

A disseminação do lundu “Isto é bom”: um estudo comparativo de gravações e de registros gráficos¹

Luciano Carôso

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Resumo: O presente trabalho discute a disseminação do lundu “Isto é Bom”, de Xisto Bahia, através de estudo comparativo das quadras utilizadas e de seus contornos melódicos, em gravações e registros gráficos de 15 versões consultadas, das 21 até o momento localizadas. Após a apresentação de alguns dados históricos, e tomando-se como premissa provocativa a afirmação feita por José Ramos Tinhorão, em seu livro *As Origens da Canção Urbana* de que Xisto teria se apropriado de quadra lisboeta setecentista (Se eu brigar com meus amores / Não se intrometa ninguém / Que acabados os arrufos / Ou eu vou ou ela vem); propõe metodologia que agrupa as versões de tal maneira que se pode tirar conclusões acerca do que muda e do que permanece inalterado. Isto leva a reflexões em torno de estilo e conteúdo (à luz de Bruno Nettl) a partir dos processos de transmissão e mudança musical.

O ator e músico Xisto de Paula Bahia (Salvador-BA, 5 de setembro de 1841 – Caxambu-MG, 30 de outubro de 1894) foi personalidade marcante no teatro e na música do Brasil. Considerado por muitos como um dos pioneiros mais importantes da Música Popular Brasileira, os reflexos de sua obra chegam até os nossos dias.

¹ Uma versão reduzida deste texto foi apresentada, em forma de comunicação, em novembro de 2006, no III Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET) e constará dos seus anais, que serão publicados em CD-ROM. Porém, até a data do seu envio para impressão, os anais ainda não haviam sido publicados.

Atribui-se fartamente a autoria do “Isto é Bom” a Xisto: a maioria das fontes consultadas para este trabalho é prova disto (Franceschi, 2002: 94; Guimarães, 1933: 92; Marcondes, 2000: 59 e Tinhorão, 1997: 179). Não se trata, porém, de defender ou atacar tal tese. O que é incontestável é a tradição em torno deste famoso lundu. E, para reforçá-la, uma suposta vocação para estar em algumas gêneses da música brasileira², como no já notabilizado fato de ter sido a “primeira” gravação em disco feita no país³.

Não se pode precisar a data de composição do “Isto é Bom”, se o termo “composição” é adequado ao processo que o cristalizou. O jornalista e cronista Francisco Guimarães, o “Vaga-lume”, escreveu em seu livro *Na Roda de Samba*, sobre aparição em público de Eduardo das Neves (1874-1914), o “Palhaço”, cantor muito popular na época das primeiras gravações feitas pela Casa Edison:

Eduardo foi o primeiro que pisou no palco, para cantar ao violão, no Theatro Apollo, n'um grande festival de um outro genio que se chamou Xisto Bahia – mulato de qualidade! Foi o sucesso da noite ! Nem o beneficiado, nem o saudoso actor França, que eram eximios no violão, sobrepujaram-no. [...] E, sem vacilações, sem dar tempo a que o velho Xisto sahisse de scena, o então palhaço, ferindo as cordas do seu piano, que vulgo chamava o seu violão, cantou uma modinha [sic] da lavra do proprio Xisto e que sempre foi um dos grandes sucessos do querido actor: A renda da tua saía / Vale bem cinco mil réis / Arrasta a saía mulata, / Te dou mais cinco e são dez / Isto é bom, isto é bom, isto é bom / Que doe !... (Guimarães 1933: 91-93)

Sem citar datas, o autor descreve uma possível cena, acontecida, provavelmente, nos últimos anos de Xisto, falecido em 1894. Refere-se ao “Isto é Bom”, afirmando que “sempre foi um dos grandes sucessos do querido ator”. Pode-se depreender então, que naquela altura já seria sucesso consolidado, o que poderia recuar sua data de aparecimento em uma ou duas décadas, pelo menos.

² Há indícios ainda não comprovados de que o “Isto é Bom” estaria associado aos primórdios do carnaval paulista, fazendo parte do repertório de sua primeira escola de samba, já como peça representativa na oralidade daquela região.

