

O Samba Bate Outra Vez – algumas considerações sobre o samba no século XXI

FREDERICO BARROS*

Este trabalho pretende esboçar uma reflexão sobre um aspecto específico do *samba* enquanto gênero musical praticado atualmente na região da Lapa, no Rio de Janeiro. Para isso, o presente trabalho se apoia sobre alguns pontos já discutidos num esforço analítico anterior (Barros, 2010), porém explorando aqui aspectos que lá foram deixados em segundo plano. Desse modo, a proposta aqui é lançar luz sobre algumas características que foram sendo reforçadas ao longo do tempo na maneira de se interpretar samba, comparando gravações de Ciro Monteiro com uma gravação que a cantora Roberta Sá fez da conhecida canção Falsa Baiana, de Geraldo Pereira. A partir da discussão dessas características específicas, pretende-se mostrar como algumas delas ganharam proeminência na maneira de cantar a partir do fim dos anos 1990 com base em uma espécie de leitura seletiva de algo que tendeu a ser tratado de maneira um tanto solta pelos artistas que atuam na região da Lapa como uma “tradição do samba”. Paralelamente, alguns – embora não todos – elementos oriundos de outras tradições foram sendo incorporados a essa “nova” maneira de fazer samba sem no entanto aparecerem claramente como inovações ou como misturas.

Desse modo, as diferenças na maneira de dois cantores diferentes interpretarem uma mesma canção se devem a fatos, motivos e contingências diversos, mas que ao mesmo tempo são especialmente reveladoras de algo que se pode designar, de maneira ampla, como a sensibilidade de uma época, ou melhor, de grupos mais ou menos delimitáveis dentro de uma época. Isso não significa dizer que uma determinada interpretação de uma canção só vai ter apelo artístico para aqueles que “fazem parte” do grupo específico a cuja “sensibilidade” pretendo aludir ao analisar cada uma das interpretações. Muito pelo contrário, é precisamente essa percepção das sensibilidades proposta aqui que vai permitir, ao fim da exposição, avançar algumas considerações sobre como a música pode ser muitas vezes uma boa porta de entrada para o estudo de determinado “contexto”, e não apenas “índice identitário” de grupos específicos.

* Doutorando em Sociologia pelo Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade de São Paulo. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp).

A comparação com gravações feitas por outros intérpretes aparece então como recurso importante na medida em que permite estabelecer um jogo de referências e diferenças mútuas entre elas, uma servindo de ponto de apoio para iluminar a outra e possibilitando demonstrar uma série de passos importantes da análise que, em trabalhos que buscam olhar mais diretamente as obras, acabam em geral por criar no leitor um pouco a sensação de que só lhe resta acreditar no analista. Esta é a razão por que tratar de uma “sensibilidade” pode ser especialmente difícil. Se em qualquer análise de obra de arte é grande a tentação de invocar a cumplicidade do leitor diante da dificuldade de demonstrar as análises, falar das preferências e escolhas estéticas de um determinado artista e referenciá-las a um contexto mais amplo é ainda mais arriscado, especialmente quando se observa que não se estará falando aqui somente de gêneros musicais ou de formações instrumentais, mas sim, principalmente, de traços estilísticos sutis e muitas vezes ambíguos tais como maneiras de “dividir” ritmicamente uma frase musical, preferências no uso do *vibrato*, texturas etc. Logo, não que aqui não se vá, mais cedo ou mais tarde, deixar para aqueles que acompanham a argumentação a opção de aceitar ou não o que se tem a dizer, mas o objetivo é tentar dar cada passo da análise o mais às claras possível.

Como diversos outros sambas, *Falsa Baiana*, composto nos anos 1940 por Geraldo Pereira, também teve algumas anedotas ligadas a sua história. Dentre muitas das que se conta, de especial interesse é aquela que de que, antes de entregar a Ciro Monteiro, que gravou e lançou a música em 1944 com bastante sucesso, o compositor teria mostrado o samba ao cantor Roberto Paiva, que o teria rejeitado. Anos mais tarde, este se justificou dizendo que “era de madrugada e o Geraldo, meio alto, cantou enrolando as palavras, dando a impressão de que o samba estava quebrado. Um mês depois, ao ouvi-lo na voz do Ciro, descobri que aquela beleza toda era o samba que o Geraldo me oferecera” (apud Severiano e Mello, 1997, capítulo XXII).

