



**Etnomusicologias no Brasil:  
caminhos trans/formativos, dilemas  
e desafios vividos e por vir**

20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

**Lambada, a saga de uma canção:  
*Llorando se fue* e sua versão em português *Chorando se foi*.**

**GT 01 - A PRODUÇÃO MUSICAL DA LOCALIDADE**

Lorrayne Tomé da Silva (Universidade Federal de Uberlândia)  
*lorrayneindia@yahoo.com.br*

**Resumo:** Este artigo apresenta a trajetória da canção *Llorando se fue* e uma análise musical das suas distintas versões. De autoria dos irmãos Ulisses Hermosa e Gonzalo Hermosa, foi gravada originalmente pelo grupo boliviano *Los Kjarkas*, em 1981, e a seguir pelos grupos peruanos *Cuarteto Continental* e *Sexteto Internacional*. A cantora brasileira Márcia Ferreira gravou uma versão autorizada em português, com o título de *Chorando se foi*, que teve grande repercussão nacional, mas a música iria fazer sucesso internacional na versão não autorizada e que não deu crédito aos compositores feita pelo grupo franco-brasileiro Kaoma, com o nome de *Lambada*. A música original pertence ao gênero tradicional boliviano *saya*, enquanto os peruanos gravaram a música como uma *cumbia* colombiana e retiraram as irregularidades métricas para deixar a música dançante. As versões em português lançaram o gênero que ficou conhecido como Lambada.

**Palavras-chave:** Lambada; Cumbia colombiana; Saya boliviana

**Lambada, la saga de una canción: *Llorando se fue* y su versión en portugués *Chorando se foi*.**

**Resumen:** Este artículo presenta la trayectoria de la canción *Llorando se fue* y un análisis musical de sus diferentes versiones. Compuesta por los hermanos Ulisses Hermosa y Gonzalo Hermosa, originalmente fue grabada por el grupo boliviano *Los Kjarkas*, en 1981, y más tarde por los grupos peruanos *Cuarteto Continental* y *Sexteto Internacional*. La cantante brasileña Márcia Ferreira grabó una versión autorizada en portugués, con el título *Chorando se foi*, que tuvo gran repercusión en Brasil, pero la canción tendría éxito internacional en la versión no autorizada y que no dio crédito a los compositores realizada por el grupo francés-brasileño Kaoma, con el nombre de *Lambada*. La música original pertenece al género tradicional boliviano *saya*, mientras que los peruanos grabaron la música como una *cumbia* colombiana y quitaron las irregularidades métricas para hacer la músicaailable. Las versiones en portugués lanzaron el género que se quedó conocido como Lambada.

**Keywords:** Lambada; Cumbia colombiana; Saya boliviana.

## **Introdução**

O processo de cosmopolitização das cidades e a migração e circulação de indivíduos entre os países fizeram com que as pessoas tivessem acesso a outras culturas, fato este que resultou em diversas trocas culturais. Segundo Néstor Garcia Canclini (2015), a expansão urbana ajudou a intensificar a hibridação cultural, e na América Latina esse processo caminhou por um longo trajeto.



## Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir

20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

Esse fato tem relação com os projetos de independência dos países da América Latina e seus desenvolvimentos nacionais que, segundo o autor, “buscaram compatibilizar o modernismo cultural com a semi-modernização econômica, e ambos com tradições persistentes” (p.181). É possível afirmar que esse processo de hibridação não se deu apenas nos aspectos políticos e econômicos mas que ele também ocorre no campo da cultura, das artes, e da linguagem. Na música, os processos de hibridação ocorrem constantemente. Segundo Acácio Piedade:

...o gênero “raiz”, é na verdade um híbrido, produto da circulação transnacional das ideias musicais, as comunidades não poderiam chamar alguma música de tradicionalmente sua. O tradicional é transnacional por natureza. Na história da música, há o constante desenrolar de um processo de fricção e fusão de musicalidades: tópicas, estilos e gêneros contrastivos são reunidos e diluídos em outros de sua espécie, e estes, por sua vez, avançam, formando novas tópicas, estilos, gêneros, unidades com identidade própria que podem vir a se fundir. (2011, p.6)

