

DIÁRIO DO PROJETO KALUNGA

MEMÓRIAS E NARRATIVAS DE UMA MISSÃO DE MÚSICOS BRASILEIROS NA GUERRA CIVIL DE ANGOLA

Mauricio Barros de Castro (Uerj)

Projeto Kalunga é o nome pelo qual ficou conhecida uma missão de 63 músicos, artistas, produtores, cineastas e jornalistas brasileiros que viajaram para Angola, em 1980, quando o país estava em guerra civil. O convite foi feito pelo governo angolano, e a caravana percorreu Luanda, Benguela e Lobito, cidades em que os músicos realizaram shows, contabilizando uma viagem de 12 dias, marcada por forte conotação política. O diário do Projeto Kalunga foi escrito por uma das integrantes da missão, a jornalista Dulce Tupy, e publicado na revista Módulo, 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 30 anos após a missão africana. Dessa maneira, a expectativa é também refletir sobre a música popular e as construções de identidades realizadas entre Brasil e Angola no período pós-colonial.

ANGOLA; BRASIL; SAMBA; SEMBA; IDENTIDADE.

CASTRO, Mauricio Barros de. Diário do Projeto Kalunga: memórias e narrativas de uma missão de músicos brasileiros na Guerra Civil de Angola. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.13, n.1, p. 115-126, mai. 2016.

THE KALUNGA PROJECT DIARY

MEMORIES AND NARRATIVES OF A MISSION OF BRAZILIAN MUSICIANS IN THE CIVIL WAR OF ANGOLA

Mauricio Barros de Castro (Uerj)

The Kalunga Project is the name given to a mission of 63 Brazilian musicians, artists, producers, filmmakers, and journalists who traveled to Angola in 1980, when the country was undergoing a the civil war. The invitation was made by the Angolan government and the caravan traveled through Luanda, Benguela and Lobito, cities where the musicians performed shows, coming up to a 12-day trip, marked by strong political connotation. The Kalunga Project Diary was written by one of the members of the mission, journalist Dulce Tupy, and published in the Módulo magazine, shortly after the group returned from Angola. The objective of this text is to analyze the relationship between the narrative of the travel published by the journalist in the magazine and an interview about the Kalunga Project conducted with Dulce Tupy more than thirty years after the African mission. In this way, the expectation is also to reflect on the popular music and the constructions of identities that take place between Brazil and Angola in the postcolonial period.

ANGOLA; BRAZIL; SAMBA; SEMBA; IDENTITY

CASTRO, Mauricio Barros de. Diário do Projeto Kalunga: memórias e narrativas de uma missão de músicos brasileiros na Guerra Civil de Angola. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.13, n.1, p. 115-126, mai. 2016.

Projeto Kalunga é o nome pelo qual ficou conhecida uma missão de 64 músicos, artistas, produtores, cineastas e jornalistas brasileiros que viajaram para Angola, em 1980, quando o país estava em guerra civil. O convite foi feito pelo governo angolano e a caravana percorreu Luanda, Benguela e Lobito, cidades em que os músicos realizaram *shows*, contabilizando uma viagem de 12 dias, marcada por forte conotação política.¹

O Projeto Kalunga aconteceu sem o reconhecimento oficial do governo brasileiro e não foi divulgado pela imprensa da época, ainda sob censura. O evento tinha clara posição política no cenário internacional polarizado pela Guerra Fria. Tratava-se não apenas de apoiar o povo angolano, mas também o sistema comunista e as ideias marxistas que denunciavam a luta de classes, o autoritarismo do sistema capitalista e incitavam os trabalhadores a lutar por seus direitos. Angola, sob o comando de Agostinho Neto, fazia parte do bloco comunista, era um país aliado da antiga URSS e de Cuba, tanto que os integrantes do Projeto Kalunga se apresentaram, no dia 10 de maio, no lugar que tinha o sintomático nome de Teatro Carlos Marx.