Após essa primeira gravação, o próprio Ciro Monteiro voltaria a gravar *Falsa Baiana* em 1957 e diversos outros intérpretes dariam suas próprias versões do samba de Geraldo Pereira, dentre os quais João Gilberto, Gal Costa, Roberta Sá e outros. Como foi dito acima, em outra ocasião já tive a oportunidade de analisar este samba de Geraldo Pereira, utilizando-me da comparação entre gravações para articular uma

proposta de análise sociológico-histórica de material musical. Desta vez, porém, volto à mesma canção para explorar um ponto que ficou em germe no trabalho anterior e que aguardava ser discutido em algum momento. Trata-se de mostrar algo que defini como uma “sensibilidade” própria que seria perceptível na maneira de cantar de cada um dos intérpretes estudados. Naquele momento outras preocupações animavam o esforço analítico empreendido e não foi o caso de discutir mais a fundo o ponto, quando inclusive admiti que o tema era difícil, por tratar de um objeto por demais fugidio. Não que agora o assunto tenha se tornado mais fácil de ser trabalhado, mas o fato de tê-lo deixado em aberto, conjugado a ocasião tão propícia para abordá-lo, fizeram com que se tornasse especialmente tentador voltar a ele agora.

Dentre as diversas gravações existentes de *Falsa Baiana*, serão discutidas aqui com mais atenção segunda que *Ciro Monteiro* fez, em 1957, e a de *Roberta Sá*, que saiu num disco de 2004 chamado *Sambas e Bossas*. Começemos pela segunda gravação de *Ciro*. Uma das coisas que mais rapidamente se percebe nesta versão é que ele parece cantar oscilando propositalmente no tempo, tentando dar às inflexões uma certa impressão de despojamento. Um exemplo claro disso está em como uma mesma frase é cantada de maneiras diferentes, como no início da parte *B* da música, no verso que forma a longa anacruze “a falsa baiana quando cai no samba”, quando da primeira vez (por volta de 1’01”) *Ciro* faz um desenho melódico com um certo *rubato* e consideravelmente diferente do que faz na repetição (em torno de 1’51”), após o entremeio instrumental, quando entra cantando uma melodia mais próxima da que ele próprio registrou em 1944 e que ficou consagrada nas diversas gravações que a música recebeu posteriormente:

Primeira exposição de B:



Segunda exposição de B:



Outro exemplo significativo é o primeiro “baiana” da letra, que abre a exposição da melodia e que é cantado duas vezes¹, sendo na primeira (0’13”) mais curto e na segunda consideravelmente longo, criando um longo impulso para reiniciar a melodia (0’37”).

Vale ainda apontar dois traços significativos que reforçam o que acabou de ser dito e que, no caso do cantor em questão, estão estreitamente irmanados: há uma característica bastante forte na maioria das interpretações de Ciro que é a sensação de que por vezes ele está rindo de leve enquanto canta e, junto disso, seu gosto por inserir pequenas frases e interjeições nas músicas que sugerem um estado de espírito um pouco folgazão e meio *bon-vivant* sem no entanto se aproximar do samba de breque. O exemplo claro aqui é o “hum-hum-ê-ê, meu sinhô!” que ele canta (ou diz?) no breque, nas duas vezes que termina a exposição completa da melodia.

O que se percebe, de um modo geral, é uma série de variações propositais, principalmente na divisão rítmica da melodia, que desfazem o caráter regular e simétrico que tende a ser privilegiado quando se anota a música no papel, por exemplo. Assim, cria-se uma espécie de efeito que tende a ser decodificado pelos ouvintes familiarizados com a tradição do samba como uma forma de cantar aproximada de uma fala despojada e um tanto irreverente, ou seja, “malandragem”, se formos usar um termo corrente nessa tradição.

No entanto, é curioso perceber que muitos desses elementos estão ausentes da gravação que Ciro fez em 1944. Nesta primeira gravação chama a atenção justamente como Ciro é preciso no ritmo, marcando bem principalmente as figuras de semicolcheia-colcheia-semicolcheia, o que já fica evidente na primeira frase na primeira exposição da melodia (0’12” a 0’21”). Nos fins de frase, então, e principalmente na resposta à primeira frase – o “baiana é aquela que entra na roda de qualquer maneira” etc. –, sente-se, por contraste, a flutuação rítmica de maneira mais forte. No entanto, estamos aqui bem longe da maneira despojada e meio folgazona de cantar que Ciro empregou em sua gravação posterior. Até a própria forma de colocar a voz, mais limpa e tendendo para o agudo² aponta nessa direção.

¹ A forma da música, tal como cantada por Ciro, é *Introdução-A-A-B-A’-B-Coda*, onde *A’* é uma seção instrumental sobre *A* e a *Coda* é igual à introdução acrescida de uma *Codetta*. Esse “baiana” a que me refiro ali, portanto, é cantado no início dos dois *A*.

