

Trasformismi *jazz* nella lingua portoghese

Michela Graziani

Università degli Studi di Firenze (<michela.graziani@unifi.it>)

Abstract

The aim of this article paper is to investigate the presence of jazz in Portuguese culture, through the study of a number of poems, written by various authors. The poems belong to the anthology *Poezz*, edited by José Duarte and Ricardo António Alves and published in 2004. The title is an interesting example of a neologism, revealing the fusion between two genres and also the transformation into poetry of jazz culture. Fusion is a characteristic aspect of linguistic innovations in the first half of the 20th century, but also in the second half of the same century (from the 1960s). These linguistic innovations are in line with the artistic aim of breaking with the academic past in favour of cultural innovations, for which the jazz universe is a perfect performer and spokesperson.

Keywords: culture, *jazz*, language, poetry, Portugal

... ao princípio jazz precisava de aspas e ficava estranho por ser estranho 'jazz', depois perdeu as aspas, assimilado se esperava, depois jazz passou a resistir em itálico; jazz hoje vive com as outras palavras e os mais velhos e antigos chamam-lhe *jéze*.

(Mourão-Ferreira 2004, 148-150)

... all'inizio il jazz aveva bisogno delle virgolette ed era strano, perché strano era il 'jazz'; poi ha perduto le virgolette ed, assimilato, si attendeva; poi il jazz è stato reso in corsivo; oggi il jazz vive con le altre parole e i più anziani lo chiamano *jéze*.¹

Con il fervore degli avanguardismi artistici del primo Novecento europeo, e con le innovazioni culturali d'Oltreoceano, anche la poesia e la lingua portoghese di questo periodo vivono una serie di cambiamenti sulla scia degli altri paesi europei, seppure con tempi e modalità differenti. Nello specifico la cultura jazz², afro-americana, formatasi a New Orleans negli anni '10 del secolo

¹ Se non diversamente indicato tutte le traduzioni sono inedite e a cura dell'autrice.

² Per approfondimenti sulla storia del jazz si rimanda ai seguenti volumi: Hobsbawm 2008; Zenni 2012; Shipton 2011.



scorso e fino a quell'epoca completamente sconosciuta nella "Terra del fado", a partire dagli anni '20, grazie allo sviluppo della radiofonia su scala mondiale, penetra anche in territorio lusitano³, introducendo in ambito linguistico dei trasformismi che lentamente vanno ad affermarsi in una norma europea (PE), all'epoca profondamente conservatrice e timidamente aperta a lemmi stranieri.

Nel seguente lavoro, quindi, si vuole indagare come il linguaggio jazz, appartenente all'area anglosassone, abbia influito nella lingua portoghese, attraverso lo studio di poesie scritte da autori provenienti da aree lusofone diverse, riunite in un'antologia⁴ curata da José Duarte e Ricardo António Alves, pubblicata a Lisbona nel 2004, che si configurano come una sorta di documenti sociali, di testimonianze poetiche di un percorso lusofono del jazz, realizzatosi nel primo e secondo Novecento, rimasto sempre nell'ombra. Fermo restando che non è obiettivo di questo lavoro indagare sulla storia della lingua portoghese e sull'entrata, nel corso dei secoli, di lemmi europei ed extra-europei, per il quale si rimanda a specifici studi filologico-letterari⁵, una prima riflessione verte sul concetto di *estrangeirismo* e sulla sua affermazione sia nella norma portoghese europea che nella variante brasiliana⁶, attraverso il prezioso ausilio degli accordi ortografici⁷ che a partire dal 1931 hanno regolamentato l'ortografia della lingua portoghese e, dal 1943, anche della variante brasiliana, nei cui testi viene evidenziata molto brevemente la preferenza ad adattare i toponimi stranieri alla lingua portoghese, dunque, a portoghesizzare sia termini arcaici in uso corrente, sia nuovi lemmi che potrebbero entrare

³ Di seguito, si riporta l'annuncio dell'entrata del jazz in Portogallo negli anni '20 del secolo scorso: "Hoje os sons burlescos e todavia gloriosos do jazz-band ouvem-se em toda a parte [em Portugal]: nos clubes elegantes, nos cinemas, nos parques públicos, nos restaurantes da moda e até em modestas leitarias que outrora viviam silenciosas, olvidadas as descobertas da civilização" (Jesus Redes Martins 2006, 84; Oggi i suoni burleschi ma allo stesso tempo gloriosi delle *jazz-band* si ascoltano dappertutto [in Portogallo]: nei club eleganti, nei cinema, nei giardini pubblici, nei ristoranti alla moda e perfino nelle modeste latterie che in altri tempi vivevano nel silenzio, lontane dalle scoperte della civiltà).

⁴ L'antologia si apre con tre poeti nati a fine Ottocento (Manuel Bandeira, Brasile 1886; José de Almada Negreiros, Portogallo 1893; e Mário de Andrade, Brasile 1893) e termina con due poeti di ultima generazione (Manuel de Freitas, Portogallo 1972; e Paulo César de Carvalho, Brasile 1970). Nel mezzo, una moltitudine di autori portoghesi, brasiliani e africani di lingua portoghese, più o meno famosi, che hanno contribuito comunque allo sviluppo letterario dei rispettivi paesi di appartenenza.

⁵ Per lo studio filologico dei lemmi europei ed extra-europei entrati nella lingua portoghese dalle origini all'epoca contemporanea si rimanda a Castro 2006.

⁶ Per approfondimenti sulla distinzione tra la lingua portoghese europea e brasiliana e sulle rispettive specificità lessicali e morfo-sintattiche si rimanda a Salomão 2007.

⁷ Per approfondimenti sugli accordi ortografici a partire dal 1931 si rimanda al Portale della Lingua Portoghese (<<http://www.portaldalinguaportuguesa.org>>), comprensivo anche di un dizionario assai utile e significativo per la presa visione dei lemmi stranieri adattati al portoghese, ovvero portoghesizzati, e di quelli entrati nel vocabolario portoghese in lingua originale.

nella vita quotidiana portoghese. La seconda riflessione riguarda la distinzione tra *estraneirismos* e *neologismos*, visto che nelle poesie incontreremo sia lemmi stranieri, inglesi e francesi soprattutto, sia neologismi. Oltre a celebri ed esaurienti studi a riguardo, per i cui approfondimenti si rimanda in bibliografia (Boléo 1965 e 1974; Casteleiro 1995; Machado 1994; Teixeira 2008; Rodrigues 2009), nel nostro caso la spiegazione più significativa viene fornita dal dizionario lessicografico Houaiss, laddove per i termini stranieri emerge il carattere “dominante”, di imposizione sul lessico della lingua ricettiva,

1. influência geral forte da cultura, dos costumes de determinada nação sobre outra, ou sobre uma parcela significativa dos indivíduos desta; 2. palavra ou expressão estrangeira usada num texto em vernáculo, tomada como tal e não incorporada ao léxico da língua receptora.
(Houaiss 2003, vol. II, 1635)

1. influenza forte della cultura, degli usi di una determinata nazione su di un'altra, o su di una parte significativa degli individui di questa; 2. parola o espressione straniera usata in un testo in lingua pura.

