




# Músicas populares e fronteiras atlânticas na turnê Projeto Kalunga em Angola\*

*Popular music and the Atlantic borders of the Kalunga Project tour in Angola*

Mariana Barreto 

mariana.barreto@pq.cnpq.br  
Universidade Federal do Ceará

 10.52521/22.12338

## FLUXO DA SUBMISSÃO

Submissão do trabalho: 09/01/2024

Aprovação do trabalho: 24/04/2024

Publicação do trabalho: 07/06/2024

## Resumo

O artigo trata da circulação internacional da música popular brasileira nos anos de 1980, toma como objeto uma turnê de músicos brasileiros à recém constituída República Popular de Angola. Apresento o lado angolano da viagem, seu espaço de música popular, fortemente marcado pelas tentativas de unificação nacional. Há um esforço, que também é comparativo, de examinar as práticas das músicas populares nos dois países, a partir de pesquisas de campo em Angola, levantamentos de fontes documentais e bibliográficas. Proponho um percurso de análise que não as encerra em escalas e níveis de observação circunscritos aos seus espaços nacionais.

## Palavras-chave

Culturas nacionais. Músicas Populares Brasil e Angola. Circulação Transnacional da Cultura. Guerra Fria.

## Abstract

This article discusses the international circulation of Brazilian popular music in the 1980s; its object is a tour of Brazilian musicians to the newly constituted People's Republic of Angola. I introduce the Angolan side of the trip, the space of popular music, strongly marked by the attempts of national unification. It is a comparative effort between the popular music of both countries, based on field research in Angola, documentary and bibliographic sources. The article proposes an analysis path that does not end within scales and levels of observation limited to national spaces.

## Keywords

National cultures. Popular Music from Brazil and Angola. Transnational Circulation of Culture. Cold War.

\* Este artigo apresenta os primeiros achados de pesquisa sobre a turnê musical Projeto Kalunga em Angola, ele é parte importante de uma pesquisa sobre a trajetória do compositor e intérprete de música popular brasileira João do Vale, financiada pelo CNPq - Edital Universal 2016, Processo 401004/2016-3. Ele foi escrito em 2021, quando de meu estágio de pós-doutorado no CESSP-EHESS com bolsa CAPES-Print, Processo 88887.508265/2020-00. Uma segunda versão deste trabalho está publicada em BARRETO, Mariana MA. Música popular e fronteiras nacionais : o show Kalunga do Brasil e de Angola. *Análise Social*, LIX (1º), 2024 (nº250), pp. 30-55. Considero o esclarecimento relevante para dirimir qualquer representação de autoplágio e ratificar a divulgação e circulação de reflexões que se aperfeiçoam com o tempo, a partir da descoberta de novos dados empíricos. Duas das fotografias mais bonitas aqui apresentadas, parte importante da pesquisa empírica realizada sobre o Projeto Kalunga, pertencem ao acervo de Iolanda Huzak e foram gentilmente cedidas por Laura Andreato, a quem notadamente agradeço.

Fotografia 1 : Angola, Projeto Kalunga, 1980. Instituto Antonio Carlos Jobim. Acervo Chico Buarque.



Em 1980, no Brasil, a construção da identidade nacional havia consolidado um modelo de cultura nacional-popular cuja consagração e reconhecimento ganharam em legitimidade. Nele, a ideia unificadora da nação e sua universalidade encontravam um denominador comum nos objetos da cultura como expressão de uma consciência política, desalienada, urdida pelo artista popular, oriundo das classes populares, capaz de romper com nossa condição de subalternidade, e nacional, forte o suficiente para se opor às intervenções estrangeiras (ORTIZ, 1994). Por seu turno, na perspectiva pós-colonialista angolana, a integração nacional compreendia uma acomodação material e moral de toda sociedade à um poder central, a um novo projeto nacional, que procurava manter-se hegemônico em meio a uma guerra civil. Neste sentido, a cultura brasileira representava o espelho no qual os angolanos deveriam se mirar, fortemente marcada pela crença na ruptura com um passado colonial, assim como na resistência, inclusive pela música e pelos artistas populares, a uma ditadura (1964-1985). A representação brasileira imprimia força ao projeto de modernização cultural operado pelo Estado angolano e sua difícil tarefa de amalgamar distintas diversidades, linguísticas, religiosas, “étnicas”, de gênero, num todo nacional coerente e estável, atravessado por internacionalismos.

A difícil tarefa de encontrar uma forma de “unidade cultural, mental e moral” (MAUSS, 2017, p. 58), condição para as formações nacionais, em ambos os países, como em tantas outras conformações, sublimava seus excluídos. Em Angola, os referenciais

simbólicos e as ideias que lhe davam sustentação se sobrepunham à realização de um processo de internacionalização de sua cultura popular, numa construção nacional que nascia com suas fronteiras bem alargadas, num sentido diferente daquelas levantadas no século anterior, porque agora transformadas na confluência de disputas geopolíticas com pretensões de estabelecer um tipo de organização social do mundo a partir de uma polarização. No entanto, as apropriações culturais que vão se constituindo nos movimentos de circulação de produtos, pessoas e ideias (BOURDIEU, 2002), põem em xeque tal pretensão. O caso de Angola é exemplar na medida em que, num dado momento, a origem de suas tradições culturais, as mais “autênticas”, é ampliada até o Brasil moderno, tomando como referente um tipo de expressão simbólica bem específico: a música e os artistas populares naquele início de nova década, em 1980. Angola busca os referentes de sua identidade nacional fora do bloco socialista, e o Brasil os oferta pelas representações mais legítimas de seu nacional-popular.

Nestes deslocamentos ainda um aspecto ficará evidente, isto é, a porosidade das fronteiras que delimitam as formações nacionais, circunscrevendo comunidades imaginadas, ficcionalizadas, ainda que não se constituam como ficção (ANDERSON, 2008; THIESSE, 2001, 2009), assim como a instabilidade da unilateralidade dos processos de dominação que polariza centros dominantes e periferias dominadas. As redes informais, ilegais, clandestinas que se realizam num espaço transnacional, funcionando para além das fronteiras regionais, nacionais e internacionais, podem criar movimentos capazes de subverter polarizações deste tipo. Na sua condição periférica, Angola, desnacionalizava uma tradição (vinculada à cultura do colonizador) e criava outra. O Brasil, mesmo dependente das companhias multinacionais de discos, celebrava sua cultura nacional-popular, cuja legitimidade também fora construída a partir da escolha e do rechaço de alguns elementos e referências.

Se as identidades nacionais também se constroem como reação à hegemonia cultural exercida pelos centros, elas igualmente são alteradas pelos movimentos, relativamente autônomos em relação às questões econômicas e políticas, de circulação e trocas culturais (SAPIRO, 2012). O evento cultural objeto deste artigo, ainda que bem circunscrito, isto é, o show Kalunga do Brasil em Angola, faz ver, pelo encontro entre as culturas nacionais brasileira e angolana, suas heterogeneidades naquele momento, mas também no passado, enquanto formas hegemônicas de resistência à outras hegemônias.

Por fim, para a discussão que segue, preciso citar que parte deste objeto foi, em alguma medida, apresentado em artigos já publicados em outros momentos e apresentado em alguns eventos. Agora, trago alguns novos elementos para a discussão, eles representam, digamos assim, a outra face de meu problema de pesquisa, de meu objeto.

Como fiz referência anteriormente, em 1980 um grupo emblemático de representantes da cultura popular brasileira, sobretudo da música (compositores, intérpretes, produtores e diretores musicais, jornalistas especializados, técnicos de som, iluminação, etc), esteve nas cidades angolanas de Luanda, Benguela e Lobito numa turnê “político-artístico-musical” pelo chamado Projeto Kalunga (BARRETO, 2020)<sup>1</sup>. A justificativa formal para a travessia apoiava-se no reconhecimento da independência angolana, motivo de celebração para a “nação irmã”, e do processo de modernização cultural angolano, como defendia o Estado angolano, patrocinador do evento.

Para isso, foi insuficiente reduzir a compreensão desta articulação às escalas nacionais de um e outro país. Eu sabia que nem o Brasil tinha ido à Angola somente pelo reconhecimento da força interna de sua música popular, nem Angola havia recepcionado o Brasil sustentada apenas nesta distinção. Quando examinei o lado brasileiro da viagem, confirmei a hipótese de que as trocas musicais entre os dois países, heurística-mente representadas pelo Kalunga, estruturaram as formações de seus campos nacionais de música popular. Para citar uma evidencia disto: para o Brasil, a circulação internacional funcionou como recurso para o incremento de sua legitimidade dentro e fora do espaço nacional, fortalecendo a posição de superioridade do tipo de música popular, e dos artistas, identificados ao Kalunga.

