

DE LA MATCHITCHE A LA LAMBADA. PRESENCE DE LA MUSIQUE POPULAIRE BRESILIENNE EN FRANCE*

ARIANE WITKOWSKI

LE SYNDROME LAMBADA

L'été 1989 aura été marqué en France par l'avènement d'une mode dont les retombées sont encore sensibles aujourd'hui. On s'attendait à la voir disparaître à l'automne, on lui donnait quelques mois d'existence mais la lambada renaît sans cesse de ses cendres sous des formes de plus en plus inattendues : la «danse lascive» a prêté son nom à un tube de l'été, à deux films américains, à un modèle de jupe et à plusieurs petites françaises nées en août 1989, pour finalement passer à la moulinette des Garçons Bouchers («La lambada, on n'aime pas ça, nous on préfère la java»). Nous ne reviendrons pas sur les ingrédients pour le moins diversifiés qui entrent dans la composition de ce produit entièrement fabriqué à Paris : une danse dont on prend soin de ralentir le rythme pour le rendre plus accessible au public français, une chanson bolivienne transcrite en portugais et découverte au Brésil par deux producteurs français, des musiciens africains, caraïbes et brésiliens installés en France de longue date, un clip tourné à Ibiza, l'appui financier d'une chaîne de télévision et d'une marque de boisson gazeuse. Le cocktail a fait son effet ; peu de maisons de disques ont su résister aux sirènes de la lambada, les compilations ont proliféré, et la mode a gagné l'Europe, les Etats-Unis et le Japon, avant de déferler sur le Brésil. En hiver 90, la chanson de Kaoma, en tête du hit-parade brésilien, entraînait dans tout le pays un engouement immodéré pour un rythme et une danse dont le succès était au départ circonscrit à certaines régions du littoral nordestin. Pour le bonheur des producteurs, et au grand dam des amateurs de bonne musique... et de la Sainte Eglise Catholique, qui a fait entendre sa protestation par la voix de trois archevêques sud-américains.

* Cet article est le premier d'une série de trois ; les deux autres porteront respectivement sur la chanson française au Brésil (d'Yvette Guilbert à Vanessa Paradis) et sur les images réciproques des deux pays, véhiculées par la musique. Il est dédié à Paul et Yvon, de Radio Aligre, et à Armelle Enders, qui ont beaucoup oeuvré pour son élaboration.

Ariane WITKOWSKI

Si l'opération commerciale était sans précédent en France, la recette du succès n'était pas tout à fait inédite. Amalgames culturels, distorsions, effets-boomerang, depuis la vogue du maxixe à Paris, l'histoire de la musique populaire brésilienne en France est faite de ces quiproquos que l'épisode lambada a portés à leur comble.

«ÇA S'APPELLE LA MATCHITCHE»

Au début du siècle, une vieille ancêtre de la lambada, tout aussi licencieuse mais beaucoup moins vénale, fait un malheur à Paris. Née dans les bas-quartiers de Rio d'une fusion entre le tango, la habanera, la polka et les rythmes syncopés luso-africains, la danse que l'on baptisa mystérieusement maxixe, gagne les salons et franchit les mers, précédée d'une solide réputation. Dès 1905, Borel-Clerc récupérait le nom de la danse pour en faire le titre d'une chanson, non sans l'avoir copieusement déformé, en le féminisant, et en l'affublant de sonorités hispaniques : le maxixe (prononcer machiche) devient la matchitche. Mayol, le créateur de la chanson, annonce la couleur : «Et voici La *matchitche*, sur les airs de la célèbre marche espagnole»¹ :

C'est la danse nouvelle,
Mademoiselle,
Prenez un air canaille,
Cambrez la taille.
Ça s'appelle la matchiche
Remuez vos miches (Ça vous aguiche)
Ainsi qu'une Espagnole
Joyeuse et folle (Des Batignolles).

Visiblement amusés par le succès de ce paso-doble qui n'avait de brésilien que le nom et l'air canaille, les cariocas s'emparent de la mélodie de Borel-Clerc et en font un pastiche pour le carnaval de 1907, sur un thème d'actualité, l'arrestation de Carleto et Roca, deux bandits qui avaient défrayé la chronique l'année précédente en assassinant sauvagement les propriétaires d'une bijouterie happée du centre de Rio :

Mandei fazer um terno
de jaquetao pra ver Carleto e Roca
na detenção.
Mandei fazer um terno

¹ La «célèbre marche espagnole» ne serait autre qu'un air arrangé du *Guarani*, célèbre opéra romantique du Brésilien Carlos Gomes.

De la matchitche à la lambada

de jaquetinha
pra ver Carleto e Roca
na carrocinha.

Plus tard, lorsque le Saint-Siège jette l'anathème sur la danse jugée trop licencieuse, un autre pastiche voit le jour, inspiré celui-ci par la pudibonderie pontificale :

O Padre Santo disse
Que é pecado,
Andar de braço dado
Sem ser casado.

Très vite, les Parisiens découvrent le vrai maxixe, grâce aux Irmãos Geraldos (Geraldo Magalhães et Nina Teixeira) qui se produisent au Théâtre Marigny en 1908. Mais c'est surtout Duque qui contribue à la popularité et au rayonnement du maxixe en France. Antonio Lopes de Amorim Diniz, surnommé Duque pour son élégance, (un surnom que l'on devait donner, pour les mêmes raisons à un certain Edward Kennedy, alias Duke Ellington), était bahianais et dentiste de son état. A l'âge de 25 ans, après avoir tenté en vain sa chance à Rio, Duque est envoyé à Paris, sans doute pour représenter un produit pharmaceutique. Duque fréquente les salons parisiens, constate que les danses exotiques, et surtout le tango, sont à l'honneur, et décide d'ouvrir, 5 cité Pigalle, un cours de «vrai tango brésilien» (c'est ainsi qu'il appelle le maxixe). Le succès arrive très vite. Le chroniqueur Jota Efegê consigne dans son excellente histoire du maxixe les cabarets où Duque et ses partenaires se sont produits (Café de Paris, Alhambra, Olympia, Alcazar d'Ete, Chantecler, Théâtre des Capucins), et cite un extrait des *Mémoires* de Luís Edmundo, de passage à Paris en 1913: «Dans les boîtes de Montparnasse et les cabarets de Montmartre, dans les cafés et les restaurants des Champs Elysées et des grands boulevards, de la porte d'Orléans à la porte de Clignancourt, de Saint-Cloud à la Villette, les orchestres ne cessent de jouer le tango brésilien, un peu défiguré par les musiciens français qui ne réussissent pas à lui donner le relief voulu et ignorent l'usage du chocalho, du reco-reco et de la cuicá» Les partenaires de Duque sont tour à tour Crysis, danseuse grecque, Arlette Dorgère («une attraction assurée d'avance d'un succès éclatant» dit-on dans la presse), l'actrice brésilienne Maria Lina qui avait joué en 1906 à Rio dans une revue précisément intitulée *O Maxixe* ; d'autres suivront, mais celle qui laisse le souvenir le plus vif est sans doute Mademoiselle Gaby. Duque se fait photographe avec elle à Paris, et c'est encore avec elle qu'il tournera un film sur la vogue parisienne du maxixe,

