

**Ela é carioca: discursos bossanovistas e o processo de (re)construção de representações da classe média carioca.**

Tatiana de Almeida Nunes da Costa \*

**Resumo:** O presente trabalho tem como objetivo pensar possíveis relações entre as canções produzidas pela dupla Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes, pontualmente no ano de 1958, e o processo de (re)construção das representações da classe média carioca no referido período. Para realizar tal empresa, optamos por realizar uma abordagem interdisciplinar nos debruçando em referências historiográficas, mas, também, dialogando com a literatura, a sociologia e a teoria musical.

**Palavras chave:** Bossa Nova – Rio de Janeiro – História Cultural

**Abstract:** This work has the purpose of raising possible connections between Antonio Carlos Jobim and Vinícius de Moraes' songs of 1958 and the process of (re)construction of rio's middle class representations in the reported time. In order to do that, we chose to carry out an interdisciplinary approach which also includes sociology, literature and music theory.

**Key-words:** Bossa Nova – Rio de Janeiro – Cultural History.

“... Apareceu a Bossa Nova e aquilo era moderno, era brasileiro (...) tinha a ver com o país que parecia nascer, moderno e promissor”.  
(Chico Buarque de Hollanda)

### **Apresentação**

A introdução de uma nova “bossa<sup>1</sup>” era a proposta musical que guiava um grupo de jovens músicos no Rio de Janeiro em fins da década de 50. Imersos na atmosfera desenvolvimentista do governo JK, os bossanovistas pretendiam, através da renovação da canção, contribuir para a superação da imagem que se fazia do Brasil, como um país atrasado, subdesenvolvido. Nas palavras do maestro Antônio Carlos Jobim: “A intenção era o concerto... com s” (CALLADO, 1995: 127).

Com efeito, é pontualmente para essa expectativa de uma ação transformadora que direcionamos nosso olhar nesse estudo. Assim, procuramos pensar possíveis conexões entre a ação artística/intelectual, no caso, a atuação de dois dos principais articuladores do movimento bossanovista, o maestro Antônio Carlos Jobim e o poeta Vinícius de Moraes, e o

---

\* Tatiana de Almeida Nunes da Costa é mestranda em História Social da Cultura pela PUC - RJ

<sup>1</sup> Como afirma o crítico musical José Ramos Tinhorão, a palavra “bossa” já era utilizada no Rio de Janeiro desde meados da década de 30. Seu significado designava um indivíduo que possuía habilidades, um jeito especial para uma determinada atividade. Para mais informações ver TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Brasileira*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d., p. 227

movimento de reformulação de identidade de um grupo social específico, a saber, a classe média carioca.

À guisa de introdução, consideramos conveniente apontar os referenciais teóricos basilares utilizados para abordar dois conceitos que têm lugar significativo nesse estudo, a saber, o conceito de *representação social* e o conceito de *classe média*. Assim, para tratar do tema *representações sociais*, procuramos, sobretudo, atuar através de uma ótica sociológica. Para realizar tal empresa, dialogamos com as abordagens conceituais clássicas, sobretudo, a partir de Durkheim e Weber.

O sociólogo Émile Durkheim, um dos primeiros autores a se voltar para o tema, vai se referir às *representações coletivas*, no intuito de diferenciá-las, das representações individuais. Na visão durkheimiana, as “*representações coletivas traduzem a maneira como o grupo se pensa nas suas relações com os objetos que o afetam*”. Para o sociólogo, as representações (idéias, padrões de conduta.) devem nortear o comportamento dos indivíduos a fim de garantir a coesão social (DURKHEIM, 1983: 74-82).

No entanto, o sociólogo alemão Max Weber, vai pensar as representações (juízos de valor ou visões de mundo produzidas pelos indivíduos) como instrumentos de transformação social. Para Weber, os indivíduos produzem representações que entram em confronto com as já existentes. O choque entre essa “nova” visão de mundo e a vigente produzirá uma reação. Na medida em que as novas representações são apropriadas, não apenas por seu grupo de origem, podemos perceber mudanças nos padrões sociais (WEBER, 1994: 44-45).

