

Il tango brasiliano. Dalla “musica negra” a “*Le boeuf sur le toit*” e alla bossa nova

Summary: BRAZILIAN TANGO, BETWEEN LOWBROW AND HIGHBROW CULTURES

*During the period of big migrations from Europe to Latin America, music has been the occasion for meetings among migrants coming to Brazil from several world places and diverse cultures. Undoubtedly, the music practice was a strong opportunity for miscegenation. Since the 1860s, especially in urban conditions, a particular form of popular music arose, the Maxixe, also named ‘Brazilian tango’, yet considered vulgar and immoral. It descended from the Choro genre, which rooted both in african and european music cultures. Since the end of 1800 and the beginning of 1900, the identity of Brazil has been built by means of cultural activities, promoted by intellectuals and politicians, even including music. The works of Brazilian musicians as Ernesto Nazareth and Chiquinha Gonzaga have been ‘cannibalized’ by the french erudite musician Darius Milhaud in his 1920 musical ballet *Le boeuf sur le toit*. In its turn the western musical culture has been ‘digested’ by eminent composers such as Antonio Carlos Jobim and Joao Gilberto, who have posed a worldwide known Brazilian identity through Bossa nova and Jazz samba musical genres, and giving sense to a localized cultural miscegenation.*

Keywords: music migration, Brazil, Choro, identity, culture mix, popular and educated music.

Introduzione

Il colonialismo portoghese verso l’America latina e le conseguenti migrazioni (volontarie e forzate) di un ingente numero di persone verso il Brasile hanno causato l’incontro di culture molto diverse, che si sono trovate a convivere, a partire dal 1500, nello stesso luogo (Sousa, 2009). Le diversità si sono confrontate anche in termini dei paesaggi musicali che i diversi gruppi portavano nel proprio bagaglio culturale. Il caso della musica brasiliana appare particolarmente interessante da indagare almeno per due ragioni: la prima è connessa con l’incontro tra culture musicali provenienti da continenti diversi, che non si erano sostanzialmente incontrate prima; la seconda ragione è correlata al lungo successo internazionale della cultura musicale brasiliana, determinato anche dal riconoscimento di una ben precisa identità nazionale.

Che la musica sia parte integrante dell’esperienza umana è un’evidenza empirica, sia in termini attivi per chi la produce e l’ascolta intenzionalmente, sia in termini passivi, per chi quotidianamente l’ascolta, anche non intenzionalmente, in luoghi diversi, quando viaggia, lavora o riposa. La musica è un’attività di profondo significato sociale che ci può dire molto su chi siamo, la cultura nella quale siamo immersi e i valori in cui crediamo (Johansson e Bell, 2009).

La connessione tra musica, spazio e luoghi appare un argomento per sua natura interdisciplinare, che sovrappone l’interesse di una disciplina come la geografia con gli approcci specifici di altre, come sociologia, antropologia, economia, ecc. Negli anni 1960 e 1970, alcuni geografi culturali cominciarono a vedere e interpretare una relazione certa tra musica, paesaggi e regioni, sia come tipo di musica prodotta in luoghi diversi, sia come testi di opere musicali ispirati da determinate aree geografiche. In base a questo, è quindi possibile ritenere che gli individui abbiano la capacità di associare musica e spazio (Connell e Gibson, 2003). Inoltre, da un punto di vista geografico, il “suono” è un efficace facilitatore della diffusione spaziale di idee e di cultura (dell’Agnese, 2015). La musica genera negli individui immagini e ricordi, che sono una fonte potente per investigazioni sul retroterra geografico di gruppi sociali. Genera diversità, nella produzione e nell’ascolto, che riflettono i caratteri delle società umane, si sviluppa e si evolve continuamente attraverso lo spazio e il tempo, allo stesso modo in cui i paesaggi si trasformano per adattarsi ai mutamenti sociali.

