O PROJETO KALUNGA E AS CONEXÕES MUSICAIS LUSÓFONAS[1]

THE KALUNGA PROJECT AND LUSOPHONE MUSICAL CONNECTIONS

Simone Pereira de Sá[2]

Resumo: *Este artigo apresenta as questões centrais de um projeto de pesquisa dedicado ao Projeto Kalunga, viagem realizada por artistas brasileiros a Angola em 1980, reunindo nomes como Martinho da Vila, Clara Nunes, Chico Buarque, Dorival Caymmi, Djavan, João Nogueira, Francis e Olivia Hime, Dona Yvone Lara, Elba Ramalho, entre outros. Embora a iniciativa represente um episódio expressivo das relações musicais Brasil–Angola no pós-independência angolana, permanece pouco documentada e raramente incorporada às narrativas hegemônicas sobre a história da MPB. O texto tem caráter exploratório e delimita problemas, perguntas de pesquisa, fontes e caminhos analíticos para a reconstrução da memória do evento e discussão de seus desdobramentos estéticos, políticos e identitários.*

Palavras-Chave: 1. Projeto Kalunga 2. MPB 3.Lusofonias Musicais

Abstract: *This article presents the central questions of a research project devoted to Projeto Kalunga, a journey undertaken by Brazilian artists to Angola in 1980, bringing together figures such as Martinho da Vila, Clara Nunes, Chico Buarque, Dorival Caymmi, Djavan, João Nogueira, Francis and Olivia Hime, Dona Ivone Lara, Elba Ramalho, among others. Although the initiative represents a significant episode in post-independence musical relations between Brazil and Angola, it remains poorly documented and is rarely incorporated into hegemonic narratives of the history of Brazilian Popular Music (MPB). The text adopts an exploratory approach and outlines research problems and questions, as well as sources and analytical paths aimed at reconstructing the memory of the event and discussing its aesthetic, political, and identity-related ramifications.*

Keywords: Kalunga project; Brazilian Popular Music; Musical Lusophony

1.Introdução[3]

No ano de 1980, um grupo de artistas brasileiros de grande relevância no cenário da Música Popular Brasileira (MPB) partiu da cidade do Rio de Janeiro para a realização de uma viagem a Angola, que ficou conhecida como *Projeto Kalunga*. Organizada pelo produtor

1 Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Som e Música, 35º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Natal - RN. 9 a 12 de junho de 2026.
2 Professora da Universidade Federal Fluminense, Doutora, simonesa@id.uff.br
[3] Este artigo é fruto dos projetos em andamento "Conexões lusófonas na MPB: O Projeto Kalunga e os fluxos musicais Brasil-Angola nos anos de 1980", financiado pela FAPERJ com bolsa do Programa Cientista do Nosso Estado, processo E-26/200.162/2026; e "Redes de Música Pop-Periféricas Lusófonas: gêneros, formatos, performances e narrativas em fluxos no ecossistema digital," financiado pelo edital Universal do CNPq – processo n.º 03228/2023-9.

musical Fernando Faro a pedido de Chico Buarque de Holanda em um contexto de aproximação cultural com a recém-independente República Popular de Angola, a viagem reuniu 64 pessoas, entre nomes como Martinho da Vila, Dorival Caymmi, Clara Nunes, Djavan, João Nogueira, Francis e Olivia Hime, Dona Yvone Lara, Geraldinho Azevedo, Elba Ramalho, João do Vale, Edu Lobo, Wanda Sá, a jornalista Dulce Tupy, a fotógrafa Iolanda Husak, além do próprio Chico Buarque de Hollanda.

A viagem se deu num contexto geopolítico específico: Angola havia conquistado sua independência de Portugal em 1975, após uma longa guerra anticolonial. O país passava por um momento de reconstrução nacional sob o comando de José Eduardo dos Santos, que sucedeu Agostinho Neto, líder do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), de orientação marxista. Do lado brasileiro, temos o governo de João Figueiredo, último presidente do ciclo militar (1964–1985), que ainda mantinha o país sob regime ditatorial e a imprensa sob censura.

Apesar da escassez de registros, as fontes disponíveis indicam que o *Projeto Kalunga* teve impacto direto na trajetória dos principais artistas participantes. Em álbuns lançados nos anos seguintes, percebe-se um incremento de referências africanas, seja na sonoridade, na lírica, no imaginário de "retorno ao Atlântico" ou no discurso político. Martinho da Vila, por exemplo, um dos mais entusiastas artífices da aproximação Brasil-África, relatou em diversas ocasiões a emoção de encontrar, em terras africanas, aspectos culturais e musicais que reconhecia na tradição do samba (Da Vila, 1998). E consolidou a partir dos anos de 1980 uma trajetória marcada pela defesa da aproximação entre Brasil e países africanos de língua portuguesa, com viagens frequentes a Angola e Cabo Verde, além da composição de obras que tematizam explicitamente esses laços, tal como o álbum Lusofonia (2000) e o livro Os Lusófonos (2006). Djavan, por sua vez, manteve uma abertura musical que dialoga com influências africanas, caribenhas e afro-americanas. Chico Buarque, ainda que de forma mais indireta, incorporou em seus projetos artísticos reflexões sobre o exílio, o colonialismo e a resistência cultural, além de compor a canção Morena de Angola, de grande sucesso no Brasil, ainda durante a excursão angolana.

Frente a este cenário, entendo que o *Projeto Kalunga* representou um momento paradigmático de conexão com as matrizes musicais da africanidade lusófona por parte de artistas brasileiros no campo do samba, da MPB e da canção política. Ao mesmo tempo,

chama a atenção o fato de que, frente a sua relevância cultural, a memória e impacto desta viagem ainda são pouco abordados.

Apesar da presença da jornalista Dulce Tupy na comitiva, o projeto teve uma cobertura tímida da grande imprensa, explicada pela censura aos meios de comunicação (ainda) vigente no Brasil naquele momento final da ditadura militar. Porém, depois da redemocratização, a memória desta viagem não foi recuperada ou celebrada. Inexistem registros completos sobre os shows no Brasil – seja na forma de documentário, álbum ou livro-reportagem, como ocorreu em outras experiências similares, como o festival FESTAC 77, em Lagos, que contou com a participação de Gilberto Gil; ou o projeto O Canto Livre de Angola, promovido por Martinho da Vila em 1982, que se tornou um álbum. Além disto, obras de referência da música brasileira tais como o Dicionário de Música Popular Cravo Albim não trazem um verbete sobre este projeto. Assim, apesar de sua importância, o *Projeto Kalunga* é hoje um episódio praticamente ausente das narrativas consolidadas da história da MPB, salvo nas biografias de alguns de seus participantes.

