

JOSÉ GUILHERME DE CAMPOS RIBEIRO E A BOSSA NOVA EM BELÉM

Cleodir Moraes
Universidade Federal do Pará
cleodir@ufpa.br

Nos anos 1960, muitos compositores envolvidos no processo de renovação da canção popular em Belém, como Paulo André Barata, José Maria de Vilar Ferreira, João de Jesus Paes Loureiro e Galdino Penna, mostraram-se bem à vontade em acrescentarem as suas criações umas tantas inovações sonoras, instrumentais e temáticas, afinadas com a MPB. Atentos aos movimentos musicais, nacionais e internacionais, e às sonoridades locais, eles se lançaram à busca de uma linguagem estética moderna e sofisticada, na qual elementos “regionais” e “cosmopolitas” complementavam-se, entrecruzavam-se, na configuração estética e discursiva de suas produções.

Entre as diferentes referências musicais disponíveis naquele momento, a bossa nova, sem sombra de dúvidas, servirá, para a maioria deles, como uma espécie de senha para o compartilhamento de experiências socioculturais e experimentações estética inovadoras em Belém, no terreno cancional. Decerto que muitos compositores não ultrapassarão ao quase amadorismo e poucos terão inserção marcante na cultura musical brasileira, por diversos fatores, entre eles a centralidade da indústria fonográfica em estados como Rio de Janeiro e São Paulo, e os poucos espaços de produção e circulação musical na cidade, como rádios, televisão e lojas de disco.

Essas dificuldades, no entanto, não foram suficientes para impedir a criatividade artística dos músicos dessa geração, entre os quais se destacou a figura de José Guilherme de Campos Ribeiro. Nome inúmeras vezes lembrados nos relatos dos novos compositores do período, esse violonista é, quase unanimemente, apontado como sendo o responsável por ensiná-los a “tocar moderno” e de ter promovido a introdução do estilo bossa-novista entre eles. O curioso é que, fora do ambiente artístico no qual circularam nos idos dos anos 1960, pouco ou quase nada se sabe sobre a atuação desse violonista paraense – o De Campos Ribeiro, ou, simplesmente, Zeca de Campos, como ele era carinhosamente chamando pelos amigos – no processo histórico de renovação musical em Belém, no qual,

para muitos, ele teve participação decisiva. É desse personagem quase anônimo, mas singularmente importante na história da música popular na cidade, de que se ocupa esta exposição.

Zeca de Campos nasceu em Belém, em 1933. Filho de Lygia Amazonas de Campos Ribeiro e de José Sampaio de Campos Ribeiro, casal amante da “boa música”, que costumava receber em sua casa parentes e amigos em concorridos saraus, ele compreendia seu aparecimento no meio musical da cidade, lá pelos idos de 1951, como o de um “gauche na vida”, à feição de Carlos Drummond de Andrade, em “Anjo torto”, desviante do convencional, ao aprender a tocar “de ouvido”, de forma autodidata, apesar de ter tido oportunidade de estudar teoria e prática musical, à base de pentagrama, com a professora de canto orfeônico e violonista, Marieta Guedes da Costa Campos Carvalho, e com o maestro Otávio Meneleu Campos (RIBEIRO, 1986).

Admirador de Garoto, nome pelo qual era conhecido Aníbal Augusto Sardinha, apontado por Carlos Lyra como um dos precursores da bossa nova, devido a sua maneira moderna de tocar, Zeca de Campos procurou imprimir em suas primeiras composições esse acento moderno, como no samba-canção “Ouço passos” (“ouço passos/ na rua deserta/ em surdina/ pela janela aberta/ que parece/ ao transpor a cortina/ sussurrar”) (OLIVEIRA, 2000, 267). Algo que se expressou e se consolidou com a produtiva parceria estabelecida com o pianista português Álvaro Ribeiro, radicado em Belém no início dos anos 1950. Álvaro Ribeiro impressionara Zeca de Campos pelo “estilo jazzístico” de suas performances ao piano. Certa vez ele afirmou que “a coincidência do gosto pelo **novo**” o fez aproximar-se desse músico, com quem passou a manter uma “convivência entrecortada de noites de música, onde predominou o criativo, o improvisado” e com o qual vieram à lume as primeiras composições, “cuja maioria o tempo se incumbiu de sepultar” (RIBEIRO, 1986 – grifo no original).

