DOI 10.20504/opus2025.31.05

CC BY

Canto falado e música popular: apontamentos sobre práticas vocais, escuta e descritores estilísticos

Henrique Almeida Martins de Souza
https://orcid.org/0009-0009-8055-5797
(Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ/ Centro de Letras e Artes/ Escola de Música, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)

Resumo: Prática vocal estreitamente vinculada à bossa nova, o canto falado está entre os descritores estilísticos comumente acionados como aspecto inovador do gênero, um dos recursos a romper com a música popular precedente. Tomando parte das críticas musicais veiculadas na década de 1960 como inscrições literárias, este artigo se propõe a rastrear o processo de tonificação e estabilização deste juízo ao longo da interlocução ensejada pela prática emergente. A análise sugere que, longe da definição ostensiva geralmente aceita, o juízo em torno do canto falado na bossa nova foi resultado de uma definição performativa, operada também por dispositivos textuais que valoravam esteticamente a prática vocal a desancorando da música popular precedente. Com isso, procuro destacar parte do processo de construção social da música, operada através de agenciamentos articulando escuta, tecnologia de áudio e práticas interpretativas.

Palavras-chave: canto falado. bossa nova. música popular. práticas interpretativas.

Spoken Singing and Popular Music: Notes on Vocal Practices, Listening and Stylistic Descriptors.

Abstract: A vocal practice closely linked with *bossa nova*, spoken singing is among the stylistic descriptors commonly cited as an innovative aspect of the genre, marking a break from earlier traditions of popular music. Drawing on musical critiques published in the 1960s as literary texts, this article explores how the perception of spoken singing was reinforced and stabilized through the discourse generated by the emerging practice. The analysis suggests that, rather than relying on a generally accepted explicit definition, the perception of spoken singing in *bossa nova* arose from a performative interpretation. This interpretation was further shaped by textual devices that aesthetically elevated the vocal practice, setting it apart from earlier forms of popular music. In doing so, I aim to highlight aspects of the social construction of music, carried out through agencies that connect listening, audio technology, and interpretive practices.

Keywords: spoken singing. bossa nova. popular music. interpretive practices.

SOUZA, Henrique Almeida Marins de. Canto falado e música popular: apontamentos sobre práticas vocais, escuta e descritores estilísticos. *Opus* (Assoc. Nac. Pesqui. Pós-Grad. Música), Vitória, v. 31, e253105, p. 1-20, 2025. http://dx.doi.org/10.20504/opus2025.31.05
Recebido em 15/6/2024, aprovado em 5/12/2024, publicado em 26/3/2025

Frequentemente mencionado como prática interpretativa característica da bossa nova (BN), o "canto falado" é geralmente vinculado à performance vocal de João Gilberto e associado às ideias de "modernidade", "sofisticação" e "bom gosto", um exemplo da assimilação "antropofágica" de elementos da música jazzística transformados no bojo de nossa música popular. Nesta, portanto, a "não impostação" vocal, o canto "despojado" ou a rejeição a recursos dinâmicos intensos aparecem, muitas vezes, como recurso interpretativo tributário da BN e, em especial do músico baiano. Neste trabalho pretendo rastrear parte da construção e estabilização deste juízo.

Para isso detenho-me na interlocução inicial sobre o tema veiculada em periódicos jornalísticos do Rio de Janeiro e São Paulo na década de 1960, com breve incursão por produção bibliográfica sobre o samba carioca na década de 1930. Entendo as críticas musicais e sua publicação em importantes livros como arquivos e busco empreender uma análise etnográfica dessas produções. Arquivos serão assumidos como "resultado de procedimentos sucessivos de constituir e ordenar conhecimentos, realizados não só pela mão dos arquivistas, mas por seus virtuais usuários", e a etnografia de arquivo como "uma modalidade de investigação antropológica que toma determinados conjuntos documentais [...] como **campo** de interesse para uma compreensão crítica acerca das formas de produzir histórias da disciplina" (Cunha, 2004, p. 291, grifo da autora).

A proposta, portanto, dialoga com a interface entre música e memória, mais especificamente aquela que, recorrendo a Paul Connerton, Suzel Reily (2014, p. 95) descreve como memória social, uma prática "composta de recordações e imagens que um determinado grupo social opta por preservar" emergindo "de um processo seletivo de recordações: recorda-se aquilo que, por algum motivo, o grupo considera digno de ser lembrado". Lidando com a seleção de aspectos a serem lembrados e outros esquecidos, esta investigação também passa pelo processo de valoração estética de elementos sonoros, no caso em tela, do canto falado, como marcador estilístico da BN. Finalmente, a análise termina por apontar parte dos mecanismos e do processo de construção social de práticas interpretativas.

1. Samba e prática vocal na década de 1930

O período compreendido entre 1920 e 1940 no Rio de Janeiro é marcado por uma série de circunstâncias que incidem diretamente sobre a produção musical urbana. Classe média e proletariado citadinos se ampliam com a intensificação da industrialização e o desenvolvimento urbano (Ortiz, 2012, p. 39). O desenvolvimento tecnológico se espraia também para a área de áudio e produção fonográfica. A partir de 1928, a Casa Edison, única gravadora do país, de propriedade da Odeon, passa a dividir espaço com a Parlaphon – também da Odeon – e a Colúmbia, e no ano seguinte com a Brunswick e RCA, todas com sede no Rio de Janeiro recrutando músicos para compor seus *casts* (Vianna, 2004, p. 110). No mesmo período os rádios a válvula substituem os de galena, reduzindo o custo de produção do aparelho difundindo-o junto à sua programação a um público consideravelmente maior (Ortiz, 2001, p. 39). Além disso, a qualidade do registro de áudio ensejada pela gravação elétrica possibilitava novos recursos interpretativos por parte de músicos e cantores.

As mudanças seguem em curso com significativas consequências para a música urbana até a década de 1940, no entanto, me atenho ao começo da década de 1930 por ser este o momento da publicação de dois livros tratando do samba carioca: *Na Roda do Samba* de Francisco Guimarães (1978 [1933]) e *O Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores* de Orestes Barbosa (1978 [1933]). As posições quanto à incidência das tecnologias de áudio sobre o samba não poderiam ser mais contrastantes. O primeiro autor assinava uma coluna no *Jornal do Brasil* e privava de amizade pessoal com personagens como Sinhô e Donga. O segundo, além de jornalista passou a atuar como letrista de música popular registrando parceria com Noel Rosa e assinando *Chão de Estrelas* com Sílvio Caldas (Sandroni, 2012, p. 136). No limite, onde um enxergava a "morte" do samba, o outro constatava seu "nascimento", diferença que principiava nos juízos quanto à origem da prática.

Para Guimarães – vulgo Vagalume – o samba seria "baiano de origem, isto é, o raiado, que é do sertão e o corrido que é o da cidade de São Salvador. O samba chulado, é carioca" (Guimarães, 1978, p. 39). Já Barbosa cravava que "o samba é carioca" (Barbosa, 1978, p. 11). Enquanto o primeiro autor desenhava uma linha de descendência de atores migrantes da Bahia para o Rio de Janeiro, ligados por parentesco e estreitas relações culturais por meio das quais cultivavam o "verdadeiro" samba em espaços específicos, o segundo situava o começo dessa história no Rio de Janeiro no momento em que escrevia.

As diferenças se davam em um contexto mais amplo de mudanças sobre a prática decorrentes do desenvolvimento da atividade fonográfica. Registro autoral, a própria gravação em estúdio e as mudanças sobre a forma musical exigidas pelo processo estavam entre os fatores que desfiguravam a prática que Vagalume descrevia. Mais grave, entretanto, era a assimetria de acesso ao espaço dos estúdios, sobretudo aos dividendos gerados pelas gravações. O período ficou marcado pela compra de sambas, pagamentos por direitos ou pela própria autoria de canções de sambistas por figuras com entrada em gravadoras. Uma vez que a prática se ligava a atores específicos, performando-a de modo característico em situações próprias para tal, aos olhos de Guimarães, a gravação desancorada dos atores, espaços e situações terminava por ceifar a prática. A morte do samba, portanto, se ligava ao desenvolvimento da tecnologia de áudio e das relações por ele ensejadas. "Eis por que o samba morre na roda, quando passa para o disco da vitrola. Morre porque seus divulgadores não fomentam as ambições incontidas e revoltantes dos industriais exploradores!" (Guimarães, 1978, p. 31).

