

Samba, improviso e oralidade¹

Ricardo Azevedo²

A pretensão deste artigo é tentar compreender melhor o improviso, apontar sua clara vinculação aos procedimentos discursivos característicos das culturas orais, levantar, dentro do universo das letras de samba, alguns modelos recorrentes de improvisação e, enfim, ressaltar, por um lado, a extraordinária importância desse recurso e, por outro lado, a tendência ao seu desaparecimento nas culturas escritas e seus diversos instrumentos de fixação.

The objective of this article is to try to make sense of improvisation, highlighting ways in which it is clearly linked to elements of oral culture, identifying, within the world of samba lyrics, several different models of improvisation and, lastly, emphasising both improvisation's extraordinary importance as a source of discourses and its tendency to disappear when the written word and its modes of fixation are dominant.

Palavras chave oralidade, discurso popular, cultura popular, improviso, literatura, música popular

Key words orality, popular discourse, popular culture, improvisation, literature, popular music=

O improviso pode ser definido muito simplesmente como a coincidência ou a concomitância entre a criação e a transmissão de um texto.³

Trata-se de um recurso popular, tradicional e recorrente em contextos onde as manifestações não contam com instrumentos de fixação como a escrita e outros. Na verdade e em princípio, o improviso é oposto à qualquer tipo de fixação. Segismundo Spina nos lembra que Aristóteles na *Poética* associava o nascimento da poesia e as improvisações⁴. Zumthor menciona a “...liberdade de retocar seu texto incessantemente como mostra a prática dos cantadores”⁵

¹ Publicado em LEITE, Eudes Fernando e FERNANDES, Frederico org. *Trânsitos da Voz - Estudos de oralidade e literatura*. Londrina, Editora da Universidade Estadual de Londrina e UFGD Editora. 2012. ISBN 9788572166140 e 9788581470221.

² Escritor e doutor em Letras.

³ C.f. ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*, 1997, p.239.

⁴ SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas*, 2002, p. 29.

⁵ Zumthor, op.cit., 1997, p.132.

É preciso dizer que esse recurso humano de extraordinárias possibilidades expressivas tende a desaparecer a olhos vistos nos âmbitos onde a cultura escrita e escolarizada predomina.

Vamos falar de letras de samba e de marcas do improviso no texto escrito, mas um exame do que ocorre no plano da música pode ser esclarecedor.

Numa simplificação, imaginemos um quarteto formado por piano, saxofone, contrabaixo e bateria. A música, ou tema, primeiramente pode ser apresentada pelo saxofone, acompanhado pelos outros instrumentos que atuam como base harmônica e rítmica. Em seguida, o próprio saxofone improvisa, depois o piano, seguido do baixo e, eventualmente, da bateria. Criados os improvisos, o tema é retomado pelo saxofone que volta ao arranjo inicial e a apresentação é encerrada. Note-se que o tema, algo fixo, é muitas vezes conhecido da platéia e, mesmo que não seja, costuma ser apresentado de forma a ser compreendido e assimilado. Essa assimilação é importante para que depois o ouvinte possa acompanhar e mesmo avaliar a qualidade e os vôos do improviso. O tema é o referencial a partir do qual as improvisações são construídas. Funciona como uma espécie de refrão, um porto seguro ao qual voltamos periodicamente das viagens e divagações realizadas nos improvisos. É preciso dizer ainda que estes nunca são totalmente livres ou aleatórios. Estão enraizados, seguem ou deveriam seguir rigorosamente o esquema harmônico impostos pela linha melódica e, além disso, dialogam com as nuances melódicas ou rítmicas do tema⁶.

A tendência ao improviso tende a desaparecer na música instrumental erudita, culta ou contemporânea, fundamentalmente enraizada na escrita pautada, na fixação, na “autoria”, na “autoconsciência” e na pretensão técnica ao controle absoluto.

⁶ Naturalmente, estou falando sempre de improvisos feitos na hora, durante a performance, e não em “improvisos” escritos em partitura criados previamente pelo compositor ou pelo arranjador.

Naturalmente, a música improvisada ganha muito numa *performance* ao vivo, face-a-face, nos moldes daquelas descritas pelos estudos sobre oralidade. Dependendo da participação da platéia, do clima geral ou mesmo da situação pessoal do intérprete, o improvisado será mais longo ou mais curto, mais inventivo ou menos, e assim por diante. Trata-se do que Zumthor chamou de “adaptabilidade às circunstâncias” e, mais, de uma espécie de parceria pois a energia da platéia costuma influenciar o trabalho final realizado pelo artista.

Para ilustrar esse ganho, trago uma entrevista dada pelo maestro e instrumentista Paulo Moura (1932-2010). Moura conta que, a par de seus compromissos com a música erudita, música popular instrumental, arranjos, ensaios e gravações, sempre fez questão de tocar, pelo menos uma vez por semana, numa gafieira (baile popular com entrada paga). Em suas palavras: “quando solava, principalmente no samba, eu ficava de olho nos movimentos dos dançarinos. Pegava um dançarino daqueles, um mais animado e talentoso e com ele eu procurava jogar o desenho rítmico da música.”⁷. Em outras palavras, Moura tentava captar, com sua clarineta, a música saída do movimento espontâneo e intuitivo dos corpos em pleno ato da dança. Segundo ele, isso era um exercício e tanto, e creio que seja mesmo. Sambar livre e espontaneamente numa gafieira, soltar o corpo sem nenhum compromisso a mais do que apenas se divertir, se expressar e

⁷ “Gafieira em 2 tempos” Duas entrevistas, de 1981 e 1983, dadas a Lílian Zaremba. Folha de S.Paulo. Suplemento Folhetim nº370, 19 de fevereiro de 1984.

se relacionar, deixar-se levar pela libido e pela pura ludicidade, assim como pela inconsciência e pela intuição, pode ser um excelente exemplo de uma aproximação da vida, que necessita preponderantemente dos mecanismos *não-diferenciadores*⁸ para se concretizar. A vida concreta e cotidiana, considerada por alguns como “banal”, é repleta de situações semelhantes. Por outro lado, seria impossível pretender dançar samba ou improvisar numa gafeira a partir de um programa preestabelecido e fixado num manual redigido por um “engenheiro” ou “perito”.