Segue, então, a apresentação de como tenho trabalhado as questões sobre estas hierarquias culturais, no exame da outra face do Kalunga, de seu lado angolano. Creio que ao final seja possível ver como a análise, sobre estas duas realidades, situações nacionais confrontadas em seus processos de circulação transnacional, desarrumam os esquemas comparativos sobre formações culturais nacionais “periféricas”, como mencionado. Confrontá-las em seus processos de circulação questiona as estratégias de dominação que costumamos identificar quando polarizamos as relações entre “centros” e “periferias”.

---

<sup>1</sup> Dentre os viajantes estiveram : Fernando Faro e Wellington Lima, produtores dos espetáculos, Novelli, instrumentista, compositor e diretor artístico do Projeto, João do Vale, Chico Buarque, Ruy Guerra, cineasta moçambicano radicado no Brasil, Francis e Olívia Hime, Edu Lobo, Wanda Sá, Miúcha, Cristina Buarque, Djavan, Geraldo Azevedo, Dona Yvone Lara, Martinho da Vila, Clara Nunes, João Nogueira, Elba Ramalho, Grupo Nosso Samba, Quinteto Violado, Dorival e Danilo Caymmi, Ruy Faria (MPB 4), Chico Batera, Paulinho Sawyer, Café, Lessa (organizador), a atriz Marieta Severo, a jornalista Dulce Tupy, a fotógrafa Yolanda Husak Andreato, a cinegrafista Tânia Quaresma, o radialista Fernando Mansur, dentre outros profissionais, técnicos de som e iluminação (TUPY, 1980, P.43; CAYMMI, 2014, p.468).

Fotografia 2 : Artistas brasileiros desembarcam em Luanda em turnê pelo Projeto Kalunga, 1980. (Djavan em primeiro plano).



Fonte : Acervo Iolanda Huzak.

Fotografia 3: Cartaz de divulgação da turnê brasileira Projeto Kalunga em Angola.

DE 6 A 18 DE MAIO NA REPUBLICA POPULAR DE ANGOLA  
A UNTA - UNIÃO NACIONAL DOS TRABALHADORES ANGOLANOS  
E A SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA TEM A HONRA  
DE APRESENTAR AOS TRABALHADORES ANGOLANOS

**"PROJECTO KALUNGA"**  
(MUSICA BRASILEIRA)

CLARA NUNES		MIUCHA
CHICO BATERA		NELSON AIRES
CHICO BUARQUE		NOVELLI
CONJUNTO MPB-4		OLIVIA HIME
DANILO CAIMMI		PAULINHO NOGUEIRA
D. IVONE LARA		ROSINHA DE VALENCA
DJAVAN		SIMONE
DORIVAL CAIMMI		TOQUINHO
GRUPO NOSSO SAMBA		WILSON DAS NEVES
FRANCIS HIME		ZEZE MOTA
MARTINHO DA VILA		E TANTOS OUTROS

**ESPECTÁCULOS**

Dia 10 de Maio: Show na Tourada  
Dia 11 de Maio: Show no Teatro Karl Marx  
Dia 14 de Maio: Show (provincia de Benguela-Benguela)  
Dia 15 de Maio: Show (provincia de Benguela-Lobito)

**TOTAL APOIO DA TAAG-LINHAS AEREAS DE ANGOLA  
QUE TRANSPORTA OS ARTISTAS DO BRASIL PARA ANGOLA E VICE-VERSA**

EM SAUDAÇÃO AO DIA INTERNACIONAL DOS TRABALHADORES E EM ESPECIAL  
AOS TRABALHADORES ANGOLANOS

Fonte : Jornal de Angola, 02/05/1980, s/p.

Fotografia 4 : Dorival Caymmi em Angola, Ilha do Mussulo (?) 09/05/1980.



Fonte : Acervo Iolanda Huzak.

## A música popular em Angola, tradições recriadas

Gostaria de tomar como eixo para a discussão inicial o exame das disputas pela tradição no espaço da música popular em Angola. De início, é preciso dizer que vários agentes disputaram pelo estabelecimento daquilo que seria a tradição, as reformulações foram parte dos projetos, em concorrência, de construção da nação moderna. A música terá um papel importante na batalha pela construção da identidade nacional.

Entre o período de fim do colonialismo e a transição para a independência angolana três movimentos de libertação reinventaram-se como partidos políticos: a Frente Nacional para a Libertação de Angola (FNLA), o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) e a União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA). A independência por si só foi declarada de forma controversa pelo MPLA, agravando o fracasso da transição pacífica e das posteriores eleições. Pelos embates, irrompeu uma onda de violência, sobretudo nos musseques<sup>2</sup> de Luanda, os bairros mais populosos viraram territórios de disputas entre o MPLA e a FNLA. Os musseques concentravam os redutos musicais populares da capital, clubes de dança, residência de músicos, intérpretes e ambientes das demais festas populares. Muitos artistas e intelectuais partidários do MPLA

2 Bairros mais populosos das cidades angolanas, onde vivem as classes populares (MOORMAN, 2008).

realizavam um trabalho de base importante nos locais onde residiam, que frequentavam. No entanto, em 1977, quando músicos populares partidários do MPLA foram assassinados num embate entre duas lideranças no seio do partido, num “ato de violência política”, como defende Moorman (2008), a violência nos musseques recrudescceu, comprometendo sobremaneira a produção e distribuição de música popular advinda dali<sup>3</sup>.

Em maio de 1977 a expulsão do dissidente Nito Alves do Comitê Central do MPLA ocasionou um embate entre seus apoiadores e os de Agostinho Neto. As reações populares foram reprimidas com a ajuda das forças cubanas estabelecidas em Angola. Segundo Figueiredo (2019, p. 99-100) “A repressão brutal que se seguiu durou dois meses, fez um número jamais confirmado de vítimas - a maior parte das quais jovens - e consolidou o aparato de segurança interna do novo regime como uma de suas características estruturantes”. Assassinatos, prisões, perseguições se sucederam por longo período por toda cidade, mas especialmente nos musseques, mesmo com a não consolidação do golpe no interior do Partido. O campo cultural foi alcançado em frentes distintas, na ocasião foram assassinados músicos importantes tanto dentro do Partido, quanto para a história da música angolana, como os músicos populares Urbano de Castro, David Zé e Artur Nunes; os clubes de música e dança existentes nos populosos musseques foram fechados, estabelecendo um período de recesso para as produções ao vivo e para o lançamento de novos talentos, assim como para o convívio entre músicos consagrados, experientes, e iniciantes (MOORMAN, 2008, p.174-176).

O episódio marcou a mudança na forma como o MPLA passou a se relacionar com a música, centralizando forças e projetos para transformá-la em artífice na construção da identidade nacional, da moderna nação. É controversa a interpretação dos artistas e intelectuais implicados diretamente na produção musical a respeito da música popular produzida no pós-independência. Para uns, o período representou um hiato se comparado ao que havia antes, um período de suspensão onde a música popular esteve orientada por valores “não alinhados às práticas musicais locais”. Para outros, há uma visão melancólica sobre a música popular no período, uma nostalgia por um tempo em que a música foi apoiada e incentivada pelo Estado (MOORMAN, 2008, p. 169).

O ponto que me interessa é o segundo, o Projeto Kalunga foi uma expressão das “batalhas da cultura para a criação do “homem novo”, de mente descolonizada e dedicado integralmente à causa revolucionária” (FIGUEIREDO, 2019, p. 96). A visita dos músicos brasileiros à Luanda, Benguela e Lobito representou para seus idealizadores angolanos

3 Para uma boa introdução, sobretudo numa articulação entre os desdobramentos do evento e suas implicações no campo da produção cultural, cito o excelente trabalho de Fabio B. Figueiredo (2012) e o de Marrison J. Moorman (2008). Para uma leitura que nos situe rapidamente nas controvérsias sobre o processo de independência ver Figueiredo (2019) e Messiant (2000); para uma visão geral sobre a história de Angola ver Birmingham (2017); Koné (2013) e Wheeler e Pélisser (2009). E, não menos importante, o documentário *Angola - Nos trilhos da independência* dirigido por Fradique e Kamy Lara, lançado em 2012.

o encontro entre as culturas populares “irmãs”, expressão da unidade de pensamento entre os envolvidos e uma forma de apresentar aos seus cidadãos como a canção popular deveria realizar-se política e artisticamente, numa cena “cultural cosmopolita pela paz e pela liberdade” (R.N/H.F.M., 1980, p. 3).