No trecho acima o autor observa que não existe um gênero musical estático, totalmente puro, sempre há um “contraste diluído”, em que ocorre uma naturalização ao ouvinte devido os processos “congênitos da memória e portanto da história”. Ainda segundo Piedade, há dois tipos de hibridismo, o homeostático e o contrastivo. No hibridismo homeostático acontece uma fusão, ou seja, o elemento A deixa de ser A e o elemento B também deixa de ser B criando um elemento C, um híbrido, um novo corpo estável. No hibridismo contrastivo não há estabilidade. A não se funde totalmente em B e são plenamente reconhecíveis no híbrido resultante do AB. Neste caso, na música, reconhecem-se as características de A e de B simultaneamente, por motivos, timbres, padrões rítmicos ou todos estes parâmetros combinados. O autor afirma que o hibridismo mais presente na música é o contrastivo. Porém, ele observa que “o objeto música porta consigo necessariamente nexos sócio-culturais e históricos cuja imbricação semântica com os sons torna difícil considerá-los exteriores” (PIEADADE, 2011, p.1), ou seja, para se entender uma música por completo é necessário olharmos para os fatos culturais, pois eles ajudam na construção tanto dos gêneros musicais quanto dos sons propriamente ditos. Esse estudo dos aspectos sociais nessa fusão ou combinação de sonoridades podem revelar questões importantes para compreensão das músicas. Nesse sentido, é importante ressaltar que a mescla de sonoridades entre o Brasil e o restante da América Latina, se deu por diversos fatores culturais desde o período da colonização, pois as culturas dos países latino-americanos são resultados das misturas decorrentes do cruzamento de tradições indígenas, ibéricas e europeias em geral,



## Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir

20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

africanas, dos processos históricos e das atuais ações midiáticas. Segundo João Batista Cardoso, em seu artigo *Hibridismo cultural na América Latina*, as tradições indígenas permaneceram mais fortes na área andina e, no caso das tradições africanas, estas são mais nítidas na região do Caribe e no Brasil. Quanto às tradições ibéricas, “sua ênfase e permanência em toda a América Latina ocorreu a partir das ações educativas promovidas pelo catolicismo” (2008, p.85).

O gênero musical ao qual pertence a canção que será abordada neste texto, a lambada, passou por esse processo de hibridação, pois trata-se de uma mistura de vários gêneros como o merengue, a salsa e a cumbia.

### **A saga de uma canção: *Llorando se fue – Chorando se foi – Lambada***

Neste artigo estará em foco a saga<sup>1</sup> da canção *Chorando se foi* (Lambada), a música mais emblemática e representativa do gênero lambada, que o alavancou e se transformou em um fenômeno internacional. Essa canção, cujo título original é *Llorando se fue*, foi composta pelos irmãos Ulisses Hermosa e Gonzalo Hermosa e gravada pela primeira vez pelo grupo de música tradicional boliviano *Los Kjarkas*, em 1981, do qual os compositores eram componentes. Obviamente, a letra original estava em espanhol, a música era uma *saya*, gênero musical tradicional boliviano, e a instrumentação totalmente acústica, com a melodia na zampona, a harmonia em cordófonos e diversos instrumentos percussivos, uma formação típica da música tradicional boliviana. Em 1984, como parte de uma onda de cumbia colombiana no Peru, a canção *Llorando se fue*, assim como diversas outras, foi regravaada em ritmo de cumbia pelo grupo *Cuarteto Continental*. Nessa versão, que apresenta algumas alterações no texto literário original, a instrumentação inclui guitarra e baixo elétricos, o tema passa para o acordeon e a seção de percussão é modificada, com a presença de conga e timbales, e o bombo é retirado. No mesmo ano a canção foi gravada também por outro agrupamento peruano, o *Sexteto Internacional*, formado a partir da deserção de dois componentes do *Cuarteto Continental*.

