

Tango, Samba e Identidades Nacionais: Semelhanças e Diferenças nos Mitos Fundadores de “Mi Noche Triste” e “Pelo Telefone”¹

Tango, Samba and National Identities: Similarities and differences in the founder myths of “Mi Noche Triste” and “Pelo Telefone”

Ronaldo Helal | rhelal@globo.com

O sociólogo e jornalista Ronaldo Helal é professor da Faculdade de Comunicação Social da UERJ desde 1987. Tem mestrado e doutorado em Sociologia pela New York University. Possui pós-doutorado em Ciências Sociais pela Universidad de Buenos Aires (2006), com apoio da Capes. É pesquisador de produtividade em pesquisa do CNPq e co-líder do grupo de pesquisa “Esporte e Cultura” cadastrado na referida instituição.

Hugo Rodolfo Lovisolo | lovisolo@globo.com

Pesquisador do CNPq e professor adjunto da Faculdade de Comunicação Social da UERJ é graduado em Sociologia - Universidad de Buenos Aires, mestrado e doutorado em Antropologia Social pela UFRJ e pós-doutorado em Ciências dos Esportes pela Universidade do Porto (1996) e em Ciências Sociais pela Universidade de Buenos Aires (2009).

Resumo

O objetivo é iniciar uma análise comparativa entre a dimensão simbólica do tango e do samba entendidos como fenômenos usados na “construção” das identidades na Argentina e no Brasil. Para isso tomaremos como ponto de partida os momentos considerados fundamentais na história “oficial” dos gêneros musicais: as respectivas inaugurações do samba canção e do tango canção que foram as canções “Pelo Telefone” e “Mi Noche Triste”. Tango e samba são gêneros musicais que construíram, na Argentina e no Brasil, uma dimensão significativa das respectivas identidades nacionais. Os dois dividem três importantes características desde a origem: a) surgem nas camadas marginais ou populares da sociedade, quer dizer, emergem da periferia ou desde as camadas baixas da sociedade e ascendem aos estratos mais refinados e, praticamente, b) no mesmo período histórico e, por último, c) estão relacionados a cidades que eram, ou, ainda são capitais de países e que, de forma distinta, lidavam, no começo do século XX com problemas de unidade e identidade nacional. No entanto, as semelhanças iniciais não se sustentam após uma olhada mais analítica. Suspeitamos que há poucas coisas em comum, com relação a 1917, entre o tango “Mi Noche Triste” e o samba “Pelo Telefone”, considerados como fundadores dos gêneros.

Palavras-chaves: Tango; Samba; Identidades Nacionais.

Abstract

Our goal is to begin a comparative analysis of the symbolic dimension of tango and samba understood as phenomena used in the “construction” of identities in Argentina and Brazil. For this, we take as a starting point the key moments considered fundamentals in the “official” stories of these musical genres: the respective beginnings of samba song and tango song which were the songs “Pelo Telefone” and “Mi Noche Triste”. Tango and samba are music genres that built in Argentina and Brazil a significant dimension of their national identities. They share three important characteristics from its origins: a) they were born in the marginal or popular strata of society, that is to say, they emerged from the periphery or from the lower strata of society, and arose to the more refined strata almost in the same period and b) they are related to cities that were, or still are, capitals of countries and, in different ways, dealt in the early twentieth century with problems of unity and national identity. However, the initial similarities are not sustained after an analytical analysis. In fact, we suspect that there are few things in common between the tango “Mi Noche Triste” and the samba “Pelo Telefone”, considered the founders of the genres.

Keywords: Tango; Samba; Identidades Nacionais.

Introdução

É nosso objetivo, neste artigo, iniciar uma análise comparativa entre a dimensão simbólica do tango e do samba entendidos como fenômenos usados na “construção” das identidades na Argentina e no Brasil. Para isso tomaremos como ponto de partida os momentos considerados fundamentais na história “oficial” dos gêneros musicais: as respectivas inaugurações do samba canção e do tango canção que foram as canções “Pelo Telefone” e “Mi Noche Triste”².

Tango e samba são gêneros musicais que construíram, na Argentina e no Brasil, uma dimensão significativa das respectivas identidades nacionais. Os dois dividem três importantes características desde a origem: a) surgem nas camadas marginais ou populares da sociedade, quer dizer, emergem da periferia ou desde as camadas baixas da sociedade e ascendem aos estratos mais refinados e, praticamente, b) no mesmo período histórico e, por último, c) estão relacionados à cidades que eram, ou, ainda são capitais de países e que, de forma distinta, lidavam, no começo do século XX com problemas de unidade e identidade nacional³.

