Só se não for brasileiro nessa hora: uma análise dos processos composicionais de Moraes Moreira no grupo Novos Baianos a partir de um estudo de caso

Enzo Schilirò Zajdsznajder[1]

Categoria: Iniciação Científica

Resumo: O presente trabalho tem por objetivo analisar e discutir aspectos das composições do grupo Novos Baianos, com destaque para as contribuições do integrante Moraes Moreira como compositor. Através dele pretendemos investigar elementos recorrentes em seu processo composicional, partindo da análise musical da canção *Só se não for brasileiro nessa hora*, tendo como referência a gravação no disco *Novos Baianos F.C.*, de 1973. Faremos ainda, antes da análise, uma breve apresentação da trajetória do compositor e do grupo na época em que o trabalho foi desenvolvido, de forma a incorporar elementos que contribuam para a contextualização da obra.

Palavras-chave: Moraes Moreira. Novos Baianos. Processos composicionais. Modulação métrica. Música popular.

***Só se não for brasileiro nessa hora*: an analysis of Moraes Moreira's compositional processes in the context of his works with the group "Novos Baianos" based on a case study**

Abstract: This article aims to analyze and discuss some aspects about the compositions of the group Novos Baianos, highlighting the contributions of member Moraes Moreira as a composer. Our goal is to investigate recurrent elements in his compositional process, through the development of a musical analysis of the song *Só se não for brasileiro nessa hora*, using as a reference its recording on the album *Novos Baianos F.C.* from 1973. We will also bring, before the analysis, a brief presentation of the composer's and group's trajectories at the time the work was developed, in order to incorporate elements that can contribute to the contextualization of their musical work.

Keywords: Moraes Moreira. Novos Baianos. Compositional processes. Metric modulation. Popular music.

[1] Graduando em Bacharelado em Música Popular Brasileira – Arranjo Musical. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, Instituto Villa-Lobos, enzo.sz@gmail.com.

Introdução

A música produzida pelo grupo Novos Baianos se consagrou como uma obra de referência na música popular brasileira na década de 1970. Apesar de sua relevância e popularidade e de apresentar componentes estilísticos bastante particulares, a obra foi ainda muito pouco explorada pelo campo da pesquisa em música popular, sendo escassos os trabalhos a respeito do tema ou relacionados a ele.

O interesse no desenvolvimento dessa pesquisa partiu de questões suscitadas ao longo de nossa formação musical e experiência profissional, nas quais por vezes viemos a nos confrontar e debater sobre aspectos rítmicos de composições do grupo Novos Baianos. Observamos que alguns elementos presentes na obra (que iremos evidenciar neste trabalho, como o uso recorrente dos compassos compostos e alternados, de modulações métricas e de formas irregulares) são ainda pouco discutidos, apesar de constituírem características singulares para a conformação do estilo do grupo.

Com este trabalho nos propomos a desenvolver uma análise que dê conta de identificar alguns desses elementos estilísticos e discutir seu papel no processo composicional da obra do grupo. Nossa abordagem dará enfoque à atuação de Antônio Carlos Moraes Pires (mais conhecido pelo nome artístico de Moraes Moreira) como um dos principais compositores no contexto do grupo.

O ponto de partida da nossa análise será a realização de uma transcrição de fragmentos da gravação da música *Só se não for brasileiro nessa hora*, composição de Moraes Moreira (em parceria com o letrista de Luiz Galvão) e faixa do disco *Novos Baianos F. C.* Analisaremos no material transcrito elementos relevantes para a conformação dos aspectos estilísticos ou que evidenciem os processos composicionais adotados.

Desenvolveremos também um breve levantamento sobre a produção artística do grupo e do compositor na época, contextualizando-as frente ao cenário musical e às tendências artísticas que vigoravam naquele período.

Para fins de organização formal do trabalho escrito iniciaremos a exposição pela contextualização do autor e da obra, para em seguida avançarmos numa segunda seção de cunho mais analítico.