Associar a *performance* a uma interpretação realizada a partir de uma partitura escrita, portanto sem improvisação, uma ação autônoma e isolada que poderia ser comparada à leitura em voz alta de um texto escrito, é perfeitamente possível mas, note-se, significaria remeter a um tipo de *performance* diferente da que estamos estudando.

Enquanto na música improvisada tende haver um momento de grande imprevisibilidade e descontrolo – é nesses momentos em especial que se pode avaliar a grandeza e a inventividade do improvisador – na música pautada a “imprevisibilidade” está relacionada exclusivamente à interpretação, melhor ou pior, de um mesmo roteiro prefixado.

Fica claro que há um risco em jogo. Se formos pensar em termos de “produto final”, ou seja, pensar em “controle”, a execução improvisada tende a ser sempre mais precária e desigual. Trata-se da chamada “labilidade”. O que nela fascina: justamente a *performance* plena. A atuação do artista que, numa situação face-a-face, portanto recebendo a influência viva da platéia, improvisa, cria, recria e assim, praticamente saindo de qualquer roteiro prefixado, estabelece uma experiência contextualizada, vital e única.

⁸ Em seus estudos sobre percepção estética, Anton Ehrenzweig postula a existência de dois mecanismos, modos, modelos ou instâncias da percepção humana. O primeiro mecanismo perceptivo seria “diferenciador” e é aquele que busca perceber a realidade como formada por elementos *diferenciados*, objetivos, monológicos, delimitados, autônomos, unívocos, recortados com nitidez, articulados e aparentemente lógicos, de tal forma a poder identificar com segurança, por exemplo, fundo e figura, conteúdo e forma ou a parte do todo. O segundo mecanismo seria “não-diferenciador” e é o que busca perceber a realidade a partir de materiais e elementos *não-diferenciados*, subjetivos, dialógicos, não-delimitados, relacionais, ambíguos, contraditórios, plásticos, integrados, totalizados ou sintetizados, de maneira a confundir ou tornar indistinguíveis fundo e figura, conteúdo e forma ou a parte e o todo. C.f. EHRENZWEIG, Anton. *A ordem oculta da arte*. 1969.

Gostaria de ressaltar este ponto: a oposição entre a música improvisada e a música arranjada e executada através da partitura. Creio que ela sugere uma analogia entre as bases da poesia oral, pressuposto do discurso do samba, e as bases do poema escrito.

Lembro as comparações feitas por Jack Goody a respeito das receitas culinárias orais e escritas⁹. As primeiras tendem a variar em função de ingredientes, época do ano, clima, tempo para execução, memória do cozinheiro etc. As segundas tendem a ser repetidas de forma fixa, sempre exatamente igual.

O que se infere das colocações de Goody é que, enquanto para as segundas a renovação representa uma constante necessidade, caso contrário estariam condenadas à repetição exata e monótona, no primeiro caso isso não ocorre, ou ocorre num processo muito mais lento. Afinal, por conta da “labilidade” e da “adaptabilidade às circunstâncias”, a receita oral, mesmo mantendo o mesmo nome, nunca é a mesma, sempre muda e sempre pode surpreender sendo “a mesma” apenas em tese.

A *performance* popular, repito, implica necessariamente a espontaneidade, o improvisado e a interação verdadeira e concreta entre artista e platéia, ou seja, pressupõe um certo “descontrole” estrutural.

Como diz Zumthor no modelo oral “o ouvinte ‘faz parte’ da *performance*. O papel que ele ocupa, na sua constituição, é tão importante quanto o do intérprete.”¹⁰ Se não é tão importante, é quase. A unanimidade dos estudos sobre as culturas populares colocam o improvisado como um procedimento comum, familiar e recorrente.¹¹

⁹ C.f. GOODY, Jack. *Domesticação do pensamento selvagem*. 1988.

¹⁰ Zumthor, op.cit., 1997, p. 241.

¹¹ Os exemplos são muitos. Câmara Cascudo, por exemplo, conta que em Portugal todas as tarefas rurais se realizam “ao som de cantigas, desgarradas, desafios, os bailes abrindo e fechando a colheita”. E completa: “toda gente sabe improvisar uma copla e rodar num bailarico”. CASCUDO, *Folclore do Brasil (pesquisas e notas)*, 1967, p.174. Mário de Andrade, em sua pesquisa sobre o samba rural paulista realizada em 1934, faz descrições interessantes relativas aos procedimentos de criação popular e ao improvisado. Romildo Sant’Anna aborda o improvisado popular por outro ângulo. Segundo ele, falando da moda caipira, “... a memória coletiva, a improvisação popular na corrente da oralidade, tende a remoçar os acontecimentos reais ou imaginários, transformando-os de verídicos históricos em verídicos artísticos” (*A moda é viola – Ensaio do cantar caipira*, 2000, p. 54). O autor portanto vincula o improvisado à forma como o poeta, a partir de temas tradicionais ou fatos do dia-a-dia, constrói o seu discurso. Nesse sentido, o improvisado se sobrepõe à própria criação literária. Sant’Anna menciona ainda uma antiga tradição de improvisado entre os caipiras. É “... a tradição dos ‘torneios poéticos’ muito frequentes no meio caipira de antigamente, que consistiam em se dar um mote para os violeiros principiarem o desafio da improvisação”. *Idem, ibidem*, p. 312. Lembra ainda o autor que antes do primeiro disco de moda caipira, gravado em 1929, “uma moda podia se alongar por duas, três horas de duração”. *Idem, ibidem*, p. 99. Como se vê, não só a forma do samba se alterou com o aparecimento das tecnologias de fixação.

Fato é que a associação entre a improvisação e o compositor de sambas, também é reconhecida, pelo menos como tendência, pela maioria dos estudiosos e é confirmada em depoimentos e relatos.