A escutas e realizações musicais que fizeram parte das experiências de José Guilherme de Campos Ribeiro ao longo dos anos 1950, contribuíram, sobremaneira, para que ele se mostrasse acessível às propostas de renovação estética e conceitual verificadas na cultura musical brasileira, no final dessa década. Mais que isso, ele foi um dos poucos em Belém a vivenciar diretamente os primeiros sopros de inovações bossa-novistas, o que lhe proporcionou estabelecer certo contado com alguns de seus principais nomes.

Isso ocorreu quando, em fins dos anos 1950, quando, na condição de funcionário civil do Ministério da Marinha, exercendo a função de construtor naval, lotado no setor de engenharia do 4º Distrito Naval, em Belém, De Campos Ribeiro realizou diversas viagens, a serviço, ao Rio de Janeiro. Nas horas de folga, ele costumava frequentar as rodas de violonistas e compositores reunidos no apartamento do seu amigo Billy Blanco, paraense radicado na “Cidade Maravilhosa” havia alguns anos, e na residência de Nilo Queiroz, que conhecera quando este passou uma temporada em Belém como oficial da Aeronáutica – ambos bossa-novistas de primeira hora. Em certa ocasião, De Campos Ribeiro passou uma temporada hospedado na casa de Nilo Queiroz, localizada próxima ao Beco da Garrafas. Lugar badalado das noites cariocas, onde, em bares como Little Club, o Baccarat e o Bottles Bar, “rolava tudo o que música brasileira tinha de melhor e, sobretudo, mais inovador” (DREYFUS, 1999, p. 60), Queiroz costumava receber em sua casa os amigos e os parceiros musicais que estavam de passagem pelo local, antes ou depois se apresentarem ou simplesmente desfrutarem a estada nesses *night clubs*. Foi lá que José Guilherme de Campos Ribeiro conheceu Baden Powell, Luiz Bonfá, Cyro Monteiro, Elizeth Cardoso e Leny Andrade. Isso fez com que ele se tornasse uma referência para esses artistas quando estavam vinham a Belém, recebendo-os em sua casa e os acompanhando em shows e bar, nos recintos boêmios da cidade.

Nesses encontros, De Campos Ribeiro se aproximou, de maneira espontânea, da bossa nova, a tal ponto que, para ele, o novo estilo foi responsável em transformar completamente “a concepção estrutural da música popular brasileira”, com sua base melódica centrada no “violão sincopado e dissonante, num misto de jazz e samba”, contribuindo para a emergência de uma “nova maneira de dizer, fazer e sentir” a canção popular (RIBEIRO, 1986).

O movimento bossa-novista, gestado nos ambientes intimistas – apartamentos, bares e boates – da Zona Sul carioca¹, tendo à frente, em sua maioria, autores e intérpretes, universitários ou pré-universitários, de classe média, consolidou, por assim dizer, a sua importância na cultura brasileira ao promover “o ajuste de contas do Brasil com a modernidade na área da música popular” (PARANHOS, 1990, p. 14). Ela, a rigor,

¹ Ressalte-se que, para além da Zona Sul carioca, a bossa nova encontrou também outros portos de produção e irradiação. Sobre a produção bossa-novista em Belo Horizonte em fins dos 1950 e princípio dos 1960 (PARANHOS, 2008).

“agrediu o nosso provincianismo” ao usar no seu artesanato composicional materiais diversos coletados na própria história musical do país – valorizou, assim, uma dada tradição do cancionero popular ligada notadamente ao samba e às chamadas “canções de meio-do-ano”, como o samba-canção – com elementos “estranhos”, a exemplo do *cool jazz* e do *bebop* –, tomados como “deformadores” dessa mesma tradição pelos “cruzados da purificação”² musical brasileira.

Comprometida com o novo, a bossa nova se caracterizou pela diversidade e pela originalidade com que sintetizou o material musical e midiático disponível na época. Não cabe aqui retomar em detalhes a história desse movimento, terreno pelo qual tantos outros já passaram (CAMPOS, 1993; CASTRO, 1991; CHEDIAK, 2009; MEDAGLIA, 1988; TINHORÃO, 1997). Importa reter a significação de sua existência para a música popular brasileira, em especial aquela produzida por José Guilherme de Campos Ribeiro.