Ariane WITKOWSKI

Entre a Arte e o Amor, projeté en 1918, à Rio, au cinéma Paris¹. Duque ouvre sa propre boîte rue Fontaine, le Tango Duque Cabaret, et inaugure en janvier 1914, en présence du Président Poincaré, un grand Dancing à Luna Park dont on lui confie la direction. C'est là, désormais, qu'il donne ses leçons de danse. On édite des manuels de maxixe. Nous avons retrouvé celui de Claude de Néronde, préfacé par l'académicien Jean Richepin, et nous en citons ici de larges extraits car il ne nous semble pas que cette source ait jamais été exploitée par les spécialistes de la question :

«Deux danses ont réussi à balancer le succès du tango : la maxixe brésilienne et la forlane. Elles ont surtout gagné du terrain depuis l'interdiction lancée par les autorités religieuses (...) La musique de la maxixe brésilienne est d'un rythme extrêmement rare et prenant. Certaines maxixes brésiliennes, de pure origine, sont de vieux airs populaires de là-bas et qu'on peut qualifier sans exagération de purs chefs-d'oeuvre rythmiques. La mesure en est tourmentée, syncopée comme dans la musique anglaise et américaine (...) La maxixe est mouvementée et gaie, par opposition au tango qui est une danse lente, triste, retenue. Rien n'est plus simple que la sèche technique des figures de la maxixe, le pas est un pas de polka allongé et très glissé. Mais c'est malgré cela une danse extrêmement délicate à interpréter. Avec des qualités naturelles de souplesse, elle exige beaucoup d'élégance et quelque peu de grâce».

Suit une longue description de Duque :

«Le Professeur Duque règne à Luna Park ; il y a un bureau vaste et somptueusement meublé où viennent s'inscrire les femmes désireuses de recevoir ses leçons. Les prix sont les mêmes que ceux de Baya², mais son secrétaire me fait remarquer que pour les séances de danse avec sa jolie partenaire Miss Gaby, le montant du cachet oscille entre vingt-cinq et trente louis, Voici le maître. Mince, svelte, élégant, la figure en lame de couteau, rasée comme l'exige la mode, les cheveux noirs disciplinés par une raie médiane, parlant avec un accent espagnol très prononcé: il réalise le type extérieur du gentleman du dernier bateau.

Sans attendre mes questions, il me conte ses origines brésiliennes, son premier voyage en France pour l'exposition de 1900. Il avait quatorze ans. Ses études pour obtenir le diplôme de chirurgien dentiste qu'il a en poche, ses travaux, notamment un volume sur l'odontologie dans les armées, son empressement à quitter la profession dès qu'il eut compris l'engouement en faveur du tango qu'il avait pratiqué dès l'enfance. Duque donna longtemps ses leçons cité Pigalle,

¹ Nous n'avons retrouvé aucune trace de cette projection ; en revanche, Vicente de Paula Araújo cite dans un ouvrage classique sur les débuts du cinéma brésilien, plusieurs titres de films sur le maxixe : *Maxixe no outro mundo* (1900), *O Professor de Dança Nacional ou Uma lição de maxixe* (1909), *Os Efeitos do Maxixe* (1910), (*A Bela Epoca do Cinema Brasileiro*, São Paulo, Perspectiva, 1976).

² Le professeur de tango argentin.

De la matchitche à la lambada

dans un local modeste mais chic, où il réussit à attirer le Tout Paris. «Quand je cherche à expliquer la vague de mon enseignement, ajoute-t-il, je crois pouvoir trouver la raison dans le soin que j'ai apporté à éliminer de ces danses brutales et violentes ce qu'elles ont d'excessif, à en idéaliser les beautés pour les adapter à l'esthétique de Paris, tout en conservant leur valeur originale»»

Toutes proportions gardées, on trouve dans l'histoire du maxixe à Paris certains des ingrédients qui entreront plus tard dans la confection de la lambada: une danse lascive aux origines mal définies (hispaniques, brésiliennes ?) «adaptée à l'esthétique française»; la présence d'un astucieux médiateur brésilien ; le nom d'un rythme transformé en titre de chanson; le passage au grand écran; la condamnation par l'église; enfin, la consécration internationale consécutive au succès parisien.

SOULIERS SANS BAS ET BATUTAS; VALSES ET CHOROS EN FRANCE

Alors que le maxixe bat son plein, l'actrice Gaby Deslys (que l'on confond souvent à tort avec la Gaby de Duque) organise en mars 1914 au Dancing Palace un concours de valse parrainé par une grande marque de chaussures. C'est un riche brésilien, Marió Penaforte, qui remporte le premier prix. Gaby Deslys ouvre le bal sur la valse lente du lauréat, Baiser Suprême, et exhibe les nouveaux «souliers sans bas», très en vogue, sans se douter d'une part qu'elle cautionne un mauvais calembour, et d'autre part qu'elle fonde une tradition dont on connaît aujourd'hui la fortune, celle de l'alliance de la musique brésilienne et du support publicitaire.