1. O contexto: formação musical e influências

A respeito da formação musical e das principais influências de Moraes Moreira podemos estabelecer relações entre declarações dadas pelo músico em entrevistas e documentários (as quais reunimos em nosso levantamento) e o próprio material fonográfico assinado por ele no conjunto Novos Baianos e em sua carreira solo.

Iniciou-se na música estudando acordeon em sua cidade natal (Ituaçu, Bahia), porém ao ter contato com o violão decidiu fazer a transição para esse instrumento, cuja identificação foi muito grande e acabou por estimulá-lo a se aprofundar nos estudos e práticas musicais. Aproveitando a mudança para Salvador, Moraes inicia estudo formal de música no Seminário de Música da Universidade Federal da Bahia, onde conhece Tom Zé (que na época lecionava no seminário) que lhe apresenta o poeta Luiz Galvão, com quem vai desenvolver uma parceria que vai culminar na formação dos Novos Baianos.

Analisando brevemente a discografia dos Novos Baianos e do trabalho solo de Moraes Moreira podemos constatar uma diversidade de gêneros musicais e uma proposta de amalgamá-los de uma maneira singular. O grupo se vinculou fortemente ao ideário da contracultura (sobre essa relação, ver VARGAS, 2011 e DINIZ, 2017), com referências culturais norte americanas como a subcultura *hippie* (o que inspirou os integrantes a desenvolver o projeto de forma comunitária, morando todos juntos em um apartamento e em seguida em um sítio) e o gênero musical do *rock*, que nesse momento estavam frequentemente associados.

Vale ressaltar que que os primeiros discos lançados pelos Novos Baianos (*É Ferro na Boneca*, de 1970 e *Acabou Chorare*, de 1972) se inserem num contexto nacional e internacional em que passava-se valorizar a fusão de gêneros, como no caso emblemático do guitarrista Carlos Santana ou do movimento *jazz fusion*, com grupos como a Mahavishnu Orchestra de John McLaughlin e o grupo de Miles Davis (que à época se readaptava e tornava-se um dos expoentes do gênero). No Brasil as experimentações e proposições do movimento tropicalista ainda reverberavam e a música popular brasileira via emergir também outros grupos relevantes nos quais apropriações e diálogos entre gêneros distintos estava em primeiro plano, como no caso dos artistas vinculados ao Clube da Esquina e muitos artistas da cena instrumental que se formava, sendo nomes como Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal bastante representativos.

A inclinação para a experimentação com as fusões entre gêneros tradicionais da música brasileira e elementos típicos do *rock* já se evidencia na formação dos Novos

Baianos: de um lado temos uma parte da formação com bateria, guitarra e baixo elétrico (com expressa influência das formações conhecidas como *power trios*, a exemplo de grupos como o *Cream* e o *The Jimi Hendrix Experience*) e do outro uma seção que incorpora instrumentos e práticas da roda de samba e do regional de choro, como o violão, o cavaquinho, o bandolim e diversas percussões como o pandeiro, surdo e ganzás. É muito exemplar nesse processo a atuação de Pepeu Gomes no grupo[2], transitando entre a guitarra distorcida, o violão, o bandolim e a craviola, incorporando e transportando os idiomatismos de cada instrumento, expandindo seus recursos técnicos e interpretativos a serviço da proposta estética do grupo.

Ainda sobre as influências musicais dos Novos Baianos podemos destacar alguns compositores que foram mencionados em entrevistas ou gravados pelo grupo, como Assis Valente, Waldir Azevedo, Ataulfo Alves e Jacob do Bandolim. Além dessas referências mais ligadas ao campo do samba e do choro, também podemos identificar elementos que remetem aos ritmos nordestinos (como o baião e o xaxado) - exemplos bem nítidos estão nas gravações *Bilhete pra Didi* (composição de Jorginho Gomes, gravada no disco *Acabou Chorare*) e *Alimente* (música de Jorginho Gomes e Pepeu Gomes, registrada no disco *Novos Baianos F.C.*). A música caipira aparenta ser também uma importante referência do grupo em diversas gravações. Podemos inclusive apontar a intertextualidade de letra e melodia entre uma estrofe de *Preta Pretinha* (música de Moraes Moreira com letra de Luiz Galvão, faixa do disco *Acabou Chorare*) e primeira estrofe de *Cana Verde* (Tonico e Tinoco, 1958) de Tonico e Tinoco, como um indício da influência desse gênero musical. Outra figura importante na trajetória dos Novos Baianos foi João Gilberto, que conviveu com o grupo e é atribuído de forma recorrente pelos integrantes (em depoimentos e entrevistas) como um divisor de águas em sua formação musical.