A par com os raros registros memorialísticos, também se verifica relevante porém incipiente produção acadêmica sobre o projeto, restrita a poucos pesquisadores do campo dos estudos históricos e de ciências sociais. Neste corpus, destacam-se as pesquisas de Mauricio de Barros de Castro (2014; 2015; 2016; 2024)[4]; de Mariana Barreto (2020; 2024), além de um artigo em co-autoria com Leão (Leão, Lima, 2017); da tese de Rego (2014) e um artigo de Santos (2019). Cabe ainda destacar duas iniciativas de Universidades brasileiras na disponibilização de fontes sobre o evento. A primeira é do Museu Virtual Afro-Digital da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)[5]; e a segunda iniciativa é a exposição intitulada "Projeto Kalunga: cruzamentos entre Brasil e Angola", realizada na USP em 2025, que celebrou os 50 anos da independência de Angola exibindo registros fotográficos da viagem realizados por Iolanda Husak.[6] Nos estudos de música e comunicação, por sua vez, não consegui encontrar discussões sobre a temática[7], o que estimulou o meu interesse em desenvolver uma investigação sobre esta fascinante viagem.

[4] Em conversa com Mauricio de Barros Castro, fui informada que ele está finalizando um livro sobre a viagem, a ser publicado ainda no ano de 2026.
[5] Disponível em: Disponível em: https://www.museuafrodigitaluerj.com.br. Acesso em 18/02/2026
[6] A exposição foi realizada no Instituto de Estudos Brasileiros – IEB, da USP. Mais informações em: https://www.ieb.usp.br/projeto-kalunga-cruzamentos-entre-brasil-e-angola/ Consulta em 18/02/2026.
[7] Numa primeira busca aos Anais dos GTs de Som e Música da Compós e de Entretenimento e Música da Intercom – os dois principais Congressos de Comunicação da área – não identifiquei nenhum trabalho que

Frente a este cenário, apresento neste artigo algumas questões iniciais de pesquisa em desenvolvimento[8] que visa reconstruir a memória deste evento a partir dos rastros materiais e memórias de seus protagonistas e situá-lo como marco de reconfiguração dos vínculos "afro-lusófonos" na música brasileira, buscando compreender seu impacto nas trajetórias individuais dos músicos participantes, suas reverberações na MPB, sua relevância como episódio seminal das trocas culturais afro-brasileiras e sua conexão com o cenário musical mais amplo da cidade do Rio de Janeiro naquele momento de engajamento dos artistas na luta contra a ditadura, a partir de uma abordagem multidisciplinar que articula os estudos de comunicação e música, a sociologia das controvérsias, a história oral e a crítica cultural pós-colonial.

Tratando-se de um projeto que se encontra em sua fase inicial, o artigo aqui proposto tem caráter exploratório, buscando a delimitação de aspectos desta discussão a partir de um recorte bem mais modesto do que a ampla gama de questões que mencionei nos parágrafos anteriores. Assim, apresento primeiramente o contexto do meu interesse pela temática, no bojo de uma discussão sobre as trocas musicais lusófonas, refletindo também brevemente sobre a noção de "lusofonias musicais" como ferramenta analítica para pensarmos os fluxos entre músicos de comunidades falantes de português. A seguir, proponho uma primeira cartografia sobre o projeto Kalunga, tomando como referências os artigos científicos já mencionados, os depoimentos e narrativas de alguns de seus protagonistas, juntando os fragmentos para delimitar o estado da arte da discussão e identificar lacunas. E por fim, faço um breve exercício analítico em torno do imaginário desta viagem, a partir das evocações transatlânticas do termo Kalunga, apontando caminhos para pensarmos no legado deste evento e de seus desdobramentos estéticos, políticos e identitários.

Longe de apenas recuperar um capítulo perdido da MPB, meu interesse pelo projeto Kalunga se dá por percebê-lo como um elo numa rede contemporânea de conexões afro-lusófonas, como parte constitutiva da história da música popular brasileira e como acontecimento cultural e midiático rico e complexo para nossas reflexões em torno de música, mídia e indústrias culturais no Brasil.

aborde esta temática. E em busca no Diretório de Teses e Dissertações da CAPES, localizei apenas a tese defendida por Ricardo Vilas Boas de Sá Rego no Programa em Antropologia Social na Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2014, intitulada "Circulação de Música Popular entre Brasil e Angola (1940-2013)", que aborda a viagem (mencionada no parágrafo anterior).

[8] Financiada pela Faperj, conforme nota 1.

2. As "lusofonias musicais" como "problema"

Em agosto de 2022, iniciei um período de estágio pós-doutoral na Universidade do Porto, sob supervisão da colega Paula Guerra, com quem meu grupo de pesquisa mantém intercâmbios acadêmicos profícuos desde 2016.[9] Naquele momento, vivendo em Portugal, me chamou atenção a cena dos artistas de ascendência africana, chamada de "Nova Lisboa", para a qual convergem músicos das ex-colônias africanas – Cabo Verde, Angola e Moçambique - e que tem na canção de mesmo nome de Dino Santiago[10] a sua inspiração. Atenção que se ampliou a partir da leitura do trabalho de Vitor Belanciano, crítico musical e autor de livro seminal sobre as cenas musicais afro-portuguesas (Belanciano, 2020)

Vale ainda observar que o interesse pelos intercâmbios musicais "lusófonos" foi também irrigado anteriormente por diálogos inspiradores com pesquisadora(e)s que orientei em teses de doutorado que tratam destas temáticas. São eles, primeiramente, Tiago Monteiro (2011), que se debruçou sobre as cenas de música pop portuguesa na primeira década do século XXI; seguindo-se a etnografia de Melina Santos Silva (2018) sobre a cena de heavy metal em Angola; e ainda os trabalhos de Luiza Bittencourt Coelho (2019), que analisa a cidade portuguesa de Amaranto a partir do conceito de "cidade musical"; e o de Romulo Vieira da Silva sobre as trocas e parcerias nas cenas musicais lusófonas de rap. (2019)

De volta ao Brasil em 2023 e decidida a dar continuidade à reflexão em torno das trocas culturais entre Brasil, Portugal e os países africanos falantes de português, submeti ao CNPq um projeto interinstitucional intitulado **"**Redes de música pop-periférica lusófonas: gêneros, formatos, performances e narrativas em fluxos no ecossistema digital"[11], cujo