Seguendo l’approccio di alcuni sociologi, è possibile “spostare l’attenzione dagli oggetti estetici, e i loro contenuti, alle pratiche culturali durate il cui svolgimento, e attraverso le quali, tali materiali estetici sono usati per produrre la socie-



tà stessa” (DeNora, 2000, p. 6). Gli oggetti estetici, che cioè coinvolgono i sensi umani, come appunto la musica, sono un ingrediente attivo nella formazione di relazioni sociali e la musica fa molto di più che rappresentare o incarnare valori, perché le persone producono musica, o “fanno cose” con la musica, danzano, mangiano, si riposano, meditano, ed è la musica stessa ad essere causa attiva e dinamica delle traiettorie e degli stili della vita reale (Frith, 1996; Willis, 1978).

La popolazione e la cultura del Brasile sono il risultato di un processo di mescolamento tra persone e tradizioni europee (soprattutto portoghesi, migranti prevalentemente volontari), africane (schiavi, migranti forzati) e amerindie, iniziato fino dalla prima colonizzazione (Lesser, 2013). L'esercizio e la fruizione della musica in Brasile è di particolare interesse perché consente di descrivere e analizzare fenomeni di separazione e di assimilazione tra culture in origine molto diverse che si sono risolti nella produzione di una ben riconoscibile identità brasiliana. Un aspetto di ulteriore interesse è l'attenzione che musicisti colti hanno rivolto alla musica popolare, sia musicisti brasiliani come Heitor Villa-Lobos, sia europei come Darius Milhaud, che hanno usato ispirazioni locali per le loro composizioni classiche. Il caso del musicista Milhaud è interessante anche perché è stato accusato di avere “rubato” temi di musicisti brasiliani per la sua composizione *Le Boef su le toit*.

Folclore e musica colta

Le popolazioni amerindie brasiliane usavano la musica durante danze rituali, ritenute dai gesuiti portoghesi lascive e diaboliche, non solo per i movimenti coreografici e il ritmo, ma anche per l'uso di strumenti (flauti, corni, sonagli) “fabbricati con ossa e teschi umani” (Kiefer, 1982, p. 11). L'evangelizzazione gesuita introdusse quindi sia lo studio della musica europea sia la fabbricazione degli strumenti con altri materiali, tanto che i gesuiti sono considerati i primi a introdurre la musica europea nel Paese (Cohen, 2009; Kiefer, 1982; O'Malley, 1995). Le tradizioni e la musica india andarono incontro a una progressiva sparizione a causa di vere e proprie deportazioni delle popolazioni dai luoghi di origine, mentre l'importazione di schiavi africani, come naturale continuazione dello schiavismo portoghese, mise a contatto gli europei con una cultura musicale molto più tenace (Appleby, 1983).

Gli schiavi deportati dall'Africa fino alla fine

del 1800, portavano con sé, oltre a una serie di diversità sociali, una rilevante complessità ritmica sincopata (Biancardi, 2000; Nishida, 2003), tutt'oggi alla base della identità musicale brasiliana. In Brasile, diversi gruppi etnici provenienti dall'Africa erano costretti a convivere in aree chiamate *senzalas*, in condizioni nella quali il mescolamento culturale era inevitabile ed anche causa della nascita di gruppi intermedi che andavano alterando e mescolando le culture originarie dei singoli gruppi (Klein e Vidal, 2010).

Con molta parte della popolazione libera multirazziale, il meticciamento era un fenomeno naturale, imputabile fondamentalmente al ristretto numero di donne emigrate dal Portogallo (Skidmore, 1992). Un'ulteriore sintesi culturale è da ascrivere al fatto che le feste religiose della Chiesa cattolica andavano incorporando elementi locali e che la cultura della classe dominante assorbisse le tradizioni della classi più basse (Lesser, 2013), nonostante gli europei possedessero la parte maggiore di terra e di potere.