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

O cotidiano da missão africana foi descrito por uma das integrantes da missão, a jornalista Dulce Tupy. O diário foi publicado na revista *Módulo*, da chamada imprensa alternativa da época, após o retorno do grupo ao Brasil. Este artigo busca articular a narrativa do diário de viagem com a de outros relatos e testemunhos, incluindo uma entrevista com a própria Dulce Tupy, realizada mais de três décadas depois da viagem para Angola.² Dessa maneira, a expectativa é construir uma etnografia do evento tendo como base as memórias e narrativas do Projeto Kalunga.

Foram duas semanas em Angola, nas quais os artistas brasileiros viveram intensamente a cultura local. O grupo partiu do Rio de Janeiro em 6 de maio e retornou no dia 18 do mesmo mês.

É justamente desse período que trata o diário escrito por Dulce Tupy. Em função do espaço restrito que o tamanho de um artigo nos permite, não será possível fazer a análise de cada dia relatado pela jornalista. Por isso, preferi selecionar alguns deles, porque trazem importante matéria-prima para reflexão sobre o

diálogo contemporâneo existente entre Brasil e Angola. Mais ainda, nos proporciona refletir sobre os limites dos relatos que constituem a memória do Projeto Kalunga, costurada com o tecido tênue que une imaginação e realidade.

Conforme argumentou Tim Ingold, existe uma dificuldade da sociedade moderna de encarar essa relação, como se o que fosse imaginado simplesmente não existisse, o que eliminaria qualquer possibilidade de impacto do trabalho da imaginação no nosso cotidiano, nas nossas produções artísticas, políticas e culturais. Em sua reflexão sobre o quadro *A condição humana*, de René Magritte, ele aponta a necessidade de, primeiramente, se deter sobre a problemática da percepção. Assim, Ingold se detém sobre a paisagem e afirma: “Perceber a paisagem é sobretudo imaginá-la”.³

Pode-se estabelecer um paralelo entre essa ideia e a percepção da África que existe no Brasil, fortemente marcada por um imaginário mítico, em que se manifestam raízes e traços culturais que repercutiram na travessia do Atlântico e na formação do chamado Novo Mundo nas Américas. Essa dimensão alcançada pela imaginação ganhou mais intensidade, no Brasil, na segunda metade da década de 1970, quando afluíam na sociedade os movimentos negros e o impacto das lutas anticoloniais africanas e dos direitos civis nos Estados Unidos. Essa intensidade se evidencia no relato de Dulce Tupy sobre como se integrou ao Projeto Kalunga:

Eu tinha uma ligação com o movimento negro desde São Paulo. Quando vim morar no Rio de Janeiro, 1977, fui criada no Rio, sou paulista, fui para São Paulo, onde me profissionalizei, estudei na USP e, quando voltei ao Rio, voltei trabalhando no jornal *Movimento*, que era um jornal da resistência da esquerda brasileira, fazia *freelancer* para a revista *Isto é*, atirava para todas as direções. E conheci em São Paulo um grupo ligado ao movimento negro que existia aqui no Rio também. Como fui criada no samba, na Tijuca, entre morros, Casa Branca, morro do Borel, morro da Formiga, Salgueiro, Andaraí, estudei no Santa Marcelina e sempre passava pelo Borel, e a questão da cultura negra sempre foi uma coisa inerente a todo tujucano da planície, do vale da Tijuca, que era dos brancos, que convivia com o gueto, que era dos negros. Eu vi na Tijuca, por exemplo, o desfile da Chica da Silva; naquela época as escolas faziam o desfile oficial, mas um dia eles desfilavam para a comunidade, e meu pai me levava para ver o desfile na Saens Peña, e era impactante aquela mulher negra que invadiu a cultura branca. Isso ficou na minha cabeça desde a infância, desde a adolescência...