³ A maioria dos autores afirma ter sido o “Isto é Bom” o primeiro fonograma gravado no Brasil. O que se sabe, porém, é que houve cerca de 200 gravações feitas na primeira leva. A afirmação, insistentemente repetida, deve-se ao fato de que, no catálogo publicado dando notícia das gravações, o “Isto é Bom”, interpretado pelo cantor Manuel Pedro dos Santos, o *Bahiano*, e lançado pela marca Zon-O-Phone, aparece com a numeração 10.001, primeira música da lista (Franceschi, 2002).

Conseguiu-se identificar, até aqui, 21 versões do “Isto é Bom”: 17 gravações e quatro registros gráficos:

1. Hollender, Eugéne (ed.). [<1900?].⁴ São Paulo. Partitura.
2. Bahiano. 1902. Zon-O-Phone. Fonograma.
3. Neves, Eduardo das. [entre 1907 e 1912]. Odeon. Fonograma.
4. Pinheiro, Mário. [entre 1907 e 1912]. Victor Record. Fonograma.
5. Barbosa, Lino J. (ed.). 1924. *Canções Populares Brasileiras Recolhidas e harmonizadas por Luciano Gallet*. Rio de Janeiro. Transc. em livro.
6. Houston-Péret, Elsie. 1930. *Chants Populaires du Brésil*. Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner. Transc. em livro.
7. Alvarenga, Oneida. 1950. *Música Popular Brasileira*. Porto Alegre: Editora Globo. Transc. em livro.
8. Orico, Vanja. [entre 1951 e 1955]. Sinter. Fonograma.
9. Orico, Vanja. 1954. RCA Victor. Fonograma.
10. Petraglia, Clara. 1960. Sinter. Fonograma.
11. Veiga, Jorge. 1972. *História da Música Popular Brasileira - Donga e os Primitivos*, Abril Cultural. LP.
12. Leão, Nara. 1977. *Cantares Brasileiros 1 - A Modinha, Cia. Internacional de Seguros*. LP.
13. Anticália. 1984. *Modinha e Lundu*. LP.
14. Daltro, Andréa. 1997. *Modinhas Brasileiras Songs From 19th Century Brazil*, Nimbus Records, CD.
15. Costa, Maricene. 1999. *Como Tem Passado*, CPC-Umes. CD.
16. Oswaldinho da Cuíca. 1999. *História do Samba Paulista - Vol. 1 - Narrada e Cantada por Oswaldinho da Cuíca*, CPC-Umes. CD.
17. Paulinho Boca de Cantor e Pacheco, Edil. 2000. *100 Anos de Música Baiana - Do Lundu ao Axé*. CD.
18. Quadro Cervantes. 2000. *Brasil 500 anos*. Delira Música. CD.
19. Trindade, Vítor da e Caçapava, Carlos. 2001. *Airá Otá*, Dabliú Discos. CD.

⁴ O que parece ser o registro mais antigo do “Isto é Bom”, dos recolhidos para este trabalho, não pôde ser datado, apesar dos esforços até aqui despendidos. Trata-se de partitura recolhida no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, editada por Eugéne Hollender, sobre o qual, a Enciclopédia da Música Brasileira, no verbete “Impressão Musical no Brasil”, não trás qualquer referência. Por se tratar de uma litografia, pode-se acreditar que a impressão tenha sido feita no final do século XIX, havendo possibilidade de avançar um pouco a sua data pelo início do século XX

20. Monarco. 2003. *Uma História do Samba*. Rob Digital. CD.

21. Serenatas e Saraus. 2004. *Serenatas e Saraus*, Produção Independente, CD.

Destes registros identificados não se teve acesso, para este estudo, aos de número 4, 10, 17, 18, 20 e 21. Observa-se, no conjunto geral, certo equilíbrio cronológico (a maioria das décadas, desde o mais antigo registro identificado, tem representante) e uma boa variedade de contextos. É importante frisar também que não houve indução nem deliberação na escolha das versões utilizadas. Esta seleção é fruto do acaso, do que se conseguiu coletar até então.

O que se tenta fazer aqui é iniciar identificação de variantes encontradas nos 15 registros disponíveis, agrupando-se os de natureza equivalente através de análise comparativa da incidência:

· Das quadras dos textos como aparecem em cada um deles;

· Dos contornos melódicos de uma das duas quadras mais frequentes,⁵ sendo esta a escolhida por sempre aparecer primeiro.

Não se pretende chegar a conclusões definitivas, mas iniciar discussão acerca de tais variantes, na trilha dos processos de transmissão que evidenciam.