[9] Tais como o projeto "Under Connect: cenas musicais luso brasileiras" (edital CAPES/FCT, 2017/2018), coordenado por Paula Guerra e Jeder Janotti, contando com equipe da UFPE, UFF e Universidade do Porto, além de cursos e publicações conjuntas com Paula Guerra.
[10] Dino D'Santiago nasceu no Algarve no berço de uma família de ascedência cabo verdiana; e exerce um importante papel de embaixador informal das trocas musicais entre países lusófonos, incluindo o Brasil, onde colabora com músicos tais como Criolo e Amaro Freitas, com os quais foi indicado ao Grammy Latino em 2024 (canção Esperança) e lançou um álbum em 2026 (Criolo, Amaro & Dino). Ele também exerceu papel fundamental na produção do álbum Madam X (2019), de Madonna, apresentando a ela a efervescente cena musical afro-lusófona, cuja atmosfera ela incorporou no seu álbum.
[11] Projeto financiado pelo edital Universal do CNPq, faixa B, processo 403228/2023-9, com equipe coordenada por mim e composta por Adriana Amaral (UFF), Carla Barros (UFF), Gabriela Borges (UFJF/Universidade do Algarve), Juliana Guttman (UFBa), Nadja Vladi (UFRB), Simone Luci Pereira (UNIP), Thiago Soares (UFPE), Andrew Snyder (Universidade Nova de Lisboa), Bart Vasnpawen (Universidade Nova de Lisboa) Ricardo

objetivo central é o de produzir análises comparativas "dos aspectos estéticos, sociotécnicos e identitários característicos dos fluxos culturais das comunidades musicais lusófonas no contexto da plataformizacão da cultura."(Pereira de Sá, 2023, pg.3). E que se norteia por indagações sobre "a formação de redes sociotécnicas lusófonas que se constituem no diálogo com a cultura pop global e, ao mesmo tempo, na reconfiguração de fantasmas, fantasias e imaginários coloniais, repensados e refabulados no contemporâneo." (idem, pg.4) – explorando os encontros e desencontros musicais da assim chamada Comunidade dos Países de Língua Portuguesa. (CPLP).

O projeto partiu do pressuposto de que a lusofonia, longe de ser apenas um traço linguístico compartilhado, constitui um território cultural tenso, problemático e em permanente disputa e negociação. E ao longo do seu desenvolvimento, que contou com um encontro presencial da equipe na Universidade Nova de Lisboa em junho de 2025, percebemos a necessidade de aprofundar a discussão deste termo - lusofonia - que tanto pode servir a políticas institucionais de apaziguamento das diferenças e desigualdades das ex-colônias, como foi o caso do seu uso durante a longa ditadura salazarista em Portugal ou por ocasião do projeto de criação da Comunidade de Paises Lusófonos (Freixo, 2009); quanto pode ser uma ferramenta política para construção de contranarrativas pós-coloniais e de articulações transversais entre comunidades que têm em comum a língua portuguesa, e cujas alianças se dão através da música. Trata-se, pois, de um debate com múltiplas acepções, no qual "discursos neo-coloniais nostálgicos na arena política ou nos meios de comunicação competem com pontos de vista intransigentemente anti-coloniais ou com posições pós-coloniais pragmáticas". (Arenas, 2011, apud in Vanspawen, 2013). Desta maneira, uma primeira questão me interessa abordar neste texto é sobre os sentidos da noção de lusofonia(s) musical (is) – categoria da qual lanço mão não para acomodar os dissensos, mas para "acolher ambiguidades, contradições e tensões, tanto quanto os encontros e invenções musicais, buscando dar visibilidade e refletir sobre as múltiplas formas de ser, sentir e de pertencer ao mundo lusófono através das expressões audiovisuais musicais múltiplas, diversas e contraditórias oriundas dos territórios de língua portuguesa.(...)" (Pereira de Sá, 2023, pg 5). Trata-se, assim, de contribuir para "repensar a clássica oposição Norte/Sul,

buscando identificar sensibilidades "luso-periféricas" construídas através de processos de transculturalidade, que operam sob a lógica da invisibilidade, do estigma e das tensões sociais. (idem, pg.5)

Foi no bojo desta reflexão que os ecos do projeto Kalunga me atraíram, uma vez que este evento se descortina como um momento paradigmático de trocas entre artistas da música brasileira e angolana, sobretudo no samba, na MPB e na canção política, reconfigurando imaginários, discursos, além de escolhas estéticas e trajetórias públicas. Assim, meu interesse ao trazer o projeto Kalunga para nossa reflexão é o de tomá-lo como uma chave interpretativa para pensar em questões mais amplas, tais como a dos fluxos transatlânticos e redes culturais Sul–Sul; da música como linguagem de *soft power* e diplomacia cultural não institucionalizada; das disputas em torno dos sentidos da "lusofonia" e "africanidade" na cultura brasileira; e da relação entre música, memória e política no final do regime militar no Brasil, especialmente no Rio de Janeiro, onde redes de artistas e eventos públicos conectavam engajamento democrático e produção cultural (Ridenti, 2000).

Dito de outra maneira, quero enfatizar que entendo a viagem de 1980 como um episódio ímpar de uma rede de trocas que se intensificaria nas décadas seguintes, por meio da circulação de artistas, sonoridades e narrativas entre os países da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP). Interessa, portanto, compreender como o *Projeto Kalunga* pode ser lido à luz das reconfigurações contemporâneas da lusofonia, aqui entendida não como um conceito estático ou essencialista, muito menos como uma "volta às raízes" - mas como uma viagem que permite aprofundarmos as disputa simbólica e de construção de imaginários sobre a herança africana na música do Brasil, tensionado por assimetrias históricas, desigualdades sociais e dinâmicas de poder.

E buscando um primeiro passo para esta abordagem, proponho a seguir uma reconstrução inicial deste evento de registros (ainda) lacunares, entendida como uma

cartografia exploratória que reconstrói aspectos desta rede sociotécnica [12] tais como a composição da comitiva, rotas, cidades visitadas, locais de apresentação, repertórios executados, encontros culturais, mediações institucionais e informais e condições materiais da viagem. Longe de uma reconstituição meramente cronológica, entendo que ela já implica em uma proposta teórica de como abordar o evento, ao mapear atores, dispositivos, e fontes disponíveis sobre a viagem, indagando como esta rede se constituiu e quem são os mediadores que tornaram este acontecimento possível no ano de 1980.