² Não é possível afirmar com segurança pois era comum haver variações na rotação de gravação de

Já a gravação de Roberta Sá, feita cerca de 60 anos depois da primeira gravação de Ciro Monteiro, é de interesse primeiramente por revelar o impulso e direção que o samba ganhou enquanto gênero musical para consumo no Rio de Janeiro desde o fim dos anos 1990, de início principalmente entre jovens universitários na casa dos 20 anos. A época coincide com a revitalização da região da Lapa enquanto “bairro boêmio” e teve como consequência o surgimento de todo um novo mercado de trabalho para músicos nas casas noturnas que foram sendo abertas por ali (ver Requião, 2010, cap. 5). Centradas principalmente no samba e gêneros relacionados, estas casas empregam predominantemente artistas que não só trabalham com esses gêneros como o fazem de uma maneira específica: o que se verifica, principalmente no início do processo, é que atuavam ali em sua grande maioria músicos que trazem muito forte em sua prática musical a referência do samba tal como era praticado na chamada “era de ouro” da música brasileira, mais ou menos entre os anos 30 e 50 do século XX, porém através de um “filtro” específico.³ Não há como desenvolver isso aqui satisfatoriamente, mas importa pelo menos ressaltar que, principalmente nos anos iniciais de revitalização da Lapa, a programação musical de muitas dessas casas era gerida por pessoas bastante próximas em termos de extração social de muitos dos músicos que atuavam na região, sendo que não é raro que haja entre eles ligações de amizade anteriores a sua própria inserção profissional como músicos e produtores respectivamente.

Acredito que um breve trecho sobre o início da carreira da cantora Teresa Cristina pode ilustrar bem que público frequentava a Lapa naquela época:

E lá ela (re)encontraria a música popular “autêntica” e autóctone, no ambiente de esquerda da faculdade de letras da UERJ. Teresa viria por acaso e diversão a se engajar na função de intérprete ao lado de colegas. Tendo sido demitida do cargo de

músicas nessa época, o que faz subir ou descer a altura das notas, mas, em relação ao diapasão padrão (Lá = 440Hz), aproximadamente um tom separa as duas gravações de Ciro, sendo a primeira em um *Fá maior* um pouco alto e a segunda em *Mi bemol maior*.

³ Ainda terei ocasião de voltar a isso aqui, embora não com a profundidade que seria desejável. Entretanto, vale indicar logo de cara Fernandes (2010), a melhor referência que conheço em relação ao tema. Uma breve fala da cantora Teresa Cristina, por exemplo, ilustra bem o ponto:

Realmente, minhas raízes estão no pessoal mais da antiga, na Velha Guarda, no Candeia. Mas, apesar de não ter muita relação com o pagode dos anos 1980, bom, eu os ouço, sim. A minha composição é mais no estilo tradicional. Mas, bom, quando eu comecei a cantar, a minha idéia era cantar samba de terreiro que não chegasse até as rádios. (apud Fernandes, 2010: 347)

funcionária do DETRAN-RJ, posto também ocupado durante a graduação, a universitária, elogiada pelos recém-descobertos dotes artísticos, decidiria viver dos ganhos provenientes de apresentações semanais em bares recém-abertos na região da Lapa. (...) [Teresa,] após convidada a integrar um conjunto atuante em um dos bares da Lapa, o *Bar Semente*, freqüentado pelos colegas e demais universitários, se jogaria de cabeça no repertório recheado de canções de Candeia, Cartola e outros consagrados do subgênero. Ao lado do *Grupo Semente* – conjunto formado por brancos oriundos de camadas médias da população, egressos da universidade e amantes do “bom” samba – as apresentações de Teresa Cristina seriam apreciadas pela filha de uma sambista estabelecida, possuidora de inúmeros contatos naquele meio restrito. Cristina Buarque, a mãe dessa universitária, logo se tornaria amiga de Teresa. (Fernandes, 2010: 345-346)

Além disso, como escreveu também Fernandes (2010: 348),

os cariocas formavam um grupo socialmente coeso, com muitos tendo freqüentado a mesma faculdade de música. O grosso de suas apresentações, ademais, concentrava-se na região da Lapa. Neste local, traçavam contatos entre eles, os “bambas” da antiga e “descobridores” que por lá pululavam, o que viria a tornar facilitado tal processo de ascensão coletiva.

Assim, na *Falsa Baiana* de Roberta Sá percebem-se com considerável clareza dois elementos importantes comuns à trajetória da maioria dos músicos de sua geração que atuam na região da Lapa⁴: primeiro, uma sensibilidade *Pop*, que é difícil de definir mas que se faz sentir em quase todos eles, embora em graus diferentes, e, em segundo lugar, indícios de uma aproximação com o *samba* pela via da *MPB* e da *Bossa Nova*. Portanto, precisamente essas características produzem o samba atual da Lapa em sua especificidade, fazendo o “de raiz”, como muitos gostam de dizer, mas ao mesmo tempo denotando uma preferência específica por certos galhos que brotaram daquela árvore.

