

18º Congresso Brasileiro de Sociologia

26 a 29 de Julho de 2017, Brasília (DF)

Grupo de Trabalho 23 - Sociologia da Cultura.

Título do Trabalho: O Projeto Kalunga: os significados das produções musicais populares brasileira e angolana para além dos limites do território nacional.

Mariana Mont'Alverne Barreto - Universidade Federal do Ceará.

## Resumo:

No interior de um campo artístico, produção e recepção se equivalem, quando o objetivo é conhecer como se forma, como se conformam seus produtores, os agentes sociais e suas lógicas, as obras que se constituem em objetos de crenças e disputas neste espaço. Isto é, quando o propósito é explicar as singularidades dos criadores e de suas produções, invariavelmente estaremos objetivando e interpretando as relações sociais e de força que, em conjunto, movem esse espaço social escolhido analiticamente. Assim é que artistas, obras e consumidores carregam em si o próprio campo da produção artística; cuja eficácia de funcionamento reside exatamente na interdependência entre eles. Este trabalho discute como em dois campos nacionais da produção artística, brasileiro e angolano, a estrutura de suas práticas e produções encontrou a estrutura de seus campos musicais, possibilitando trocas econômicas e simbólicas capazes de transmutar as morfologias e fisiologias de um e outro, sem perder de vista as nuances diferenciadoras entre suas organizações industriais e domésticas, entre seus efeitos temporais e sagrados realizados num espaço de produção e consumo transnacional. Para isso, tomo como objeto de análise o Projeto Kalunga levado a efeito em 1980 por um grupo significativo de intérpretes e compositores da música popular brasileira, cujo objetivo primordial incluiu uma emblemática viagem político-artístico-musical à Angola.

## Introdução

Em 1980, uma caravana de artistas, produtores e técnicos brasileiros reunidos no Projeto Kalunga fazia a travessia do Atlântico com o objetivo de divulgar a música popular no exterior. A equipe partiu do Rio de Janeiro rumo à recentemente constituída República Popular de Angola, país africano que, no passado, estruturou nossa formação sociocultural. Foi realizada uma turnê político-artístico-musical pelas cidades angolanas de Luanda, Benguela e Lobito. Na bagagem, os músicos levavam uma sofisticada tecnologia aliada a uma diversidade em termos de gosto. Pode-se afirmar que a crença no encontro entre culturas populares “irmãs” representou fortemente uma unidade de pensamento entre os envolvidos no Kalunga. As descobertas entre gostos comuns e afinidades entre as culturas e a identificação de raízes musicais indivisas entre as músicas populares brasileira e angolana igualmente motivaram a viagem.

O objetivo deste *paper* é discutir a experiência de contato entre os dois campos nacionais de produção musical<sup>1</sup>. O Projeto Kalunga fornece instrumentos necessários para compreender o modo como se organiza um espaço transnacional de circulação entre culturas nacionais-populares.

---

<sup>1</sup> Uma primeira versão deste *paper* está no artigo: LEÃO, A. B. e BARRETO, M. *Cultura nacional-popular e circulação transnacional - Brasil e Angola no Projeto Kalunga*, a ser publicado no próximo número da Revista **Pós-Ciências Sociais**, do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Maranhão. Ambas as produções derivam de meu projeto de pesquisa “A trajetória de João do Vale como emblema das apropriações do termo “popular” na música brasileira (1950-1980)”, financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq.

Parto da hipótese de que a estrutura de práticas e produções peculiares aos dois países encontrou a estrutura de seus campos musicais, possibilitando trocas econômicas e simbólicas capazes de transmutar as morfologias e fisiologias de um e outro, sem perder de vista as nuances diferenciadoras entre suas organizações industriais e domésticas, entre seus efeitos temporais e sagrados realizados num espaço de produção e consumo transnacional. Explico de que modo a investida do Projeto Kalunga permite construir sistemas de relações inteligíveis capazes de elucidar os dados sensíveis, operadores importantes na reposição dos artistas brasileiros no cenário internacional como produtores e transmissores culturais, indicadores relevantes de que a heteronomia de um campo não invalida sua existência. Muito pelo contrário, os meios através dos quais ela se mostra constituem as forças e limitações que pesam sobre sua autonomia. As trocas, transferências e empréstimos culturais efetivados na circulação transnacional são relativos aos estágios e rumos da autonomização do campo da produção simbólica.

### **1. Afirmação da autonomia e do valor social da música popular brasileira.**

No interior de um campo, produção e recepção se equivalem quando o objetivo é conhecer a sua conformação. Ou melhor, como se formam seus produtores, os agentes sociais e suas lógicas, assim como as obras que se constituem em objetos de crenças e disputas nestes espaços. Se o propósito é explicar as singularidades dos criadores e de suas produções, invariavelmente estaremos objetivando e interpretando as relações sociais e de força que, em conjunto, movem esses espaços sociais escolhidos analiticamente. Assim é que artistas, obras e consumidores carregam em si o próprio campo da produção artística; cuja eficácia de funcionamento reside exatamente na interdependência entre eles. (BOURDIEU, 2007a).

Apresento neste trabalho, dois campos nacionais da produção artística, brasileiro e angolano, evidencio como a estrutura de suas práticas e produções encontrou a estrutura de seus campos musicais, possibilitando trocas econômicas e simbólicas capazes de transmutar as morfologias e fisiologias de um e outro, sem perder de vista as nuances diferenciadoras entre suas organizações industriais e domésticas, entre seus efeitos temporais e sagrados, realizados num espaço de produção e consumo transnacional.

Com um mercado de bens simbólicos consolidado, na década de 1980, no Brasil, produção, circulação e distribuição dos produtos culturais administradas pelo Estado se desenvolveram subordinadas a instituições públicas específicas, que contribuíram para a estruturação de “um novo campo da cultura onde as formas de dominação tomam [tomaram] configurações distintas” (ORTIZ, 1994, p.78), em que as dimensões do

consumo e da distribuição passaram a ser valorizadas como ponto central da ideologia do desenvolvimento cultural nacional.