3. Rastreando o "mini woodstock socialista"

Nesta cartografia, destaca-se a jornalista Dulce Tupy, que fez parte da comitiva.[13] É dela a única reportagem publicada em jornais brasileiros sobre a viagem, na forma de um diário no jornal alternativo "Módulo", em julho de 1980.[14] A referência a este diário aparece em todos os artigos científicos consultados sobre a viagem, tornando-se a principal fonte. E de fato, o diário traz um rico material para a reflexão.

> 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,

[12] Uso a noção de rede sociotécnica a partir da Teoria Ator-Rede (TAR). A TAR constitui o eixo central da estratégia metodológica por permitir a descrição de agenciamentos que não partem de hierarquias pré-definidas entre sujeitos e objetos, instituições e indivíduos, humanos e não humanos. Em lugar de buscar explicações causais tradicionais ou relações lineares de influência, a TAR propõe a análise dos processos de tradução, alinhamento e controvérsias que constituem os modos pelos quais uma rede como o *Projeto Kalunga* se estabiliza, se transforma ou se desfaz. Com isso, o foco da pesquisa desloca-se para os próprios trajetos e articulações que compuseram o acontecimento: os atores envolvidos (artistas, jornalistas, gestores culturais, militantes), os dispositivos mobilizados (viagens, palcos, canções, reportagens, entrevistas, fotografias, cartas), e as controvérsias que emergem.

[13] Dulce Tupy iniciou sua carreira como jornalista ligada às lutas do movimento negro. Nascida em São Paulo, veio para o Rio e morou no bairro da Tijuca, na cidade do Rio de Janeiro, onde teve contato com as escolas de samba e passou a se interessar por samba e cultura popular. E em entrevista a Castro, ela conta que quando ficou sabendo da viagem a Angola, batalhou por fazer parte da comitiva, indo pessoalmente à casa de Fernando Faro mesmo sem conhecê-lo. (Castro, 2016, pg.119)

[14] Graças ao trabalho do museu afro-digital da UERJ, a entrevista está disponível para acesso no seu site. Em: https://www.museuafrodigitaluerj.com.br. Acesso em 18/02/2026

> Paulinho Sawer, 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 vôo especial Rio-Luanda. Martinho é o primeiro a falar de Angola. Esteve em Luanda há 8 anos atrás, em plena guerra de libertação do país. Diz que 'lá não existe RCA, Polygram, Ariola, CBS, nada disso'. Está visivelmente emocionado. João do Vale diz que Bonga, famoso cantor angolano que vive há muitos anos na Europa, gravou *Pisa na Fulô,* um de seus mais consagrados sucessos. As aeromoças informam com acentuado sotaque lusitano, que temos uísque, vinho e cerveja para beber. Voamos a 11.000 metros de altura, a 900 Km/h. Estamos a 3.300 milhas náuticas da capital da República Popular de Angola. Há menos de 3 horas do desembarque, alguns dormem, outros resistem ao sono da melhor maneira possível, bebendo o estoque providenciado para a viagem. No fundo da aeronave, alguém vez por outra puxa um samba para animar os ares. Na frente, o que Djavan chamou de "sala de visita", os Hime, os Buarque de Holanda, Dona Yvone, Clara, o cineasta Rui Guerra. No meio, o pessoal da técnica e Rui, do conjunto MPB/4, improvisam um jogo de xadrez. Pela manhã, a cabine é invadida pelos curiosos. Enquanto o piloto é apresentado a Chico Buarque, Martinho da Vila e Dorival Caymmi, João do Vale assume o comando e Olívia transmite pelo rádio que "este é mais um seqüestro para Miami". Todos caem na gargalhada. Dentro de mais uma hora estaremos aportando em Luanda, cidade pequena com 1 milhão de habitantes, muito parecida com algumas cidades litorâneas daqui, sobretudo Salvador." (Tupy, 1980, pg. 43)

A partir deste diário, nossa rede se adensa, uma vez que a jornalista traz detalhes sobre a lista de participantes, encabeçada por nomes do primeiro quilate da música brasileira, além das cidades e datas dos shows – dois espetáculos realizados em Luanda, nos dias 10 e 11 de maio de 1980, seguindo-se um show em Benguela, em 14 de maio; em Lobito, em 15 de maio, além de um evento de encerramento no retorno do grupo a Luanda, na noite de 17 de maio, que marcou a confraternização com os músicos angolanos Valdemar e Felipe Mukenga.

Sobre o primeiro show, realizado em Luanda na noite de 10 de maio, ela relata:

> No palco montado na arena de terra batida, na Tourada, as luzes se acendem sobre Elba Ramalho que abre o espetáculo com uma cantoria do sertanejo Elomar. Então se sucedem Geraldinho Azevedo que canta uma música em português e quimbundo, gravada por ele em seu primeiro LP, João ao Vale e Quinteto Violado. Edu Lobo e

> Wanda Sá fazem a passagem do grupo nordestino, de raízes agrárias, para a música das grandes cidades - o samba - introduzido por João Nogueira. Cantando *Morena do Mar,* Clara Nunes apresenta Dorival Caymmi, identificado pela platéia como autor da trilha sonora de *Gabriela.* O final desta primeira parte é a *Suíte dos Pescadores,* com Dorival e coro misto, e que mais tarde se tornaria o hino da caravana, durante todos os passeios. O segundo ato começa com a Turma do Funil: Novelli, Cristina, Francis e Olívia Hime, cada um apresentando um número, e Miucha, que entre outras canta *Milagre Brasileiro,* de Julinho da Adelaide, pseudônimo de Chico Buarque nos tempos rigorosos da censura. Chico no palco, então, retoma alguns antigos sucessos como *Pedro Pedreiro* e uma nova versão de *Tanto Mar,* homenagem à revolução de 25 de Abril em Portugal, adaptada aos dias atuais "já que tudo mudou". Chico introduz Djavan na área do palco e juntos fazem um samba que sela a parceria iniciada em Cuba, no Festival Carifesta, ano passado. Com o conjunto Nosso Samba, apresentado como "os operários da música popular brasileira", Chico canta *Quem te viu, quem te vê* e entra afinal Martinho da Vila, imediatamente acompanhado pela platéia em *Particular, Dinheiro, pra quê dinheiro?* e outras. Martinho apresenta Yvone Lara que, com seus rodopios harmoniosos e musicalidade espontânea, ganha os mais sinceros aplausos. No final, todos no palco fazem em coro O *Cio da Terra. (*Tupy, 1980, pg 43/44)

Ela comenta que esta foi a estrutura básica de todos os shows, alguns mais animados e outros com o grupo já mais cansado da maratona:

> O show em Benguela, em parte pelo visível cansaço do grupo, foi o mais fraco da série. Apenas Rui, do MPB-4, consegue risos da platéia com sua versão de *Gago Apaixonado,* de Noel Rosa, introduzida no roteiro. No final, em vez de O *Cio da Terra,* os artistas cantam em coro desanimado *Quem samba fica, quem não samba vai embora* puxado por Martinho da Vila em evidente processo de estafa.” (Tupy, 1980, pg. 44)

No dia 8 de maio Dulce também comenta sobre a produção do primeiro show pelos técnicos que viajaram na comitiva brasileira para montar “o mini woodstock socialista”:

> A equipe técnica que prepara o palco e a aparelhagem para o show já está de mão na massa. São eles: Marcelo, Bolino, Zé Luís, Alexandre, Roberto, Angelo, Lelé e Caldeira. Mais tarde eles confessariam as dificuldades para a montagem deste mini-Woodstock socialista, o ligar e desligar tomadas, o emaranhado de fios, as caixas

> acústicas, a mesa de som, os spots e tudo que constitui a minuciosa bagagem de 4 toneladas que foi prevista para o espetáculo". (Tupy, 1980, pg.43)

Outros detalhes importantes da narrativa da jornalista para a constituição de nossa rede sociotécnica são os espaços onde aconteceram os shows em Luanda e o preço dos ingressos. Ela informa que o primeiro show aconteceu na (ex) Praça dos Touros, foi aberto aos trabalhadores e classe popular e os ingressos "foram vendidos ou distribuídos pelos sindicatos, a 250 kuanzas, cerca de 400 cruzeiros" enquanto o segundo se deu no Cine Teatro Carlos Marx, restrito às autoridades e convidados. Finalmente, o último show, caracterizado como uma confraternização com os músicos angolanos, foi novamente na (ex) Praca dos Touros e teve ingressos a 50 kuanzas.(Tupy, 1980, pg.44)

Dulce Tupy também realizou uma entrevista com Chico Buarque em julho daquele ano, publicada no Jornal Movimento.[15] Nela, Chico revela à jornalista a origem da viagem – um "convite antigo, (...) anterior à definição do regime, digo entre o 25 de abril português e a oficialização do MPLA no poder em Angola." A referência ao "25 de abril português" diz respeito à data da Revolução dos Cravos, que marca o fim da longa ditadura salazarista em Portugal, em 25 de abril de 1974; e que foi acompanhada pela independência das ex-colônias nos anos seguintes, após os movimentos de libertação que caracterizaram as "guerras coloniais" contra Portugal nas décadas de 1950 e 1960, lideradas por grupos tais com PAIGG - Partido Africano da Independência da Guiné e de Cabo Verde, MPLA - Movimento Popular de Libertação de Angola, UPA - União das Populações de Angola e FRELIMO - Frente de Libertação de Moçambique. (Freixo, 2009, pg 91).

Ainda segundo Chico Buarque, o primeiro contato foi feito através do cineasta Ruy Guerra, nascido em Moçambique.

> O pessoal da embaixada de Angola pediu para que eu organizasse a viagem (...)Me procuraram para ver se eu conseguia levar outros artistas. Eu não sei organizar nada, apelei para Fernando Faro. Um dos nomes que eles mais falavam era Caymmi, que era um mito, que eles veneravam. Eu convenci Do-

[15] Disponível no acervo do museu Afro-Digital da UERJ: https://www.museuafrodigitaluerj.com.br. Acesso em 18/02/2026

> rival via Danilo (...) Achei que era difícil e ele topou. E foi todo mundo de graça. (Caymmi, 2014, p. 467; apud in: Santos, pg. 139)

cabendo à Secretaria de Estado da Cultura de Angola e à União Nacional do Trabalhadores Angolanos (UNTA) a promoção da viagem. (Tupy, 1980, b)

Fernando Faro é mencionado por Chico como um mediador fundamental desta rede. Produtor experiente da indústria da música e de programas de televisão, Faro esteve envolvido na organização de importantes atos políticos em prol da democracia no Brasil naquele momento, tais como os shows de comemoração ao Dia do Trabalhador em 1979 e 1980 no Rio de Janeiro, com renda revertida para o movimento grevista de São Paulo e o showmício das Diretas Já em São Paulo, dentre outros. (Castro; 2014, pg.460)

O contexto político da viagem é portanto o da recém-conquistada independência e o processo de construção nacional da República Popular de Angola em meio a conflitos internos, com a vitória do MPLA[16] e disputas geopolíticas entre os países do bloco comunista e do bloco das democracias liberais ocidentais.[17] Além da reorganização institucional, há o desafio da elaboração cultural e simbólica da identidade nacional, na qual a música ocupa relevante papel, tanto na formação de sensibilidades quanto na circulação de narrativas de unidade e resistência (Moormann, 2008). E é neste momento que ocorre o interesse na presença de artistas brasileiros, que representam "as batalhas da cultura na criação do homem novo"; e ainda 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, apud in Barreto, 2024, pg.84).

[16] Conforme Leão e Lima (2017, pg.83): "Entre o período de fim do colonialismo e a transição para a independência angolana três movimentos de libertação recriam-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 de Luanda, os bairros mais populosos viraram territórios de disputas entre o MPLA e a FNLA."

[17] Conforme Barreto: "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, (...) cumprindo agendas da diplomacia cultural intra-bloco e incrementando suas redes de trocas e colaborações extra-bloco." (Barreto, 2020, pg.92)

No seu diário, Tupy traz detalhes do esforço do governo para receber a comitiva no aeroporto 4 de fevereiro com conforto; detalha os compromissos oficiais – visitas a museus, entrevistas à imprensa, rádio e televisão oficiais angolanas – além dos lautos banquetes oferecidos pelas autoridades, tais como o que ocorre no dia 09 de maio em Luanda, que merece ser citado na íntegra por trazer uma vívida descrição da atmosfera da viagem:

> A lancha que levava a caravana artística brasileira para um passeio e almoço na ilha de Mussolo ficou avariada no mar. Enquanto se aguarda salvamento, os mais afoitos se jogam da proa em mergulhos bombásticos. Uma barca reboca a lancha de volta ao cais onde alguns militares descarregam uma outra lancha. Retomamos o rumo da ilha. Um coro misto de brasileiros e angolanos canta *Saudosa Maloca,* de Adoniran Barbosa e *Sei que é Covardia,* de Ataulfo Alves. Na ilha, um grupo de pescadores descansa à sombra dos coqueiros. Crianças correm para tirar fotografias. No restaurante, enormes bandejas de camarões estão a nossa espera e providencialmente muita cerveja. Aqui aprendemos o gosto do *gindungo* (pimenta) muito mais forte que as variedades brasileiras. O *choco,* um crustáceo entre lula e polvo, vem acompanhado de batata cozida, mandioca e milho verde. *Moamba* é o prato principal - frango cozido em *óleo de palma* (azeite de dendê) com pirão. Terminado o banquete tropical, Caymmi faz cena rodeado de crianças para a equipe de cinema. Ganhamos *guias* (colares) e voltamos para a barca sob o coro em *quimbundo,* a língua predominante nesta região, que diz "lamento que o camarada/na brincadeira/tenha quebrado a perna", uma possível referência ao acidente com a lancha. Esta noite, o ensaio vai até as 3 da manhã.