A carreira de Moraes Moreira como artista solo a partir de 1975 (após sua saída dos Novos Baianos) reproduz ainda muito dessas influências, porém incorpora outras novas e destila ainda referências de sua formação musical que o compositor não havia expresso de forma tão explícita em sua atuação nos Novos Baianos. Em seu primeiro disco (*Moraes Moreira*, de 1975) o músico é acompanhado pela banda A Cor do Som (que

[2] A atuação de Pepeu Gomes é tema central de trabalhos de Miranda Neto (2005 e 2006), tendo sido profícuo material de pesquisa para auxiliar o desenvolvimento do nosso trabalho.

reaproveita o nome utilizado para a banda que acompanhava os Novos Baianos, porém com a formação quase toda modificada). É notável nesse disco uma maior presença das apropriações de gêneros musicais nordestinos. O frevo estilizado na guitarra de Armandinho Macedo (que gravou as guitarras no disco) é marcante em algumas gravações e vai se desenvolver durante a discografia de Moraes Moreira, tornando-se uma constante em sua carreira. As alternâncias de compassos e frases assimétricas características de muitas de suas composições no trabalho com os Novos Baianos (e que é foco de análise neste trabalho) ganham um novo contorno com os arranjos da banda A Cor do Som, que reforçam esses elementos em uma estética referenciada no *rock* progressivo (gênero que usufruía de grande popularidade à época).

Vale relatar aqui que a identificação preliminar do predomínio de células rítmicas e das levadas no compasso 6/8 (que serão explicitadas nos exemplos 2 e 3) na composição que iremos analisar (e em muitas outras do compositor e do grupo) nos inspirou inicialmente a encaminhar a pesquisa no sentido de investigar se tais características rítmicas poderiam nos apontar influências de gêneros musicais específicos que as compartilhassem. Dois fatores pesaram para que esse direcionamento não fosse levado adiante: o primeiro foi a nossa verificação, durante o início da etapa de transcrição e análise, de que outras ocorrências rítmicas demonstravam considerável relevância para o processo de composição, nos apontando para a hipótese de que fosse talvez a coexistência desses elementos e sua associação de uma forma específica pelo compositor um princípio mais revelador sobre a constituição daquela composição do que a identificação em si de um gênero musical específico. O outro fator é a própria dificuldade traçarmos essas influências num contexto em que o material de pesquisa produzido sobre o objeto em questão é escasso e não há tampouco depoimentos suficientes do compositor e dos integrantes do grupo que apontem referências que expliquem a ocorrência do compasso binário composto na obra do grupo.

Entretanto, pudemos através de um breve levantamento, identificar que a presença do 6/8 pode ser em muitos casos associada à uma influência de gêneros característicos dos países com que o Brasil tem área de fronteira, como é o caso da Chacarera (proveniente da Argentina), o Chamamé e a Guarânia (ritmos associados ao Paraguai, derivados da Polca Paraguaia). A incursão desses ritmos pelo Brasil pode explicar elementos de gêneros ditos regionais, como a música sertaneja e a música

caipira.[3] Cabe ressaltar também que houve na produção musical da MPB obras contemporâneas ao período de atividade do grupo Novos Baianos que recorriam a esses ritmos (associados a países sul-americanos) de forma a exaltar uma identidade latino-americana, que possuía forte significado político no contexto histórico de fechamento político que vivia grande parte região na época.[4] No entanto a produção dos Novos Baianos não esteve associada a esse processo, e a recorrência do compasso binário composto em sua obra provavelmente inclina-se mais a uma associação com os gêneros regionais que manifestam essa influência, justificada por uma proposta estética que procura reafirmar a "brasilidade" e as identidades culturais dos interiores do Brasil, sendo exemplar o caso da composição que iremos analisar.