Neste ambiente, a questão da cultura popular, colocada em termos de hegemonia, já não se vincula apenas à tradição *popular regional* - identificada pelo Centro Popular de Cultura - CPC, por exemplo, como “arte do povo” - nem às conotações e posições políticas à esquerda que daí derivaram marcando, por exemplo, a produção da música popular brasileira até aquele momento. A cultura passou a organizar-se sob bases industriais, o espaço de dominação cultural articulou-se de outro modo, fazendo com que questões como o nacionalismo, tal como considerado nos anos 60, perdessem sentido, visto que o Estado, ele mesmo, criou instituições (EMBRAFILME, FUNARTE, TV Globo), formas de prescrever a oferta, que efetivamente implementaram um real desenvolvimento da cultura brasileira, sem prescindir do apoio das empresas privadas para a consolidação do desenvolvimento industrial de um mercado cultural (ORTIZ, 1994a, 1994b; MICELI, 1994; RIDENTI, 2000).

De acordo com Ortiz (1994b), uma despolitização da cultura, advinda na esteira da consubstanciação do nacional na existência das agências governamentais, fez com que os bens que expressassem uma cultura popular tivessem seus conteúdos modulados para atender um público amplo, retirando-se deles particularidades que impedissem sua ampla aceitação e consumo.

No contexto de valorização das dimensões do consumo e da distribuição como pontos centrais da nova hegemonia no desenvolvimento cultural do país, os novos agentes – o Estado e as companhias privadas – empreenderam políticas públicas de difusão da produção de bens culturais importantes. A circulação destes produtos realizava-se de diferentes maneiras, contando com a distribuição nacional dos bens em seus suportes físicos, cujas propagandas contavam com o incremento de um sistema de telecomunicações integrado nacionalmente que, com ajuda das redes de rádio e televisão, e com a consolidação de um mercado dos impressos, contribuía para a venda em todo o país daquilo que os centros econômicos concebiam. Este sistema constituído de divulgação e distribuição arrimava-se ainda no trabalho das instituições públicas criadas para organizar cada um dos campos da produção dos bens simbólicos, capazes de divulgar, por intermédio de políticas e projetos culturais específicos, a “cultura brasileira” em suas variegadas expressões quer fossem nos filmes de longa-metragem, nas telenovelas, na literatura, nas propagandas ou nas músicas.

No caso da música popular, as caravanas do *Projeto Pixinguinha 1979*, organizadas pela Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), com apresentações musicais

em diferentes capitais brasileiras, funcionaram como meio de divulgação e rendimentos financeiros e simbólicos importantes para muitos artistas populares e produtores de música. O *Projeto Pixinguinha* estreara em 1977 e resistiu, na sua primeira edição, até os anos de 1980, experimentando modelos que se modificaram com frequência. Como política pública para divulgação da música popular brasileira e formação de plateias para além das capitais Rio de Janeiro e São Paulo, inseria-se numa clara política de integração regional, financiada pela FUNARTE, secretarias municipais de cultura e universidades que, porventura, fossem responsáveis por recepcionar os grupos em excursão. (TAVARES e LEMOS, s.d; ALMEIDA, 2009)<sup>2</sup>.

Nessa articulação entre Estado e indústrias culturais, nas próprias edições anuais do *Pixinguinha*, podemos observar que os artistas selecionados para os *shows*, assim como seus produtores e diretores, eram profissionais vinculados às grandes companhias de discos, por contratos de trabalho de longa ou curta duração. Boa parte destes mesmos artistas e produtores estará envolvida no Projeto Kalunga, como apresento adiante.<sup>3</sup>

Temos então uma nova hegemonia no terreno da cultura popular onde entram em disputa a “resistência” dos grupos de artistas e profissionais especializados e as forças da “incorporação”, animadas pelo Estado e pelas grandes companhias operando como grupos dominantes. Trocas e negociações entre estes agentes e seus mediadores vão marcar o desenvolvimento da cultura popular, agora brasileira e não mais nacional. Se por um lado a categoria popular passou a significar consumo massivo, por outro o “popular politizado”, identificado à música popular urbana produzida ao longo dos anos de 1960 e 1970, uma vez consolidado, ampliou seu espaço de atuação, buscou suas origens populares para além das fronteiras nacionais. Seus intelectuais – compositores, intérpretes, produtores, jornalistas, críticos musicais e demais profissionais – procuraram eles mesmos elementos para a reconstrução de um momento inaugural de sua tradição

---

<sup>2</sup> Classifico como primeira edição do *Projeto Pixinguinha* as versões que compreendem suas realizações no período entre 1977 e 1980. A partir dos anos 2000 tem-se novas edições, com novos objetivos e formatos. Ver ALMEIDA, G.S.B. **Projeto Pixinguinha: 30 anos de música e estrada**. Dissertação de Mestrado, CPDOC/FGV-RJ, 2009.

<sup>3</sup> Ratificando minha afirmação, para o ano de 1979, os diretores artísticos dos espetáculos foram: Antônio Chrysóstomo, Tárík de Souza, Roberto Moura, Arthur Laranjeira, Sérgio Cabral, Oswaldo Loureiro, Maurício Tapajós, Kleber Santos, Érico de Freitas, Milton Pina, Tereza Aragão, Vital Santos, Paulinho Lima, Lígia Ferreira, Fernando Faro e Túlio Feliciano. s/a. **Jornal Última Hora**, 03/04/1979 In: TAVARES, B. e LEMOS, A. **Brasil Memória das Artes**. Apostila Digital Nº 3 - Projeto Pixinguinha 1979. Disponível em [www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervos/#pixinguinha](http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervos/#pixinguinha). Acesso e impressão em 15/03/2014. Dentre eles, alguns, importantes mediadores e intelectuais na constituição e fomento daquilo que se estabeleceu como a mais legítima música popular brasileira. Para uma discussão mais acurada sobre isso ver Fernandes (2012).

popular, numa elaboração intelectual que marcasse sua distinção entre o internacional-popular massivo do período e o nacional-popular segmentado dos anos anteriores.