Arauto da "decadência" do samba, o cantor Francisco Alves era denunciado como figura estranha ao ambiente e um dos espoliadores dos verdadeiros sambistas. "Chico Viola", como era chamado por Vagalume, não era

> […] da roda, nem conhece o ritmo do samba. Conhece, entretanto, os fazedores de samba, os musicistas, enfim – os "**enforcados**" –, com os quais negocia, comprando-lhes os trabalhos e ocultando os nomes. E quem tiver um trabalho bom, seja de que gênero for e quiser gravar na Casa Edison, tem que vendê-lo ao **Chico Viola**, porque do contrário nada conseguirá! (Guimarães, 1978, p. 96, grifos do autor).

Havia, entretanto, certa ambiguidade nos textos de Guimarães. Se por um lado, o autor negava a Francisco Alves familiaridade com a roda e tecia estridentes críticas à compra de sambas a ele atribuídas, por outro, registrava o reconhecimento de seus méritos como intérprete. "Dizem quase todos que **Chico** é um magnífico intérprete e mais nada […]" (Guimarães, 1978, p. 96, grifo do autor). O mesmo se estendia

ao cantor Mário Reis, que engrossava o coro de cantores de gravadoras cuja "bela voz privilegiada" era mencionada pelo cronista (Guimarães, 1978, p. 100).

Este aspecto chama atenção porque, embora Guimarães negasse intimidade com a linguagem do samba à maioria dos cantores ligados à crescente atividade fonográfica, seu desempenho musical normalmente não deixava de ser reconhecido. O fato parece se ligar à apreciação de Orestes Barbosa que constatava nesses méritos o nascimento do samba, celebrando a consolidação de uma identidade musical carioca ligada ao desenvolvimento econômico e urbano. Assim, junto aos aspectos assimétricos denunciados por Vagalume, a tecnologia de áudio ensejava um novo regime de escuta no qual se inscreviam práticas interpretativas emergentes, aparentemente reconhecidas de forma positiva pelos dois lados da contenda. Nesse bojo, o mesmo Francisco Alves denunciado por Vagalume como um dos atores responsáveis pela "morte" do samba, era visto por Barbosa como agente fundamental no samba que "nascia" justamente por sua prática vocal viabilizada pelas novas tecnologias de áudio.

> Sem Francisco Alves, forçoso é dizer, a nossa canção e as músicas que adotamos, dando cores nossas, não teriam este esplendor artístico, porque teria faltado o cantor completo na sua interpretação e na voz de uma doçura que maravilha, [...] uma voz que tem cristais e nuances de ocarinas; um gorgeio humano [sic], impressionante e comovedor (Barbosa, 1978, p. 45).

A "doçura" da voz se liga às ideias de sutileza, suavidade, não raro subsidiando a prática auditiva com outros sentidos. Na mesma esteira, a cantora Aracy Cortes "com a suavidade da sua voz, com o seu tempero de mel e ametista, está isolada na sua fulguração" (Barbosa, 1978, p. 46). Outro marcador sensorial a caracterizar a prática vocal emergente seria o caráter "aveludado" atribuído às performances. "Os cantores de hoje não acordam ninguém. Embalam o sono. São as 'vozes veladas, veludosas vozes' de que nos falava o autor dos Broquéis [...]" (Barbosa, 1978, p. 44). Este descritor ratificava as diferenças entre a prática "atual" personificada na figura de Francisco Alves contrastada à "antiga".

> Olha-se para o passado, escuta-se os discos antigos, e o que se sente é que Francisco Alves é dono de uma voz que vai morrer com ele, porque não há fôlego, não há escola, não há estudo que dê aquele forro de veludo existente na garganta do cantor (Barbosa, 1978, p. 44-45).

A visão seria outro sentido a subsidiar as descrições musicais articulando material sonoro a imagens de modernidade e cosmopolitismo que forjavam a identidade carioca através da música.

> Francisco Alves veio enviado pelo destino na hora certa para vibrar e dominar um momento histórico da vida da cidade, esta grande hora em que nos definimos, estadeando esse espetáculo suntuoso das melodias, no qual, de cada quadrado de janela, sai um pedaço de samba-canção, na boca de uma mulher elegante que verifica no espelho as ondas artificiais do cabelo; no canto da criada vagarosa que bate um tapete; na criança despreocupada que já nasceu musical (Barbosa, 1978, p. 45).

Haveria, portanto, uma correspondência entre as novas práticas interpretativas e o momento de modernização testemunhado no Rio de Janeiro. "Novo ambiente. Nova gente. Novas necessidades de

expressão […]" (Barbosa, 1978, p. 89-90). A nova expressão musical era contrastada à antiga, normalmente a serenata, que também se via contagiada pelo contexto modernizante. "Mas ainda há muita palidez seráfica nos ambientes modernos dos bangalôs e dos arranha-céus... A serenata existe. E aceita um automóvel para a condução" (Barbosa, 1978, p. 106). As temáticas, entretanto, teriam mudado. "As serenatas de hoje procuram os luares que são feitos ao sabor dos amores. Hoje há luares verdes. Luares de pérolas. Luares roxos, simbolistas. Depende da cor do *abajour* em suas arquiteturas de papel" (Barbosa, 1978, p. 107, grifo do autor).

Finalmente, o canto "suave" como marcador estilístico da atualização e modernização da música popular carioca era enfatizado também por contraste à prática vocal anterior, severamente criticada por Orestes Barbosa. À diferença do "novo ambiente", o "Rio antigo das serestas […] apresentava, nos cantores, um torneio de voz. Era a influência da ópera que conta hoje com poucos adeptos, se atentarmos no volume de nossa população. Antigamente o melhor cantor era o que gritava mais" (Barbosa, 1978, p. 42). A prática vocal superada vinha de um influxo específico, a "ópera – absurdo italiano – interrompeu muito tempo a personalidade musical do Brasil". Influência interpretativa que se asseverava com a densidade das formações instrumentais comprometendo o bom desempenho vocal.

> Aquele sistema de canto em que a garganta era um instrumento em competição com os outros, lutando as cordas vocais para vencer as cordas de aço dos violões, dos pianos, e sons estridentes dos pistões e dos trombones das orquestras nervosas, dava em resultado os cantores engolirem as letras dos poemas (Barbosa, 1978, p. 42-43).

Já na nova prática vocal, cantores como Mário Reis teriam rompido "com as convenções. […] Cantando o samba numa blandícia que fez escola, e na perfeição de uma pronúncia clara e enternecedora" (Barbosa, 1978, p. 48). Solapados os influxos musicais atribuídos à ópera através da "ruptura" das convenções vocais ligadas à ideia de excesso, práticas vocais identificadas com suavidade, doçura, boa pronúncia atualizavam e modernizavam a música popular no Rio de Janeiro da década de 1930, implicando uma identidade musical cosmopolita condizente com o impulso modernizador testemunhado na então capital do Brasil.

2. A construção social da música – canto falado como prática revolucionária

Entre a segunda metade da década de 1950 e o início de 1960, o imaginário de modernidade e otimismo ganhava novo impulso. Na esteira da implementação do Plano de Metas levado a cabo pelo governo Kubitschek, o país vira o processo de industrialização aprofundado, ampliando o setor industrial de bens de consumo duráveis com especial enfoque nos setores de energia, indústria pesada, alimentos e de transportes, especialmente rodoviário. Entre 1956 e 1958 a gestão de Kubitschek pavimentou 6 mil quilômetros de estradas – aproximadamente uma vez e meia o total previamente pavimentado – visando integrar os territórios urbano e rural garantindo a circulação de mercadorias. Em 1958 além da profusão de eletrodomésticos que começavam a ser fabricados atendendo ao mercado interno, o Brasil assistia ao primeiro automóvel montado no país com 50% de suas peças fabricadas solo nacional. O programa de Juscelino

> […] dava voz a uma nova e entusiástica condição de ser brasileiro que poderia contribuir para reparar as injustiças de uma herança histórica de miséria e desigualdades profundas, e serviria para abrir as portas da modernidade. A chave para construir esse novo país chamava-se "desenvolvimentismo" e defendia a ideia de que nossa sociedade, defasada e dependente dos países mais avançados, repartia-se em duas: uma parte do Brasil ainda era atrasada e tradicional; a outra já seria moderna, e estava em franco desenvolvimento. Ambas, o centro e a periferia, conviveriam no mesmo país, e essa era uma dualidade que se devia resolver pela industrialização e pela urbanização [...] (Schwarcz; Starling, 2015, p. 417).