Mentre per i neologismi risalta l'aspetto creativo e di novità che può essere originato da termini portoghesi o provenienti da altre lingue:

1. emprego de palavras novas, derivadas ou formadas de outras já existentes, na mesma língua ou não; 2. atribuição de novos sentidos a palavras já existentes na língua.
(Houaiss 2003, vol. III, 2605)

1. impiego di parole nuove, derivate o create da altre già esistenti, nella stessa lingua o no; 2. attribuzione di nuovi significati a parole già esistenti nella lingua.

Interessante, a riguardo, è il titolo dell'antologia in questione, *Poezz* (2004); esempio di neologismo che rivela la fusione tra i due generi (poetico e musicale), nonché la messa in poesia della cultura jazzistica. Un aspetto, questo della fusione, *fusion*, caratteristico delle invenzioni linguistiche del primo Novecento portoghese⁸, ma anche degli sperimentalismi della seconda metà del secolo (dagli anni '60 in poi)⁹; entrambi in linea con un pensiero artistico di rottura col passato accademico, ortodosso, a favore di innovazioni e contaminazioni culturali, di cui l'universo jazz si configura quale perfetto interprete e portavo-

⁸ Mi riferisco alla scomposizione del linguaggio a livello formale e tematico, alla frammentazione della sintassi, all'abolizione della punteggiatura, agli ossimori, alle onomatopee, ai neologismi e ai vari “ismi” creati da Fernando Pessoa: “sensazionismo”, “intersezionismo”, “paulismo”, per creare una nuova disposizione grafica delle parole all'insegna della confusione, del disordine, ma anche un'arte portoghese cosmopolita, moderna, capace di riunire in sé tutte le arti del mondo (Júdice 1992, 105-106).

⁹ Mi riferisco ai “frammenti” di António Aragão (1925-2008) e José Alberto Marquês (1939), ai “divertimenti” di Alexandre O'Neill (1924-1986) e agli “scherzi” di Salette Tavares (1922-1994), poeti sperimentali che hanno dato vita, insieme a Ana Hatherly (1929), alla poesia visiva portoghese (de Sousa, Ribeiro 2004, 98, 129, 78, 140).

ce, come si evince dal pensiero di Miguel Serra Pereira, “jazz primeira música, filha da confusão, culturas europeias, culturas africanas” (Serras Pereira 2004, 324; Jazz prima musica, figlia della confusione, culture europee e culture africane) e di Rui Knopfili “em jazz os discursos não se repetem, são improvisados” (Knopfili 2004, 202; Nel jazz i discorsi non si ripetono, sono improvvisati).

Curioso, quindi, è investigare gli anglicismi importati dalla cultura jazz statunitense, i portoghesismi, ma anche gli africanismi per ricordarne le origini nere. Lemmi quali: *jazz*, *cool-jazz* *free-jazz*, *jazz-band*, *jam-session*, *blues*, *bebop*, *swing*, indicanti l’evoluzione di questo genere musicale tra gli anni ‘20-‘60 del secolo scorso, nelle poesie in esame diventano parole-chiave non traducibili, poiché anglicismi che rimandano a dei concetti precisi che non possono essere resi in altro modo. Tuttavia, è certo che attorno al 1935 il lemma *jazz* viene portoghesizzato – per questo scritto a tutto tondo e non più in corsivo – e inserito nel dizionario Houaiss, in qualità sia di verbo: *jazzificar*, col significato di “adattare al *jazz*” (Houaiss 2003, 2177), che di aggettivo: *jazzista* ovvero “musicista, conoscitore o appassionato del *jazz*” (2177); *jazzístico* “relativo al *jazz* o al jazzista, che ha le caratteristiche del *jazz* o che di esso presenta una marcante influenza” (2177); *jazzófilo* “affezionato o conoscitore del *jazz*” (2177). Si tratta di trasformismi culturali che sono parte integrante, in realtà, delle “trasformazioni immediate” e delle “integrazioni lessicali” (Mateus, Cardeira 2007, 69) che hanno contraddistinto il processo evolutivo della lingua portoghese a livello diacronico e diastratico, poiché la loro tarda affermazione nella norma europea – rispetto all’effettiva data di nascita dei singoli stili musicali¹⁰ –, sottolinea il “ritardo culturale” della società portoghese della prima decade del Novecento, provinciale, tradizionalista e politicamente instabile¹¹.

Tra i pochi scrittori modernisti che cercano di mettere in risalto tali innovazioni linguistico-culturali d’Oltreoceano, emergono José de Almada Negreiros (1893-1970) con la poesia “Cabaret” e António de Navarro (1902-1980) con “Dancing ambiente” e “Charleston” – il primo appartenente al gruppo della rivista *Orpheu* (1915) capeggiato da Fernando Pessoa, promotore della modernizzazione della letteratura portoghese; il secondo più tardo, ma fortemente influenzato da tale rivista. Da queste poesie si avverte appieno il tono modernista di ribellione, di voglia di superare le convenzioni e i cliché, a favore

¹⁰ Si ricorda a riguardo che la presenza del termine *jazz* nella lingua portoghese risale al 1935, mentre la sua formazione come genere musicale è avvenuta negli anni ‘10; il *free-jazz* sorto negli anni ‘60 è entrato nella lingua lusitana nel 1965, il *bebop* degli anni ‘40 è entrato nel 1944, il termine *jazz-band* degli anni ‘20 è presente nel dizionario Houaiss a partire dal 1923; per gli altri lemmi citati non emerge una data precisa ma un’indicazione generica: “secolo XX” (Houaiss 2003, vols I, II, III).

