza Kia*, de Felipe Mukenga. Colocadas em conjunto, essas canções traçam uma cartografia do Projeto Kalunga, no sentido proposto por Suely Rolnik: “Para os cartógrafos, a cartografia – diferentemente do mapa: representação de um todo estático – é um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem”.

De acordo com Rolnik,: “Paisagens psicossociais também são cartografáveis” (ROLNIK, 2006; p.23). Creio que o mesmo pode ser dito a respeito das paisagens sonoras, que são, como afirmaram Heloisa Duarte Valente e Monica Rebecca Ferrari Nunes, “elementos de ordem geográfica, cultural, climática, histórica, etc” desenhos de territórios que se inscrevem a partir da linguagem sonora, e que parecem “ter sempre encontrado na música um meio privilegiado de expressão” (VALENTE; NUNES, 1998; p.153). As canções produzidas a partir da experiência do Projeto Kalunga tem em comum o fato de traçarem o percurso da missão africana, engendrando-o a narrativas identitárias que recorrem às identidades nacionais e diaspóricas. É o que se pode perceber nas relações contemporâneas estabelecidas entre samba e semba.

O samba, de certa forma, é a manifestação musical que mais popularizou as matrizes africanas da cultura brasileira. Ao mesmo tempo, é o gênero que representa o país como “autêntica” música nacional desde que foi apropriado pelo governo Vargas, na década de 1930, como uma de suas principais formas de divulgação da política nacionalista. Curiosamente, em Angola: “Semba simboliza o momento crucial na história de Angola, no fim do período colonial, quando uma nova concepção de angolonidade emergiu e engajou a nação” (MOORMAM, 2008; 8).

² Ver biografias de Dorival Caymmi, Clara Nunes, Fernando Faro e Martinho da Vila.

O mais instigante deste processo de transformação do samba em referência nacional, no Brasil, é que em Angola, apesar de suas particularidades relacionadas à formação histórica da nação e luta anticolonialista, assiste-se a um processo similar. No país africano, o semba surge como a música nacional angolana, na qual também se assume a maternidade do samba.

A nação é uma invenção moderna e recente, forjada no início do século XIX, “entendida como Estado-nação, definida pela independência ou soberania política e pela unidade territorial e legal” (CHAUÍ, 2000, p. 16). No entanto, o termo não tinha este peso jurídico e era atribuído a grupos nascidos em um mesmo lugar, normalmente vistos como pagãos pelos colonizadores, como foi o caso dos índios e negros. Não deixa de ser uma ironia, portanto, que as nações nas Américas tenham sido forjadas no contexto da escravidão, e que o sentido da palavra, anteriormente relacionado ao nativo, tenha sido apropriado para propagar um outro sentido, o de pertencimento territorial aos estados que surgiam. Os escravos trazidos da África, talvez com um objetivo similar - o de construir um pertencimento ao continente africano em terras estrangeiras - elegeram suas próprias nações. No Brasil, muitos candomblés se organizaram em forma de nações como jeje ou nagô, e são conhecidos, portanto, como “candomblés de nação”. De acordo com J. Lorand Matory:

Ainda hoje, muitos descendentes daqueles africanos raptados se reconhecem como integrantes de “nações diaspóricas”, para usar um termo que é especialmente comum na América Latina, mas que também não é raro na América do Norte (considere-se, por exemplo, que os negros norte-americanos têm um hino nacional). Há também as nações arará, congo e lucumí em Cuba, assim como as nações jeje, congo-angola e nagô no Brasil.. (MATORY, 1999, p. 58).

O samba e o semba integram o universo destas “nações diaspóricas”, principalmente se levarmos em conta a importância da religiosidade na formação destas culturas profanas. O que torna possível conceber a cultura popular como um conceito ambivalente que representa, ao mesmo tempo, as identidades da “nação diaspórica” e da “nação territorial”. Por isso também é um conceito em permanente disputa para construção de identidades.