2. Transcrições e análise musical

Selecionamos para análise a música *Só se não for brasileiro nessa hora* (composição de Moraes Moreira e letra de Luiz Galvão), tendo como referência a gravação registrada no disco *Novos Baianos F.C.*, lançado em 1973. A faixa em questão foi escolhida por reunir de forma emblemática alguns dos elementos em questão.

O arranjo conta com uma instrumentação de voz, violão, violão de 12 cordas e bandolim, sendo que esses dois últimos entram apenas na segunda parte, onde a forma da música se repete (01:38 da gravação), executando ponteios e contracantos. O instrumento que assume a função de acompanhamento é o violão (de 6 cordas), executado pelo próprio Moraes Moreira, que é também quem canta na faixa. Sobre a música, Miranda Neto escreveu:

[3] A respeito desse processo, ver HIGA (2013)

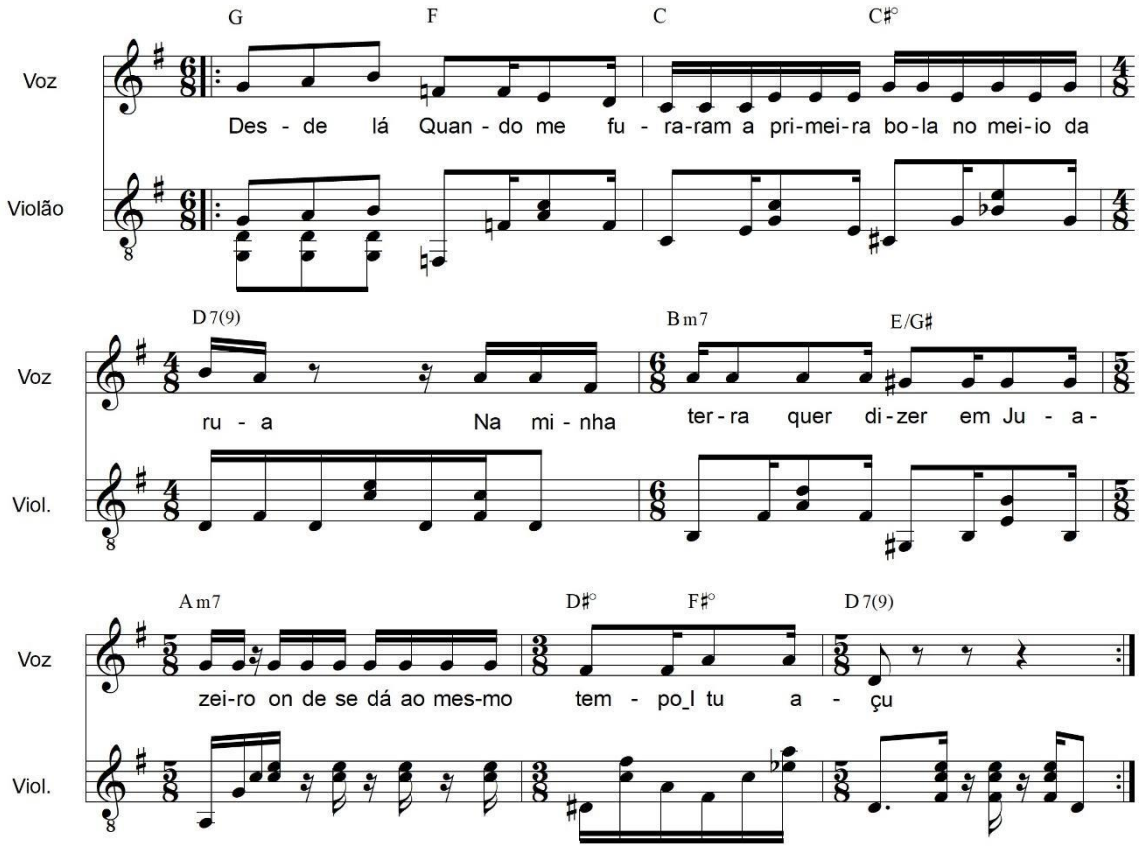
[4] Trabalhos exemplares dessa produção são as canções de Chico Buarque em parceria com o compositor cubano Pablo Milanés (como *Yolanda* e *Canción por la unidad latino-americana*) e o disco *Clube da Esquina II* de Milton Nascimento, além das gravações e apresentações de ambos os artistas brasileiros com a cantora argentina Mercedes Sosa.