No início da década de sessenta do século XX, o tema foi retomado pela Psicologia Social através do trabalho de Serge Moscovici. O autor aponta para uma diferenciação conceitual entre os termos *representações coletivas* e *representações sociais*. Para Moscovici, as primeiras devem referir-se às sociedades “menos complexas”, pouco mutáveis. Já o termo *representações sociais* deveria ser utilizado para as sociedades modernas onde se destaca o pluralismo e um ritmo acelerado de mudanças (FAR, 1995: 31-59).

Entendendo que a música pode servir como instrumento para pensarmos tanto a sociedade, como a história, acreditamos que para utilizá-la como objeto historiográfico faz-se imperativo ter um olhar atento para as estruturas simbólicas que compõem o discurso musical, ou seja, as representações presentes na composição que muito podem ter a dizer sobre a vida cotidiana de seus produtores e/ou receptores.

Para pensarmos a classe média carioca utilizaremos como fonte principal os trabalhos dos historiadores Décio Saes e Boris Fausto, e também, do economista George Kornis. No ensaio *Classe Média e Política no Brasil 1930-1964*, Saes se propõe a tentar historicizar a

classe média brasileira, com a finalidade de buscar uma definição conceitual do grupo (SAES, 1981: 449-456).

Segundo o historiador, a emergência da classe média urbana está atrelada a dois importantes movimentos: o processo de consolidação do Estado nacional, em meados do século XIX, e, o desenvolvimento da cafeicultura na região Centro-sul no mesmo período. Tais fatores possibilitam a implantação de um novo “*aparelho burocrático e comercial/bancário*”, assim como implicaram para o crescimento considerável da população na capital do Império, o Rio de Janeiro. O autor menciona ainda que o desenvolvimento industrial, no período, foi fator colaborador para a expansão dos serviços urbanos.

A coexistência de trabalhadores a exercerem atividades manuais e outros não-manuais é um importante elemento a dificultar a categorização do grupo, conforme menciona Saes. Por outro lado, o fato da classe média não assumir uma posição político-ideológica singular, ora, tendendo para questões burguesas, ora, para a luta operária, também é um fator citado para corroborar a falta de unidade de seus integrantes.

Outro autor que também ressalta a dificuldade da definição conceitual da classe média urbana no Brasil é o historiador Boris Fausto. No ensaio “*A Revolução de 1930*”, Fausto afirma:

“A própria fluidez de limites e heterogeneidade intrínsecas às classe médias urbanas (...) dificultam a análise de um comportamento social que lhes possa ser atribuído. A cada instante, surgem problemas, pela impossibilidade de se reduzir a uma mesma expressão os vários setores no interior do agrupamento. (FAUSTO, 1980: 237-239)

No entanto, apesar da dificuldade de uma definição homogênea, podemos distinguir os indivíduos pertencentes ao segmento médio urbano dos proprietários e do operariado. E mais, podemos ainda designar entre suas principais atividades o funcionalismo público, além de também atuarem como profissionais liberais, empregados do comércio e bancários.

No artigo, *Fios da Trama*, o economista George Kornis aponta o governo JK como o momento de consolidação da camada média urbana, ou em suas palavras, de uma “sociedade urbano-industrial”. Nesse momento, a classe média procurava se firmar como a “antítese da pobreza e do subdesenvolvimento”, como um grupo pertencente à intelectualidade nacional, freqüentador de universidades, recebendo informações sócio-culturais e interessada por assuntos artísticos (KORNIS, s/d: 263-275).

Não obstante, apesar de privilegiada com as transformações sócio-econômicas oriundas do desenvolvimentismo, a classe instalada no seio dos centros urbanos “sentia-se culturalmente deslocada”. Havia a necessidade da construção de uma identidade que, por um

lado não estava ligada a antiga aristocracia agrária, e nem, por outro, se via refletida nos paradigmas dos setores menos abastados da sociedade.