¹¹ La difficoltà ad accettare la cultura jazz a inizio del Novecento, non è dipesa dalle differenze sociali tra la classe popolare o borghese, quanto dalla mentalità conservatrice di tutta la società lisboeta, ancora troppo legata alla vita tradizionale, rurale, tipicamente provinciale di fine XIX secolo.

di una apertura mentale, visibile non solo a livello lessicale col mantenimento degli anglismi *dancing*, *charleston* e del francesismo *cabaret*, ma anche a livello metrico per l'uso del verso libero. Tuttavia, in entrambi gli autori l'obiettivo non è tanto valorizzare la cultura jazz in sé – ancora disprezzata e ridicolizzata¹² –, quanto il movimento di persone che si viene a creare con l'apertura dei locali notturni, la frenesia dei balli – tra cui il *charleston* –, e il ritmo vivace di questa nuova musica, marcando così elementi cari ai famosi “folli” anni '20, alla tradizione modernista di quegli anni, tesa a esaltare l'avvento del capitalismo e della cultura di massa, la velocità e il progresso urbano con le sue novità socio-culturali, oltreché stilistiche, di cui si riportano alcuni esempi:

... as notas,
que da boca da trompete,
saem vibrando
como gravatas
flébeis de som
num *louping*,
louping de loup
em biciclete
de sonoro *flon*... (Navarro 2004, 33)

... le note,
che dalla bocca della tromba
escono vibrando
come cravatte
fievoli di suono
in un *louping*
louping de loup
in bicicletta
dal sonoro *flon*...

... O jazz
zurze, risca losangos, gumes,
planos, ângulos, sonoros motes...
E ela surge, toda nua...
O seu corpo
esbarra
em movimentos ágeis,
eléctricos,
com os sons do jazz,
pensamentos aladaos
que esvoaçam, veloces, veloces no
espaço... (Navarro 2004, 39)

... Il jazz
batte, graffia losanghe, fili
piani, angoli, sonori motti...
E lei appare, tutta nuda...
Il suo corpo
si lancia
in movimenti agili
elettrici
ai suoni del jazz
pensieri alati
che svolazzano veloci, veloci nello
spazio...

¹² Si riporta una delle opinioni sul jazz, dilagante nella capitale lusitana, nelle prime decadi del Novecento, “Haverá um pouco de Arte nessa música desarticulada que cabriola e gesticula como se fosse um clown de circo?... Beethoven e Mozart, se pudessem despertar do sono eterno que não conseguiu esquecer os inspirados acordes da sua música, desejariam morrer novamente, considerariam talvez um insulto à ‘Divina Arte’” (de Jesus Redes Martins 2006, 62; ci sarà un pò di Arte in questa musica disarticolata che fa le capriole e gesticola come se fosse un clown circense?... Beethoven e Mozart se potessero svegliarsi dal sonno eterno, che non è riuscito a dimenticare gli accordi ispirati della loro musica, morirebbero di nuovo e forse lo considererebbero un insulto alla “Divina Arte”).

... automóveis
 cinema
 rádio
 nascia o 20
 e uma só Música – o jazz
 a cada década seu jazz
 que velocidade! (de Andrade 2004, 18)

... automobili
 cinema
 radio
 nascevano gli anni '20
 e una sola Musica – il jazz
 a ogni decade il suo jazz
 che velocità!

Tutto ciò, con l'auspicio di avviare anche in Portogallo quel processo di modernizzazione già presente in altri paesi europei, come si evince dai versi di Almada Negreiros, "Cabaret":

... Pusemos o palco entre as mesas
 e nós somos os actores
 os personagens e os autores.
 Banimos o público:
 agora os protagonistas representam
 fazem de personagens...
 Últimas representações dos velhos
 personagens!
 Fim d'época!
 Hoje é dia de passar por alguém
 e a música presta-se.
 Dez girls dez
 e outras paixões a multiplicar por dez
 e o Jazz liga todas as passagens...
 Experimentar o mesmo sem as regras
 os sentidos sem as rédeas
 os sentimentos sem os prejuízos...
 (de Almada Negreiros 2004, 15-16)

... Abbiamo messo il palco tra i tavoli
 e noi siamo gli attori
 i personaggi e gli autori.
 Bandiamo il pubblico:
 adesso i protagonisti rappresentano
 fanno da personaggi...
 Ultime rappresentazioni dei vecchi
 personaggi!
 Fine d'epoca!
 Oggi è il giorno di passare da qualcuno
 e la musica si presta.
 Dieci girls dieci
 e altre passioni da moltiplicare per dieci
 e il Jazz unisce tutti i passaggi...
 Sperimentare se stesso senza le regole
 i sensi senza le redini
 i sentimenti senza i pregiudizi...

Bisognerà aspettare la poesia di Adolfo Casais Monteiro (1908-1972), legato alla rivista *Presença* degli anni '40, e quella neo-realista di Mário Dionísio (1916-1993) o di Alberto de Lacerda (1928-2007), affinché il jazz acquisisca una valenza più incisiva e seria nella società portoghese, in quanto espressione musicale e culturale e non mero genere ludico, di divertimento e di stranezze ritmiche. Si inizia, dunque, a vedere il jazz come uno stile di vita marcato da sofferenze e dolore, oltre che da allegria e virtuosismi musicali, riuscendo così a penetrare nell'animo di coloro che si soffermano ad ascoltarlo veramente, "jazz nunca entra por um ouvido e sai por outro, fica lá sempre algo que para cada um é diferente" (Dionísio 2004, 74; il jazz non entra mai da un orecchio uscendo dall'altro, resta sempre là, resta sempre qualcosa che per ognuno è diverso), cogliendone la sua complessità semantica, oltreché ritmico-melodica, "Tocava [Bill Evans] / muito inclinado / como quem ouve / cada vez mais fundo / não tocava / abria um espaço / que nos permitia /

ouvir” (de Lacerda 2004, 185; suonava [Bill Evans] / molto chino / come chi ascolta / ogni volta più in profondità / non suonava / apriva uno spazio / che ci permetteva / di ascoltare).

A livello morfo-sintattico, dunque, nella maggior parte delle poesie in questione si constata come tale linguaggio jazz non vada a stravolgere la norma europea (PE), quanto a modificarla nel lessico per la presenza di onomatopee, tra cui “ping pang-ping pang” che rievoca il suono del contrabbasso, come si legge a riguardo in “Pingas de chuva” (Gocce di pioggia):

Caem,
gordas, sonoras
monótonas pingas de chuva,
– espaçadas –
e indolentes
vão marcando uma toada:
ping pang – ping pang,
...
E ao cair,
a chuva bate o compasso
com o som dum contrabasso...
(Monteiro 2004, 57)

Cadono,
grasse, sonore
monotone gocce di pioggia,
– distanziate –
e indolenti
che marcano un motivo
ping pang – ping pang,
...
È nel cadere,
la pioggia batte il compasso
con il suono di un contrabbasso...

e di alcuni neologismi che meglio rappresentano metaforicamente il *climax* di innovazione e contaminazione stilistico-lessicale, quali: *poemacto*, poema-atto, coniato da Herberto Helder (nel componimento omonimo “Poemacto” [1930; Poematto]), secondo cui il jazz si personifica in atto poetico, reso dall’ausiliare *ser*, essere, alla prima persona singolare *sou*, sono,