Uma análise das canções mostra que elas, vistas em conjunto e a partir da perspectiva das cartografias musicais, trazem à tona a memória silenciada do Projeto Kalunga. Mais do que isso, revelam os lugares, as trajetórias e o cotidiano vivido pelo povo angolano, capturados pelo olhar dos compositores-cartógrafos que integravam a missão, os quais retratam essas paisagens a partir de narrativas identitárias que oscilam entre a ideia de nação e diáspora africana, que no caso dos músicos brasileiros representava uma volta às origens, à terra dos ancestrais. Na verdade, tratava-se de uma “descoberta da África” que permeava a cultura e sociedade brasileira no período da redemocratização no Brasil, e que podia ser percebida não apenas em outros setores da música brasileira, mas também na literatura, na imprensa alternativa e na política externa brasileira.

Uma marca dos compositores-cartógrafos do Projeto Kalunga é a condição de antropófago. Como afirmou Rolnik, do cartógrafo “se espera que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devora as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias” (ROLNIK: 2006; p. 23). As cartografias musicais do Projeto Kalunga são resultado dessa “antropofagia”, assim, absorveram músicas de compositores angolanos, a língua quimbundo, a memória da luta anticolonial e a situação de Guerra Civil, o semba como matriz do samba, a ancestralidade africana como definidora da identidade nacional, e a poética emergente do cotidiano angolano e de seus espaços geográficos mais importantes.

Finalizo essa artigo apresentado as letras das canções que motivaram o texto e suas reflexões, acrescidas de alguns pequenos comentários. Assim, espero que as narrativas que as composições engendram possam tornar mais visíveis as cartografias musicais e os seus discursos identitários.

Lá de Angola (João Nogueira)

É preciso navegar
Pra poder se esclarecer
Do lado de lá do mar
É preciso ver pra crer

Gente que lutou para se libertar

Ver no amanhã
Novo sol chegar
Ter que trabalhar, reconstruir
Bom futuro há de vir
Eu vi Luanda, Benguela
Lobito e outras mais
Na Catumbela, o Samba
Jorrou, me deu sinais
Que naquela terra cantaram
Sambaram meus avós
Ilha de Mussolo teve gente que chorou

Lá, lá, lá
Lá, lá, lá

Samba vem lá de Angola
Não vem da Bahia, não.
Samba vem lá de Angola
Não vem lá do Rio, não.

Comentário: Música menos conhecida, mas emblemática da missão, *Lá de Angola* foi composta por João Nogueira, que integrou o Projeto Kalunga, e gravada no seu disco “Na boca do povo”, em 1980. A letra não deixa dúvidas quanto à opinião do compositor: *Samba vem lá de Angola/não vem lá da Bahia não/Samba vem lá de Angola/não vem lá do Rio não.*

Luanda (Djavan)

Foi numa noite de Luanda
Que um clarão me abalou em Lobito
Como fosse um raio de susto, um facho místico
Talvez o sol tenha esquecido
Uma gota do dia na noite
Pra saciar a sede do espírito em seu pernoite
Ou foi o ar que incendiou
Num grito da mãe Oxum
Dizendo: “menino, onde é que tu anda”?
Eu te batizo africanamente com o fogo que Deus lavrou tua semente
Luanda, Luanda, Luanda, Luanda...

Comentário: Uma das canções em homenagem a Angola que ele gravou no disco que lançou logo após o Projeto Kalunga, em 1981, chamado “Seduzir”. Mostram uma cartografia musical da cidade e como esta o “batiza africanamente”, de forma que a experiência na cidade está relacionada a uma redescoberta de uma herança africana.

Nvula Ieza Kia (A Chuva Já Chegou) / (Djavan – Felipe Mukenga)

Humbiumbi yange yelela tuende
Kakele kA tchibamba Osala posi
Vakuene vayelela yelela tuende
Kakele kA tchibamba Osala posi

Comentário: Composição de Felipe Mukenga, músico que participou do Projeto Kalunga em Luanda, gravada por Djavan no disco “Seduzir”. O Programa Ensaio foi criado por Fernando Faro, produtor cultural que liderou o Projeto Kalunga, e se tornou um marco da televisão brasileira. Criado na década de 1970, na TV Cultura, com o nome de MPB Especial (se tornaria Ensaio na década de 1990), trata-se de um programa de entrevistas com os principais nomes da música popular brasileira e possui um acervo de mais de setecentas gravações.