O Projeto Kalunga foi emblemático neste sentido, e evidenciou com clareza as reconfigurações no interior daquilo que se definiu como música popular brasileira a partir daquele momento. Uma produção musical que amalgamou a música popular urbana e regional forjada em diferentes momentos históricos, na sincronia das lutas ideológicas específicas de constituição da cultura popular no Brasil. Com um mercado consumidor de bens simbólicos consolidado, a segmentada música popular brasileira, gozando de prestígio e consagração afirmou sua autonomia, assegurou a legitimidade de seu valor social, frente à heteronomia da música popular massiva nacional e/ou estrangeira.

## **2. Projeto Kalunga e a circulação internacional da música brasileira - A criação de novos espaços de consagração.**

Em 1980, uma turnê político-artístico-musical pelas cidades angolanas de Luanda, Benguela e Lobito marcou a concretização de um convite que havia sido feito à Chico Buarque de Holanda alguns anos antes. De acordo com o próprio artista, os angolanos

[...] conheciam o Brasil e nossa música de forma apaixonada. O primeiro contato comigo foi feito através do Ruy Guerra, que é moçambicano. O pessoal da embaixada de Angola pediu para que eu organizasse a viagem, o Projeto Kalunga. 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 Dorival via Danilo: “Danilo, ajuda a gente”. Achei que era difícil e ele topou. E foi todo mundo de graça. (Chico Buarque *apud* CAYMMI, 2014, p. 467).

Coube à Secretaria de Estado da Cultura de Angola e à União Nacional do Trabalhadores Angolanos (UNTA) a promoção da viagem. A caravana composta por 64 pessoas, dentre elas músicos, compositores, intérpretes, instrumentistas, técnicos, produtores, jornalistas, cinegrafistas, viajou entre os dias 06 e 18 de maio de 1980. A recém constituída República Popular de Angola, sob o comando de Agostinho Neto, mesmo após o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) firmar-se no poder, enfrentava uma guerra civil que se



Os artistas brasileiros desembarcam em Luanda: Chico Buarque, Ruy Guerra e Elba Ramalho, recepcionados por Fernando Faro. (FONTE: FARO, 2007, p.36/Foto: Dulce Tupy).

estenderia por todo o Século XX.<sup>4</sup>

Ao aceitar o convite que lhe fora feito, Chico Buarque sugeriu Fernando Faro para a produção e montagem dos espetáculos musicais em Angola. (TUPY, 1980a, p.42; CASTRO, 2014, p.146, CAYMMI, 2014, p.467). Faro, além de consagrado produtor de inovadores trabalhos na televisão e na indústria fonográfica, havia dirigido em 1979 e naquele ano de 1980 os *shows* do Primeiro de Maio no Riocentro, na cidade do Rio de Janeiro. Os *shows* do Primeiro de Maio além de homenagear os trabalhadores – e terem, nestas duas versões, suas rendas revertidas para o movimento dos operários grevistas de São Paulo (CASTRO, 2013, p. 561; RÊGO, 2014; FARO, 2007) –, marcaram a sequência dos “protestos políticos musicais” idealizados e executados por Fernando Faro.<sup>5</sup> Segundo Dulce Tupy (1980a), jornalista que acompanhou a comitiva à Angola, Faro, ao ser incorporado ao Projeto,

contactou outros artistas e logo um esboço de show estava montado: haveria de ter uma parte nordestina, samba urbano e sambão. Dorival Caymmi foi um dos primeiros a aceitar o convite. Aos poucos, outros artistas aderiram ao Projeto. Afinal, a identificação entre Brasil e Angola encontra na cultura popular um forte referencial comum. Grande parte do vocabulário, da culinária, dos folguedos tradicionais, do misticismo e do carnaval refletem a influência e inter-relação dos povos africanos em terras brasileiras, sobretudo das populações de Moçambique e Angola. (p.42)

---

<sup>4</sup> Se o Estado angolano se estruturava em meio a uma guerra civil sobre as bases de um regime revolucionário que procurava realizar as propostas que levaram o MPLA ao poder, o Estado brasileiro iniciava a passos curtos sua abertura política, ao promulgar a Lei da Anistia em 1979. As negociações entre os dois regimes para a realização da viagem são pouco conhecidas, os documentos sobre o evento são raros, e as informações obtidas em matérias jornalísticas e entrevistas com parte dos integrantes da comitiva, sobre este ponto, são limitadas. Exceções são encontradas nos trabalhos de Castro (2012; 2013;2014) e Rêgo (2014). Sobre isto, por exemplo, o primeiro mostra que mesmo tendo aceitado a soberania angolana nas primeiras horas de sua independência, o governo brasileiro não reconheceu oficialmente a viagem dos artistas brasileiros. No caso da imprensa brasileira, para dimensionarmos a escassez de informações, as reportagens sobre a turnê e sua repercussão nas cidades angolanas são pouco relevantes e muito sintéticas; exceto os artigos de Dulce Tupy (1980a) e Jakobskind (1981). O primeiro é, também, um dos mais completos relatos sobre a viagem, lá a jornalista elenca a mais completa lista dos integrantes do grande grupo de viajantes: Fernando Faro, Chico Buarque, Ruy Guerra, Francis e Olívia Hime, Bahia, Edu Lobo, Wanda Sá, Miúcha, Cristina Buarque, Pii (Maria do Carmo Buarque de Holanda), Marieta Severo, Elba Ramalho, Djavan, Geraldo Azevedo, Dona Yvone Lara, Martinho da Vila, Clara Nunes, João Nogueira, Grupo Nosso Samba, Quinteto Violado, João do Vale, Dorival e Danilo Caymmi, Ruy Faria (MPB 4), Chico Batera, Paulinho Sawyer, Café, Novelli, Wellington Lima (produtor), Lessa (organizador), Marcelo, Bolino, Zé Luís, Alexandre, Roberto, Angelo, Lelé e Caldeira (estes últimos compunham parte da equipe técnica), além de jornalistas (Dulce Tupy), fotógrafos (Yolanda Andreato), cinegrafistas (Tânia Quaresma, do Brasil, e uma equipe de televisão alemã), radialistas (Fernando Mansur) e demais técnicos de som, iluminação, etc. (TUPY, 1980a, p.43; CAYMMI, 2014, p.468; CASTRO, 2012, p. 65). Da parte angolana, Rêgo (2014) apresenta, em sua tese, fontes variadas e um volumoso material produzido no país africano sobre os *shows*.