⁴ Vale observar, como assinalou Fernandes (2010, 348) em um pé de página, que “a maioria da nova geração impressiona por conta de seus atributos sociais, de acordo com os dados que pude levantar. Quase todos integrantes dos grupos possuem formação superior, alguns em música, outros em cursos variados, além de vários ainda serem filhos de artistas ligados ao samba. O *Casuarina*, por exemplo, é composto por dois músicos formados no curso de música da Uni-Rio, um no Instituto Villa-Lobos e pelo filho do cantor e compositor Lenine. No *Galocantô* há um publicitário, o filho da cantora Rosane Duá, e um cirurgião dentista. O *Sururu na Roda* possui três musicistas formados pela Uni-Rio, além de dois filhos do trompetista Cristiano Ricardo. Eduardo Gallotti é professor secundário e Mariana Bernardes é filha do músico Marcelo Bernardes e da cantora e multi-instrumentista Ignês Perdigão.”

Concomitante à revitalização da Lapa, houve um movimento de aproximação daquele público universitário com o samba e o choro, gêneros que antes eram em geral consideravelmente distantes de sua experiência social. É difícil e irrelevante saber o que aconteceu primeiro, mas o fato é que uma coisa impulsionou a outra, contribuindo de maneira decisiva para que progressivamente o bairro se transformasse no principal local de entretenimento noturno da cidade. Houve então uma ampliação paulatina do público freqüentador, que de início ficava relativamente restrito a universitários moradores da Zona Sul e de algumas áreas do centro da cidade. Entretanto são aqueles frequentadores iniciais que por um bom tempo predominaram que interessam aqui. Estes haviam em sua maioria crescido ouvindo principalmente *rock*, música *pop* e, muito por conta dos pais, a chamada *MPB* dos anos 1960 e 70. Assim, se antes do fim da década de 1990 o samba e o choro eram em geral vistos com certa distância por esse público, paradoxalmente, havia um veio específico de tais gêneros que, pela via da *Bossa Nova* e da chamada “inteligência” da música popular brasileira (cf. Fernandes, 2010), sempre havia tido importância no repertório e principalmente no imaginário da *MPB*: as famosas “noitadas de samba do Teatro Opinião”, o Bar Zicartola, a obra de artistas como Chico Buarque, Nara Leão e Paulinho da Viola e a atuação de figuras como Hermínio Bello de Carvalho, entre outros elementos, tiveram importância fundamental nesse processo de “delimitação”. Se o *samba* em geral até o fim dos anos 1990 tendia a ser visto ambigüamente pelos grupos em questão, em contraste a música *pop* e o *rock* eram consumidos amplamente e a *MPB* e a *Bossa Nova* tinham também sua presença ao menos no imaginário e na criação que aqueles jovens receberam, o que deixava de certo modo a porta aberta para que o samba pudesse retornar.⁵

Enfim, o que se percebe na gravação de Roberta Sá é que sua *Falsa Baiana* é atravessada principalmente por elementos de três tradições: o *samba*, a *MPB/Bossa Nova* e, não se sabe bem em que medida consciente ou inconscientemente, a *Música Pop* (sobre o ponto ver Coelho, 2008: 99-100, embora ele não esteja falando de Roberta especificamente).⁶ Isso fica bastante claro quando observamos a maneira como ela

5 Sobre esse movimento de aproximação com o samba pelas camadas médias do Rio de Janeiro em fins dos anos 1990 ver, entre outros, Fernandes, 2010: 344 passim e principalmente todo o item 3 do capítulo 3 (O Público do Samba e do Choro: Esboço Analítico), Moura, 2004: 234-235, além do trabalho de Trotta, 2006: 228 e 232ss.

6 Para minha finalidade aqui não importa tanto discriminar e definir o que há de específico e o que há de comum entre a chamada *MPB* e a *Bossa Nova*, pois há uma relação bastante complexa de tradição

“arredonda” os saltos da melodia, mudando a entonação, e como ressalta os fins de frase colocando um *vibrato* leve – não que os cantores de samba não usassem *vibrato*, mas o usavam de uma forma completamente diferente. A isso se conjugam, do lado da tradição do *samba*, uma tentativa de cantar como os cantores da “velha guarda”, variando a divisão melódica e tentando sugerir leveza, despojamento e até uma certa irreverência – ver, só a título de exemplo, o segundo “que mexe, remexe, dá nó nas cadeiras” (em 0’50”). O que é curioso e interessante, no entanto, é que se pode também perceber na gravação de Roberta Sá justamente essa sensibilidade *Pop*, que se manifesta principalmente na maneira como ela articula as palavras e as frases musicais e no próprio tipo de emissão vocal, atravessando sua versão da música como um todo e criando aquela uma espécie de “tripla identificação” que se pode arriscar definir como um *samba* filtrado pela *MPB* ganhando corpo através do *Pop*.