Mas o que tornou o programa revolucionário foi sua linguagem: “Ensaio tem como característica marcante o uso do close, a tomada de detalhes do rosto ou das mãos do artista e a invisibilidade do entrevistador” (FARO, 2006: 34). É dessa maneira que Djavan aparece no Ensaio dedicado ao compositor. Num trecho que dura cerca de 5 minutos, ele relembra o Projeto Kalunga. Alguns trechos do filme feito por Tânia Quaresma sobre o evento surgem enquanto o compositor rememora a missão africana.

O filme nunca ficou pronto, segundo Faro, o áudio, gravado em separado na época, foi comprometido. Apenas algumas imagens do evento aparecem durante esses breves minutos, incluindo um

Djavan jovem dançando com os angolanos e a famosa Praça de Touros onde os músicos brasileiros se apresentaram.

Velha Chica (Valdemar Bastos – Martinho da Vila)

Antigamente a velha Chica
Vendia cola e gengibre
E lá pela tarde
Ele lavava a roupa do patrão importante
E nós os miúdos
Lá da escola, perguntávamos
A vovó Chica
Qual era a razão daquela pobreza
Daquele nosso sofrimento
Xê, menino, não fala política
Não fala política, não fala política
Mas a velha Chica, embrulhada nos pensamentos
Ela sabia, mas não dizia
A razão daquele sofrimento
Xe, menino...
E o tempo passou
E a velha Chica só mais velha ficou
Ela somente fez uma cubata
Com teto de zinco
Xe menino...
Mas quem vê agora
O rosto daquela senhora
Já não vê as rugas do sofrimento
Ela agora só diz
Xe menino, já posso morrer
Posso morrer
Já vi Angola Independente

Comentário: Composição de Valdemar Bastos, músico angolano que também subiu o palco do Projeto Kalunga, em Luanda, gravada por Martinho da Vila no disco “Sentimentos”, em 1981. A canção é uma homenagem poética à independência de Angola, que aconteceu em 1975, e ao povo angolano.

Morena de Angola (Chico Buarque – Clara Nunes)

Morena de Angola que leva o chocalho amarrado na canela
Será que ela mexe o chocalho ou o chocalho é que mexe com ela

Será que a morena cochila escutando o cochicho do chocalho
Será que desperta gingando e já sai chocalhando pro trabalho

Morena de Angola que leva o chocalho amarrado na canela
Será que ela mexe o chocalho ou o chocalho é que mexe com ela

Será que ela tá na cozinha guisando a galinha à cabidela
Será que esqueceu da galinha e ficou batucando na panela
Será que no meio da mata, na moita, a morena ainda chocalha
Será que ela não fica afoita pra dançar na chama da batalha

Morena de Angola que leva o chocalho amarrado na canela
Passando pelo regimento ela faz requebrar a sentinela

Morena de Angola que leva o chocalho amarrado na canela
Será que ela mexe o chocalho ou o chocalho é que mexe com ela

Morena de Angola que leva o chocalho amarrado na canela
Será que ela mexe o chocalho ou o chocalho é que mexe com ela

Será que quando ela vai pra cama a morena se esquece dos chocalhos
Será que namora fazendo bochicho com seus penduricalhos

Morena de Angola que leva o chocalho amarrado na canela
Será que ela mexe o chocalho ou o chocalho é que mexe com ela

Será que ela tá caprichando no peixe que eu trouxe de Benguela
Será que tá no remelexo e abandonou meu peixe na tigela

Será quando fica choca põe de quarentena o seu chocalho
Será que depois ela bota a canela no nicho do pirralho

Morena de Angola que leva o chocalho amarrado na canela
Eu acho que deixei um cacho do meu coração na Catumbela

Morena de Angola que leva o chocalho amarrado na canela
Morena, minina danada, minha camarada do MPLA

Comentário: Música mais famosa do Projeto Kalunga, foi interpretada e gravada pelo compositor Chico Buarque no seu disco “Vida”, de 1980. Composta por Chico Buarque ainda em Angola, a pedido de Clara Nunes, a música também foi gravada pela cantora no seu disco “Brasil Mestiço”, lançado no mesmo ano de 1980.