Sou uma devastação inteligente.
Com malmequeres fabulosos.
Ouro por cima.
A madrugada ou a noite triste tocadas
em trompete. Sou
alguma coisa audível, sensível.
Um movimento.
Cadeira congeminando-se na bacia,
feita o sentar-se.
Ou flores bebendo a jarra.
O silêncio estrutural das flores.
E a mesa por baixo.
A sonhar. (Helder 2004, 197)

Sono una devastazione intelligente.
Con pratoline favolose.
Oro in cima.
L’alba o la notte triste suonate
in tromba. Sono
qualcosa di udibile, sensibile.
Un movimento.
Sedia che si immagina nella bacinella,
fatta per sedersi.
Oppure fiori che bevono il vaso.
Il silenzio strutturale dei fiori.
E il tavolo in basso.
Per sognare.

bixology, the study of Bix, lo studio di Bix, neologismo di Manuel de Freitas (1972) rivolto a Bix Beiderbecke (1903-1931), autore di “Jazz me blues” (1924), come riporta la poesia “Bixology” (Bixologia) a lui dedicata:

Não sei ao certo que álcool pôde alimentar
aquela teimosa e elegante corneta
(outros dizem trompete), mas estou em crer
que um bourbon muito suave aveludou
a tristeza ou o júbilo que dela
sem réplica nos chegaram.
É sempre atroz uma alegria já velha:
jazz me blues, um pouco antes
da morte, não peço mais...

(de Freitas 2004, 441)

Non so con certezza quale alcool possa alimentare
quella timorosa ed elegante cornetta
(altri dicono tromba), ma inizio a credere
che un bourbon molto soave abbia reso di velluto
la tristezza o il giubilo che da essa
senza replica siamo arrivati.
È sempre atroce un'allegria ormai vecchia:
jazz me blues, un po' prima
della morte, non chiedo di più...

caetanear, suonare alla maniera di Caetano Veloso (1942), ovvero con sonorità brasiliane legate alla bossa nova, ma fortemente influenzate dal ritmo del jazz, come ricordato da un altro celebre musicista brasiliano, Djavan Caetano Viana, nella poesia "Sina" (1949; Sorte):

... art nouveau
da natureza
pura beleza: "jazz"

...
desse front
virá lapidar o sonho
até gerar o som
como querer
caetanear
o que há de bom. (Djavan 2004, 315)

... art nouveau
della natura
pura bellezza: "jazz"

...
da questo front
lapiderà il sogno
fino a generare il suono
come voler
caetanear
ciò che c'è di buono.

Infine, *jazzulejos*, azulejos jazz, neologismo di António Jacinto (1924-1991) che, rimandando esplicitamente alle tipiche piastrelle lusitane, in questo caso sembra voler simboleggiare le varie sfaccettature di tale genere musicale, non riconducibile a un unico stile e, per questo, raffigurato sotto forma di *azulejos* (Jacinto 2004, 132).

Altri neologismi, invece, evidenziano il *climax* di drammatico realismo marcato dalla piaga dell'alcool, della droga e del sesso, dilagante tra le società capitalistiche delle grandi città americane ed europee nelle prime decadi del Novecento; un dramma fortemente abbinato alla cultura jazz per via della sua nascita nei quartieri più poveri e malfamati, come simboleggiano i neologismi: *sexofone*, *saxofome*, *euro-cidade*, sessofofo, saxofame, euro-città, dove l'abbinamento del sesso e della miseria al suono caldo e sensuale, ma anche profondo e malinconico del sassofono, simboleggiano quanto spiegato sopra, mentre euro-città si riferisce a Lisbona, città europea, in linea ormai con le altre capitali del vecchio continente per aver avviato il processo di modernizzazione, siglato simbolicamente anche dall'apertura, nel 1955, dello Hot Clube di Lisbona, in Piazza d'Allegria, di cui ci forniscono testimonianza: José

Carlos Ary dos Santos (1937-1984), in modo enigmatico, con il vago riferimento alla “cava dell’amore”¹³, come si legge di seguito in “Lisbon by night”,

Sexofone saxofome
aqui jazz a humanidade
sepulcro de pedra-pomes
duma pseudo euro-cidade.

...

Na cave do cio soa
um rumor acutilante
faca pássaro que voa
em seu espaço percutante.

... (dos Santos 2004, 229)

Sessofono sassofame
qui jazz l’umanità
sepulcro delle pietre pomici
di una pseudo euro-città.

...

Nella cava dell’amore suona
un rumore acuto
coltello uccello che vola
nel suo spazio che percuote.

...

in modo più esplicito, Pedro Bandeira Freire (1939-2008) con la poesia “Praça da Alegria” (Piazza d’Allegria),

Praça da Alegria! Quem te aborde
Na alegria do teu encantamento
Do pequeno lago no meio do jardim
Sentirá sempre um pequeno acorde
Vindo do lado do Hor ou um lamento
De um fado, de um bêbado ou coisa assim
... (Freire 2004, 255)

Piazza d’Allegria! Chi ti abborda
Nell’allegria del tuo incanto
Dal laghetto nel giardino
Sentirà sempre un piccolo accordo
Che viene dal lato dello Hor o un lamento
Di un fado, di un ubriaco o qualcosa del genere
...

Lo stesso lemma *jazz*, parola onomatopeica, indica non solo uno dei suoni prodotti dalla batteria, [zzz], ma anche il processo fonologico della vibrante sonora [z] nella sorda [s] per distinguere due sostantivi: *jazz* e *jass* ed evitare imbarazzanti incomprensioni semantiche, visto che spesso il lemma *jazz* veniva scritto nei giornali americani degli anni ‘20 senza la /j/, arrivando così a considerare il termine inglese *ass*, sedere, sinonimo di *jazz*, da cui l’erronea associazione della musica *jazz* a qualcosa di deplorabile e volgare (Houaiss 2003, vol. II 2177)¹⁴.

¹³ In italiano corrisponde a “sotterraneo, cava degli amori”, luogo intimo, appartato, non visibile dall’esterno, perché seminterrato, dove le probabili effusioni amorose vengono associate alle melodie più sensuali del *jazz*. Si tratta di una delle interpretazioni della poesia citata, dove l’intima atmosfera amorosa della *cave* è correlata al neologismo *sexofone*, riguardante metaforicamente la realtà sessuale esterna, della città di Lisbona. Da un punto di vista prettamente storico, Jesus Redes Martins ricorda che la celebre sede dello Hot Club Portuguese (HCP), risalente al 5 Giugno 1955, è stata proprio la *cave* n. 39 di Piazza d’Allegria a Lisbona.

