

“MEMÓRIA DO
PROJETO KALUGA” NO
MUSEU AFRODIGITAL
RIO DE JANEIRO:
REFLEXÕES SOBRE
IDENTIDADES NEGRAS E
AFRICANAS NO BRASIL
(1975-1980)

MAURICIO DE BARROS
CASTRO

*Doutor em História Social
pela Universidade de São Paulo.
Docente do Departamento
de Ciências Sociais da
Universidade do Estado do
Rio de Janeiro (UERJ).

O *Projeto Kalunga* aconteceu em 1980, quando um grupo de cerca de 63 pessoas – entre artistas, produtores e técnicos – liderado pelo cantor e compositor Chico Buarque e pelo produtor Fernando Faro, partiu do Rio de Janeiro e viajou para Angola, país em plena Guerra Civil, com o objetivo de realizar shows em três cidades: Luanda, Benguela e Lobito. O convite partira do então presidente angolano,

o poeta Agostinho Neto. Essa missão ficou conhecida como *Projeto Kalunga* – um evento que demonstrou um intenso diálogo político e musical existente entre Brasil e Angola, cuja independência fora conquistada apenas cinco anos antes, em 1975.

Diante dos nomes participantes da missão, como Dorival Caymmi, Martinho da Vila, Djavan, Clara Nunes, Dona Ivone Lara, Edu Lobo, Francis e Olivia Hime, João do Vale, João Nogueira, entre muitos outros – não é exagero afirmar que Fernando Faro e Chico Buarque conseguiram levar para Angola um grupo que raramente se reuniu no Brasil. A última apresentação – de volta a Luanda, após terem passado por Benguela e Lobito – aconteceu na Plaza de Toros. Na ocasião, os compositores angolanos Felipe Mukenga, Rui Mingas e Valdemar Bastos participaram do show e cantaram com os músicos brasileiros.

A exposição *Memória do Projeto Kalunga* busca reconstituir esse importante evento cultural e político, esquecido e silenciado no Brasil, a partir de reportagens, vídeos, entrevistas, músicas e fotografias. Por ser uma exposição resultante das preliminares de uma pesquisa que se estenderá, a princípio, até 2015,

seu conteúdo deverá ser ampliado ao longo do tempo previsto.

A exposição *Memória do Projeto Kalunga* se encontra no Museu Afrodigital Rio de Janeiro (<http://www.museuafrodigitalrio.org>). Trata-se de uma das estações que compõe as iniciativas associadas nas seguintes universidades: Universidade Federal da Bahia (UFBA), Universidade Federal do Maranhão (UFMA) e Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Essas estações atuam em rede, buscando troca de informação e de soluções que possam ser compartilhadas não apenas pelo projeto como um todo, mas por todos que queiram trabalhar e pesquisar temas como: memória afro-brasileira, museus, patrimônios culturais e cultura digital. Neste sentido, o Museu Afrodigital atende a vários objetivos: preservação de acervos, realização de cursos presenciais e à distância, produção de acervos e conhecimento digital, entre outras atividades.¹

¹ O Museu Afrodigital Rio de Janeiro foi aprovado em abril de 2010, no Edital Pensa Rio – Apoio ao Estudo de Temas Relevantes e Estratégicos para o Estado do Rio de Janeiro – 2009, da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ), coordenado pela

O ambiente digital é um espaço adequado a propostas como essa, devido a sua possibilidade dinâmica de assimilar novos repertórios, num estado de permanente construção. O diálogo com a Web também está presente no conteúdo da exposição, em parte constituído com material retirado da Internet.