Em meio a esse contexto, em 1959 a Odeon lançava o LP *Chega de Saudade* de João Gilberto. O feito reacendeu a querela "tradição x modernidade" na música popular dividindo a crítica em dois polos. Um deles era francamente favorável ao que entendia como prática emergente, cosmopolita e antropofágica, capaz de assimilar elementos musicais de outras culturas, atualizando e modernizando nesse processo nossa música popular. O outro enxergava a novidade como ápice de um processo gradativo de descaracterização e aviltamento da música popular "genuinamente" brasileira. O primeiro conjunto de autores era composto pelo musicólogo Brasil Rocha Brito, o maestro Júlio Medaglia, o compositor e arranjador Gilberto Mendes e o poeta Augusto de Campos. A maioria desses críticos destilava em seus escritos sólida formação teórica em música – ocidental de concerto – e tecia críticas ancoradas, grande parte das vezes, no material musical que descreviam. Do outro lado, as críticas encontraram expressão máxima nos escritos de José Ramos Tinhorão que, de sua parte, adotava parte dos pressupostos teóricos dos autores pró-BN ancorando a descrição do material musical em determinantes sociais que explicavam a "alienação" da prática. Pouco tempo depois os textos deixavam as páginas de periódicos jornalísticos fixando-se em dois importantes livros sobre o tema: *Música Popular: um tema em debate* (Tinhorão, 1966) e *Balanço da Bossa e Outras Bossas* (Campos, 2012 [1968]).

Para analisar a interlocução, adoto a perspectiva das críticas musicais como inscrições literárias, dispositivos que têm por função persuadir os leitores. A condição para isto é que as fontes de persuasão desapareçam, o que, por sua vez, se torna possível quando estabelecida uma "congruência essencial entre um 'fato' e o sucesso do andamento dos diversos processos de inscrição literária" (Latour; Woolgar, 1997, p. 76-77). Em outros termos, uma vez que os mecanismos de persuasão passem despercebidos pelos leitores, as inscrições literárias cumprem sua função através de operações que os convencem de que aquilo que elas postulam correspondem aos fatos de que tratam tais como se apresentam na vida vivida. Os artigos que versam sobre determinado tema compõem uma rede constituída de várias operações sobre e entre enunciados, essas operações aumentam ou diminuem o grau de facticidade das postulações e, com isso, a objetividade do tema tratado (Latour; Woolgar, 1997, p. 86). As operações através das quais determinada proposição ganha ou perde facticidade são chamadas "modalizações". Por "anáforas", Latour e Fabbri (1977, p. 83) designam "toda referência do texto a ele mesmo ou a outros textos". A pertinência deste ferramental se justifica à medida que, "quando um enunciado é imediatamente tomado de empréstimo, utilizado e reutilizado, chega-se logo ao estágio em que ele não é mais objeto de contestação. No centro desse movimento browniano, constituiu-se um fato" (Latour; Woolgar, 1997, p. 91). Procuro demostrar que a ideia do canto falado como descritor da BN ligado às ideias de "ruptura", "revolução" e "modernização" é um produto das modalizações e anáforas ocorridas no bojo da interlocução aqui tratada.

Canto falado como descritor da BN: da proposição à estabilização

O texto a deflagrar a discussão foi *Bossa Nova* de Brasil Rocha Brito, publicado ao final de 1960 n'*O Correio Paulistano*. Em sua introdução, o musicólogo assumia um caráter propositivo, julgando "oportuna a colocação do problema em termos tais que, doravante, o debate possa resultar mais adequado e proveitoso a partir da aceitação ou da rejeição das proposições contidas nessa análise" (Brito, 2012, p. 18). Ao longo do texto, no entanto, o caráter propositivo dá lugar a enunciados afirmativos muito raramente esteados em quaisquer referências ou justificativas teóricas. O autor buscava empreender uma "apreciação técnica fundamentada, que através de uma análise minuciosa permitisse situar melhor os característicos individualizadores das obras compostas dentro da nova concepção musical" (Brito, 2012, p. 17-18). "Concepção musical", por sua vez, era definida pelo autor como

> […] um modo de se entender a composição ligando-a a uma estética e dando-lhe fundamentos e diretrizes básicas de estruturação. Os parâmetros musicais passíveis de serem estruturados deverão ser regidos em sua integração na obra por tais princípios (Brito, 1963, p. 26).

Tem-se disso que o objeto de seu texto – a BN como "nova concepção musical" – seria uma forma de se compreender as composições abrigadas sob o termo. Essa forma consistia em ligar as composições a uma estética – uma e não outra. Da proposição dessa estética se extrairiam parâmetros musicais passíveis de serem estruturados. Não é difícil notar a tautologia que anima a análise de Brito: concepção musical consiste em vincular as composições a uma estética, esta estética determina as diretrizes de estruturação musical, desta estruturação se pode extrair parâmetros musicais, os parâmetros musicais confirmam as diretrizes de estruturação, as diretrizes ratificam sua vinculação a uma estética, e essa estética anima a compreensão da composição musical que por sua vez confirma a "nova concepção musical". O primeiro caso de modalização, portanto, parece ocorrer entre os enunciados que compõem as seções da análise do musicólogo. Embora a introdução assuma um caráter propositivo a ser aceito ou rejeitado, o texto se constrói sobre enunciados autorreferentes, confirmando a si próprios por sua redundância. Por aí se explica o trânsito frequente dos mesmos marcadores estilísticos entre os parâmetros musicais e análises musicais elaboradas pelo musicólogo. Sua mera aparição em diferentes trechos analíticos tende a ratificar e aumentar o grau de facticidade de traços musicais e critérios definidores da BN tecidos pelo musicólogo. É o caso do canto falado como descritor a atestar a "revolução" operada pela BN em relação à música brasileira precedente.

Um dos principais esforços de Brito consistia em vincular a prática emergente ao *cool jazz*. Neste, "ao contrário do que sucedia no *hot*, os intérpretes são músicos de conhecimento técnico apurado e, embora não dispensem as improvisações, procuram dar à obra uma certa adequação aos recursos composicionais de extração erudita". O gênero era descrito como "elaborado, contido, anticontrastante. Não procura pontos máximos e mínimos emocionais" (Brito, 2012, p. 18-19). Esses serão marcadores definitivos a descrever a BN em toda literatura subsequente. Assim como no *cool jazz*, na BN, "procura-se integrar melodia, harmonia, ritmo e contraponto na realização da obra de maneira a não se permitir a prevalência de qualquer deles sobre os demais […]" (Brito, 2012, p. 22). O canto falado seria um dos

parâmetros fundamentais a dar liga na relação BN/*cool jazz* proposta pelo musicólogo. No *cool jazz*, "o canto usa a voz da maneira como normalmente fala. Não há sussurros alternados com gritos. Nada de paroxismos" (Brito, 2012, p. 18). Viria daí, e não da música precedente a prática vocal da BN.

> Jobim definiu a concepção do canto na BN como consistindo em se cantar *cool*. […] Isto quer dizer: cantar sem procura de efeitos contrastantes, sem arroubos melodramáticos, sem demonstrações de afetado virtuosismo, sem malabarismos. O *cool* coíbe o personalismo em favor de uma real integração do canto na obra musical. O que está de acordo com a posição estética do movimento. A "voz cheia", o "dó de peito", a "lágrima na voz", o "canto soluçado" etc., são rejeitados pela BN. Algo que causou e ainda causa espanto em grande parte do público: o fato de não se incrementar a *loudness* da voz quando se canta uma nota aguda. O canto flui como na fala normal (Brito, 2012, p. 35).

O recurso confirmava também outros pressupostos que definiam a prática que Brito delimitava. O caráter anticontrastante atribuído a arranjos, instrumentação também era ratificado pelo canto próprio da nova concepção. Os descritores propostos pelo musicólogo se ancoram em uma dupla operação: ao mesmo tempo que vincula a música emergente com *jazz* e música de concerto europeia, Brito a desvincula da música popular brasileira precedente. Daí seu aspecto revolucionário. Na BN, portanto, "A valorização do cantor surgirá na medida em que ele co-participa da elaboração musical e não na medida em que se procura afirmar sobre a própria obra, como frequentemente acontecia e ainda acontece […]" (Brito, 2012, p. 22). A valorização da "contenção" própria da concepção musical contrastada ao "excesso" vinculado à "música anterior" se estabiliza através do canto em diferentes seções do texto.