> A música "só se não for brasileiro nessa hora" é quase um número solo de Moraes Moreira, com a sonoridade inconfundível do seu violão de acompanhamento. A forma é um simples AA, sendo que na segunda parte entra o resto do regional fazendo contrapontos e acompanhando a melodia da voz. Aqui o mais difícil é definir um gênero específico quando coexistem diversas sinédoques de gênero do samba, da Bossa Nova, do choro, da música regional, etc. (MIRANDA NETO, 2006, p. 70).

Embora tenhamos, num entendimento macroescalar da obra a forma AA descrita por Miranda Neto, podemos identificar em seu interior seções significativamente distintas. Algumas particularidades (que vamos aprofundar mais a frente) como o caráter assimétrico das frases e cadências são fatores que dificultam essa sistematização.

A música inicia com uma introdução (00:00 a 00:28), onde violão executa um *ostinato* com o Sol mais grave (tocado na sexta corda) como nota pedal, atacando reiteradamente também o Ré (quarta corda solta) e desenhando uma melodia na terceira corda que se limita aos três primeiros graus do modo de Sol jônio. Após a exposição e repetição do *ostinato*, a voz é introduzida executando uma melodia vocalizada que passeia por todos os graus do modo, porém apoiando-se na estrutura rítmica do *ostinato* (é possível se tratar de uma clave rítmica, porém não desenvolvemos o suficiente a pesquisa nesse ponto). O mais interessante de nos atentarmos nessa seção de introdução é o quanto ela contrasta com o restante da música, ao mesmo tempo que prepara: enquanto as seções que vão se suceder são densas, com uma letra loquaz que tem no acompanhamento harmônico tonal, na construção da melodia e nas variações rítmicas elementos importantes para a construção da narrativa, no caso da introdução temos a atmosfera modal associando-se ao movimento cíclico do *ostinato* e nos apresentando e ambientando ao universo onde se desenvolverá a narrativa da canção.

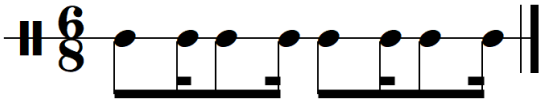
Em seguida (00:29) tem início o que podemos considerar a seção "A" da música. A entrada se dá com o segmento do primeiro verso "Desde lá", que retoma na melodia vocal e no acompanhamento o motivo inicial da introdução (primeiras três colcheias). Soa, numa primeira impressão, como uma anacruse – pois logo em seguida o violão entra na levada. No entanto a análise da totalidade da frase e das acentuações nos revelam que o início se dá de forma tética no compasso.



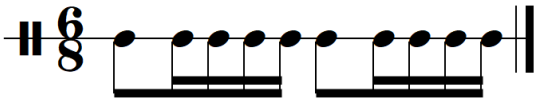
Ex. 1. Transcrição de trecho inicial da música (00:25 - 00:48).

Dentre os elementos que podemos destacar no trecho o que mais se sobressai é a alternância entre compassos simples (3/8 e 4/8), compostos (6/8) e alternados (5/8), com ocorrência de modulação métrica[5]. Embora fique pouco evidente no trecho em questão, podemos afirmar que na composição como um todo há um predomínio do compasso binário composto, e que embora a composição seja entrecortada por outras medidas, características desse compasso se destacam como as células rítmicas dos exemplos a seguir:

[5] Sobre o tópico da modulação métrica, Pereira e Traldi afirmam que: "Em música, *modulação métrica* é a mudança de um andamento para outro onde o valor de uma figura do primeiro andamento é equivalente ao valor de uma figura do segundo andamento, como uma espécie de *pivot*. Essa técnica parte do pressuposto de que existe uma proporção matemática entre as figuras rítmicas de andamentos musicais diferentes, sendo possível realizar mudanças de andamento e métrica de maneira sutil produzindo rallentandos ou acelerandos com grande precisão rítmica, evitando que tais mudanças ocorram bruscamente ou aleatoriamente." (PEREIRA E TRALDI, 2011, p. 3).