Fino alla fine del secondo Impero Brasiliano, nel 1889, quando lo Stato prese la forma di una Repubblica, il contesto musicale ha mantenuto un carattere prettamente coloniale, con generi distinti tra classi dominanti e subalterne, identificati da una serie numerosa di manifestazioni musicali di diverso tipo, dall'opera lirica alla musica per festività e cerimonie religiose e civili (Appleby, 1983). Le prime forme musicali originali brasiliane, quella del *lundu* e della *modinha*, erano tuttavia già praticate durante il XVII secolo (Lesser, 2013; Tinhorão, 1991). Dal 1830, grazie al crescere di una classe sociale media, molto orientata al godimento dei piaceri della classe nobile, il numero delle occasioni musicali aumentò notevolmente, con la diffusione del fare musica anche nelle case private. Il luogo della musica andava progressivamente traslocando dalle chiese ai teatri pubblici e ai salotti (Kiefer, 1982; Abreu e Zuleika, 1992).

L'esplorazione del folclore musicale brasiliano inizia per opera di musicisti classici come Alberto Nepomuceno (Nepomuceno e Pignatari, 2004) e del musicologo Mario de Andrade (Fraser e Béhague, 2015), considerato il mentore del nazionalismo musicale brasiliano e dei movimenti modernisti alla ricerca di novità che traessero le proprie dalla cultura locale. De Andrade fu a capo del gruppo di intellettuali che organizzò nel 1922 la *Semana de Arte Moderna*, evento da considerare miliare, durante il quale furono discussi il futuro e la promozione dell'arte brasiliana. Nei primi anni del XX secolo, gli artisti brasiliani e, in genere, tutti gli intellettuali si misero alla ricerca di

una identità dell'arte nazionale, in reazione alla cultura europea dominante, imposta dalle classi agiate. La possibile risposta fu individuata in una forma musicale di origine popolare denominata *Choro* (Livingston e Caracas Garcia, 2005).

Il *Choro*, base dell'identità musicale brasiliana

Il *Choro* ebbe origine a Rio de Janeiro come una forma musicale improvvisata, suonata in gruppo, che è diventata un genere riconosciuto a cavallo tra la fine del XIX secolo e gli anni 1920. Negli anni 1880 i gruppi musicali erano composti dal *terno*, un trio di chitarre, più un *cavaquinho* (una piccola chitarra a quattro corde), un flauto e, in seguito, anche un tamburello (*pandeiro*). I gruppi si formavano per suonare musica popolare europea in occasione di feste danzanti e altre occasioni sociali. I musicisti erano abili dilettanti, impegnati di giorno in altri lavori, mentre la sera e nei fine settimana si riunivano per suonare e impegnarsi in vere competizioni musicali di improvvisazione.

Anche per la già ricordata attenzione della classe colta di musicisti, dal 1920 il *Choro* divenne elemento essenziale di definizione identitaria. A tale scopo, venivano organizzati gruppi di musicisti professionisti, denominato *conjuntos regionais*, per esecuzioni in teatro o trasmesse via radio. Durante gli anni 1930 e 1940, questo repertorio musicale fu perfino associato alle politiche di sostegno al sentimento nazionale del presidente Getúlio Vargas (Fraser e Béhague, 2015), che ne impose la diffusione attraverso i mass media in tutto il Paese. Gli anni 1950 e 1960 videro il declino del fenomeno, che riprese vita negli anni 1970, per interesse della dittatura al potere, alleata della classe sociale media e dalla popolazione bianca educata nelle università. Negli anni 1980 e 1990 il genere *Choro* fu influenzato da innovazioni musicali portate da giovani musicisti e che si innestavano sulla tradizione, mantenendo il suo stato di musica popolare seria, una sfida al contempo musicale ed etnica, che è tuttora considerata una quintessenza dell'identità brasiliana (Livingston e Caracas Garcia, 2005).

Il nome *Choro* (che letteralmente significa lamento) secondo alcuni non identifica lo stile di esecuzione (ibidem), ma la composizione del gruppo di esecutori, come detto sopra, e la particolare occasione sociale dell'esecuzione, in cui il solista (di solito il flauto o il mandolino brasiliano, *bandolim*) esegue la melodia e il resto degli strumentisti improvvisato sia l'accompagnamento ritmico che il contrappunto melodico, in linea

con i primi esecutori, musicalmente illetterati. I generi suonati di *Choro* erano quelli tradizionali europei, polca, valzer, di cui si assumeva la semplice struttura formale, su cui gli esecutori innestavano melodia e improvvisazioni più o meno complesse. La sezione ritmica, le chitarre e gli strumenti a percussione, seguivano ritmi sincopati, tipicamente tratti dalla cultura musicale importata dall'Africa.