Quando surgiu a possibilidade de trabalhar com o movimento negro no Rio de Janeiro eu me encantei, e quando surgiu um concurso para a Funarte, para fazer um trabalho de pesquisa, eu concordei com um trabalho sobre justamente o samba nos anos 30 quando ele é assimilado pela cultura branca e oficializado através das escolas de samba no Rio de Janeiro. Então essa foi minha tese, eu ganhei esse concurso, comecei a trabalhar nessa pesquisa, e ali realmente comecei a penetrar no mundo do samba nas raízes do jongo e do maracatu; tudo vinha, tudo se misturava na minha pesquisa até chegar aos anos 30. O samba toma um caráter oficial e passa a haver uma integração da cultura branca e da cultura negra, assim, fazendo concessões. Tanto os negros tiveram que assimilar valores dos brancos na época, o pessoal dos ranchos, das grandes sociedades, pois os ranchos eram mesclados, mas as grandes sociedades eram manifestações brancas. E no carnaval carioca a questão do negro, do branco e dos mulatos aparecia muito claramente, todo esse caldeamento da cultura brasileira.

Bom, aí surgiu a possibilidade de ir para a África, de ir para Angola, era um sonho, para quem vinha pesquisando isso no Brasil como eu, naquela época, em 1977, 1978, 1979. Em 1980 surgiu a perspectiva de ir para a África, eu soube por acaso; dentro da gravadora Ariola na época descobri que estava se armando uma viagem para Angola e disse que queria ir também, e me ofereci para ir. Disseram “não pode, o grupo tá fechado, não cabe, não tem lugar”. Eu disse “mas tem que caber, tem que ter lugar pra mim”, batalhei muito pra ir, fui à casa do Faro, na Pedra de Guaratiba, debaixo de uma chuva, e ele perguntou quem poderia dar informações sobre mim, porque ninguém me conhecia, e o grupo era Chico Buarque, Clara Nunes, Dorival Caymmi, pessoas de grande destaque, e eu era uma simples jornalista ali do *Movimento*, da *Isto é*, mas já tinha feito algumas entrevistas com o Chico, com o João do Vale, já tinha escrito sobre a Clara Nunes, num período que trabalhei como crítica de música da revista *Visão*. Então falei, “Chico Buarque!”, que audácia, Chico Buarque poderia dar uma credencial para mim, e acho que ele perguntou para o Chico, porque realmente recebi um telefonema do Chico dizendo que eu iria para Angola sim, e eu fui.

A trajetória de Dulce Tupy, jornalista branca engajada na causa negra, pesquisadora da cultura afrodescendente, principalmente o samba, levou-a a buscar a África imaginária. O que se pode perceber, em seus relatos e seu diário, é que o encontro com a Angola “real” não tornou sua narrativa impregnada de factuali-

dade. Ao contrário, a memória que traz do evento é resultado de um forte trabalho da imaginação realizado entre Brasil e Angola.

O DIÁRIO DA MISSÃO AFRICANA

6 de maio, terça-feira, Rio – Marco zero da caravana artística brasileira liderada por Chico Buarque de Holanda e integrada por Francis e Olívia Hime, Edu Lobo e Wanda Sá, Miucha, Cristina, Pii, Marieta Severo, Elba Ramalho, Djavan, Geraldinho Azevedo, Dona Yvone Lara, Martinho da Vila, Clara Nunes, João Nogueira, conjunto Nosso Samba, Quinteto Violado, João do Vale, Dorival e Danilo Caymmi, Chico Batera, Paulinho Sawyer, Café, Novelli, diretor musical dos *shows*, e pessoal das equipes técnicas de som e iluminação, filmagem, fotografia, imprensa e televisão. Com o diretor Fernando Faro, o produtor Wellington e o organizador Lessa, são ao todo 64 pessoas a bordo do Boeing 707 da Taag (Transportes Aéreos Angolanos) no voo especial Rio-Luanda. Martinho é o primeiro a falar de Angola. Esteve em Luanda há oito anos, em plena guerra de libertação do país. Diz que “lá não existe RCA, Polygram, Ariola, CBS, nada disso”. Está visivelmente emocionado.