No ano de 1986, no LP intitulado *Chorando se foi*, Márcia Ferreira gravou sua versão da canção homônima em português, versão autorizada pelos compositores. Essa gravação apresentava novas estrofes e estava inspirada pela versão do *Cuarteto Continental* (a do *Sexteto Internacional* era bem parecida). O acordeon foi substituído por um sintetizador e o ritmo de cumbia adaptado para o

---

<sup>1</sup> Esta expressão é utilizada por Silvano Baia em seu artigo *The Music of Brazil in the Eyes of Anglo-American Academic Literature* (2017).



## Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir

20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

gênero paraense que se denominou lambada, fortemente influenciado por ritmos caribenhos, entre os quais a cúmbia. A música fez grande sucesso no Brasil. Porém, a canção só teve repercussão internacional quando foi regravaada em 1989 pelo grupo franco-brasileiro chamado *Kaoma*. O grupo foi fundado pelo produtor francês Olivier Loursac que, num ato de pirataria musical, após ouvir a versão de Márcia Ferreira, registrou a canção na França como se fosse sua. A versão do grupo Kaoma, que fez imenso sucesso internacional é clonada da versão de Márcia Ferreira. O grupo foi processado pelos compositores, que *ganharam* a causa, mas nunca revelaram o seu valor. É sempre muito difícil e requer a mobilização de diversos elementos multidisciplinares discutir as razões de um sucesso tão grande de uma canção. Mas pode-se dizer que a melodia dessa canção possui uma característica alegre e envolvente, fato este, que contribuiu para que ela fosse regravaada em diversos países e em variadas línguas. Os compositores autorizaram a tradução dessa canção para 42 línguas, entre elas o hindi e o japonês.<sup>2</sup> Existem também muitas regravações brasileiras por intérpretes de diferentes gêneros como, Ivete Sangalo, Fafá de Belém, Nando Reis, Calcinha Preta, entre outros.

### **Saya: gênero tradicional boliviano**

O tema desta canção originalmente se baseou em um gênero afro-boliviano denominado de *saya*, estilo musical que articula elementos rítmicos tanto da tradição africana quanto da tradição andina. Esse gênero possui diversas especificidades conforme descrito no artigo *O binário na Saya afro-boliviana: aspectos históricos e formais*, de Christian Quenta Herrera e José Augusto Mannis (2017). Nesse artigo, os autores descrevem o perfil musical da *saya* tal qual apresentado nos trabalhos etnomusicológicos. Segundo Jonatan Hernández (2018), existem dois tipos de *saya*, a afro-boliviana e a andina ou caporal. O que nos interessa neste trabalho serão as variantes binárias de origem indígena. Segundo Herrera e Mannis, a *saya* afro-boliviana não apresenta nenhuma ligação com o cancionário ternário colonial<sup>3</sup>. Carlos Vega denominou a *saya* como parte de um “cancioneiro

<sup>2</sup> A seguir, algumas destas regravações: [https://www.youtube.com/watch?v=t4H\\_Zoh7G5A](https://www.youtube.com/watch?v=t4H_Zoh7G5A) (*On The Floor* – Jennifer Lopes); <https://www.youtube.com/watch?v=IRWqYR3e7xE> (*Taboo* – Don Omar); <https://www.youtube.com/watch?v=zj8qAoDFG7Q> (Akemi Ishii); <https://www.youtube.com/watch?v=EeOeoqVF3zY> (Sunny Deol & Meenakshi Seshadri); <https://www.youtube.com/watch?v=PpFXkPRor3s> (Joel Denis).

<sup>3</sup> Se trata de um ritmo trazido pelos espanhóis no período da colonização, que apresenta forte característica ternária. Este fato pode ser comprovado em diversos gêneros musicais de países como Argentina, Chile e Peru (cueca, chacarera, chacarera boliviana, vidala, baguala, zamba e a sirilla).



## Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir

20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

pentatônico”;<sup>4</sup> segundo ele, a musicologia interpretou os ritmos andinos que acentuam enfaticamente a subdivisão binária em duas colcheias (ou variantes) e a marcação do tempo forte, como no exemplo abaixo:



Figura 1: Ritmo de *saya*.  
Fonte: HERRERA E MANNIS, 2017.