Nelle prime forme di *Choro*, il carattere molto particolare del ritmo era determinato dalla competizione tra esecutori, per cui il solista, cercava di superare "in astuzia" gli altri, con improvvisazioni virtuose e modulazioni inaspettate, che suscitavano la reazione degli altri. Il termine usato per indicare questo carattere stilistico è *malícia*, che ha dei legami con la cultura afro-brasiliana rilevabile anche con gli attributi fondamentali della *Capoeira*, inizialmente una vera e propria arte marziale sviluppata dagli schiavi africani (Livingston e Caracas Garcia, 2005).

***Maxixe*, tango brasiliano, samba e bossa-nova**

L'epoca compresa tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX è considerata la più produttiva nella storia della musica popolare brasiliana, dal punto di vista della creazione di nuovi generi. Tra questi, il *Maxixe*, nato come sotto genere musicale del *Choro* ebbe molto successo, riflettendo il fermento culturale e gli aspetti politici e sociali che contraddistinguono il Brasile di quell'epoca. Tra questi, l'emigrazione portoghese verso il Brasile (Sousa, 2009), promotrice di una nuova ondata di influenze anche musicali (forse anche del fado) sulle manifestazioni culturali brasiliane. Altro fenomeno tipico di quegli anni era la ricerca di un carattere musicale nazionale, a scapito dei modelli europei, un processo con chiari sfondi sociali in un territorio coloniale.

Il termine *Maxixe* dà il nome anche a una danza, originata nella città di Rio de Janeiro sul finire degli anni 1870, in contemporanea con il tango argentino e uruguayano (Sandroni, 2005). Si può considerare come derivata da un incontro tra *lundu* africano e danze europee come la polca (Peixe, 1954). La sua esecuzione era destinata ad occasione danzanti in caffè e cabaret, dove si ritrovava la nascente classe media urbana composta prevalentemente da piccoli commercianti, funzionari pubblici di colore, dopo l'abolizione della schiavitù (Appleby, 1983).

Tra i molti compositori che si dedicarono a questo genere, sono da segnalare musicisti educati al



Conservatorio di Rio de Janeiro, come Chiquinha Gonzaga, ritenuta la prima donna pianista di questo genere, ed Ernesto Nazareth, che ruppe definitivamente i confini tra musica popolare ed erudita (Andrade, 1963). Questo musicista, che aveva iniziato all'età di quattordici anni la carriera di pianista di caffè, sale da ballo, feste private e in sale cinematografiche, preferì, al termine *maxixe* (che è il nome volgare della *Cucumis anguria*, un piccolo cetriolo commestibile), quello di "tango brasiliano", rifiutando completamente l'influenza popolare sulla propria musica, che aveva invece ascendenti nella musica europea e nel *ragtime* (Appleby, 1983). La sua figura di musicista e compositore è stata a lungo relegata a ruolo di secondo piano (definito *pianeiro*, cioè musicista per occasioni sociali, e non *pianista* come esecutore di musica d'arte), prima di essere fortemente rivalutata come compositore colto (Appleby, 1983).

L'autore fondamentale in termini di definizione di identità musicale è, probabilmente, Alfredo da Rocha Vianna Filho, noto come Pixinguinha, che definì fino dagli anni 1920 uno stile unitario per il genere *choro*, integrandone lo stile tradizionale con le armonizzazioni tipiche del jazz del tempo. Il suo gruppo musicale *Os Oito Batutas* (traducibile come Gli Otto Straordinari Musicisti), era composto da musicisti bianchi e neri (lui stesso era di colore) e produceva musica rispondente al desiderio nazionalistico della *upper class* di avere un genere tipicamente brasiliano. Il gruppo ebbe quindi un successo sensazionale in tutto il Brasile, nonché in diverse *tournées* in Europa e negli Stati Uniti, anche se controversie e critiche feroci da parte dell'*élite* bianca più esclusiva di Rio de Janeiro non mancarono (Crook, 2008).