De certa forma este estudo foi aguçado pela afirmativa do jornalista e pesquisador José Ramos Tinhorão (1928), de que Xisto Bahia teria se apropriado de quadra setecentista (Se eu brigar com meus amores / Não se intrometa ninguém / Que acabados os arrufos / Ou eu vou ou ela vem), publicada em mais de uma oportunidade no folheto português *Almocreve de Petas* (publicado com interrupções entre 1797 e 1819), usando como base o texto das primeiras gravações do “Isto é Bom”. O autor baseia-se em quatro gravações para fazer tal afirmação⁶ (1997: 187 e 197).

⁵ A saia da Carolina / Me custou cinco mil réis / Levanta a saia mulata / Qu’eu dou mais cinco e são dez.

⁶ Na verdade o número de gravações era, no ano de publicação do livro, bem maior que as quatro citadas: na relação de registros do “Isto é Bom”, exposta acima, os identificados com data até 1997 são em número de 14, entre eles, 10 gravações. É, inclusive, sensato supor que houve outros aqui não identificados. Por outro lado, o autor “esqueceu” os registros gráficos para fazer tal afirmação. Deve-se salientar que desta forma não se leva em consideração algo que, neste contexto, parece ser importantíssimo: a disseminação de música através de seus vários meios de transmissão.

Comparando quadras

A Tabela 1 é um quadro comparativo que põe em cinco disposições distintas a utilização de quadras diferentes nos textos dos 15 registros utilizados. São essas, neste universo, as formas encontradas de ordenamento das quadras. Considerou-se como de disposição diferente, versões que usem as mesmas quadras, mas em outra ordem. Levou-se em conta que, na comparação entre versões, pequenas variações entre versos correspondentes como “A renda custa dinheiro” e “A saia custa dinheiro”, por exemplo, não configurariam quadras diferentes e sim análogas, colocando-as numa mesma disposição, caso a ordem utilizada também fosse a mesma, pressupondo-se a idéia de uma única quadra “matriz”. Suprimiu-se o refrão, comum a todas as versões, por não haver, neste caso, razões para mantê-lo. Cada quadra reincidente recebeu uma cor diferente, podendo-se localizá-la mais facilmente em cada disposição que aparece. Se uma quadra só apareceu em uma das disposições, então esta não foi colorida.

Observações e considerações:

· Há predominância patente da disposição da coluna I, que reúne nove das 15 versões consideradas;

· A disposição da coluna III (Neves, Veiga e Costa) é a única que não contempla quadras da coluna I. É também a única realmente destoante, inclusive melodicamente, como veremos mais adiante. Complementando, vale saber que as versões de Veiga e Costa são gravações assumidamente baseadas na de Neves. Os dois são discos que pretendem fazer resgates históricos;

· As outras disposições contemplam quadras da I: a da coluna II (Bahiano), todas acrescentando outras três; a da coluna V (Trindade e Caçapava), todas, rotando a ordem; a da IV (Cuíca), duas de um total de três, vindo a restante da coluna III;

· A disposição da coluna III utiliza quadras completamente diferentes da disposição da coluna I;

· Bahiano e Neves, gravações mais antigas, incluem um número maior de quadras (respectivamente, sete e seis), o que pode sugerir valorização de caráter improvisatório.⁷

⁷ Pode haver também uma relação com a duração máxima dos discos de 78 RPM (algo em torno de 3 minutos), que são o suporte dessas duas referidas gravações. Neste caso, o número de quadras poderia estar vinculado ao tempo disponível.