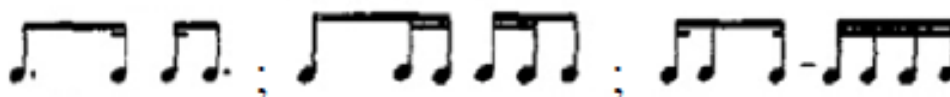


Figura 2: Marcação do tambor na *saya caporal* tradicional.  
Fonte: HERNÁNDEZ, 2018.

Segundo Carlos Vega, o cancionero pentatônico está intimamente ligado às estruturas rítmicas das culturas indígenas andinas, o que podem ter influenciado a *saya* (HUSEBY, 2002/2003). Para Jonatan Hernández (2018, p. 28), a *saya caporal* em sua forma tradicional, é acompanhada principalmente por tambores, que fazem a acentuação forte dos dois primeiros tempos do compasso, e meio forte nos dois últimos tempos do compasso.

No caso da canção *Llorando se fue*, esses dois últimos tempos meio fortes não são tocados, porém, pode-se perceber claramente um tipo de virada quando a frase da melodia acaba.

<sup>4</sup> O uso do cancionero pentatônico pode ser notado em todo continente latino-americano, e pode aparecer juntamente a outras escalas em um mesmo grupo cultural. Carlos Vega denominou de cancionero pentatônico o sistema tonal básico que os descendentes dos Incas constituíram, que costumam ser acompanhados por um ritmo particular que Vega denominou como Cancionero pentatônico Telma Pinto (HUSEBY, 2002/2003).



## Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir

20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

### Llorando se fue – Los Kjarkas

A versão original da canção, conforme já mencionado, tinha instrumentação acústica em ritmo de *saya* boliviana. A gravação principia apenas com os instrumentos de percussão, em compasso binário. A característica composta desse compasso binário se estabelece mais claramente quando entram os demais instrumentos. Se pensarmos em 6/8, o bombo toca nas duas primeiras colcheias. A “levada” do charango e do violão, caracterizam a divisão ternária dos tempos. Porém, a melodia, que é apresentada na zampoña preparando a da entrada do vocal, seria melhor transcrita em 4/4. A música apresenta duas frases melódico-harmônicas, primeira delas (A) com 3 compassos e a segunda (B) com 4 compassos. Importante observar, do ponto de vista da estrutura rítmica, que o terceiro compasso da segunda frase é um compasso de três tempos. Entre os *chorus* é introduzido um compasso binário.



A – 4/4 | | : Ebm | Cb Db7 | Gb : | |  
B – 4/4 | | : Abm | Cb | 3/4 Db | 4/4 Ebm : | |

Figura 3: Melodia, progressão harmônica e forma de *Llorando se fue* – Los Kjarkas.  
Fonte: TOMÉ, 2021.

A música apresenta os acordes compartilhados pelos campos harmônicos de Eb menor natural (modo eólio) e Gb maior, que são relativos. Em nenhum momento há uma progressão dominante-tônica menor (V7 - Im) que confirmaria a tonalidade menor dentro dos parâmetros da harmonia tradicional. Ao contrário, no final da primeira frase melódico-harmônica há a progressão Db7-Gb que poderia ser pensada como um V-I. Por outro lado, a cadência mais forte é uma progressão típica do modo eólio bVI-bVII-Im. Observando a relação melódico-harmônica em seu conjunto, o fato de que a música começa em Ebm e que as duas frases terminam e repousam em Ebm, a “sensação” de um modo menor e até mesmo o próprio texto literário em fricção com a melodia, nos leva a afirmar que a canção está no modo eólio em Eb menor.



## Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir

20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

A – 4/4 | |: Im | bVI bVII7 | bIII : | |  
B – 4/4 | |: IVm | bVI | 3/4 bVII | 4/4 Im : | |

Figura 4: Progressão harmônica e forma de de *Llorando se fue* – Los Kjarkas  
Fonte: TOMÉ, 2021.