Huit ans plus tard, en 1922, Duque fait venir à Paris, avec le soutien financier du mécène brésilien Arnaldo Guinle, Pixinguinha et ses Batutas. La tournée des musiciens déclenche une polémique raciale orchestrée par la presse brésilienne, («est-il bien convenable d'envoyer des noirs représenter le Brésil à Paris ?»). Les détracteurs des Batutas avaient tort de s'inquiéter; dès 1906, les cubistes avaient sensibilisé les occidentaux à l'art nègre, et quelques années plus tard, deux musiciens brésiliens noirs, les Irmãos Martins, remportaient un vif succès dans l'orchestre populaire du français Gibout, en interprétant des vieux airs du carnaval de Rio. Il semble que le public parisien se soit montré particulièrement sensible à l'art des Batutas, puisque l'orchestre, engagé pour un mois, se produit finalement six mois de suite au Dancing Schéhérazade, rue Montmartre. Et si les musiciens repartent en août, c'est uniquement parce que leur terre natale leur manque et qu'ils souhaitent être rentrés pour la célébration du centenaire de l'Indépendance Brésilienne. Sur le Lutetia qui les ramène chez eux, ils réussissent à dérider un passager particulièrement sérieux, l'illustre Santos Dumont dont les exploits avaient contraint l'Europe à s'incliner devant le Brésil, comme dit la

Ariane WITKOWSKI

chanson (*A Europa se curvou ante o Brasil*). Connus au Brésil sous le nom de Oito Batutas, les artistes ne sont plus que sept à Paris : deux défections et un remplacement de dernière minute avaient légèrement changé la physionomie du groupe, rebaptisé pour la circonstance, les Batutas, sur une suggestion de Duque. C'est encore à Duque, prince du marketing avant la lettre, que revient l'idée d'adapter un texte français sur un air de Pixinguinha :

Nous sommes batutas
Batutas, batutas,
Venus du Brésil,
Ici tout droit.
Nous faisons tout le monde
Danser le samba.

Au programme, des maxixes et des sambas, mais aussi beaucoup de «choros», puisque telle est la spécialité de l'orchestre. Ce n'est pas par hasard que Duque les donne pour des sambas. Moins exotique et parfois plus raffiné que d'autres rythmes brésiliens, le choro est resté méconnu en tant que tel à l'étranger. En France, si le mot n'est pas étranger à quelques musicologues érudits (qui ne peuvent pourtant s'empêcher de prononcer coro, contresens d'autant plus fâcheux que le choro est un des seuls styles instrumentaux de la musique brésilienne), c'est uniquement parce que Villa-Lobos a donné au genre ses lettres de noblesse. Pourtant d'authentiques chorinhos populaires ont été repris en France : Django Reinhardt interprète en 1931 le Carinhoso de Pixinguinha ; Ray Ventura et ses Collégiens jouent *Apanhei-te Cavaquinho* (Nazaré) et *Tico-Tico no fubá* (Zequinha de Abreu), que Carmen Miranda avaient popularisé aux Etats Unis, avec le succès que l'on sait. Tous les orchestres du monde ont joué *Tico Tico no Fubá*. A la version instrumentale originale ont succédé des versions chantées, au Brésil et à l'étranger; chez nous, c'est Jacques Larue qui s'est chargé de l'adaptation, et le joli «petit oiseau sautillant dans la farine de maïs» de la chanson brésilienne s'est vu métamorphosé en un caballero sévillan assez peu fréquentable, dans une interprétation inoubliable de Dalida :

Tico-tico par-ci,
Tico-Tico par là,
Dans tout Séville on n'entend plus que ce nom-là (...)
Coiffé d'un sombrero, les cuisses bien à plat,
Sur son cheval il se promène à petits pas.
De sa moustache en croc lustrée de gomina,
Il fait rêver tous les jupons de la rambla
On dit tout bas que son grand-père était corsaire,
Qu'il faisait la traite des noirs à Buenos Aires...»

C'est encore un choro qui se cache derrière le thème fort apprécié de la bande sonore du film *Love Story*. Francis Lai a repris, à une inversion de

De la matchitche à la lambada

notes près, une mélodie très populaire de Pedro de Alcântara, *Ontem ao Luar*, plus connue sous sa forme chantée *Choro e Poesia* (texte de Catulo da Paixão Cearense). Lorsque le thème de *Love Story* est «arrivé» au Brésil en 1971, la critique spécialisée a crié au plagiat, sans trouver beaucoup d'écho auprès des instances chargées de veiller au respect des droits d'auteurs.

«SI TU VAS A RIO» : LES SUCCES DU CARNAVAL CARIOCA EN FRANCE

«J'adore le Brésil. Et que cette musique est pleine de vie et de fantaisie. Il y a beaucoup à apprendre de ces rythmes mouvementés, de ces mélodies que l'on recommence toute la nuit et dont la grandeur vient de la monotonie. J'écrirai peut être un ballet sur le carnaval à Rio qui s'appellera *Le Boeuf sur le Toit*, du nom de cette samba que la musique jouait ce soir pendant que dansaient les négresses vêtues de bleu» (Darius Milhaud).

Et voilà comment le *Boi no Telhado* du météorique José Monteiro, alias Zé Boiadeiro, est passé à la postérité. Dans cet air peu connu du carnaval de 1918, il n'est question ni de boeuf ni de toit, mais de mulâtresse et de carnaval («Vem cá, mulata, ter comigo/Vamos ver o carnaval...»). Le titre, une allusion au boeuf du folklore nordestin, présentait un caractère insolite qui avait toutes les chances de plaire à la France des années surréalistes. Plus que la mélodie, qui, en définitive ne sert qu'à relier les différents thèmes de la suite de Milhaud, le nom de la composition de Zé Boiadeiro connaît une gloire étonnante. *Le Boeuf sur le Toit* devient ballet, grâce à Cocteau, le ballet donne son nom à un cabaret de la rive droite, à un esprit, une génération, un livre de souvenirs (Maurice Sachs), et même une expression: des artistes venaient souvent relayer au pied levé les musiciens du *Boeuf sur le Toit*, d'où la formule aujourd'hui consacrée dans les milieux de jazz : «faire un boeuf».

Après *Boi no Telhado*, d'autres succès carnavalesques sont repris en France. En 1937, Vicente Paiva et Jararaca lancent un joyeux refrain dont la popularité ne cessera de croître, *Mamãe eu quero mamar* (Maman, je veux téter). Il ne faut pas plus de quatre ans à Maurice Chevalier pour adapter en français la petite marche et en restituer toute la malice :

Une choupetta, savez-vous c'que c'est qu'ça ?
C'est un mot rigolo qui vient de Rio d'Janeiro.
Là-bas chaque enfant, bercé par sa maman,
S'amuse à chanter après avoir pris sa têtée:
Mama, ô Mama, Mama, ô mama, Mama je veux une choupetta
(---)
Un jour un garçon en fit une chanson,
Ce fut un tel succès que le soir tout le monde la dansait,
En rentrant chez elles, toutes les demoiselles,
Très émoustillées soupiraient sur leurs oreillers :

Ariane WITKOWSKI

Mama, ô mama, Mama ô mama, Mama c'est bon une
choupetta...» (La Choupetta).

L'année suivante (1938), une autre marchinha, *Touradas em Madri* (João de Barro et Alberto Ribeiro), est classée première au concours annuel des chansons de carnaval, avant d'être finalement disqualifiée (le rythme, un paso-doble arrangé, n'était pas assez brésilien); chez nous, Maurice Vandair adapte *Touradas* sous le titre *Le Matador, Pararatchimboum*, et c'est Jean Marco et l'orchestre de Jacques Hélian qui interprètent cette espagnolade loufoque : un matador se fait envoyer «dans le décor par un taureau un peu trop fort», mais tout finit par s'arranger, du moins pour le matador :

Le matador dans son lit d'or
Le lendemain s'éveilla bas, aie, aie,
Et pour son déjeuner se fit monter
Une bavette avec de l'ail, aie, aie,
Il mange, c'est étrange, la bavette
De la bête qui avait eu le seul tort
De ne pas tuer comme un butor le matador.

1942 : Ataulfo Alves et Marió Lago lancent pour le carnaval un samba qui devient vite un classique de la musique brésilienne, *Ai que saudades da Amélia !* Jean Sablon reprend la chanson sous le titre *Amélia* ; l'extraordinaire créature de Marió Lago, cette «femme véritable» qui sait aménager la pénurie, reconforter son mari lorsque le portefeuille du ménage est vide, et trouve poétique de ne rien avoir à manger, devient, platement, une «fille adorable» :

Amélia était une fille adorable
Amélia avait un amour véritable.

Deux interprètes français à accent exotique ont contribué à faire connaître les succès du carnaval de Rio; Joséphine Baker consacre une séquence de son dernier spectacle à Bobino à «L'Amérique du Sud» et reprend *Maracangalha* (1957) et *Festa para um Rei Negro* (1971) sous les titres de *Capitão da Mata et Oh le le, Oh la la*, et Dario Moreno enregistre sur un 45 tours des airs des années 50 et 60 (*Tumba le le, A lua é dos namorados, Zé Marmita et Me dá um dinheiro aí*). Mais Dario Moreno se rend surtout célèbre pour son interprétation magistrale de *Si tu vas à Rio*, créée en France en 1958 par les Compagnons de la Chanson. Comment deviner, lorsque l'on connaît le texte de Jean Broussolle, que l'original brésilien, *Madureira chorou* (1958, Carvalhinho et José Monteiro) est un émouvant hommage funèbre des artistes de Madureira à Záquia Jorge, actrice des faubourgs, morte noyée cette année-là.

Un peu plus plus tard, lorsque la toute jeune Marie-France Brière rapporte d'un voyage au Brésil le tube du carnaval de 1961, *Brigitte Bardot*

De la matchitche à la lambada

(Miguel Gustavo), Europe 1 lance la chanson dans l'interprétation de son créateur, Jorge Veiga. Très vite, André Salvat en écrit une version française et c'est Dario Moreno qui réintègre BB dans le patrimoine national.

Les sambas-enredos proprement dits s'exportent assez mal, et il n'y a guère, à notre connaissance, que *Festa para um rei negro* (Zuzuca de Salgueiro), grand vainqueur au carnaval de 1971, qui soit connu de tous les Français. Et encore considérablement défiguré, réduit à quelques mesures de refrain («Olélé, Olala, Oléléolé, Olalalala», comme dit Joséphine Baker), ou encore massacré par des hordes de mécontents rassemblés en colonnes lors de manifestations politiques, tristes répliques des chatoyants défilés du carnaval de Rio («Olélé, Olala, Jospin ta réforme» ou «Olélé, Olala, Calvet on t'aura»).

SAMBAS ET BAÏONS : LE SUCCES DES RYTHMES BRÉSILIENS DANS LES ANNÉES D'APRÈS-GUERRE

Dans l'euphorie qui préside au climat d'après-guerre, la France découvre, avec 20 ans de retard, les rythmes noirs. C'est le «délire du jazz», la «folie de la samba»¹ ! Faisant peu de cas du conseil que donnait dans les années 30 Noël Rosa («o samba não tem tradução em idioma francês»), les français, non contents de traduire les sambas carnavalesques, adaptent aussi les nouveaux styles de sambas (samba-exaltação, samba-canção) très prisés dans les années 40 et 50. Record absolu de succès dans le monde entier, la cocardière *Aquarela do Brasil* d'Ary Barroso semble avoir été composée pour représenter le Brésil à l'étranger. Plus connue sous le titre *Brazil*, elle arrive en France via les Etats-Unis et Walt Disney; c'est d'ailleurs en anglais, dans une version de S. K. Russell, que Joséphine Baker la chante; Luis Mariano la reprend en portugais, Django Reinhardt à la guitare. La version française, signée Jacques Larue, («Brésil, terre d'ombre et d'amour/ Doux rivage au ciel lourd/ Où mon cœur a fait escale») semble avoir été beaucoup moins exploitée. Du même Ary Barroso, *Na baixa do Sapateiro*, (*Bahia*) connaît un parcours semblable : popularisée par Walt Disney, elle est transcrite en français («Oh ! Baïa ! Lointain paradis dont je rêve, Baïa», Robert Champfleury), mais les interprètes francophones, préférant la couleur locale, optent pour l'espagnol (Gloria Lasso) ou un portugais douteux (Joséphine Baker). Toujours d'Ary Barroso, et toujours en portugais, Joséphine Baker reprend l'amusante *Boneca de Pixe* que Carmen Miranda avait interprétée avec brio.

¹ Titre d'une compilation CBS, *Les chansons de la Libération*.

Ariane WITKOWSKI

La cause du samba-canção («samba lente») trouve en France des ambassadeurs privilégiés ; Jean Sablon rapporte de ses séjours prolongés au Brésil plusieurs compositions de Dorival Caymmi : *Peguei um Ita no Norte* (*Qui vivra verra*), *Porque* (*Porque*), *Não tem solução* (*La Solution*)¹. Il reprend aussi *l'Ave Maria no Morro* d'Herivelto Martins, mais c'est Gloria Lasso qui propulse la chanson au sommet du hit-parade français de 1952 dans une traduction de Jacques Larue, très fidèle à l'original :

Quelques toits de planche qui s'accrochent
Aux nuages, c'est le morro,
A Rio de Janeiro
Pauvre village, sans une banque et sans chapelle,
Mais lorsque l'on vit au morro,
On se sent plus près du ciel.

De son côté, la jeune chanteuse brésilienne Vanja Orico connue pour ses rôles au cinéma et ses interprétations de thèmes folkloriques, profite de ses nombreux passages en France pour faire connaître la musique de son pays; c'est elle qui lance notamment *Ninguém me ama* (Si quelqu'un m'aime, Antônio Maria, Fernando Lobo et J. C. Darnal) et *Maringá* (Joubert de Carvalho) dont la mélodie devait faire le tour du monde. *Maringá*, cabocla nordestine contrainte de fuir la sécheresse, devient, dans l'adaptation d'André Salvat et Hubert Ithier, une créature de rêve, «fleur sauvage au beau visage» dont le corps «se balance dans le rythme de la danse», femme fatale à ses heures :

Maringa, Maringa, ne joue pas avec le feu (...)
Tu es comme un beau mirage
Qu'on poursuit, qu'on atteint pas.

Mieux encore, on se met à composer des sambas françaises. *Samba Samba* (Patrice et Mario), *La Samba de Paris* (Chevalier), *La Samba de là-bas* (Ray Ventura), *Ecoutez la samba*, *La Samba villageoise*, *La Samba des Pompiers*, *La Samba d'Amour*, *La Samba des Amoureux*, *La Samba de Grand-Papa*, *La Samba des Cacahuètes*, *La Samba des Souris* *La samba des pampas*, *La Samba mexicaine*, *La Samba roumaine* *Samba Tarentelle...* Ces quelques titres, sélectionnés parmi beaucoup d'autres, donnent une idée de l'étendue des confusions qui se sont faites autour du samba. Confusions qui commencent, ici encore, dans le langage: comme pour le maxixe, on féminise («la samba») un mot masculin, le privant à la fois de la mâle vigueur qui le caractérise, et plus sournoisement, de ses racines africaines; voulant intégrer

¹ Jean Sablon évoque dans ses mémoires ses amitiés brésiliennes (Francisco Alves, Carmen Miranda). Il semblait affectionner tout particulièrement Dorival Caymmi qui ne cessait pourtant de lui faire faux-bond («C'est très brésilien» note Sablon sans amertume). De France ou bien d'ailleurs, Paris, Robert Laffont, 1979).

De la matchitche à la lambada

la danse à un univers européen, on latinise son nom pour mieux en apprivoiser l'exotisme ; dans notre culture linguistique latine où les terminaisons en *a* sont la marque du féminin, on ne comprend pas pourquoi samba (du kimbumndu « semba ») échapperait à la règle. Si java, rumba, salsa, cumbia sont féminins, pourquoi donc samba serait-il masculin ?

C'est donc la samba qui envahit la chanson française de ces années fastes. De préférence interprétées par des chanteurs qui savent rouler les *r* (Mariano, Guétary, Moreno, Tino Rossi, Joséphine Baker, Gloria Lasso, Annie Cordy...), les sambas françaises deviennent des « tubes » après un passage remarqué à l'opérette ou au cinéma. Dans les opérettes, la samba est toujours une promesse de bonheur... et de péché -au même titre, d'ailleurs, que ses cousines exotiques-. De même qu'il est plus facile de jurer dans une langue étrangère, il est beaucoup plus confortable de pécher dans une danse étrangère, si possible latine. Écoutons par exemple Doris Marnier chanter *La Samba nous attend* (Poterat et Bourtayre) dans *Miss Cow-Boy*, une opérette de Fernand Sardou et Gaston Wolf jouée en 1947 au Casino Montparnasse :

La samba s'apprend en s'embrassant
Ah oui oui, qu'il est coquin
Ce rythme américain (...)
On la danse à deux
Et puis on ne fait plus qu'un.

Ou encore Amparita Alvarez, « bouillante brésilienne » qui ouvre un cours de samba à Paris, dans une espagnolade de Francis Lopez et Raymond Vincy :

C'est la samba brésilienne
Qui permet aux Parisiennes
Sans avoir l'air d'y toucher
Chaque nuit de goûter
Les petits à-côtés du péché.»
(*Quatre jours à Paris, 1948*)

Ou enfin, du même tandem Vincy-Lopez, ce personnage de *Tête de Linotte* (1957), interprété plusieurs années de suite par Annie Cordy au théâtre ABC :

Rosita aime trop la musique,
Elle est sans résistance
Quand un rythme lui plaît.
Un mambo, ça lui donne chaud,
Un baïon elle ne dit pas non,
Une samba, elle est dans vos bras.

Au cinéma, le samba s'impose tout naturellement dans les productions franco-brésiliennes : Jean Manzon et José Toledo sont à l'origine des thèmes

Ariane WITKOWSKI

musicaux qui servent de bande sonore aux films et aux documentaires français sur le Brésil : *Samba Fantastique, Féerie Brésilienne* (Jean Mauzon), *Os Bandeirantes* (Marcel Camus). Transcrits par les paroliers de service (Ithier, Salvat, LLénas), repris par les vedettes du moment (Annie Cordy, Yvette Giraud, Germaine Sablon, Jacqueline François) les sambas de cinéma finissent parfois par se faire un nom dans la chanson française (*Samba Fantastique, Pour l'amour d'aimer, Bonjour Brésil, A Bahia*). La samba apporte aussi sa touche de gaieté et de sensualité dans le cinéma français d'après guerre. En 1947, Ray Ventura et ses Collégiens lancent dans *Mademoiselle s'amuse* (Jean Boyer), un grand succès de l'époque, *Maria de Bahia* :

C'était la plus belle fille du Brésil
Coquette ? Oui. Honnête, non (...)
Aie aie aie Maria, Maria de Bahia ! ...
Qui menait le bal au carnaval, c'était Maria
Et tous les garçons de là-bas
Quand elle dansait la samba
Frémissaient de haut en bas. (Misraki et Hornez)

L'année d'après, Georges Guétary interprète dans un film de Grangier (*Jo la Romance*), un air tout aussi populaire, *Papa, Maman, Samba* (M. François et Paul Durand) ; ici encore, on le devine, la danse brésilienne permet de nouer les intrigues, de sceller les unions :

Quand je me suis penché pour lui dire tout bas,
Voulez vous accepter de danser avec moi ?
Avant que je n'ô-ôse la moindre chô-ôse,
D'un baiser rô-ôse elle me brisa !
Ça s'est fait comme ça, Ah !
Près d'elle soudain j'ai perdu la tête ! (...)

Papa, Maman, c'était son premier faux-pas
Papa, Maman, en dansant la samba.

La vogue de la samba made in France survit largement aux années d'après guerre: Gainsbourg glisse dans son album *Percussions* (1964) un clin d'oeil au carnaval de Rio, (*Les Sambassadeurs*), mais le plus bel hommage au «rythme des tropiques» est encore celui que compose Bernard Lavilliers en 1975 (*La Samba*).