Alem disso, a expectativa é de que a exposição *Memória do Projeto Kalunga* possa ser um espaço de reflexão sobre a construção das identidades negras e africanas no Brasil contemporâneo. Nos tópicos deste artigo apre-

Profa. Dra. Myrian Sepulveda dos Santos, com a colaboração de pesquisadores de diversas instituições de ensino e pesquisa do Estado do Rio de Janeiro. Atualmente, também a Profa. Dra. Maria Alice Rezende Gonçalves faz parte da coordenação. O Museu Afrodigital Rio de Janeiro é desenvolvido por uma equipe multidisciplinar composta por profissionais de diversas instituições, entre elas, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e Universidade do Norte Fluminense Darcy Ribeiro (UENF). O projeto encontra-se cadastrado no Departamento de Extensão (DEPEXT/UERJ) e está vinculado à Oficina de Ensino e Pesquisa, do Departamento de Ciências Sociais do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UERJ (IFCH), à linha de pesquisa Arte, Cultura e Poder, do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PPCIS/UERJ/CNPq) e ao Núcleo de Estudos Afro-brasileiros da Faculdade de Educação da UERJ.

sento as seções da exposição, provocando um entrelaçamento de experiências que levará o leitor a se tornar também um visitante do Museu AfroDigital Rio de Janeiro. No entanto, mais do que uma “visita guiada”, espero que este texto possa contribuir para reflexões sobre o papel da mídia digital na produção de imagens e representações da categoria “afro” no Brasil.

REPORTAGENS

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 de 1980, 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, esse não é o tipo de notícia que acontece a todo momento, mas foi ignorado pela mídia impressa brasileira. Qual o motivo desse 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 daquele ano, no lugar que tinha o sintomático nome de Teatro Karl Marx.

Mesmo tendo sido o primeiro país a reconhecer a independência de Angola, 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. O diário do *Projeto Kalunga* foi escrito por uma das integrantes da missão, a jornalista Dulce Tupy, e publicado na revista Módulo, da chamada imprensa alternativa da época, logo após a volta do grupo de Angola.

O objetivo deste texto é analisar as relações entre a narrativa da viagem publicada pela jornalista na revista e uma entrevista sobre o *Projeto Kalunga* realizada com Dulce Tupy mais de trinta anos após a missão africana. Dessa maneira, a expectativa é também refletir sobre as construções de identidades realizadas entre Brasil e Angola no período pós-colonial.

MÚSICAS

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: 55).

Esta África que permanece coberta no Brasil – contemporânea e pós-colonial – é que se espera “desco-

brir” 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” (ROLNIK, 2006: 23).

De acordo com Rolnik: “Paisagens psicossociais também são cartografáveis” (ROLNIK, 2006: 23). Creio

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

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: 153). As canções produzidas a partir da experiência do *Projeto Kalunga* têm 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).

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”. 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 *naciones* arará, congo e lucumí em Cuba, assim como as nações jeje, congo-angola e nagô no Brasil.

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 “busca 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”. As cartografias musicais do *Pro-*

jeto 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.

VÍDEO

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 apare-

ce 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.

ENTREVISTA

A entrevista foi feita por e-mail a pedido do próprio Martinho da Vila. O sambista foi o único dos integrantes do *Projeto Kalunga* que já havia se apresentado em Angola. Em 1972, ele cantou em diversas cidades do país, que na época ainda não havia se libertado do poder colonial português. Em 1980, ele retornou com o Projeto Kalunga e encontrou Angola independente. Desde então, mantém os laços com o país africano. Em 1982, ele organizou um show de músicos angolanos, na Sala

Cecília Meireles, no Rio de Janeiro, chamado Canto Livre de Angola.

A entrevista de Martinho da Vila corrobora com vários pontos importantes levantados em minha pesquisa. Um deles é a hipótese de que o semba é uma criação contemporânea que surge após o samba. De acordo com o sambista: “A palavra semba é muito antiga e tinha diversos significados em kimbundo, inclusive batuque. Nos anos 1950 o grupo musical N’gola Ritmos, liderado pelo compositor Liceu Vieira Dias, criou um novo som incluindo instrumentos de sopro, guitarra e teclados, e o novo ritmo foi batizado como semba. Portanto, o nosso samba, surgido na primeira década de 1900 é mais antigo que o semba”.