I	II	III	IV	V
<p>1. Hollender (<1900?) 2. Barbosa (1924) 3. Houston-Péret (1930) 4. Alvarenga (1950) 5. Orico (entre 1951 e 1955) 6. Orico (1954) 7. Leão (1977) 8. Anticália (1984) 9. Daltro (1997)</p>	<p>10. Bahiano (entre 1902 e 1904)</p>	<p>11. Neves (entre 1907 e 1912) 12. Veiga (1972) 13. Costa (1999)</p>	<p>14. Cuita (1999)</p>	<p>15. Trindade e Capapava (2001)</p>
<p>1. Já lá você quer morrer Quando morrer, morramos juntos Quê eu quero ver como cabem Numa cova dois defuntos</p>	<p>A renda de tua saia Vale bem cinco mil réis Arrasta mulata a saia Quê eu te dou cinco e são dez</p>	<p>O inverno é rigoroso Bem dizia a minha avó Quem dorme junto tem frio Quanto mais quem dorme só</p>	<p>A saia da Carolina Me custou cinco mil réis Levanta a saia mulata Quê eu dou cinco e dou mais dez</p>	<p>A saia da Carolina Custou-me cinco mil réis Levanta a saia mulata Quê eu dou cinco e dou mais dez</p>
<p>2. A saia da Cardina Não deixa a renda arrastar Levanta morena a saia Quê eu dou mais cinco e são dez</p>	<p>Levanta a saia mulata Não deixe a renda arrastar A renda custa dinheiro Dinheiro custa ganhar</p>	<p>Se eu brigai com meus amores Não se intrometa ninguém Que acabados os arrufos Ou eu vou ou ela vem</p>	<p>Levanta a saia mulata Não deixe a renda arrastar A renda custa dinheiro Dinheiro custa ganhar</p>	<p>Mulata levanta a saia Não deixe a renda arrastar Que renda custa dinheiro Dinheiro custa ganhar</p>
<p>3. Mulata levanta a saia Não deixa a renda arrastar A renda custa dinheiro Dinheiro custa ganhar</p>	<p>Já lá você quer morrer Se morrer, morramos juntos Quê eu quero ver como cabem Numa cova dois defuntos</p>	<p>Quem vê mulata bonita Bater no chão com o pezinho No sapateado a melo Mata meu coraçozinho</p>	<p>Quem vê mulata bonita Bater no chão com o pezinho No sapateado melgo Mata meu coraçozinho</p>	<p>Os padres gostam de moças E os solteiros também E eu como rapaz solteiro Gosto mais do que ninguém</p>
<p>4. Os pad'es gostam de moças E os solteiros também E eu como rapaz solteiro Gosto mais do que ninguém</p>	<p>O inverno é rigoroso Bem dizia a minha avó Quem dorme junto tem frio Que fará quem dorme só</p>	<p>Mirha mulata bonita Vamos ao mundo girar Vamos ver a nossa sorte Que Deus tem para nos dar</p>	<p>Mirha mulata bonita Vamos ao mundo girar Vamos ver a nossa sorte Que Deus tem para nos dar</p>	<p>Mulata quando eu morrer Quando eu morrer, morramos juntos Quê eu quero ver como cabem Numa cova dois defuntos</p>
<p>5. Os pad'es gostam de moças E os solteiros também E eu como rapaz solteiro Gosto mais do que ninguém</p>	<p>Os padres gostam de moças E os solteiros também E eu como rapaz solteiro Gosto mais do que ninguém</p>	<p>Mirha mulata bonita Quem te deu tamamba sorte Foi um soldado de Minas, Do Rio Grande do Norte</p>	<p>Mirha mulata bonita Quem te deu tamamba sorte Foi um soldado de Minas, Do Rio Grande do Norte</p>	<p>Mirha mulata bonita Quem te deu tamamba sorte Foi um soldado de Minas, Do Rio Grande do Norte</p>
<p>6. Não se intrometa ninguém Quê eu quero ver como cabem Numa cova dois defuntos</p>	<p>Se eu brigai com meus amores Não se intrometa ninguém Quê eu quero ver como cabem Numa cova dois defuntos</p>	<p>Eu mesmo fui o pinheiro Quem quiser ter cousa boa Não tenha dó de dinheiro</p>	<p>Eu mesmo fui o pinheiro Quem quiser ter cousa boa Não tenha dó de dinheiro</p>	<p>Eu mesmo fui o pinheiro Quem quiser ter cousa boa Não tenha dó de dinheiro</p>
<p>7. Me prendam a sete chaves Quê assim mesmo hei de sair Não posso ficar em casa Não posso em casa dormir</p>	<p>Me prendam a sete chaves Quê assim mesmo hei de sair Não posso ficar em casa Não posso em casa dormir</p>			

Tabela 1 - Comparação da utilização de quadras diferentes 11 gravações e 4 registros gráficos de "Isto é Bom"

A versão de Bahiano, anterior à de Neves, utiliza duas quadras da deste último, entre elas a citada por Tinhorão para justificar a suposta apropriação de Xisto.⁸ Cuíca, por sua vez, utiliza uma outra quadra vinda da versão de Neves.