Como citado anteriormente, o grupo utiliza somente instrumentos acústicos, fato este que reafirma a sonoridade tradicional da música tradicional boliviana, neste caso, a *saya caporal*. Os instrumentos utilizados nessa canção são: *bombo-wancara* (possui uma corda tensa que faz com que o som ecoe), *zampoña* (conhecida como flauta de pan), *charango* (inicialmente feito com o casco de tatu), violão e o *güiro* (no Brasil conhecemos como reco-reco).



Figura 5: Wancara

Fonte: <https://sites.google.com/site/instrumentosmusicalesnativos/1-historia-de-los-instrumentos-nativos-de-bolivia/1-2-5-el-pututu>

### Llorando se fue – Cuarteto Continental

A versão do *Cuarteto Continental*, em ritmo de cumbia colombiana e com instrumentação mais adaptada a esse gênero, mantém a mesma estrutura harmônica, porém na tonalidade de B menor. Observe-se que a subdivisão ternária dos tempos não se apresenta nesta versão, que pode ser pensada como binária ou quaternária simples. Embora a instrumentação parece estar em dois tempos, a melodia tem um sentido quaternário. Neste caso, por se tratar de um gênero claramente voltado para



## Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir

20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

a dança, a irregularidade do terceiro compasso da segunda frase melódico-harmônica é “corrigida” com adição de mais um tempo.

**B – 4/4** | | : Em | Gm | A | A : | |

Figura 6: Sessão B na versão de *Llorando se fue* – Cuarteto Continental

Fonte: TOMÉ, 2021.

Neste arranjo tem grande destaque a condução do contra-baixo elétrico bem como o tratamento rítmico caribenho, como as congas, os timbales e o instrumento chamado de rascas. Na sessão A o vocal é dobrado para apresentar um resultado mais encorpado, enquanto no B apenas o solista canta.



Figura 7: Rascas.

Fonte: Wikipedia. Verbete: Güira

### **Chorando se foi – Márcia Ferreira**

A versão de Márcia Ferreira, referenciada na gravação do *Cuarteto Continental*, lançou um gênero que foi denominado como “lambada”. O ritmo parece ser uma apropriação brasileira da cúmbia. A dança que acompanhava esse ritmo era uma criação paraense com referências no carimbó<sup>5</sup>,

<sup>5</sup> O carimbó é um ritmo musical típico do estado do Pará criado no século XVII, considerado como patrimônio imaterial brasileiro. O ritmo recebe influências indígenas facilmente percebidas na coreografia da dança, uma vez que, geralmente dançam imitando animais nativos como, peru, bagre, galo e gambá. Os versos das canções apresentam dizeres típicos e



## Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir

20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

mas também inspirada na dança da cúmbia, no merengue e no carimbó. Nessa versão, o contrabaixo, que arpeja os acordes em ostinato, vai ainda mais para a frente no papel da condução rítmico-harmônica. Um teclado sintetizador assume o papel desempenhado pelo acordeon no arranjo do Quarteto Continental, com frases retiradas deste arranjo no diálogo com a linha da voz, mas mais presente e contribuindo mais no tratamento rítmico.

A versão está em D menor, meio tom abaixo do original. Em relação à programação harmônica há uma simplificação na frase B, uma vez que a música permanece no IVm no segundo compasso:

$$\begin{array}{l} \mathbf{A} - 4/4 \quad | | : \text{Dm} | \text{Bb} \text{ C7} | \text{ F} : | | \\ \mathbf{B} - \quad | | : \text{Gm} | \text{ Gm} | \text{ C} | \text{ Dm} : | | \end{array}$$

Figura 8: Progressão harmônica e forma de Chorando se foi – Márcia Ferreira  
Fonte: TOMÉ, 2021.

### Lambada – Kaoma

A versão do grupo Kaoma é um plágio descarado e deslavado. É uma cópia da versão autorizada de Márcia Ferreira (a responsabilidade por este plágio recai sobre os produtores, que registraram a versão com se fosse da sua autoria; os músicos do grupo eram seus contratados). Se encontra também na tonalidade de Dm, apresenta os mesmos acordes, a mesma condução de contrabaixo elétrico, é ritmicamente idêntica, e tem instrumentação similar. A única diferença significativa na instrumentação é a utilização do acordeon, instrumento popular na França, no tema principal e contracantos; também apresenta maracas, que não estão na versão de Marcia Ferreira. Por esta razão, não há aqui o que dizer em termos de análise musical, uma vez que a versão é um clone da gravação de Márcia Ferreira anteriormente comentada.