<sup>5</sup> Fernando Faro (1927-2016) produziu *shows* em oposição à ditadura militar, pela abertura política, organizou o comício pelas Diretas Já em São Paulo, além de ter criado os programas de televisão sobre música popular: Ensaio, Divino Maravilhoso, Móbile, Hora da Bossa e TV Vanguarda. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Fernando Faro. Disponível em <http://dicionariompb.com.br/fernando-faro/dados-artisticos>. Acesso em 27/09/2016. Faro também produziu e dirigiu discos consagrados da música popular brasileira para gravadoras *majors*. (FARO, 2007).

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. Isso aparece com força quando os participantes relembram as apresentações de um artista como João do Vale, por exemplo:

Angola foi em 1980, acho que umas 60 pessoas viajaram com Faro e Chico. Lembro bem do João, totalmente independente, ele sumia, saía de noite e era proibido sair de noite porque era época da guerrilha, então era perigoso, eles falavam. O João saía e voltava a hora que queria, ninguém percebia que ele não era angolano, ele passava pela portaria e ninguém falava nada. No palco era aquela coisa linda, forte, de pés descalços, era emocionante. Era uma coisa de uma força de interpretação que impressionava brasileiros, como nós, e angolanos também. (BUARQUE, C., 2013, p.3).

Em Angola o Chico me chamou para ser o diretor musical e conheci de fato João aí, por volta de 79. Era uma caravana enorme e o João foi quem mais me impressionou. Ele foi o segundo ou terceiro a descer a escada do avião, e ele chegou e beijou o chão e foi impressionante. Ele comentava que seus avós tinham vindo de Angola. A gente se aproximou muito na viagem. Ele era uma artista excepcional e foi reconhecido assim em Angola. A viagem foi muito organizada, tocamos em muitos lugares, para muita gente. Quando a gente voltou, aconteceram uns trabalhos, principalmente com a Miúcha [...]. No Projeto Pixinguinha, da Funarte... e o João estava dentro dessas coisas. A música dele era música para tudo, todos os lugares e plateias. Ele era um poeta, as pessoas percebiam a beleza de sua poesia. Um poeta que não sabia ler e escrever bem, e não precisava porque tinha uma força de se expressar, a beleza superava. (NOVELLI, 2013, p.3).



Show do Projeto Kalunga, talvez no Estádio Nacional de Benguela. (FONTE: TUPY, 1980a, p.45/Foto: Dulce Tupy).

Para Jakobskind (1981), em artigo publicado quase um ano após a realização do evento, a travessia empreendida sob a capitania de Chico Buarque e Fernando Faro representou,

uma nova etapa [que] se abre no relacionamento Brasil-África. Não estamos falando do relacionamento oficial, mas de um encontro entre povos, com raízes culturais que se cruzam. Essa manifestação, que não é nova, mas que se concretiza hoje de forma incontrolável, pode ser identificada com mais vigor na música. O que era um privilégio de alguns cantores e compositores, marcadamente influenciados e preocupados com a contribuição africana na nossa formação cultural, de repente se populariza, emociona e passa a ocupar um espaço maior na produção popular brasileira. (p.58)

E continua,



Há seis meses, um grupo de artistas brasileiros esteve em Angola divulgando a nossa música. Não era no estilo das viagens à Europa ou aos Estados Unidos, para cantar samba. Era uma experiência nova, rica. Como se todos tivessem a oportunidade de entrar numa máquina do tempo e voltar ao passado, se misturar com um dos fortes segmentos que influenciaram a nossa cultura musical. Principalmente num momento em que as manifestações culturais de um povo se dão livremente, sem a interferência do colonizador. E aí está a importância do acontecimento: é a nova realidade política nos jovens países africanos que possibilita um relacionamento novo entre nossos povos. (Id. Ibidem)

Outra vez aparece a ideia de que as duas culturas apresentaram uma à outra suas músicas populares. No Brasil, a natureza e a política da cultura popular tinham, a partir da hegemonia do Estado autoritário e de uma indústria cultural consolidada, definido o que era sua música popular; subdividindo-a em diferentes gêneros musicais, conforme avançou em seus processos de produção, distribuição e consumo. O que significa dizer que, internamente, seus limites, a partir de agora, não se restringiam a um só gênero, estilo ou movimento musical, externamente, extrapolaram as fronteiras nacionais, buscaram suas origens e tradição fora da nação. Lideranças artísticas, intelectuais e moralmente importantes no campo da música popular brasileira levaram a outro continente parte de seus mais notáveis recursos (compositores, intérpretes, instrumentistas, técnicos, repertórios, etc.), mas igualmente projetaram a estrutura alicerçada do mercado brasileiro de música. Isso talvez não pudesse acontecer em outra época, somente neste início de 1980, quando o estabelecimento de um mercado de bens simbólicos no país fez com que o nacional já não definisse mais nem a cultura tradicional (e suas regionalidades) e nem a popular de mercado. (ORTIZ, 1994a; MICELI, 1994; RIDENTI, 2000).

Rêgo (2014), ao reproduzir e comentar uma matéria do *Jornal de Angola*, responsável pela cobertura do evento, observa,

o texto noticia que os artistas “gravarão possivelmente um *long-play* durante a série de 4 concertos”. Define a caravana como composta “de excelentes compositores, instrumentistas, intérpretes e sambistas de carreira” - insistindo na noção de sambista como uma categoria à parte das outras relacionadas - “e que integra Chico Buarque, Martinho da Vila e Dorival Caymmi e tantos outros”. Neste artigo o autor parece considerar “a hierarquia do reconhecimento artístico” entre os membros da comitiva. “Presume-se desde já”, segue o Jornal, “que esta vinda de iminentes personalidades do mundo artístico brasileiro abrirá caminho para um amplo intercâmbio no domínio da arte entre Angola e Brasil”. (p.41)

Angola vivia uma situação adversa; os novos tipos de organização da cultura envidavam esforços para superação da hegemonia portuguesa, para o estabelecimento de uma ideologia da cultura nacional em oposição à tutela do antigo império e em convergência com os elementos constitutivos da cultura brasileira, também uma ex-

colônia portuguesa, de sua música popular. A música folclórica, por exemplo, era considerada um anacronismo, em resistência à ela organizava-se a “música tradicional, não contaminada pelo colonialismo branco, e música das cidades [das diversas etnias e regiões do país] com influência do mundo ocidental”. (TUPY, 1980a, p. 45).