Vejamos o que disse Eros Volusia, no artigo “A Bahia e o Samba”, revista *Vamos Ler* de 21/09/1944:

Certa vez, num domingo claro em que passei a tarde num ‘terreiro’ (...) formou-se uma roda de samba (...) o ‘pai do terreiro’ (...) saltou para o centro da roda e (...) iniciou o desafio (...).

*Nega Elisa quando dança
Bole aqui e bole ali
Balaio dela balança
Parece que vai cair*

E todos os presentes dispostos em círculo, batendo palmas e sapateando, entoaram em coro o seguinte estribilho:

*Bole-bole-bole-bole
Quero vê nega boli...*

Este samba foi executado durante meia hora, nele colaboraram quase todos os participantes da roda, com improvisos litero-coreográficos.¹²

Lendo a biografia de Noel Rosa, fica claro que várias de suas composições tinham, em termos de letras, formas variadas. Como ele mesmo cantou no samba “Quem dá mais”:

Por um samba feito nas regras da arte
sem introdução nem segunda parte
só tem estribilho, nasceu no Salgueiro
e exprime dois terços do Rio de Janeiro etc.¹³

Um samba sem introdução nem segunda parte, “nas regras da arte”, nada mais é do que um samba com refrão e improviso.

Relatos de sambistas antigos dão conta de algo hoje difícil de imaginar em tempos de carnaval televisionado e controlado pelos “nossos patrocinadores”: sambas-enredo compostos de partes improvisadas. Isso ocorreu, por exemplo, com “A pátria querida” de

¹² MUNIZ JR., J. *Do batuque à escola de samba (Subsídios para a história do samba)*, 1976.p.77

¹³ Noel Rosa, *Noel por Noel*, Odeon, EMI, 2003.

Carlos Cachça em 1935 ou com “Conferencia do São Francisco” de Mano Décio da Viola, 1946. Suas primeiras partes eram fixas e o resto improvisado.¹⁴

Segundo Mano Décio “Até então os sambas de desfile só tinham primeira parte. Ao final dela, se improvisavam versos conforme a circunstância do momento.”¹⁵

Numa roda de samba, onde a interação entre artistas e platéia é essencial, onde todos de alguma forma participam, onde o improvisado e o compartilhamento são premissas, onde, mesmo havendo distinção entre artista e platéia, é possível falar numa atividade ou *performance* grupal [refiro-me ao canto responsorial, ao canto do refrão, palmas ritmadas, batuques sobre a mesa etc.], os mecanismos *não-diferenciadores* e a atitude espontânea e intuitiva do *bricoleur* são preponderantes. Como diz o ditado “o que cair na rede é peixe” e vira samba.

Fora isso, é preciso associar improvisado e espírito agônico, o tom de desafio. Vimos isso no relato de Eros Volusia quando disse: “saltou para o centro da roda e iniciou o desafio.”

Estudamos o espírito agônico e o desafio em outra parte.

Vejamos a descrição de Franco Paulino: “Criatividade, bom humor e precisão na métrica, surpresa e inspiração nos improvisos, muita decisão – eis o ferramental. Titubeou, dançou. Quem tropeça nos versos, cai fora. Quem improvisa mais e melhor fica por último, é mais aplaudido, sai vencedor. Os outros se calam antes, seguem só reforçando o refrão.”¹⁶

O clima e o caráter estrutural do desafio surge em numerosos sambas.

¹⁴ José Muniz Jr., op. cit., p. 140. Segundo Sérgio Cabral, os sambas carnavalescos eram compostos de uma primeira parte sendo que “a segunda parte era substituída pelos versos cantados por improvisadores (...). A tradição dos sambas sem segunda parte com versos improvisados foi mantida pelas escolas de samba até adotarem o samba-enredo, na década de 40.” (CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*, 1996., p.48.). Em 1946, surge “a proibição de apresentarem sambas com versos improvisados” (*idem, ibidem*, p.142).

¹⁵ Muniz Jr., op.cit, p.145.

¹⁶ PAULINO, Franco. *Padeirinho da Mangueira*. 2005, p.81.

Vale a pena trazer, como ilustração, o depoimento de Luis Carlos da Vila sobre um pagode na sede do bloco Cacique de Ramos: “Eu entrei na roda porque tinha um monte de sambistas fazendo uma roda grande [bambas como Geraldo Babão, Almir Guinéto, Zeca Pagodinho e outros] (...) e cada um (...) fazia um verso. Então, até fazer a volta completa na roda e chegar a você, dava tempo de sobra pra raciocinar, pensar direito...”¹⁷

Nas palavras do sambista Germano Mathias, o mangueirense Padeirinho “tinha ouvido educado, sabia tudo. Chegou a me mostrar muitos sambas do seu tempo de moleque. Maravilhas! Só a primeira parte. A segunda ele inventava na hora, cada vez de um jeito diferente.”¹⁸

“Existiram (e existem) sambistas e partideiros” lembrou Roberto M. Moura “cujas características de canto e improviso jamais foram domesticadas pelas tecnologias de gravação”¹⁹

Outro episódio, relatado por Franco Paulino, ilustra um pouco a arte e a espontaneidade do improviso. Certa vez, num bar, o cabelo grande e encaracolado de um garçom foi logo despertando a veia artística de Padeirinho (...) Batucando no balcão (...) mandou um samba na hora: “Ê, ê cabeludo/ Ê, ê cabeludo/Na tua cabeça deve ter de tudo”. Pronto o refrão, logo entoado por todos com entusiasmo, ele seguia improvisando, descrevendo em rimas ricas, sacadas brilhantes, a numerosa família de insetos (...) abrigada sob aquela esfuziante carapinha.(...) Como sempre, a história não terminou bem: garrafas quebradas, cadeira voando, fuzê geral.²⁰

Note-se o espírito agônico e lúdico associado à criação espontânea e improvisada.