Ex. 2. Célula rítmica recorrente na levada de violão e na melodia vocal.

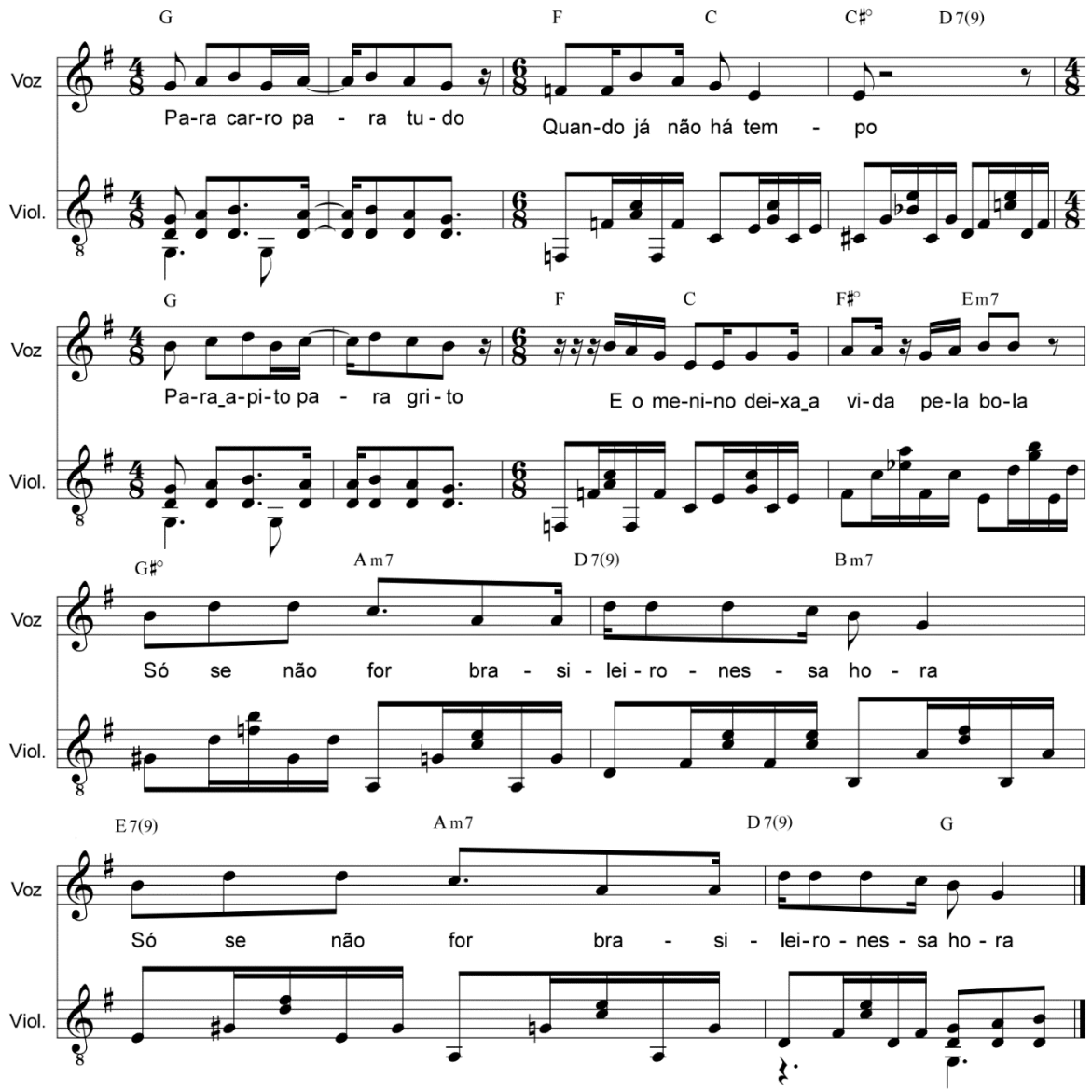


Ex. 3. Célula rítmica de acompanhamento. Ocorre apenas na levada de violão.