A música angolana foi apresentada, por seus poucos mediadores, como a “autêntica música tradicional popular”, pronta a mostrar seus pontos de inflexão, suas linhas de continuidade e ruptura com a música brasileira. A respeito das frágeis injunções dos mediadores, profissionais da cultura, indústrias culturais, artistas, etc, a declaração de Martinho da Vila, que estivera em Luanda em 1972, é reveladora não só do estágio inicial da produção de música gravada no país, mas é relevante pelo recurso comparativo que o artista aciona para refletir sobre essa condição. Diz ele: “lá não existe RCA, Polygram, Ariola, CBS, nada disso”.<sup>6</sup> (TUPY, 1980a, p. 43).

Após a instauração do novo regime, a Rádio Nacional de Angola parecia ter primazia sobre a produção e divulgação das músicas do país. Como revela Tupy (1980a),

[Refere-se a recepção angolana preparada para a despedida da comitiva brasileira]. Como atração, vários conjuntos musicais da cidade, onde predomina o merengue, e um show de música tradicional com instrumentos típicos como a marimba, espécie de piano feito com cabaças de vários tamanhos. Arriscado, principal técnico da Rádio Nacional de Angola, diz que um dos mais importantes serviços da rádio consiste em gravar a música das diversas regiões e etnias do país. (p.54)

A inexistência das grandes companhias reforçava positivamente a lógica da produção artesanal da música tradicional angolana, atribuindo-lhe certa “autenticidade”, liberdade de realização; dentro da lógica mercantil de produção da música popular brasileira, justamente em razão do estágio inicial do mercado angolano, a denúncia a um certo “oportunismo” do mercado em relação ao que a viagem poderia render em termos de realização de *shows* e discos, suscitou pequenos debates, cujo substrato residia no questionamento das duas lógicas antitéticas, a desinteressada e a interessada comercialmente, subjacentes aos objetivos dos intermediários do Projeto Kalunga. Na defesa do primeiro argumento as declarações se davam nos seguintes termos,

Durante a dominação portuguesa, a música popular brasileira chegava à África de uma forma dispersa, unilateral, sem um retorno, sem uma troca,

---

<sup>6</sup> Noutros termos, Tupy (1980a, p. 45) corrobora a mesma ideia ao escrever, “as condições da indústria fonográfica, praticamente paralisada desde a fuga dos técnicos portugueses, já não permite que o riquíssimo som do Ngola Ritmo se espalhe pelos *musseks* (favelas) como antigamente”.

pela repressão cultural exercida pelos colonizadores que não permitiam que a explosão rítmica africana se exprimisse e chegasse até nós da forma que chega agora.

Há um interesse, um sentimento que nos une. A libertação de Angola e Moçambique não foi apenas uma libertação política, mas também cultural. (JAKOBSKIND, 1981, p. 58.).

Os angolanos conhecem bem o Brasil desde muito tempo. Encontrei gente que guardava recortes de revistas brasileiras da década de 50. O Brasil era um ponto de referência. Na medida em que a cultura popular era reprimida pelos colonialistas, eles buscavam no Brasil as coisas que não podiam ser manifestadas lá, porque os opressores não deixavam. Hoje, os angolanos continuam olhando com interesse para o Brasil, mas a história mudou. Agora somos nós que vamos lá em busca das nossas origens. (Chico Buarque *apud* JAKOBSKIND, 1981, p.63).

A respeito da crítica à hegemonia do mercado fonográfico na orientação do evento para a produção de produtos conexos, as justificativas e os contra-argumentos assumiram os seguintes tons,

Há quem interprete o posicionamento atual de Alcione<sup>7</sup> como oportunismo musical com interesses comerciais - a música angolana estaria sendo redescoberta e poderia trazer dividendos financeiros. Alcione responde aos que levantaram essa questão: "Oportunismo? Acho que não. Seria, se a música angolana tivesse estourado no mundo inteiro. Não é nada disso. Nós não ouvíamos música angolana. Fomos lá buscar. Isso não é oportunismo [...]" (JAKOBSKIND, 1981, p.61).

Discordo dos que dizem que a música com raízes africanas é moda. Aqui no Brasil a ida de 64 músicos brasileiros não teve o destaque e a importância que deveria ter tido. A moda se impõe através de parâmetros burgueses. O que houve foi um contato direto entre dois povos através de caminhos próprio. (Chico Buarque *apud* Id. *Ibidem*, p. 63).

Sobre este embate poderíamos afirmar que, para os críticos, a travessia transatlântica era econômica em suas metas; e para os artistas e músicos era simbólica em seus meios e fins. (BOURDIEU, 2007a; BOURDIEU, 2007b). O certo é que tal clivagem, marcando as relações de força no campo dos produtores culturais, contribuía para fomentar a crença na importância daquilo que faziam os artistas, técnicos e os outros profissionais.

---

<sup>7</sup> Alcione parece não ter viajado à Angola em 1980 pelo Projeto Kalunga. Todavia, na longa matéria de Jakobskind (1981, p. 62) sobre o Projeto, há um depoimento da cantora com suas impressões sobre o país, visitado por ela em turnê naquele mesmo ano, alguns meses após a grande excursão. As controvérsias aparecem nos poucos materiais existentes. Paschoal (2000, p. 157), por exemplo, afirma que ela compôs o elenco do Kalunga. Tupy (1980a, p.43) não inclui seu nome na comitiva.

Para Chico Buarque, a viagem foi cultural e política; se diferentes produções daí se originaram, elas se deveram antes as trocas entre os dois países, as duas culturas.<sup>8</sup> Em seus argumentos os efeitos econômicos são racalcados, sobressaindo-se os princípios de igualdade. À época, a agência de notícias Angop - UPI publicou uma declaração que só confirma a nitidez dos objetivos da travessia para o artista,

“Chico Buarque afirmou [...] que 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-UI, 1980, p. 35).