Nesse contexto, a fim de romper com a imagem do urbano ligado aos morros e transfigurá-la para os bairros nobres, a Bossa Nova emerge com inovações que foram bem assimiladas às expectativas dessa classe que se consolidava econômica e culturalmente. As mentes, aspirantes por novidades, acolheram com entusiasmo as músicas de Tom Jobim, Vinícius de Moraes e João Gilberto.

## **BEMÓIS, SUSTENIDOS E DISSONÂNCIAS**

“Prepara-se o terreno para voltar àquela falsa concepção ‘verde-amarela’ que Oswald de Andrade estigmatizou em literatura como ‘triste xenofobia que acabou numa macumba para turistas’, àquela ideologia artística que se dispõe a promover e exportar, não produtos acabados, mas, matérias-primas, a matéria-prima do primitivismo nacional, sob o fundamento derrotista que o ‘povo’ é incapaz de compreender e aceitar o que não seja quadrado e estereotipado” (CAMPOS, 1968: 49).

Com efeito, a Bossa Nova introduziu um ar distinto à música brasileira que se conhecia até então. Movimento de cunho vanguardista, sua intencionalidade repousava na necessidade de ruptura com as formas musicais convencionais, caminhando, assim, ao lado do modelo de modernidade almejado nos novos tempos.

Um dos principais elementos de aproximação desses jovens músicos com a música erudita foi a possibilidade de sofisticação harmônica que essa oferecia. As canções anteriores, em especial o samba-canção \_ estilo musical com temática baseada no amor-romance e, que nos anos cinquenta se destaca em sua linha mais dramática \_, prezavam pela simplicidade, através da adoção de melodias facilmente memorizáveis. É justamente na figura de Jobim que, introduzindo em sua orquestração seqüências harmônicas elaboradas e sofisticadas, indo de encontro ao emprego de efeitos fáceis, comuns na ação de muitos arranjadores anteriores, podemos perceber esse aspecto com maior clareza.

Outra inspiração para as composições bossanovistas foi o jazz, em especial, nas vertentes do bebop e do cool jazz. Do bebop foram assimiladas as seqüências rítmicas complexas, executadas de forma ágil, utilizando com freqüência notas dissonantes. Do cool jazz herdou-se uma forma mais contida de execução, não preocupada em alternar grandes contrastes emocionais.

Cabe lembrar, como ressalta o musicólogo Brasil Rocha Brito, a influência da música tradicional brasileira para a emergência do novo estilo. Como ressalta o autor, os próprios

articuladores do movimento reconheciam a influência marcante da tradição musical anterior, sobretudo, da obra de músicos Noel Rosa, Pixinguinha, Ary Barroso, inovadores em suas épocas. Suas críticas, na verdade, recaíam contra as músicas mal idealizadas, que tinham objetivos puramente comerciais (BRITO, 1968: 22).

É importante lembrarmos, também, que o movimento bossanovista possui na assimilação de gêneros estrangeiros uma especificidade negada por alguns movimentos culturais contemporâneos, como o Cinema Novo – que opunha as influências exteriores à noção de uma arte que representasse a identidade brasileira. No entanto, como lembra Brito a ação dos bossanovistas, tanto com as influências nacionais quanto com as estrangeiras, se desenvolveu, não como uma absorção alienada, mas, sim, no sentido de valorizar a criação, incorporando recursos de outras linguagens musicais e convertendo-os à música nacional. Ainda nas palavras do autor: “a influência enquanto levar a novos descobrimentos deve ser considerada legítima e necessária para a criação” (BRITO, 1968, 32).

No artigo “*Da Bossa Nova à Tropicália: contenção e excesso na música popular*”, a cientista social Santuza Cambraia Naves, faz uma interessante observação sobre a transformação estética ocorrida na Música Popular Brasileira com o advento da Bossa Nova. Segundo a autora, realizou-se um processo de contenção na canção buscando modernizá-la, indo, assim, num caminho inverso à grandiloquência interpretativa que figurava nos estilos anteriores, sobretudo, no samba-canção e no bolero (NAVES, 2000). A proposta agora era reduzir e concentrar ao máximo os elementos poéticos e musicais.