Referências

- ALBERTI, Verena; PEREIRA, Amílcar Araujo. “Qual África? Significados da África no movimento negro do Brasil”. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro: [s.n.], n. 39, jan.-jun. 2007.
- BITTENCOURT, Marcelo. “As relações Angola-Brasil: referências e contatos”. In: CHAVES, Rita, MACEDO, Tânia & SECCO, Carmem. **Brasil-África, como se o mundo fosse mentira**. Maputo: Imprensa Universitária/Universidade de Mondlane, 2003. p. 87-116.
- BOTEZELLI, J. C. Pelão – PEREIRA, Arley. **A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes**. São Paulo: Serviço Social do Comércio, 2001.
- CAYMMI, Stella. **Dorival Caymmi: o mar e o tempo**. São Paulo: Editora 34, 2001.
- CHAUÍ, Marilena de Souza. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.
- DA VILA, Martinho. **Kizombas, andanças e festanças**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1998.
- DICIONÁRIO CRAVO ALBIM DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br>>. Acesso em: 04 jun. 2011.
- FARO, Fernando. **Baixo: homenagem ao maior produtor da MPB na televisão**. São Paulo: Cultura, 2007.
- FERNANDES, Vagner. **Clara Nunes: a guerreira da utopia**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.
- FOLHA DE SÃO PAULO. “Angola conhece música brasileira”, p. 35, 14 mai. 1980.
- GILROY, Paul. **O atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Editora 34, 2001.
- LIENHARD, Martin. **O mar e o mato: histórias da escravidão**. Luanda: Editorial Kilombelone, 2005.
- MACEDO, Tania. **Angola e Brasil - Estudos Comparados**. São Paulo: Arte e Ciência / Via Atlântica, 2002.
- MATORY, J. Lorand. “Jeje: repensando nações e transnacionalismo”. In: **Mana: Estudos de Antropologia social**. Rio de Janeiro: [s.n.], v. 5, n. 1, abr. 1999.
- _____. “Yorubá: as rotas e as raízes da nação transatlântica, 1830-1950. In: **Horizontes Antropológicos**. Local: editor, v. 4, 1998. p. 263-292.

BOM MEIHY, José Carlos Sebe. “O samba é morena de Angola: oralidade e música”. **Revista História Oral**. n. 7, jun. 2004.

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

O GLOBO. “Projeto Kalunga: a música brasileira em Angola”, 14 de maio de 1980, p. 33.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira – cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense. 1988.

_____. **Cultura brasileira e identidade nacional**. Rio de Janeiro: Ed. Brasiliense, 1986.

POLLAK, Michael. “Memória, esquecimento, silêncio”. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, v. 2, n. 3, 1989.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo: artistas da revolução, do CPC a era da TV**. São Paulo: Editora Record, 2000.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Sulina; Editora UFRGS, 2006.

RUI, Mario. **Histórias da música em Angola. Produção do Sector de Cultura e Imprensa da Embaixada de Angola**. Brasília, 05 de Outubro 1999.

SANTIAGO, Silviano. **A Viagem de Lévi-Strauss aos trópicos / Democratização no Brasil, 1979-1981 (Cultura versus arte)**. Brasília: Instituto Rio Branco, Fundação Alexandre Gusmão, 2005.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e a guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SLENES, Robert. “Malungo Ngoma, vem: África descoberta e coberta no Brasil”. **Revista USP**, 12, p. 48-67, 1991-1992.

NUNES, Mônica Rebecca F. & NUNES, Mônica Rebecca Ferrari. “*E La nave va*: Imagens de memória, tempo e espaço na paisagem sonora”. In: TOMÁS, LIA (ORG). **De sons e signos: música, mídia e contemporaneidade**. São Paulo: EDUC, 1998.

THOMPSON, Robert Farris. **Flash of the Spirit**. New York: Vintage Books Edition, 1984.

TUPY, Dulce. “Eu descobri que não sou um artista de palco – entrevista com Chico Buarque”. In: **Jornal Movimento**, 14 a 20 de julho de 1980. p. 19.

VEJA. “Arauto da Liberdade”. São Paulo: Editora Abril, 14 de maio de 1980. p. 50-52.

VEJA. “Apesar do governo”.