O jornalista angolano que realiza extensa matéria sobre um dos shows do Kalunga reclama uma postura de alinhamento do povo angolano ao gosto popular engajado, a música brasileira era seu modelo,

“[...] [refere-se aos músicos brasileiros] de cuja experiência na elaboração da arte musical muito necessitam os cantores angolanos, a fim de enriquecerem as suas obras musicais, para a realização da tarefa em que estão empenhados. [...] que haja lugar para mais intercâmbios deste gênero, sobretudo quando se tem em conta que a falta de motivação - para não falar de iniciativas e apoio material - está a encaminhar a nossa música para uma via de decadência em vez da reafirmação necessária. [...] A música popular brasileira mantém suas raízes tradicionais, mas evolui no sentido das realidades de seu Povo e está, por isso, hoje, mais virada para a construção do que para a alienação. [...] encontra apoio na poesia dos cantadores e cancioneiros que fazem do seu canto uma bandeira de luta pelo amor e pela justiça dos homens numa festa de sons e ritmos [...]”. (COSTA, 1980, p. 24-27).

A hegemonia buscada pelo MPLA teria um longo caminho a percorrer, não só no âmbito do uso da música, mas da existência de uma cultura variada pertencente a povos diversos situados num mesmo território. Todo um esforço de institucionalização da cultura, literatura, radiodifusão, cinema, televisão, música e demais manifestações culturais e artísticas, estava voltado para a realização do projeto modernizador do MPLA, em meio a uma diversidade de tradições culturais linguísticas e religiosas; as tensões entre as populações do campo e da cidade; aos conflitos raciais, tribalistas, à exclusão feminina e às ameaças neocolonialistas diretamente identificadas à FNLA e UNITA (FIGUEIREDO, 2012). Mesmo consolidando uma frágil hegemonia, o Estado estruturou as bases para o estabelecimento de uma tradição a partir de sua modernização.

Em meio às estratégias nacionalistas de modernização em concorrência, se houve um elemento que as uniu foi a resistência à tradição musical folclórica-popular da matriz colonizadora. A tradição construída pelo projeto nacionalista do MPLA, no âmbito da música popular angolana, aquela consolidada no pós-independência, restringiu-se e ampliou-se numa territorialidade cultural nacional em um duplo caminho: refundou sua tradição num passado pré-colonial e a incrementou com elementos situados para além de suas fronteiras nacionais, sobretudo no instante de fortalecimento deste projeto, expresso por exemplo, pelo reconhecimento, na cultura brasileira, de elementos de suas tradições culturais, exprimindo as “intimidades diaspóricas” (GILROY, 1993) como marca de sua criatividade<sup>4</sup>.

4 Para além do âmbito da cultura, a história da modernização de Angola é marcada por todo um movimento que



Na situação examinada, o movimento pendular de longa duração entre tradição e modernidade perpetuado nas culturas ocidentais, não parece útil. Situações, indivíduos e grupos moveram-se num *continuum*, de um extremo a outro, isto é, incorporou-se uma tradição no mesmo instante em que foi colocado em marcha um processo de modernização. A tradição, intencionalmente seletiva, modelou um passado de produção de originalidade e autenticidade para as culturas angolanas, operou com ela no presente, via um processo de definição e identificação social e cultural que quis amalgamar toda uma heterogeneidade de manifestações culturais nas categorias povo e popular, identificadas politicamente ao movimento revolucionário. (WILLIAMS, 1979, p. 118) .

A música folclórica foi contraposta à música tradicional, ao semba por exemplo, e à trova, forma que caracterizou a produção musical nos anos 1980, e alinhada à legítima produção musical popular, tal como a cubana. O desenvolvimento da música popular urbana em Luanda concentra no Ngola Ritmos, uma de suas formações musicais nacionais mais importantes, a representação da originalidade e autenticidade de tradições combinadas,

“O conjunto [Ngola Ritmos] foi um dos convidados para exhibir-se num serão para trabalhadores e foi simplesmente vaiado pelo público. Não concluiu a primeira canção em língua nacional kimbundu. Como deve imaginar, a plateia era essencialmente constituída por europeus que não estavam dispostos a ouvirem negros cantar em kimbundu [...]. Depois desse “desaire” o grupo refletiu e passou a estilizar a música portuguesa, quer fosse fado ou balada, introduzia-lhe um ritmo africano mudando-lhe o compasso [...]. Alguns anos depois, o Ngola Ritmos apresenta-se novamente no Cine Nacional e interpreta um fado estilo angolano; foi um sucesso! [...]. O Ngola Ritmos deixou formas interpretativas inéditas. Ele recolheu músicas que nada diziam e transformou-as em canções urbanas. Músicas das zonas de Luanda, Caxito; músicas de rebita que converteram em canções de palco, de baile, etc. Pegava na marimba e no kissange e procurava encontrar um acompanhamento uniforme com o violão” (WEZA, 2007, p. 50 e 52-53).

Arregimentados para dar unidade ao projeto nacional, os músicos precisaram organizar as características de originalidade e autenticidade de suas composições e interpretações também em elementos variados, “[os conflitos do pós-independência] situação que infundia nos músicos sentimentos patrióticos, conquanto tiveram que assumir um papel de sensibilizadores, interpretando canções de cariz político que, de alguma forma, ajudaram a despertar a consciência do povo” (WEZA, 2007, p.135).

Os acontecimentos de 1977 acentuaram esta perspectiva de uso das instituições

---

também aconteceu fora do país, antes e depois da independência. Antes, quando alguns umas intelectuais estiveram exilados.as ou seguindo suas formações profissionais em Portugal e criam redes de relacionamentos, cooperações entre Lisboa, Paris e Argel. Posteriormente, nas redes de colaboração que estabeleceram com os países do bloco socialista. Para as circulações entre Lisboa, Paris e Argel ver Figueiredo (2012), em especial a Parte II - Sonhos de igualdade, pesadelos de diferença (p.177 - 362). Para uma introdução ao conhecimento das relações e contatos com o Brasil nas articulações da luta anticolonialista angolana ver Da Silva, 2017.

e agentes culturais, os conflitos internos entre MPLA, FNLA e UNITA, fez o MPLA endurecer para a realização de seu projeto nacional de forma instrumentalizada, administrada e autoritária. A soberania cultural do Partido foi reativada em várias posições, os clubes foram reabertos como centros de recreação, foram criados festivais de música e dança, além da inserção de Angola no circuito de festivais culturais dos países socialistas. Usou-se a notoriedade dos músicos como forma de envolver as populações urbanas, sobretudo, as dos musseques, instituições estatais criaram grupos musicais específicos que permaneceram à sua disposição, criou-se a Juventude do Movimento Popular de Libertação de Angola (JMPLA) para inclusão cultural da população jovem e para que contribuíssem nas mobilizações das massas populares urbanas, o que se via nos festivais e nas competições artísticas, notadamente quando a intenção era integrar os jovens talentos oriundos das províncias e zonas rurais com aqueles das zonas urbanas centrais, fortalecendo evidentemente as perspectivas de novas filiações e/ou adesões ao Partido. Estruturado, o Ministério da Cultura contribuiu ainda para a reestruturação da Rádio Nacional de Angola (RNA), para a reativação da Companhia de Discos de Angola, para a criação do Instituto Nacional do Livro e do Disco (INALD) e mais tarde para a da Empresa Nacional de Disco e Publicação (ENDIPU), além de atribuir ao Departamento de Informação e Propaganda (DIP) a produção de música gravada. (MOORMAN, 2008, p. 185; S/A Revista Novembro, 1980, p. 42-45).

O Kalunga pode ser tomado como um dos resultados das políticas de institucionalização da cultura em Angola. Lá, marcadas pela força do campo político, a produção e a circulação da cultura nacional realizaram certo tipo de “internacionalismo político instrumentalizado”, em consonância com o “internacionalismo comunista”<sup>5</sup>. O Brasil, por seu turno, cumpriu a função de vetor neste processo de internacionalização. Esteve num meio-termo entre uma “concepção essencialista de nação (internacionalismo fascista)”, porque vivia sob um regime autoritário, e uma “concepção instrumentalista (internacionalismo comunista)” (SAPIRO, 2013, p.77), porque mesmo não havendo uma homogeneidade, os discursos do grupo brasileiro e as posições políticas à esquerda de alguns artistas e produtores estiveram alinhados à perspectiva socialista de seus anfitriões.