No caso do tango, Buenos Aires e Montevideú são as capitais nacionais, seus portos e locais de criação e difusão do gênero. No caso do samba, Rio de Janeiro é a capital da República, de recente instauração com a extinção do Império.

De fato, o tango, como a música folclórica argentina, tem um caráter regional, significando que dois ou mais países e vários estados foram criadores, produtores e consumidores. O tango, para dizê-lo de outra forma, nasce na região do Rio da Prata, nos “arrabaldes” de suas duas cidades. Existem também referências à cidade do Rosário, conectada por via fluvial ao Rio da Prata e por ferrovias a Buenos Aires. O samba, ao contrário, não divide sua criação com outros países e a historiografia reduz o peso da influência de outros lugares onde também se estava produzindo o gênero, como Bahia e São Paulo⁴. Ainda no caso do samba, sua geografia se localiza nas ruas, mas também no “terreiro”, no “morro”, nas variadas combinações dos narradores de sua história que, na maioria dos casos, são amantes do samba, sambistas e jornalistas⁵.

No entanto, as três características são suficientemente fortes para que se busquem as semelhanças, sobretudo de origens sociais e de rumos, ainda que suas diferenças em termos de gênero sejam notáveis, assim como suas interpretações. O samba, por exemplo, aparece intrinsecamente vinculado com o mito das três raças, com a mistura fundadora da identidade nacional brasileira⁶. No caso do tango, também há uma mistura, produto do fluxo migratório – segunda metade do século XIX e primeiras décadas do XX – mas articulado à tradição “criollista” e com pinceladas muito tênues sobre a participação dos negros em suas tradições locais, especialmente, o candombe⁷.

Um forte elemento que funciona como atração para vincular ambos os gêneros é uma data: 1917. As datas oficiais da criação do tango canção e do samba canção nos remetem sempre a este ano. Mas além da coincidência histórica, que pode ser imprecisa, os significados são distintos e confluem em nossa hipótese. Vamos, então, na direção das descrições sobre o ano da fundação do samba e do tango.

O samba nasce marcado pela indefinição do gênero. Desta forma, se faziam comparações com o “maxixe” e o tango (não o argentino) que pareciam representar uma mesma questão. Como música popular urbana é a confluência de três etnias: o índio, o branco e o negro. Ernesto dos Santos, conhecido como Donga, registrou na Biblioteca Nacional a música “Pelo Telefone”, que compôs em dupla com Mauro de Almeida. O “samba carnavalesco”, nome que Donga e Mauro deram ao gênero de sua composição, entrou na história como precursor do gênero “samba canção”. A partir deste momento, o termo ganhou uma importante popularidade e, “em poucas décadas, passou a ser identificado como símbolo da musicalidade brasileira” (DINIZ, 2006, 34-35). Gravado em 1917 pela Casa Édison, se mostrou um sucesso nos Carnavais de então. Os historiadores insistem em destacar que foi o primeiro samba gravado. As leituras indicam que a gravação é a dimensão mais importante para definir a constituição do samba. Donga foi acusado de apropriações indevidas de canções que circulavam no “terreiro” de Tia Ciata, local social de reuniões de músicos daqueles tempos⁸. Sem dúvida, o que importa é o registro do termo “samba” no imaginário popular e o processo de aceleração da profissionalização dos músicos.

Letra de “Pelo Telefone”:

O Chefe da Folia / Pelo telefone manda me avisar / Que com alegria / Não se questione para se brincar⁹ / Ai, ai, ai / É deixar mágoas para trás / Ó rapaz / Ai, ai, ai / Fica triste se és capaz e verás / Tomara que tu apanhe / Pra não tornar a fazer isso / Tirar amores dos outros / depois fazer teu feitiço / Ai, se a rolinha, Sinhô, Sinhô / Se embaraçou, Sinhô, Sinhô / É que a avezinha, Sinhô, Sinhô / Nunca sambou, Sinhô, Sinhô / Porque este samba, Sinhô, Sinhô / De arrepiar, Sinhô, Sinhô / Põe perna bamba, Sinhô, Sinhô / Mas faz gozar, Sinhô, Sinhô / O “Peru” me disse / Se o “Morcego” visse / Não fazer tolice / Que eu então sáisse / Dessa esquisitice / De disse-não-disse / Ah! Ah! Ah! / Ai está o canto ideal, triunfal / Ai, ai, ai / Viva o nosso Carnaval sem rival / Se quem tira o amor dos outros / Por Deus fosse castigado / O mundo estava vazio / e o inferno habitado / Queres ou não, Sinhô, Sinhô / Vir por cordão, Sinhô, Sinhô / É ser folião Sinhô, Sinhô / De coração, Sinhô, Sinhô / Porque este samba, Sinhô, Sinhô / De arrepiar, Sinhô, Sinhô / Põe perna bamba, Sinhô, Sinhô / Mas faz gozar, Sinhô, Sinhô / Quem for bom de gosto / Mostre-se disposto / Não procure encosto / Tenha o riso posto / Faça alegre o rosto / Nada de desgosto / Ai, ai, ai / Dança o samba / Com calor, meu amor / Ai, ai, ai / Pois quem dança / Não tem dor nem calor.

De todas as maneiras, neste presente trabalho, existe um problema que deve ser registrado. São muitas as variações referidas ao samba: “samba canção”, “samba de breque”, “samba de partido alto”, “samba enredo” e “samba rock”, só para nomear algumas. Sergio Cabral, um jornalista reconhecido por sua produção literária sobre o gênero e as escolas de samba, transcreve um diálogo realizado no final dos anos 60, quando fez a Donga e Ismael Silva (outro conhecido sambista brasileiro) a pergunta: Qual é o verdadeiro samba? (CABRAL, 1996, 37).

Donga: Ué, o samba é isso há muito tempo: “O chefe de polícia/Pelo telefone/Mandou me avisar/Que na Carioca! Tem uma roleta para se jogar”.

Ismael Silva: Isto é maxixe.

Donga: Então, o que é o samba?

Ismael Silva: “Se você jurar/Que me tem amor/Eu posso me regenerar/Mas se é/Para fingir, mulher/A orgia assim não vou deixar.”¹⁰

Donga: Isso não é samba, é marcha.”

Cabral sublinha duas coisas: a) que Donga canta a paródia de “Pelo Telefone” escrita por Mauro Almeida (recém mencionada na nota 9 deste artigo), letrista original da canção, que foi a que ficou mais forte na memória e b) que a polêmica sobre a “*forma exata do verdadeiro samba não acaba com o debate entre duas gerações*”. Cabral agrega a opinião de Hermínio Beto de Carvalho que localiza o “verdadeiro samba” nos tempos anteriores a gravação de “Pelo Telefone”.

Há, no entanto, um consenso entre diversos autores ressaltando que a instauração do samba, como música popular brasileira, intelectuais e governo (VIANNA, 2004), sob a infra-estrutura dos meios de comunicação, especialmente a rádio, tiveram uma destacada atuação. Mas o que importa destacar é que “Pelo Telefone” não se transformou, apesar de seu “êxito”, em um padrão, um modelo, o tipo ideal de canção do samba. Não se transformou em uma sombra para todo aquele compositor que quisesse inventar um samba. Talvez, o fato de que “Pelo Telefone” seja reiteradamente evocado pelos historiadores resulte de que as gravações tiveram um grande impacto na conformação de uma atividade profissional: a do músico popular. Assim, é muito provável que no samba mítico se celebre a criação de uma profissão e de um mercado a partir de um recurso tecnológico da modernidade.

O tango “Mi Noche Triste”, música instrumental de Samuel Castriota (1916) originalmente chamado de “Lita” teve letra posterior de Pascual Contursi, significará a consagração do tango. Barsky e Barsky (2004) enfatizaram o processo evolutivo ou construtivo do tango e do próprio significado da figura de Carlos Gardel, um empresário de si mesmo. Talvez por isso, diminuam a importância do feito de Gardel haver cantado, em 1917, o famoso tango¹¹ (BENEDETTI, 2007). De fato, reconhecem que há outra versão que destaca sua ardorosa recepção e elogiam a consagração do tango em sua letra, sua música e a interpretação. É interessante observar também que há muitas conjecturas sobre o dia e o local de estréia (OSTUNI, 2000 y DEL PRIORI Y AMUCHÁSTEGUI, 2003). Em nenhum momento há referências a gravações do tango enquanto questão importante, nem que este foi o primeiro tango gravado, pois, entre outros, Villoldo, já havia realizado uma considerável quantidade de gravações¹². Talvez a possibilidade de profissionalização do músico já estivesse em curso em 1917 e, de fato, os artistas mencionados na história já eram profissionais. “Mi Noche Triste” possui, então, um significado diferente para o tango que “Pelo Telefone” para o samba. Del Priori e Amuchástegui (2003, 64) explicam, por exemplo, que:

Tanto Gardel como quem tem se ocupado do tema dando à Mi Noche Triste a honra de inaugurar a canção tanguera não tem em conta a enorme quantidade de letras que acompanharam as músicas de tango desde o fim do século passado, com Angel Villodo encabeçando uma longa lista de autores.

Música, letras e gravações foram anteriores a 1917. Contudo, não são poucos os autores que afirmam que essas obras ainda não haviam alcançado (como *La Morocha*, 1905, por exemplo) a forma canônica que terá o tango. Tudo indica que há um consenso de que “*Mi Noche Triste*” inaugura o gênero “tango canção”. Horacio Ferrer afirmou que o tango *Mano a Mano*, de Celedonio Flores (letra) e Gardel e Razzano (música) “*é justamente com “Mi Noche Triste”, de Contursi e Castriota, um dos pilares onde historicamente se apóia toda a variedade cantável do tango*” (apud BENEDETTI, 200-7, 431).

Desta forma nos perguntamos: Qual a importância de “*Mi Noche Triste*”? Vários autores, por caminhos diferentes enfatizam o valor mítico de “*Mi Noche Triste*” e buscam explicações desde o ponto de vista universal ao local, desde psicológicas a sociológicas (OSTUNI, 2000). Nada nega o entusiasmo de Gardel por esse tango nos momentos finais de seu deslocamento da música “criollista” e sua inserção no tango que, por sua vez, ocorre paralela a sua separação de Razzano, ou seja, do dueto que o fez inicialmente conhecido. Ostuni afirma que, em carta, Gardel conta ao filho de Contursi como aprendeu o tango, que foi quando seu pai o visitou e lhe apresentou a obra, e tanto lhe agradou que o aprendeu instantaneamente.

Sem diminuir o valor do peso das explicações existenciais (desespero do homem que está só e que, talvez, espera, como sublinhou uma vez Scalabrini Ortiz) ou sociológicas (a sociabilidade, o lugar do centro da cidade, os novos modos de vida) acreditamos que o impacto deste tango deve ser buscado na instauração de uma relação de correspondência entre letra e música que definiu o gênero, se fez modelo, padrão. O cânone do tango, diríamos, inspirados em Bloom (1995). A partir de “*Mi Noche Triste*”, o compositor do tango está “obrigado” a pensar no modelo, no padrão, no cânone de “*Mi Noche Triste*” quando escreve a letra ou a música de um tango. É a partir daqui que se pode afirmar se a conjunção de música e letra merece ser aceita como tango. Não é tanto o que se canta, seus temas, mas principalmente o modo articulado de relacionar música, letra e, até certo ponto, interpretação¹³. No caso do samba, especialmente do samba canção, a emergência de um cânone deverá esperar até a década de trinta. Assim, 1917, é apenas uma coincidência entre dois gêneros, um que alcança sua forma canônica e outro que ainda deverá esperar por ela.

Nossa hipótese é que é o modo, é como se toca, se canta e se escuta o que forma o cânone e sua distinção de gênero. O cânone está penetrado por “como se diz” e “o que se diz” é residual. Assim, por exemplo, a sociologia comparada do tango e do samba pode listar os temas comuns e os tratamentos semelhantes ou diferentes dos personagens, categorias sociais, que estão presentes em suas letras.