> No caso do intérprete-cantor, os arrebatamentos tão frequentes, grandiloquências, efeitos fortemente contrastantes – os denominados "dinâmicos", por exemplo: agudos gritantes, sublinhados por aumentos abruptos na *loundness* da voz, fermatas, etc., são todos rejeitados pelo modo de cantar próprio da bossa-nova (Brito, 2012, p. 22).

No que concerne às concepções de arranjo e interpretação, a prática vocal volta à baila. "O cantor não mais se opõe como solista à orquestra. Ambos se integram, se conciliam, sem apresentarem elementos de contraste" (Brito, 2012, p. 22).

A ênfase na relação BN/*cool jazz*/música erudita é ratificada pelo contraste com a música popular brasileira e latina e os influxos do romantismo e da ópera. Um dos traços essenciais a delimitar a BN consistia na

> […] não-valorização acentuadamente dionisíaca na interpretação da obra musical bossa-nova. É uma tentativa de libertação dos influxos remanescentes do Romantismo que, até os nossos dias, vêm impregnando enormemente a música popular não só brasileira como de várias outras etnias, embora já inegavelmente superados no domínio da música erudita (Brito, 2012, p. 23-24).

Fatos como esses, ao lado de outros descritores que aproximavam a prática à música de concerto europeia, levavam o musicólogo a "uma conclusão, que expusemos a Antonio Carlos Jobim, e em relação à qual o compositor manifestou sua concordância: a música popular tende a se nivelar, no curso dos anos, à erudita" (Brito, 2012, p. 27). Mais um ponto a ratificar aproximação com o *jazz*, que

> em todas as suas manifestações – *New Orleans*, *be-bop* etc. – tem contribuído enormemente para a redução dessa distância. A música popular brasileira, anteriormente ao advento da bossa-nova, estava, inegavelmente, mais de meio século

> atrasada em relação à erudita. Hoje pode-se afirmar que houve uma considerável diminuição desse distanciamento, e isso graças principalmente à concepção musical bossa-nova (Brito, 2012, p. 27).

Aproximando-se da música erudita e à diferença da música popular "anterior", insistia Brito, na BN haveria

> […] uma contensão de arroubos, uma recusa em permitir processos derivados do "operismo" (situam-se aqui aqueles que tipificam o *bel canto* em obras de alguns compositores de fins do século XIX e começos do século XX), banindo-se os efeitos fáceis e mesmo extra-musicais, que absolutamente não pretendem ser integrados na estrutura, na realização da obra, possuindo como que uma existência à parte. Estes lugares-comuns musicais, gastos pelo uso reiterado e abusivo, não funcional, são rejeitados em nosso populário pela concepção bossa-nova (Brito, 2012, p. 24).

A boa pronúncia das letras aparece articulada à performance vocal ratificando o aspecto de novidade distanciando a prática musical da música latina.

> Os textos cantados não são valorizados apenas pelo que conteriam como expressão de ideias, pensamentos, ou por obedecer o verso a uma forma determinada. Incorpora-se a estes aspectos o valor musical portado pela palavra. Os atributos psicológicos que surgem ao se cantar a sílaba, o vocábulo, são considerados em sua totalidade e complexidade. A palavra ganha assim um valor pelo que representa como individualidade sonora. Quanto aos textos como veículos de ideias, já se pronunciaram muitos dos integrantes da BN contra as letras de concepção "tanguista": ao invés de versos de tipo "radionovelesco", procura-se reduzir as situações a seus dados essenciais através de uma expressão contida e despojada (Brito, 2012, p. 38).

Inferências como essas transitam por diferentes seções do texto, articuladas a variados aspectos do material musical – arranjo, instrumentação, estrutura melódica, letras etc. –, todos eles também repetidos à farta, e terminam por se confirmar mutuamente. Assim, o que seria descrito como uma "proposição" no começo do texto, se tonifica ao longo da exposição, se estabilizando por sua relação com outros aspectos, aumentando seu grau de facticidade pela mera repetição ao longo da exposição. O primeiro caso de modalização com relação ao canto falado como descritor objetivo da BN parece ocorrer, portanto, ao longo da primeira crítica especializada a tratar o tema. A partir do artigo de Brito, o canto falado se tornava um descritor estilístico fundamental da BN, uma prática interpretativa que reduzia a distância entre nossa música popular, o *jazz* e música erudita.

De proposições a fatos: anáforas e modalizações operadas sob a querela

A partir de 1962, Tinhorão entrava na interlocução, escrevendo principalmente na seção "Primeiras Lições de Samba" do *Jornal do Brasil*. Em suas análises, o autor buscava uma explicação sociológica para o que entendia como "ruptura" com a tradição. À diferença de Brito, nada se explicava por uma coerência interna do material musical, mas por determinantes sociais incidindo sobre a música, esta, mero reflexo dos condicionantes socioeconômicos – a uma classe média urbana alienada, corresponderia uma prática musical não menos alienada. Surpreende, no entanto, que a análise de Tinhorão se construa, em grande medida, sobre os descritores e marcadores estilísticos desenhados por Brito. Os primeiros casos de anáfora sobre os enunciados do musicólogo, tomando suas proposições por fatos e chancelando o poder normativo do campo em que se situava o interlocutor, surgem nas críticas do jornalista. Por sinal, ao que tudo indica, a primeira ocasião em que os postulados de Brito deixam as páginas impressas atomizadas de um punhado de periódicos se imprimindo em um livro publicado dezenas de vezes é na edição de *Música Popular: um tema em debate* (Tinhorão, 1966). Tudo se passa como se Tinhorão convergisse com Brito, embora com sinais trocados.

Nessa perspectiva, a prática que emergia e fora teoricamente delimitada por Brito dois anos antes,

> […] correspondia exatamente a um tipo novo (embora sociologicamente inevitável) de alienação não desejada das elites brasileiras, ao início de um processo de rápida industrialização. O mesmo que leva o Presidente Kubitschek a saudar com discurso de afirmação nacional a fabricação dos primeiros modelos de automóveis JK no Brasil, diante de algumas unidades trazidas às pressas da Itália, desmontadas, para servirem à ocasião (Tinhorão, 1966, p. 36).

Para o jornalista, teria sido "dentro desse mesmo espírito que os rapazes dos apartamentos de Copacabana, cansados da importação pura e simples da música norte-americana, resolveram *montar* o novo tipo de samba" (grifos do autor), cujas "peças" não provinham da música brasileira anterior, mas de

> […] procedimentos da música clássica e de *jazz*, de vocalizações colhidas na interpretação jazzística (Ella Fitzgerald) e de uma mudança da temática para o campo intelectual mais identificado com os componentes do grupo, ou seja, da poesia erudita (o que explica o sucesso do poeta Vinícius de Morais como letrista) […] (Tinhorão, 1966, p. 37).

Na descrição da "montagem" da BN, a prática vocal vinculada ao *cool jazz* e seu caráter anticontrastante é tomada por fato e o crédito é dado ao seu arquiteto teórico.

> Aí estavam reunidos, pois, todos os elementos que a partir de meados da década de 50 os criadores da bossa nova invocariam para justificar o seu movimento: música anticontrastante (*cool jazz*), integração da voz do cantor na orquestra ("ambas se integram e se conciliam, sem apresentarem elementos de contraste", na definição do musicólogo Brasil Rocha Brito) […] (Tinhorão, 1966, p. 38).

O influxo jazzístico, no entanto, não se justificava por sensibilidade ou identificação estética com a música norte-americana, mas pela chamada política da boa vizinhança, através da qual

> […] os Estados Unidos, interessados em provar as excelências do *american* [*sic*] *way of life*, forneciam amplo material através da propaganda de guerra […], cultural […], e musical, aqui através do duplo bombardeamento do cinema e dos discos, que então invadiram o mercado brasileiro impondo o estilo *cool* dos seus cantores sussurrantes (Tinhorão, 1966, p. 54).

Divergindo quanto ao mérito da BN e as razões pelas quais seu material musical assimilava traços *jazzísticos* e da música de concerto europeia, Tinhorão tonificava os marcadores estilísticos de Brito. A análise de vocação sociológica do jornalista confirmava os traços característicos delineados pelo musicólogo, reconhecendo como ossatura teórica da prática emergente aquilo que fora lançado no primeiro momento como proposição inicial.