O encontro entre as duas expressões culturais nacionais dos dois Estados-nação, pelo Kalunga, ganha em termos explicativos e interpretativos se comparamos as interações culturais entre as duas periferias a partir da concepção relacional de dominação, hipotetizada por Sapiro (2013, p. 78). De acordo com a autora tanto mais um campo nacional encontra-se numa posição dominada no espaço internacional, caso do Bra-

5 Para Sapiro (2013, p.77) esta forma que toma o internacionalismo político aparece muitas vezes nas estratégias de instituições transnacionais como a UNESCO, por exemplo, para encorajar trocas e intercâmbios entre Estados-nação.

sil e Angola, mais seus dominantes tenderam a ocupar posições que privilegiem uma atuação internacional de seus artistas. Sendo, portanto, capazes de impor em seus espaços nacionais, em razão do prestígio vinculado à consagração internacional, modelos importados. O inverso desta relação deixa ver igualmente estratégias de autonomização importantes. Ou seja, quanto mais um campo nacional ocupa posição dominante dominante no espaço internacional, mais seus dominantes se concentrarão na acumulação de capital simbólico no âmbito nacional, assegurando para si uma visibilidade internacional, em razão da capacidade de atuarem para além de suas fronteiras.

Ainda que tivessem estruturado e reestruturado as instituições para o incentivo ao desenvolvimento da produção e da distribuição de bens culturais, as condições econômicas, políticas e sociais as aprisionavam num regime de escassez que ia desde a inexistência de profissionais especializados até insumos dos mais sofisticados aos mais simples. Duas matérias ressaltando a retomada do funcionamento dos equipamentos, em áreas distintas, música gravada e música ao vivo, denunciam o mesmo problema. Primeiro, em relação à reestruturação técnica da Companhia de Discos de Angola,

“Angola é, talvez, dos países africanos cuja música figura entre as menos conhecidas. Durante o tempo de ocupação estrangeira, jogada como ela era para salvaguardar os interesses da política colonial, a canção angolana primava pela alienação em detrimento da qualidade, além de que era fechada entre as fronteiras do país, então ocupado. Hoje, a situação é sobremaneira diferente. Por isso, impõem-se uma alteração especial ao desenvolvimento da nossa música, por conseguinte, à criação de toda infra-estrutura ligada à sua qualidade.[...] a única empresa gravadora atualmente a funcionar é a CDA, [está com atividades paralisadas porque seu maquinário necessita de reparos] os seus responsáveis já providenciaram no sentido de ultrapassar a situação, contratando um técnico italiano (a aparelhagem é italiana) para elaborar um relatório sobre a situação geral da empresa. O técnico veio, o relatório foi feito mas ... “está a espera da tradução!” (S/A. Revista Novembro, Op. Cit., p. 42-43).

E finaliza acentuando a dificuldade de formação de novos talentos, consequentemente de renovação do público,

“[...] A situação dos músicos em Angola como se sabe não é famosa... (sic)[...]. Muitos não dispõem, sequer, de uma viola de caixa e os felizes que conseguem adquirir, por outros meios, vêem-se aflitos para encontrar cordas de viola. Segundo informações da Secretaria de Estado de Cultura, estava incluído, nos planos de importação de material de 1978, o pedido de 60 violas de caixa, assim como uma série de instrumentos de sopro, tecla e percussão. Até aqui não temos mais notícias... . [...] urge cuidar e dinamizar o desenvolvimento da capacidade de criação dos compositores e artistas musicais angolanos, para bem da nossa cultura, da personalidade do Homem Angolano e da recuperação dos valores mais positivos do patrimônio artístico da nossa terra, legado precioso que convém conservar e transmitir com toda fidelidade às gerações vindouras, continuados da Revolução” (S/A. Revista Novembro, Op. Cit., p.45).

Em seguida, noutro material, uma chamada relacionada às frágeis condições de

realização dos shows ao vivo,

“[I Festival Internacional da canção revolucionária] Esta primeira experiência teve de fato algumas falhas. Das mais importantes terá sido a pequena lotação da sala onde decorreu o Festival. No entanto, a experiência colhida foi muito proveitosa. Antonio Cardoso assegurou que no próximo ano “organizaremos um outro espetáculo do gênero devidamente preparado e estudado e com uma maior participação de artistas”. “A inexistência (adiantou) no Conselho Nacional de Cultura de um técnico profissional de som e luz, fez com que se verificassem algumas falhas na montagem da aparelhagem e sonorização da sala de espetáculos. Isto originou que, de vez em quando, surgissem alguns ruídos na aparelhagem assim que abafava a voz do artista. Mas isso são problemas técnicos que nós, neste momento, não temos capacidade de resposta””. (S/A, Jornal de Angola, 27/12/1978, p. 3).

Em termos comparativos, em se tratando especialmente da forma valorativa centro e periferias, o Kalunga desloca as posições do Brasil e de Angola quando tomamos as duas realidades periféricas em suas formas interiores. Do lado brasileiro, campo nacional dominante no espaço internacional, a travessia transatlântica representou o incremento nacional e internacional do valor e excelência dos artistas e da música brasileira. Do lado angolano, de sua música popular, tomada como expressão de um campo nacional que ocupava posição dominada no espaço internacional, os dominantes dentro deste espaço irão se voltar para estratégias e posições internacionais, impondo modelos importados em seus países, o peso dado ao prestígio do internacional reforçou internamente a posição dos dominantes. O elogio angolano à “vanguarda dos artistas e da música brasileira” (S/A, Jornal de Angola, 24/05/1980, s/p), assim como ao “brilho e maestria dos artistas das caravanas artísticas socialistas” (S/A, Jornal de Angola, 15/02/1985, p. 10) parece revelador das assimetrias.

Todavia, para o exame de tais assimetrias há um aspecto diacrônico que precisa ser considerado: o Estado angolano, na sua formação cultural nacional, operava a um só tempo a construção de uma tradição no interior de uma modernização autoritária, num rechaço à produção anterior identificada ao império. Reconhecidamente há, pelo Estado angolano, uma dependência simbólica<sup>6</sup> no âmbito da formação de sua música popular, mas ela também existe do Brasil em relação à Angola (fator de prestígio) e dos países socialistas em relação à Angola (estratégia geopolítica). Os efeitos da independência política de Angola, examinados através do Projeto Kalunga aludem às metamorfoses da dominação simbólica, da dinâmica que ganham as comparações quando substituimos dualismos valorativos pelo exame das trocas e transferências entre as entidades concernidas. Para não mencionar a amplitude mais global que tal dinâmica traz para a análise dos objetos comparados (SAPIRO, 2012, P. 197; BOSCHETTI, 2010). A discussão seguinte esclarecerá este ponto de vista.

6 Para uma discussão original sobre a dependência simbólica ver Bourdieu (1986, p. 3-6).

Fotografia 5: Brasileiros e brasileiras em show de encerramento pelo Projeto Kalunga em Angola. “Povo com povo a gente se entende - Punho cerrado, adeus, de mãos abertas... Obrigado pelo muito que vocês nos deram. Voltaremos sempre”.



Fonte: Revista Novembro, Ano 4, N° 32, Abril/Maio de 1980, p. 24.

Fotografia 6: Artistas brasileiros/as em Angola pela turnê Projeto Kalunga, 1980. (Quarto da esquerda para direita) João do Vale, Clara Nunes, D. Ivone Lara, Martinho da Vila, João Nogueira, Miúcha.



Fonte: Jornal de Angola, 10/05/1980, p. 2.

## Cultura nacional e o cosmopolitismo socialista

No contexto da Guerra Fria, as turnês internacionais constituíram a forma mais elementar de funcionamento das relações internacionais entre os países dos dois blocos, capitalista e socialista (soviético). No entanto, alguns trabalhos irão mostrar como a circulação dos bens simbólicos escapou às apreensões bipolares que aprisionaram as análises sobre os processos de construção dos “panteões culturais nacionais” em blocos cerrados. Francfort (2013), por exemplo, mostra como a bipolarização para pensar as turnês internacionais de música de concerto não resume os jogos políticos e culturais envolvidos nos atos desta “diplomacia cultural”, frequentemente associada direta e exclusivamente ao risco, relativo aos músicos e artistas trãsfugas, desertores. Diferentemente, concursos para definir quais virtuosos acederiam ou não às carreiras internacionais, seleções de programas representativos do país e/ou bloco a serem executados nas apresentações, constituem exemplos que complexificam a dualidade do dispositivo diplomático global das turnês internacionais. Os exemplos citados pelo autor são variados, menciono apenas dois deles, mais diretos, que podem me auxiliar no uso elementar que estou fazendo de suas ideias: o triunfo da Orquestra de Leningrado em 1962 em Nova York sob a regência do maestro russo Evgeni Mravinski, ou ainda aquele do primeiro concurso Tchaïkovski em Moscou em 1958, cujo prêmio foi para o pianista americano Van Cliburn, formado na Julliard School pela pianista bósnia emigrada, Rosina Lhévinne<sup>7</sup>. (FRANCFORT, 2013, p.77).