Esse trecho marca o início da viagem e do diário da missão africana. Além de trazer descrição detalhada dos integrantes da expedição, também traz a informação que permearia todo o diário, ainda que de forma discreta: o impacto do Projeto Kalunga em Martinho da Vila, que terminou a viagem com estafa mental. Conforme descreveu o sambista no seu livro *Kizombas, andanças e festanças*:

Voltei de lá maluco, piradinho mesmo, consequência de muita tensão, muita emoção, responsabilidade, farra, cachaça, cerveja, uísque, vinho e noites maldormidas. Estafei-me. Fiz sonoterapia e tive que passar dois anos inteiros sem tomar um chope (DA VILA, 1998, p. 46).

Sambista negro, nascido no interior fluminense, no município de Duas Barras, Martinho da Vila foi o primeiro dos integrantes do Projeto Kalunga, e talvez o primeiro compositor e cantor brasileiro, a se apresentar em Angola. Isso ocorreu em 1972, quando foi convidado por empresários portugueses para cantar no país, onde já era bastante famoso.

Em seu livro, Martinho conta que na sua primeira viagem a Angola “não sabia nada do que estava acontecendo politicamente naquele país”. Isso motivou um episódio ocorrido em uma de suas apresentações, que aconteceu justamente no dia 7 de setembro. Emocionado, mas completamente alheio à luta anticolonial que se passava em Angola, Martinho fez o seguinte pronunciamento:

Eu sou brasileiro e estou realizando o meu grande sonho, que é pisar em solo africano, me emociona muito estar aqui em Angola, talvez a terra dos meus bisavós. Lá no Brasil hoje se comemora o sesquicentenário da nossa independência. Espero, quando aqui voltar, encontrar um país também livre (DA VILA, 1998, p. 46).

A fala de Martinho causou impacto no público angolano, ainda sob a vigilância e violência colonial. Mas segundo o sambista: “Alguém puxou uns tímidos aplausos que foram aumentando, aumentando, até todos aplaudirem corajosa e calorosamente”.

Para Dulce Tupy, justamente o fato de ter reencontrado Angola independente, um desejo que anunciara em 1972, foi fundamental para a emoção e os problemas de saúde enfrentados por Martinho da Vila. De acordo com o relato da jornalista,

O Martinho quando chegou em Angola surtou... ele tinha estado no país antes, durante o período colonial, mas o surto do Martinho foi o choque de ter vivido uma situação colonialista e depois ter encontrado a libertação dos negros como ele queria.

Martinho da Vila retornou a Angola e encontrou, em 1980, Angola independente. Sob o impacto dessa nova realidade que fora tão sonhada, o sambista mergulhou no que acreditava ser o encontro visceral com seus ancestrais africanos. O que não quer dizer que se tratava apenas de uma afinidade construída num passado distante, mas sim de uma familiaridade entre Brasil e Angola que lhe saltava aos olhos no presente. De acordo com Meihy (2004, p. 126), “Qualquer brasileiro que visita Angola, porém, pode ficar surpreso frente aos liames que unem as duas culturas, justificando semelhanças, afinidades e fundamentos comuns... tudo permite uma familiaridade às vezes perturbadora, porque ainda inexplicável em seu âmago”. Essa “familiaridade perturbadora”, intensificada pelo momento político, marcou a trajetória dos artistas do Projeto Kalunga, principalmente, Martinho da Vila.

10 de maio, sábado, Luanda – O *Jornal de Angola* estampa um anúncio sobre o Projeto Kalunga. Kalunga, em quimbundo, significa alto-mar, tanto mar e a morte, o desconhecido que advinha para os escravos transportados para o outro lado do oceano.

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

Eu lembro que quando Chico me chamou, ele disse “Como que a gente vai chamar?”. Eu disse: “Vai chamar Kalunga”. Ele disse: “Por que Kalunga?”. Eu disse: “Baixo, Kalunga... tem um ensaio do Mário

de Andrade sobre a kalunga do maracatu; kalunga é aquela bonequinha do maracatu que a rainha passa para todas as figuras para reenergizar as pessoas”. “Será que é isso mesmo, Baixo?”. Eu disse: “É. Vamos ligar para o Américo...” – que era um cara de cultura de Luanda – “...para saber o significado da palavra kalunga”. Aí ligou às 11 horas da manhã; oito horas da noite a ligação foi completada. Aí ele falou com os caras e disse “Pô, Baixo, sabe o que é kalunga? É amor, morte, mar”. Eu disse: “Bate tudo”. Aí pusemos o nome Kalunga.⁴