Pelos menos estatisticamente, parece que o que se consagrou através de transmissão oral é o praticado pela maioria, com variações de texto, e que não tem a quadra citada por Tinhorão. Aliás, as únicas duas versões que contemplam tal quadra são as de Bahiano e Neves.⁹ Como já citado, as nove versões da coluna I são de contextos variados: uma partitura provavelmente editada no final do século XIX; uma versão publicada em coleção de canções recolhidas e harmonizadas por Luciano Gallet, em 1924; uma outra publicada em outra coleção de cantos populares do Brasil, em Paris de 1930; mais uma supostamente recolhida por Oneida Alvarenga e publicada em 1950, em seu livro *Música Popular Brasileira*; duas gravações com arranjos e designações de gênero diferentes,¹⁰ feitas um pouco mais tarde pela atriz, cantora e ativista política Vanja Orico; outra gravação feita na década de 70 do século XX por Nara Leão e duas mais recentes feitas pelo grupo Anticália e por Andréa Daltro, respectivamente em 1984 e 1997.

Coincidência ou não, as quadras constantes na versão de Neves só começam a aparecer em gravações mais recentes: Veiga, 1972, Cuíca, 1999 e Costa, 1999. A explicação pode vir do seguinte fato: até pouco tempo atrás – antes da era do som digital e da conseqüente conversão do áudio de discos antigos para formatos digitais, com finalidades várias como, por exemplo, a preservação de fonogramas antigos – o acesso aos discos de 78 RPM e outros meios dos primórdios da fonografia, era restrito a colecionadores, sendo Tinhorão, inclusive, um dos maiores do Brasil. Portanto, só recentemente, as gravações do início do século, foram relativamente “democratizadas”. O uso da quadra do *Almocreve de Petas*, em Bahiano, Neves e Pinheiro (como afirma Tinhorão), está restrito a um mesmo período e um mesmo contexto: os três foram contemporâneos e cantores contratados pela

⁸ Segundo Tinhorão a versão de Pinheiro também contempla a quadra do *Almocreve de Petas*. Ele ainda faz referência a uma quarta gravação que não se conseguiu identificar qual seria.

⁹ Entenda-se Neves a partir de agora como “matriz” do grupo formado pelo próprio e por Veiga e Costa, inclusive na posterior comparação dos contornos melódicos.

¹⁰ Um deles com flauta, violões e percussão, designado “toada”. Um outro, com maior densidade orquestral, inclusive naipes de cordas, ao qual se refere como lundu (cf. em www.ims.com.br, disponível em 23 de setembro de 2006).

Casa Edison, vivendo na mesma cidade (Franceschi 2002). A interlocução musical entre eles, talvez até de caráter amplo, era certa e inevitável.

Por tudo que aqui foi exposto, parece definitivamente inadequado falar em “apropriação”. Fica, porém, a curiosidade de posteriormente seguir os caminhos dos processos de uma possível transmutação da quadra lisboeta setecentista para o Rio de Janeiro do início do século XX.

Comparando contornos melódicos

Na Figura 1 todas as melodias foram transcritas e em seguida transpostas para uma tonalidade comum: dó maior. Como Neves, Veiga e Costa não contemplam nenhuma quadra da versão do grande grupo, optou-se por transcrever a melodia da primeira que aparece na gravação.¹¹ Não é pretensão deste estudo abordar aspectos rítmicos e especificidades interpretativas.

Observações e considerações:

· Mais uma vez acontece um grande grupo que se contrapõe a Bahiano e a Neves;

· Bahiano é versão melodicamente intermediária, que preserva os pontos de descanso e três das quatro notas de finais de verso do grande grupo, além de ter notas coincidentes em muitos outros pontos, sendo seu contorno melódico semelhante ao do grande grupo, só que menos sinuoso;

· O salto ascendente de nona trás para a linha melódica da versão do grande grupo um saliente diferencial. Há ausência em Bahiano da referida nona, mas é interessante verificar que um salto de quarta (único como o de nona da melodia do grande grupo e no mesmo lugar) pode ser visto também como um diferencial;

· Embora guarde coincidências com o grande grupo, principalmente nas notas de início de verso, o contorno melódico de Neves transcorre sempre em uma região mais baixa;

· A atenuação de saltos, em relação ao contorno do grande grupo, parece ser importante em Bahiano e Neves. Bahiano, inclusive, tem trechos que se insinuam em recitativo, com algumas seqüências de notas rebatidas;