De anáforas a fatos consolidados: canto falado nas críticas posteriores

A partir de 1966, quando saem os outros artigos sobre a BN a compor o *Balanço da Bossa* (Campos, 2012 [1968]), muita água havia corrido sob a ponte da música popular. Sob a égide dos anos de chumbo, se erguia um novo repertório popular, as chamadas músicas de protesto. Buscando popularizar seu repertório, estes compositores assimilavam em sua produção elementos do folclore e da música popular "tradicional", renunciando ao que já estava consolidado como "ímpeto modernizador" da BN. De outra parte, músicas de massa como o iê-iê-iê ganhavam expressiva popularidade simultaneamente ao desinteresse pela BN. Fora isso, o período testemunhava os festivais da canção projetando uma nova leva de compositores, como Caetano, Gil, Edu Lobo e Chico Buarque, entre outros. Na programação televisiva, a música popular era exibida em programas temáticos, dentre os quais o *Fino da Bossa* apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues, que assumiam um perfil interpretativo prontamente vinculado pelos críticos pró-BN à noção de "excesso", por eles repudiada desde os primeiros textos sobre o tema. A essa altura, o canto falado era cativo da BN, definitivamente desancorado da música brasileira precedente e mencionado como um dos aspectos "revolucionários" da prática sem necessidade de maiores justificativas. No limite, pode-se dizer que a percepção do canto falado como elemento assimilado do *cool jazz* a reforçar a ruptura da BN com o populário precedente se encontrava de tal forma estabilizado que sequer necessitava ser formulado explicitamente, era simplesmente tomado por fato consolidado (Latour; Woolgar, 1997, p. 81). Embora quase nunca esses autores façam menção explícita a Brito, suas postulações são claramente tributárias do autor.

Assim, em 1966 Augusto de Campos (2012, p. 54) afirmava que "dentre as características revolucionárias da BN, uma das essenciais foi o seu estilo interpretativo, decididamente antioperístico", caracterizado por "um tipo de interpretação discreta e direta, quase-falada, que se opunha de todo em todo aos estertores sentimentais do bolero e aos campeonatos de agudos vocais – ao *bel canto* em suma, que desde muito impregnou a música popular ocidental".

A ascensão vertiginosa do iê-iê-iê e o concomitante desinteresse pela BN, se explicavam, entre outras coisas, pelo canto falado. Enquanto programas como o *Fino da Bossa* "extrovertiam a BN", descaracterizando-a e regressando a "etapas anteriores" à prática, cantores como Roberto e Erasmo Carlos se serviam de marcadores como a prática vocal bossa-novista. Assim,

> […] enquanto a música popular de raízes nacionalistas, apelando à teatralização e a técnicas derivadas do *bel canto*, descambava para o "expressionismo" interpretativo e voltava a incidir no gênero grandiloquente, épico-folclórico, de que a bossa-nova parecia ter-nos livrado para sempre, a jovem guarda com Roberto e Erasmo Carlos estava muito mais próxima, sob o aspecto da interpretação, da sobriedade de João Gilberto e conquistava o público, descontraidamente, usando "só a lâmina da voz", "sem a arma do braço" (Campos, 2012, p. 142).

O caso, insistia Campos, se explicava porque "os dois Carlos [Roberto e Erasmo] estavam mais próximos de João Gilberto do que muitos outros cantores atuais da música popular tipicamente brasileira" (Campos, 2012, p. 62).

À medida em que aumentava a temperatura da discussão os descritores de Brito se tonificavam intensamente, fornecendo a base teórica para a análise do cenário musical.

> Não se trata de nenhuma "volta a João Gilberto", de nenhum "saudosismo", mas da tomada de consciência e da apropriação da autêntica antitradição revolucionária da música popular brasileira, combatida e sabotada desde o início pelos verdadeiros "saudosistas", por aqueles que pregam explícita ou implicitamente a interrupção da linha evolutiva da música popular e o seu retorno a etapas anteriores à da bossa-nova, na expectativa de uma vaga e ambígua "reconciliação com as formas mais tradicionais da música brasileira". […] Enquanto se depreciam e se hostilizam os fautores da revolução da nossa música popular, em prol de "tradicionalismos" e "primitivismos" impingidos por uma nebulosa "má consciência", cantores de massa, como Roberto Carlos, vão incorporando ao seu estilo interpretativo e ao seu repertório de sucessos, sem nenhuma inibição, algumas das lições e dos achados da bossa-nova (Campos, 2012, p. 63-64).

Lidando com as mesmas questões de Campos, Gilberto Mendes se debatia com o sucesso da Jovem Guarda, o material musical tradicional e folclórico presente nas músicas de protesto e o desinteresse pela BN. A concisão com que, em apenas uma frase, o compositor vincula as ideias de "avanço", "bom gosto" e "contenção" à BN, contrastando-as a todo resto da música popular, dá uma boa medida do quanto, a essa altura, tais juízos prescindiam de quaisquer justificativas. "Para fazer frente ao mau gosto do iê-iê-iê brasileiro vitorioso, urgia liquidar com o bom gosto de todas as conquistas renovadoras da BN e retornar ao sambão gritado e quadrado" (Mendes, 2012, p. 134).

Da mesma forma que em Brasil Rocha Brito, o canto falado, sua relação com o caráter anticontrastante atribuído à BN, e a classificação do recurso como "revolucionário" transitam entre diferentes trechos do texto de Júlio Medaglia. O maestro assumia a premissa de correspondência direta entre camadas sociais e material musical. Assim, no caso da Zona Sul do Rio de Janeiro

> […] uma forma de expressão mais sutil e mais elaborada se criaria ali, sugerida pela intimidade de pequenos ambientes, diversa de uma manifestação musical oriunda de um terreiro de Vila Isabel. Surgiria uma música mais voltada para o detalhe, baseada quase sempre no canto, violão e pequenos conjuntos; desenvolver-se-ia a prática do "canto-falado" ou do cantar baixinho – uma vez que a audiência está próxima –, do texto bem pronunciado, do tom coloquial da narrativa musical, do acompanhamento e do canto integrando-se mutuamente, em lugar da valorização da "grande voz" ou do "solista". Essas condições de concentração permitem também o uso de textos mais elaborados, mais refinados e, não raro, com artifícios poéticos de alto nível literário (Medaglia, 2012, p. 72).

Como no texto que deflagrara a interlocução, este marcador se insinua junto a outros descritores bossa-novistas, enfatizando sua pertinência à BN por contraste a outras práticas, especialmente as derivadas da ópera e latino-americanas, dando provas da "revolução" por ela operada.

> Uma interpretação despojada e sem a menor afetação ou peripécia "solística" era parte essencial da revolução proposta pelo disco. Em outros termos, era a negação do "cantor", do "solista" e do "estrelismo" vocal e de todas as variantes interpretativas opero-tango-bolerísticas que sufocavam a música brasileira de então (Medaglia, 2012, p. 75).

Nada de "proposições". A esta altura, o canto falado era um descritor próprio de BN que a separava dos excessos que caracterizavam a música precedente. Junto ao contraste com as músicas caracterizadas pelo "excesso", vinha a aproximação com a música camerística europeia.

> […] a BN caracterizou-se originalmente como uma forma de música de câmara popular com base no canto-falado, numa manifestação musical contida, não demagógica nem patológica, sem apelar para virtuosismos gratuitos […] (Medaglia, 2012, p. 96).

Escrevendo em um momento em que a prática havia se internacionalizado com a apresentação no Carnegie Hall, e as gravações de João Gilberto, Astrud Gilberto e Tom Jobim com o saxofonista Stan Getz, Medaglia celebrava o impacto da prática sobre a música norte-americana.

> E foi com seu canto *cool*, com o seu violão bem articulado, com suas harmonias precisas e sua "batida" clara e inconfundível, tudo feito da maneira mais despojada e sutil, que João Gilberto, depois de revolucionar a música brasileira, pôs em xeque vários aspectos da música popular norte-americana, chegando a criticá-la criativamente através de suas interpretações (Medaglia, 2012, p. 121-22).

Quando fatos musicais se espraiam para outras áreas

O canto falado como prática vocal cativa da BN, ligada às ideias de ruptura/revolução, modernidade e sofisticação, sempre contrastada aos excessos da "música anterior", não se restringiu à interlocução inicial. Tonificado ao longo da querela, desvinculado de todas as contradições e falta de rigor teórico-metodológico das críticas jornalísticas e impressos em livros até hoje editados, este descritor é um entre outros que passou a informar trabalhos acadêmicos e literários até os dias atuais.