O teatro de mamulengo, também chamado de “João Redondo”, é basicamente construído por meio da *performance*, de improvisos feitos em sinergia com a platéia, que participa, pergunta e dá palpites e quase podem mudar o rumo do enredo.

¹⁷ *Idem. ibidem*, p. 175.

¹⁸ *Idem, ibidem*, p.138.

¹⁹ MOURA, Roberto M. *No princípio, era a roda. Um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes*, 2004, p.69.

²⁰ Paulino, op.cit., p. 42.

O partideiro Xangô da Mangueira falava em algo interessante: treinos de improviso. “Naquela época, o samba só tinha uma primeira e a segunda era improvisada. Eu já fazia isso, já tava treinando na Portela. Improvisava com o Claudionor, o Ventura, aquela turma então quando eu cheguei lá na Mangueira eles me obrigaram a fazer um teste. Arranjaram dez elementos ou doze e me mandaram fazer um improviso. Fizeram lá um pagode e vamos embora e eu tive que improvisar com os dez. (...) A turma toda me enfrentou. Aí eu fiz o teste, venci os caras todos e empatei com o Mário [Nogueira]. Resultado: me passaram logo pra diretor”²¹

É possível dizer que o improviso – bem como a *não-diferenciação* e a *bricolagem* – aproxima-se da vida concreta, construída inevitavelmente com um alto grau de intuição e espontaneidade, muitas vezes sem nenhum plano preconcebido, quase sempre a partir de elementos preexistentes ou ocasionais e, necessariamente, vida constituída de momentos únicos e irrepetíveis. Olhando bem, a “explicação”, a “racionalização” e a “teorização” da vida costumam se dar sempre, ou quase sempre, *a posteriori*. Aí sim tudo se encaixa, todos os acasos e eventos inesperados se juntam, formando, por vezes, um sentido harmonioso, equilibrado e lógico.

Alguns recursos do improviso

Determinados recursos utilizados pelos sambistas surgem exatamente para dar estrutura ao samba improvisado. Como pretendo demonstrar, os mesmos representam um verdadeiro modelo construtivo.

Um desses recursos é o modelo responsorial. Nesse caso, há um porto seguro, o refrão apresentado pelo cantor e depois repetido pela platéia, que permite os vãos improvisados e versejados que sempre retornam ao refrão.

Vejam um exemplo de letra construída nitidamente a partir do canto responsorial: “Testamento de Partideiro” de Candeia, samba que lembra a “Partilha do boi”, recolhida por Mário de Andrade no nordeste e tema popular recorrente.

²¹ COTRIM, Cristiane e Ricardo coord. *Xangô da Mangueira Recordações de um velho batuqueiro*, 2005, p.31.

Pra minha mulher deixo amor, sentimento
Na paz do senhor
E para os meus filhos deixo o bom exemplo
Na paz do senhor
Deixo como herança força de vontade
Na paz do senhor
Quem semeia amor deixa sempre saudade
Na paz do senhor etc.²²

O refrão “Na paz do Senhor” é cantado por todos e dá tempo ao versador ou versadores de pensar no próximo improviso.

Outro exemplo é o samba “Eu quero essa mulher assim mesmo” de Monsueto Meneses e José Batista

Eu quero essa mulher assim mesmo, mal falada
Eu quero essa mulher assim mesmo, embriagada
Eu quero essa mulher assim mesmo, esfarrapada
Eu quero essa mulher assim mesmo, despenteada
Eu quero essa mulher assim mesmo etc.²³

No caso o refrão, “eu quero essa mulher assim mesmo” permite os improvisos do cantor: “mal falada”, “embriagada” etc. O versador poderia continuar com “endiabrada”, “desengonçada”, “desabusada”, “empetecada” ou “namoradeira”, “interesseira”, “tão feiticeira”, “mexeriqueira”, “só diz besteira”, “como é faceira”, “é tão maneira” e assim por diante.

Cascudo encontrou o mesmo modelo construtivo na congada. No caso, “entoado o canto pelo Rei e o refrão por todos os participantes”²⁴:

Não quero mais canário
Dá-lhe pirá
Dentro do meu reinado
Dá-lhe pirá
E é mumbica e é mumbaça
Dá-lhe pirá
E é mumbaça e é mumbica
Dá-lhe pira etc.

Tendo por base a segurança do refrão cantado por todos, o Rei não só relembra versos tradicionais como tem espaço para criar novos.

²² *Candeia. Aniceto do Império, Mestre Marçal, Velha Guarda da Portela. Acervo Funarte Música Brasileira. Instituto Itaú Cultural/Atração Fonográfica, 1987.*

²³ *Monsueto, Coleção Raízes do Samba, EMI, 2000, gravado em 1962.*

²⁴ *Cascudo, op.cit., 1967, p.169.*

Um exemplo de modelo construtivo análogo é o samba “Beberrão” de Aniceto do Império e Molequinho. Neste caso, os três primeiros versos são o refrão e o último fica em aberto para o improvisador.

Você já começa a beber
No domingo de manhã
Você já começa a beber
Parati com hortelã

Você já começa a beber
No domingo de manhã
Você já começa a beber
Não está com cuca sã

Você já começa a beber
No domingo de manhã
Você já começa a beber
Com Manoel Bambambã etc.²⁵

E poderia continuar *ad infinitum* com versos como “bebe e já vira galã”, “parece febre terçã”, “bebida é seu talismã”, “larga do meu sutiã”, “bebe que essa vida é vã”, “toma pinga com maçã” etc.

Vejam agora alguns exemplos de improviso. Primeiro, o samba “Moro na roça” de Xangô da Mangueira e Jorge Zagaia na versão gravada pelo próprio Xangô, o que não significa que ele a cante sempre dessa forma:

Eu moro a roça, iaiaíá
Eu nunca morei na cidade
Eu compro o jornal de manhã
É pra saber das novidades

Amanhã eu vou me embora
Vou levar comigo Maria Candeia
Se a noite tiver turva
Os olhos dela é que nos alumeia

Quem te viu, quem te vê, sô
Quando aqui tu chegou
Todo tatibitati
Com aquele sotaque do interior

Vinha num trem de baixo
Em cima da ponte o trem aparou
Quando o chefe acenou com a bandeira
O carro de primeira descarrilhou

²⁵ *Cachaça dá samba*, Deckdisc, s/d.