Chico Buarque, Raimundo Fagner, João do Vale e Fernando Faro para a gravação do LP *João do Vale*, CBS, 1981. FONTE: FARO, 2007, p. 36.

O compositor e intérprete havia estado em Cuba no ano anterior com um grupo restrito de quinze artistas<sup>9</sup>. A passagem pela Ilha tinha propósitos semelhantes, e outra vez ele declarou a importância simbólica da aproximação entre as duas culturas,



Capa do LP *João do Vale*, CBS, 1981. Produzido por: Chico Buarque, Raimundo Fagner e Fernando Faro, com direção de estúdio de Fernando Faro, regências de José Briamonte e capa de Elifas Andreato  
FONTE: Arquivo Familiar.

Acho que o Brasil tem muito o que aprender com Cuba. O intercâmbio para nós é altamente lucrativo em todos os sentidos. E acho que culturalmente a gente já pode até atuar, já pode incrementar essa relação. [...] [Chico] explicava como a música brasileira acabou se incluindo na geografia cultural do Caribe: “Foi mais uma trama do García Márquez que sustenta e quer provar que o Brasil faz parte do Caribe [...]”. (CALDAS, 1979, p.20).

Todos os brasileiros incluídos nos dois projetos estavam vinculados, por contratos de trabalho, ou outros tipos de relação, às grandes companhias produtoras de discos, ainda que não fossem elas as promotoras dos eventos<sup>10</sup>. Ou seja, a

<sup>8</sup> Identificam-se de modo direto com a viagem à Angola as composições: *Morena da Angola* (Chico Buarque), *Lá de Angola* (João Nogueira), *Luanda* (Djavan), *Nvula leza Kia - A chuva já chegou* (Djavan e Felipe Mukenga), *Velha Chica* (Valdemar Bastos e Martinho da Vila), porém alguns discos e *shows* foram produzidos a partir do Projeto Kalunga. Para os artistas angolanos, além de suas apresentações para a comitiva brasileira em Angola, os músicos brasileiros interpretaram versões das canções de Ruy Mingas, Bonga, dentre outros. (CASTRO, 2013; s/a. Projeto Kalunga, a música brasileira em Angola. Caderno *Cultura*. Jornal **O Globo**, 14/05/1980, p.33).

<sup>9</sup> É oportuno lembrar que a declaração de independência angolana pelo MPLA, em 1975, contou com o apoio do bloco soviético e das tropas cubanas para a manutenção do controle do governo e da resistência angolana.

<sup>10</sup> Naquele mesmo ano de 1980 a *major* Ariola havia comprado os contratos de vários artistas da música popular brasileira, dentre eles Chico Buarque.

motivação política da viagem não pode perder de vista o fato de que os artistas e profissionais envolvidos tinham carreiras consagradas. Temos então, um grupo de profissionais que busca modos e estratégias de internacionalização da música popular brasileira, de transnacionalização do campo da música popular, a partir de uma motivação que não é comercial, mas que pressupõe, no país, a consolidação de um mercado de bens simbólicos e de um campo da produção fonográfica (ainda que pouco autônomo e subalterno, porque sob a hegemonia das *majors*). A sinergia entre as companhias gravadoras e a televisão brasileira atestam a força da indústria cultural brasileira. A audiência angolana para os programas musicais, seriados e telenovelas importados do Brasil, movia as estratégias de internacionalização dos diferentes produtos nacionais, beneficiando a circulação da música brasileira. De acordo com Tupy (1980a), ao desembarcar em Luanda,



Capa do LP *Clara Brasil Mestiço*, EMI-Odeon, 1980. Produção: Renato Corrêa, Paulo César Pinheiro, orquestração e regências: Sivuca, Geraldo Vespar, Nelsinho e Gaya e capa (Foto): Wilton Montenegro. FONTE: Arquivo pessoal.

Todos perguntam por Alcione, a cantora brasileira que começa a se tornar ídolo desde que seu *Alerta Geral* entrou na TV, há poucas semanas. Outra coqueluche televisiva dos angolanos é a novela *O Bem-Amado*, de Dias Gomes, que pretende repetir o sucesso da sertaneja *Gabriela*. O seriado infantil *Sítio do Pica-Pau Amarelo* foi retirado do ar, após um período de experiência. As bucólicas aventuras de Pedrinho e Narizinho, nesta versão açucarada, não correspondem à atual fase de reconstrução nacional que atravessa o país depois de um período beligerante de guerra. (p.43).

A interpretação da jornalista encontra ressonância naquilo que relatam os entrevistados angolanos de Rêgo (2014), para quem a circulação da música popular brasileira em Angola já era observada em tempos mais remotos,

Waldemar [Bastos, músico angolano] conta que “em Angola sempre rodou música brasileira, desde que eu me conheço, Angela Maria, Cauby Peixoto, e tantos outros né! A música brasileira já se ouvia, eu ainda era criança, e no tempo de nossos pais, era uma música de salão, e música sertaneja também, há muitos anos. A música romântica, Agnaldo Timóteo, Nelson Ned, Roberto Carlos foi muito depois. A música brasileira foi uma música que sempre esteve em Angola, o Brasil tinha muita projeção, desde Carmem Miranda. (p. 52)

O curioso neste trânsito é que no outro polo, o agente da troca tem uma produção restrita, com poder de circulação limitado, já que não existia um campo de produção cultural constituído, cujo monopólio de formação ainda era pretendido pelo Estado. Os dois espaços nacionais de produção musical, ainda que situados em posições muito distantes e desiguais, encontraram um no outro elementos de realização a partir das transposições operadas. Noutras palavras, como mostra Sapiro (2013, p.71), a existência de elementos semelhantes em culturas distintas é produto da circulação de modelos e trocas, o que confirma a dimensão transnacional de todo campo.<sup>11</sup>

A isso acrescentemos o fato de que, mesmo as duas culturas populares subalternas estando em condições diferentes e desiguais, como mencionado, nenhuma é dominante. A dimensão transnacional de seus processos de circulação aponta para a existência de um campo de produção simbólica pouco autônomo e outro quase inexistente. O que pode parecer um paradoxo, é capaz igualmente de ser visto como uma excepcionalidade ilustrativa da tese de Sapiro (2013). Sobre isso, ela escreve,

[...] a construção das identidades nacionais é ela mesma operada em um processo transnacional de circulação do modelo de um país a outro [...]. [...] as lógicas de expansão dos mercados, as ambições hegemônicas e o colonialismo são três fatores de formação dos espaços de circulação e trocas ultrapassando os territórios nacionais. (SAPIRO, 2013, p. 74).