Outro importante aspecto a ser destacado nesse sentido é a divisão silábica da melodia cantada. Nota-se uma construção melódica com repetições de notas, graus conjuntos e movimentos em terças, com pouca ocorrência de saltos. Percebemos nesse contorno uma estreita relação em melodia e letra, de forma que a linha melódica reforça elementos do texto e coloca em evidência a poesia narrativa da canção.

A respeito da harmonia, o trecho se inicia no acorde de tônica G, passa pelo F (grau □VII, acorde de empréstimo modal do modo mixolídio), seguindo no segundo compasso para a subdominante C e chegando, através do diminuto de passagem □□° ao acorde da função dominante, D7/9. A frase seguinte se inicia com uma progressão Bm – E/G□ - Am7 (iii – V/ii – ii), seguida do D□° e F□° (diminutos com função de dominante substituto) e finalizando novamente no dominante D7/9.

Esse predomínio das meias cadências que se mantém durante quase toda a composição, sugere um artifício que, associado à mudança do ritmo harmônico e acentuado pelas próprias alternâncias de compassos (que com a modulação métrica trazem sensação de dilatação) confere um ar reticente, de suspensão e respiração para o prosseguimento da narrativa da canção.



Ex. 4. Transcrição de trecho da música (01:14 - 01:35)

A seção que temos nesse trecho é o refrão da canção. No último sistema podemos constatar enfim a resolução, com o uso da cadência autêntica, encerrando, junto com a letra, a narrativa da canção. A partir daí a forma da música se repetirá, com o arranjo sendo acrescido do violão de 12 cordas e do bandolim. Um elemento interessante é que o acorde de tônica da resolução é desenhado justamente na forma do motivo inicial, servindo como transição para o *intermezzo* da música, antes da repetição.

Fica novamente em evidência na alternância de compassos (agora somente entre o 4/8 e o 6/8) o efeito de modulação métrica (num jogo sutil de *rallentandos* e

accelerandos), ao mesmo tempo em que alternam-se no violão a convenção e a levada e na melodia vocal contrastam-se trechos de articulação mais *legato* (no 6/8) com as mais *staccato*, essas últimas nos compassos de 4/8 enfatizando os versos "Para carro, para tudo" e "Para apito, para grito". Percebemos no trecho, portanto, a confluência entre esses artifícios musicais utilizados (sejam eles de natureza composicional ou interpretativa) com o próprio desenvolvimento narrativo da letra e seus significados.[6]

3. Considerações finais

Em depoimento sobre seu processo de composição nas parcerias com o letrista Luiz Galvão no contexto dos Novos Baianos, Moraes Moreira declarou:

> As letras do Galvão, que são geniais [...] não obedeciam nenhuma métrica musical. Ele ia mandando, quebradeira o tempo todo, entendeu? Me obrigou a buscar uma forma também, musical, muito louca. Tanto que as músicas às vezes são complicadas de tocar. *Mistério do planeta*... (Moraes Moreira, "Acabou Chorare" e os Novos Baianos, episódio da série "O Som do Vinil", do Canal Brasil. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=ksm3rrWWGag. Trecho entre 19:43 e 20:08)

Essa afirmação de Moraes Moreira oferece uma contribuição bastante relevante para o nosso trabalho, pois refletida à luz do processo de análise acaba por produzir uma compreensão mais abrangente e mais profunda acerca elementos e processos que compõe a obra.

Concluindo nossa análise sobre a canção *Só se não for brasileiro nessa hora*, podemos apontar que o processo de composição (conforme descrito pelo próprio compositor) responde à demanda prática de compor canções cujas letras partiam de poemas (previamente escritos) de versos livres, sem preocupação formal e, portanto, frequentemente assimétricos. Moraes Moreira buscou na forma uma solução que fosse mesmo ao encontro dessa irregularidade e assimetria, se apropriando de recursos composicionais necessários para esta realização. Nesse sentido o uso dos elementos

[6] Sobre essa simbiose dos elementos da canção, ver FREITAS (2010, p. 20).

rítmicos e formais identificados serviram como recurso para o processo de composição dessa música e de muitas outras parcerias entre o compositor e o poeta no contexto do grupo e também em faixas do trabalho solo de Moraes Moreira, sobretudo em seu primeiro disco solo *(Moraes Moreira*, de 1975).