L'opera di Pixinguinha si può considerare come il punto di nascita dell'identità musicale brasiliana per come è tutt'oggi nota, anche per la sua vicinanza, fatta di amicizia personale, con Antonio Carlos "Tom" Jobim, figura fondamentale, insieme a quella di João Gilberto, per la definizione dell'identità contemporanea della musica brasiliana nel mondo, a partire dalla diffusione prima negli Stati Uniti e dopo nel mondo intero della samba e della bossa-nova (Jobim, 2011). Tom Jobim aveva una cultura musicale classica, ma ebbe il chiaro intento di fondere armonizzazioni complesse come quelle di Stravinsky con ritmi afro-jazz imparati da artisti musicalmente quasi illetterati come Pixinguinha (Jobim, 2011).

La fusione della musica di Tom Jobim con il mondo musicale nordamericano, prima di tutto con esponenti come Frank Sinatra, e il suo succes-

so globale può essere compresa anche seguendo il percorso diverso e, in qualche modo speculare, della musica colta di Darius Milhaud, non casualmente maestro del pianista jazz Dave Brubeck, nel suo soggiorno negli Stati Uniti (Mawer, 2014).

***Le boef sur le toit* di Darius Milhaud: chi cannibalizza chi?**

L'ammirazione verso oggetti culturali primitivi, preferibilmente africani, era diffusa in Europa, specialmente a Parigi, ancora prima che i modernisti brasiliani vedessero negli elementi culturali folclorici la radice identitaria del proprio paese. Molti intellettuali europei viaggiavano nei i tropici, portandosi dietro il proprio bagaglio culturale, ma riportandone uno esotico in patria.

Tra questi, il musicista francese Darius Milhaud, che ebbe modo di servire come segretario nel periodo 1917-19 Paul Claudel, intellettuale e ministro plenipotenziario a Rio de Janeiro. I due ricrearono l'atmosfera tropicale dentro l'ambasciata francese, riempiendola di piante e animali a loro esotici, creando di fatto un immaginario utopico sul Brasile. Milhaud era attratto dal paesaggio sonoro del Brasile, di cui stimava musica e compositori. Il nome di una canzone tango, *O Boi no Telhado* di José Monteiro, detto popolarmente Zé Boiadêro (Thompson, 2002), fu usato da Milhaud (senza peraltro pagarne i diritti) per la sua opera *Le boef sur le toit*, che ricuciva e mescolava una trentina di temi di *Choro* e *Maxixe*, molti dei quali ripresi dai lavori di Ernesto Nazareth.

L'opera fu messa in scena a Parigi, nel febbraio 1920, come una *Pantomime Farce* con testi di Jean Cocteau, scene di Paul Dufy e costumi di Guy-Pierre Fauconnet, tutti membri del gruppo di intellettuali parigini denominati *Le Group de Six*. La rappresentazione era una sequenza di scene di vita quotidiana in un bar-caffè, con un contrasto forte tra coreografie lente e musica fortemente ritmata (Gullentops e Haine, 2005).

Darius Milhaud dichiaratamente ammirava la musica di Ernesto Nazareth, alla cui opera tribu-tava la propria comprensione dell'anima brasiliana, soprattutto per la complessità ritmica "fatta di sincopi, sospensioni, pause sottili e respiro languido" (Appleby, 2002).

Tramite Milhaud, tuttavia, l'immagine musicale del Brasile arrivava a Parigi mediata da una forma colta e, come riporta Renata Wasserman su quanto affermato dal poeta Raul Bopp, presto "le due sponde dell'Atlantico 'narrarono un Brasile immaginario, fatto di paesaggi pieni di colori,

come una vera terra dell'utopia" (Bopp, 1966, citato in Mauter Wasserman, 1994, p. 225).