Caetano Veloso se destaca no Brasil não somente por sua música, mas também por sua reflexão sobre o tema. Veloso é um artista intelectual ou um intelectual artista, na opinião de muitos de seus colegas bem como para o público erudito. Nos escritos e em entrevistas, Caetano sublinhou o poder da palavra ou grupo de palavras cantadas: Ante uma consulta de Winschelbaum (2006) acerca de como vê a relação entre música e texto Caetano responde:

“o que mais me interessa como compositor é que apareça uma idéia de palavras já cantadas... é como uma matéria prima diferente da melodia e dos versos, o cruzamento está no início, mas isto nem sempre ocorre” (2006, 24). Se refletirmos sobre o que disse Caetano, as palavras cantadas “*Percanta que me amurastelen lo mejor de mi vida...*” é uma expressiva matéria prima. Transcorre, então, que a fixação de Tallón (1959) na palavra “percanta” (mulher, amante, concubina dizem os dicionários de lunfardo e, talvez, derivada de percal, palavra que inicia outro tango famoso), para identificar a música de um proxeneta que canta à meretriz que o abandonou, não tenha demasiado sentido, até porque seria uma meretriz muito especial que adornava “*o bulín com aqueles lindos frasquitos adornados com moñitos, todos de uma mesma cor*”. Mas além da singularidade da meretriz, pela qual poderíamos ser acusados de anacrônicos ou guiados por interpretações pequeno-burguesas, deve ser considerado que em “Mano a Mano” o primeiro verso da segunda estrofe termina com a expressão “pobre percanta”, significativamente, posta entre aspas, referida a você. Por isso, convidamos o leitor a substituir “percanta”. Acreditamos que na dificuldade do exercício se entenderá tanto as palavras de Caetano como o início da formação do cânone. Depois disso, entremos em um site de tangos famosos e observemos como se abrem os tangos mais cantados, ou melhor, quais são as palavras já cantadas que os iniciam.

Letra de “Mi Noche Triste”:

Percanta que me amuraste / en lo mejor de mi vida, / dejándome el alma herida / y espina en el corazón, / sabiendo que te quería, / que vos eras mi alegría / y mi sueño abrasador, / para mí ya no hay consuelo / y por eso me encurdelo / pa' olvidarme de tu amor. Cuando voy a mi cotorro / y lo veo desarreglado, / todo triste, abandonado, / me dan ganas de llorar; / me detengo largo rato / campaneando tu retrato / pa poderme consolar. Ya no hay en el bulín / aquellos lindos frasquitos / arreglados con moñitos / todos del mismo color. El espejo está empañado / y parece que ha llorado / por la ausencia de tu amor / De noche, cuando me acuesto / no puedo cerrar la puerta, / porque dejándola abierta / me hago ilusión que volvés. / Siempre llevo bizcochitos / pa tomar con matecitos / como si estuvieras vos, / y si vieras la catrera / cómo se pone cabrera / cuando no nos ve a los dos. La guitarra, en el ropero / todavía está colgada: / nadie en ella canta nada / ni hace sus cuerdas vibrar. / Y la lámpara del cuarto / también tu ausencia ha sentido / porque su luz no ha querido / mi noche triste alumbrar

Quase como conclusão

A coincidência cronológica somente pode ser enganosa. As semelhanças iniciais não se sustentam após uma olhada mais analítica. Suspeitamos que há poucas coisas em comum, com relação a 1917, entre o tango “Mi Noche Triste” e o samba “Pelo Telefone”, considerados como fundadores dos gêneros.

No caso do samba “Pelo Telefone” temos a ênfase no registro do autor, a gravação e seu êxito no carnaval. Contudo, o samba não consegue consagrar-se como padrão, modelo ou cânone. Assim, o samba continuará diversificado, multifacetado, desprendendo-se em tipos de samba.

No caso de “Mi Noche Triste” quase tudo se inverte. O registro do autor

não é mencionado, não se fala da gravação, se discute o dia e lugar no qual Carlos Gardel o cantou. O que, de fato, importa é que este tango se mostrou modelo, padrão, cânone. O tango se faz um. Não existem tipos de tango, pelo menos, até o momento em que Piazzolla gera discussões sobre a autenticidade e sobre as rupturas. Durante quase meio século “Percanta que me amuraste” é a sombra que acompanha seus poetas e músicos acompanhado de “Mano a Mano”. Será que deixou de sê-lo?

Notas

¹ Hugo Lovisolo dedica este trabalho a Hector Palomino, juntos desafinaram muitos tangos, ainda que com entusiasmo e respeito, e a seu filho, Pablo Palomino, por suas boas críticas, entre as quais está a de chamar-me pequeno-burguês. Ronaldo Helal dedica este trabalho a Alicia Diaz Farina que lhe provocou os primeiros “metejonés” com o tango.