Uma das características principais do estilo e que já pode ser notada em sua fase inicial é seu tom intimista. Segundo o maestro Julio Medaglia, era essa uma modalidade de música popular urbana, adequada para a execução em pequenos ambientes (como, por exemplo, os apartamentos da zona sul carioca, reduto de seus principais articuladores), afirmando ainda que essa forma de execução camerística produziu um público mais atento, já que oferecia “condição que pressupunha maiores capacidades de concentração e mais direto contato com a audiência” (MEDAGLIA, 1968: 61).

Por outro lado, a existência de ouvintes mais especializados e, também, dessa maior proximidade entre o artista e o público, implicava em uma maior preocupação com o conteúdo das canções que seriam produzidas. Nesse sentido, podemos perceber as inovações da Bossa atingindo o campo da composição. Surgia uma música mais elaborada, voltada para o detalhe.

As letras, em geral, vão tratar de aspirações afetivas do grupo que os produzia, a classe média carioca. Marcadas por um tom coloquial, com elementos que retratam a vida urbana,

cheias de humor, ironia, às vezes melancólicas, mas, sobretudo, intimistas. Seus temas frequentes eram os encantos e a feminilidade da mulher, a vida praieira, as questões amorosas, mas, em um tom díspar ao das produções anteriores \_ caracterizadas por arroubos emocionais marcantes. Mormente, essas “canções praieiras” são compostas de frases simples, evitando recursos metafóricos, procurando retratar uma realidade passível de ser observada.

Cabe destacar, também, a nova proposta interpretativa preconizada pelos jovens músicos. Buscando o antioperismo, os bossanovistas propuseram um novo modelo onde o canto devia soar de forma natural, não se procurava grandes contrastes (máximos e mínimos emocionais). A proposta era “cantar como se fala”.

Esse tom mais introspectivo, como lembra Naves, também vai se fazer notar na forma de apresentação do artista. Os grandes espetáculos vão dar lugar à fórmula mais simples como o estilo “banquinho e violão”. Até mesmo, a indumentária que anteriormente era marcada pela utilização de figurinos exuberantes, fantasias, máscaras, dará lugar a um vestuário mais contido, voltado para os trajes usados cotidianamente. Uma atitude oposicionista à “estética anterior, que era a estética do rádio, dos brilhos (...) das grandes estrelas” (NAVES, 2000).

Fundamental, também, é a referência à inovação rítmica introduzida pela nova “batida” de violão que marca o estilo, possibilitando o deslocamento do acento da batida tradicional do samba, desacelerando assim a batida, e, também, através do acréscimo de novos dedilhados. No aspecto harmônico destaca-se o uso freqüente de acordes alterados \_ conhecidos popularmente como dissonantes.

Assim, podemos perceber a emergência da Bossa possibilitando marcantes rupturas nos padrões musicais brasileiros do fim da década de 50, não necessariamente melhores do que o anterior, mas, pensando em direção ao diferente, ao novo.

## **ATUAÇÃO DA DUPLA TOM & VINICIUS<sup>2</sup>**

O encontro entre Tom Jobim e Vinícius de Moraes ocorreu no início da década de 50, mas, foi no ano de 1956 que, a relação tornou-se efetiva, quando, Antônio Carlos Jobim,

---

<sup>2</sup> Para arquitetar nosso pensamento em torno da relação artista-sociedade foram fundamentais as discussões levantadas em *Literatura e Sociedade* pelo crítico literário Antônio Cândido (CÂNDIDO, 1976: 17-39). Segundo Cândido, o artista não é puro reflexo do meio. Ele absorve a realidade e através de suas habilidades a transfigura. Em contrapartida, como lembra o autor, a arte não pode ser fruto apenas das vivências individuais do artista, visto que, este também recorre a elementos do meio social em que se insere para a produção de sua obra. Cândido propõe, assim, uma relação de influência mútua, em que o meio social intervém sobre o artista e, por outro lado, a arte também tem sua ação sobre o meio social.

convidado para musicar uma peça de Vinícius de Moraes, Orfeu da Conceição, foi apresentado ao famoso poeta.