¹⁴ Per approfondimenti sull’origine etimologica del lemma “*jazz*” si riportano di seguito i passi più salienti ripresi dal Dizionario Houaiss: “Música moderna de origem negro-americana,

Ai ricorsi onomatopeici e ai neologismi si aggiungono, nelle poesie in esame, anglismi usati prevalentemente per ricordare nomi di famosi musicisti jazz¹⁵ o titoli di celebri brani, quali “Blue-green-blues” e “Stella by starlight” di Miles Davis (1926-1991)¹⁶, “Improvviso” e “Stardust” di John Coltrane (1926-1967)¹⁷,

muito difundida após a guerra de 1914-1918, caracterizada pelo improviso e pelas sonoridades e ritmos sincopados, basicamente extraídos do *ragtime* e do *blues*. Idioma de origem controversa, ou mesmo obscena; o vocabulo giresco surge nos EUA na aceção pejorativa ‘ter relações sexuais’, cedo ligado ao próprio nome do género musical; o *Webster’s Dictionary of the English Language* (ed. 1964) limita-se a dizer que o vocabulo *jazz* é do crioulo *jass*, termo sexual aplicado a danças conguesas (New Orleans);... Para alguns estudiosos a origem estaria no vocabulo francês *jaser*, ‘tagarelar, entreter, divertir’; tal hipótese conta com muitos adeptos, por motivo da colonização de New Orleans pelos franceses, e pela influência do crioulo na criação do *jazz* – vários pioneiros do *jazz* eram franco-negros, como Sidney Bechet” (Houaiss 2003, vol II 2177; Musica moderna di origine afro-americana, molto diffusa dopo la guerra del 1914-1918, caratterizzata da improvvisi, sonorità e ritmi sincopati, ripresi dal *ragtime* e dal *blues*. Idioma di origine controversa, anche oscena; il vocabolo volgare nasce negli Stati Uniti nell’accezione peggiorativa di ‘avere rapporti sessuali’, presto legato allo stesso nome del genere musicale; il *Webster’s Dictionary of the English Language* (ed. 1964) si limita a riportare che il termine *jazz* viene dal creolo *jass*, termine sessuale abbinato alle danze congolese (New Orleans);... Per altri studiosi l’origine risale al verbo francese *jaser*, spettegolare, “intrattenere, divertire”. Questa ipotesi è seguita da molti, per via della colonizzazione di New Orleans dai francesi e per l’influenza del creolo nella nascita del *jazz* – diversi pionieri del *jazz* erano franco-africani, come Sidney Bechet).

¹⁵ All’interno del testo l’elenco sarebbe risultato troppo lungo, per questo, tra gli altri celebri nomi del jazz citati nell’antologia, si ricordano in nota: Sidney Bechet (*Poezz*, 23); Langston Hughes (81, 107); Bill Evans (185); Charlie Parker (201, 383, 393); Miles Davis (203, 263); Thelonious Monk (205, 281, 369); Ella Fitzgerald (305, 399, 405); Keith Jarrett (329, 373, 379); Charles Mingus (299, 339); Chet Baker (311); Nina Simone (351); Billie Holiday (367); Duke Ellington (397, 413); Bessie Smith (439).

¹⁶ Ricordati rispettivamente da Ana Hatherly, “A nostalgia urbana / de um Miles Davis / retrata Nova York / escura / húmida / soturna / Quando ele toca / há um abafado grito: / as pungentes notas / batem no ouvido... *Why remember at all?*” (Hatherly 2004, 189; la nostalgia urbana / di un Miles Davis / ritrae New York / scura / umida / taciturna / Quando lui suona / c’è un grido soffocato: / le note pungenti / battono nell’orecchio... *Why remember at all?*), e da Frederico Barbosa, “Quem viu estrelas / ouviu aquelas / perdidas vias velhas /... o som é tudo o que se adora / é tudo isso e muito mais: / um tema grego antigo / Stella By Starlight / lua trançada no cabelo / voz de desconcerto” (Barbosa 2004, 409; chi ha visto le stelle / ha visto quelle / perdue antiche vie /... il suono è tutto ciò che si adora / è tutto questo e molto di più: / un tema greco antico / *Stella by Starlight* / luna intrecciata nei capelli / voce di sconforto).

¹⁷ Celebrati da José Tolentino Mendonça, di cui significativo è il titolo della poesia *Sobre um improviso de John Coltrane* (Mendonça 2004, 423; Su un improvviso di John Coltrane), e da António Barahona, “a ouvir Stardust de John Coltrane / o meu destino é este debruçado na / pirâmide com o coração aberto em quatro / de maneira esfíngica no deserto sempre / que outro lugar não há à mercê de ser / livre dono da deriva do barco” (Barahona 2004, 251; nell’ascoltare *Stardust* di John Coltrane / il mio destino è questo curvo sulla / piramide con il cuore aperto in quattro / in modo sfingico nel deserto sempre / che non ci sia altro luogo in balia di essere / libero proprietario della deriva della barca).

“Night in Tunisia” di Dizzy Gillespie (1917-1993)¹⁸, oppure nomi di strade americane, in lingua inglese o francese, che hanno fatto la storia del jazz, tra cui “Basin Street”¹⁹, “Fifty Second Street”²⁰, “Vieux carré”²¹. Gli italianismi “allegro andante ma non troppo”²² e “improvviso” evidenziano, invece, seppure con degli errori ortografici (“tropo”, anziché troppo e “improvviso”, anziché improvviso), due aspetti fondanti della musica jazz, brio e improvvisazione, mentre i numerosi portoghesismi: “Nova Orleans” (New Orleans), “Nova Iorque / Nova York” (New York), “saxofone” (saxophone), “cabaré” (cabaret), “bares” (bars), “rádio” (radio), “nailon” (nylon), “néon” (neon), “filme” (film), “clube” (club), “ianques” (yankees), “uíscue” (whisky) sottolineano l’assimilazione nella lingua lusitana di anglicismi o francesismi, all’epoca già di uso comune, attraverso la loro trasformazione fonetica e il conseguente inserimento nel lessico quotidiano.