Todo dia passa lá em casa
É a minha comadre Letícia
Ela me leva o Globo
Última Hora, O Dia e A Notícia etc.²⁶

Vamos comparar com a versão de Clementina de Jesus

Eu moro na roça, ai, ai, ai
Eu nunca morei na cidade
Eu compro o jornal da manhã
Pra saber das novidades

Minha gente cheguei agora
Minha gente cheguei agora
Minha gente cheguei agora
Minha gente cheguei com Deus
E com Nossa Senhora

Xique, xique macambira
Filho de preto d'angola
Ainda nem num sabe ler
Já quer ser mestre de escola

Era tu e era ela
Era ela, era tu e eu
Hoje nem tu, nem ela
Nem ela, nem tu, nem eu

Menino quem foi teu mestre
Meu mestre foi Ceará
Me ensinou a cantar samba
Não me ensinou a trabalhar

Outro dia passa lá em casa
É a minha comadre Letícia
Ela me levou O Globo
O Última Hora, O Dia e a Notícia

Eu moro na roça, ai, ai, ai
Eu nunca morei na cidade
Eu compro o jornal da manhã
Pra saber das novidades etc.²⁷

É importante ressaltar o caráter extraordinariamente lúdico do discurso improvisado.

²⁶ Xangô da Mangueira. *IRB Brasil Re Eletrobrá*, s/d. (encartado em livro)

²⁷ *Clementina de Jesus. Marinheiro só*, EMI, s/d, gravado em 1973.

A gravação antológica de Clementina de Jesus e João da Gente do samba “Barracão é seu” de autoria desconhecida é um excelente exemplo de partido alto e improviso.

Vejamos o refrão.

Barracão é seu
Vou desocupar
Coração é meu
Vou desabafar
Me dá meu violão que eu vou me embora
Quero mostrar à senhora que eu tenho aonde morar

A partir daí os dois grandes sambistas improvisam versos tanto criados na hora como quadras populares lembradas no momento. Depois dos improvisos de ambos, todos cantam o refrão. Em tese, durante esse tempo, os partideiros preparam os novos versos.

Barracão é seu
Eu vou desocupar
Quero mostrar à senhora
Que eu tenho aonde morar (Clementina)

Se o barracão é seu
Pode ir fingida mulher
Tens um coração de ódio
As feições de Lúcifer (João)

Refrão

Uma dúzia de mulher
Eu queria governar
Tres Odete, tres Maria
Tres Judite, tres Guiomar (C)

Eu queria ser balaio
Da colheita do café
Para andar dependurado
Na cintura das mulher (J)

Refrão

Eu vi a morte pescando
De caniço e samburá
Quando a morte pesca peixe
Que fome não há por lá (C)

Ao cantar esse samba
Me lembro do maestro Fonfon
Gravando
Na companhia Odeon (J)

Refrão

Não quero mais teu amor
Nem tampouco teus carinhos
Prefiro viver nas matas
Como vivem os passarinhos (C)

Vai se embora enganadeira
Nao me venhas enganar
Nao me venha dar o papo
Que me deu a Guiomar (J)

Refrão

Escrevi no céu que brilha
No azul do firmamento
O nome daquele ingrato
Não me sai do pensamento (C)

Da Bahia me mandaram
Um presente num balaio
Era um corpo de gente
Cabeça de papagaio (J)

Refrão

Eu queria ser balaio
Balaio eu queria ser
Para andar dependurado
Nas cadeiras de você (C)

Eu sou o João da Gente
Não nego meu natural
Eu defendo a Portela
No dia de carnaval (J)

Refrão

Sou a mana Clementina
Conhecida devagar
Vou lá em Mangueira
Todo mundo quer saudade (C)

Quem não pode não intima
Deixa quem pode intimar
Quem não pode ir na carreira
Vai andando devagar (J)

Refrão

Minha mãe me botou fora
Foi no tempo da miséria
Tinha eu 14 anos
Veja que tamanho eu era (C)

De Mangueira vem Cartola
Do Estácio Ismael

Da Portela vem o Paulo
Que era o nosso deus no céu (J)²⁸

Note-se que muitos versos são autônomos e não dialogam. Outros são versões de quadras populares. Alguns nem fazem muito sentido, algo comum em versos improvisados

Noel Rosa foi um mestre do improvisado. Vejamos a letra do clássico “Com que roupa?”, conforme gravação feita pelo próprio Noel:

Agora vou mudar minha conduta
Eu vou pra luta pois eu quero me aprumar
Vou tratar você com força bruta
Pra poder me reabilitar
Pois esta vida não está sopa
E eu pergunto: com que roupa
Com que roupa eu vou
Pro samba que você me convidou?
Com que roupa eu vou
Pro samba que você me convidou?

Agora já não ando mais fagueiro
Pois o dinheiro não é fácil de ganhar
Mesmo eu sendo um cabra trapaceiro
Não consigo ter nem pra gastar
Eu já corri de vento em popa
Mas agora com que roupa
Com que roupa eu vou
Pro samba que você me convidou?
Com que roupa eu vou
Pro samba que você me convidou?

Eu hoje estou pulando como sapo
Pra ver se escapo dessa praga de urubu
Já estou coberto de farrapo
Eu vou acabar ficando nu
Meu terno já virou estopa
E eu nem sei com que roupa
Com que roupa eu vou
Pro samba que você me convidou?
Com que roupa eu vou
Pro samba que você me convidou?²⁹

Uma versão gravada por Martinho da Vila acrescenta esta estrofe:

(Seu português agora deu o fora

²⁸ Clementina de Jesus, *Clementina de Jesus*, Odeon EMI, gravado em 1966.