· Há, no contexto de Bahiano e Neves, outras modificações diferenciadas: notas repetidas, tratamento seqüencial, sem saltos característicos e

¹¹O inverno é rigoroso / Bem dizia minha avó / Quem dorme junto tem frio / Quanto mais quem dorme só.

até mesmo vocalmente difíceis, com tratamento estrófico, como no grande grupo;

As versões de Cuíca e de Trindade e Caçapava têm alguns diferenciais em relação às demais: pode-se ver que as últimas cinco notas do grande grupo têm uma outra linha melódica destacada. Isto porque há um movimento harmônico na direção da tônica, ao desembocar no refrão. Todas as outras versões, ao contrário, fazem este mesmo movimento à dominante. São também as duas únicas versões que começam pelo refrão, antes da introdução de qualquer quadra. Os intérpretes envolvidos são contemporâneos e oriundos do estado de São Paulo. Tudo isto pode ser indicio de especificidades próprias na transmissão oral do “Isto é Bom” nesta região;

Pelo universo consultado, confirma-se que uma versão, mais próxima da do grande grupo, instituiu-se através da transmissão oral, percorrendo todo século XX e chegando até os nossos dias.

Considerações finais

Nettl, tentando vislumbrar questões fundamentais acerca dos processos de transmissão em grupos e repertórios de natureza essencialmente oral, discorre:

Que são mudanças na transmissão oral, e o que permanece o mesmo? Nós tratamos de uma grande variedade de fenômenos e de um amplo espectro de comportamentos. Voltando à minha distinção entre “conteúdo” e “estilo”, para que uma peça seja transmitida intacta, seu conteúdo deve permanecer enquanto seu estilo pode mudar (1983: 189).

Numa visão holística dos processos de transmissão envolvidos em casos como o deste estudo, inúmeros aspectos (internos e externos) que suscitam mudança (estilo) e estabilidade (conteúdo), necessariamente importam ao olhar etnomusicológico dos fazeres musicais. Mesmo sendo a presente abordagem de caráter preliminar e localizado, vislumbra-se larga gama de possibilidades nos dois sentidos: por um lado uma versão do “Isto é Bom” preservou-se de maneira sólida nos variados contextos em que foi transmitida, por outro, versões significativamente diferentes (geográfica e/ou cronologicamente próximas ou não) também ocorreram. Há, portanto, idiosincrasias contextuais que precisam ser profundamente averiguadas, talvez até ampliando a visão sobre o conceito nettliano de “conteúdo” e “estilo”, que parece ter caráter restritivamente formal.

Cognitivamente, a transmissão musical poderia ser vista como um processo, em miniatura, análogo ao da mudança cultural e musical, mas envolvendo os diversos estágios do contato entre culturas e pessoas, e seus complexos e intrincados mecanismos. Certamente o aval do contexto em que uma mudança ocorre é que vai torná-la efetiva.

Depois de tanto tempo de fonografia, rádio e outros dispositivos midiáticos e tecnológicos em nossas vidas, perdemos um pouco a noção da transmissão de música pela oralidade, num sentido mais original do termo. Parece-nos que a disseminação do “Isto é Bom” pode ter sido ajudada por tais dispositivos, mas eles não foram condição *sine qua non* para que ela acontecesse e continue acontecendo. Contextos muito variados, cada qual com suas especificidades, durante aproximadamente um século, produziram versões do “Isto é Bom” que mesmo evidenciando uma “matriz” predominante, sugerem significativas transformações pela oralidade, pela riqueza e variedade de elementos que apresentam.

Lista de Referências

- Franceschi, Humberto Moraes. 2002. *A Casa Edison e seu Tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí.
- Guimarães, Francisco (Vagalume). 1933. *Na Roda de Samba*. Rio de Janeiro: Typ. São Benedicto.
- Marcondes, Marcos Antônio (Ed.). 2000. *Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, Folclórica, Popular*. 3ª ed. São Paulo: Art Editora – Publifolha.
- Nettl, Bruno. 1983. *The Study of Ethnomusicology, Twenty-nine Issues and Concepts*. Chicago: University of Illinois Press.
- Spradley, James P. e David W. McCurdy. 1975. *Anthropology: The Cultural Perspective*. N. York: John Wiley
- Tinhorão, José Ramos. 1997. *As Origens da Canção Urbana*. Lisboa: Editora Caminho.