In altre poesie, la norma europea (PE) viene stravolta nella sua struttura morfo-sintattica, come si nota nei due esempi qui riportati, dove nel primo caso (“Torquato Nato”) l’aspetto grammaticale, alquanto riduttivo, è costituito dall’alternanza di verbi portoghesi e sostantivi inglesi, con il presunto intento di fornire una spiegazione semantica sincopata del concetto di *blue note*, tono malinconico caratteristico sia dell’anima *soul* del *blues*, sia del ritmo languido del *cool jazz*,

¹⁸ Rielaborato da Frederico Barbosa, “Um piano corre solto / como um louco no deserto. / Cada palavra em pó se espalha / a noite cai como um consolo” (Barbosa 2004, 401; un piano corre sciolto / come un folle nel deserto. / Ogni parola si disperde in polvere / la notte cade come una consolazione).

¹⁹ “[V]ou contigo / se me levasse aos bares / da Basin Street / e me mostrares tudo / o que fez da tua voz um vinho acre / sexo nimbado de folhas silvestres / para eu poder / proclamar / de pé / do alto do Empire State Building / que a tua raça / se vingou / criando uma flor / em cada golpe de chicote” (Condinho 2004, 265; [V]errò con te / se mi porterai nei bar / di Basin Street / e se mi mostrerai tutto / ciò che ha fatto della tua voce un vino acre / sesso sublimato di foglie silvestri / per poter / proclamare / in piedi / dall’alto dell’ Empire State Building / che la tua razza / si è vendicata / creando un fiore / in ogni colpo di frusta).

²⁰ “Mas súbito sobe do abismo um som crestado / de jazz negro, vindo de Fifty Second Street. / New York acorda para a noite. Oito milhões / de solitários se dissolvem pelas ruas / sem manhã. New York entrega-se” (de Moraes V. 2004, 65; ma all’improvviso sale dall’abisso un suono smielato / di jazz nero, venuto dalla Fifty Second Street / New York si sveglia per la notte. Otto milioni / di solitari si dissolvono per le strade / senza mattino. New York si abbandona).

²¹ “New Orleans / velhas casas do *vieux carré* / noites de cálido afago / blues e spirituals / que estremecem o corpo / colados na alma” (de Moraes T. 2004, 193; New Orleans / vecchie case del *vieux carré* / notti di carezze ardenti / blues e spirituals / che scuotono il corpo / incollati nell’anima).

²² “[Q]uando o bater das ondas chega próximo / do coração chega próximo desse lugar apetecido / donde se parte como de um cais / sempre em viagem de navio fantasma / que o tempo o traz nos seus inumeráveis regressos / demanda impossível em allegro andante ma non troppo / jarrett suspira e o mar de novo ondeia pelas semibreves” (Leite 2004, 375; [Q]uando il battere delle onde arriva vicino / al cuore arriva vicino a questo luogo appetitoso / da dove si parte come da un porto / sempre in viaggio sulla nave fantasma / che il tempo lo porta nei suoi innumerevoli ritorni / ricerca impossibile in allegro ma non troppo / jarrett sospira e il mare di nuovo ondeggia tra le semibrevi).

... digo	... dico
– cool –	– cool –
vou	vado
– soul –	– soul –
sou	sono
– blue –... (de Carvalho 2004, 435)	– blue –...

Nel secondo esempio (“Mero léxico para o piano de Thelonious Monk”; Puro lessico per il piano di Thelonious Monk), invece, la sintassi è del tutto assente e sostituita da un elenco di sostantivi onomatopeici col fine di riprodurre i suoni degli strumenti usati nelle *jazz-band*, tra cui nello specifico, il suono del pianoforte di Thelonious Monk (1917-1982),

... farpas farpas farpas metálicas	... punte punte punte metalliche
ângulos arestas quinas esquinas	angoli spigoli canti angoli
lâminas e cortes aparas e fios	lamine e tagli ritagli e fili
gumes pausas o ermo o ermo	tagli pause l'eremo l'eremo
contrapulso bate a luz... (Guimarães 2004, 335)	contrappolso batte la luce...

Infine, in altri autori si registra l'uso della norma brasiliana (PB), resa graficamente da specifici ricorsi fonetici, tra cui l'accento circonflesso assente nella norma europea PE sui lemmi “quilômetros”²³, “ôlho”²⁴; ricorsi lessicali, ovvero parole di origine africana, alla base del sincretismo culturale caratteristico del nordest brasiliano, quali “maxixe, batucar, ganzá”²⁵, “forro”²⁶, “marimba”²⁷. A questi si aggiungono espedienti morfosintattici, come l'uso

²³ “Ninguém se lembra de política nem dos oito mil quilômetros de costa” (Bandeira 2004, 12; nessuno si ricorda di politica, nemmeno degli ottomila chilometri di costa).

²⁴ “O ôlho meigo de Deus a dardejar ternuras” (de Moraes 2004, 66; l'occhio affettuoso di Dio che dardeggia tenerezze).

²⁵ “O japonês também dança maxixe... A sereia sibila e o ganzá do jazz-band batuca” (Bandeira 2004, 11; anche il giapponese balla il *maxixe*... La sirena sibila e il tipo della *jazz-band* suona il *batuque*).

²⁶ “E descobrir o amor no forro de uma casa” (Mourão-Ferreira 2004, 151; e scoprire l'amore nel *forro* di una casa).

²⁷ “Sons longínquos de marimba chegam até mim” (de Sousa 2004, 145; suoni lontani di *marimba* arrivano fino a me).

del gerundio nella frase perifrastica con il verbo *estar*, “está quase morrendo” (Lyra 2004, 259; sta per morire) e del pronome personale collettivo *a gente* per indicare la prima persona plurale, noi, “que mexe com a gente” (che si mescola con noi), che suggellano metaforicamente il legame culturale tra il jazz e la musica brasiliana – sia essa colta come il *choro* e la *bossa nova* o popolare come il *samba* –, avviato negli anni ‘50 da poeti-musicisti quali Jobim (1927-1994), João Gilberto (1931) e Vinícius de Moraes (1913-1980), spesso anche con un sottile e scherzoso tono ironico di contrarietà verso questo genere musicale “straniero”, non propriamente brasiliano, come rivelano i versi del carioca Carlos Lyra (1936), al cui jazz però riconosce originalità e unicità, “jazz a única Música do século vinte, original, as outras todas a ele foram beber, sorver, umas para vender, outras à socapa, fusões ingratas” (Lyra 2004, 258; il jazz è l’unica musica del ventesimo secolo, originale, tutte le altre hanno attinto da lui, alcune per vendere, altre in sordina, fusioni ingrato), come si legge anche nella seguente poesia, “Influência do jazz” (Influsso del jazz),

Pobre samba meu
Foi se misturando
Se modernizando e se perdeu
E o rebolado, cadê? Não tem mais
Cadê o tal gingado
Que mexe com a gente
Coitado do meu samba
Mudou de repente
Influência do jazz.