O autor avalia que embora existindo os perigos assimétricos das deserções, os músicos eruditos apresentaram uma singularidade, frente aos demais desertores. Ela diz respeito ao lugar da música nos fenômenos de identificação cultural nacional.

“Não se trata de negar o peso afetivo da dança ou do esporte, mas trata-se de considerar que a música teve, na cultura do bloco soviético, um lugar particular, em parte fundado sobre a ideia das escolas nacionais. [...] a herança de um repertório e de um estilo, as linhas dos compositores e virtuosos vinculadas, de geração à geração, à uma era de ouro, são tanto métodos de identificação, à uma sociedade ou regime, quanto à música” (FRANCFORT, 2013, p.75).

Em síntese, Francfort (2013, p.86) deseja discutir a dimensão não redutora da música, seu papel como instrumento de confrontação entre os blocos, acentua como mesmo os desertores e trãsfugas defenderam suas músicas nacionais, muitas vezes recusando, em ambos os blocos, fazer delas um argumento a serviço de um regime político ou de um país.

7 “É Preciso dizer que entre 1956 e 1965 apesar da aniquilação da revolução húngara, da crise de Cuba ou da construção do muro de Berlim, as turnês de prestígio se multiplicaram reciprocamente, como uma forma de competição musical estabelecida entre as duas grandes potências” (Francfort, 2013, p. 76).

Seguindo um caminho semelhante, Popa (2011) indicará como o exame das circulações culturais transnacionais coloca novas perspectivas para as análises sobre os confrontos políticos entre os dois campos adversários, na medida em que questiona os ângulos de análise que enxergam no período uma confrontação política entre dois campos adversários divididos por fronteiras herméticas. Ela irá discutir, por exemplo, como a categoria geopolítica homogênea e monolítica, “Leste Europeu”, forjada naquele período não resiste ao exame das conexões, vínculos, autorizados ou não, entre os países socialistas e o mundo ocidental, quando se examina a circulação de livros e impressos.

“A Guerra Fria cultural, no entanto, não é travada apenas por estratégias frontais. A circulação internacional da escrita, que é um de seus instrumentos, está associada à ideia de confronto, mas também de expansão ou infiltração do campo adversário. Cada um dos dois “blocos” tenta assim não só preservar o seu perímetro, mas também jogar no espaço (inclusive geográfico) de seu adversário. As políticas de tradução postas em prática pelos estados socialistas, por exemplo, promovem a exportação de livros para a Europa Ocidental, que pode ser apoiada por infraestruturas culturais comunistas ocidentais. Atuando desta vez a favor da oposição política, os *passeurs* divulgam textos proibidos para que possam ser traduzidos no Ocidente. Por outro lado, as remessas de livros também viajam em direção geográfica inversa” (Popa, 2011, p. 2).

A inserção de Angola nos circuitos das turnês internacionais terá variações, tanto relativas às diferenças temporais quanto ao estágio de desenvolvimento de seu mercado de bens simbólicos, mas realizará igualmente estratégias de relações internacionais para além do enfrentamento político entre adversários situados em campos culturais aparentemente monolíticos. Em Angola, as instituições que promoviam o desenvolvimento de um mercado de bens simbólicos, tais como a Secretaria de Estado de Cultura, o Conselho Nacional de Cultura, a União Nacional dos Trabalhadores de Angola (UNTA), ou mesmo o JMPLA, voltaram-se para o trabalho de inserção da produção cultural angolana, sobretudo da música e do cinema, num circuito internacional de produção dos países socialistas, “[...] os artistas atuavam num circuito de festivais culturais de esquerda representando uma cultura nacional revolucionária na cena cosmopolita socialista” (MOORMAN, 2008, p.177), cumprindo agendas da diplomacia cultural intra-bloco e incrementando suas redes de trocas e colaborações extra-bloco.

Neste período, acentuam-se as questões relativas às definições de povo e de popular, era necessário abrigar na categoria todas as subcategorias existentes, desenvolver políticas de alinhamento ao gosto popular revolucionário, predileção semelhante àquela assistida nos espetáculos proporcionados pelos intercâmbios culturais com as culturas irmãs, portadoras de abraços fraternos de solidariedade internacional e, por exemplo, de uma música capaz de exprimir os valores da nova sociedade,

“[...] é necessário que as relações músico-culturais com outros povos seja um fato permanen-

te [...]. [...] é urgente que as condições sejam criadas [...]. Só assim, os músicos de Angola poderão também, no país ou no exterior, conseguir exprimir, na qualidade e originalidade de suas canções, a mensagem revolucionária de um Povo liberto e ávido de proclamar a alegria de viver, contribuindo para a construção da nova sociedade universal” (COSTA, 1980, p.27).

Internamente, os dirigentes estatais conseguiam adesões aos seus projetos ; as trocas e transferências entre as culturas renovavam os talentos musicais; os festivais de música, quer fossem os internacionais ou os regionais, como os da juventude, por um lado, animavam o espaço da música popular urbana de Angola e, por outro, inseriam as cidades angolanas nos mapas das turnês artísticas. A circulação internacional de seus poucos artistas fortalecia a posição do próprio país no âmbito da geopolítica cultural da Guerra Fria. A importância da União Soviética na África muda a partir de 1975, principalmente com as independências de Angola, Moçambique e Guiné-Bissau apoiadas pelo fornecimento de armamentos, treinamento, formação e assistência material pelo país e aliados. Diferentemente do golpe que haviam sofrido em Gana em 1966, evidenciando a fragilidade de sua posição no continente, os sistemas de Estado das três repúblicas independentes foi atentamente acompanhado e apoiado para a consolidação da nova ordem (ANAFU, 1988, p.723). Incentivar a formação ideológica de uma cultura popular revolucionária constituía uma política de Estado que se articulou dentro e fora da nação e teve, igualmente, implicações internas e externas às fronteiras nacionais. Para Anafu (1988, p. 722 e 723) os verdadeiros interesses da política soviética estavam voltados para o Oriente Médio, a África entra como estratégia de salvaguarda de interesses, aí residiria uma primeira fragilidade da sua posição naquele território. A outra diz respeito aos poderes estabelecidos, de longa data, com a França e a Grã-Bretanha, para além “da faixa do Estado”. Neste sentido, atribui ao golpe de Estado contra o socialista Nkrumah como mais uma evidência desta fragilidade. Daí colocar as independências das três repúblicas como uma nova etapa na estratégia soviética de domínio sobre parte do continente.<sup>8</sup>

As turnês artísticas acentuavam, pelas artes, notadamente pela música, a questão nacional numa perspectiva internacionalista. A instrumentalização das missões colocava os artistas soviéticos, e aqueles alinhados ao bloco, como propagandistas de uma cultura nacional superior, aspirando a paz e a liberdade, unindo os povos irmãos pela virtuosidade espetacular de seus músicos, dançarinos, acrobatas, esportistas, etc. Os artistas recepcionados eram apresentados da seguinte maneira,

---

8 Discussões semelhantes podem ser vistas ainda em: Milhazes (2009) para uma compreensão sintética sobre as relações entre a URSS e Angola no momento da independência e Gleijeses (1991) que fará uma extensa revisão da importância, sobretudo militar, de Cuba na luta anticolonial nos países africanos, em especial em Angola, cujos esforços para preservar sua segurança são mais conhecidos. Ainda sobre a centralidade da atuação de Cuba ver o documentário de Jihan El-Tahri, *Cuba, une odyssee africaine*, realizado em 2007.



“Decorreu em Luanda no cine Karl Marx de 9 à 19 de Dezembro, o I Festival Internacional da Canção Revolucionária, iniciativa do Conselho Nacional de Cultura integrada as celebrações do vigésimo segundo aniversário de fundação do MPLA e primeiro da sua constituição em Partido do Trabalho. O festival trouxe até nosso País dezenas de artistas de países socialistas, da Europa, de África e de movimentos de libertação ainda em luta, como é o caso da SWAPO e FRETILIN. Cançonetistas da URSS, RDA, de Cuba, da Hungria, da Espanha, de Portugal, de S. Tomé e Príncipe, Malgache, de Timor-Leste e da SWAPO em conjunto com alguns artistas angolanos, todos unidos com um só objectivo, apresentaram para todo o Povo de Luanda música de combate, de luta, de apoio solidário e firme aos povos que ainda lutam contra a opressão e a dominação. Mostraram um pouco da cultura dos seus povos, enriquecendo, desta forma, com mais calor e alegria as comemorações do 10 de Dezembro”. (S/A, Jornal de Angola, 27/12/1978, p. 3).