²⁹ Noel Rosa, *Noel por Noel*. Odeon, EMI, 593309-2, 2003.

Já foi-se embora e levou seu capital
Esqueceu quem tanto amava outrora
Foi no Adamastor pra Portugal
Pra se casar com a cachopa
E agora com que roupa
Com que roupa eu vou
Pro samba que você me convidou?
Com que roupa eu vou
Pro samba que você me convidou?) etc.³⁰

Há pequenas variações entre as duas gravações. No terceiro verso, Noel fala em “meu terno já virou estopa”, enquanto na gravação de Martinho, assim como na de Marília Batista, encontramos “meu paletó virou estopa”.

Além disso, Martinho da Vila acrescenta um quarto verso inexistente na versão de Noel.

Graças a João Máximo e Carlos Didier sabemos que tanto as variações entre paletó e terno como os versos incluídos por Martinho foram, na verdade, criadas por Noel e são resquícios de suas improvisações³¹. A mesma obra cita outros improvisos atribuídos a Noel:

Você não é nenhum artigo raro
Mas eu declaro
Que você é um bom peixão
E hoje que você se vende caro
Creio que você não tem razão
O peixe caro é a garoupa
Com que escama e com que roupa, etc.

Ou

Eu nunca sinto falta de trabalho
Desde pirralho que eu embrulho paspalhão
Minha boa sorte é o baralho
Mas minha desgraça é o garrafão
Dinheiro fácil não se poupa
Mas agora com que roupa etc.

Mas o que nos interessa aqui é a forma de trabalhar, o modelo construtivo utilizado por Noel Rosa. Proponho segui-lo, passo a passo.

³⁰ Versão de Martinho da Vila, *Os grandes sambas da história*, vol.6, BMG Brasil, 1997, gravado em 1970.

³¹ MÁXIMO, João e DIDIER, Carlos. *Noel Rosa, uma biografia*, 1990, p. 157.

A letra do samba “Com que roupa?” é construída por um refrão correspondente a um dístico que se repete:

Com que roupa eu vou
Pro samba que você me convidou?
Com que roupa eu vou
Pro samba que você me convidou?

O refrão é sempre introduzido por um texto de passagem que pode ser “Pois essa vida não é sopa/ E eu pergunto: com que roupa”, “Eu já corri de vento em popa/ Mas agora com que roupa”, “Meu terno já virou estopa/ E eu nem sei com que roupa” e “Pra se casar com a cachopa³²/ E agora com que roupa”.

Além do refrão, fixo, há versos diferentes, construídos a partir de uma mesma linha melódica, que pode ser chamada de segunda parte.

Estamos obviamente diante de um específico modelo de criação musical e poética.

O refrão é facilmente memorizável pois, além de utilizar vocabulário acessível, remeter a um tema e um *pathos* conhecidos de todos, pelo menos no âmbito popular, “a falta de dinheiro” e o “samba” ou a “festa”, é curto, apenas um dístico. Sua capacidade de gerar *familiaridade* é total.

Essa parte da música é criada de forma a poder ser aprendida de imediato pela audiência para que esta assim fique apta a cantar junto e participar da *performance*.

A segunda parte, com variação de versos ou estrofes, é a parte do solo, a parte do intérprete principal, do “versador”. No caso de “Com que roupa?”, foi nitidamente feita como uma espécie de suporte para o improviso. Em cima de uma linha melódica simples e concisa, mas nem por isso desinteressante ou pouco saborosa, o poeta, justamente pela simplicidade, associável às noções de acessibilidade e imediatez, pode memorizá-la facilmente e, a partir daí, criar seus improvisos, metricamente definidos pelos contornos e limites da melodia.

³² Em Portugal, menina, rapariga, moça da província.

Trata-se, como disse, de um modelo construtivo muito rico, pois, ao contrário de prever a fixação numa da gravação fonográfica, pressupõe que a música ganhará seu sentido maior durante uma *performance*, no contato face-a-face, se me permitem o pleonasma, na interação ativa, entre intérprete, ou intérpretes, e platéia.

Numa situação hipotética, mas calcada na realidade dos fatos, é possível imaginar Noel Rosa numa roda de samba, cercado de muita cerveja gelada, acompanhado de outros sambistas, circundado por um grupo de ouvintes, uma pequena platéia, tocando “Com que roupa?” durante um logo tempo, uma hora por exemplo, e, ainda, supor que tal experiência seja muito agradável e até inesquecível, tanto para artistas como para a platéia. Por quê?

Justamente por seu caráter dialógico de *performance*, participação e improvisação.

Vamos continuar um pouco mais com a situação hipotética:

- 1) digamos que todos juntos cantem o refrão;
- 2) digamos que Noel cante as segundas partes compostas por ele sempre intercaladas pelo canto refrão;

Até aqui, estamos numa situação de canto responsorial, a chamada execução antifônica, uma espécie de conversa entre o solista e o coro, essencialmente relacional e dialógica.³³ Concluída essa etapa,

- 3) digamos que Noel improvise uma nova estrofe, como de fato improvisou;

Eu nunca sinto falta de trabalho
Desde pirralho que eu embrulho paspalhão
Minha boa sorte é o baralho
Mas minha desgraça é o garrafão
Dinheiro fácil não se poupa
Mas agora com que roupa, etc...³⁴

- 4) a platéia acompanha atenta e volta a cantar o refrão na hora certa;
- 5) digamos que após o refrão outro sambista intérprete entre em cena e lance seu improviso;

³³ Cf. Spina, op. cit., 2002, p. 52 etc.

³⁴ C.f. Máximo e Didier.

- 6) mais uma vez a platéia, Noel e todos acompanham atentos e, na hora certa, voltam ao refrão;
- 7) digamos que após o refrão um terceiro sambista entre em cena e faça seu improviso, e assim por diante.