É preciso então explicar melhor essa caracterização que estou fazendo da maneira de cantar de Roberta. De fato, se formos compará-la com Madonna ou Lady Gaga, não perceberemos muito bem porque estou chamando Roberta Sá de cantora *pop*. No entanto, aproximando-nos bem lentamente desse universo, as coisas vão ficando um pouco mais claras. Como disse, em Roberta Sá a forma de emissão vocal propriamente dita é o que denota mais fortemente sua relação com a música *pop* em geral. Sua maneira de cantar, com a voz bem limpa, usando em geral pouco ar e aproveitado-o todo, sem forçar demais e no entanto mantendo bastante homogeneidade e regularidade na intensidade das notas em cada frase, revela com relativa clareza que estão em jogo ali referenciais do que é cantar consideravelmente afastados dos que guiam a maneira como cantam intérpretes mais ligados à tradição do *samba* como o próprio Ciro Monteiro, Beth Carvalho, Clara Nunes, Candeia ou Zeca Pagodinho. Essa forma de emissão e, principalmente, aquela forma de cantar as frases com uma homogeneidade que torna muito clara a articulação das palavras, sem variar muito a intensidade conforme a altura

e subtradição entre elas. Reconheço que talvez possa surgir também alguma confusão por considerar o *Samba* como uma tradição diferente da *MPB*, mas isso se explica porque pode ser bastante útil diferenciar *MPB*, “Música Popular Brasileira” com maiúsculas, de *música popular brasileira*, esta uma expressão geral para designar músicas diversas que talvez só tenham em comum o fato de não serem compostas para salas de concerto e de serem produção de compositores nascidos no Brasil ou ao menos aqui radicados. Do mesmo modo, apesar da aproximação cada vez maior entre a *MPB* e a *Música Pop* nos últimos anos, penso que ainda seja possível trabalhar com uma distinção entre as duas tradições por cada uma ter pontos de partida diferentes – apesar de terem um passado já marcado e não poderem mentir em relação a seus diversos contatos. Para uma discussão preliminar que toca alguns pontos importantes relacionados a isso, ver Neder, 2008.

das notas e mesmo o uso específico do *vibrato* – cuja diferença em relação a *Ciro* iria custar muito mais linhas de escrita do que é possível neste momento para explicar –, tudo isso denota bem que os *referenciais* estão mais próximos dos de cantoras como Luiza Possi, Marjorie Estiano e mesmo, para ir mais longe na comparação, Wanessa Camargo (atenção para o itálico: são os referenciais que norteiam as formas de cantar apenas, isso não significa que todas essas cantoras cantem no mesmo estilo).

Na verdade, o movimento é mais amplo do que uma aproximação com o *Pop* atual simplesmente, e pode ser sentido ao compararem-se gravações antigas de Gal Costa com sua forma de cantar mais recente, quando sua voz assumiu um timbre mais cristalino, beirando o metálico. O modo de cantar de Roberta Sá fica a meio caminho do *pop* e da *MPB* mais recente, e para que tal processo pudesse ser avaliado satisfatoriamente, seria importante levar em consideração com mais vagar a evolução das técnicas de gravação e o movimento nas mudanças de referencial sobre como se espera que um disco soe bem. Sendo parte de um longo processo de mudança na escuta que se inicia com a invenção do fonógrafo (ver Maisonneuve, 2009, especialmente o capítulo 4), o que se pode perceber sem dificuldade comparando as gravações de *MPB* das décadas de 1960 e 70 – quando se viveu o que pode ser considerado o período de formatação e estabilização do gênero – com as de hoje em dia, mesmo dos artistas consagrados naquela época, é que, como aconteceu com quase toda a música popular urbana americana e europeia (à exceção talvez do jazz acústico), tem-se a tendência de aumentar a intensidade sonora dos discos, com tudo soando bem na frente da mixagem e com amplo uso de compressores e recursos para garantir algo como uma “pureza” no sinal. Isso logicamente não significa um movimento em direção à fidedignidade do som gravado em relação à “fonte sonora natural” – aliás, o que seria a “fonte natural” no caso de um instrumento elétrico, por exemplo? – e sim uma mudança progressiva no padrão de escuta, que tende a dar preferência à voz colocada com clareza, onde o fraseado tende à homogeneidade e a execução à precisão milimétrica.

Paralelamente a isso, esse longo processo favoreceu uma espécie de inversão que se faz sentir com especial agudeza justamente ao longo dos anos 1970, embora só vá se consolidar de fato nos anos 90: a passagem do disco como uma reprodução da apresentação ao vivo, como uma espécie de apresentação “congelada”, para se tornar o próprio objeto musical, transformando a apresentação ao vivo em uma (tentativa de)

reprodução do disco – frequentemente com recursos mais limitados (cf. Hennion, 2007, segunda parte, cap. 3). Isso também acaba por ter importância fundamental para a conformação do que estou tentando aqui definir como uma sensibilidade *Pop*, e se faz sentir no reforço do padrão de execução vista como perfeita, com pouco espaço para o imprevisto e a improvisação e, em estreita relação com isso, o estabelecimento de referenciais sonoros onde são privilegiadas, dentre os sons emitidos pelos instrumentos ou pela voz humana, as alturas em detrimento de outros possíveis sons tais como o som de dedos sobre as cordas do violão ou das sapatilhas de um clarinete.