Outro ponto importante é sobre os motivos que levaram ao esquecimento e silenciamento do *Projeto Kalunga*: “Em 1980 a imprensa não era livre e, talvez por auto-censura, ignorou o importante evento que tinha no elenco artistas contrários à ditadura militar. O silêncio também foi causado porque Angola era um país alinhado com o bloco comunista”.

Sobre a recepção do *Projeto Kalunga* em Angola, Martinho confirma: “O impacto foi grande e muito noti-

ciado por todos os veículos de imprensa de lá. Até hoje é considerado o maior evento músico-cultural de Angola”.

APÓS A VISITA À EXPOSIÇÃO

As análises aqui expostas soam fragmentárias, sem coerência entre as abordagens teóricas apresentadas em cada seção, consideradas de forma desigual ao longo do texto. De fato, não esperava que isso se desse de forma diferente. Cada seção da exposição possui limites e espaços que não são comparáveis entre si. De certa maneira, algumas seções já foram tema de artigos publicados em outros lugares e renderam debates diferenciados; outras, como a que está destinada às fotografias, enfrentam grave lacuna ainda não preenchidas. Mas o que pode unir as abordagens e significados das seções é a possibilidade de concluir que o *Projeto Kalunga* foi uma das representações de uma busca da África da cultura brasileira no período de redemocratização do país.

Os músicos brasileiros participaram da missão em Angola num momento em que, conforme explicou Renato Ortiz, “a questão do nacionalismo, tal como era

considerada nos anos 1960, 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. Entre os anos 1979 e 1981, quando ocorre a democratização no país, novas questões são colocadas no cenário cultural. 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 aconteci-

mentos 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 Amilcar 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, como Aurélio Buarque de Holanda, Caio Prado Júnior, Edison Carneiro, Florestan Fernandes e Josué de Castro.

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”. A partir da memória do *Projeto Kalunga* é possível refletir sobre as mútuas influências, devoluções, recriações e invenções presentes nas culturas mediadas pelo chamado “Atlântico Negro”.

BIBLIOGRAFIA

CASTRO, Mauricio Barros de. *Zicartola: política e samba na casa de Cartola e Dona Zica*. Rio de Janeiro: Rio Arte/Relume Dumará, 2004.

_____. “Memória do Projeto Kalunga: música popular e construção de identidades entre Brasil e Angola (1975-1980)”. In: FERRETTI, Sergio (org.). *Museus Afrodigitais e política patrimonial*. São Luís: EDUFMA, 2012. pp. 63-92.

CAYMMI, Stella. *Dorival Caymmi: o mar e o tempo*. São Paulo: Editora 34, 2001.

DA VILA, Martinho. *Kizombas, andanças e festanças*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1998.

DIAS, José António Fernandes, “Conversando com António Ole”. In: *António Ole: marcas de um percurso (1970/2004)*, Culturgest, 2004.

FARO, Fernando. *Homenagem ao maior produtor da MPB na televisão*. São Paulo: Cultura/ Fundação Padre Anchieta, 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.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. “O samba é morena de Angola: oralidade e música”. In: *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.

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

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

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

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”. In: *Revista USP*, 12, p. 48-67, 1991-1992.

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

TUPY, Dulce. “Foi bonita a festa, pá”. In: *Revista Módulo*, julho de 1980, número 59. p. 42-45.

VALENTE, Heloísa Duarte & NUNES, Monica Rebecca Ferrari. “E La nave va..., Imagens da memória, tempo e espaço na paisagem sonora”. In: TOMÁS, Lia (org). *De sons e signos: música, mídia e contemporaneidade*. São Paulo, EDUC, 1998. pp. 147-188.

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

VEJA. “Apesar do governo”. São Paulo: Editora Abril, 14 de maio de 1980. p. 60-65.