Tento dizer que nessa segunda etapa, iniciada após a apresentação das estrofes já compostas por Noel, sambistas e platéia partem para uma *performance* absolutamente instigante, lúdica e criativa, na qual a relação entre arte e jogo fica patente, e que, por ser coletiva e não prefixada, pode significar longos momentos de muito prazer, identificação e compartilhamento. Além da diversão pura e simples, que por si só é importante, abre-se ainda a possibilidade de abordar assuntos da vida cotidiana e até temas de perplexidades, o “inominável”, o *pathos* do grupo. Na verdade, tudo pode acontecer.³⁵

Peço licença ao leitor para criar alguns exemplos. A partir da letra, refrão e segundas partes de “Com que roupa?” é possível inventar, com relativa facilidade, naturalmente fora da situação de improviso, ou seja, não em *performance*, situação bem mais complexa, um sem-número de novas estrofes. Vejamos:

Agora vou mudar minha conduta
Eu vou pra luta pois eu quero me aprumar
Vou tratar você com força bruta
Pra poder me reabilitar
Pois esta vida não está sopa
E eu pergunto: com que roupa
Com que roupa eu vou
Pro samba que você me convidou?
Com que roupa eu vou
Pro samba que você me convidou?

A partir da deixa inicial seria possível que um improvisador lançasse:

³⁵ É preciso abrir um parênteses para lembrar, com Segismundo Spina, Ruth Finnegan entre outros muitos pesquisadores do discurso oral, a incidência, nas formas populares, de refrões independentes, autônomos ou desconectados de uma linha semântica geral e, por vezes, até sem sentido. Não se trata de *nonsense*, pelo menos no sentido de um recurso que implica intencionalidade e “autoconsciência.”. Muito menos “irracionalidade” de pessoas “primitivas” ou de uma arte “menor”. O verso gratuito parece ser, isso sim, uma das resultantes do modelo construtivo ligado à *performance* e ao improviso. Tendo em vista este modelo, a canção não fixada passa, num dado momento interacional, a ser um suporte para versos de todo tipo, criados livremente com sentido em si mesmos, muitas vezes relativos à platéia, à situação política, a um evento acontecido recentemente, a uma mulher bonita que chegou, a certa pessoa conhecida de todos, a um crime ocorrido, a temas gerais como a pobreza, a morte, o envelhecimento, enfim, ao contexto e ao *senso comum*. É de notar a extraordinária potencialidade expressiva possibilitada por tal situação.

A minha vida anda uma beleza
Pois a tristeza
Foi-se embora e não voltou
Fui ao Jaçanã, num pai-de-santo
Que mandou pra longe a minha dor
Ficou mais forte a minha sopa
E eu pergunto com que roupa etc.

Um segundo improvisador, após o canto refrão, poderia propor (a tese foi apresentada em setembro de 2004):

Votei no Lula para presidente
Estou contente
Vivo a comemorar
Sei que no momento está difícil
Mas a coisa já vai melhorar
É que essa vida não é sopa
E eu pergunto com que roupa etc.

Um terceiro improvisador, em resposta, poderia discordar:

Pois eu votei no Lula e me arrependo
É que estou vendo
Minha vida piorar
Estou sem emprego há mais de um ano
Não consigo nem acreditar
Se lá em casa nem tem sopa
Eu pergunto com que roupa etc.

Um quarto improvisador poderia entrar e mudar de assunto:

Você que anda lendo este artigo
Não fique bravo
Nem se enfeze por favor
Não sou nem poeta nem sambista
Muito menos improvisador
E a quem provar da minha sopa
Eu pergunto com que roupa etc.

A mesma experiência poderia ser feita com inúmeros outros sambas.

Reconheço a fragilidade dos versos desajeitados e peço desculpas ao leitor. São, de fato, banais, óbvios e muito simples. Não trazem grandes novidades, nem em termos de temas, nem em termos de linguagem. Além disso, mesmo considerando os temas gerais e a proposta de uma linguagem pública, poderiam ser mais bem pensados e mais bem acabados. Tudo isso é verdade, mas, guardadas as devidas proporções, os versos

acima representam, mais ou menos, o que ocorre com os versos do samba improvisado. Não é o caso de serem analisados do ponto de vista de um texto impresso, burilado, revisado, acabado e definitivo. São feitos a partir de outras premissas, entre elas o improviso e a *performance*, criados de modo propositalmente aberto, para receberem infindáveis acréscimos tanto na forma como no conteúdo. Tais características implicam a linguagem formular, acessível, compartilhável e um temário que aborde a vida concreta e cotidiana, ou seja, eventos do conhecimento de todos, um “fundo comum de signos públicos”, um conjunto de motivos tradicionais e que, portanto, representem o *ethos* e o *pathos* coletivo.

Defendo a idéia de que uma das características essenciais das formas literárias populares, um verdadeiro pressuposto, presente em diversas letras de samba, é o fato delas, muitas vezes, serem criadas a partir de um modelo construtivo que prevê ou tem como substrato 1) a *performance*, para uma apresentação interativa, e 2) o improviso, de forma a permitir o acréscimo de novos e inesperados significados incorporados durante a *performance*.

Nesse ponto, as letras de samba e as letras da maior parte da moderna música popular diferem bastante. Estas últimas, em tese, costumam ser criadas em um modelo construtivo que implica a forma definitiva, a autonomia com relação a contextos, a voz singular, descontextualizada e original, a experimentação “inovadora” (e fixada) e, ainda, a necessária e decorrente premissa da “interpretabilidade”. São letras construídas para a leitura, exatamente como a literatura escrita e impressa.

Trata-se, a meu ver, de dois modelos de certo modo excludentes. Isso não implica que a partir do modelo erudito ou moderno, fundado, entre outros fatores, na palavra escrita, não seja possível gerar obras que pressuponham a *performance*, a apresentação interativa e até o improviso. Infelizmente, tal modelo tem sido bem menos utilizado pelo discurso moderno³⁶.

³⁶ Nunca é demais lembrar, como o faz Nei Lopes que “...o canto solista improvisado sobre uma base coral não é, como já se pensou, um traço exclusivo das culturas africanas. O extremamente elaborado repente do nordeste brasileiro (...) tem origem claramente ibérica...” (C.f. Cotrim, op.cit., p.30) e poderíamos falar da moda de viola e outras assim como, num outro plano, de contadores de histórias ou as várias formas de teatro popular.