Entendemos que essa pesquisa abre caminhos para uma maior exploração do tema. Trabalhos futuros podem contribuir expandindo a abrangência do trabalho de análise de forma a verificar a ocorrência dos elementos identificados em outras composições da obra do compositor e do grupo.

Referências

ALIMENTE. Jorginho Gomes e Pepeu Gomes (Compositores). 1973. Novos Baianos (intérprete). Rio de Janeiro: Continental. LP. Novos Baianos F.C.

BILHETE PARA DIDI. Jorginho Gomes (Compositor). 1972. Novos Baianos (intérprete). Rio de Janeiro: Som Livre. LP. Acabou Chorare.

CANA VERDE. Tonico e Tinoco (Compositores/Intérpretes). 1958. Rio de Janeiro: Continental. LP. Continental 17538.

CANCION POR LA UNIDAD DE LATINO AMERICA. Chico Buarque e Pablo Milanés (compositores). 1978. Milton Nascimento (intérprete). Rio de Janeiro: EMI-Odeon. LP. Clube da Esquina 2.

DINIZ, Sheyla Castro. **Desbundados e marginais:** MPB e contracultura nos "anos de chumbo" (1969-1974). 2017, 224 f. Tese (Doutorado em Sociologia). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. **Que acorde ponho aqui?** Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular. Campinas, 2010. 884f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

HIGA, Evandro Rodrigues. **Para fazer choras as pedras:** o gênero musical guarânia no Brasil, décadas 1940/1950. São Paulo, 2013. 446f. + anexo. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2013.

MIRANDA NETO, Affonso Celso de. A guitarra elétrica de Pepeu Gomes. In: ANPPOM, 15. 2005, Rio de Janeiro. Anais da ANPPOM, p. 1073-1082.

_____. **A guitarra cigana de Pepeu Gomes:** um estudo estilístico. Rio de Janeiro, 2006. 140f. + 1 CD-ROM. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Letras e Artes,

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

Moraes Moreira, Moraes Moreira. LP. Rio de Janeiro: Som Livre, 1975.

MOREIRA, Moraes. Entrevista de Moraes Moreira s.d. s.l. Registro audiovisual. Veiculada em episódio da série "O Som do Vinil", do Canal Brasil. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=ksm3rrWWGag Acesso em: 6 out 2021. Dur: 27:29.

Novos Baianos, É Ferro na Boneca. LP. São Paulo: RGE, 1970.

_____, Acabou Chorare. LP. Rio de Janeiro: Som Livre, 1972.

_____, Novos Baianos F.C. LP. Rio de Janeiro: Continental, 1973.

PEREIRA, Lúcio Silva e TRALDI, Cesar Adriano. Estratégias de estudo e performance das modulações métricas presentes na obra Canaries do compositor Elliott Carter. In: Performa: Encontros de Investigação em Performance, 3. 2011, Universidade de Aveiro. Anais do Performa.

SÓ SE NÃO FOR BRASILEIRO NESSA HORA. Moraes Moreira e Luiz Galvão (Compositores). 1973. Novos Baianos (intérprete). Rio de Janeiro: Continental. LP. Novos Baianos F.C.

VARGAS, Herom. Tinindo trincando: contracultura e rock no samba dos Novos Baianos. **Contemporânea: Revista de Comunicação e Cultura**, Portal de Periódicos da Universidade Federal da Bahia, v. 9, n.3, n. 4260, p. 461 – 473, 2011.

YOLANDA. Chico Buarque e Pablo Milanés (Compositores/Intérpretes). 1984. Pablo Milanés. São Paulo: Barclay/Ariola. LP. Pablo Milanés ao vivo no Brasil.