Do lado brasileiro, em 1980, o Brasil ainda vivia sob a ditadura militar que se instaurou no país entre 1964 e 1985, com persistência de mecanismos de censura e controle. E, se nas décadas de 50 e 60 a política externa brasileira foi marcada por avanços e recuos na aproximação com as causas de libertação dos povos africanos, com setores do Itamaraty sensíveis às pautas de organizações anticoloniais como MPLA e FRELIMO, a partir do Golpe de 1964 a posição do governo é de suspeição a estes movimentos, que passaram a ser entendidas como “movimentação subversiva”. (Santos, 2019) Alguns setores das forças militares, inclusive colaboram com a polícia portuguesa, a PIDE, que chegou a atuar em território brasileiro.

Por outro lado, conforme assinala Santos (2019, pg 170) os referidos setores do Itamaraty sensíveis às demandas dos movimentos anticoloniais ganham força na década de 1970 e

buscam uma aproximação mais efetiva com países africanos, sobretudo os de língua portuguesa; e a partir de meados desta década as diretrizes da política externa brasileira buscavam atuar com base mais "pragmática", focando nos interesses comerciais. Desta forma, a despeito de ter sido um histórico aliado de Portugal, o Brasil é o primeiro país a reconhecer a independência de Angola em 1975 (Dávila, 2010, apud in: Santos, 2019, pg 171) – gesto que nos revela as ambiguidades e contradições da posição brasileira, que, no caso da viagem em questão, precisa ser melhor investigado através de pesquisa documental.

Mesmo frente a estas lacunas, é plausível supor que este acontecimento - que contou com a presença de artistas associados à canção de protesto e às lutas contra a ditadura militar brasileira - não tenha sido bem visto pelo governo militar brasileiro, justificando-se assim o relativo silêncio do jornalismo, conforme argumentam tanto Mauricio de Castro quanto Mariana Barreto nos artigos já citados.

Por fim, gostaria de situar o acontecimento como parte de uma onda de mobilizações artísticas e de eventos públicos - shows, atos, festivais, circuitos culturais, imprensa alternativa e circuitos de sociabilidade – que acontecia naquele momento, tendo o Rio de Janeiro como epicentro de redes musicais, intelectuais e políticas em um período de intensa reorganização do campo cultural sob a ditadura e que agregava parte dos artistas que aceitaram o convite para a viagem. Conforme declara Chico Buarque à imprensa angolana: "(...) o grupo traz uma "mensagem de solidariedade e de luta" para todos os angolanos cujas experiências revolucionárias todos os artistas presentes se sentem "muito satisfeitos" por poder apreciar". (ANGOP-UPI, 1980, apud in Barreto, 2020, p. 35).

Nesse contexto, a viagem oficial, financiada pelo governo de Angola, pode ser lida como um encontro de múltiplas camadas: diplomática, cultural, afetiva e midiática; e também com potenciais ambivalências em termos de assimetrias de projeção pública dos dois paises, disputas e tensões pós-coloniais.

4. Kalunga: travessia, memória e imaginário afro-atlântico

Conforme Fernando Faro, o nome Kalunga surgiu dele, em conversa com Chico Buarque: "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: "(...) tem um en-

saio do Mário Andrade sobre a kalunga do maracatu; kalunga é aquela bonequinha do maracatu que a rainha passa para todas as figuras para reenergizar as pessoas".

Frente à dúvida de Chico com o nome, Faro sugeriu ligarem para o Américo, "que era um cara de cultura de Luanda", que explicou que Kalunga é "amor, morte, mar". Eu disse: "Bate tudo". Aí pusemos o nome Kalunga. (Castro, 2016, pg 122).

O depoimento de Fernando Faro sobre o batismo da expedição nos remete a uma outra dimensão fundamental desta viagem que é a dimensão imaginária dos encontros e trocas culturais entre os países falantes de português. O que estes músicos – dos dois lados do Atlântico - esperavam desta expedição? E qual o impacto cultural e estético desta viagem? Ainda que não seja possível explorar a complexidade destas questões neste artigo, sugiro a seguir alguns encaminhamentos para reflexões futuras.

Conforme observa Santos (2019), em diálogo com Sansone (2017) a mitologia de um retorno idealizado à "mãe Africa" é uma matriz importante, evocada em diversos contextos, tempos e lugares para o fortalecimento das identidades negras na diáspora. Segundo o autor:

> no Brasil dos anos 1970 e 1980, a luta por mais direitos, pela denúncia do racismo e da ideia de democracia racial têm como força aglutinadora esta noção de um passado comum. Valorizar esse passado, essa África grandiosa do passado mais distante era valorizar a si mesmo no presente (SANTOS, 2014, p 138.) e ao mesmo tempo fortificar laços de pertença essenciais às mobilizações coletivas. (Santos, 2019, pg. 161)

Leão e Lima, por sua vez, observam que:

> a crença no encontro entre as culturas populares 'irmãs' representava fortemente uma unidade de pensamento entre os envolvidos pela viagem; assim como as descobertas entre gostos comuns e afinidades entre ambas, e a identificação de raízes musicais indivisas entre as músicas populares brasileira e angolana. (Leão, Lima, 2017, pg 140).

Concordo com as autoras, identificando rastros deste imaginário em vários gestos, performances e falas dos artistas envolvidos na viagem. João do Vale surpreende a comitiva governamental que esperava os músicos no aeroporto de Luanda ao descer do avião e beijar o chão. (Tupy, 1980, pg. 43). Martinho da Vila – que já estivera em Angola anteriormente, em 1972 – termina a viagem sob forte impacto emocional, caracterizado como "estafa mental".