² Ressaltemos que nosso interesse aqui é predominantemente nos gêneros musicais. Não estamos estudando a dimensão sociológica do baile, ainda que a consideremos muito importante. O artigo é parte de um projeto de investigação mais amplo que estamos desenvolvendo e que tem como objetivo fazer uma análise comparativa entre o tango e o samba, que, em seus respectivos países, e também fora, são reconhecidos como dimensões fundamentais das identidades nacionais. No projeto consideramos o estudo sociológico do baile.

³ As narrativas de movimentos desde as camadas baixas aos estratos mais refinados, do subúrbio para o centro, parecem caracterizar os diferentes produtos culturais – música, dança, comidas e esportes, entre outros – tomados como dimensões da identidade nacional.

⁴ Isso estabelece alguns problemas sobre os quais não nos concentraremos nesta ocasião

⁵ Nos últimos anos, vêm agregando-se a produção acadêmica, especialmente, em alguns cursos de pós-graduação.

⁶ A respeito do tema ver DaMatta (1987) e a obra clássica de Gilberto Freyre *Casa Grande e Senzala* (1933).

⁷ Sobre o fluxo migratório ver, por exemplo, Varela (2008) e Vásquez-Rial (1996). Sobre a controvérsia sobre a origem do tango e a participação dos negros, ver o primeiro capítulo do livro de Savigliano *Tango and the political economy of passion*. Observemos também que na Argentina “criollo” é o filho da terra, seja homem, cultura ou animal. No Brasil, “crioulo” significa principalmente negro ou mulato. Dizem que Gardel dizia que somente “falava criollo”, apesar de sua mãe ser francesa. Uma boa interpretação sobre a fala de Gardel e suas implicações pode ser encontrada em Barsky e Barsky (2008).

⁸ A casa de Tia Ciata, na “Praça Onze” era um tradicional ponto de encontro de personagens do samba carioca. Dizem que nos primeiros anos de “desfile das escolas de samba” era “obrigatório” passar, antes, na frente de sua casa.

⁹ Uma versão posterior começa da seguinte maneira: “O Chefe da polícia/ Pelo Telefone/ Mandou me avisar/ Que na Carioca/ Há uma roleta/ Para se jogar”. No dia 20 de outubro de 1916, Aureliano Leal, chefe da polícia do Rio de Janeiro, então

a capital da República, ordenou, por escrito, a seus subordinados que informaram, “antes por telefone”, aos infratores, a apreensão do material usado em jogos de azar. Imediatamente o “humor carioca” fez comicidade do episódio e se começou a cantar os versos improvisados na casa de Tia Ciata. Esta história é contada e recontada por diversos autores. Apenas como analogia, recordemos que “Los Mareados” teve como nome original “Os dopados”. A adequação da “moral” vigente das músicas populares é um lugar comum na literatura sobre o tema.

¹⁰ “Se Você Jurar” foi gravado em 1931 e é de autoria de Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves.

¹¹ Afirma-se que também o gravou no mesmo ano e que ele mudou o nome original que seria “Percanta que me amurasté”

¹² Ver, por exemplo, “El Porteño” (1903), “Cuidado con los 50” (1907), “La Morocha” (1909), entre outros.

¹³ Segundo Tatit (2004), a canção brasileira se construirá durante várias décadas tomando, em nossa linguagem, sua forma canônica de relação música/letra na década de trinta.