I brasiliani che andavano a Parigi in vacanza, cominciarono ad apprezzare la rappresentazione di una terra primitiva e culturalmente fresca e, riportavano in patria impressioni diverse sulle caratteristiche nazionali – sensualità e vicinanza alla natura – ritenute da molti la vera causa dell'arretratezza del Brasile (Mauter Wasserman, 1994). In altri termini, il Brasile poteva tranquillamente catturare l'attenzione del mondo con la propria immagine non contrastando e rigettando la cultura europea, ma incorporandola e facendola propria, seguendo l'esempio di quanto avevano fatto i nativi cannibali con i primi coloni. In tal senso, l'icastico *Manifesto Antropofágico* di Oswald de Andrade proponeva di risolvere il problema del "diverso da sé", forzando la nascita di un'identità comune (Mauter Wasserman, 1994). L'intento era anche quello di demistificare un nazionalismo basato su una cultura europeizzante, puntando invece alla formazione di un movimento nazionale identitario che fosse in grado di produrre qualcosa desiderato proprio da quella cultura europea che si intendeva rifiutare, considerandone i gusti come un vero e proprio *target* da soddisfare. I due de Andrade, Mario e Oswald, non si amavano ma di fatto lavorarono nella stessa direzione per definire l'identità brasiliana attraverso movimenti artistici e letterari, nei quali la musica giocava un ruolo fondamentale.

Quello di Darius Milhaud può rappresentare l'approccio colto del reciproco cannibalismo tra musica europea a brasiliana, anche perché tuttora alcuni intellettuali e musicologi lo accusano di essere stato un vero e proprio plagiatore più che un ammiratore della musica popolare brasiliana.

Conclusioni

Il meticciamento culturale è la base dell'identità del Brasile. Lo stesso carattere si ritrova anche nel panorama musicale, di cui si è ripercorso il tratto di formazione identitaria che dall'epoca coloniale conduce fino ai tempi nostri. La musica, eseguita attivamente e/o fruita passivamente, ha contribuito a produrre i caratteri dell'identità brasiliana, sia perché è stata al centro di dibattiti interni alle élite culturali a proposito del ruolo di unificazione nazionale-identitaria che doveva/poteva svolgere, sia perché è stata l'occasione di pratiche sociali "meticcianti" tra genti provenienti da luoghi diversi e appartenenti a culture profondamente diverse.

La "musica negra", figlia dell'emigrazione forzata degli schiavi dall'Africa al Brasile, ha proposto la propria sfida ritmica alla musica europea, riccamente dotata di melodie e armonizzazioni complesse, ma povera di ritmi sensuali, resistendo al colonialismo culturale, cui sembra invece aver ceduto la musica autoctona amerindia. Anzi, in questa direzione, il *Movimento Antropofágico*, teorizzato da Oswald De Andrade, appare come la cornice culturale più congrua per dare un'interpretazione definitiva sul quello che è successo nell'incontro tra cultura europea e cultura africana in Brasile. Se da un lato si è assistito all'exportazione di un'immagine stereotipata del paese, fondata sull'esuberanza della natura, la sensualità della popolazione, i colori accesi dei paesaggi, come nella musica "rubata" di Darius Milhaud ai musicisti che componevano tanghi da intrattenimento, dall'altro ha avuto luogo un'altra forma di digestione culturale. Il jazz-samba, la bossa-nova di Tom Jobim e João Gilberto hanno a loro volta "cannibalizzato" il modo europeo di fare musica, combinando le complessità armoniche con un originalissimo tempo ritmico portato in Brasile dagli schiavi africani.

In Brasile, la pratica musicale ha prodotto nel tempo modi di vita e relazioni sociali originali, descritti da una riconosciuta identità nazionale, frutto di una miscela di culture provenienti da luoghi geograficamente lontani, che in America Latina hanno trovato una sintesi ideale.