“A caravana artística dos países socialistas que se encontra em digressão em nosso País, realiza amanhã, sábado, mais um espetáculo no Karl Marx. O programa terá início às @!H00 horas. O mesmo elenco voltará a exhibir-se naquela sala no domingo, pelas 16H00 horas. A caravana inclui nomes muito conhecidos e considerados nos seus países e alguns, mesmo a nível internacional. Regina Thoss, por exemplo, segundo a opinião de seu professor de música, a sua voz predestinou-a para a ópera. Ainda mesmo muito jovem ela apresentou-se pela primeira vez em 1966 perante um júri internacional por ocasião do Festival da Canção Ligeira dos países que fazem fronteira com o Mar Báltico em Rostock e ganhou o primeiro lugar. [...] Ela é uma das cantoras da RDA com maior êxito, que ganhou o maior número de prêmios internacionais. Regina Thoss canta música popular e rock, seu repertório é extenso e variado, faz shows para televisão, gravações para rádios e discos. Viajou muito pelo estrangeiro. Ela esteve em todos os países socialistas, no Próximo Oriente, nos Países Baixos, na Áustria, na RFA, em Berlim (Occidental), na Irlanda e no Japão. Regina Thoss participou do Parlamento Mundial para a Paz em Sófia e desde 1984 é membro do Conselho de Paz da RDA [...]. Os “Los Bravos”, de Cuba, noutro exemplo, com a sua maneira inconfundível, a sua particularidade musical [...], prestam uma interessante e importante contribuição para o folclore cubano tão variado e vivo. É característico para a música” do grupo a incorporação da música cubana popular de dança, como por exemplo, a Conga, uma dança popular do carnaval cubano que se toca rápido a dois tempos ao ritmo dos tambores do mesmo nome de origem africana”. (S/A, Jornal de Angola, 15/02/1985, p. 10).

As turnês artísticas soviéticas que passaram por Angola não eram as mesmas “turnês de prestígio” trabalhadas por Francfort (2013), mas resistiam nelas a ideia do cosmopolitismo como ideal político e cultural, reforçando nacionalismos já consolidados e aqueles em formação.

A ideia do cosmopolitismo atravessa a de universalidade entrecruzada das músicas cubana, brasileira, ou mesmo daquela apresentada pela intérprete alemã, abrigava-se igualmente no cosmopolitismo das personalidades artísticas, expresso na intensidade do fluxo de suas circulações internacionais, naquilo que apresentavam como raízes comuns, quer estivessem estas últimas identificadas às relações diaspóricas, quer estivessem representadas pela retórica da amizade, solidariedade e camaradagem socialista promotoras da paz e da liberdade entre as nações.

Cuba teve uma papel destacado na realização deste cosmopolitismo, na forma como realizou a dimensão universal de sua cultura. Os movimentos de deslocamentos transcontinentais dos artistas para Angola, e dos artistas angolanos para fora do país, foram fortemente encorajados pela diplomacia cubana, suas orquestras, por exemplo, foram artífices importantes de um processo de “globalização musical transatlântica” no período (DJEJBARI, 2015, p. 34). As turnês e participações/cooperativismo em festivais musicais engendraram uma intensa circulação de seus artistas, envolveram países direta e indiretamente alinhados ao bloco socialista, como o Brasil. Alguns artistas brasileiros, antes da passagem por Angola, haviam estado em festivais musicais em Cuba<sup>9</sup>. Sua presença na África, de forma regular e organizada, remonta aos anos de 1960, quando eram recorrentes as apresentações das orquestras, Aragón especialmente, pelo oeste e centro do continente africano. Da mesma maneira que não era raro o suporte às formações de orquestras nacionais pelos países por onde excursionavam (DJEJBARI, 2015). Numa de suas passagens por Luanda, a virtuosidade dos músicos integrantes da Sierra Maestra deixou a impressão de que “o contexto cultural cubano está a altura de influir de forma enriquecedora no universal” (S/A, Jornal de Angola, 18/04/1986, s/p.).

Em termos comparativos, o exame das turnês musicais permite observarmos como as estruturas destes campos musicais, constituídos num nível nacional, foram inseridos no mercado mundial da música, estruturado por relações de força desiguais que determinaram as formas das trocas e circulação dos objetos, instituições e indivíduos. Como espaços dinâmicos, cada tradição nacional, mesmo vivendo temporalidades distintas, teve suas estruturas alteradas quando seus agentes, instituições e obras se enfrentaram no movimento de circulação das trocas e intercâmbios internacionais (SAPIRO, 2012, p. 217). As turnês, as dos países socialistas ou a brasileira, denotam as dimensões dinâmica e processual da comparação intercultural, seu estudo implica repensar os modelos, naturalizados, únicos, de existência dos campos musicais nacionais. Sua análise não se acomodaria num modelo que as encerrasse na polarização centros e periferias, porque como periferias vimos que elas metamorfoseiam as relações de dominação e as relações de dependência.

## Considerações finais

A turnê dos músicos brasileiros por Luanda, Benguela e Lobito em 1980 ocorreu sem a participação do governo brasileiro, fora de qualquer esquema protocolar diplomático, a viagem era cultural e política para ambos os lados, anfitriões e convidados. No processo de construção do “Homem Novo” o Brasil trazia, pela música, a representação

9 BARRETO, 2020.

de valores que correspondiam aos anseios da empreitada modernizadora angolana.

“Eu não lembro exatamente do Kalunga como um todo, lembro de personagens, Martinho da Vila, Chico Buarque, geralmente figuras que já conhecíamos de muito tempo. Sempre tivemos a música brasileira como uma referência importante. Meus pais, em casa, ouviam música brasileira. Então, ela vindo aqui, por todas as razões históricas que conhecemos, nos trazia a ideia de que somos todos universais, nossa música é universal. Chico cantava a Revolução dos Cravos, Caymmi o mar, nossas afinidades culturais não se resumem ao nosso passado histórico, a língua que falamos. Creio, não sei, era isso que queríamos mostrar naquele momento de construção de uma nova sociedade: queríamos falar juntos de trabalhadores, mulheres, transformação, união. E não foi por acaso que a música de encerramento dos shows do Kalunga foi “[O] Cio da terra”...” (Entrevista com Afonso Antônio, Secretário de Estado da Cultura, 02/05/2018, Luanda, Angola).

A música de Milton Nascimento e Chico Buarque, lançada em 1977, fazia menção aos ciclos do trabalho agrário e, metaforicamente, aos da própria reprodução da vida, às propriedades de renovação e dádiva intrínsecas ao cultivo da terra, cuja abundância, objetivamente, é distribuída assimetricamente entre proprietários e lavradores. A relação de desigualdade que marcava a sociedade brasileira e o que vivia Angola naquele momento - as dificuldades de integração da população camponesa, a fragilidade das políticas de desenvolvimento agrário, impostas tanto pelas limitações da guerra civil, quanto pelas políticas para o campo articuladas pela modernização autoritária - encerrava o encontro entre as duas músicas populares mantendo a coerência aos valores da cultura nacional-popular que as aproximou<sup>10</sup>. Isto é, representações de um Brasil que, pela emergência de uma cultura de caráter nacional, desalienada, não só negou o lusotropicalismo, como pôs em xeque o mito da democracia racial, na medida em que seus artistas populares e a poesia de suas canções representavam a resistência às formas arcaicas, e persistentes, de exploração “de seu povo”: quer fosse pelo autoritarismo, pela condição de classe ou racial, quer fosse pela “intervenção estrangeira” na política, na economia e na cultura brasileira.

