

O samba é *Morena de Angola*: oralidade e música

José Carlos Sebe Bom Meihy*

A HISTÓRIA ORAL TEM SIDO ASSUMIDA como conjunto de entrevistas passíveis de exames, quase sempre com pessoas importantes, úteis para determinados esquemas temáticos. Mesmo levando-se em consideração os avanços abertos à inclusão de personagens comuns, de pessoas anônimas e também de assuntos insólitos, a História Oral consolidou-se com base na propositura de séries de depoimentos consubstanciados em perguntas e respostas. Tais repertórios – analisados ou não, eventualmente cruzados com outros documentos – constituem-se na base de projetos que têm ganhado estrada na consideração geral firmando-se como padrão hegemônico. Como se fosse condição para a História Oral, esses procedimentos, praticamente, dominam quantos se qualificam como *oralistas*. Contudo, é de se relevar o alto preço pago por tal exclusivismo. Entre tantos tributos gastos em favor do estreitamento do alcance da História Oral, há uma espécie de falência no uso de formas alternativas e variadas do verbal.¹

Como um dos artificios mais fecundos para a elaboração de análises da cultura popular, as letras de músicas ou canções apresentam-se como possibilidade valiosa para o exame da reserva de memória e para

* Núcleo de Estudos em História Oral – Universidade de São Paulo.

¹ O conceito de *fontes orais* alarga a proposta de *história oral* pois, em sua abrangência, implica no uso de várias manifestações sonoras e humanas enquanto *história oral* especifica o uso de entrevistas. Apesar disso, preside uma confusão geral de que tudo que é falado pode ser reduzido a *história oral*. Sobre o assunto, leia-se deste autor o *Manual de História Oral* (Meihy, 2002, p. 16).

as discussões sobre identidade, fatores essenciais para a definição da História Oral em qualquer de suas modalidades. Logicamente, outros elementos também são arrolados na qualificação das letras musicais: laços culturais, trocas simbólicas, influências mútuas e afinidades ideológicas. Essas vias de acesso ao entendimento cultural prestam-se a reflexões peneiras de conteúdos explicativos. Leva-se em conta todo o processo de elaboração, consumo e sustentação de transmissões musicais que evoluíram do meramente pessoal e direto até os padrões da mercadorização moderna. Tudo isso alinhado mostra-se oportuno à reflexão cultural como matéria da História (ver Cancline, 1998, p. 75-94).

Sob a ótica das músicas ou, mais pontualmente, de suas letras em conjugação com outros discursos – literários e historiográficos principalmente² –, foi pensado um texto que examinasse as relações e diálogos plausíveis entre duas culturas nacionais específicas e organizadas de maneira complementar a despeito de suas especificidades.³ A experiência histórica afro-angolana esteve e está intimamente entranhada na brasileira em geral. A recíproca é verdadeira e isso põe à luz possibilidades relevantes para o entendimento de aspectos que regularmente não são considerados nas análises feitas sob a percepção convencional filtrada de documentos objetivos, escritos, cartoriais.⁴ A existência de uma língua comum, o português, e a rica trajetória histórica que vincularam as duas partes através de sofisticada adaptação, correspondem a uma jornada de influências mútuas em que elementos das duas manifestações se trançam.⁵ Ademais, historicamente falando, além da vinda dos angolanos escravos, o retorno de algumas famílias do Brasil para

² De forte inspiração para este texto, ainda que não diretamente afeito ao tempo e espaço focado foi o texto de Paul Zumthor (1993), *A Letra e a Voz: a Literatura Medieval*. De igual impacto foi o trabalho editado por Eldred D. Jones (1992), *Orature in African Literature Today*. Diversos textos de Leda Maria Martins também contribuíram para o desenvolvimento das idéias aqui apresentadas.

³ O conceito de *cultura nacional* válido para este texto emana da proposta de Clifford Geertz (2000, p. 215-28), no item “O que é um país, se não é uma nação?”, do capítulo “Cultura em pedaços: Cultura e política no fim do século”.

⁴ O posicionamento das letras como discurso prende-se às sugestões expressas por Renato Rosaldo, em *Culture & Truth: the remaking of social analysis*, em particular no capítulo “Narrative Analysis” (1993, p.127-43).

⁵ De maneira estranhamente apropriada, a letra da canção *Língua* de Caetano Veloso, gravada em 1984, revela tanto a ligação evocada da África com o espaço da língua portuguesa como pólo de identidade e memória. Neste sentido vale

África (Carneiro da Cunha, 1985) e, mais modernamente, os vasos comunicantes provocados pela mídia e, principalmente, a nova leva de imigração angolana para o Rio de Janeiro, tecem afinidades comprometedoras e irrefutáveis.⁶ Pretende-se, pois, analisar como, no Brasil, tem sido assumido o discurso musical que aborda a filiação do nosso samba herdado de tradições angolanas.⁷ Afinal, o *Samba* é também, como propôs Chico Buarque de Holanda, uma *Morena de Angola*?

O alcance possível da aventura analítico-musical pode ser aquilardado por meio do encadeamento de séries de letras que traduzem o sentido cumulativo das mensagens. Como se fosse uma progressão

sua reprodução: "Gosto de sentir a minha língua roçar / A língua de Luis de Camões / Gosto de ser e de estar / E quero me dedicar / A criar confusões de prosódias / E uma profusão de paródias / Que encurtem dores / E furtem cores como camaleões / Gosto do Pessoa na pessoa / Da rosa no Rosa / E sei que a poesia está para a prosa / Assim como o amor está para a amizade / E quem há de negar que esta lhe é superior / E deixe os portugueses morrerem à míngua / 'Minha pátria é minha língua' / Fala Mangueira! / Fala! / Flor do Lácio Sambódromo / Lusamérica latim em pó / O que quer / O que pode / Essa língua? / Vamos atentar para a sintaxe dos paulistas / E o falso inglês relax dos surfistas / Sejamos imperialistas / Vamos na velô da dicção choo choo de Carmem Miranda / E que o Chico Buarque de Holanda nos resgate / E - xeque-mate - explique-nos Luanda / Ouçamos com atenção os deles e os delas da TV Globo / Sejamos o lobo do lobo do homem / Adoro nomes / Nomes em Â / De coisas como Rã e Imã / Nomes de nomes / Como Scarlet Moon de Chevalier / Glauco Mattoso e Arrigo Barnabé e Maria da Fé e Arrigo Barnabé / Flor do Lácio Sambódromo / Lusamérica latim em pó / O que quer / O que pode / Essa língua? / Incrível / É melhor fazer uma canção / Está provado que só é possível / Filosofar em alemão / Blitz quer dizer corisco / Hollywood quer dizer Azevedo / E o Recôncavo, e o Recôncavo, e o Recôncavo / Meu medo! / A língua é minha pátria / E eu não tenho pátria: tenho mátria / E quero frátria / Poesia concreta, prosa caótica / Ótica futura / Samba-*rap*, *chic-left* com banana / Será que ela está no Pão de Açúcar? / Tá cráuê brô você e tu lhe amo / Qué queu te faço, nego? / Bote ligeiro / Nós canto-falamos como quem inveja negros / Que sofrem horrores no gueto do Harlem / Livros, discos, vídeos à mancheia / E deixa que digam, que pensem, que falem"

- ⁶ Ainda que não existam dados oficiais, calcula-se que cerca de cinco mil angolanos vivem no Rio de Janeiro. Sobre os angolanos no Rio de Janeiro, leia-se o artigo assinado pelo fotógrafo Ricardo Beliel (2003).
- ⁷ Vários autores têm proposto reflexões sobre os vínculos originais entre o semba angolano e o samba brasileiro. Grande defensor desta vertente, Nei Lopes avalia o longo processo de adaptação em seu texto "A matéria prima", que é aberto com um item denominado "Em Angola e no Cortiço" contido no livro *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido-alto, Calango, Chula e outras cantorias* (1992, p. 25-41). Este mesmo autor atualizando com sofisticação o mesmo princípio tem um outro texto onde reclamando das distorções impostas ao samba de raiz, exalta o "Sambacongo, sambagola, sambantu" (2003, p. 13-31).

geométrica, as músicas se multiplicam e projetam idéias que se fixam, às vezes sutilmente, outras de forma mais direta, na opinião pública. Como se guardasse uma carga dinâmica de memória, potencializada porque repetidas através dos anos, tais letras não renunciam ao *tempo presente*, atualizando os conteúdos transmitidos na aparente informalidade dos sons harmonizados e assumidos pelo público (Béderida, 1996, p. 219). A “resignificação” de alguns desses valores, constantes nas letras de músicas, atesta tanto a força da persistência de pontos estratégicos para a afirmação cultural como a vitalidade de elementos essenciais para a cultura popular como forma de expressão de identidades oprimidas. São, pois, pólos caracterizadores da cidadania calcados na memória não oficializada.⁸ Como síntese e repetição, os discursos atualizados acabam por descrever uma epopéia de relevante significado utópico para o entendimento do destino comum de pessoas envolvidas nas tramas das culturas comuns.⁹

Faz-se, contudo, necessário periodizar as afinidades que, afinal, caminham para um aperfeiçoamento. Ainda que segundo uma construção idílica, sem grandes fundamentos de evidências histórico-conventionais,¹⁰ os discursos que colocam Angola no elenco de considerações temáticas da música contemporânea brasileira obedeceram às seguintes fases: 1) *contradição afirmativa*; 2) *africanidade popular*; 3) *afinidade progressiva*. Em termos de datas, pode-se dizer que o período de estréia projetou desde suas raízes brasileiras até o final da década de 1920 e início dos anos de 1930; outro instante, daí até 1980 e, finalmente, desde então até agora.¹¹

⁸ O polêmico termo *memória oficializada* é visto aqui como antítese do escrito. A tradição oral apóia-se na idéia de que a oralidade mantém um índice de independências das formas “oficializadas” pela escrita.

⁹ Os princípios que organizam esta pressuposição derivam de Maurice Halbwachs (1990, p. 34) quando qualifica a “necessidade de uma comunidade afetiva”.

¹⁰ Em termos amplos, Monique Augras apontou para a possibilidade da leitura da História nacional através dos sambas das Escolas. Sobre o tema, ler dessa autora *O Brasil do Samba-Enredo* (1998).

¹¹ Pode-se dizer que desde suas origens até o início da década de 1930, o samba viveu o que se poderia chamar de *pré-história*, que se inscreve na fase que nomeada de *contradição afirmativa*. Mais tarde, com o advento das Escolas de samba, na década de 1930, deu-se a afirmação do samba como ritmo nacional. Desdobramento evolutivo disso, nos anos da contracultura, na década de 1960, aconteceu uma revolução formal na qualidade das músicas (Bossa-Nova, por

No primeiro caso, frente ao que chamamos *contradição afirmativa*, o que se nota é a definição do samba como produto nacional brasileiro, com claros vínculos de raiz africana.¹² Em outro instante – *africanidade popular* – o que se percebe é a busca de elos capazes de ligar a África como base de certas manifestações da cultura popular brasileira e entre elas o samba, mas, ao mesmo tempo, ocorreu uma elitização do samba conformando opções diferentes que se manifestaram entre o meramente popular e o erudito. Por este período, o samba havia se firmado oficialmente como ritmo brasileiro, inclusive com a chancela governamental que o promovia como “coisa nossa” e, por isso, seria possível estabelecer outros fundamentos que não os exclusivamente populares.¹³ Por fim, o estabelecimento da *afinidade progressiva*, que traz valores que consagram a origem africana de expressões da nossa

exemplo) e outras variações genéricas do samba foram se sucedendo. Mesmo assim, a presença de temas relacionados com a negritude que se acentuaram na década de 1970. No ano de 1980, especificamente, dada a presença *in loco* de artistas brasileiros em Angola, operou-se um novo corte.

- ¹² Uma interessante análise do sentido religioso das festas no Rio de Janeiro é apresentado no estudo assinado por Martha Abreu em *O Império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900* (1990). Seguindo a proposta de transformação da festa e do gênero musical que daria o samba carioca, Rachel Soiet escreveu *A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas* (1998); detendo-se em uma etapa anterior, o livro de Maria Clementina Pereira Cunha tem o título *Ecos da folia: uma história do carnaval carioca entre 1880-1920* (2001). O texto mais objetivo em relação às mudanças do sentido do samba como forma nacional de expressão musical, contudo, é dado por Hermano Vianna em *O mistério do samba* (1995). Vianna chama a atenção para o fato do modernista francês Blaise Cendrars ter transposto para o Brasil a prática da “negrophilie” francesa e marca um artigo de Gilberto Freyre, de 1926, publicado no *Diário de Pernambuco* como o ponto de partida para a valorização do negro.
- ¹³ Não são poucos os autores que delegam ao surgimento das Escolas de Samba a oficialização do carnaval e a interferência direta na interrupção das tradições de origem afro-sambísticas. Entre outros, Nei Lopes evidencia que há dois movimentos que tratam da questão africana no carnaval a partir do surgimento das Escolas de Samba: um, promovido pelo governo, de elitização, capaz de provar “a ideologia do branqueamento da população” outro, contrário, que tendo Fernando Pamplona como baluarte, recuperou o sentido africano do carnaval através de enredos, principalmente no Salgueiro, como *Chica da Silva* em 1963. Aliás antes, em 1957 com *Navio Negreiro* e depois em 1960 com *Quilombo dos Palmares*, Salgueiro iniciava um esforço que se multiplicou em outras Escolas que também procuraram dar vida ao que chamo de *africanidade popular*. Sobre a história do Salgueiro leia-se de Haroldo Costa, *Salgueiro 50 anos de glória* (2003).

cultura sem que haja um conflito ou uma competição entre as partes. Esta última fase, atual, assinala o convívio de diferentes vertentes que, contudo, têm autonomias firmadas. Esses fundamentos abrem alas para a qualificação específica de determinadas manifestações, e, é exatamente neste estágio, recente, que se pode verificar de maneira mais organizada a presença de Angola.¹⁴

Convém salientar a existência de dois faróis capazes de iluminar os caminhos propostos para esta análise. Angola foi, entre as diversas regiões de África, a que maior número de escravos teria enviado ao Brasil. Porque do conjunto de negros em trânsito de uma parte à outra, que tangencia o total de quatro milhões e duzentos mil, calcula-se que cerca de três milhões tenham derivado de Angola. Apesar disso, em estudos atentos à influência angolana sobre o Brasil esse montante é pouco contemplado e isso abisma as distâncias de entendimento cultural entre os dois pólos. Por outro ângulo, de forma especular, também a influência brasileira em Angola é desprezada, deixando espaço à frustração de um setor que poderia servir de base compreensiva tanto para a cultura popular como à política dos dois países.

Qualquer brasileiro que visita Angola, porém, pode ficar surpreso frente aos liames que unem as duas culturas, justificando semelhanças, afinidades e fundamentos comuns.¹⁵ Seja em relação à vida cotidiana como em sua inversão, ou ainda na culinária, no modo de proceder civil e publicamente; em face de comportamentos relacionados à etiqueta social e política ou mesmo na ironia presente nos discursos cotidianos, tudo permite uma familiaridade às vezes perturbadora, porque ainda inexplicável em seu âmago.

¹⁴ Atento à influência norte-americana sobre o nosso samba, abordando os impactos da década de 1930-1940, Antonio Pedro Tota procede à análise das influências regidas pela política tanto dos Estados Unidos em relação ao Brasil como, internamente, a nossa patrulha que aliás, envolve nomes como Noel Rosa, que em 1936 coloca a público a sua música *Não tem tradução*. Sobre este ponto, leia de Tota *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra* (2000, p. 13-16)

¹⁵ Nei Lopes (2003, p. 13), refere-se a um estudo intitulado "Contribuição bantu na música popular brasileira", feito pelo etnomusicólogo congolês Kazadi wa Mukuna que teria ficado perplexo ante a semelhança entre negros do Vale do Paraíba e cangolezes.

Surpreendente também é a noção de maternidade com que os angolanos acarinham a cultura brasileira. Como se fosse uma continuidade aclarada por um fecho de luz histórico, ou se tratasse de transferências sem maiores contradições, preside uma noção de filiação comprometida na existência de fatores culturais comuns. Nesse contexto, uma das situações mais favoráveis à formulação de políticas afirmativas dá-se através do exame musical popular das duas partes. Com nítida vocação para o sustento de um diálogo, como se fora uma conversa, nas duas partes são notadas as vinculações que unem ambos lados. Os angolanos – vorazes consumidores do samba brasileiro – vêem-se na raiz da influência de nosso samba e, paradoxalmente, ao mesmo tempo, assumem em seus discursos sonoros algumas de nossas manifestações. Retroprojeções. No Brasil, a recorrência a Angola intensifica-se também, evidenciando ou o *semba* como gerador do samba ou mais conseqüentemente a cultura afro-angolana como matriz de variadas manifestações sambísticas aferidas como nossas.

Em nível prático e de efeito conseqüente, houve um movimento que facilitou esse trânsito e costurou o que relativamente se independia. Em 1980, em missão cultural que recebeu o nome de *Projeto Kalunga*, um grupo de sessenta e cinco artistas reputados, do Brasil, rumou para Angola.¹⁶ Em escala menor, missões angolanas vieram para cá e desde então tem havido alguma força polarizada em nomes como Martinho da Vila, aqui, e Carlos Buriti, lá. Independentemente disso, porém, há uma interpenetração dessas manifestações que, quando contempladas com maior cuidado, chegam a provocar exclamações. O impacto dessa visita para os dois pólos é fundamental como explicação dos novos rumos do *semba* e do samba contemporâneos.¹⁷ Curiosamente, a música assinada por Chico Buarque de Holanda para tal evento traduz uma fusão entre uma certa Morena de Angola e o chocalho: “não sei se é ela que mexe com o chocalho ou o chocalho que mexe com ela”.

¹⁶ Stella Caymmi, na biografia que faz sobre o avô Dorival, retraza alguns princípios que motivaram a missão cuja iniciativa teria partido de Chico Buarque de Holanda. Sobre o tema leia-se dessa autora *O tempo e o Mar* (2002, p. 114 ss.)

¹⁷ “No exterior, Chico participou da festa do Avante, órgão oficial do Partido Comunista Português, e do projeto Kalunga, em Angola, apresentando-se com mais 64 brasileiros, por todo o país. A renda dos shows foi destinada à construção de um hospital.” (Um artista, 1982. p. 6).

Aproximações à parte, em termos de nosso tempo, pode-se perguntar se é o samba brasileiro que mexe com o samba angolano ou vice-versa.

Maternidade do samba

O movimento negro brasileiro não prescinde das “ligações familiares” com a África e isso provoca a reinvenção de um passado comum no qual o “Continente Negro” se afiguraria como lugar mítico, celeiro privilegiado de origem de vieses de nossa cultura popular conforme já foi saudado em diversas composições nacionais.¹⁸ A decantada *Mama África*, de Chico César, por exemplo, cumpre assim um papel de síntese e de encaminhamento lógico entre duas propostas complementares tanto na cultura africana de expressão portuguesa – e nela a angolana – como na brasileira. Assim, a maternidade africana seria um fato inquestionável e, para os brasileiros, a filiação também o é.¹⁹ Às vezes, extrapolando o limite do samba e mesmo dos discursos musicais em si, autores assumem essa relação de familiaridade com a África na própria denominação artística como é o caso do cantor de *hip hop* que se apresenta como “Z’África Brasil”. Pode-se, contudo, dizer que em nível do discurso musical popular, na chamada MPB (música popular brasileira), o limite da transferência familiar entre a África e o Brasil se deu em 1997, quando Tim Maia musicou o poema *África Mãe*.²⁰ Aliás, convém

¹⁸ Livio Sansone chama a atenção para exageros e generalizações que são procedidas no Brasil em relação ao uso da África. Sobre o assunto leia-se *From Africa to Afro: uses and abuse of Africa in Brazil* (1999). Sobre a pertinência da Tradição Oral para o estudo de aspectos da vida africana, leia-se de Boubacar Barry *Senegâmbia: o desafio da História Regional* (2000).

¹⁹ A música *Mama África* de Chico César é uma metáfora humanizada do papel da África na criação de filhos brasileiros, onde a loja de departamentos “casas Bahia” serve de espaço para transferência da África. Eis a letra: “*Mama África (a minha mãe): É mãe solteira / E tem de fazer mamadeira / Além de trabalhar como empacotadeira / Nas casas Bahia / Mama África tem tanto o que fazer / Além de cuidar neném / Além de fazer denguem / Filhinho tem que entender / Mama África vai e vem / Mas não se afasta de você / Quando mama sai de casa / Seus filhos se olodunzam / Rola o maior jazz / Mama tem calo nos pés / Mama precisa de paz / Mama não quer brincar mais / Filhinho dá um tempo / É tanto contratempo / No ritmo de vida de mama.*”

²⁰ Eis o poema de autoria e música do próprio Tim Maia, incluído no CD *Sorriso de Criança*: “*Vimos de um mundo / distante além / do alto mar / nos trouxeram sem*

lembrar que a prática de musicar poemas afeitos aos vínculos familiares com a África tem dimensão lapidar com o exercício proposto por Caetano Veloso que em CD de 1990 exalta, de Castro Alves, um excerto da ode *O Navio Negreiro*.

A africanidade, pois, emerge como um primeiro ponto distintivo. Nela – e na maioria das manifestações sobre a origem negra de um ramo de nossa cultura – cunham-se as marcas de um processo de consagração da ancestralidade, termo que corresponde à fixação dos costumes e à herança de valores dos antepassados africanos, mães/pais da cultura popular brasileira.²¹ É interessante notar que, além de mera constatação, em nível efetivo, a ancestralidade, para se perpetuar, repousa seu vigor em uma das características mais próprias das culturas africanas: a tradição oral (Vansina, 1994, p. 67). A música, como veículo de transmissão, atua assim como recurso estratégico projetado para a perpetuação de uma memória que dimensiona as características do “negro brasileiro” como alguém que, independentemente do país de origem, procede da África e tem uma genealogia garantida por grupos pretéritos que, aqui, se fundiram originando o que se chama negritude brasileira. Há, pode-se dizer, uma hierarquia na qualificação

permissão / tivemos que ficar / viemos em navio / sem a mínima condição / e aqui nos forçaram / a trabalhar meu irmão / mas eu insisto / pois eu existo quero respeito, não abro mão / e sem nos dar a mínima / ou estudar / para que jamais ficássemos / em condições igual / humilhação, maus tratos / surras, torturas sem igual / quase total extermínio / de uma raça tão legal / capaz, inteligente e sobretudo bonita / e os anos se passaram / e foram passando / e pouca coisa mudou / mas eu insisto / porque existo / quero respeito, não abro mão / e pouca coisa mudou / pois o povo / que aqui foi trazido acorrentado / ainda continua preso a condições / ainda piores que no passado / escravidão / ainda é visível e constante / o preconceito, firme e ambulante / mas eu insisto / eu não desisto / quero respeito, não abro mão / pois em toda parte / o racismo existe / e quando isso existe / fica tudo muito triste / pobre, verdadeiro e cruel / e para que isto mude / cada um tem que fazer o seu papel / exigir respeito / andar direito / ser exemplar / levantar o peito / erguer a cabeça / e ter confiança / formar lideranças / para conduzir / essa gente bela / sem esperanças / todas as aquarelas / juntas em uma só cor / agora essa casa é sua / esse prédio essa rua / foi você quem construiu essa cidade / esse país é nosso / esse mundo é nosso / ele é meu e ele é seu / é de todos nós / de todas as raças, cores / credos, seitas e religiões / mas eu insisto / porque eu existo / quero respeito, não abro mão / temos que conviver juntos / ecumenicamente / pois agora somos todos irmãos”

²¹ Atenta à Literatura, Laura Cavalcante Padilha (1995) examinou a importância do tema “ancestralidade” na prosa angolana.

genealógica dos nossos negros: em primeiro lugar eles reivindicam ser, genericamente, africanos de origem; depois, garantida sua linhagem ancestral, podem ser culturalmente classificados segundo as regiões específicas das quais derivam: Angola; Moçambique; Cabo Verde ou áreas de ex-domínio colonial não lusitano.

A oralidade na transmissão dessas noções é vital para se entender a força da memória cultural negra.²² Essa prática, paradoxalmente, assegurou a manutenção de uma identidade que se redefiniu como ampla, seminalmente africana, em espaços escravagistas como o Brasil.²³ Através dos tempos, alheia aos processos de dominação cultural, em tantos casos, a cultura africana sobreviveu graças à memória transmitida oralmente segundo os possíveis de cada situação contextual. No plano musical, as possibilidades recentes da mídia fazem com que a africanidade se difunda por meio da oralidade potencializada para veículos de massa. Gilberto Gil, um dos cultores da africanidade no Brasil, em canção emblemática sobre tal viés, apontou para a africanidade como itinerário geral, propondo explicações afeitas à mitificação de uma memória assentada nos fundamentos da recriação do passado através da noção de família. Fala-se, pois de continuidades mais do que em contigüidades entre África e Brasil. A canção chamada *Babá Alapalá*, de 1978, dimensiona a responsabilidade genealógica que marca a ancestralidade como base de definição do *ethos* cultural dos negros brasileiros.²⁴ Como se fosse um convite aberto à busca de si mesmo, remetendo-se a África, a personalidade familiar exigiria, para definição própria, a recuperação de um remoto de afinidade sangüínea:

²² A fim de evitar o uso banal do conceito de memória optou-se pela linha proposta por Marita Sturken em *Tangled memories* (1997).

²³ Na cultura moderna brasileira, muitos afro-descendentes buscam firmar seu padrão de cidadania apoiados no prestígio das raízes africanas constantes nos critérios e valores das políticas afirmativas. Dessa forma, a recorrência à ancestralidade como recurso valorizador da origem e dos fundamentos da cultura brasileira são expressos em manifestações derivadas da religião. Eloqüente exemplo disso são os rituais de candomblé e umbanda e demais expressões religiosas que procuram manter a ancestralidade dos orixás cultuados na África como um referencial básico. Especificamente sobre o impacto de Angola, ver Barcellos (1998).

²⁴ Detendo uma proposta sempre positiva, a memória afro presente na música popular brasileira, em particular nos sambas, é oposta à noção difundida na historiografia convencional que sempre evidenciou o lado *pathos* da cultura negra.

*Aganju / Xangô / Alapalá, alapalá / Alapalá / Xangô / Aganju
 / O filho perguntou pro pai / Onde tá o meu avô / O meu avô /
 Onde é que tá / O pai perguntou pro avô / Onde é que tá meu bisavô
 / Meu bisavô onde é que tá / Avô perguntou bisavô / Onde é que tá
 tataravô / Tataravô onde é que tá / Tataravô / Bisavô / Avô / Pai
 xangô, aganju.*

Metáforas à parte, anterior a esta letra de ares próximos do Tropicalismo, desde sua raiz, o samba tem sido o tipo de manifestação musical em que a afro-brasileiridade mais se popularizou, ainda que as evidências afeitas à sua origem nem sempre sejam claras. Assumindo, contudo, o fundamento da ancestralidade africana em nossa cultura como um todo, o samba, ainda que variasse muito ao longo dos tempos, em termos de conteúdo discursivo, deixou progressivamente aberto o caminho pavimentado pela afirmação da cultura negra identificada como base da nacional brasileira. Passada uma primeira fase de posicionamento nacionalista do samba (*contradição afirmativa*), momento em que interessava a certos grupos amenizar a afiliação africana, a oficialidade que marcaria o samba como característica nacional brasileira, segundo inspirações político-governamentais, acabou por “aliviar” os vínculos africanos que, aliás, corresponderiam ao avesso da “política de branqueamento” da cultura brasileira.²⁵ Por lógico, o lado popular do samba manteve suas afinidades.

O samba, contudo, em paralelo às interpretações como expressão popular, jamais perdeu suas características de origem: africano, negro, angolano. Com maior ou menor presença, no entanto, aparecem indicações específicas a lugares que seriam berços da generalização africanista. Assim acontece com o samba de Martinho da Vila, *Salve a mulata brasileira*, de 1975, cujos versos apelam para um roteiro capaz de explicar a combinação das origens da tal “mulata brasileira” que teria procedências plurais como se nota pela letra: “minha bisavó era purinha,

²⁵ No momento das escolhas de padrão, na fase e contradição afirmativa o samba brasileiro explorou sua origem baiana, como se assim fosse genuinamente brasileira. Apenas mais tarde deixou crescer a relação com a África. O instante de mudança pode ser medido pela colocação de Vinícius de Moraes e Baden Powell, por exemplo, que no *Samba da Benção*, de 1965, declara que “se o samba nasceu lá na Bahia / e se hoje ele é branco na poesia / é negro demais no coração”.

bem limpinha de Angola; o meu bisavô também purinho, bem limpinho de Moçambique; eu não sou branquinho nem pretinho”.²⁶ O imaginário brasileiro, pois, vai filtrando a incorporação de uma tradição inventada que, por fim, admite ter um padrão de absorção de uma prática de raciocínio onde o mnemônico funciona como receptáculo de uma mitificação conveniente a uma história idealizada.

Uma certa Angola

No caldo mais denso da africanidade, questões afeitas a Angola são dissolvidas sendo que, contudo, cá e lá, reaparecem referências pontuais. De qualquer forma, há no Brasil, feita em letras de samba, a (re)-invenção de uma certa Angola. No repertório musical brasileiro, considerando as músicas gravadas que abordam Angola e que têm dimensão popular, pôde-se distinguir cerca de duas dúzias de canções que são cabíveis como “de fácil acesso público”.²⁷ Essas, em suas letras tramam, em algum momento, referências específicas a Angola ou sua ca-

²⁶ Martinho da Vila, quando se refere a bisavô “purinha, limpinha de Angola”, provavelmente está afirmando que somos um país de mestiços, onde o indivíduo não é nem “branquinho nem pretinho”, mas formado por uma mescla de africanos (negros) e europeus (brancos), que também se misturaram com o grupo nativo (indígena).

²⁷ Foram deixadas de lado as referências esporádicas, não gravadas ou pouco conhecidas, presentes em discursos como de capoeira e jongos. Eis a relação das músicas: 1973: *Moro na roça*, de Xangô da Mangueira e Zagaia; 1974: *África Brasil: Zumbi*, de Jorge Ben; 1975: *Salve a mulatada brasileira*, de Martinho da Vila; 1978: *Zé Tambozeiro: tambor de Angola*, de Candeia e Vadinho; 1980: *Morena de Angola*, de Chico Buarque; 1980: *Lá de Angola*, de João Nogueira e Geraldo Vespar; 1982: *Maracatu*, música de Alceu Valença sobre poema de Ascenso Ferreira; 1983: *A grande constelação das estrelas negras: Beija Flor de Nilópolis*, de Neguinho da Beija Flor e Nego; *Criações e recriações*, de Rosinha de Valença e Martinho da Vila; 1988: *Kizomba: Festa da Raça: Vila Isabel*, de Rodolpho Jonas e Luis Carlos da Vila; 1989: *Feiticeiro de Angola*, de Leônidas de Paula; 1994: *Quando o samba era samba: Portela*, de Wilson Cruz, Cláudio Russo e Zé Luís; 2000: *Mandigueiro*, de Nei Lopes e Moacyr Luz; 2001: *Grande João Grande*, de Mestre Moraes; *Gavião*, domínio Popular e dona Tetê. Eis a relação de canções, à guisa de informação e referência: 1976: *Guiné Bissau, Moçambique e Angola racional*, de Tim Maia; 1977: *Princesa negra de Angola*, de Dhema e Bebeto; 1981: *Palco*, de Gilberto Gil; 1984: *Língua*, de Caetano Veloso; 1987: *Samba do Soho*, de Paulo Jobim e Ronaldo Bastos.

pital Luanda.²⁸ Vale, nesse caso, distinguir a presença de Angola com lances de independência do complexo contexto africano. Além do mais, nenhuma outra cultura da África merece tanto destaque como a angolana.

O samba que se define como estilo musical brasileiro e que foi consolidado, numa segunda fase, segundo o pressuposto da africanidade, costuma ser explicado, por muitos, como uma derivação de *semba*. Esta, aliás, é a hipótese abraçada pela maioria dos pesquisadores que repetem – como primeiro afirmou Édison Carneiro – que o samba teria surgido da “roda de umbigada chamada de semba” (Carneiro, 1961, p. 12). Retomando o mesmo mote, confere Muniz Sodré (1998, p. 12): “O ‘encontrão’ dado geralmente com o umbigo (semba, em um dialeto angolano), mas também com a perna, serviria para caracterizar esse rito de dança e batuque, e mais tarde dar-lhe um nome genérico: samba”. Vale notar que a influência angolana não se exerce apenas no samba, ainda que neste ritmo ela seja mais celebrada, talvez, pela origem tão supostamente direta.²⁹

Interessa, paralelamente à breve sondagem da arqueologia semântica do termo samba, fundamentar a ancestralidade que remonta a Angola, e, nesse território, ressaltar o entrelaçamento com o aspecto religioso gerador desse ritmo e da multiplicidade de influências destiladas da importação de panteões de orixás e dos rituais correlatos. Uma das hipóteses em relação ao surgimento do samba afirma que este se formou

²⁸ A mescla de Luanda e Angola deve ser compreendida no parâmetro da popularidade da capital angolana. Ainda que outras cidades – como Benguela – não fiquem esquecidas, é a capital que capta a atenção. De qualquer forma, quando se fala de Luanda, refere-se ao país como um todo.

²⁹ Entranhada na cultura popular afro-brasileira, a memória dos costumes angolanos permite que transpareçam referências em manifestações musicais distintas que não apenas no samba. Por exemplo, podem ser encontradas tanto num cacuriá do Maranhão (como a música de domínio popular *Gavião*, lançada no CD *Cacuriá de Dona Tetê*, que faz referência a um “passarinho de Angola”), num maracatu de Pernambuco (como o poema de Ascenso Ferreira musicado por Alceu Valença no LP *Cavalo de Pau*, lançado em 1982, chamado justamente *Maracatu*, em que o poeta se pergunta em português arcaico: “Loanda, Loanda aonde estás / Loanda, Loanda, aonde estou?”), quanto num samba do Rio (como a composição *Moro na Roça*, de Xangô da Mangueira e Zagaia, lançada, em 1973 por Clementina de Jesus, no LP *Marinheiro Só* – samba que faz referência a um “senhor de preto d’Angola”).

através da instrumentação melódica religiosa que, contudo, foi se tornando profana. Dessa forma, os tambores passariam a acolher temas não sagrados de um ritmo que se urbanizava mundano.³⁰ Um exemplo eloqüente é o samba *Zé Tambozeiro (tambor de Angola)*, composto por Candeia e Vadinho, sobre o qual escreveu Lena Frias dizendo que esse é um “exemplo do tipo de samba que antecedeu o partido alto. Na Bahia chama-se samba de roda, ou de umbigada; na macumba carioca, samba de caboclo. Marcante nesta gravação é a forte presença de Clementina de Jesus e a competência de Carlinhos, no toque de Angola, típico dos candomblés da área do Rio e Grande Rio.”³¹

Outros autores vão mais longe na dimensão espacial da abrangência do samba no Brasil ampliando sua presença para além do eixo Bahia-Rio. Nesse sentido, Marília Barbosa e Arthur Oliveira Filho, biógrafos de Cartola, asseveram que “as variantes regionais do gênero samba se encontram no Brasil, do Maranhão a São Paulo, em coincidência marcante com as regiões onde houve predominante introdução de negros bantos” (Silva & Oliveira Filho, 1989, p. 43). Tais autores, no entanto, questionam a etimologia *semba* que, para eles, é “foneticamente inaceitável”, mas, mesmo assim não renunciam à aceitação de que a origem da palavra samba seja africana. Para tanto, elaboraram uma outra hipótese que vai desde o significado religioso do ritmo em Angola até a sua reutilização no Brasil. Eis os argumentos:

“O batuque angolano, na África, revelava estreitas relações com os ritos de fecundidade, como parece evocar a clássica umbigada e certas interdições observadas ainda recentemente,

³⁰ Enfatizando a necessidade e a projeção dos cultos mágicos e religiosos transpostos para o Brasil, Abguar Bastos exhibe, apoiado em Mario de Andrade, as variações submetidas regionalmente por esses cultos derivados de África. Sobre o assunto leia-se desse autor *Os cultos mágico-religiosos no Brasil* (1979).

³¹ Diz a letra deste samba: “*Oi chama Zé tambozeiro / prá bater tambor de Angola / olê lê lê / oi chama Zé tambozeiro / que o samba começa / quem é bamba vira pro samba / entra na roda e não bambeia / olha a lua cheia / que clareia minha aldeia / olha a lua cheia / que o meu terreiro clareia / vou a roça levo a faca / cortar jaca pra ela jantar / a barriga de meu bem / é que me faz trabalhar / galo pra cantar demora / o sol já está de fora / já vem rompendo a aurora / vá buscar sua viola / meu bem não chora, não chora / de mansinho eu vou embora / enfrentei um caipora / defendendo minha nora / bate no tambor de Angola / que o samba começa agora*”. Sobre especificidades dos autores, ver o encarte do disco LP *Axé*, de 1978

proibindo o choque de ventres entre os pais e filhos, jovens e velhos, comadres e compadres, que poderia simbolizar um ato incestuoso. Assim, não há dúvida de que o batuque era uma dança religiosa e a umbigada, um elemento do rito. Samba, nas línguas bantos, significa reza, invocação, lamento, queixa e outras acepções dessa área semântica. Samba é, no Brasil, a mulher com a mesma função da ekedi nagô, em terreiros bantos: ‘SAMBA: dançarina sagrada, iaô, filha-de-santo’... Aqui no Brasil, os escravos negros chamavam samba, provavelmente do quimbundo e do congolês, a cerimônia religiosa caracterizada pelo ritmo e pela coreografia do batuque”.

Os mesmos autores também afirmam, como Édison Carneiro, que o “padre Lopes Gama, no seu jornal *O Carapuceiro*, de 3 de fevereiro de 1838, estampou, ao que se saiba pela primeira vez, a palavra samba na língua portuguesa”. Na verdade, esses pesquisadores acreditam que “o significado da palavra ampliou-se no decorrer do processo”, deixando de ser “a cerimônia religiosa dos escravos”, para assumir “o sentido, ainda hoje consignado pelos dicionários, de baile popular, arrasta-pé, bailarico, etc.” De fato, ao apostarem na gradual metamorfose de sentido que a palavra samba vai sofrendo ao longo dos anos, Marília Barbosa e Arthur Oliveira Filho percebem, nas primeiras décadas do século XX, que “a classe restrita dos músicos populares profissionais começou a usar a palavra samba para designar polcas, tangos e maxixes, gêneros não perfeitamente caracterizados na época”. Entre esses músicos populares daquele tempo podem ser citados: Pixinguinha, João da Baiana e Donga, que ficou famoso por ter gravado o primeiro samba, *Pelo telefone*, em 1916.

O samba então, não se encontraria nas canções gravadas por Donga e Sinhô. Para eles, a músicas desses compositores, “na verdade, são maxixes ou tangos”. Ainda que seja difícil definir um sentido único de samba, ele possui particularidades rítmicas que o caracterizam de acordo com a região em que se apresenta. Assim mesmo, a experiência do samba carioca não se restringe à chamada batucada. Um exemplo disso é que Sinhô tocava piano nas gafieiras da Praça Onze – onde o ritmo se popularizou no carnaval – e, com piano e tudo, ele foi reverenciado como *Rei do Samba*. Apesar disso, este não se reconhecia na

geração daqueles sambistas que surgiam nos morros e apresentavam “um gênero novo, último estágio abrasileirado do batuque angolense que eles propunham ensinar à sociedade nacional por meio do movimento das escolas de samba” (Silva & Oliveira Filho, 1989, p. 44-6). O que se percebe é que ainda que esses autores neguem a variação etimológica de semba para samba, não procedem dessa forma em relação à influência angolana que, aliás, permanece intocável. Até pelo contrário, insistem que o samba é mesmo, como se repete, “o último estágio abrasileirado do batuque angolense”.

O samba dos morros, porém está intimamente ligado à criação das escolas, através das quais se tornou conhecido. Na verdade, embora se admitam as muitas outras manifestações regionais que também são conhecidas como samba, foi o samba carioca difundido pelas agremiações carnavalescas que consolidou o sentido do ritmo que se tornou hegemônico, ou como afirmou Carlos Sandroni (2001, p. 131-2): “tornando-se um sinônimo de samba moderno, de samba tal qual o reconhecemos hoje em dia”. Isso teria ocorrido devido ao processo de nacionalização do samba carioca que aconteceu na década de 1930 e se estendeu até os anos de 1965.

Desde a época do primeiro governo de Getúlio Vargas (1930-1945) apostava-se em um projeto nacionalista no qual o rádio impunha-se como estratégia de divulgação de valores nacionais, e, neles a absorção do samba como legitimamente brasileiro.³² É verdade que além dessa oficialização, em paralelo, outras vertentes corriam sem negar a raiz africana. De qualquer maneira, esses fatores combinados transformaram o ritmo em música nacional. Há vários exemplos que comprovam isso. Em 1935, as escolas de samba foram incluídas no calendário do carnaval promovido pela Prefeitura. Oficializadas pelo governo, as agremiações tiveram que responder a exigências formais que incluíam a obrigatoriedade de usar temas nacionais nos enredos das escolas (Sebe, 1984, p. 25). Antes, porém, as escolas atraíam o interesse do público e de algumas instituições comerciais e eram “apenas entidades carnavalescas marginais, desfilando por conta própria na Praça

³² Hermano Vianna explora o papel das rádios na difusão e oficialização do samba (1995, p. 109-18).

Onze” (Silva, Marília Trindade; Maciel, Lígia dos Santos, *apud* Silva & Oliveira Filho, 1989, p. 56).

O rádio, por sua vez, ao buscar as composições dos sambistas do morro, não os incluía como intérpretes. Cantores como Mário Reis e Francisco Alves foram os mediadores da musicalidade dos morros para a postura das orquestras, dos estúdios e dos cantores com quem a sociedade “bem” estava habituada. Além disso, a absorção do ritmo fez com que compositores letrados começassem a fazer sambas. Foi então que Ary Barroso compôs a canção que seria emblemática do samba como música nacional oficializada. Em *Aquarela do Brasil*, de 1939, o compositor fala do “Brasil brasileiro / terra de samba e pandeiro”. Com praticamente as mesmas imagens, um ano depois, em 1940, Assis Valente compôs *Brasil Pandeiro*: “Brasil / esquentai vossos pandeiros / iluminai os terreiros / que nós queremos sambar”. É curioso notar que numa primeira fase, frente à origem do samba oficial, a princípio, os discursos se opunham à africanidade que, contudo, viria mais tarde para se consolidar como a música brasileira por excelência.³³ É curioso perceber que nestas duas músicas citadas – e que equivalem à oficialização do samba com ritmo nacional –, ainda que de maneira elegante e muito sutil, reponta a presença da ancestralidade africana; em *Aquarela do Brasil*: “bota a mãe preta no cerrado / bota o rei congo no congado” e em *Brasil Pandeiro*: “Há quem sambe diferente / noutras terras / outra gente / num batuque de matar”.

Nas escolas de samba, curiosamente, em pleno vigor da velha determinação dos temas nacionais nos enredos, no início da década de 1960, se intensificou um processo de inserção de assuntos ligados ao

³³ A nacionalização da década de 1930 não foi uma proposta que atingiu apenas o samba. A capoeira foi transformada em esporte nacional. Absorvida pela sociedade formal, instaurou-se uma visão hegemônica na qual a capoeira regional, criada por Mestre Bimba – não por acaso, nos anos 30 – foi a escolhida para representar a nacionalização dessa manifestação afro-brasileira. Um outro discurso, no entanto, ainda se firma, apesar de encoberto pela popularização da capoeira regional. Trata-se da capoeira Angola, uma cultura tradicional que se referencia através da africanidade e, conseqüentemente, da ancestralidade. No CD *Brincando na Roda*, de 2001, Mestre Moraes homenageia seu mestre (João Grande) com uma ladainha – cântico de abertura do ritual da capoeira Angola – na qual ele é reconhecido como “*tata kimbanda* de Angola”. A capoeira Angola, portanto, é uma das expressões culturais brasileiras que mais recorrem à africanidade, especificamente à ancestralidade de Angola.

discurso do negro e da africanidade.³⁴ O sucesso de sambas como *Chica da Silva*, de autoria de Anescar e Noel Rosa de Oliveira (1963),³⁵ e *Festa para um rei negro*, de Zuzuca (1971), entre outros, abriu caminho para que se afirmasse o tema da história do Brasil contada pela perspectiva da presença do negro. O ápice de sambas com essas abordagens aconteceu em 1988, ano do centenário da Abolição da Escravatura, quando todos os enredos foram obrigados a cantar questões afeitas à temática negra. O samba vencedor desse ano foi *Kizomba, Festa da Raça*, assinado por Jonas, Rodolpho e Luis Carlos da Vila. Exatamente nessa letra a ancestralidade africana, de Angola, se faz presente quando evoca “a lua de Luanda”.³⁶

Mas, diga-se, o aperfeiçoamento da inscrição de Angola como tema integrado ao samba brasileiro decorreu do citado *Projeto Kalunga* e pode-se dizer que a letra que marcou isso foi do sambista João Nogueira, que voltou de Luanda com uma música que definiria peremptoriamente suas impressões a respeito da ancestralidade angolana no samba brasileiro. Em *Lá de Angola* (1980), composição que fez ao lado de Geraldo Vespar, João Nogueira sentenciou: “Samba vem lá de Angola / não vem lá da Bahia não / Samba vem lá de Angola / não vem lá do Rio não”. Por outro lado, determinadamente, ficou inscrita a validade do samba dependente de Angola na letra de *Criações e recriações*, de 1985, assinada por Rosinha de Valença e Martinho da Vila. Eis as palavras. Aliás, esta letra vale como uma carta de alforria para a proposta encerrada neste artigo:

³⁴ Ainda que incompleta, Nei Lopes oferece uma lista do que chamou “A África no enredo” no trabalho citado *Sambeabá* (2003).

³⁵ É fundamental lembrar que a instalação da ditadura militar de 1964 interrompeu o processo de apresentação ritual e pública de temas ligados à africanidade. Tais expressões apenas reapareceram no final dessa década, mas de forma elitizada, com referência a “Bahia de todos os deuses”, pelo Salgueiro em 1969, porém, na década de 1970 há um crescimento considerável proposto inclusive pelo cultivo das tradições religiosas afro-brasileiras, mais que consentidas, animadas pelo governo militar que via nesta estratégia uma forma de combate aos católicos progressistas então em campo oposto.

³⁶ Outras referências à capital de Angola também são enfáticas. “Axé vem de Luanda”, diz a letra de *Quando o samba era samba*, composta por Willson Cruz, Cláudio Russo e Zé Luís (1994).

Se o teu corpo se arrepiar / Se sentires também o sangue ferver / Se a cabeça viajar / E mesmo assim estiveres num grande astral / Se ao pisar o solo / O teu coração disparar / Se entrares em transe / Sem ser da religião / Se comeres fungi quisaca e / Mufete de cara-pau / Se Luanda te encher de emoção / Se o povo te impressionar demais / É porque são de lá os teus ancestrais / Podes crer / No axé dos teus ancestrais.

Caminhando para pensar mais

As possibilidades de se pensar uma história informal no quadro das posturas eruditas e acadêmicas mostram a história oral como um campo aberto a possibilidades. Como desafio capaz de abrir fendas nas posturas tradicionais, a interpretação de uma pequena coleção de letras de música propõe a evidência de uma memória que se reconstrói trazendo em suas tramas comunidades afetivas que permitem questionar o sentido da História profissional que, infelizmente, tem negligenciado aspectos importantes do passado capaz de explicações da cultura popular. O alcance de uma “outra história”, com poderes mais subjetivos, admite pensar em construções de identidades fora do alcance nos quadros das narrativas produzidas segundo os documentos escritos.

A história que se expressa, nessa linha, diz respeito a um tributo à origem da cultura popular e nele a recorrência a aspectos que exigem a recuperação de tradições marginalizadas como a ancestralidade e a africanização de espaços que experimentaram a escravidão. Em decorrência disso, um aspecto a ser considerado é a vertente que se presta à suposição de uma história da cultura negra em que não presidam apenas os aspectos doloridos da experiência de dominação sobre os negros. A dimensão dada à influência e adaptação de ângulos da cultura que não sejam aqueles decorrentes da dominação de um grupo sobre o outro, ou sequer da gasta proposta da “resistência”, amplia o limite da proposta que busca o entendimento do significado da cultura em seu sentido pleno.

Angola, como tema, tem sido esquecida da nossa História, mas se mostra imorredoura na cultura popular. O samba como reserva de memória apresenta-se como formulador de um discurso que permite

dialogar com outras alternativas de saber. Sobretudo, porém, os sambas brasileiros rendem homenagem a uma tradição e, mais do que isso, provocam dúvidas sobre a validade de entendimentos forçados por pressupostos muitas vezes alheios ao sentido do conhecimento.