Quinze anos após a primeira edição de *Balanço da Bossa e Outras Bossas*, Gerard Béhague (1973) escrevia *Bossa & Bossas: Recent Changes in Brazilian Urban Popular Music*. O artigo se servia, em grande medida, dos pressupostos teóricos estabilizados ao longo da querela descrita acima. Neste caso, a figura do destacado musicólogo latino-americanista chancelava definitivamente as premissas dos autores pró-BN. Na prática, diz o etnomusicólogo:

> Há uma evitação deliberada da predominância de qualquer parâmetro musical. […] *Bossa Nova* […] tenta integrar melodia, harmonia e ritmo. Nessa integração, o performer tem um papel vital. O intérprete deve seguir o conceito de que "o estilo é principal e o performer deve aderir a ele" (Brito 1968, p. 18). Tal atitude tem óbvias consequências para os aspectos performáticos da *Bossa Nova*. A projeção da personalidade do canto em um canto estrelista [*starlet singing*] é inteiramente evitada. Efeitos contrastantes fortes, *loudness* da voz, fermatas, agudos gritantes são geralmente excluídos de um estilo de canto próprio da *Bossa Nova*. O canto deve fluir quase como a linguagem falada normal, em um tom contido [*subdued*][1] […] (Béhague, 1973, p. 212, tradução nossa, grifo nosso).

[1] Original: [...] There is a deliberate avoidance of the predominance of any given musical parameter. […] *Bossa Nova* […] attempts to integrate melody, harmony and rhythm. In this integration the performer has a vital role. The interpreter must follow the concept that "the style is primary and the performer must adhere to it" (Brito 1968:18). Such an attitude has obvious consequences on the performance aspects of *Bossa Nova*. Projection of the singer's personality in a starlet singing style is altogether avoided. Strongly contrasting effects, loudness of voice, fermatas, screamy high pitches are generally excluded form a proper *Bossa Nova* singing style. The singing should flow almost like the normal spoken language, in a subdued tone […]" (Béhague, 1973, p. 212, tradução nossa, grifo nosso).

Quinze anos mais tarde, em breve incursão sobre o tema, o sociólogo Renato Ortiz (2001 [1988], p. 106) considerava

> […] compreensível o interesse que os músicos eruditos têm pela bossa nova, eles valorizam esse movimento musical na medida em que está ligado a um esforço de pesquisa sonora mais sofisticado que rompe com os padrões do passado, propondo um novo ritmo, uma nova forma de arranjo, uma outra maneira de cantar, um "canto falado" que se distancia do "dó do peito". Por isso eles a comparam à música da câmara. Brasil Rocha Brito diz que "a bossa nova apresenta vários pontos de contato com a música erudita de vanguarda pós-weberiana, e, de um modo geral com o Concretismo nas artes". Ponto de intersecção entre as esferas de ordens diferentes a bossa nova se exprime como um produto "popular-erudito", manifestando um novo tipo de musicalidade urbana.

Mais recentemente, Santuza Cambraia Naves tratou o tema de forma mais detida e com alguma perspectiva crítica, considerando, porém, a produção dos autores reunidos no *Balanço da Bossa* "canônica, passando a constituir uma referência imprescindível para os estudiosos de música popular no Brasil". A antropóloga chamava atenção à proeminência do aspecto de "ruptura" nas críticas, observando que

> […] se valoriza, nesta tendência, o procedimento bossanovista de **ruptura** com tradições anteriores da música popular no Brasil. Assim, tal como os poetas concretos, que teriam rompido com as tradições retórico-discursiva e subjetivista na literatura, os músicos da bossa nova, notadamente João Gilberto, pautariam o seu trabalho pela rejeição dos sambas-canções e dos boleros melodramáticos do período anterior, e da maneira operística de interpretar estas canções (Naves, 2000, p. 35, grifo da autora).

Naves, no entanto, critica o que entende por "absolutização" do período inicial da BN pelos autores, chamando atenção a nuances e diferenças internas aos músicos agregados sob o termo "bossa nova", e também no que concerne ao juízo segundo o qual teriam, todos eles, "rompido" com a prática musical brasileira anterior. A autora menciona, por exemplo, influências bolerísticas nas músicas de Roberto Menescal e Carlos Lyra, e sinfônica no caso de Jobim, todas declaradas pelos próprios músicos.

Ponto importante para o que se expõe aqui: o rastreamento das modalizações e anáforas operadas na interlocução inicial leva a crer que a "absolutização" apontada pela antropóloga se deve ao fato de o alicerce teórico em que se empreenderam as análises sobre a BN remontar a um texto – uma crítica musical publicada no suplemento literário de um jornal – escrito no ano seguinte ao lançamento de *Chega de Saudade*. Assim, a absolutização dos marcadores estilísticos e pressupostos teóricos se deve ao poder normativo à progressiva estabilização e aumento de facticidade atribuídas ao que fora uma proposição inicial, repetida à farta até produções recentes. Exemplo eloquente é a atribuição de **ruptura** à figura de João Gilberto. Embora reconheça diferenças e clivagens nas músicas de diferentes atores abrigados sob o termo BN, Naves (2000, p. 36) assume o pressuposto de que "nem todos os integrantes da bossa nova se sentiam atraídos, como João Gilberto, por um procedimento de ruptura mais radical com o passado da música popular".

3. Das contradições que ficaram pelo caminho

O canto falado como prática vocal a romper com o passado da música popular, entretanto, nunca esteve isento de controvérsias. A maior parte dos críticos pró-BN que valorizavam sua "ruptura" com o populário precedente reconhecia explicitamente que este recurso interpretativo estava em curso décadas antes do momento em que escreviam. Sugestivamente, os autores citam o nome de Mário Reis, cantor cuja "blandícia" da voz e "boa pronúncia" eram mencionadas por Oestes Barbosa e Francisco Guimarães na década de 1930. Isto se dá, entretanto, de forma um tanto furtiva nas críticas de 1960. "No que toca a Mário Reis, reconhecemos que, em outro campo, em outra escala, terá apresentado prenúncios do atual canto BN. Mário Reis já canta quase *cool*; dele já terá herdado João Gilberto o antioperismo, o anticontraste" (Brito, 2012, p. 36). "João Gilberto e depois dele tantos outros – na esteira, é verdade, de uma tradição detectável na velha guarda (Noel Rosa, Mário Reis) – adotaram um tipo de interpretação discreta e direta, quase-falada [...]" (Campos, 2012, p. 54). "E mesmo na época da eclosão do movimento BN já havia a afirmação de que João Gilberto era o novo Mário Reis, constatação absolutamente certa, pois é à tradição musical que Noel e Mário Reis representavam que João Gilberto pretende dar sequência" (Medaglia, 2012, p. 81). Este fato, entretanto, não ensejou maiores considerações dos autores e, quando muito, se seguiu de justificativas um tanto questionáveis. Mário Reis, cantaria *quase cool*, mas "faltava-lhe a complementação, de parte da música popular da época, de outras inovações que viessem a permitir o pleno desenvolvimento de sua afirmação renovadora" (Brito, 2012, p. 36). O que impressiona no comentário de Brito é que o canto falado, um dos descritores estilísticos que seria critério decisivo para atribuir ou negar a cantores a chancela de bossa-novistas, está reconhecidamente presente em Mário Reis, a desvinculação do cantor da "revolução" operada por João Gilberto se justifica por "todo o resto" de sua música. "Assim, se é verdade que alguns procedimentos de João Gilberto, **cantor**, já haviam surgido com Mário Reis, não é menos exato que muitos outros peculiares ao estilo do cantor da BN são totalmente desconhecidos de seu predecessor" (Brito, 2012, p. 36-37, grifo nosso).

Operações como essas aparecem também com respeito a outros marcadores estilísticos da BN, hoje pouco questionados. Os autores reunidos por Campos em seu livro estavam juntos no esforço de prover uma estrutura teórica que sustentasse a ideia de que, dentre diversas áreas do campo artístico, também na música popular havia transformações em curso que reduziriam o "atraso" do Brasil em relação aos países desenvolvidos. Daí a insistência em relacionar a BN à poesia concreta, arquitetura de Niemayer entre outros. Para tanto, munidos de algum conhecimento teórico, deveriam fazê-lo amparados em critérios técnicos, qualificando suas análises e provendo argumentos "objetivos" a comprovar o "salto qualitativo" que alegavam ter ocorrido. Isso se dava, na maior parte das vezes pelo contraste entre BN e "a música anterior". O procedimento não surpreende.

> Sempre que algum trabalho é necessário para traçar ou retraçar as fronteiras de um grupo, outros agrupamentos são classificados como vazios, arcaicos, perigosos obsoletos etc. É pela comparação com outros vínculos concorrentes que se enfatiza um vínculo. Assim, para cada grupo a ser definido, aparece logo uma lista de **antigrupos** (Latour, 2012, p. 56, grifo do autor).

Chama atenção, no entanto, o fato de a BN e seus descritores estilísticos serem, até hoje, tomados de forma um tanto acrítica, como dados objetivos, frutos de uma definição ostensiva, isto é, de uma constatação empírica claramente dada para a qual se pode apontar o dedo. Longe disso, a análise da produção crítica sobre o tema sugere que a prática e os juízos em torno dela resultaram de uma definição performativa, operada também pela produção teórica a seu respeito, pelos dispositivos textuais e a rede por eles composta, até hoje impressa e citada.

Assim como outros agrupamentos sociais, o agregado de melômanos, músicos, críticos e empresários ensejados pela BN necessitavam de "porta-vozes" que "fal[ass]em pela existência do grupo […]", pois

> […] não importa o exemplo que se tome […] todos necessitam de pessoas definindo quem são, o que deveriam ser e o que foram. Estão sempre em ação, justificando a existência do grupo, invocando regras e precedentes – e, como veremos, opondo uma definição às demais. […] Não existe grupo sem oficial de recrutamento (Latour, 2012, p 55-56).

O processo de afirmação de uma prática musical objetivamente delimitada, precisamente descrita ligada a atores e características específicas não difere daquele necessário a outros coletivos. Seus porta-vozes procuram

> […] desesperadamente **de-fi-ni-los**. Fronteiras são demarcadas, delineadas, fixadas e conservadas. Cada grupo, grande ou pequeno, requer um **limes** [sulco] igual ao que, na mitologia, Rômulo cavou à volta da Roma nascente. Isso é muito conveniente para o analista, pois toda formação de grupo será acompanhada da busca de um amplo leque de características mobilizadas para consolidar as fronteiras desse grupo contra as pressões adversas dos grupos antagônicos que ameaçam dissolvê-lo. Há inúmeras maneiras de tornar a definição de grupo uma coisa finita e segura, tão segura e finita, ao fim e ao cabo, que parece o objeto de uma definição não problemática (Latour, 2012, p. 57-58, grifos do autor).

A despeito das controvérsias, o canto falado foi um dos elementos teóricos a caracterizar a BN como prática musical que teria "rompido" com o populário anterior, um descritor musical que, ao fim e a cabo, se tornou cativo da prática. Isso, repita-se, não se deu por uma correspondência necessária entre as práticas interpretativas encontradas na BN e sua ausência na produção musical anterior. Este juízo parece ter se tonificado ao longo da querela entre tradição e modernidade, dentro da rede formada pelas críticas musicais. Para concluir, talvez convenham algumas considerações sobre a relação entre práticas vocais, as tecnologias que as atravessam e políticas de valor.

Conclusão: música, tecnologia e políticas de valor

Evidentemente, quando se trata do canto falado, escritores, leitores, músicos e melômanos não questionam se tratar de uma prática vocal. As especificidades disso, no entanto, par"ecem não ter merecido atenção na produção teórica concernindo práticas musicais populares. Justamente pela "complexidade dos mecanismos que põe em curso para se tornar sonora, a voz se beneficia de uma impressionante flexibilidade, que serve, **por alguma razão**, para sublinhar ou mesmo criar clivagens sociais

e culturais" [2], seguindo disso que "seja cantada ou falada, a voz humana é […] um poderoso fator de distinção – talvez de discriminação – social"[3] (Lortat-Jacob, 2006, p. 66, tradução nossa, grifos do autor). Trocando em miúdos, para além dos argumentos conferindo algo intrinsecamente bom ou ruim ao uso "suave" ou "falado" da voz cantada, este recurso interpretativo se presta, por uma razão ou outra, à atribuição de juízos estéticos que terminam por vincular o canto falado a determinados valores, fazendo dele um marcador social. Um dos aspectos cruciais ligados a este fenômeno foi a interação entre tecnologias de áudio e música popular.

Boa parte da literatura sobre cultura de massa foi marcada por aquilo que os estudos do som chamam "pessimismo tecnológico", segundo o qual indivíduos teriam seus padrões de gosto e consumo rigidamente determinados pelo modo de produção capitalista. Há, entretanto, estudos mais recentes do fenômeno sonoro que conferem alguma margem de agência aos sujeitos. Neles, a escuta é concebida como campo de ação socialmente constituído. Nessa perspectiva,

> […] escuta e práticas sonoras associadas, ao invés de estarem sequestradas em seu próprio domínio, separadas de outros sentidos e definidas como algum tipo de resíduo histórico, em grande parte são vistas como tendo trabalhado em cumplicidade com o panóptico, perspectivismo, estética de *commodity*, e todas as outras práticas visuais chave da era moderna das quais sabemos tanto[4] (Erlmann, 2004, p. 5, tradução nossa).

Assim, pode-se considerar que as críticas musicais concernindo música popular e modernidade não "refletiam" mudanças em curso na sociedade abrangente, mas participaram efetivamente dessas mudanças interpretando e valorando materiais musicais cujas possibilidades de registro e escuta se articulavam às transformações sociais em curso. A relação entre voz e escuta no caso do canto falado pode oferecer um caso eloquente.

O sujeito-ouvinte do rádio está ligado a uma prática auditiva específica, uma escuta aprendida e mediada por suportes tecnológicos.

> A historiografia recente do rádio mostrou que a distração era na verdade um traço constitutivo da audiência de mídia, um fato bem conhecido das próprias indústrias de mídia. A suposição básica de que a audiência deve estar escutando em um estado de distração estruturou tudo, da música de fundo de dramas de TVs a inflexões vocais de anunciantes de esportes em transmissões […]. Tais técnicas de programação emergiram de anos de experiência com audiências de rádio. O sujeito de escuta da mídia de som era, portanto, um amálgama das diferentes modalidades de escuta […][5] (Sterne, 2015, p. 71, tradução nossa).

[2] Original: "[...] du fait de la complexité des mécanismes qu'elle met em oeuvre pour devenir sonore, la voix bénéficie d'une étonnante souplesse, qui lui sert, *for some reason*, à souligner, ou même à créer, des clivages sociaux et culturels" (Lortat-Jacob, 2006, p. 66, grifos do autor).

[3] Original: "Qu'elle soit chantée ou parlée, la voix humaine est [...] un puissant facteur de distinction – voire de discrimination – sociale" (Lortat-Jacob, 2006, p. 66).

[4] Original: "Hearing and associated sonic practices, instead of being sequestered in their own domain, separate from the other senses and defined as some kind of historical residue, for the most part are seen to have worked in complicity with the panopticon, perspectivism, commodity aesthetics, and all the other key visual practices of modern era we know so much about" (Erlmann, 2004, p. 5).

[5] Original: "Recent radio historiography has shown that distraction was a constitutive feature of media audiencing, a fact well-known to the media industries themselves. The basic assumption that audiences might be listening in a state of distraction structured everything from TV dramas' backing music to the vocal inflections of broadcast sports

A valorização do canto falado como prática interpretativa "moderna" e "sofisticada" aparece intimamente ligada as modalidades de escuta oferecidas pelo rádio. As "vozes de veludo" eram valorizadas por Orestes Barbosa sob a alegação de que "Os ouvintes de rádio querem apreciar a melodia e entender as estrofes. […] E quem escuta essas revelações das almas diminui o volume de som do aparelho e quase adormece num esmorzando de samba-canção…" (Barbosa, 1978, p. 44). Isso se explica porque, no regime moderno de escuta,

> O próprio ouvido se torna uma iteração particular de todo um campo de **equipamento de escuta**. Embora possa parecer um desenvolvimento puramente tecnológico, deve se enfatizar que o equipamento de escuta sempre esteve ligado a contextos institucionais e **modos de escuta** particulares que definiram a escuta, assim como o que era escutado. […] Embora possa ser tentador pensar inovações técnicas e culturais na escuta como coisas separadas, elas estiveram inextrincavelmente misturadas[6] (Sterne, 2015, p. 69-70, tradução nossa, grifos do autor).

O mesmo pode ser dito sobre as técnicas interpretativas. De um lado, há nas críticas elogiosas ao canto falado o juízo de que esta prática se viabilizou pelos desenvolvimentos tecnológicos ocorridos no período. Assim, junto à orientação estética que se distanciava do *bel canto*, "a própria evolução dos meios eletroacústicos, tornando desnecessário o esforço físico da voz para a comunicação com o público, induziriam a essa revolução dos padrões de conduta interpretativa" (Campos, 2012, p. 54). De outro, a valorização desse recurso interpretativo passaria a influenciar as técnicas de gravação, levando a um registro mais atento aos detalhes sonoros. Assim, junto ao desenvolvimento tecnológico do registro de áudio,

> O nível técnico das gravações elevou-se consideravelmente. Não só se passou a captar mais e melhor pequenos detalhes e articulações solísticas e de acompanhamento, como se deu tratamento mais aprimorado ao *tape* e melhor uso ao *play-back*. Se anteriormente, a ordem era "abaixar" o *play-back* e "soltar" o cantor, para evidenciar suas peripécias rouxinolescas, hoje procura-se um equilíbrio muito maior entre ambos (Medaglia, 2012, p. 97-98).

Nessa perspectiva, a valoração do canto falado não decorreu da constatação de uma prática vocal dada, mas da construção de regimes de escuta que extrapolaram o âmbito sensorial meramente "passivo" constituindo espaço de agência inscrita em um contexto social mais amplo. Através desses agenciamentos o canto falado foi desancorado de seu uso pregresso por Mário Reis, Noel Rosa e outros, tornando-se cativo da BN, dando provas de um uso "sofisticado" e "atual" da voz condizente com o imaginário de modernização da década de 1960. No entanto, a prática auditiva relacionada a este recurso interpretativo, os dispositivos tecnológicos que o possibilitaram, e sua valoração como "moderno" e "cosmopolita", em contraste com os excessos atribuídos à ópera, estavam em curso décadas antes do lançamento de *Chega de Saudade*.

A estabilização desse descritor estilístico na década de 1960 ao longo da interlocução inicial e sua presença em trabalhos posteriores ocorreram com tal consistência que, ao fim e ao cabo, os marcadores que descrevem a BN foram tomados sem maiores problematizações como reflexo da modernização do período,

---

announcers […]. Such programming techniques emerged from years' worth of experience with radio audiences. The hearing subject of sound media was thus an amalgam of the different modalities of hearing […]" (Sterne, 2015, p. 71).

[6] Original: "The ear itself became one particular iteration of a whole field of *hearing equipment*. While this might seem like a purely technological development, it must be stressed that hearing equipment was always tied to particular *ways of hearing* and institutional contexts that defined hearing, as well as what was heard. […] While it may be tempting to think of technical and cultural innovations in hearing as separate things, they were inextricably intertwined […]" (Sterne, 2015, p. 69-70, grifos do autor).

figurações musicais de um ímpeto renovador mais amplo operado em outras áreas artísticas no bojo do desenvolvimento econômico e social.

A modalização das proposições teóricas ao longo da interlocução inicial e seu uso posterior terminaram por se articular à construção de uma memória social específica, que desconsidera o uso pregresso de descritores como canto falado em nossa música. Isso explica a convivência aparentemente não conflitiva entre aspectos "bossa-novistas" atribuídos a práticas interpretativas anteriores à BN, ao lado do juízo de "ruptura", "revolução" e "modernização" a ela vinculados, afinal "o significado da memória social, seja ela comprovável ou não, reside na forma como as imagens [ou sons] do passado nela preservadas afetam a maneira como o presente é compreendido" (Reily, 2014, p. 95). Daí o lugar-comum segundo o qual "a bossa nova não foi apenas o produto de um momento feliz da história brasileira. Ela é aquele momento feliz, sua eternização, e com isso a possibilidade perpétua de retomar os fios interrompidos" (Mammì, 1992, p. 64). Para se chegar a esse estado de coisas, o papel do canto falado e a atribuição dos valores a ele ligados na estabilização deste juízo não foram pequenos.

Assim, as tediosas querelas entre tradição e modernidade parecem conservar aspectos fecundos para a investigação musical. Talvez não pela polarização tão comum a esses eventos, mas porque, sob a estridência das discussões, se escondem processos reveladores dos modos de construção, valoração e estabilização de práticas musicais em sociedades complexas. No caso em tela, o canto falado foi um dos fatores acionados para delimitar e consolidar fronteiras estilísticas que terminaram por definir um gênero musical. Os modos de uso e escuta da voz no contexto na música popular são, certamente, mais complexos e instigantes do que o mero contraste entre a "gritaria" operística e o uso "moderno e sofisticado" da voz na BN. No entanto, dicotomias como essas se destacam na produção teórica sobre o tema e dão entradas para investigações mais produtivas sobre práticas interpretativas e musicais trazendo à tona dispositivos que tendem a matizar e enriquecer análises sobre música popular. Ainda que o assunto esteja longe de se esgotar nestas linhas, espero que a relação entre crítica musical, prática interpretativa e memória social inicialmente esboçada neste trabalho contribua de alguma forma para o aprofundamento das investigações no denso território da música popular no Brasil.

Referências

BARBOSA, Orestes. *Samba*: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

BÉHAGUE, Gerard. Bossa & Bossas: Recent Changes in Brazil Urban Popular Music. *Ethnomusicology*, v. 17, n. 2, p. 209-233, maio 1973.

BRITO, Brasil Rocha. Bossa Nova. *A Tribuna*, São Paulo, 23 de jun. 1963, 1° caderno, p. 26.

BRITO, Brasil Rocha. Bossa Nova. *In*: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 17-50.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CUNHA, Olívia Maria Gomes da. Tempo imperfeito: uma etnografia de arquivo. *Mana*, v. 10, n. 2, p. 287-322, set. 2004.

ERLMANN, Veit (org.). *Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening, and Modernity*. New York; Oxford: Berg, 2004.

GUIMARÃES, Francisco. *Na roda do samba*. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

LATOUR, Bruno; FABBRI, Paolo. La rhétorique de la science. *Actes de la recherche en sciences sociales*. v. 13, p. 81-95, fev. 1977.

LATOUR, Bruno; WOOLGAR, Steve. *A vida de laboratório*: a produção dos fatos científicos. Trad. Angela Ramalho Vianna. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.

LATOUR, Bruno. *Reagregando o social*: uma introdução à Teoria do Ator-Rede. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. Salvador: Edufba; Bauru, São Paulo: Edusc, 2012.

LORTAT-JACOB, Bernard. L'image musicale du souvenir: Georgia on my mind de Ray Charles. *L'Homme*. n. 177-178, p. 49-72, 2006.

MAMMÌ, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 34 p. 63-40, nov. 1992.

MEDAGLIA, Júlio. Balanço da bossa nova. *In*: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MENDES, Gilberto. De como a MPB perdeu a direção e continuou na vanguarda. *In*: CAMPOS, Augusto de. 5. ed. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

NAVES, Santuza Cambraia. Da bossa nova à tropicália: contenção e excesso na música popular. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 15, n.43, p. 35-44, jun. 2000.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*: cultura brasileira e indústria cultural. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2001.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

REILY, Suzel Ana. A música e a prática da memória: uma abordagem etnomusicológica. *Música e Cultura*, v. 9, p. 88-104, 2014.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*: transformações no samba do Rio de Janeiro (1917-1933). 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. 1. ed. *Brasil:* uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

STERNE, Johnathan. Hearing. *In*: NOVAK, David; SAKAKEENY, Matt (ed.). *Keywords in Sound*. London: Duke University Press, 2015.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular*: um tema em debate. 1. ed. Rio de Janeiro: JCM, 1966.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 5. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed: Ed. UFRJ, 2004.

Henrique Almeida Martins de Souza é formado em licenciatura em Música pela UniRio (2008), Mestre em Musicologia pela UFRJ (2016), bacharel em Antropologia pela UFF (2023) e doutorando em Musicologia pela UFRJ. henriquemartins@ufrj.br

A *Opus* está licenciada sob uma licença CC-BY.