No início da parceria, provavelmente por conta da pouca experiência de Vinícius como letrista e pela timidez de Tom diante do poeta<sup>3</sup> que acabara de chegar do exterior e o levava para conhecer a *high society*<sup>4</sup> carioca, as canções surgiram com alguma dificuldade. Nas palavras de Jobim: “*Então a gente fez assim uns sambas meio sem graça, uns sambas meio bobos que a gente jogou na lata do lixo*” (JOBIM, 1981). Depois a parceria decolou, criando sucessos como “Se todos fossem iguais a você”, e, chegando, muitas vezes, a produção de três músicas no mesmo dia. Entre os principais difusores das canções da dupla podemos destacar o LP “Canção do Amor Demais” da cantora Elizeth Cardoso e o 78 RPM de João Gilberto.

Como mencionado anteriormente, uma alteração da Bossa Nova remete-se à questão rítmica. Assim, é interessante notar que nesse primeiro momento, as músicas do gênero musical, possuíam andamento lento. No entanto, cabe lembrar que, muitas vezes, esse andamento contrastava com as letras agitadas emocionalmente, angustiadas, compostas por Vinícius. Letras que falavam de amores feridos ou desfeitos sem possibilidade de conciliação. Como por exemplo: “*Não, não pode mais meu coração viver assim dilacerado, escravizado a uma ilusão que é só desilusão...*”.<sup>5</sup>

Podemos perceber na canção *Vida Bela* a representação de mais uma característica não apenas do estilo que emergia, mas, também, de um comportamento típico dos jovens cariocas do fim da década de 50, e dos bossanovistas, a ligação com a vida praieira<sup>6</sup>. A canção remete a uma situação contemplativa e reflexiva por conta de um possível desamor. Nela os artistas mesmo utilizando um tom melancólico (essa também uma característica do estilo, apesar, de voltarem-se, na maioria das vezes, aos relatos sobre a mulher amada num tom jovial) destacam<sup>7</sup>: “*Praia branca, tristeza, Mar sem fim. Lua nova, mulher, pobre de mim...*”.<sup>8</sup>

Por fim, simbolizando um ideal de vida, aliado à beleza e a tranquilidade que uma vida simples fruto do contato com a natureza, a canção prossegue: “*Vida bela a maré, peixe do mar / Morte longe sem tempo pra pensar*”.

---

<sup>3</sup> Para Jobim, Vinícius “era uma figura lendária que de vez em quando vinha do exterior”, 14 anos mais velho que ele, e que tinha amigos mais velhos e/ou de renome como Rubem Braga, Di Cavalcanti, Fernando Sabino, Manuel Bandeira. CALLADO et al. Op. cit., p. 91.

<sup>4</sup> Alta sociedade.

<sup>5</sup> Modinha – Tom Jobim e Vinícius de Moraes

<sup>6</sup> Anos mais tarde, a valorização da vida praiana seria coroada com a composição “*Garota de Ipanema*”

<sup>7</sup> É interessante notar que muitas das músicas da Bossa Nova, possuem letras curtas e simples, reflexo da busca da economia na produção das canções.

<sup>8</sup> Vida Bela – Tom Jobim e Vinícius de Moraes.

No entanto, para observarmos a dimensão do processo de transformação ocorrido em fins da década de 50 na música popular e suas principais variáveis, uma obra em especial faz-se notar, a saber: a canção *Chega de Saudade*. Cabe lembrar que a canção no próprio ano de 1958 foi registrada pela cantora Elizeth Cardoso, através do LP “Canção de Amor Demais”, e, pelo cantor e instrumentista João Gilberto no 78 rotações contendo também, no lado B, uma canção de sua autoria “Bim Bom”.