No caso da voz, isso aparece na já referida tendência a se preferirem vozes “colocadas”, “cristalinas”, posicionadas na frente da mixagem, como as gravações recentes de Gal Costa revelam em contraste com as mais antigas. Do mesmo modo, o caso de Roberta Sá é só um exemplo desse referencial mais geral que ganhou força na *MPB* e que gostaria de argumentar que garante uma das principais características do samba recente. Como já foi sugerido, porém, a presença da música *Pop* não se manifesta somente no referencial propriamente sonoro, mas também na execução. Se em Ciro Monteiro a variação rítmica intencional da melodia – a “maneira de dividir”, como se diz entre os cantores e músicos de samba e choro – é um elemento importante, e se é precisamente aqui que se pode perceber traços mais visíveis da filiação de Roberta Sá ao *samba*, por outro lado, ao percebermos que a primeira gravação de Ciro carece justamente desses elementos, lembramos daquele processo de “seleção” que se faz dentro de toda tradição ao buscar-se filiação a ela. Quando Roberta canta, sente-se presente ali uma maneira de frasear próxima de Ciro Monteiro em sua segunda gravação, sim, mas principalmente próxima de cantores de samba como Zeca Pagodinho e João Nogueira, consideravelmente mais próximos no tempo e nas afinidades com a corrente dominante da *MPB*.

O ponto é bastante interessante no que diz respeito à discussão mais geral do presente texto. Comparando as duas gravações de Ciro – e principalmente observando a maneira como Ciro gravou Falsa Baiana em 1944 em relação à maneira de interpretar corrente entre a maioria dos cantores da época – percebe-se que houve uma modificação importante aí. É claro que, em geral, nas práticas musicais ocidentais, especialmente na música popular urbana, a liberdade que costumeiramente se dá à interpretação favorece a variação entre ocasiões diferentes nas quais se interpretou uma mesma canção, mas no

caso de Ciro, ele claramente passou de um estilo de fraseado mais justo nas músicas de andamento vivo, mais próxima das gravações mais antigas, a uma forma de frasear que incorpora uma espécie de “bossa” e que se tornará elemento distintivo para os músicos posteriores.

Aqui não é o lugar para tentar historiar as mudanças na forma de interpretação de samba, mas ainda assim é possível usar essa diferença das duas gravações de Ciro para tentar compreender o samba tal como praticado hoje em dia na região da Lapa, no Rio de Janeiro. Se no plano rítmico Roberta Sá se afasta do *a tempo* tão típico da música *pop* contemporânea, por outro lado há em sua gravação de *Falsa Baiana* um “respeito” pela melodia no que concerne às alturas que parece mais ligado à tradição da *MPB/Bossa Nova* e principalmente mais à música *Pop* que à tradição do *samba*. Embora um cantor da “velha guarda” raramente fosse “fugir” de cantar uma nota alta ou descer a um grave mais difícil – uma vez que isso poderia sugerir uma limitação vocal sua – percebe-se principalmente nos cantores de samba da “velha guarda” uma tendência a variar *as alturas* em determinados trechos da melodia de acordo com necessidades expressivas, como mostrei em relação à anacruze da parte *B* da *Baiana* de Ciro. Essa característica praticamente desapareceu, principalmente na música *pop*, e o fato de Roberta também não apresentá-la em seu modo de cantar certamente não é fortuito.

Por fim, ao pensarmos na escolha de *Falsa Baiana* para integrar um disco de Roberta Sá chamado *Sambas e Bossas*, voltamos mais uma vez e por outra via ao que foi afirmado acima sobre seu samba ter passado pelo filtro da *MPB/Bossa Nova*. Sem pretender estender ainda mais o assunto nem muito menos esgotá-lo, pode-se observar que a canção de Pereira caía perfeitamente entre os dois termos do binômio que dá nome ao disco, uma vez que, se era originalmente um samba, foi “apropriado” por João Gilberto no disco de 1973 onde gravou ainda *Águas de Março*, de Tom Jobim, músicas de Caetano Veloso e Gilberto Gil, além de alguns outros sambas tradicionais como *Eu Quero um Samba*, de Haroldo Costa, e *Na Baixa do Sapateiro*, de Ary Barroso, todos, porém, executados de acordo com a cartilha joão gilbertiana.

Como sugeri acima, o público jovem carioca que desde o fim dos anos 1990 vem se aproximando progressivamente do *samba* fez tal movimento principalmente pela via da *MPB/Bossa Nova*. Nesse sentido parece bastante significativa não só a escolha de

Falsa Baiana como parte do repertório de *Sambas e Bossas* como o próprio fato de se gravar em 2004 um disco com esse nome. Acredito mesmo que na gravação da cantora podem ser percebidas algumas pistas da inspiração *MPB/Bossanovística* que a animava. Assim, primeiro pode-se notar que a música, no disco da cantora, começa com um *loop* de percussão que se por um lado dá uma feição de “bossa moderna/eletrônica” no estilo de cantoras como Fernanda Porto e Bebel Gilberto, bastante em moda na época, por outro lado não engana: o *loop* seguramente foi sampleado da versão instrumental que João Gilberto fez de *Na Baixa da Sapateiro* e que saiu justamente no mesmo disco em que está sua própria versão da *Falsa Baiana*. Em segundo lugar, é bem significativo observar a importância da escolha da tonalidade de cada canção para que João Gilberto obtenha aquela medida exata no volume de voz que o celebrizou e cuja busca deu ensejo a toda uma enxurrada de anedotas. Assim, João gravou *Falsa Baiana* num tom que, mantendo-se no registro médio a maior parte do tempo, levava-o a transpor dois finais de frase para a oitava de cima de modo a não ficarem excessivamente baixos. São eles o momento em que se canta “e deixa a moçada com água na boca” e quando se diz “sinhô” no verso “salve a Bahia, sinhô!”. Roberta Sá, por sua vez, depois de cantar a música inteira sem fazer qualquer transposição, descendo ao grave nestes dois pontos da melodia, curiosamente na repetição da parte *B* canta “sinhô” na oitava de cima, exatamente como João Gilberto fez. Entretanto, fato curioso, o que era uma simples transposição *instrumental* em João Gilberto⁷ acaba se tornando na gravação de Roberta uma espécie de elemento dramático, dando mais energia ao trecho que soa então como um pouco como quem festeja: “salve a Bahia, sinhô!” (aprox. 2’05”). Por fim, no geral, parece haver uma certa influência joãogilbertiana na economia repetitiva do arranjo e na própria contenção da cantora em alguns momentos, que acaba por vezes entrando em conflito com a forma de cantar, mais inspirada em Ciro Monteiro, que ela tenta esboçar num sentido geral. Por fim, como argumento final, há um interlúdio em *vocalise* entre

⁷ Há quem tenha relacionado tais procedimentos de transposição e mesmo troca de umas notas por outras nas interpretações de João Gilberto a sua frase, ainda dos tempos em que estava formando seu estilo, de que “gostaria de cantar de uma maneira diferente, como se fosse um instrumento”, o que de fato faz algum sentido, uma vez que tais procedimentos são comuns entre os instrumentistas quando uma melodia a ser solada não cabe na extensão de seus instrumentos, ao contrário da maioria dos cantores até aquela época, para quem era importante mostrar o alcance e a potência de suas vozes. (ver Mello, 2001, capítulo 3).

as duas exposições da melodia na gravação de Roberta e que é encontrado em algumas gravações ao vivo que Gal Costa fez da mesma música.

Por fim, para além de tudo que se falou de sua relação com a *Bossa Nova*, *Falsa Baiana* foi bastante tocada na “nova” cena de samba da Lapa, sendo Geraldo Pereira um dos compositores mais lembrados e apropriados.⁸ Se, tal como sugeri, a gravação de Roberta Sá tem forte um elemento *Pop* e simultaneamente diversos traços que parecem denotar uma aproximação com o *samba* pela via da *MPB*, na medida em que são referenciais específicos dentro do universo mais amplo do *samba* os que norteiam seu fazer musical, o resultado final, evidentemente, não é uma canção *pop* dos anos 2000, ainda que, por conta de sua “vida” posterior, também não seja mais o mesmo velho *samba* dos anos 1940. O *samba Falsa Baiana* continua sendo *Falsa Baiana*, mas “corporificado” através de outras tradições e trazendo o lastro histórico que dá uma carga simbólica específica a cada uma delas, entrando portanto na própria constituição da canção em cada uma das gravações que ela recebe. Isso significa que no limite não existe uma verdadeira *Falsa Baiana*, uma forma ideal, pronta da canção; *Falsa Baiana* só existe como realização concreta, como interpretação específica. Logo, não se pode ignorar que uma análise deste tipo revela um pouco de como a experiência social está sempre presente na própria constituição do material sonoro. Uma análise que busca traços que podem ser identificados com alguma das tradições em jogo no contexto em questão permite então começar a “enxergar” a configuração específica que o conjunto de tradições, práticas musicais, aparato técnico, relações de concorrência e filiação, entre muitas outras coisas, assume no caso de determinada obra.

É importante observar que aqui evitei sugerir qualquer causa privilegiada para que o *samba* nessa época tenha tomado uma direção específica e que muito menos era a intenção afirmar a existência de uma causa “social” para isso. A ideia foi – e continuará sendo – apenas chamar a atenção para alguns elementos que parecem prenes de significado para a compreensão do *samba* como atualmente praticado, usando Roberta Sá como exemplo característico de sua geração de cantores e músicos e tentando mostrar como tais elementos característicos podem ser entendidos em seu contexto.