Povero samba mio
Si è mescolato
Modernizzato e si è perso.
E l’ancheggiamento, dov’è? Non lo ha più
Dov’è il tale dondolio
Che si mescola con noi
Povero samba mio
È cambiato all’improvviso
Influenza del jazz.

Quase que morreu
E acaba morrendo
Está quase morrendo, não percebeu
Que samba balança
De um lado pro outro
O jazz é diferente
Pra frente e pra traz
O samba meio morto
Ficou meio torto
Influência do jazz... (Lyra 2004, 259)

È quasi morto
E va a morire
Sta per morire, non ha capito
Che il samba dondola
Da un lato all’altro
Il jazz è diverso
Avanti e indietro
Il samba mezzo morto
È rimasto mezzo storto
Influenza del jazz...

Tali variazioni si constatano anche nella metrica, che a volte si mantiene prossima a quella classica, visibile nella suddivisione in strofe o nell’uso della rima; altre volte se ne allontana per l’assenza di punteggiatura e di maiuscole nei nomi propri di persona o di luogo, oppure per la notevole riduzione a poche parole-chiave. Il denominatore che accomuna i singoli autori di questa antologia risiede nell’uso del verso libero e nella libertà di giocare con le due norme portoghesi: europea e brasiliana.

Il gioco, il trasformismo risultano essere, pertanto, gli elementi fondanti per la comprensione delle poesie in esame e dei cambiamenti culturali del Portogallo dell'epoca. L'aspetto ludico del jazz, difficilmente accolto dalla società lisboeta del primo Novecento, troverà un suo spazio e una sua affermazione successivamente. Infatti, malgrado l'avvento della dittatura salazarista negli anni '30 e della perversa macchina censoria, è proprio dagli anni '40 in poi²⁸, come precedentemente segnalato, che il jazz verrà apprezzato dalla società portoghese, a riprova di come non fosse un genere ritenuto troppo pericoloso dal regime, poiché fenomeno "folcloristico" che si inseriva nella filosofia ideologica della *folclorização*²⁹, conservando la sua caratteristica di musica "minore" per bar e locali danzanti. Ciò spiega altresì il mantenimento del suo aspetto gioioso e giocoso, anche se le situazioni di tensione e dolore caratterizzanti i quarant'anni di oppressione politica, insieme al formarsi di una critica letteraria jazzistica, volta alla riflessione e allo studio di tale genere, influenzeranno anche il ritmo e le tematiche della lirica portoghese. Non a caso, la maggior parte delle poesie qui analizzate, volte a un ritorno alle origini africane del jazz, e alla tematica della sofferenza degli schiavi esportati e della realtà ghezzante vissuta soprattutto negli USA, risalgono a metà Novecento ad opera di autori africani di lingua portoghese quali: Noémia de Sousa (1926-2003), Agostinho Neto (1922-1979), Viriato da Cruz (1928-1973), particolarmente sensibili alla questione dell'identità africana.

Ecco allora che i lemmi: "Morna"³⁰, "batuque, quissange"³¹, "banjos"³², riguardanti la sfera musicale africana, esulano da tale ambito, per elevarsi a strumenti di riscatto identitario di un continente martoriato politicamente, e in parte anche culturalmente, dall'imposizione di canoni occidentali che difficilmente hanno trovato un loro completo riscontro nella realtà nera. Si tratta di parole-chiave, riprese da intellettuali che più di altri hanno aderito al movimento della Negritudine per rivendicare, spesso con toni duri e in linea con i movimenti afro-americani degli anni '60, l'identità nera africana su quella bianca occidentale, andando così a recuperare la tradizione jazz, avviata con i canti *spirituals*, *gospel* e *blues*, di cui le poesie "Mamá negra. Canto de esperança" (Madre nera. Canto di speranza) di Viriato da Cruz,

²⁸ Si ricorda che l'affermazione del jazz in Portogallo va dal 1945 – anno dell'apertura dello Hot Club di Lisbona –, al 1956, anno in cui nella capitale lusitana si esibiscono alcuni dei grandi nomi della musica jazz, tra cui: Count Basie (1956), Sidney Bechet (1957), Bill Coleman (1959), Quincy Jones (1960).

²⁹ Per approfondimenti su questo concetto si rimanda a de Jesus Redes Martins (2006, 110).

³⁰ "Escuta é a Morna, voz nostálgica do cabo-verdiano" (Tenreiro 2004, 102; ascolta è la *morna*, voce nostalgica del capoverdiano).

³¹ "Ainda o meu sonho de batuque em noites de luar... ainda o quissange, a marimba, a viola, o saxofone" (Neto 2004, 113-114; ancora il mio sogno di *batuque* ai chiari di luna... ancora il *quissange*, la *marimba*, la chitarra, il sassofono).

³² "O jazz continua, bambas as cordas dos banjos" (de Navarro 2004, 40; il jazz continua, allenta le corde dei *banjo*).

Tua presença, minha Mãe – drama vivo
duma Raça
drama de carne e sangue
que a Vida escreveu com a pena de
séculos!

Pela tua voz

Vozes das plantações de Virgínia
dos campos das Carolinas
Alabama

Cuba

Brasil...

Vozes de Harlem District South
Vozes das sanzalas
Vozes gemendo blues, subindo do
Mississippi, ecoando dos vagões.

Vozes chorando na voz de
Corrothers:

Lord God, what will have we done

Vozes de toda a América! Vozes de
toda a África... (da Cruz 2004, 163)

La tua presenza, Madre – dramma vivo
di una Razza
dramma di carne e sangue
che la Vita ha scritto con la penna di
secoli!

Dalla tua voce

Voci dalle piantagioni della Virginia
dai campi delle Caroline
Alabama

Cuba

Brasile...

Voci dell'Harlem District South
Voci delle capanne
Voci che gemono blues, che sale dal
Mississippi, che echeggiano dai vagoni.

Voci che piangono nella voce di
Corrothers:

Lord God, what will have we done

Voci di tutta l'America! Voci di
tutta l'Africa...

“Deixa passar o meu povo” (Lascia passare il mio popolo) di Noémia
de Sousa,

Noite morna em Moçambique
e sons longínquos de marimba chegam
até mim
– certos e constantes –
vindos nem eu sei donde.
Em minha casa de madeira e zinco,
abro o rádio e deixo-me embalar...
mas as vozes da América remexem-me a
alma

[e os nervos.]

E Robeson e Maria cantam para mim
spirituals negros de Harlem.

“Let my people go”

– oh deixa passar o meu povo–,
dizem.

E eu abro os olhos e já não posso sormir.
Dentro de mim soam-me Anderson e Paul
e não são doces vozes de embalo.