As gravações são bastante diferentes. A interpretação vocal de Elizeth, A Divina, tem como característica a grandiloquência, com o uso de muitos recursos interpretativos. Até mesmo o arranjo das canções, feito por Tom Jobim, ainda é marcado por forte tradicionalismo, com a utilização de vários recursos musicais. Vale lembrar que algumas letras de Vinícius contidas em “Canção do Amor Demais” eram marcadas por um excesso emocional que transcendia às expectativas bossanovistas<sup>9</sup>.

Já a gravação de João Gilberto marca o tempo da contenção. Contenção interpretativa (canto falado, com pouco volume) e também orquestral, utilizando, por exemplo, uma quantidade menor de efeitos e de instrumentos de cordas.

Não obstante, gostaríamos de lembrar que, para além das interpretações realizadas, *Chega de Saudade* carrega consigo toda uma simbologia refletindo importantes elementos representativos das perspectivas daquele grupo de jovens de classe média carioca \_ não apenas os produtores das canções, mas, também, do público alvo que aqueles artistas procuravam atingir.

Inicialmente, achamos conveniente destacar a temática da canção. Como o próprio título remete, a problemática da canção consiste em uma tentativa de eliminação de um sofrimento amoroso \_ lembramos que “o amor” era a tônica de grande parte das composições bossanovistas. É interessante notar que não há referência na canção a alguma briga que justifique o afastamento da pessoa amada, fato esse que pode significar a separação por conta, por exemplo, de alguma atividade profissional, fato comum na vida do letrista que constantemente se via separado sofrendo com saudades da amada por conta de seu trabalho no Itamaraty. Ou não, a canção pode retratar um fato corriqueiro como uma briga de namorados, e o penar da ausência da companheira.

Cabe notar também as alterações melódicas correntes na composição. Inicialmente, a música é inscrita na tonalidade menor (Ré menor), criando um clima triste, melancólico.

---

<sup>9</sup> Tais questões possibilitam o questionamento sobre a emergência do estilo ser vincula ao LP de Elizeth Cardoso ou ao 78 RPM de João Gilberto. Nesse sentido, é interessante ver MEDAGLIA, p.61.

Nesse momento o eu poético narra os dissabores da ausência da amada: “*Sem ela não há beleza, é só tristeza, e a melancolia que não sai de mim, não sai de mim, não sai*”<sup>10</sup>

Na verdade, podemos perceber claramente como a mensagem da letra é intencionalmente acompanhada pelo clima melódico. Assim, na segunda parte, onde o tom da narrativa é mais eufórico diante da possibilidade do retorno da amada, *Chega de Saudade* passa para a tonalidade maior (D7+), sendo completada com uma série de modulações clássicas.

É interessante notar que uma música tão representativa da vontade de ruptura, para a conseqüente assunção do novo, carrega em sua essência elementos do samba antigo, como a progressão de acordes (tom principal, dominante, subdominante...). O diferencial da música terminou sendo o arranjo de Jobim, aliado ao violão e o vocal microfônico de João Gilberto (CALLADO, 1995:117).

Outra característica importante que podemos notar na canção é a proposta de trazer à música popular o uso da linguagem coloquial, aproximando-se assim de situações cotidianas passíveis de serem vivenciadas: “... *os beijinhos que darei na sua boca*”.

Os versos acima citados nos remetem, também, a imagem do relacionamento a ser desenvolvido com a namorada. Em um momento histórico onde a virgindade feminina continuava a ser um tabu. Os carinhos não deveriam ir muito além dos beijinhos e abraços apertados. A figura feminina idealizada pelos bossanovistas era a moça mais jovem. No entanto, cabe lembrar que essas jovens cariocas, símbolo da garota de classe média, já começavam a esboçar um ar mais moderno no que se refere à questão comportamental do que as “mulheres de Copacabana” retratadas nos sambas-canção, levando sempre em consideração a existência de tabus que guiavam o cotidiano no Rio de Janeiro.