O país se coloca como intermediário importante no espaço socialista cosmopolita de circulação artística. A formação da tradição musical angolana no momento de sua modernização autoritária deixa ver com clareza como é, ela mesma, produto de trocas e

10 Como lembra Ortiz (1994), a questão nacional é uma questão antes de tudo política, portanto, a ideia de cultura nacional-popular que atribui certa homogeneidade dentro da diversidade de artistas brasileiros que participaram do Kalunga remete, em síntese, à crença de que pela cultura popular enfrentaríamos nossa condição de subalternidade, o colonialismo em relação às ideias estrangeiras; o popular na música, no cinema, na literatura, expressa uma consciência política, fixada pelo povo, ele mesmo artesão da produção popular. Este discurso é recrudescido em Angola, em 1980, primeiro porque encontra terreno fértil quando exportado, depois porque internamente enfrentava a produção e o consumo massivo, incrementados pelas companhias multinacionais, pela consolidação das indústrias culturais no país. É aí que o discurso nacional-popular também se construirá em oposição ao “imperialismo cultural”, na verdade contrário à uma produção internacional-popular (ORTIZ, 1988), vista como esvaziada de sentido crítico, político (BARRETO, 2020).

intercâmbios exteriores ao bloco socialista, vide a presença do Brasil. Pelo exame da face angolana do Projeto Kalunga conseguimos vislumbrar as “estruturas intermediárias” e as “passarelas institucionais” (POPA, 2011) que permitiram as trocas, a realização de uma política diplomática cultural bem definida e ativamente movimentada, inclusive para além das fronteiras delimitadas. A forma como trabalho com a ideia da existência de uma campo transnacional da produção musical parece útil justamente porque é capaz de designar estas redes informais e, muitas vezes, não planejadas de contatos e trocas<sup>11</sup>. O próprio confronto geopolítico faz funcionar infraestruturas de intermediação oficiais, pelo partido, pelos agentes do estado, e outras de enfrentamento pela concorrência política (com o bloco oposto), mais fluídas, cuja intermediação pode realizar-se pelas redes clandestinas, ou não, de afinidades partidárias, ideológicas e/ou pelo mercado, por exemplo.

Sobre sua face brasileira, a perspectiva apontada por Ridenti (2010 ; 2019) contribui de forma original para o exame destas estruturas intermediárias, ajuda a descentrar as análises circunscritas a um e outro indivíduo. O Partido Comunista num primeiro momento e a indústria cultural em outro constituem duas passarelas importantes para o estabelecimento dos intercâmbios culturais. No Brasil, para o autor, a inserção partidária deu ao trabalho intelectual (artístico) uma importância social privilegiada graças a rede de sociabilidades comunistas que possibilitava não só publicar, mas também distribuir as obras de vários intelectuais, oferecendo inclusive uma recepção assegurada por um público cativo consolidado pela influência do Partido<sup>12</sup>.

Dessa maneira, a ação cultural dos comunistas será fundamental para a consolidação de um campo intelectual e de uma indústria cultural no Brasil, tendo em vista que ela abrirá frentes de trabalho onde muitos deles exerceram influência, motivados quer seja por intervenções práticas de ruptura com as condições de subdesenvolvimento, quer seja pela popularização da cultura, nacional e popular, de suas expressões artísticas, junto às camadas mais excluídas da população brasileira, de modo a estabelecer,

---

11 Sapiro, Leperlier e Brahim (2018, p. 8) precisam as definições dos termos internacional, transnacional e mundial nos estudos sobre as formações dos campos intelectuais. Assim, o termo transnacional caracteriza um espaço funcionando para além das fronteiras nacionais, sem ser organizado por uma instância internacional ou regional. É um conceito útil para designar as redes informais que constituem os movimentos de vanguarda, por exemplo. Migrações, fundações filantrópicas foram fatores de formação de tais redes. Aqui, minha tentativa consistiu em tomar o Projeto Kalunga como elemento heurístico de um processo de transnacionalização das músicas populares brasileira e angolana.

12 Um dos artistas brasileiros mais esperados em Angola e dos mais aclamados nos shows pelo Kalunga foi Dorival Caymmi e sua “Canção da partida”. Os angolanos o conheciam pelas músicas que compunha para as telenovelas brasileiras e para o cinema. “Canção da partida”, havia sido música tema do filme “The sandpit general’s”, baseado no romance “Capitães da Areia” de Jorge Amado, publicado originalmente em 1937. A produção norte-americana foi dirigida por Hall Bartlett e lançada em 1971, com frágil bilheteria nos EUA, proibido no Brasil e popularizado na URSS.

pela cultura popular, uma contraposição ao acusado imperialismo cultural dos Estados Unidos (RIDENTI, 2019, p. 207).

Como mencionado, subsistiram vínculos e conexões entre os dois campos opostos, seja pelas trocas culturais oficialmente promovidas pelos regimes comunistas, sustentadas por acordos inter-governamentais (diplomacia cultural, por exemplo), pelas intermediações das infra-estruturas partidárias, seja apoiada pela força de uma indústria cultural consolidada (no caso do Brasil, por exemplo). A circulação transnacional das produções artísticas, da música em especial, aponta para a existência transnacional dos campos; mesmo que as músicas emblemáticas de formações nacionais tenham sido constituídas como parte importante de projetos nacionais, formaram-se também no movimento de circulação em meio a vários outros modelos. Se os Estados-nação contribuíram para a formação da autonomia relativa destes campos musicais, brasileiro e angolano, organizando minimamente as políticas de produção, distribuição e consumo dos produtos, o Projeto Kalunga deixa ver que as fronteiras geográficas de cada um deles não são fixas, são objetos disputados por agentes ativos cujos deslocamentos operam ampliações e reduções dentro e fora dos espaços nacionais.

A rigor o nacionalismo pós-colonialista angolano sempre foi internacional, aproximando-se da perspectiva internacionalista comunista, daí também a dificuldade em encontrar referências que designem uma identidade nacional, não poderia ser uma língua, tampouco uma etnia ou uma religião. Ao passo que as referências coloniais foram rechaçadas, recalçadas, tentou-se criar uma inteiramente nova cultura nacional. Neste sentido, a crítica de Sayad (2002) ao nacionalismo argelino pode inspirar uma ponderação ao angolano. Segundo ele, em alguma medida, os nacionalistas apagaram o passado colonial do ponto de vista da identidade nacional mas, ao fazerem isso, mantiveram forte a presença colonial pela permanência do “mito da nação”, herdado da França, que esteve presente mesmo quando já não havia mais a presença do colonizador (SAYAD, 2002, p. 74-75). Isso ajuda a compreender a relação entre a fragilidade da produção cultural “nacional” angolana e a força “cosmopolita” que movimentou os empreendimentos de sua construção e transformou seu território num espaço de recepção e aclimatação de outros projetos identitários.


Por todas estas razões, o Projeto Kalunga, do ponto de vista heurístico, traz um avanço para as análises sobre as formações nacionais das músicas populares, porque sua circunscrição não se acomoda bem a nenhum perímetro nacional, não admite que o definamos a partir de uma única instância nacional (Estado e/ou mercado), além de reunir marcas de construções identitárias marcadamente transnacionais de ordem étnicas (colonização) e regionais (realidades periféricas), por exemplo, admitindo ao mesmo tempo romper com certo “nacionalismo metodológico” que tende a encerrar as es-

calas e os níveis de observação nos espaços nacionais<sup>13</sup>. Realidade posta desde há alguns séculos, destacada por muitos autores e autoras, mas notadamente por Alberto da Costa e Silva (2021, p. 83): “Para nós, brasileiros, por exemplo, a Luanda e a Benguela da metade do século XVII ao primeiro quarto do século XIX mostram-se cada vez mais subúrbios do Rio de Janeiro. Era como se Luanda e Benguela fossem periferias do Rio, de tal maneira a vida entre essas cidades estavam interligadas”. A turnê musical Projeto Kalunga só evocava para restituir mais uma vez as viagens atlânticas.

Fotografia 7 : Cartaz de divulgação das turnês artísticas da “caravana dos países socialistas” por Angola.


**DE 1 A 9 DE JUNHO DE 1980**  
**POR OCASIÃO DAS FESTIVIDADES DO 35.º ANIVERSÁRIO**  
**DA LIBERTAÇÃO DO FASCISMO HITLERIANO**

**PALCO DA AMIZADE** COM ARTISTAS DE OITO PAÍSES SOCIALISTAS



**LOS BRAVOS**  
conjunto instrumental e de canto CUBA

U.R.S.S.  
R.S. CHECOSLOVÁQUIA  
R.S. VIETNAME  
R.P. HÚNGRIA  
R.P. POLÓNIA  
R.P. MONGÓLIA  
R. CUBA  
R.D.A.




**AMAZONKI**  
trio de canto RP de Polónia




**VLADIMIR KONONOWITSCH**  
dançarino URSS



**VERA SCHNEIDENBACH**  
cantora RDA




**DUO CEJKA-KOTTOVA**  
pantomima/paródia RS da  
CHECOSLOVÁQUIA



**LUDMILA RUMINA**  
cantora URSS

E ainda os artistas  
**NGUYEN THAN TAM**  
e **VU KIM PHUC** (Vietname)  
**BEGONJI NOROWSAMBU** (Mongólia)  
**YURI TRUPE** (Húngria)



**BERLIN SEXTETT**  
grupo instrumental RDA

Fonte : Jornal de Angola, 01/06/1980, s/p.