Para a autora, a transnacionalidade de um campo presume sua existência nacionalmente. Brasil e Angola, mesmo sem campos de produção musical autônomos e constituídos ou consolidados, tocaram um campo transnacional, não se fecharam em seus espaços nacionais na realização dos fenômenos de circulação, trocas e transferências de suas músicas populares. É certo que por razões políticas afins, mas culturalmente distintas, em razão do estágio de desenvolvimento de seus mercados de bens culturais. O Projeto Kalunga foi um evento onde os brasileiros justificaram sua participação sob os argumentos do apoio político a um país em ruptura e da busca por correlações entre as músicas populares brasileira e angolana; um acontecimento em que angolanos receberam seus convidados como simpatizantes políticos do novo regime e como artistas iguais, “companheiros”, inclinados de boa mente a contribuir para a construção de seu, ainda disforme, mercado nacional de música popular. O recém-formado Estado nacional angolano tenderia a fomentar a criação de um mercado de bens culturais no país, a identidade nacional que se constituía poderia ser, em alguma medida,

---

<sup>11</sup> Sapiro (2013) contesta as interpretações que atribuem a Pierre Bourdieu, à sua tese da estruturação dos campos, limites circunscritos aos perímetros do Estado-nação.

devedora da cultura brasileira. Do mesmo modo a música brasileira realizara, na África, uma etapa importante de seu processo de autonomização e internacionalização.<sup>12</sup>

Por fim, é importante destacar que o campo da cultura é um lugar de política. (ORTIZ, 2001, p.195). O Projeto Kalunga acontece em 1980, quando a emergência de uma indústria cultural e de um mercado de bens simbólicos nacional redefiniu os significados do popular, afirmando uma cultura popular de mercado, alterando o discurso do nacionalismo e defendendo as políticas de massificação e internacionalização para a produção, distribuição e consumo dos bens culturais. A conotação claramente política da cultura popular observada nos anos de 1960, confundia-se com as hierarquias de “popularidade” entre os diversos produtos ofertados no mercado. Tínhamos uma indústria cultural inserida na atividade econômica e no sistema de instituições políticas, com um impacto sobre a população que longe de se realizar apenas como entretenimento e lazer, exercia funções paradigmáticas e supletivas junto aos setores de baixa qualificação escolar. (MICELI, 1994, p. 59).

Aos poucos a cultura popular de mercado absorveu todos os produtos, classificando e hierarquizando sua popularidade, ainda que simbolicamente preservasse as marcas de distinção de parte deles, como no caso da música popular, aquela parcela da produção cujo prestígio havia sido construído pelo caráter político das obras. Os artistas, técnicos e demais profissionais da indústria cultural brasileira que foram à Angola, senão todos, boa parte deles estava comprometida com a ética e a estética de esquerda, tinha ciência de que suas habilidades artesanal e ideológica ainda atendiam aos anseios, às expectativas axiológicas e aos padrões estéticos de gosto dos públicos consumidores, mesmo quando disputavam com a produção massiva da cultura popular de mercado. Aliás, aí também, neste elemento, reside um ponto forte de construção de sua distinção em relação ao que se produzia em termos de música popular, consolidando a crença na sua qualidade, em seu elevado valor artístico, poético e musical, em contraposição à música popular de atributos inferiores, de gosto pouco distinto, anódina em termos poéticos, harmônicos e rítmicos, mas consagrada pelos números de venda, pelo mercado, pela massa da população consumidora.

---

<sup>12</sup> Noutros termos, Castro (2012) ao examinar a história recente de Angola, para marcar as influências do Projeto Kalunga, escreveu “[...] tanto o samba como o semba [ritmo que tornou-se representativo da música popular angolana] podem ser pensados como culturas transnacionais - formados pelo movimento constante de viajantes e retornados que se mantêm através do Atlântico - representantes das chamadas “nações diaspóricas”, ao mesmo tempo em que se tornaram ritmos representativos das “nações territoriais” que se formaram no Brasil e em Angola”. (p.86).

## Considerações finais

A formação da música popular brasileira não pode ser pensada sem considerarmos os aspectos políticos e econômicos que a conformam, sem incluir as relações de interdependência que mantém com outras tradições nacionais. Sua economia, como mostrada aqui, não se adequa às discussões em termos estritamente mercantis. Ela têm características diversas, lógicas de funcionamento e práticas multiformes que, por vezes, rechaçam, mascaram ou recalcam as “verdades objetivas” do próprio negócio, dos argumentos com base na racionalidade e no cálculo que orientam sua realização.

Procurei matizar esta “dupla verdade” investida nas trocas simbólicas, em territórios nacionais distintos. Aquela que, como no caso da música popular brasileira, construiu seus padrões de distinção por caminhos divergentes aos do *business* musical, mas que o completam, porque são práticas de ação e lógicas de pensamento que precisam se combinar às formas de ser e fazer gerenciais, imprescindíveis para o desenvolvimento do negócio do ponto de vista artístico e comercial.<sup>13</sup>

Com o Projeto Kalunga essa música popular expressou sua autonomia e vigor no campo da produção musical brasileira; o ato político-cultural do grupo, por um lado, apoiou um regime de governo revolucionário, internacionalizou a música popular brasileira, transpôs suas fronteiras nacionais, inaugurando novos mercados e, por outro, reforçou os valores constitutivos de sua grandeza, incrementou a firmeza de seu domínio nas hierarquias dispostas no campo fonográfico dentro e fora do país. Neste esforço de reconstrução de uma estrutura do mundo social, não há como não atentar para a multidimensionalidade e para o entrecruzamento permanente das relações de poder, mesmo quando não repousam sobre o capital específico de um campo de produção. Como infere Roueff (2013), os sistemas de intermediação atravessam as fronteiras de vários campos, organizam as modalidades de circulação e conversão, e o fazem de modo diverso, segundo as localizações geográficas dos diferentes campos.