Em *Chega de Saudade*, o letrista Vinícius de Moraes utiliza-se de algumas figuras de linguagem na composição de sua música. Caracterizada pela utilização de rimas misturadas, a obra apresenta por um lado, a personificação de um sentimento (“Vai minha tristeza e diz a ela...”, “diz-lhe numa prece”) a fim de exprimir a vontade de que ao saber de seus infortúnios a amada “regresse” aos braços do amado. Por outro, a omissão de palavras (Que sem ela não pode ser). Por fim, o poeta ao narrar a ventura por conta do possível retorno da amada promete exageradamente que “... os abraços hão de ser milhões de abraços...” e “...Abraços e beijinhos e carinhos sem ter fim ...”.

---

<sup>10</sup> *Chega de Saudade* – Tom Jobim e Vinícius de Moraes.

Finalmente, podemos observar a composição marcando um momento de transição, mais ainda, da emergência de uma nova postura do cidadão carioca diante dos infortúnios amorosos. Ao invés de assumir uma posição depressiva, característica dos samba-canção e boleros anteriores, a música retrata uma postura otimista, em que o “eu poético” espera dar a volta por cima depois de viver toda uma situação malograda: “*Mas se ela voltar que coisa linda, que coisa louca...*”

No ano seguinte, podemos perceber a representação dessa “nova postura” diante das situações amorosas em mais uma canção de Tom e Vinícius: “*Eu sei que Vou te Amar*”. Na canção o “eu poético” relata suas mágoas por conta da ausência da amada, mas, também, menciona uma posição de superação do sofrimento por conta da expectativa de tempos melhores: “... *Eu sei que vou chorar a cada ausência tua eu vou chorar mas cada volta tua há de apagar o que esta ausência tua me causou...*” .

Com efeito, o ano de 58 do século XX foi fundamental para o movimento de renovação musical ocorrido com a eclosão da Bossa Nova. Momento de transformações, de rupturas, onde a nova forma de expressar, através do discurso musical, as relações amorosas, representava, também, uma nova forma de expressar uma nova visão de mundo dos habitantes dos bairros da zona sul que formavam o segmento médio urbano do Rio de Janeiro.

### **Bibliografia:**

- BRITO, Brasil Rocha. *Bossa Nova*. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1968.
- CALLADO et al. *Tons Sobre Tom*. Rio de Janeiro: Revan, 1995.
- CAMPOS, Augusto. *Boa Palavra Sobre a Música Popular*. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1968.
- CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- DÉCIO, Saes. *Classe Média e Política no Brasil 1930-1964*. In.: FAUSTO, Boris (org.). *História Geral da Civilização Brasileira: O Brasil Republicano*. Tomo III. 3º volume. São Paulo: Difel, 1981.
- DURKHEIM, Émile. *As Regras do Método Sociológico*. Pensadores. São Paulo: Ed. Abril, 1983.
- FARR, Robert. “*Representações sociais: a teoria e sua história*”. In.: GUARESCHI, P. e JOVCHELOYITCH, S. (Orgs.). *Textos em Representações Sociais*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- FAUSTO, Boris. *A Revolução de 1930*. In: MOTA, Carlos Guilherme (og.). *Brasil em Perspectiva*. 11ª Edição. São Paulo: Diefel, 1980.

KORNIS, George. *Fios da Trama: algumas relações entre economia, sociedade e artes plásticas no Brasil*. In.: CAVALCANTI, Lauro. *Caminhos do Contemporâneo*. Rio de Janeiro: Eventual, s/d.

MEDAGLIA, Julio. *Balanço da Bossa*. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1968.

NAPOLITANO, Marcos. *História & Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova à Tropicália: contenção e excesso na música popular*. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo, v. 15, n. 43, 2000. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-69092000000200003&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-69092000000200003&script=sci_arttext) Acesso 20 nov. 07.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Brasileira*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

WEBER, Max. *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. São Paulo: Pioneira, 1994.