(idem, pg.45); Djavan declarou que foi somente ao visitar Angola que entendeu que a sua forma de compor, dividir os compassos e construir as canções vinha de Angola – "que era o início de tudo" (Djavan, 1999). Caymmy e Dona Ivone Lara também declaram que foram a Angola para "conhecer suas raízes". (Santos, pg. 162).

A lista de canções inspiradas pela viagem também é profícua. Morena de Angola – composta por Chico Buarque e gravada com grande sucesso por Clara Nunes; Luanda, composta por Djavan para o álbum Seduzir (1981); Nvula Leza Kia – A Chuva já chegou; e Humbiumbi – canções do músico angolano Felipe Mukenga também gravadas por Djavan no mesmo álbum; Lá de Angola, de João Nogueira, Velha Chica, de Valdemar Bastos, gravada por Martinho da Vila – dentre outras.

Do lado angolano, por sua vez, os depoimentos reforçam um conhecimento e admiração pela música brasileira, possivelmente maior do que o dos artistas brasileiros sobre a música angolana. Seja a admiração por Caymmi mencionada por Chico Buarque – fortalecida pela trilha sonora da novela Gabriela exibida no país angolano, ou por Martinho da Vila, que lá estivera em 1972. Seja através de outras formas de conhecimento, conforme comenta Afonso Antonio, secretário de cultura de Angola:

> 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"…[18]

A dimensão destas trocas estéticas, aqui apenas esboçada, será explorada em profundidade nas próximas etapas de desenvolvimento desta pesquisa. Contudo, o que gostaria de

[18] Entrevista realizada por Mariana Barreto com Afonso Antônio, Secretário de Estado da Cultura, 02/05/2018, Luanda, Angola. In:Barreto, 2020, pg.96.

enfatizar como perspectiva de investigação é a premissa de que indagar sobre os impactos e influências desta viagem não pressupõe um efeito homogêneo nem uma causalidade simples entre os artistas nela envolvidos. Ao contrário, acredito que o Kalunga atuou como dispositivo de mediação em múltiplas direções, intensificando repertórios simbólicos, reorganizando redes de colaboração, redefinindo regimes de autenticidade e produzindo narrativas de pertencimento afro-atlântico. Desta maneira, nos próximos passos deste projeto, continuarei buscando entender como essa experiência ressoa em trajetórias específicas. Martinho da Vila, por exemplo, explicita ao longo dos anos uma defesa da aproximação com países africanos de língua portuguesa (Da Vila, 1998), enquanto outros artistas podem manifestar efeitos mais indiretos, na forma de mudanças de repertório, temas, colaborações, sensibilidades políticas ou metáforas singulares da África nas suas canções. Ou mesmo o estranhamento de Chico Buarque ao perceber que a música de Angola era "mais caribenha" do que ele esperava, segundo comenta na entrevista que deu para Dulce Tupy (1980b)

Assim, antes da conclusão, volto ao significado do termo kalunga, cuja polissemia é produtiva como chave teórica e poética. Ao evocar mar e travessia, o termo de origem bantu remete ao Atlântico como espaço de deslocamento forçado, morte e ruptura; mas, ao mesmo tempo, como espaço de recomposição cultural, circulação e reinvenção. Pode ser percebido, assim, como uma evocação do ecossistema cultural complexo denominado por Paul Gilroy (1993) como Atlântico Negro, no sentido de um campo transnacional de produção cultural híbrida, no qual a música ocupa centralidade na construção de subjetividades e solidariedades. Nesse viés, a viagem se traduz como gesto cultural que reposiciona a MPB em uma cartografia afro-atlântica, ativando memórias, produzindo imaginários da diáspora e colocando em circulação sensibilidades, narrativas e dispositivos de escuta.

Quero pensar, portanto, no projeto Kalunga como uma *performance de travessia*: um acontecimento em que a viagem atua como provocação – para narrativas de origem, ancestralidade, pertencimento, reconhecimento e criação. Porém, nesse ponto, voltar à noção de identidade como processo e negociação (Hall, 1990) é decisiva para que possamos entender o "encontro com Angola" não como desvelando uma essência africana preexistente (e "pura"), mas sim como um vetor que reorganiza discursos e afetos em um espaço de disputa sobre o que é a Lusa-África em seus encontros com o Brasil e como essas categorias são mediadas pela língua, pela música e pelos contextos de trocas pós-coloniais. Lusofonias transformadas, quiçá, em lusotopias.

Consideração finais

> 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, *apud* in: Castro, 2016, pg. 124).

Como pode-se ler neste depoimento de Fernando Faro, o Projeto Kalunga (1980) é um acontecimento que possibilita múltiplas camadas interpretativas em torno dos sentidos de viagem, performance, gesto político, travessia simbólica, rede informal de diplomacia cultural e, simultaneamente, objeto de disputa memorial. Este artigo, ao se assumir introdutório, não apresenta resultados conclusivos, mas busca contribuir para pensarmos neste tema como problema de pesquisa. Por esta razão, me pareceu importante reconstruir o evento, mapear alguns de seus mediadores e controvérsias e indicar caminhos que permitam o aprofundamento futuro de suas ressonâncias estéticas e políticas, enfatizando também a necessidade de uma abordagem capaz de lidar com memórias fragmentadas e com a centralidade do repertório (ainda) vivo, narrado, cantado e performado.(Taylor, 2013).

Através deste exercício, espero ter demonstrado as múltiplas possibilidades do projeto Kalunga como laboratório para compreender processos mais amplos, tais como a constituição de uma sensibilidade afro-atlântica na MPB, a reconfiguração de vínculos culturais no Sul Global e os modos como a música opera como linguagem de reconhecimento e disputa em

contextos pós-coloniais. Ao mesmo tempo, reitero que a hipótese da "conexão com a africanidade lusófona" que norteia o projeto exige cuidados conceituais, uma vez que, como visto, o termo "lusofonia" pode operar como idioma de aproximação ao mesmo tempo que é um conceito carregado por histórias coloniais e por projetos culturais frequentemente assimétricos (Martins, 2004; 2015).

Referências:

ANGOP-UPI. *Angola conhece música brasileira*. Caderno *Ilustrada***. Jornal FSP**, 14/05/1980, p.35.

ARENAS, Fernando. **Lusophone Africa: Beyond Independence.** Minnesotta, University of Minesotta Press, 2011

BARRETO, Mariana. The Kalunga Project: the meanings of popular Brazilian an Angolan musical productions beyond national territory. **Journal of World Popular Music**, n. 7.1, p. 69-90, 2020.