Bibliografia

- Abreu M., Zuleika G., *O Piano na Música Brasileira*, Porto Alegre: Movimento, 1992.
- Andrade M., *Ernesto Nazareth/Flagrantes*, in «Revista Brasileira de Música», 1963, II, 6, Rio de Janeiro.
- Appleby D.P., *The Music of Brazil*, Austin, University of Texas Press, 1983.
- Appleby D.P., *Heitor Villa-Lobos: A Life (1887-1959)*, Lanham (MA), Scarecrow Press, Inc., 2002.
- Biancardi E., *Raízes Musicais da Bahia*, Salvador, Omar G., 2000.
- Bopp R., *Movimentos modernistas*, citato in R.R. Mauter Wasserman, *Exotic nations: Literature and Cultural Identity in the United States and in Brazil, 1830-1930*, NY, Cornell University Press, 1966, p. 225.
- Cohen L., *The Missionary Strategies of the Jesuits in Ethiopia (1555-1632)*, KG Wiesaden, Harrassowitz Verlag, 2009.
- Connell J., Gibson C., *Soundtracks: Popular Music, Identity and Place*, London, Routledge, 2003.
- Crook L., *Music of Northeast Brazil*, London, Routledge, 2008.
- dell'Agnese E., *Welcome to Tijuana: popular Music on the US-Mexico border «Geopolitics»* 20, 1, 2015, pp. 171-192.
- DeNora T., *Music in Everyday Life*, NY, Cambridge University Press, 2000.
- Frith S., *Music and Identity*, in S. Hall and P. du Gay, *Questions of Cultural Identity*, SAGE Publications Ltd, 1996, pp. 108-124.
- Fraser N., Béhague G., (s.d.), *Andrade, Mário de*, in Grove Music



- Online, Oxford Music Online, disponibile su <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00871>, accesso il 26 febbraio 2015.
- Gullentops D., Haine M., *Jean Cocteau, textes et musique*, Sprimont, Pierre Mardada éditeur, 2005.
- Jobim H., *Antonio Carlos Jobim. An Illuminated Man*, Milwaukee WI, Hal Leonard Books, 2011.
- Johansson O., Bell T.L., *Sound, Society and the Geography of Popular Music*, London, Ashgate Publishing, Ltd., 2009.
- Kiefer B., *História da Música Brasileira*, 3dr. ed. Porto Alegre, Movimento, 1982.
- Klein H.S., Vidal Luna F., *Slavery in Brazil*, NY, Cambridge University Press, 2010.
- Lesser J., *Immigration, Ethnicity, and National Identity in Brazil, 1808 to the Present*, NY, Cambridge University Press, 2013.
- Livingston T.E., Caracas Garcia T.G., *Choro. A Social History of a Brazilian Popular Music*, Bloomington (IN), Indiana University Press, 2005.
- Mauter Wasserman R.R., *Exotic Nations: Literature and Cultural Identity in the United States and in Brazil, 1830-1930*, NY, Cornell University Press, 1994.
- Mawer D., *French Music and Jazz in Conversation. From Debussy to Brubeck*, Cambridge (UK), Cambridge University Press, 2014.
- Nepomuceno A., Pignatari D. (ed.), *Canções para voz e piano*, Sao Paolo, Edusp, 2004.
- Nishida M., *Slavery and Identity: Ethnicity, Gender, and Race in Salvador, Brazil, 1808-1888*, Bloomington, Indiana University Press, 2003.
- O'Malley J.W., *The First Jesuits*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1995.
- Peixe C., *Variações sobre o maxixe*, in «Jornal O Tempo», São Paulo, 26 de setembro de 1954, p. 18.
- Sandroni C., *Rediscutindo os gêneros no Brasil oitocentista - tangos e habaneras. Dans Música Popular na América Latina*, Pontos de Escuta, Porto Alegre, UFRGS, 2005.
- Skidmore T.E., *Black into White: Race and Nationality in Brazilian Thought*, Durham, NC, Duke University Press, 1992.
- Sousa F., *Emigração Portuguesa Para O Brasil E As Origens Da Agência Abreu (1840)*, Porto, CEPESE, 2009.
- Thompson D., *Como o Boi ganhou seu nome, e outras lendas parisienses*, in «As Crônicas Bovinas», Parte 5, disponibile su http://daniellathompson.com/Texts/Le_Boeuf/cron.pt.5.htm, accesso il 5 maggio 2015.
- Tinhorão J.R., *Pequena história da música popular: da modinha à lambada*, Sao Paulo, Art Editora, 1991.
- Willis P.E., *Profane Culture*, London and Boston, Routledge & Kegan Paul, 1878.