Vários pesquisadores se interessaram pelo tema do Kalunga. Um dos pioneiros foi o historiador da arte Robert Farris Thompson, que explicou o sentido da cruz no cosmograma do Congo, a qual, segundo ele, não estaria ligado à “cruzificação de Jesus pela salvação da humanidade”. Thompson (1984, p. 109-108) explicou que a cruz congoleza representava um “importante símbolo de passagem e comunicação entre mundos”. Principalmente, o mundo dos vivos e o dos mortos.

Martin Lienhard (2005, p.55) também percebeu essa conexão:

Nos cosmogramas Kongo, Kalunga é uma barra horizontal que separa o hemisfério da vida do hemisfério da morte. Tanto o sol quanto os homens atravessam ciclicamente esta linha para “morrer” e para “renascer”. Kalunga ou “mar” representa, pois, um espaço ambivalente, positivo e negativo ao mesmo tempo.

O autor conclui afirmando que “o mar, na cosmologia Kongo tradicional, era um espaço de transição que separa o reino dos vivos do reino dos mortos” (LIENHARD, 2005, p. 55).

O historiador Robert Slenes (1991-1992, p. 56) também corroborou com essa ideia. Segundo explicou,

atravessar a Kalunga (simbolicamente representada pelas águas do rio ou do mar, ou mais genericamente por qualquer tipo de água ou por uma superfície reflectiva como a de um espelho) significava ‘morrer’, se a pessoa vinha da vida, ou ‘renascer’, se o movimento fosse no outro sentido.

Entender o mar como a travessia do Kalunga é um dos grandes marcos do poder da imaginação na “paisagem” da África. Mar também significa morte porque é o espaço que os africanos cruzaram para “morrer” e “renascer” no Novo Mundo.

13 de maio, terça-feira, Província de Benguela – Os voos de Luanda a Benguela são feitos em três etapas, em pequenos aviões bimotores e um cargueiro. Lobito e Benguela, as duas principais ci-

dades, pela distância e rivalidade são como Rio e Niterói. O almoço no Hotel Término, refinado remanescente do luxo colonial, é de frente para o mar. Mas dormimos num hotel do Estado, de proporções bem mais modestas. À noite, a programação do Secretário Provincial nos leva a um fausto banquete ao ar livre com espetáculo de dança.

O relato feito no diário de Dulce Tupy (julho 1980) sobre a passagem do grupo por Benguela e Lobito tem proporções bem menos dramáticas do que a narrativa da entrevista que realizei com ela em 2011. O espaço da *Módulo*, mesmo sendo uma publicação vanguardista, parece não ter sido suficiente para que ela narrasse o impacto sofrido nesta etapa da viagem. Conforme ela contou na entrevista:

Angola, nessa época que nós fomos para lá, ainda estava em guerra. Ela sofria ataques violentos da África do Sul. Nós viajamos para Benguela em aviões de guerra, bimotores russos. Chegamos com uma fome danada. E ainda tinha racionamento de comida. Era complicado fazer jantar para 64 pessoas, que ainda eram exigentes, porque o padrão brasileiro era diferente do padrão angolano. E existia essa questão, faltavam coisas. Quando chegamos em Benguela fomos recepcionados num antigo hotel, uma casa colonial linda que tinha se transformado em prédio público para recepções, acredito. E tinha uma fileira de empregados, garçons e *maîtres*, todos prontos para nos atender com bandejas na mão, e usavam luvas brancas. Negros com luvas brancas e todos com a cara de Louis Armstrong. Eu olhei aquela cena e pensei: ‘pera lá, estou tendo uma visão’. Nesse dia até eu surtei. Eu, Dorival Caymmi e Clara Nunes. Nós fomos para a beira da praia e choramos. Foi muito emocionante. Chorei muito.