---

ambientações da natureza; e a música possui uma melodia às vezes mais horizontalizada, com ritmo marcado em uníssono e também possui uma forte influência ibérica no bailado e no instrumental. O ritmo também possui elementos africanos pois proveio das relações entre negros, povos da Amazônia, índios e caboclos somando com danças portuguesas.

Anais do X Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Porto Alegre

08 a 12 de novembro de 2021 (virtual)



## Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir

20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

### Conclusão

A versão original da canção *Llorando se fue*, gravação do grupo *Los Kjarkas* pertence ao gênero *saya* boliviana, com um tratamento rítmico em compasso binário composto, combinado com uma linha melódica em quaternário. Tem duas frases melódico-harmônicas, a primeira com três compassos e a segunda com quatro, sendo que o terceiro compasso desta frase tem três tempos. Um compasso binário é interposto entre os *chorus*. As duas frases apresentam acordes pertencentes ao campo harmônico do modo de Eb eólio. A instrumentação é toda acústica e típica da música tradicional boliviana. Nas versões posteriores a música foi se modificando. Os grupos peruanos *Cuarteto Continental* e *Sexteto Internacional* gravaram a canção em ritmo de cúmbia colombiana, eliminando as irregularidades métricas e estabelecendo mais claramente o compasso quaternário. Também a instrumentação é alterada com a introdução de instrumentos elétricos. A tonalidade é outra, mas a estrutura harmônica se mantém. A versão da cantora Marcia Ferreira em português, inspirada na versão dos peruanos, é uma adaptação da cúmbia a uma musicalidade brasileira, com elementos do carimbó. A linha do contrabaixo é muito pronunciada e um sintetizador bem presente substitui o acordeon (que na versão dos grupos peruanos substituiu a zampona do original). A música está na tonalidade de Dm, com a mesma estrutura harmônica, mas na segunda frase melódico-harmônica há uma simplificação, com o acorde IVm se mantendo no segundo compasso. A versão do grupo Kaoma é um plágio descarado dessa versão.

### Referências

- BAIA, Silvano Fernandes. The Music of Brazil in the Eyes of Anglo-American Academic Literature. *Per Musi*. Belo Horizonte: UFMG, p.1-18, 2017.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégia para entrar e sair da modernidade*. Trad. Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp, 2015.
- CARDOSO, João Batista. Hibridismo cultural na América Latina. *Itinerários*. Araraquara: UNESP, n. 27, p.79-90, jul./dez. 2008.
- HERRERA, Quenta Christian; MANNIS, Augusto José. *O binário na Saya afro-boliviana: aspectos históricos e formais*. In: Anais da ANPPOM. Campinas, 2017.



**Etnomusicologias no Brasil:  
caminhos trans/formativos, dilemas  
e desafios vividos e por vir**

20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

HERNÁNDEZ, Jonatan Jair Navarrete. *Adaptación de los ritmos de música andina Huayno, San Juanito Ecuatoriano, Saya Caporal y Tinku al set de batería*. Universidad de Cundinamarca, Zipaquirá, 2018.

HUSEBY, V. Gerardo. Algunas consideraciones sobre los sistemas tonales en los cancioneros de Carlos Vega, a 45 años de la publicación del Panorama de la música popular argentina. *Revista Argentina de Musicología*. Argentina, 2002/2003.

LAMEN, Darian. Claiming Caribbeanness in the Brazilian Amazon: Lambada, Critical Cosmopolitanism, and the Creation of an Alternative Amazon. *Latin American Music Review*, Volume 34, Number 2, Fall/Winter 2013, pp. 131-161.

PIEIDADE, A. *Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo...* Per Musi, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.103-112.

TOMÉ, Lorryne. *Sonoridades latino-americanas na música popular do Brasil nos anos 1970*. Dissertação (Mestrado em Música). Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2021.