## Referências bibliográficas

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

ALMEIDA, G.S.B. *Projeto Pixinguinha: 30 anos de música e estrada*. Dissertação de Mestrado, CPDOC/FGV-RJ, 2009.

---

<sup>13</sup> Noutra oportunidade já discutimos a combinação destas lógicas em BARRETO, M. *O artista popular e o contrato: lógicas divergentes na produção musical*. **Revista Ciências Sociais Unisinos**, Nº 52, Vol. 2, Maio-Agosto/2016. P. 253-262.



BARRETO, M. *A trajetória de João do Vale e os lugares de sua produção musical no mercado fonográfico brasileiro*. **Revista ArtCultura**, vol. 14, n. 24, p. 47-60, jan-jun, 2012.

\_\_\_\_\_. *João do Vale e a formação de um artista popular no Brasil, nos anos de 1950*. **Revista de Ciências Sociais**. vol. 46, n. 2, p. 201-224, Jul - Dez/2015.

\_\_\_\_\_. *O artista popular e o contrato: lógicas divergentes na produção musical*. **Revista Ciências Sociais Unisinos**, vol. 2, n. 52, p. 253-262, Maio-Agosto/2016.

aBOURDIEU, P. *Estrutura e gênese do campo religioso*. In: MICELI, S. (Org.) **Pierre Bourdieu - A Economia das Trocas Simbólicas**. (Trad. Sérgio Miceli). 6ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2007.

bBOURDIEU, P. *A economia dos bens simbólicos*. In: BOURDIEU, P. **Razões Práticas - Sobre a teoria da ação**. (Trad. Mariza Corrêa). 8ª Edição. Campinas: Papyrus, 2007.

CALDAS, D.T. *Brasileiros com Fidel: "tem uma aura"*. **Jornal Movimento**, 13 a 19/08/1979. P.20.

CASTRO, M. B de. *Memória do Projeto Kalunga: música popular e construção de identidades entre Rio de Janeiro e Luanda (1975- 1980)*. In: Ferretti, Sergio (Org.). **Museus Afrodigitais e política patrimonial**. São Luís: EDUFMA, 2012. P. 63- 92.

\_\_\_\_\_. *Memória e esquecimento do Projeto Kalunga: narrativas identitárias e cartografias musicais*. **5th European Conference On African Studies**. Lisbon University Institute. 27 a 29 de Junho de 2013. P.555 - 575. Disponível em <https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/7595>. Acesso em 18/08/2016.

\_\_\_\_\_. *"Memória do Projeto Kalunga" no Museu Afrodigital do Rio de Janeiro: Reflexões sobre identidades negras e africanas no Brasil (1975-1980)*. **Revista Diversitas**, Ano 2, n. 2, p. 126-150, Março - Setembro de 2014.

CAYMMI, S. **Dorival Caymmi - O mar e o tempo**. 2ª Edição. São Paulo: Editora 34, 2014. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Fernando Faro. Disponível em <http://dicionariompb.com.br/fernando-faro/dados-artisticos>. Acesso em 27/09/2016.

FARO, F. **Baixo - Homenagem ao maior produtor da MPB na televisão**. São Paulo: Fundação padre Anchieta, 2007.

FERNANDES, D. C. *Os Maestros do Verbo: a constituição da legalidade interna da música popular urbana brasileira*. **Revista Sociologias**. Ano 14, n. 31, p. 270-299, Set-Dez - 2012.

JAKOBSKIND, M. A. *De volta às origens*. **Cadernos do Terceiro Mundo**. Ano III, n. 33. Rio de Janeiro: Ed. Terceiro Mundo, 1981.

MEIHY, J.C.S.B. *O samba é Morena de Angola: oralidade e música*. **História Oral** - Revista da Associação Brasileira de História Oral, n.7, p. 123-141, junho de 2004.

MICELI, S. *O papel político dos meios de comunicação de massa*. In: SOSNOWSKI, S. e SCHWARTZ, J. (Orgs). **Brasil: O Trânsito da Memória**. São Paulo: EDUSP, 1994.

aORTIZ, R. **A Moderna Tradição Brasileira**. 5ª Edição. São Paulo: Brasiliense, 1994.

b\_\_\_\_\_. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. 4ª Edição. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. *Sociedade e Cultura*. In: SACHS, I; WILLHEIM, J. e PINHEIRO, P.S. (Orgs.). **Brasil: um século de transformações**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. P. 185 - 209.

PASCHOAL, M. **Pisa na Fulô mas não Maltrata o Carcará** - Vida e obra do compositor João do Vale, o poeta do povo. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2000.

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.

ROUEFF, O. *La montée des intermédiaires* - Domestication du goût et formation du champ du jazz en France, 1941-1960. **Actes de la Recherche en Sciences Sociales**, 2010/1, p. 34-59.

\_\_\_\_\_. *Les homologues structurales: une magie sociale sans magie?* La place des intermédiaires dans la fabrique des valeurs. In: COULANGEON, P. et al. **Trente Ans Après La Distinction, de Pierre Bourdieu**. Paris: La Découverte, 2013. p. 153-164.

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

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

TAVARES, B. e LEMOS, A. **Brasil Memória das Artes. Apostila Digital Nº 3** - Projeto Pixinguinha 1979. Disponível em [www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervos/#pixinguinha](http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervos/#pixinguinha). Acesso e impresso em 15/03/2014.

aTUPY, D. *Foi bonita a festa, pá...* . Revista **Módulo**, n. 59, p. 42-45, Julho de 1980.

bTUPY, D. *Entrevista com Chico Buarque*. Jornal **Movimento**. 14 a 20/07/1980. P. 19.

Entrevistas:

BARRETO, M. *Entrevista com Cristina Buarque*, Paquetá-RJ, Dezembro de 2013.

\_\_\_\_\_. *Entrevista com Novelli*, Rio de Janeiro-RJ, Outubro de 2013.