Mais uma vez, a força da imaginação irrompe no presente e turva as fronteiras da realidade. A narrativa de Dulce Tupy mostra que o encontro com outras realidades às vezes nos parecem fantásticos ou inverossímeis, mas, ao contrário, estão em diálogo constante com marcas históricas que não se apagam, revelando traumas, exílios, migrações, que constituem relatos emocionados e, ainda assim, fundamentais para se entender a complexidade dos encontros atlânticos entre Brasil e Angola.

17 de maio, sábado, Luanda – A praça dos Touros está enfeitada com bandeiras. O último *show* do Projeto Kalunga está marcado para a tarde, mas só termina à noitinha. Três músicos angolanos se apresentam, entre eles Waldemar, que interpreta, entre outras, “Velha Chica”, em quimbundo e português, feita há nove anos,

quando falar de política, entre os negros, era um passaporte para a cadeia... Martinho sente-se mal e não chega a apresentar seu número. O *show* termina com “Sonho meu”, de Yvone Lara.

A descrição de Dulce Tupy do último *show* do Projeto Kalunga, que aconteceu na volta a Luanda, mostra que angolanos e brasileiros se apresentaram juntos no palco da Plaza de Toros. A ausência de Martinho da Vila devido a problemas de saúde também é mencionada.

Além de Dulce Tupy, o diretor Fernando Faro também escreveu sobre o último *show* da missão:

Era o último *show* num lugar chamado Plaza de Toros. Artistas brasileiros e angolanos se apresentavam juntos. Aí estavam Caymmi, Djavan, Chico ao lado de Valdemar, Felipe Mukenga etc. O *show* estava terminando, caía a noite. O pessoal ia se arrumando para o número final, subindo todos para o palco, cantando “Cio da Terra” Eu estava ali no meio da praça, na mesa de som. Tudo terminado, eu me debrucei sobre a mesa, cabeça escondida entre os braços e não pude conter a emoção. Senti os olhos molhados. Percebi que uma mão me tocava os ombros. Olhei, era o Chico. Que me abraçou, encostava sua cabeça na minha e dizia: “Você conseguiu, Baixinho”. Eu pensei: a pessoa do verbo estava errada. Não era “você conseguiu”. Teria de ser “nós conseguimos”... (BOTEZELLI, PEREIRA, 2001, p. 8).

Como se vê, há uma contradição entre as duas narrativas. Enquanto Dulce Tupy afirma que o *show* foi encerrado com “Sonho meu”, na voz de Dona Ivone Lara, Fernando Faro afirma que a apresentação foi encerrada com todos cantando “Cio da Terra”. Para entender o motivo da contradição é preciso estar atento à crítica do testemunho. Beatriz Sarlo (2006, p. 18) adverte que a “intensidade da experiência vivida...é também aquilo que o testemunho não é capaz de representar”. De acordo com a pesquisadora:

Em suma, não se pode representar tudo o que a experiência foi para um sujeito, pois se trata de uma “matéria-prima” em que o sujeito-testemunha é menos importante que os efeitos morais de seu discurso. Não é o sujeito que retrata a si mesmo no testemunho do campo, mas é uma dimensão coletiva que, por oposição e imperativo moral, se desprende de tudo que o testemunho transmite (SARLO, 2006, p. 18).

O importante ao ouvir os testemunhos não é apreender toda a experiência vivida, mas entender a “dimensão coletiva” que alcançam as narrativas sobre determinado acontecimento. A memó-

ria do evento está intimamente ligada não apenas à percepção individual de cada um sobre sua própria história, mas aos significados que as histórias de vida despertam como “matéria-prima” para compreender a memória coletiva e os acontecimentos históricos. O que leva a um outro problema, levantado por Renato Ortiz (1988, p. 45):

A lembrança diz respeito ao passado, e quando ela é contada, sabemos que a memória se atualiza sempre a partir de um ponto presente. Os relatos de vida estão sempre contaminados pelas vivências posteriores ao fato relatado, e vêm carregados de um significado, de uma avaliação que se faz tendo como centro o momento da rememoração.