Referências Bibliográficas

- BARBOZA, Marília e OLIVEIRA FILHO. *Arthur Cartola, os tempos idos*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.
- BARSKY, Osvaldo y BARSKY, Julian. *Gardel, la biografía*, Buenos Aires, 2004.
- BARSKY, Osvaldo y BARSKY, Julian. *La Buenos Aires de Gardel*. Buenos Aires: Sudamerica, 2008.
- BENEDETTI, Héctor Ángel. *Las mejores letras de tango*. Buenos Aires, Booket, 6º edición, 2007.
- BLOOM, Harold. *Cânone Ocidental: os livros e a escola do tempo*. Rio de Janeiro, Editora Objetiva, 1995.
- CABRAL, Sérgio. *As Escolas de Samba no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.
- CADICAMO, Enrique. *La História Del Tango en Paris*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1975.
- CALDEIRA, Jorge. *A Construção do Samba*. São Paulo: Mameluco, 2007.
- CARRETERO, Andrés M. *Tango, Testigo Social*. Buenos Aires: Ediciones Continente, 1999.
- COUTINHO, Eduardo Granja. *Velhas histórias, memórias futuras: o sentido da tradição na obra de Paulinho da Viola*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2002.
- DAMATTA, Roberto. *Relativizando: uma introdução à antropologia social*. Rio de Janeiro, Rocco, 1987.
- DEL PRIORI, Oscar y AMUCHÁSTEGUI, Irene. *Cien Tangos Fundamentales*. Buenos Aires, Aguilar, 2003 (segunda reimpressão).
- DINIZ, André. *Almanaque do Samba: A História do Samba, o que Ouvir, o que Ler, onde Curtir*. Rio de Janeiro: Jorge ZAHAR Editor, 2006 (2ª edição revista e ampliada).
- ELIAS, Cosme. *O samba de Irajá e de outros subúrbios: Um estudo da obra de Nei Lopes*. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.
- FLORES, Rafael. *El Tango desde el umbral hacia dentro*. Madrid: Catriel, 2000.
- FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala*. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1933.
- GASIÓ, Guillermo. *Jean Richepin y el tango argentino en Paris em 1913*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1999.
- GARRAMUÑO, Florência. *Modernidades primitivas: tango, samba y nación*. Argentina, Fondo de Cultura Económica de Artentina, 2007.
- KAZ, Leonel y otros. *Brasil, Rito e Ritmo*. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, s/d.

- LOVISOLO, Hugo R. *Vizinhos Distantes: Universidade e ciência na Argentina e no Brasil*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2000.
- MARRAS, Sergio. *América Latina – marca registrada*. Barcelona: Grupo Editorial Zeta, 1992.
- MARTINEZ, Roberto L, ETCHEGARAY Natalio P. y MOLINARI Alejandro. *De LA VIGÜELA AL FUEYE: Las Expresiones Culturales Argentinas que Conducen Al Tango*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2000.
- MATOS, Claudia Neiva de. *A Poesia Popular na República das Letras: Sílvio Romero Folclorista*. Rio de Janeiro: FUNARTE, UFRJ, 1994
- MINA, Carlo. *Tango: La Mezcla Milagrosa (1917-1956)*. Buenos Aires: Sudamerica, 2007.
- OCHOA O. Pedro. *Tango y el cine mundial*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 2003.
- ORTEGA Y GASSET, J. *Meditación del pueblo joven y otros ensayos sobre América*. Madri: Revista de Occidente y Alianza Editorial, 1981.
- OSTUNI, Ricardo. *Viaje Al Corazón Del Tango*. Argentina: Ediciones Lumiere, 2000.
- PALOMINO, Pablo. *Tango, samba y amor* In: Apuntes de Investigación Del CECYP. Buenos Aires : Año XI nº 12 julio 2007, 71-101.
- PEDROSO, Osvaldo (org). *Debates en la Cultura Argentina 2*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2007.
- PORTO, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Lumiar editora, 1996.
- PRIETO, A. *El discurso criollista en la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, 1989.
- RIBEIRO, Bruno. *A Suprema Elegância do Samba*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2005
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 2001.
- SAVIGLIANO, Marta. *Tango and the political economy of passion*. Colorado, Westview press, 1995.
- TALLÓN, José Sebastián. *El Tango en su etapa de música prohibida*. Buenos Aires: Cuadernos Del Instituto de Amigos Del Libro Argentino, 1959.
- TATIT, Luiz, *O século da canção*. São Paulo, Ateliê Editorial , 2008 (1ª edición 2004).
- TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

VARELA, Gustavo. *Tango: genealogía política e historia*. Curso FLACSO, 2008.

VARELA, Gustavo. *Mal de Tango: historia y genealogía moral de la música ciudadana*. Buenos Aires, Paidós, 2005.

VAZQUES-RIAL, Horacio. *La capital de un Imperio Imaginado*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

VAZQUES-RIAL, Horacio. *Buenos Aires: 1880-1930*. Alianza Editorial, Madrid, 1996. (Material extraído do curso *Tango: genealogia política e história*. FLACSO, 2008.)

WEINSCHELBAUM, Violeta. *Estação Brasil, conversas com músicos brasileiros*. São Paulo, editora 34, 2006.