Não há dúvida de que alguns elementos da estética bossa-novista serviram de atração para muitos ingressarem no campos musical: (a) a forma de utilização do violão, transformado, a um só tempo, em instrumento harmônico e percussivo, associada à tensão dos acordes alterados com os quais se configurou a linguagem melódica e harmônica que dele se extraía; (b) a opção por uma linguagem poética que explorava o coloquial da vivência urbana, expressa em letras líricas e, por vezes, bem-humoradas; (c) o canto-falado joão-gilbertiano, em sintonia com a base instrumental, livre de arroubos vocais e de hierarquizações arbitrárias entre voz, sons e ruídos; (d) a performance intimista, expurgada, em geral, dos excessos interpretativos e gestuais; e, sobretudo, (e) a liberdade criativa e a abertura para o novo com que a bossa nova se manifestou como movimento, inspiraram a carreira de muitos compositores brasileiros. Tal foi o caso de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque de Holanda e tantos outros.

Mesmo após a diáspora que envolveu alguns de seus iniciadores, entre eles Nara Leão e Carlos Lyra – o que precipitou o início do fim do movimento bossa-novista na primeira metade dos anos 1960, consolidado nos festivais de música popular –, ele deixou seu lastro o de renovação, servindo, inclusive, de referência estética, por exemplo, para “gregos” – músicos de protesto – e “baianos” – tropicalistas.

² Adalberto Paranhos utiliza essas expressões para identificar os arautos do nacionalismo musical no Brasil – dentre os quais se sobressaiu o crítico José Ramos Tinhorão –, avessos aos movimentos musicais que assimilassem “estrangeirismos” em seu processo criativo (PARANHOS, 2018, p. 23).

Atento a essa questão, Luiz Tatit (2004, p.179) considerou a existência de dois “gêneros”, distintos e interligados, de bossa nova. O primeiro, de “intervenção ‘intensa’” na cultura musical brasileira, desencadeador de acalorados debates estéticos e ideológicos entre os anos de 1958 a 1963, que culminaram com a criação de “um estilo de canção, um estilo de artista e até um modo de ser que virou marca nacional de civilidade, de avanço ideológico e de originalidade”. Nessa perspectiva, a bossa nova afirmava uma maneira diferente de ser e de estar no mundo, pondo em circulação um padrão de gestos e atitudes no comportamento de parcela significativa dos artistas brasileiros – perspectiva, esta, semelhante à interpretação de Zeca de Campos. Em seu centro nervoso, a Zona Sul carioca, tiveram destaque, entre outros, Tom Jobim, João Gilberto – expressões maiores do movimento –, Vinicius de Moraes, Carlos Lyra, Nara Leão, Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli, Sérgio Ricardo, Silvinha Teles, Chico Feitosa e Marcos Valle.

O segundo “gênero” foi constituído pela “bossa nova ‘extensa’”, visualizada no projeto original de “depuração” da canção popular no Brasil e materializada numa “triagem estética, que se tornou modelo de concisão, eliminação dos excessos, economia de recursos e rendimento artístico” (TATIT, 2004, p. 179), e se firmou desde então na produção musical no Brasil, extrapolando as próprias fronteiras espaciais e temporais do movimento. Tendo como objetivo a construção da “canção absoluta”, ou seja, “aquela que traz dentro de si um pouco de todas as outras compostas no país”, seu legado se estenderia até os nossos dias, num processo contínuo de decantação, porque “compreende um olhar profundo nas entranhas de nosso corpo musical” – um gesto “extensivo”, como avalia Luiz Tatit –, sem obstruir o diálogo refinado com materiais sonoros “estranhos” a ele (TATIT, 2004, p. 180).

É certo que em Belém, como pelo Brasil afora, a bossa nova não impressiono, de cara, a todos. Ruy Barata recorda que, no final da década de 1950, quando se começava a ouvir os primeiros acordes bossa-novistas na cidade, a dupla Paulo Roberto e Cardoso Cruz compôs o samba-enredo “Em defesa do samba”, com o qual a Universidade de Samba Boêmios da Campina se apresentou nas “batalhas de confetes” da capital paraense: “a infiltração/ do ritmo estrangeiro/ é um acinte/ ao sambista brasileiro/ e quem consente/ tamanha humilhação/ não é patriota/ não tem coração/ porque o samba/ esse ritmo imortal/ é um valioso/ patrimônio nacional” (OLIVEIRA, 1984, p. 37). Essa composição defendia

– como sugere o nome – uma suposta autenticidade do samba verdadeiramente nacional como expressão musical espontânea da população brasileira, que merecia ser preservada e distanciada de misturas indesejadas e deformantes. Esses argumentos eram, a todo o momento, acionados pelos tradicionalistas de plantão, a exemplo de José Ramos Tinhorão (1997, p. 36), para quem a Bossa Nova representou “o afastamento definitivo do samba de suas origens populares”.