“Let my people go”... (de Sousa 2004, 145)

Notte dolce in Mozambico
e suoni lontani di marimba arrivano fino
a me

– fermi e costanti –
venuti da non so dove.

Nella mia casa di legno e zinco,
accendo la radio e mi lascio cullare...
ma le voci d'America mi rimescolano
l'anima

[e i nervi.]

E Robeson e Maria cantano per me
spirituals neri di Harlem.

“Let my people go”

– oh lascia passare il mio popolo –,
dicono.

Ed io apro gli occhi e non riesco più a dormire.
Dentro di me risuonano Anderson e Paul
e non sono dolci voci che cullano.

“Let my people go”...

e “Voz do sangue” (1981; Voce del sangue) di Agostinho Neto,

... Ó negro da África
negros de todo o mundo

Eu junto
ao vosso magnífico canto
a minha pobre voz
os meus humildes ritmos.

Eu vos acompanho
pelas emaranhadas áfricas
do nosso Rumo
eu vos sinto
negros de todo o mundo
eu vivo a nossa história
meus irmãos. (Neto 2004, 111)

... Oh nero dell'Africa
neri di tutto il mondo

Io unisco
al vostro magnifico canto
la mia povera voce
i miei umili ritmi.

Io vi accompagno
per le ingarbugliate africane
della nostra Rotta
io vi sento
neri di tutto il mondo
io vivo la nostra storia
fratelli miei.

si presentano paradigmatiche. Tali poesie si configurano, così, come documenti sociali di recupero delle origini africane, da cui ha avuto inizio l' "epopea" jazz, come riporta Francisco José Tenreiro (1921-1963) nel seguente passo, "da costa atlântica africana 'partiram' escravos para as Américas, na do sul deu samba, na do centro deu música latino-americana, na do norte deu jazz, e Portugal está só no samba? Certamente não, a Pré-História do jazz está por encontrar" (Tenreiro 2004, 88: dalla costa atlantica africana sono "partiti" schiavi verso le Americhe; in quella del sud hanno dato vita al samba, in quella del centro alla musica latino-americana e in quella del nord al jazz... e il Portogallo, è solo samba? Certo che no, la proto-storia del jazz sta per compiersi), per approdare in quella celebre "Africa del Congo" (Congo Square) di New Orleans, dove non solo i neri ma altri popoli del mondo si sono riuniti, dando vita al *free-jazz*, ritmo e canto di simbolica contaminazione e libertà interculturale anche lusofona, perché "jazz é uma linguagem musical com origem negra, e os mulatos, brancos e crioulos? E aquele cabo verdeano que tão importante compositor e pianista é Horácio Tavares da Silva – está na História do jazz como Horace Silver" (100; il jazz é un linguaggio musicale di origine nera, ma i mulatti, i bianchi e i creoli? E quel compositore e pianista capoverdiano, Horácio Tavares da Silva, così importante? – Anche lui appartiene alla storia del jazz col nome di Horace Silver).

Con il seguente lavoro, dunque, si è voluto riproporre una sorta di "viaggio", di peregrinazione nella cultura jazz in ambito lusofono e della sua affermazione nella lingua portoghese, venendo a creare un triangolo culturale transcontinentale – Africa, USA/Brasile, Europa – originale, ma fortemente significativo per l'area lusofona, per i fenomeni di contaminazione linguistica e di sincretismo culturale che da sempre la contraddistinguono.

Riferimenti bibliografici

- Boléo M.P. (1965), “O problema da importação de palavras e o estudo de estrangeirismos em português”, in Id. (ed.), *Lições de linguística portuguesa*, 1.^a parte, Coimbra, edição do autor, 283-330.
- (1974), *Temas de Linguística Portuguesa e Românica*, Coimbra, edição da Faculdade de Letras.
- Casteleiro J.M. (1995), “O devir da cultura portuguesa através do léxico”, in org. Instituto Português do Oriente (ed.), *Encontro Português – Língua de Cultura*. Actas Macau 27-29 de Maio de 1993, Macau, IPOR, 158-162.
- Castro Ivo (2004), *Introdução à história do português*, Lisboa, Colibri. Trad. it. e cura di Federico Bertolazzi (2006), *Storia della lingua portoghese*, Roma, Bulzoni Editore.
- Ceccucci Piero (2012 [1989]), *Fernando Pessoa. Un'affollata solitudine. Poesie eteronime*, Milano, BUR.
- de Campos Alvaro (1993), “A partida”, in Id., *Livro de Versos*, ed. by T.R. Lopes, Lisboa, Editorial Estampa, s.p.; accessibile online: <<http://arquivopessoa.net/textos/2990>> (09/2014).
- de Jesus Redes Martins H.B. (2006), *Jazz em Portugal (1920-1956)*, Coimbra, Edições Almedina.
- de Sousa Mendes Carlos, Ribeiro Eunice (2004), *Antologia da poesia experimental portuguesa. Anos '60-'80*, Coimbra, Editora Angelus Novus.
- Dicionário de estrangeirismos* (2009), in *Portal da Língua Portuguesa*, <<http://www.portaldalinguaportuguesa.org>> (09/2014).
- Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2003), 3 vols. Lisboa, Temas & Debates; <<http://www.dicio.com.br/houaiss/>> (09/2014).
- Duarte José, Alves R.A. (2004), *Poezz*, Coimbra, Edições Almedina.
- Hobsbawm E.J. (1959), *The Jazz Scene*, London, Weidenfeld & Nicolson. Trad. it. di M. Cartoni (1982), *Storia sociale del jazz*, Roma, Editori Riuniti.
- Júdice Nuno (1992), *O processo poético*, Lisboa, INCM, 105-106.
- Machado J.P. (1994), *Estrangeirismos na língua portuguesa*, Lisboa, Editorial Notícias.
- Mateus Mira M.H., Cardeira Esperança (2008), *Norma e variação*, Lisboa, Caminho.
- Rodrigues Sérgio (2009), *What língua is esta? Estrangeirismos, neologismos, lulismos e outros modismos*, Lisboa, Gradiva Publicações.
- Salomão S.N. (2007), *A língua portuguesa nos seus aspectos multiculturais*, Viterbo, Sette Città.
- Shipton Alyn (2001), *A New History of Jazz*, London, Continuum. Trad. it. di Daniele Cianfriglia, Vincenzo Martorella, Chiara Veltri (2011), *Nuova storia del jazz*, Torino, Einaudi.
- Teixeira M.T.D. (2008), *A entrada de estrangeirismos na língua portuguesa*, Lisboa, Edições Cosmos.
- Zenni Stefano (2012), *Storia del jazz. Una prospettiva globale*, Viterbo, Nuovi Equilibri.