⁸ Além de sua importância para o próprio João Gilberto, que gravou várias de suas músicas, a via “histórica” (ou talvez fosse melhor dizer a via “contextual”) de acesso a Geraldo Pereira já tinha sido aberta quando Chico Buarque gravou *Sem Compromisso* no disco *Sinal Fechado*, de 1974, e com a gravação de *Escurinha* por Cartola, cujos discos eram, no final dos anos 1990, dos mais acessíveis dentre os de compositores de *samba* da “velha guarda”.

Tentou-se aqui então apenas jogar luz sobre esses elementos, mostrando como eles estão ligados a diversos outros; como os cantores, compositores e instrumentistas de samba realizam sua prática com base no que possuem em torno de si e sua história como músicos e indivíduos. Não há ordem causal preferencial aqui, sendo que o que aponte em relação a Falsa Baiana funciona na análise muito mais como indicador do que como resultado ou causa. Essa percepção dos elementos como índice de uma forma de fazer e não de um grupo chama a atenção, portanto, para uma relação com a arte mais como uma possibilidade dentro de um dado universo cultural maior. Perceber que o *samba*, tal como praticado inicialmente por uma parcela relativamente restrita da população da cidade do Rio de Janeiro, foi ganhando generalidade ao ponto da Lapa ter se tornado praticamente o único polo noturno da cidade – e levando-se em conta a predominância absoluta do samba e gêneros derivados entre as casas noturnas do bairro (ver Fernandes, 2010, anexos) – só nos mostra como a ligação direta entre grupos e padrões de gosto é problemática. Grupos diferentes daquele que produz determinada música ou aos quais ela remete diretamente vão a uma obra muitas vezes exatamente por quererem sentir a proximidade social que podem desejar ter com o outro grupo. Assim, a música serve não só de símbolo, mas de fantasia – no duplo sentido de se ter uma fantasia, um devaneio, e no de se fantasiar, de se fazer parte do outro grupo. Através dela pode-se sentir algum modo de pertencimento a outros grupos, enquanto abre-se ao analista a perspectiva de conhecer quais indivíduos dentro de um grupo e quais grupos em geral tendem a “atravessar a fronteira”. Considerações como estas apontam então para a necessidade de, contrariando o senso comum nas ciências humanas, pensar o gosto muito mais como pertencimento do que como diferença. Tais considerações, porém, precisarão aguardar por outro momento para serem discutidas com a atenção que demandam.

Referências Bibliográficas:

- BARROS, Frederico. *Que Importa se é Falsa a Baiana – o samba dos anos 2000 visto através dos modos de cantar*. Caxambu: Anais do 34º Encontro Anual da Anpocs, 2010.
- BOLÃO, Oscar. *Batuque é um Privilégio*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2003.
- CAMPOS, Augusto. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

- COELHO, Frederico O. “Suingue e agitação: apontamentos sobre a música carioca contemporânea” in: GIUMBELLI, E.; DINIZ, J. C. V. e NAVES, S. C. (orgs.). *Leituras sobre Música Popular: reflexões sobre sonoridades e cultura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- FERNANDES, Dmitri C. Tese (Doutorado). *A Inteligência da Música Popular - A “autenticidade” no samba e no choro*. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de São Paulo, 2010.
- GARCIA, Walter. *Bim-bom*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- HENNION, Antoine. *La Passion Musicale*. Paris: Éditions Métailié, 2007.
- MAMMI, Lorenzo. “João Gilberto e o projeto utópico da Bossa Nova”. in: *Novos Estudos*. Cebrap. Novembro de 1992. No.34.
- MAISONNEUVE, Sophie. *L’Invention du Disque – 1877-1949*. Paris: Éditions des Archives Contemporaines, 2009.
- MELLO, Zuza H. *João Gilberto*. São Paulo: Publifolha, 2001.
- MOURA, Roberto M. *No Princípio era a Roda: estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- NEDER, Álvaro. “A Invenção da Impostura: MPB, a trama, o texto” in: GIUMBELLI, E.; DINIZ, J. C. V. e NAVES, S. C. (orgs.). *Leituras sobre Música Popular: reflexões sobre sonoridades e cultura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- REQUIÃO, LUCIANA. *Eis aí a Lapa - Processos e relações do músico nas casas de shows da Lapa*. São Paulo: Annablume, 2010.
- SAROLDI, L. C. e MOREIRA, S. V. *Rádio Nacional – O Brasil em Sintonia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- SEVERIANO, J. e MELLO, Z. H. de. *A Canção no Tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. São Paulo: Editora 34, 1997, vol. 1.
- TROTTA, Felipe. *Samba e mercado de música nos anos 1990*. Tese (Doutorado). Rio de Janeiro: Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.