Mas, de modo geral, a bossa nova agradou a muitos compositores do Pará no final dos anos 1950 e início da década de 1960, que não viram mal algum em unir tradição e modernidade em suas criações. A escuta se dava pelas ondas do rádio, pelo suporte do disco, e principalmente nos saraus literomusicais dos quais muitos deles participavam. Nessas ocasiões, destacou-se a performance de José Guilherme de Campos Ribeiro, que, a julgar pelos testemunhos dos seus contemporâneos, deixava maravilhados quem o ouvisse tocar.

A maioria nutriu por ele respeito e admiração. Até mesmo o guitarrista Roberto Freitas (Bob Freitas) – ex-*The Kings* e *Os Beatos* – banda de “iê, iê, iê” que fazia sucessos em Belém naquele período, declarou ter se aproximado da bossa nova depois de ver De Campos Ribeiro tocando. Ele relatou, ainda, existir “uma legião de interessados” na bossa nova, a maior parte autodidatas, que pretendia aprender, com o “mestre”, os seus acordes dissonantes.³ Esse depoimento coincide com o que disse José Guilherme de Campos Ribeiro em seu discurso de posse na Academia Paraense de Música, em 1986. Aí, o violonista também ressaltou o novo papel desempenhado por ele junto a geração de novos músicos. Ao reconhecer-se como um dos precursores do movimento bossa-novista em Belém, ele declarou ter tido a “oportunidade de conviver com quase todos os músicos da terra e ainda com aqueles adventícios que por aqui transitavam” e também viu-se “compelido a lecionar o violão, criando uma escola que nada tinha a ver com os padrões conhecidos” (RIBEIRO, 1986).

Para Ismael Machado, De Campos Ribeiro poderia ser considerado, “sem medo de errar, um dos responsáveis pelo processo de renovação estética, iniciado pela Bossa Nova” em Belém.⁴ Algo semelhante pensam os compositores do período, como Galdino

³ FREITAS, Roberto *apud* MACHADO, Ismael. Novo som ecoa na cidade nas mangueiras. *Diário do Pará*, Belém, 7 set. de 2008, Caderno Especial: Bossa Nova, p. E3.

⁴ *Idem.*

Penna e Paulo André Barata, que disseram terem aprendido, na prática, observando os movimentos de Zeca de Campos ao violão.

Um dos maiores incentivadores que eu tive foi o De Campos, que era o grande violonista que havia aqui, violonista que sabia tocar moderno, e eu aprendi a tocar moderno com ele, mas não só eu, não só eu: Sebastião Tapajós, Galdino, tudo foi ouvindo o De Campos.⁵

Como disse antes, a bossa nova como movimento veio, na verdade, potencializar uma tendência que já se manifestava nas incursões desse violonista pelo campo musical desde o início da década de 1950, apesar de, ao longo de sua trajetória artística, ele nunca ter esboçado qualquer pretensão de se converter em músico profissional,

Era nas reuniões em família e nos saraus, em residências, ou em apresentações em bares e shows que se poderia ver e ouvir os acordes do violão e as performances de Zeca de Campos. Um dos lugares preferidos era “cortiço”, nome com o qual o advogado Hélio Castro carinhosamente batizou o espaço em sua casa onde ele promovia reuniões festivas nas quais tomavam parte artistas e intelectuais, locais ou em trânsito pela cidade, entre declamação poéticas e audições musicais.⁶ Além dos velhos amigos, Nilo Queiroz, Ruy Barata e Álvaro Ribeiro, delas se faziam presentes alguns novos compositores e poetas locais como Paulo André Barata, Simão Jatene, João de Jesus Paes Loureiro e Galdino Penna.

Esses acontecimentos culturais surgiram as primeiras autorais de Zeca de Campos, ao estilo bossa-novista, bem como parcerias com compositores da nova safra. Na maioria delas, é possível flagrar as pulsões do momento, mais precisamente sintonizada com a primeira fase do movimento, expressa na lírica do “amor, o sorriso e a flor” em seus parâmetros literários e musicais. É o que se pode evidenciar em “Canção de sol e mar”⁷:

Manhã de sol banhando a praia
A onda vem, volta, desmaia

⁵ BARATA, Paulo André. Entrevista concedida ao autor. 25 jan. 2012.