A mais eloqüente prova de que Angola está encravada na memória nacional decorre da insistência ao tema apresentada no carnaval de 2003 pelas Escolas do chamado Grupo Especial, do Rio de Janeiro. Com apelos diretos três delas materializaram a memória coletiva em letras memoráveis de sambas. De forma indireta, a vencedora do certame, Beija-Flor, também se expressou de maneira interessante.³⁷ A Caprichosos de Pilares retomou a saga de *Zumbi, rei de Palmares e herói do Brasil, a história que não foi contada*, abrindo a história com uma referência capital: “África dos guerreiros de Angola, de Gege e Yorubá”.³⁸ Traduzindo para a compreensão geral o fenômeno da volta de negros para África, com o título *Agudás, os que levaram a África no coração e trouxeram para o coração da África... o Brasil!*. A Unidos da Tijuca retrçou a trajetória das lutas negras, mas, sobretudo, exaltou que “na volta das espumas flutuantes, mãe África receba seus leões” indicando que “quem chega a porto novo é a raça, e se mistura . De semba se faz samba, um carnaval pelas culturas”.³⁹ O Salgueiro, que trouxe o enredo *Salgueiro, minha paixão, minha raiz: 50 anos de glória* na celebração de seu jubileu de ouro, foi além, pois ao cantar a própria história nos diversos carnavais, arrolou uma série de temas sobre o negro, deixando entrever em uma síntese o processo de um discurso musical e sambístico sobre o impacto da África e em particular de Angola no Brasil:

Orgulho é viajar em sua história / No ar, o aroma de café / ‘tecer’ 50 anos, quanta glória / desta raiz, nasceu samba ‘no pé’ / Morro de

³⁷ O enredo da Beija-Flor foi “o povo conta a sua história: saco vazio não pára em pé – a mão que faz a guerra, faz a paz” e, neste sentido, salientou como um primeiro herói brasileiro Zumbi e dizendo “o negro catava saudade da terra mãe de liberdade” e induzia à mensagem principal “eu quero liberdade, dignidade e união”. Os autores do samba da Beija-flor são: Betinho, J. C. Coelho, Ribeirinho, Glyvaldo, Luis Otávio, Manuel do Cavaco, Serginho Sumaré e Vinícius.

³⁸ Os autores do samba da Caprichosos de Pilares são: Carlos Ortiz, Claudia Nel, Alberto Capital, Mestre Augusto.

³⁹ Os autores do samba da Unidos da Tijuca são: Rono Maia, Jorge Melodia, Alexandre Alegria.

amores e saudades... / Embriagada de felicidade / Conserva o valor e a tradição / De unir fé e bandeiras numa só 'religião' / Salgueiro, vermelho, / Balança o coração da gente / Guerreiro, é de bambas um celeiro / Apenas uma escola diferente / Porto pro navio negreiro / Viajou com Debret pelo Brasil / Quilombo, exaltou o orgulho negro / Xica da Silva já te seduziu / História em Carnaval, bênçãos da Bahia / Rei negro e rei de França / Coroaram academia / Da magia fascinante à brilhante sedução / Das minas do rei Salomão / Explode de coração, é tanta emoção / Que embarcar na alegria, eu vou / É a consagração da minha paixão / Renovando a cada dia, amor

Por certo, a história da África – e nela a presença de Angola – despertam suspeitas que exigem diálogo com a História feita por profissionais. No coração popular, porém, a memória e a identidade culturais tecem uma outra história acarinhada em lembranças e invenções que, no melhor sentido, transpiram a tradição e a resistência.

Referências bibliográficas

- ABREU, Martha. *O Império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1990.
- AUGRAS, Monique. *O Brasil do Samba-Enredo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- BARCELLOS, Mario César. *Jamberesu: as cantigas de Angola*. Rio de Janeiro: Pallas, 1998.
- BARRY, Boubacar. *Senegâmbia: o desafio da História Regional*. Rio de Janeiro: Centro de Estudos Afro-Asiáticos / Universidade Cândido Mendes, 2000.
- BASTOS, Abguar. *Os cultos mágico-religiosos no Brasil*. São Paulo: Editora Hucitec, 1979.
- BÉDERIDA, François. Tempo presente e a presença da história. In: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO Janaina (org.) *Usos e abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- BELIEL, Ricardo. Pequena África: vivendo em comunidade no Rio de Janeiro: imigrantes angolanos recriam o ambiente onde nasceram os samba e o Carnaval carioca. *National Geographic*, Brasil, p. 114-23, fev. 2003.

- CANCLINE, Nestor Garcia. *Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- CARNEIRO, Edison. *Samba de umbigada*. Rio de Janeiro: Cia. de Defesa do Folclore Brasileiro, 1961.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. *Negros, estrangeiros: os escravos libertos e sua volta à África*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CAYMMI, Stella. *O tempo e o Mar*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- COSTA, Haroldo. *Salgueiro: 50 anos de glória*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecoss da folia: uma história do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- GEERTZ, Clifford. *Nova Luz sobre a Antropologia*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.
- JONES, Eldred D. (Ed.). *Orature in African Literature Today*. Trenton: Africa World Press, 1992.
- LOPES, Nei. *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido-alto, Calango, Chula e outras cantorias*. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.
- LOPES, Nei. *Sambeabá: o samba que não se aprende na escola*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- MEIHY, J.C.S.B. *Manual de História Oral*. 4ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2002.
- PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre a voz e a letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Niterói: EDUFF, 1995.
- ROSALDO, Renato. *Culture & Truth: the remaking of social analysis*. Boston: Beacon Press, 1993.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente, transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor / Editora UFRJ, 2001.
- SANSONE, Livio. *From Africa to Afro: uses and abuse of Africa in Brazil*. Amsterdam: Saphis-Codesria, 1999.
- SEBE, José Carlos. *Carnaval, Carnavais*. São Paulo: Editora Ática, 1984.
- SILVA, Marília T. Barboza da; OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. *Cartola, os tempos idos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: FUNARTE/INM/DMP, 1989.
- SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- SOIET, Rachel. *A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

- STURKEN, Marita. *Tangled memories*. Berkeley: 1997.
- TOTA, Antonio Pedro. *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- UM ARTISTA liberto das malhas da roda-viva. Col. "História da música popular brasileira: grandes compositores". São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- VANSINA, Jan. *Living with Africa*. Madison: University of Wisconsin Press, 1994.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.
- ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz: a Literatura Medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

RESUMO: O presente artigo tem por objetivo discutir a presença de Angola e da cultura angolana na cultura popular brasileira. Considerando a pouca atenção historiográfica dada as nossas origens africanas, em particular para Angola, que contribuiu com o maior contingente de escravos no período colonial, procedeu-se a um levantamento de músicas, em particular de sambas, que mostram a espontaneidade e resistência desta ancestralidade no inconsciente popular. O projeto Kalunga que levou a Luanda, em 1980, um contingente de 65 artistas, intelectuais e personalidades afro-brasileiras mereceu destaque como ponto de reflexão sobre os vínculos entre o samba e o semba.

PALAVRAS-CHAVE: música; história da África; cultura afro-brasileira; Angola.

THE SAMBA IS MORENA DE ANGOLA: ORALITY AND MUSIC

ABSTRACT: In this article we discuss the presence of Angola and of the Angolan culture in the Brazilian popular culture. Considering the little attention that historiography gives to our African origins, specially about Angola, that has contributed with the largest amount of slaves in the colonial period, we have proceeded to a research about music – especially "sambas" – that show the spontaneity and resistance of this ancestrality in the popular unconscious. The project Kalunga, that took to Luanda, in 1980, a contingent of 65 Afro-Brazilian artists, intellectuals and personalities deserved prominence as a reflection on the links between the "samba" and the "semba".

KEYWORDS: music; History of Africa; Afro-Brazilian culture; Angola.