---------- Músicas populares e as fronteiras atlânticas da turnê Projeto Kalunga em Angola **Revista Sociologia da Cultura**, v.22, n.46, 2024

BELANCIANO, Vitor – **Não dá para ficar parado.Música Afro-portuguesa: Celebração, conflito e esperança.** Porto, Ed, Afrontamento, 2020.

BOTEZELLI, J.C. Pelão e Pereira, Arley. **A Música Brasileira deste Século por seus Autores e Intérpretes**. São Paulo: Sesc Serviço Social do Comercío, 2001

CASTRO, Mauricio. Barros de. Memória do Projeto Kalunga no Museu Afrodigital Rio de Janeiro:reflexões sobre identidades negras e africanas no Brasil. **REVISTA DIVERSITAS**, v. 1, p. 126-150, 2014.

_____. Do Ngola Ritmos ao Projeto Kalunga: música popular, construção de identidades e trânsitos atlânticos contemporâneos entre Brasil e Angola. In: MOTTA, Antonio; LOBO, Andréa; TRAJANO FILHO, Wilson. (Org.). **Imagens fora do lugar: África fora de casa.** 1. ed. Rio de Janeiro: ABA, 2024. v. 1, p. 368-391.

_____ Remembering and forgetting the Kalunga Project: popular music and the construction of identities between Brazil and Angola. **African and Black Diaspora: An International Journal**, v. 1, p. 1-13, 2015.

_____ DIÁRIO DO PROJETO KALUNGA: memórias e narrativas de uma missão de músicos brasileiros na Guerra Civil de Angola. **Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populare**s (Impresso), v. 13, p. 115-126, 2016.

CAYMMI, S. Dorival Caymmi **- O mar e o tempo**. 2ª Edição. São Paulo: Editora 34, 2014.

COELHO, Luiza Alves Bittencourt - **Cidades Criativas e Desenvolvimento Territorial: Uma Perspectiva de Amarante como Cidade da Música**. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade Federal Fluminense, 2019

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

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

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Fernando Faro. Disponível em http://dicionariompb.com.br/fernando-faro/dados-artisticos. Acesso em 07/05/2025

DJAVAN – Programa Ensaio, Rede Cultura, 1999. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=diMdFWo3RgU. Acesso em 20/02/2016

Entrevista de Martinho da Vila ao Roda Viva (TV Cultura, 2003), disponível no YouTube.

FREIXO, Adriano de – **Minha Pátria é a língua portuguesa. A construção da ideia de lusofonia em Portugal.** Rio de Janeiro, Apicuri, 2009.

GILROY, Paul. **The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness**. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

HALL, Stuart. Cultural identity and diaspora. In: RUTHERFORD, Jonathan (org.). **Identity: Community, Culture, Difference**. London: Lawrence & Wishart, 1990.

LATOUR, Bruno**. Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory**. Oxford: Oxford University Press, 2007.

LEÃO, Andrea Borges; LIMA, Mariana Mont'Alverne Barreto - CULTURA NACIONAL-POPULAR E CIRCULAÇÃO TRANSNACIONAL.BRASIL E ANGOLA NO PROJETO KALUNGA. **Repocs**, v.14, n.28, jul/dez. 2017

MOORMANN, Marissa. **Intonations: a Social History of Music and Nation in Luanda, Angola, from 1945 to recent times.** Ohio: Ohio University Press, 2008.

MARTINS, Moisés de Lemos. - **A Lusofonia e a Interculturalidade – Promessa e Travessia**. Famalicão: Húmus, 2015.

MARTINS, Moisés de Lemos **-** Lusofonia e Luso-tropicalismo: Equívocos e Possibilidades de Dois Conceitos Hiper-identitários. Conferência inaugural no X Congresso Brasileiro de Língua Portuguesa; São Paulo, Pontifícia Universidade Católica, 2004.

MONTEIRO, Tiago José Lemos - **Tudo isto é pop: portugalidades musicais contemporâneas entre a 'tradição' e a 'modernidade'"** Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade Federal Fluminense, 2011

MUSEU VIRTUAL AFRO-DIGITAL DA UERJ. Acervo digital sobre o Projeto Kalunga. Disponível em: https://www.museuafrodigitaluerj.com.br. Acesso em: [data de acesso].

PEREIRA DE SÁ, Simone – **Redes de Música Pop-Periféricas Lusófonas**. Projeto de pesquisa. Edital Universal CNPq. 2023.

_____ **- Conexões lusófonas na MPB: O Projeto Kalunga e os fluxos musicais Brasil-Angola nos anos de 1980.** Projeto financiado pela FAPERJ com bolsa do Programa Cientista do Nosso Estado, processo **E-26/200.162/2026.**

RÊGO, R.V.B de S. **Circulação de música popular entre Brasil e Angola.** Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional - UFRJ e École des Hautes Études en Sciences Sociales - EHESS, 2014.

RIDENTI, M. **Em Busca do Povo Brasileiro**: Artistas da Revolução, do CPC à Era da TV. Rio de Janeiro: Record, 2000.

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

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

SANTOS, Alexandre dos Reis - **"Um abraço do samba ao semba ": diálogos musicais e políticos entre Angola e Brasil na década de 1980.Temporalidades – Revista de História, Belo Horizonte, UFMG -** Edição 29, v. 11, n. 2 (Jan./Abr. 2019)

s/a. *Projeto Kalunga, a música brasileira em Angola*. Caderno *Cultura*. Jornal **O Globo**, 14/05/1980, p.33.

SILVA, Melina Aparecida dos Santos. **We Do Rock Too: os percursos do gênero musical metal no movimento do rock angolano.** Tese (Doutorado em Doutorado em Comunicação) - Universidade Federal Fluminense, 2018

SILVA, Romulo Vieira da **- A REDE DO RAP LUSÓFONO: ASSOCIAÇÕES, ALIANÇAS E CONTROVÉRSIAS NA CULTURA DIGITAL**.Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade Federal Fluminense, 2024

TAYLOR, Diana – **O arquivo e o repertório. Performance e Memória Cultural nas Américas.** Belo Horizonte, Ed, UFMG, 2013

TUPY, Dulce. Foi bonita a festa, pá. **Módulo,** n. 59, p. 42-45, julho 1980.a

---------- Entrevista com Chico Buarque. Jornal **Movimento**. 14 a 20/07/1980.b

VANSPAUWEN, Bart. Cultural struggles in the lusofonia arena: Portuguese-speaking migrant musicians in Lisbon". **Afrika Focus**, Vol. 26, nº 1, pp. 67-88, 2013