<sup>13</sup> Espaço nacional que a “história e a sociologia dos intelectuais há cerca de trinta anos buscam reinscrever em configurações extra-nacionais” (SAPIRO, LEPERLIER E BRAHIMI, 2018, p. 5).

## Referências

### Livros e artigos

- ANAFU, M. Les relations soviéto-africaines: une perspective historique. **Politique Étrangère**, v. 53, n. 3, p. 719-727, 1988.
- ANDERSON, B. **Comunidades imaginadas**. Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BARRETO, M. The Kalunga Project: the meanings of popular Brazilian and Angolan musical productions beyond national territory. **Journal of World Popular Music**, n. 7.1, p. 69-90, 2020.
- BIRMINGHAM, D. **Breve história da Angola moderna [ Séc. XIX-XXI]**. Lisboa: Guerra e Paz, Editores, S. A, 2017.
- BOSCHETTI, A. Pour un comparatisme réflexif. In: \_\_\_\_\_. (ed.). **L'espace culturelle transnationale**. Paris: Nouveau Monde, 2010, p. 7-51.
- BOURDIEU, P. Existe-t-il une littérature belge? Limites d'un champ et frontières politiques. **Études de Lettres**, n. 4, pp. 3-6, 1985. (Versão traduzida em BOURDIEU, P. Existe uma literatura belga? Limites de um campo e fronteiras políticas. **Repocs**, v. 17, n. 34, p. 249-252, 2020.
- \_\_\_\_\_. Les conditions sociales de la circulation internationale des idées. In SAPIRO, G. (dir.). **L'espace intellectuel en Europe**. De la formation des États-nations à mondialisation XIXe-XXIe siècle. Paris: La Découverte. 2009, p. 27-39.
- CAYMMI, S.. **Dorival Caymmi - O Mar e o Tempo**. 2ª Edição. São Paulo, Editora 34, 2014.
- COSTA e SILVA, A. **A África e os Africanos na História e nos Mitos**. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 2021.
- COSTA, T.. Música popular brasileira: povo com povo a gente se entende. **Novembro** - A Revista Angolana, n. 32, pp. 24-27, 1980.
- DA SILVA, M.A.M. Outra ponte sobre o Atlântico Sul: descolonização africana e alianças político-intelectuais em São Paulo nos anos 1960. **Análise Social**, 225, LII (4º), p. 804-826, 2017.
- DJEBBARI, E. Guerre froide, jeux politiques et circulations musicales entre Cuba et l'Afrique de L' Ouest. Las maravilhas de Mali à Cuba et la Orquestra Aragón en Afrique. **Afrique Contemporaine**, n 2, p. 21-36, 2015.
- DUMONT, J. **Diplomaties culturelles et fabrique des identités. Argentine, Brésil, Chili (1919-1946). Coll. "Des Amériques"**. Rennes: PUR, 2018.
- FIGUEIREDO, F.B. *Entre raças, tribos e nações: os intelectuais do Centro de Estudos Angolanos, 1960-1980*. 2012. Tese (Doutorado em História) - Centro de Estudos Afro-Orientais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.
- \_\_\_\_\_. Batalhas da cultura: cinema e música em Luanda nos dias da independência In: FURTADO, C.A. e SANSONE, L. (Orgs.). **Lutas pela memória em África**. Salvador: EDUFBA, 2019, p. 93-123.
- FRANCFORT, D. Tournées musicales et diplomatie pendant la guerre froide. **Relations Internationales**, n 156, p. 73-86, 2013.
- GLEIJESES, P. **Visions of freedom**: Havana, Washington, Pretoria and the struggle for Southern Africa, 1976-1991, North Carolina: University of North Carolina Press, 2013.
- GILROY, P. **The Black Atlantic**. Modernity and Double Consciousness. Londres: Verso, 1993.
- HEILBRON, J. (2020). *La sociologie française*. Sociogênese d'une tradition nationale. Paris: CNRS Éditions, 334p.
- KONÉ, A. **De la guerre d'indépendance à guerre civile et internationale en Angola (1961-1991)**. Paris: Éditions Connaissances et Savoirs, 2013.

MAUSS, M. **A Nação**. São Paulo: Três Estrelas, 2017.

MESSIANT, C. Em Angola, até o passado é imprevisível. A experiência de uma investigação sobre o nacionalismo angolano e, em particular, o MPLA : fontes, crítica, necessidades actuais da investigação. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL SOBRE A HISTÓRIA DE ANGOLA “Construindo o passado angolano: as fontes e sua interpretação, 2, 2000.”. Lisboa. **Actas** [...] Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 2000. p. 804-859.

MILHAZES, J. A URSS e a independência de Angola. In: MILHAZES, J. **Angola. O princípio do fim da União Soviética**. Lisboa: Nova Vega, 2009, p. 59-90.

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

ORTIZ, R. . **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. **A Moderna Tradição Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

POPA, I. La circulation transnationale du livre: un instrument de la guerre froide culturelle. **Histoire@Politique**, n. 15, p. 25-41, 2011.

RIDENTI, M. Artistas e intelectuais comunistas no auge da Guerra Fria. In: \_\_\_\_\_. **Brasilidade Revolucionária**. São Paulo: Unesp, 2010, p. 57-83.

\_\_\_\_\_. Artistas comunistas latinoamericanos: nacionalismo y star system soviético. **Prismas**, n. 23, p. 205-210, 2019.

S/A. Nova matriz para nossa música. **Novembro** - A Revista Angolana, n. 32, pp. 42-45, 1980.

SAPIRO, G., LEPELIER, T. e BRAHIMI, M. Qu'est-ce qu'un champ intellectuel transnational?. **Actes de la recherche en sciences sociales**, n. 224, v.4, p. 4-11, 2018.

SAPIRO, G. Le champ est-il national? La théorie de la différenciation social au prisme de l'histoire globale. **Actes de la Recherche en Sciences Sociales**, n. 200, p. 71-85, 2013.

\_\_\_\_\_. Comparaison et échanges culturels. Le cas des traductions. In: REMAUD, O.; SCHAUB, J-F. e THIÉREAU, I. (Dir.). **Faire des sciences sociales. Comparer**. Paris: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2012, p. 193-221.

SAYAD, A. **Histoire et Recherche Identitaire**. Saint-Denis: Éditions Bouchène, 2002.

THIESSE, A. M. **La Création des Identités Nationales**. Europe XVIIIe – XXe siècle. Paris: Seuil, 2001.

\_\_\_\_\_. **La Fabrique de l'Écrivain national, entre littérature et politique**. “Bibliothèque des Histoires”. Paris: Gallimard, 2019.

TUPY, D. “Foi bonita a festa, pá...” . **Revista Módulo**, n. 59, p. 42-45, 1980.

WEZA, J. **O percurso histórico da música urbana luandense** (subsídio para uma história da música angolana). Luanda: Sopol, SA, 2007.

WHEELER, D. E PÉLISSIER, R. **História de Angola**. Lisboa: Tinta-da-China, 2009.

WILLIAMS, R. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

## Jornais

R.N/H.F.M. Cinema angolano no Festival de Tshkent. *Jornal de Angola*, 24/05/1980, p. 3.

S/A. I Festival Internacional da Canção Revolucionária. *Jornal de Angola*, 27/12/1978, p. 3.

S/A. Batendo-o-papo com Chico Buarque. *Jornal de Angola*, 24/05/1980, s/p.

S/A. Novo “show” artístico da caravana dos países socialistas. *Jornal de Angola*, 15/02/1985, p. 10.

S/A.. Espetáculo de variedades no Karl Marx com “Sierra Maestra” em evidência. *Jornal de Angola*,



18/04/1986, s/p.

Entrevistas

Entrevista com Afonso Antônio, Secretário de Estado da Cultura, 02/05/2018, Luanda, Angola.

Filmes

BARTLETT, H. **The sandpit general's**, EUA, 1971.

EL-TAHRI, J. **Cuba, une odysée africaine**, França, 2007.

LARA, F. e LARA, K. **Angola - Nos trilhos da independência**, Angola, 2012.

## Sobre a autora

**Mariana Barreto** - Professora Associada do Departamento de Ciências Sociais, do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará e do Programa Associado de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal do Ceará e Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira