



## Saudades do Brasil: O mistério do samba ou a arte do desvelamento<sup>1</sup>

FLÉCHET, Anaïs\*

Tradução de: COSTA, Alexandre Andrade da\*\*

### A música da alteridade

Desde o início do século XX, os ritmos brasileiros suscitaram a curiosidade do público e dos músicos franceses. À véspera da Primeira Guerra Mundial, o maxixe, um gênero musical e coreográfico hoje esquecido, inaugurou uma longa série de transferências culturais (ESPAGNE, WERNER, 1987) entre os dois lados do Atlântico. No coração dos Anos Loucos, a Cidade Luz dançava ao ritmo do samba, introduzida pela orquestra brasileira dos Batutas, e descobria os *Choros* de Heitor Villa-Lobos. Os amantes da música apreciavam, igualmente, os ritmos sincopados das composições brasileiras de Darius Milhaud, como *Le Boef sur le toit* e as *Saudades do Brasil*, criadas no Teatro dos Campos Elíseos e na Galeria Montaine em 1920 (LAGO, 2012). Um decênio mais tarde, a etnografia musical fez, do Brasil, uma nova terra de missão. Os sons do Brasil inspiraram uma primeira série de publicações de cunho científico, com a edição de *Chants populaires du Brésil*, lançado em 1930 pela cantora brasileira Elsie Houston-Péret, então esposa do poeta surrealista francês Benjamin Péret (HOUSTON-PERET, 1930). Oscilando entre as figuras do “selvagem” e do “popular”, a música brasileira definia uma

232

---

<sup>1</sup> A versão original desse artigo foi publicado sob o título: “*Saudade do Brasil. Le mystère de la samba ou l’art du dévoilement*”. In: *Sigila*, Paris/Lisbonne, 2008, n. 21, p.127-137. Nota da autora: Desenvolvi a análise da recepção da música brasileira na França em dois livros: *Villa-Lobos à Paris. Un écho musical du Brésil*. Paris: L’Harmattan, 2004; e *Si tu vas à Rio... La musique populaire brésilienne en France*. Paris: Armand Colin, 2013.

\* Université de Versailles Saint-Quentin, Centre d’histoire culturelle des sociétés contemporaines, Institut Universitaire de France.

\*\* Doutorando - Programa de Pós-Graduação em História – Faculdade Ciências e Letras de Assis – UNESP – Univ. Estadual Paulista, Campus de Assis – Av. Dom Antônio, 2100, CEP: 19806-900, Assis, São Paulo – Brasil. Bolsista FAPESP. E-mail: aachistoria@yahoo.com.br

**Recebido em:** 13 de abril de 2014.

**Aprovado em:** 18 de maio de 2014.

forma de “gosto do Outro<sup>2</sup>”, com um toque de exotismo e de primitivismo. Os “ritmos bizarros” e os “instrumentos estranhos” do Brasil evocavam “um Outro” da música, no qual o poder de sedução residia na diferença, essa deliciosa “sensação do diverso”, celebrada por Victor Segalen (1999 [1978], p.54).

Depois da Segunda Guerra Mundial, a busca por distrações exóticas deu origem a uma nova grande moda dos ritmos brasileiros. Encarnada por Carmem Miranda, o *samba new look*, perpassando as fronteiras americanas, contribuiu ao sucesso das danças latinas, ao lado do mambo e do cha-cha-cha. A música brasileira conheceu, assim, os seus maiores sucessos populares na França, com as canções *Maria de Bahia*, *Joseph est au Brésil*, ou *Si tu vas à Rio*, obtendo recordes de venda por todo o território nacional. Apesar disso, há uma grande distância entre os sambas originais e as adaptações de Ray Ventura e Tino Rossi. Em francês, o ritmo do samba se confundia frequentemente com a estrutura da *habanera*, enquanto os *sombreros* mexicanos substituíam os trajes do carnaval carioca. Pouco importava se os compositores misturassem o bolero e o samba, o baião e o calipso. O essencial era outro. O charme residia, sobretudo, nos mistérios do *Sertão* e na sensação de distanciamento exótica que a música proporciona. No contexto particular do pós-guerra, o sucesso do samba respondia ao desejo de evasão e a vontade de esquecer as memórias do conflito, manifestada por uma grande parcela da população francesa.

Nesse sentido, a década de 1960 marcou uma mudança radical no discurso sobre os ritmos do Brasil. Depois do sucesso de *Orfeu Negro*, o filme de Marcel Camus, rodado no Rio de Janeiro, com uma trilha sonora de Tom Jobim, Vinícius de Moraes e Luiz Bonfá, a bossa nova fez sua entrada no cenário cultural francês. Nos antípodas dos sambas do período anterior, o público descobriu um “[...] canto intimista tão discreto que, em comparação, o jazz o mais *cool* queima” segundo as palavras empregadas por Simone de Beauvoir em 1963, depois de uma viagem ao Brasil (2004 [1963], p.343).

---

<sup>2</sup> Utilizo aqui a expressão criada por Benoit de l'Estoile para designar “as diferentes formas de apropriação das coisas dos outros, entendidas num sentido amplo de manifestações da alteridade cultural” (2007, p.24).





**Figura 1**

Fonte: Arquivo pessoal, Anaïs Fléchet.

Assim sendo, a bossa nova abriu um capítulo inédito na história das relações musicais entre o Brasil e a França, tanto ao nível das práticas quanto das representações.

Na ordem das práticas, primeiramente, é relevante sublinhar que a bossa nova não é uma música para dançar, contrariamente aos outros gêneros latino-americanos em voga na Europa. Resultado das influências mescladas do samba tradicional e do *cool jazz*, a nova onda brasileira tinha como marca um sentimento de *saudade*, que o cantor francês Pierre Barouh (2011) traduziu por meio da expressão “*manque habité*”. Passara o tempo da exuberância das músicas típicas que deu lugar ao charme tranqüilo das músicas brasileiras, interpretadas pelos *jazzmen* norte-americanos e pelos cantores franceses os mais respeitados. Depois do sucesso de *Samba Saravah*, criado por Pierre Barouh, a partir de *Samba da benção*, uma composição original do guitarrista Baden Powell, Claude Nougaro aprofundou esse estilo ao adaptar, para o francês, as canções de Gilberto Gil e Chico Buarque, tais como *Brésilien, mon frère d’armes* (*Viramundo*) e *Tu verras (A Flor da Pele)*<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> As versões francesas foram gravadas respectivamente em 1965, 1975 e 1978.

A invenção de novas formas de apropriação da música brasileira acompanhou uma renovação do discurso crítico: ao sonho exótico do pós-guerra, sucedeu uma busca por autenticidade, marcada por uma firme condenação do exotismo e da vontade de estabelecer uma relação íntima com a música da alteridade. À imagem de Georges Moustaki, os músicos franceses, “*amoureux du Brésil*”, condenaram, repetidamente, o exotismo fajuto dos “*brésiliannades*” dos anos 1950, em nome da “verdadeira música brasileira”<sup>4</sup>. Em vários depoimentos, a busca por autenticidade aparece como um rito de iniciação, no qual a viagem constituía uma etapa fundamental. Antes de “*jouer bossa*”, os músicos franceses viajavam para o Brasil, onde percorriam um circuito emblemático, que incluía as escolas de samba da zona norte do Rio de Janeiro, os clubes de Ipanema, as cerimônias de candomblé na Bahia e os desafios no Nordeste.

Entretanto, a busca por autenticidade não significou o desaparecimento mecânico do exotismo musical brasileiro na França. O desejo de “*jouer brésilien*” manifestado por alguns músicos franceses não pôs fim às produções de caráter comercial, como testemunham o sucesso do *samba disco*, no fim da década de 1970, e a moda da *lambada*, um decênio mais tarde (GARCIA, 2006). Além disso, o discurso de autenticidade, a despeito das aparências, não se opunha frontalmente ao exotismo musical. Muitas vezes, a defesa da “*verdadeira*” música brasileira fazia parte dum processo mas amplo de *denegação*, que consistia em repetir os clichês exóticos denunciados previamente. O samba e a bossa nova constituíam novas formas de apreensão do Outro, que não comprometiam as marcas do exotismo musical brasileiro, a saber, o ritmo sincopado e os instrumentos de percussão. Pelo contrário, a busca das origens africanas da música popular contribuiu para aumentar as diferenças, o samba e a bossa nova estando doravante percebidos como parte integrante do Atlântico Negro<sup>5</sup>.

Ao longo de todo o século XX, o exotismo contribuiu para o sucesso da música popular brasileira na França: os ritmos nacionais foram apropriados como *primitivos* nos anos 1910 e 1920, *típicos* no pós Segunda Guerra mundial e *autênticos* a partir da década de 1960. Eco de um Extremo-Distante, a música evocava a nostalgia das origens e a *saudade* das “inexploradas rotas e atmosferas inspiradoras” (SCHMITT, 1928, p.138). A síncope convidava o ouvinte a transformar a linguagem espacial em linguagem temporal, para realizar uma “viagem de volta”, nas palavras do historiador Lucien Febvre (1929, p.260). O poder exótico da música era inseparável de algum tipo de mistério, que os autores tentavam desvendar.

<sup>4</sup> Entrevista com o autor, Paris, 11 de setembro de 2003 (apud FLÉCHET, 2013, p. 337-343).

<sup>5</sup> Refiro-me aqui ao conceito de “Black Atlantic” definido por Paul Gilroy como uma formação intercultural e transnacional (2003, 2010).



## Uma imperceptível suspensão

Estética do Diverso, o exotismo é um relativismo, como destacou Tzvetan Todorov: ele valoriza não um conteúdo estável, mas um país ou uma cultura definida inteiramente pela relação que o observador tem com eles. Nesse sentido, ele define uma atitude paradoxal, que o filósofo analisa como “[...] um elogio do Outro no desconhecido” (TODOROV, 2001, p.356). A apreensão do Outro repousa sobre o reconhecimento intuitivo de uma diferença, vivida de maneira empírica. O exotismo supõe que o Outro não se tornará tão comum, sob pena de perder seu poder de sedução. Se seguirmos essa linha analítica, o exotismo musical brasileiro pode ser estudado a partir das categorias do segredo e do desvelamento. O mistério contribui ao charme dos ritmos afro-brasileiros, que os músicos comprometem-se a revelar ao público francês.

O tema do segredo aparece inúmeras vezes no discurso sobre a música brasileira, para qualificar as dificuldades de apropriação rítmica vividas pelos artistas e pelos críticos europeus. De chegada ao Rio de Janeiro, em 1917, para ocupar o posto de secretário do ministro da França Paul Claudel, Darius Milhaud foi um dos primeiros músicos europeus a falar sobre o mistério da síncope:

Os ritmos desta música popular me intrigam e me fascinam, escreveu ele. Há na síncope uma imperceptível suspensão, uma respiração indolente, uma leve parada que me é muito difícil de dizer. Comprei, então, uma quantidade de maxixes e de tangos, esforcei-me para os apreciar com suas síncopes que passavam de um lado a outro. Meus esforços foram recompensados e pude enfim experimentar e analisar esse ‘pequeno nada’ tão tipicamente brasileiro. (MILHAUD, 1998 [1949], p.67)

Quase cinquenta anos mais tarde, o segredo de ritmos brasileiros permaneceu intacto, a acreditar nos redatores das revistas Hot Jazz e Rock & Folk. Depois do maxixe e do samba, a bossa nova oferecia um novo mistério que os críticos entenderam “revelar” aos seus leitores, usando um vocabulário técnico, por vezes, obscuro. Um artigo de 1970 afirmava que:

“O contraste sutil entre a primeira e a segunda dimensão de cada grupo, sobre o segredo da maravilhosa flexibilidade e o irresistível balanço do ritmo da bossa nova” (MERCERON, 1970, p.66).

A música aparece aqui como um encanto, cujo segredo reside no efeito de suspensão criado pela síncope afro-brasileira. A arte de ouvir consiste, precisamente, em entender esse “misterioso não-sei-quê”, para depois começar a tocar, cantar e compor à *brasileira*.

## Tambores sagrados e desejos profanos

Para além das práticas, o segredo e o seu corolário, a revelação, participaram da criação de um imaginário musical do Brasil, associado ao cenário de uma natureza tropical e à erotização do corpo feminino. Convite à viagem, a música aparece em primeiro lugar como uma “emanação” da natureza brasileira. Dessa forma, Paul Le Flem (1954, p 10-14) estima que a natureza ofereceu ao compositor Villa-Lobos “o segredo de suas milhares de vozes”, enquanto Francis de Miomandre (1935, p.49) comparou a descoberta do samba à “entrada repentina de uma floresta virgem em um salão de beleza, com suas fragrâncias, suas delícias, toda sua magia, enfim”. Aqui, uma grande parte do mistério reside no poder de evocação da música, a despeito de toda consideração técnica. A partir dos anos 1930, o feitiço sonoro ganhou uma dimensão nova, a medida que surgiram os primeiros estudos sobre as religiões afro-brasileiras.

Associadas aos mistérios do candomblé, os ritmos e instrumentos de percussão tradicionais evocavam um elo secreto entre o litoral brasileiro e as costas da África negra, notadamente do Benin e de Angola. Os relatos de viagens, os estudos etnográficos e os guias turísticos, cujos números aumentaram rapidamente depois da Segunda Guerra Mundial, apresentavam os tambores brasileiros como instrumentos sagrados, utilizados para invocar os deuses da África e para iniciar os fenômenos de transe. As possessões, características dos rituais de candomblé, impressionavam os viajantes franceses, que viam nessas práticas a origem da singularidade radical da música brasileira. No início da década de 1960, a evocação dos “tambores do candomblé” já era um clichê da literatura sobre o Brasil. Publicado em 1964, o livro de Pierre Rondières, *Délirant Brésil? ... De Copacabana à l'Amazonie*, oferece um bom exemplo do uso do estereótipo, num capítulo intitulado “Bahia e o cavalo dos deuses”:

O ar vibra, com uma palpitação sensual. A noite começa a viver. Potente, grave, solene, o apelo do culto africano, o encontro prometido com os deuses longínquos. A noite se move [...] os tambores batem, devagar, surdamente. No meio do círculo [...], uma dezena de mulheres drapejada de branco, vestidos compridos e blusas de renda, os olhos meio fechados, dançam uma atrás da outra, uma roda sem fim, a cabeça balançado. São as filhas de santos [...] E de novo batem os tambores, cada vez mas frenéticos, a mãe de santos agita o agogô, o sininho agudo, e os cantos crescem, estridentes o graves, intensos [...] Os tambores são sagrados. Aspergidos de água benta, tomada na igreja, e batizados, nutridos com o sangue de uma galinha, olho de dendê e mel, pertencem ao culto, não podem ser emprestados nem vendidos, igual às baquetas que os fazem cantar [...]”(RONDIÈRES, 1964, p.130-133).

Contudo, o sagrado não constituía o único registro do mistério. Depois do conflito mundial, o samba fez sua entrada nas paradas de sucesso da França, iniciando uma série de revelações muito mais profanas. Nos anos que precederam a liberação sexual da década de 1960, o samba brasileiro, por remeter a um espaço distante, fora das normas usuais de controle social, permitia levantar, de maneira fugaz, durante uma dança, “véus vitorianos” (MUCHEMBLED, 2005, p.219) da moral pública e do pudor oficial. O exotismo musical tornou-se fascinação erótica. As letras dos sambas franceses revelavam os charmes da mulher brasileira, descrita como jovem, altamente desejável e aberta para qualquer aventura. *Maria de Bahia*, o grande sucesso de 1946, composto por Paul Misraki e André Hornez, e interpretado por Henri Salvador, Ray Ventura e sua orquestra, oferece um exemplo nítido dessa linha. A letra evocava a linda baiana Maria, uma mulher ligeira, que gostava de dançar, “Mostrar as suas pernas / Cor de café com leite”, e beijar os homens.

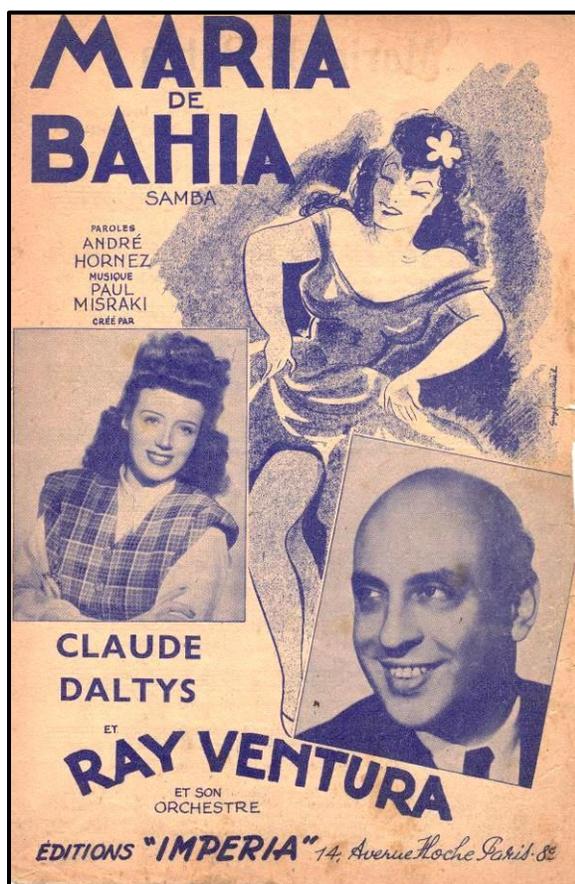


Figura 2

Fonte: Arquivo pessoal, Anaïs Fléchet.

Depois da dança “la se confessa / E depois recomeçava”. Segundo a imagem divulgada pelos letristas franceses, a mulher brasileira tinha um sangue quente (“sang chaud”), dançava o samba o dia inteiro, muitas vezes sem meias (“sans bas”) para a felicidade da rima<sup>6</sup>. Em alguns casos, o desvelamento ia adiante, como no *Cueillant le café*, um refrão de 1955, que colocava em cena “Rita, a brasileira” de “vestido desabotoado” e de “blusa decotada”<sup>7</sup>. Na maioria das músicas, entretanto, a nudez era parcial: “uma saia que se levantava”, uma perna que se “tocava”, um corpo que “ondulava em cadência” era suficiente para criar o desejo, a sensualidade da dança conferindo à mulher brasileira o seu “misterioso brilho”<sup>8</sup>.



239

Figura 3

Fonte: Arquivo pessoal, Anaïs Fléchet.

### Composições secretas

<sup>6</sup> *C'était une Brésilienne (sans bas)* (música e letra de Roger Lucchesi) © Masspacher, 1947.

<sup>7</sup> *Cueillant le café* (música de G. Lavergne et Jonato, letra de André Piouffre) © Havanair, 1955.

<sup>8</sup> Segundo a letra do baião francês *Maranhão* (música de F. Sarmiento, letra de Jean Solar e Pierre-Louis Picard) © Mondia, 1947.



As músicas brasileiras do século XX repousaram em grande parte sobre o encanto do desconhecido, o segredo do ritmo e o mistério do prazer. O exotismo musical se caracterizou por um vai e vem entre o estranho e o familiar, a lógica do desvelamento permitindo ao mesmo tempo a criação de passarelas entre esses dois domínios e a permanência dum efeito de distanciamento.

De fato, o exotismo supõe que a música brasileira permanece, em parte, estrangeira e, portanto, impedida de conduzir, a seu termo, a operação do desvelamento. Dessa maneira, os músicos franceses que se inspiraram nos ritmos brasileiros se recusaram, frequentemente, a explicar os princípios de composição de suas obras. Darius Milhaud, por exemplo, escreveu *Le Boeuf sur le toit* a partir de 24 fragmentos de maxixes e sambas justapostos e superpostos no espírito do *ready made* e da colagem cubista (LAGO, 2012). As citações sonoras provinham de músicas de carnaval, compradas pelo compositor, quando de sua estada no Rio, ou enviadas por seus amigos quando retornou a Paris. Nas entrevistas e textos autobiográficos, Milhaud evocou várias vezes a influência do “folclore” brasileiro sobre sua obra, mas nunca revelou a origem precisa das suas fontes musicais, que incluíam músicas gravadas, de grande sucesso no Brasil, como *O corta-jaca* e *Apanhei-te cavaquinho* de Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth. O compositor participou, desse modo, de uma *folclorização* da música popular brasileira, apresentada na França como uma prática anônima e coletiva, enquanto o maxixe e o samba eram os produtos da indústria cultural brasileira emergente, com autores reconhecidos e ampla divulgação (SANDRONI, 2001). Milhaud não plagiou as obras brasileiras, mas apagou os nomes dos autores brasileiros, deixando ao pesquisador o ensejo de recompor sozinho o quebra-cabeças de *Boeuf sur le toit*. O procedimento de composição permaneceu oculto, a fim de preservar o efeito de estranhamento e o charme exótico da música para o público francês.

Todavia, o processo de *folclorização* podia seguir objetivos mais lucrativos e bem menos criativos. Desde o início do século XX, várias canções brasileiras foram adaptadas para o francês, sem que o original fosse destacado. Em 1912, o editor Francis Salabert atribuiu-se a paternidade de *La célèbre et véritable maxixe brésilienne*, uma versão para orquestra de *Vem cá mulata*, sucesso do carnaval carioca de 1905, composto por Arquimedes de Oliveira e Bastos Tigre<sup>9</sup>. Da mesma maneira, a série de “grandes maxixes originais do Brasil arranjadas e harmonizadas por M. Sarrablo”, editada pela Casa Dotésio em 1913, incluía músicas populares como *Vatapá* de Paulino Sacramento. Se o processo de *folclorização* diminuiu, a partir dos anos

<sup>9</sup> A partitura apresentava Francis Salabert como o “arranjador” de um “tema popular” brasileiro. *Vem cá mulata ! La célèbre et véritable Maxixe Brésilienne* (música de Francis Salabert) © Salabert, 1912.



1950, devido a um controle mais rigoroso dos direitos autorais e das licenças concedidas para as gravadoras, a história transatlântica dos títulos brasileiros comporta, atualmente, zonas de sombra. Algumas melodias brasileiras impregnaram a paisagem sonora francesa sem revelar o segredo de suas origens.



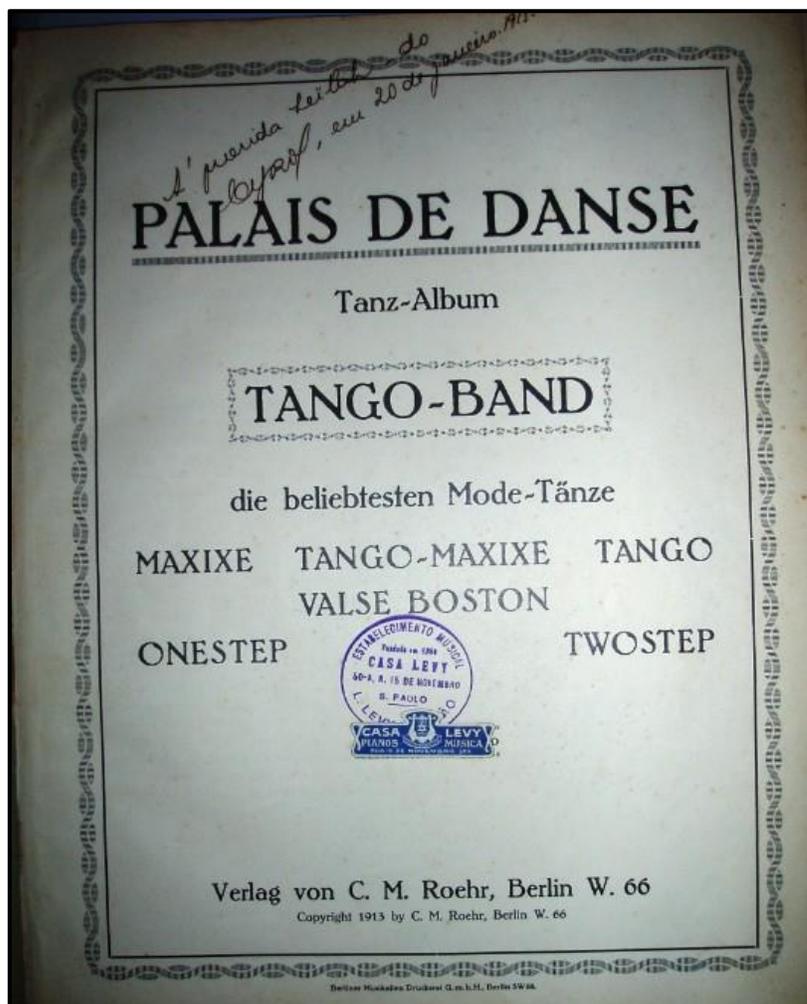
Figura 4

Fonte: Arquivo pessoal, Anaïs Fléchet.

Na França, Chico Buarque conheceu diversos sucessos. Se Pierre Barouh e Claude Nougaro lhe renderam homenagem em *La nuit des masques* e *Tu verras*, adaptados dos sambas *A Noite dos mascarados* e *A flor da pele*, outros cantores nem sequer mencionaram o seu nome ao adaptar as suas composições, o que deu origem a muitos mal-entendidos entre o público francês e o artista brasileiro. Em 1968, a jovem cantora Sheila interpretou *Oh Mon Dieu*



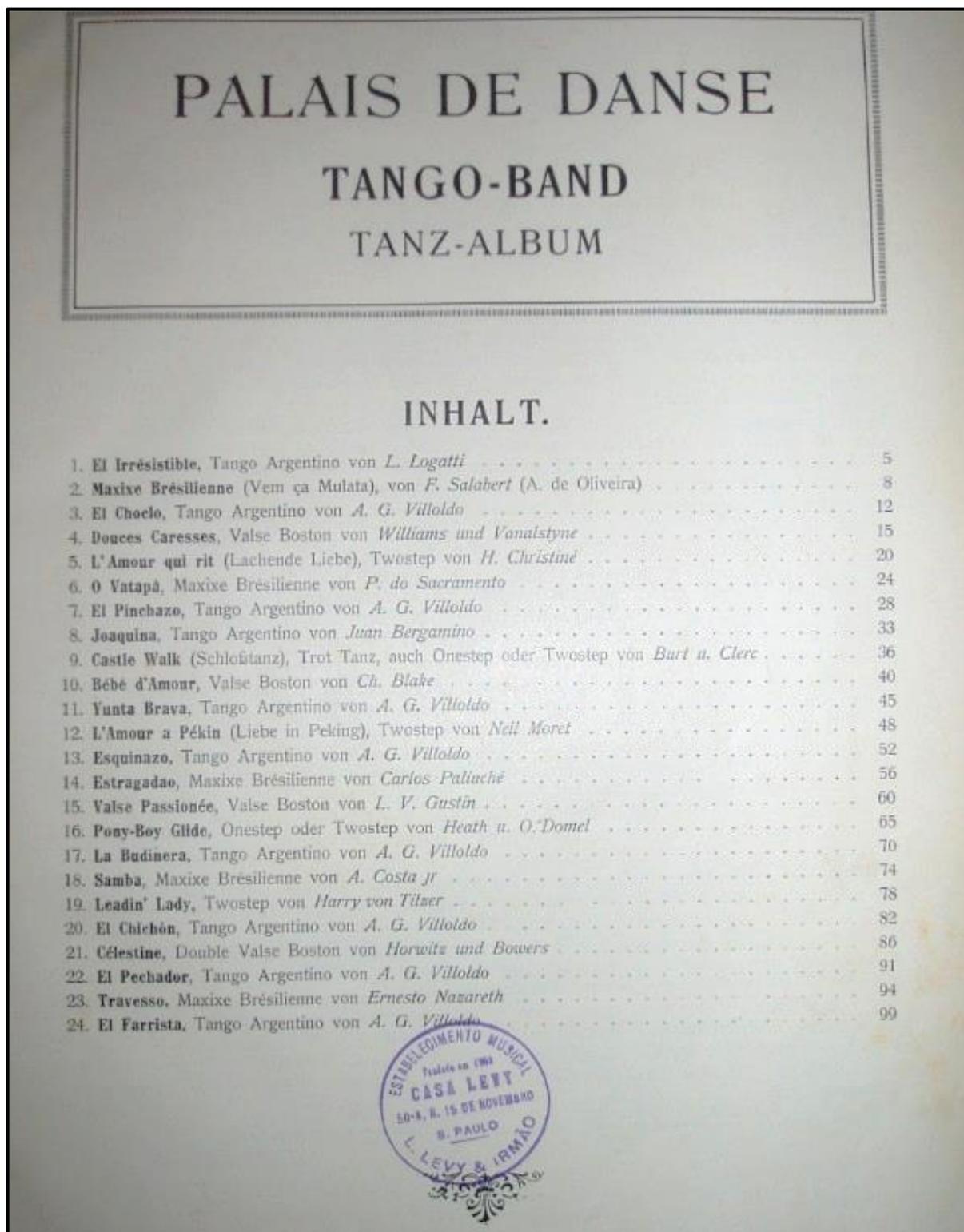
*quelle est mignonne!*, uma versão yé-yé de *Morte e Vida Severina*, uma adaptação para a música do poema de João Cabral de Melo Neto. Um ano antes, a versão de *A Banda* de Dalida figurava dentre as maiores vendas do ano de 1967, sem que o nome de Chico Buarque fosse citado.



242

Figura 5

Fonte: Arquivo pessoal, Anaïs Fléchet.



243

Figura 6

Fonte: Arquivo pessoal, Anaís Fléchet.

Para além da questão dos direitos autorais, uma parte importante das relações musicais entre a França e o Brasil permaneceu desconhecida do grande público. Quem se recorda, hoje, de *La Question*, um álbum de bossa nova, registrado em 1973, por Françoise Hardy e a guitarrista Tuca? Sobretudo, como avaliar o impacto dos percussionistas brasileiros evoluindo dentro dos círculos de *avant-garde* parisiense dos anos 1970, como Naná Vasconcellos, quem gravou em companhia do cantor do Gabão, Pierre Akendengue, para o label *Saravah*, criado pelo músico francês Pierre Barouh? Se alguns elos permaneceram desconhecidos, as relações musicais entre a França e o Brasil constituem um fenômeno complexo, que só um estudo preciso da circulação de homens e das práticas permite atualizar, desvelando, dessa maneira, a existência de um conjunto comum de referências culturais que unem, para além de toda tentação exótica, os dois lados do Atlântico (GUERRA, 2002).

#### Referências:

BAROUH, Pierre, *Les Rivières souterraines... et l'effet pollen*. Paris: À vos pages, 2011.

BEAUVOIR, Simone de. *La force des choses* (tome II). Paris: Gallimard, 2004.

ESPAGNE, Michel; WERNER, Michal. La construction d'une référence culturelle allemande en France: genèse et histoire (1750-1914). *Annales ESC*, Paris, jul.-ago. 1987, nº 04, p. 969-992.

FEBVRE, Lucien. Un champ privilégié d'études: l'Amérique du Sud. In: *Annales d'histoire économique et sociale*, , nº 2, p.258-278, avril 1929.

FLÉCHET, Anaïs. *Si tu vas à Rio... La musique populaire brésilienne en France*. Paris: Armand Colin, 2013. *La musique populaire brésilienne en France au XXe. siècle*. 2007. Tese (Doutorado em História) Université Paris I Panthéon-Sorbonne, Paris, 2007.

FLÉCHET, Anaïs.. *Villa-Lobos à Paris: un écho musical du Brésil*. Paris: L'Harmattan, 2004.

GARCIA, Leonardo. Le phénomène Lambada: globalisation et identité. In: *Nuevo mundo Mundos Nuevos*, nº6, 2006. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/document2181.html>>.

GILROY, Paul, *Darker than Blue. On the Moral Economies of Black Atlantic Culture*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2010.

GILROY, Paul, *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*. Paris: Kargo, 2003 [1993].

GUERRA, François-Xavier. L'Euro-Amérique: constitution et perceptions d'un espace culturel commun. In: *Les Civilisations dans le regard de l'autre*. Paris: Unesco, 2002, p. 183-192.

HOUSTON-PÉRET, Elsie. *Chants populaires du Brésil*. Paris: Librairie orientaliste Paul Geuthner/musée Guimet, 1930.



L'ESTOILE, Benoit de. *Le Goût des Autres. De l'Exposition coloniale aux Arts premiers*. Paris: Flammarion, 2007.

LAGO, Manoel Arranha Corrêa do. *O boi no telhado. Darius Milhaud e a música brasileira no modernismo francês*. São Paulo : Instituto Moreira Salles, 2012.

LAGO, Manoel Arranha Corrêa do. *O círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil. Modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana*, Rio de Janeiro : Reler, 2010.

LAGO, Manoel Correa do. *O círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: modernismo musical no Rio antes da Semana*. 2005. Tese (Doutorado em musicologia). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

LE FLEM, Paul. Villa Lobos. In: *Música*, juin 1954, p. 10-14.

MERCERON, Gérald. Une note brésilienne, In: *Rock & Folk*, décembre 1970.

MILHAUD, Darius. *Ma Vie heureuse*: Paris, Belfond, 1998 [1949].

MIOMANDRE, Francis de. *Danse*. Paris: Flammarion, 1935.

MUCHEMBLED, Robert. *L'Orgasme et l'Occident*. Une histoire du plaisir du XVI<sup>e</sup> siècle à nos jours, Paris: Seuil, 2005.

RONDIÈRE, Pierre. Délirant Brésil ?... De Copacabana à l'Amazonie. Paris: Hachette, 1964.

ROUGET, Gilbert: *La Musique et la transe*. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession. Paris: Gallimard, 1980.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Editora UFRJ, 2001.

SCHMITT, Florent. Les Arts et la vie. In: *La Revue de France*, 1928.

SEGALEN, Victor. *Essai sur l'exotisme*. Paris: livre de poche, 1999 [1978].

TODOROV, Tzvetan, *Nous et les Autres: La réflexion française sur la diversité humaine*. Paris: Seuil, 2001.