Impregnada pelas influências do presente, a narrativa engendrada pela memória por vezes é encarada como um instrumento que peca pela confiabilidade, pois além de selecionar o que contam, deixando de lado outros aspectos, os relatos também apresentam alterações e imprecisões que afetam o rigor da pesquisa histórica e a veracidade do que é narrado. De acordo com Renato Ortiz (1988, p.47): “Nesse sentido, os testemunhos não nos servirão tanto para atestarmos o que realmente ocorreu, mas como descrições que retratam um ambiente que encerra nele mesmo elementos reveladores da sociedade global”.

As narrativas são encaradas como versões dos acontecimentos históricos que iluminam o ambiente do período, ainda que possam trazer imprecisões, pois o importante não é a verdade que a princípio deveriam atestar, mas o olhar subjetivo de atores sociais que revelam sua atuação no ambiente mais vasto da sociedade.

O impacto da cultura africana no Brasil contemporâneo pode ser mensurado, então, por intermédio dos testemunhos desses artistas que tiveram o encontro empírico com a “Mãe África”. Mais importante do que atestar qual das duas versões sobre o encerramento do Projeto Kalunga está correta é perceber que as narrativas da missão africana são repletas de atos imaginativos fundamentais para entender sua experiência. Os surtos, choros, visões, narrados por alguns dos integrantes da expedição, são tão importantes para o entendimento de sua trajetória quanto seus objetivos pragmáticos. De acordo com Dulce Tupy em seu diário, o Projeto Kalunga pretendia “ser o início de um intercâmbio cultural entre países com laços históricos indismembráveis como Brasil e Angola”.

Pela memória do Projeto Kalunga, marcada por imaginação e realidade, é possível refletir sobre as mútuas influências, devoluções, recriações e invenções contemporâneas presentes nas culturas mediadas pelo Atlântico.

NOTAS

- 1 Este artigo é um dos resultados da pesquisa de pós-doutorado realizada no Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da UERJ com bolsa da Faperj.
- 2 Entrevistei Dulce Tupy em janeiro de 2011.
- 3 Conferência de Tim Ingold, realizada na abertura do Seminário Internacional O trabalho da imaginação na textura do presente, realizado no Rio de Janeiro em 2012.
- 4 Entrevista com Fernando Faro, realizada em 28 de setembro de 2005. Todos os relatos de Fernando Faro presentes neste artigo fazem parte dessa entrevista, a exceção do identificado por citação bibliográfica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DA VILA, Martinho. *Kizombas, andanças e festanças*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1998.
- LIENHARD, Martin. *O mar e o mato: histórias da escravidão*. Luanda: Editorial Kilibelone, 2005.
- MEIHY, José Carlos Sebe Bom. O samba é morena de Angola: oralidade e música. *História Oral*, n. 7, jun. 2004.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira – cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e a guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- SLENES, Robert. Malungo Ngoma, vem: África descoberta e coberta no Brasil. *Revista USP*, 12, p. 48-67, 1991-1992.
- THOMPSON, Robert Farris. *Flash of the Spirit*. New York: Vintage Books Edition, 1984.
- TUPY, Dulce. Foi bonita a festa, pá. *Módulo*, n. 59, p. 42-45, julho 1980.

Maurício Barros de Castro é doutor em história pela Universidade de São Paulo (USP), professor adjunto do Instituto de Artes e do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Entre 2010 e 2015 realizou a pesquisa de pós-doutorado intitulada *Memória do Projeto Kalunga: música popular e construção de identidades entre Rio de Janeiro e Luanda (1974-1980)*, no Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da Uerj, com bolsa da Faperj. É autor, entre outros, do livro *Zicartola: política e samba na casa de Cartola e Dona Zica* (Azougue Editorial, 2 ed., 2013). É membro do grupo de pesquisa Arte, Cultura e Poder e vice-líder do grupo de pesquisa Museus Afro Digitais, Relações Raciais e Artes Visuais, ambos cadastrados pelo CNPQ.