⁶ De Campos Ribeiro herdou do pai, o poeta José Sampaio de Campos Ribeiro, a prática boêmia dos saraus culturais em sua casa, conforme relatou sua esposa Maria Celeste de Campos Ribeiro. Eles serviram como uma espécie de laboratório, despertando nele o gosto pelo violão e pela vida noturna da cidade. “Eram encontros de músicos, que faziam aquelas noitadas até de manhã”, num ambiente de festa e de entretenimento. RIBEIRO, Maria Celeste de Campos. Entrevista concedida ao autor. Belém, 2 mar. 2013.

⁷ “Canção de sol e mar” (De Campos Ribeiro), Myriam Matos. Compacto RGE, 1963.

E em nosso olhar que o amor habita
Nasce a canção que o vento agita

Quando amanhã nos encontrar
Traremos luz em nosso olhar
Então, verás que o nosso amor
É céu, é sol, é luz, é cor

Composta no final dos anos 1950, a canção foi gravada no compacto da cantora paraense Myriam Matos, em 1962, que incluía ainda “Silêncio coração”, de Pires Cavalcante e Miguel Cohen, também parceiros de Zeca de Campos. A música se desenvolve em uma linha melódica suave ao ritmo de samba-canção, cheia de acentuações e prolongamentos vocais no final de cada verso, para reiterar a emoção que ela pretendia transmitir.⁸ Subitamente, a tensão entre letra, música e entonação se estabelece com a introdução de um intervalo bossa-novista, provocando inesperada mudança da dicção interpretativa da cantora, para em seguida voltar à “normalidade” do samba-canção. Esse registro fonográfico dá mostras de aspectos dos impasses que, em termos gerais, potencializaram o campo da música popular brasileira no que se refere à relação entre tradição e modernidade musical.

A força do novo tornou-se mais evidente em outras composições de De Campos Ribeiro. Em “Meias verdades”, uma das primeiras parcerias com Paulo André Barata, em 1963, a temática do amor perpassa toda a linguagem poética da canção, um sentimento capaz de ofuscar o rasgo de serenidade e racionalidade com que o eu lírico procura ponderar as incertezas da entrega (“vou-me embora pra não mais lembrar/ que é dureza partir sem voltar/ se ficar vou cair em teus braços/ e amar pra morrer”).

Essa composição nunca foi registrada em disco. A única versão que tenho dela é uma gravação caseira, realizada nos fins dos anos 1980, na qual De Campos Ribeiro a interpreta acompanhado de seu irmão, José Luiz de Campos Ribeiro. Nela, pode-se ouvir o estilo bem sincopado da batida do violão com que ele estrutura a sua linha harmônica, a deslanchar em uma corrente melódica suave, em sintonia com uma *performance* vocal quase sussurrante dos versos da canção.⁹

⁸ Recorro, aqui, às conclusões de Luiz Tatit sobre o uso desse recurso interpretativo na canção popular, para quem o prolongamento da duração “tem como corolário a desaceleração rítmica e o abrandamento da pulsação substituindo os efeitos somáticos por efeitos psíquicos geralmente ligados a conteúdos afetivos” (TATIT, 1997, p. 119).

⁹ Na estética bossa-novista, “o instrumento deixa de servir como acompanhamento vocal e passa a ocupar

De Campos Ribeiro foi ainda o criador de uma das mais belas composições do cancionário local, “Tempo de amar”:

Refulge tanta luz em teu olhar
Que o amanhã vem acordar
O amor em mim
É tanta gente a amar
Que o céu azul
Respira só amor
Já é tempo de plantar
Vamos colher
Um sorriso em cada flor
Em cada olhar
Tua mão na minha mão
Vamos viver
Até morrer de amar

Ela foi apresentada pela primeira vez no espetáculo literomusical “Os menestréis” e defendida por Cléodon Gondim no I Festival de Música Popular Paraense, em 1967, onde conquistou o prêmio “Uirapuru de Prata”, reservado ao segundo colocado. Essa marcha-rancho, na qual o amor, o sorriso e a flor aparecem de forma explícita, também recebeu uma interpretação contida, sem arroubos vocais na gravação caseira de De Campos Ribeiro.