Si la samba française a la vie dure, le succès en France du baião reste limité dans le temps. Importé dans les années 40 et 50 sous le nom de baïon (prononcer, selon les besoins de la rime, baillon (*Le baïon de Cupidon*) ou bayonne (*Le baïon de Bayonne*), le baião fait partie des rythmes étrangers que l'on essaie de lancer après la Seconde Guerre, et figure dans les méthodes de danse de l'époque à côté du cha-cha-cha, de la rumba, du

De la matchitche à la lambada

boléro, du twist... L'immense majorité des baiões français, où l'accordéon-musette relaye la sanfona nordestine, est aujourd'hui passée à la trappe. Qui se souvient du *Baião de São Paulo* (Ray Ventura), du *Baião rigolo*, ou du *Baião des Midinettes* ? En revanche, d'authentiques baiões brésiliens ont été repris avec succès chez nous : toute une génération de Français a dansé sans le savoir sur un classique de la musique brésilienne (créé, il est vrai en Europe), le magnifique *Kalu* d'Humberto Teixeira, à peine reconnaissable dans les interprétations de John Williams ou Yvette Giraud («Kalou, Kalou, tes grands yeux sont plus secrets que la forêt/Kalou, Kalou, mais ton coeur est plus léger qu'un feu follet») (adaptation Hubert Ithier). Autre travestissement, celui-là plus amusant: *Andorinha Preta* (Breno Ferreira), repris par les Compagnons de la Chanson sous le titre *Amour Brésilien* («Il n'y a qu'un remède quand une fille vous quitte/C'est de se dire qu'une autre plus jolie prendra la suite»). Plus près de nous enfin, Nicole Croisille chante *Laisse l'oiseau*, un baião de Dominginhos et Anastácia connu au Brésil dans l'interprétation de Gilberto Gil (*Eu só quero um xodó*) et adapté par J. P. Lang («Toi qui as tant de choses à dire/Mais qui n'oses jamais parler/Ouvre ton coeur, fais-moi plaisir/Raconte moi ce que tu fais»).

VIENS DANSER LA BOSSA-NOVA

Avec les années soixante et l'expansion de la bossa-nova, la musique brésilienne rencontre en France un public plus connaisseur et plus sophistiqué. Ce changement est en partie lié à un déplacement de l'axe médiateur; plus encore que pour la samba, les Etats Unis servent d'intermédiaire entre le Brésil et la France, et même entre le Brésil et le reste du monde. Deux américains, Stan Getz et Frank Sinatra, et deux brésiliens américanisés, Sérgio Mendes et Astrud Gilberto, sont les principaux artisans de cette entremise. Pour ne s'en tenir qu'à un exemple, le plus connu, la *Fille d'Ipanema* fait un long crochet par l'Amérique (Stan Getz et Astrud Gilberto), avant d'arriver en France, défigurée successivement par Richard Anthony et Nana Mouskouri, dans une version d'Eddie Marnay :

Grande et belle et mince et douce
La fille d'Ipanema se pousse
Sur le rivage et toute la plage fait Ah !

Autre innovation : le rôle précurseur du cinéma. La bossa-nova était à peine née au Brésil, qu'un film français, *Orfeu Negro* (1959) remportait la Palme d'Or à Cannes et projetait sur la scène internationale ceux qui devaient devenir les maîtres du nouveau style musical : Tom Jobim, Luís Bonfá, Vinícius de Moraes. En France, Vanja Orico lance *Manhã* de Carnaval (Chanson d'Orfeu Negro, texte français de F. Llénas) et *A felicidade* (*Tristesse, ou Adieu Tristesse*, André Salvét) et une kyrielle d'interprètes

Ariane WITKOWSKI

français lui emboîtent le pas : Jean Sablon, André Dassary, Georges Guétary, Yvette Giraud, Tino Rossi... Sept ans plus tard, un film de Lelouch *Un homme, une femme*, consacre définitivement la bossa-nova en France ; un des thèmes musicaux en est le *Samba da Bênção* (Vinicius de Moraes et Baden Powell), repris par Pierre Barouh sous le titre de *Saravah* (un mot qui portera bonheur au musicien qui fondera sous ce nom sa propre maison de disque). Le «français le plus brésilien de France» -ainsi se définit Barouh dans la chanson- nous explique qu'il est le seul à comprendre et aimer la musique brésilienne :

J'en connais que la chanson incommode,
D'autres pour qui ce n'est qu'une mode,
D'autres qui en profitent sans l'aimer,
Moi je l'aime et j'ai parcouru le monde
Pour chercher ses racines vagabondes...

D'autres «français les plus brésiliens de France» s'intéressent de près au nouveau style musical. Moustaki acclimate à notre hémisphère les *Eaux de Mars* (Tom Jobim), qui annoncent le printemps («C'est la fonte des neiges») au lieu de clore l'été austral; Claude Nougaro recrée de toutes pièces le *Berimbau* de Baden Powell (*Bidonville*). Quant à Sacha Distel, dont le rôle dans la diffusion en France de la bossa-nova est rarement évoqué, on lui doit plusieurs disques brésiliens, quelques reprises (*Desafinado*), quelques adaptations (*Chanson sur une seule note*, avec Eddie Marnay, *Paillassse*, *Loin de toi*) et même une composition, dont le refrain («Ting Toug, Ting Ting Toug...») rappelle fugitivement le *Bim Bom* de João Gilberto. Le premier couplet, savoureux, mérite une citation :

Est-ce l'horloge de Bahia
Qui a bu trop de batida ?
Ou bien le train de Brasília
Qui siffle la bossa-nova.

Encouragé par le succès, en 1962, de *Ting-Toug, Viens Danser la Bossa Nova*, L'«incontestable ambassadeur de la bossa-nova en France» se propose de nous apprendre à danser le rythme le plus indansable de la musique brésilienne et se prête, photographies à l'appui, à des démonstrations de bossa avec pour partenaire la sémillante Petula Clark. De quoi donner «aux Français de Belleville, des Baumettes ou de Fourvières» qui exécuteront consciencieusement les figures telles qu'elles sont décrites dans le manuel, un «avant-goût du carnaval de Rio» !

L'engouement pour la «bossa», comme on dit en France, ne s'arrête pas là. Nos musiciens n'ont cessé de composer des bossas françaises (Claude

De la matchitche à la lambada

Bolling, Stéphane Grapelli, Françoise Hardy¹, Michel Jonasz, Patrick Bruel...) ou de reprendre, en portugais ou en français, des titres brésiliens (Jean Sablon, Gloria Lasso, Brigitte Bardot, Isabelle Aubret, Catarina Valente, Jean-Louis Murat...).

LE SUCCES DE TCHICO BUARQUE

A la fin des années 60 et au cours des années 70, tandis que la « bossa-nova » se transforme, le Brésil n'exporte pas de style musical nouveau; les artistes de cette époque sont trop occupés au contraire à intégrer les influences étrangères, rock ou yéyé (Tropicalismo), ou à dire leur désaccord avec le régime militaire qui s'est installé en 1964 et durci en 1968 (canção de protesto). Un classique du Tropicalismo, *Viramundo* (Capinam-Gilberto Gil) se place au hit-parade français, adapté par Nougaro (*Brésilien*). Quant au «protest-song» brésilien, il est timidement représenté chez nous par Geraldo Vandré, dont on monte avec un succès d'estime la *Paixão segundo Cristino* (*Passion Brésilienne*), dans l'église de Saint-Germain-des-Prés (Pâques 1970).

On assiste par ailleurs au Brésil à un regain d'intérêt pour le samba, qu'une poignée d'artistes talentueux s'emploie à faire revivre (Paulinho da Viola, Martinho da Vila, João Nogueira, Clara Nunes...) mais qui envahit les FM et les maisons de disques sous une forme abâtardie et plus commerciale (sambão). Ces années troubles sont enfin marquées par la vogue des festivals qui révèlent tous ceux qui sont aujourd'hui devenus les classiques de la musique brésilienne (Chico Buarque, Gilberto Gil, Milton Nascimento, Cæetano Veloso, Paulinho da Viola, Jorge Ben...) A la faveur de ces festivals, ou au hasard des rencontres individuelles et des intuitions des producteurs, certaines chansons brésiliennes font en France et à l'étranger d'étonnantes carrières.

En 1970, Michel Fugain en voyage au Brésil assiste au Maracanazinho au triomphe populaire de *Você abusou*, un sambão du tandem Antonio Carlos et Jocaifi, repris, notamment aux Etats-Unis; très librement adaptée par Pierre Delanoé, la complainte de l'amoureux excédé devient éloge de l'insouciance et Fugain se taille un franc succès avec *Fais comme l'oiseau* (« Ca vit d'air pur et d'eau fraîche, l'oiseau »).

¹ En collaboration avec Tuca, chanteuse et compositeur paulista installée en France au début des années 70

Ariane WITKOWSKI

L'année suivante, Brigitte Bardot et Marcel Zanini interprètent tour à tour *Não vem que não tem* (Carlos Imperial, adapté par P. Cour sous le titre *Tu veux ou tu veux pas*) et créent un malaise au sein de la maison Barclay dont ils dépendent tous deux. C'est Zanini qui avait découvert le tube de Wilson Simonal, mais la version de Bardot se vendait mieux.

Toujours dans la catégorie samba et sambão, citons *Canta, canta, minha gente* (Martinho da Vila), adapté par Antoine (*Chante, chante*) et par Pierre Delanoé pour Nana Mouskouri (*Quand tu chantes*) ; *Meu amigo Charlie Brown*, de Benito de Paula, également traduit par Antoine, mais peut-être plus populaire en France en version originale ; et surtout *Fio Maravilha* (Jorge Ben), repris en 1973 par Nicoletta. Curieusement, l'auteur de la version française, Boris Bergman fait de *Fio Maravilha*, crack du football, un musicien des favelas :

Ton palais c'est trois bouts de tôle,
Deux planches de bois,
Un paradis de bidonville qui s'appelle favela.
Sur les bidons aussi on peut faire de la musique,
Et refaire l'Amérique.
Fio Maravilla, musique et toi, c'est pareil
Fio Maravilla

Parmi les monstres sacrés qui s'imposent à cette époque au Brésil, un seul se fait vraiment connaître du grand public français. A la différence de ses compagnons de génération, Milton Nascimento, Caetano Veloso ou même Gilberto Gil, Chico Buarque (prononcer Tchico, à l'espagnole) se fait libéralement piller en France. Si la consécration est arrivée récemment, par la grâce d'un clip publicitaire qui a remis à l'honneur une chanson mineure du répertoire de Chico (*Essa moça tá diferente*), il y a près de vingt ans que les musiciens français s'emparent des compositions de celui qui, paradoxalement, est plus fêté chez lui pour ses textes que pour ses mélodies. On distingue plusieurs types d'adaptations : il y a les copies conformes, comme cette traduction plate de *A Banda*, chantée par Dalida (*La Banda*) :

Je n'faisais rien de ma vie
Quand mon amour m'appela
Lorsque la banda passa
Chantant des chansons d'amour.

Il y a des transpositions plus heureuses, comme celle que propose Pierre Barouh pour *Noite dos mascarados* (*Nuit des Masques*, repris en duo avec Elis Regina), ou dans un autre genre, *Portugal*, de Moustaki, librement adapté de *Fado Tropical*. Lorsque les textes originaux sont intraduisibles, parce que trop allégoriques, ou trop «marqués» (*Partido Alto, O que será*), on appose à la mélodie un texte recréé de toutes pièces : ainsi, Nougaro célèbre,

De la matchitche à la lambada

sur l'air de *O que será*, l'amour qui renaît de ses cendres («Ah ! tu verras tu verras/tout recommencera tu verras tu verras»), tandis que Nicole Croisille philosophe : *Tout ce qui est deviendra* (texte de J. P. Lang). Pierre Vassiliu défigure *Partido Alto* («Qu'est-ce qu'il fait, qu'est-ce qu'il a, qui c'est celui-là ? Complètement toqué ce mec-là, Complètement gaga»).

Mais la palme de l'adaptation kitsch revient à Sheila. Au début de sa carrière, Chico Buarque avait composé le thème musical de *Morte e Vida Severina*, une pièce du poète João Cabral de Melo Neto dont le montage devait remporter le premier prix au Festival du Théâtre Universitaire de Nancy (1966) La chanson principale, *Funeral de um lavrador*, est une mélodie lente, tragique, sur fond de réforme agraire: on enterre un pauvre paysan qui n'a pour tout bien que la fosse dans laquelle il repose sur les terres de son patron. Sur cette mélodie, Claude Carrère et Georges Aber donnent la parole à une midinette qui déclare vouloir vivre sa vie comme elle l'entend, voyager pour son plaisir, se lever à onze heures du matin, se faire soigner par un pédicure chinois, dégouter un fiancé, aller au spectacle écouter la petite Sheila, et même partir en yacht pour le Brésil. Le refrain, une phrase musicale rajoutée par Sheila, donne son nom à la chanson:

Oh ! Mon Dieu qu'elle est mignonne !
C'est une bien gentille personne !
Il faut pas la contrarier
Laissons-lui donc ses idées...

Comble de grotesque : le titre original, écorché sur la pochette, (*Funeral de un labrador*) donne lieu à un fâcheux contresens.

LES ANNEES QUATRE-VINGT

A l'heure du métissage musical («World Music» ou «Sono Mondiale»), la musique brésilienne s'exporte de plus en plus facilement, et trouve une écoute privilégiée dans un nombre croissant de pays (Etats-Unis, France, Italie, Japon). Son histoire en France depuis une dizaine d'années est trop riche et trop récente pour que nous puissions lui consacrer l'analyse qu'elle mériterait. Nous nous contenterons donc des quelques observations qui suivent. Premier changement notoire par rapport aux décennies précédentes: on se passe désormais des services des adaptateurs; on consomme la musique étrangère dans la langue d'origine; à preuve une compilation toute récente (Le Top du Brésil) qui reprend bon nombre des succès évoqués plus haut, mais «en version originale» (*Festa para um rei negro, Você abusou, Viramundo, O que será, Fio Maravilha, Charlie Brown...*). On accueille sur nos FM les nouveaux courants de la musique brésilienne : le rock tropical de Rita Lee (*Lança Perfume*, grand succès en France en 1981), les mélanges

Ariane WITKOWSKI

rock et reggae de Gilberto Gil (*Palco, Toda menina baiana*), le samba-blues de Djavan (*Samurai*). Le show-business possède de nouvelles armes (clip, support publicitaire) pour guider le public dans ses choix (*Essa moça tá diferente, Lambada*). La musique brésilienne se «vend» de mieux en mieux ; parfois, mais pas toujours, au détriment de la qualité.

L'épisode lambada vient de nous confirmer que l'histoire bégaie. Certes, mais l'arbre ne doit pas cacher la forêt. Aujourd'hui l'amateur de musique brésilienne désireux de s'informer dispose d'au moins deux émissions hebdomadaires de qualité (Radio Latina, Radio Aligre), de points de vente de mieux en mieux fournis (Central do Brasil, FNAC, Virgin Megastore), de catalogues spécialisés (*Tropicália*, DAM). Les sorties françaises de disques brésiliens se multiplient à grande vitesse; des compilations cohérentes, consacrées par exemple à la nouvelle musique bahianaise (*Tempo de Bahia*¹) ou au Nordeste (*Brésil sur scène*²) permettent d'élargir le champ d'écoute. Un label exclusivement tourné sur le Brésil (Paixão) vient de voir le jour, et se propose de faire découvrir des artistes peu connus du public français (Paulo Moura, Luís Melodia, Clara Sandroni, Miúcha, Tadeu Franco...). Paris est devenue une étape obligée sur la trajectoire internationale des musiciens et ce n'est pas par hasard que le Projet France Brésil s'est ouvert sur une série de concerts au Zénith (Couleurs Brésil, juillet 1986). Certaines salles de spectacle (New Morning, Zénith, Olympia, Chapelle des Lombards, Petit Journal Montparnasse) proposent systématiquement une programmation brésilienne. Et il est bien rare que les organisateurs de concerts «militants» ne fassent appel à quelque star brésilienne (Gilberto Gil pour SOS Racisme, Chico Buarque pour le «Contre-Sommet de la Bastille» en juillet 1989).

De plus en plus, de jeunes Français (Frédéric Pagès, Christian Gentet, Manu Leprince), ou des groupes franco-brésiliens (Lune et Soleil) réalisent des disques et des spectacles brésiliens. Un afoxé constitué de musiciens des deux pays (*Ilê-Axé*) vient de produire un disque de toute beauté (*Percussions Brésiliennes, Calyps'O Samba*³). Enfin, de très nombreux artistes ont élu domicile en France, les uns bien connus du public brésilien (Rosinha de Valença, Teca Calazans), les autres surtout célèbres chez nous : Nazaré Pereira diffuse depuis plusieurs années la musique du Nord et de l'Amazonie, Maria d'Apparecida s'est spécialisée, entre autres choses, dans le chorinho chanté et la musique de Baden Powell, José Barrense Dias interprète ses propres compositions à la guitare, Ricardo Vilas poursuit une carrière solo

¹ CD Blue Moon Productions, distr. Mélodie. 1989.

² CD RGE, distr. 1990.

³ CD Playa Sound, distr. Auvidis. 1990.

De la matchitche à la lambada

depuis la fin de son duo avec Teca Calazans ; les Etoiles, Mônica Passos, Yvette Matos pratiquent un répertoire éclectique où l'humour et les clins d'oeil à la France sont de mise ; Raimundo Sodré anime les carnivals et autres fêtes brésiliennes à Paris, tandis que de nouvelles têtes (Fernanda, Filó, Zé Luis...) font peu à peu leur apparition dans les circuits brésiliens de Paris (Discophage, Sentier des halles, Baiser Salé, Salle Brasilia...). Un pont aérien décidément très fréquenté fonctionne entre les deux pays, cette fois en liaison directe, sans escale à l'étranger, et sans trop de malentendus.

SOURCES BIBLIOGRAPHIQUES

ALENCAR Edigar de, *O Carnaval Carioca através da Música*, Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves, 5^e ed, 1978.

BOUVARD Philippe, *Dansons tous (Le tango, le twist, le chachacha, la bossanova)*, Paris, Nouvelles Editions Méridien, 1963.

CABRAL Sérgio, *Pixinguinha, Vida e Obra*, Rio de Janeiro, Funarte, 1979.

EFEJE Jota, *Maxixe, a dança excomungada*, Rio de Janeiro, Ed. Conquista, 1974.

MILHAUD Darius, *Notes sur la Musique*, (Chroniques et Essais), Paris, Flammarion, 1982.

NERONDE Claude (de), *Le Tango, La Maxixe Brésilienne*, La Forlane, Paris, Lib. et Edition 40 rue de Seine, 1920.

SOUSA Tárík (de), *Gostos e Rostos da Música Popular Brasileira*, Porto Alegre, LPM, 1979.

TINHORAÓ José Ramos, *O Samba agora vai. A farsa da música popular no exterior*, Rio de Janeiro, JCM, 1969.

TOESCA Marc, CONRATH Philippe, KOLPA KOPOUL Rémy, *Guide du Tube, 1000 tubes de 1950 à 1987*, Paris, Robert Laffont, 1987.