No registro feito por Jane Duboc e Sebastião Tapajós, no CD *Minha terra*, de 1998,¹⁰ esse violonista se permite maior liberdade de improvisação, escorado pelo acompanhamento ao violão de Marco André, pelo contrabaixo de Arismar do Espírito Santo e pelo arranjo percussivo de Robertinho Silva. Essa versão recebeu ainda o acréscimo de alguns *scats singing* entoados por Jane Duboc, à feição das intérpretes de jazz, revestindo assim a canção de uma roupagem que a aproximava desse estilo musical.

Nas gravações feitas por De Campos Ribeiro em ambiente familiar constam igualmente alguns sucessos da música popular brasileira. São boleros, marchas-rancho, sambas-canções interpretados à moda bossa-novista. Entre eles: “Errei, erramos” (1938), “Teu retrato” (1947), “Chega de saudade” (1958), “Manhã de carnaval” (1959), “Rosa morena” (1959), “Coisa mais linda” (1961) e “De conversa em conversa” (1970), além das canções “Depois do amor” e “Vigilenga”, compostas, respectivamente, em parceria

um plano tão importante quanto o da voz, resultando dessa mudança um embate tenso e criativo entre voz e violão” (NAVES, 2010, p. 27).

¹⁰ DUBOC, Jane e TAPAJÓS, Sebastião. CD *Da minha terra*. Sonopress, 1998 (Selo “Pará Instrumental”, v. 2).

com os poetas Ruy Barata e João de Jesus Paes Loureiro, que surgiram nos encontros musicais e saraus.

A bossa nova, como demonstrado aqui, foi tomada, para grande parte dos compositores paraense da década de 1960, como chave para a produção de uma música popular moderna e sofisticada em Belém. Esse foi o caso, por exemplo, de Paulo André Barata, para quem o contato com novo estilo foi fundamente para a sua formação musical, pois, segundo ele, “depois da batida de bossa nova” – tendo, inclusive, sua composição “A cantiga da correnteza” gravada nesse estilo por Eliana Pittman em 1968¹¹ – enveredou “pelo caminho caribenho”.¹² Além disso, a bossa nova serviu de senha para o acesso ao campo artístico local, a partir do qual, buscou-se ampliar a escuta da canção popular com a organização de encontros lírico-musicais e festivais de música. Nesse processo de renovação, José Guilherme de Campos Ribeiro teve participação significativa.

REFERÊNCIAS

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da Bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CASTRO, Ruy. **Chega de saudade: a história e as histórias da bossa nova**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

CHEDIAK, Almir. **Songbook Bossa Nova**. Rio de Janeiro, Lumiar, 2009.

ESTEPHAN, Sérgio. Aníbal Augusto Sardinha: o Garoto (1915-1955) e a era do rádio no Brasil. **Projeto História**, n. 43, São Paulo, dez. 2011.

MEDAGLIA, Júlio. 25 anos de Bossa Nova. *In*: **Música impopular**. São Paulo: Global, 1988.

NAVES, Santuza Cambaia. **Canção popular no Brasil: a canção crítica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010

OLIVEIRA, Alfredo. **Paranatinga**. Belém: Secretaria de Estado de Cultura, Desporto e Turismo, 1984.

OLIVEIRA, Alfredo. **Ritmos e cantares**. Belém: Secult, 2000.

PARANHOS, Adalberto. Novas bossas e velhos argumentos: tradição e

¹¹ “A cantiga de correnteza” (Paulo André Barata), Eliana Pittman. *Eliana em tom maior*. Compacto Mocambo, 1968.

¹² BARATA, Paulo André, *op. cit.*, 2012.

- contemporaneidade na MPB. **História & Perspectivas**, n. 3, Uberlândia, jul.-dez. 1990.
- PARANHOS, Adalberto. Ponte Rio-Minas: a Bossa Nova nas Gerais. *Proceedings of the Brazilian Studies Association – Ninth Conference New Orleans*: Brasa, 2008. Disponível em <www.brasa.org/portuguese/BRASAIIX>.
- PARANHOS, Adalberto. A cruzada da purificação nacional contra a bossa nova: ecos de um debate. **Revista de Estudos Culturais**, v. 4, n. 1, São Cristóvão, jan. mai. 2018.
- RIBEIRO, José Guilherme de Campos. **Discurso de posse na Academia Paraense de Música**. Belém: Academia Paraense de Música, 1986.
- TATIT, Luiz. **Musicando a semiótica: ensaios**. São Paulo: Annablume, 1997.
- TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia: Ateliê, 2004.
- TINHORÃO, José Ramos. **Música popular: um tema em debate**. São Paulo: Editora 34, 1997.