Indiscutivelmente o improviso é um recurso natural e recorrente de toda e qualquer cultura marcada pela oralidade, ou seja, de culturas que não contam nem vislumbram a possibilidade de fixar formas literárias, musicais, poéticas e outras.

Menções sobre o recurso do improviso não faltam nas letras de samba, independentemente de épocas e ‘recortes’:

Em “Bebadosamba” de Paulinho da Viola, a voz que canta diz:

Coração partido
Verso de improviso
Bêbado de martírio
Desta vida
Pelo coração etc.³⁷

“É isso que eu mereço” de Jovelina Pérola Negra e Zecão

Sou tranqüila
Sou serena na roda de samba eu chego devagar
Digo verso de improviso
A quem me desafiar etc.³⁸

“Falso batuqueiro” de Raul Marques e Cláudio de Souza

Quando o batuqueiro faz um floreado
Na ponta do pé
E diz um verso de improviso
Resolvendo o que a gente quer
(Não é? Não é?) etc.³⁹

“Luz de repente” de Marquinho PQD, Arlindo Cruz e Franco

Eu sou partideira da pele mais negra
Que venho e que chego pra improvisar
Não me bote medo que nunca vacilo
Que vai entrando na fila querendo versar etc.⁴⁰

“Mafuá de Iaiá” de Zeca Pagodinho, Serginho e Argemiro

Todo mundo de cuia na mão

³⁷ Paulino da Viola, *Bebadosamba*, BMG, 1996.

³⁸ Jovelina Pérola Negra, *Jovelina Pérola Negra*, Coleção Bambas do Samba, Som Livre, 2000

³⁹ Jorge Veiga, *Testamento dos sambistas*. Revivendo, s/d, gravado em 1945.

⁴⁰ Jovelina Pérola Negra, *Pérolas*, Som Livre, 2000.

Batendo no prato a rapaziada
Fazendo improviso e firmando o refrão etc.⁴¹

Poderia citar muitos e muitos sambas.

Infelizmente, como resultado das gravações, e num outro plano, da escolarização, a tendência do “improviso”, recurso lábil, vital e oscilante que supõe a arte feita na hora, ao vivo, inventada no momento, sempre adaptada às circunstâncias, sem tempo determinado nem garantia de um bom “resultado final”, esse recurso poético maravilhoso, repito, tende a simplesmente desaparecer⁴².

O que impede a convivência do modelo *moderno, escolarizado e hegemônico* com o recurso essencialmente dialógico do improviso é assunto que mereceria um estudo à parte mas, creio, o que quer que seja, envolve o problema das diferenças entre modelos de consciência.

Para encerrar esse tópico, acho importante trazer alguns comentários de Peter Berger e Thomas Luckmann.

Segundo os dois sociólogos, para o homem “a mais importante experiência” [considerando o contato com o outro] “(...) ocorre na situação de estar face a face (...), que é o caso prototípico da interação social. Todos os demais casos derivam deste. Na situação face a face o outro é apreendido por mim num vivido presente partilhado por nós dois”.⁴³ Além disso, “[n]a situação face a face o outro é plenamente real. E não uma hipótese imaginária e abstrata, como ocorre com o escritor que escreve seu texto no isolamento tendo em vista um leitor virtual”.⁴⁴

⁴¹ Zeca Pagodinho. *Pixote*. BMG/RCA, 74321646592, 1991

⁴² Vejamos o depoimento de Nei Lopes sobre o partido-alto: “é uma cantoria na base do improviso. Então, quando se escreve, quando se grava esse samba, ele já deixou de ser partido-alto. Daí se tem um samba em estilo partido-alto, mas em essência não é. Ao gravar, já se escreveu, se memorizou, então não há improviso. O improviso sempre acontece no ambiente da informalidade. Quando é apresentado num teatro, perde a espontaneidade. Tidas as cantorias ocorrem ao sabor do momento. Tem que haver uma base, uma poesia previamente preparada, mas o que vai surgir dali não se sabe. Há determinados motivos, dentro de refrões, e tem de se versar com esses temas. A cantoria nordestina, por exemplo, tem vários estilos, cada um com muita rigidez formal. O partido-alto tem algumas regras, mas não essa rigidez, essa formalidade em que não se pode sair do estabelecido. O partido-alto tem mais o caráter de brincadeira, de algo mais lúdico...” C.f. Entrevista “O beija-flor de Nei Lopes”, 2009, p.19-21.

⁴³ BERGER, Peter L. e LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade*, 2002, p. 47.

⁴⁴ *Idem, ibidem*, p. 47.

E Berger e Luckmann completam dizendo que as relações face-a-face são inevitavelmente flexíveis e sem qualquer padrão predefinido.⁴⁵

Explicam mais: “[o] veículo mais importante da conservação da realidade é a conversa. (...) A maior parte da conversa não define em muitas palavras a natureza do mundo. Ao contrário, ocorre tendo por pano de fundo um mundo que é tacitamente aceito como verdadeiro”.⁴⁶

O tom de conversa, o tom coloquial, a dialogia concreta (não me refiro à teórica, aquela que se dá *in abstracto*), tendo como pano de fundo a visão compartilhada e o *sensu comum*, eis um pressuposto essencial do discurso popular.

Uma espécie de acordo tácito, fundado no *sensu comum*, é básico para que se estabeleça a relação face-a-face.

O mesmo não ocorre na relação entre o texto e o leitor, que lança mão de outras fontes, bibliográficas por exemplo, lê, relê e “interpreta”.

Sobre a relação face-a-face, característica central da *performance*, dizem os dois sociólogos que o indivíduo pode recorrer a várias técnicas de conservação da realidade, mas nenhuma se compara “às conversas frente a frente, que tais técnicas são destinadas a substituir”.⁴⁷

“Conservação da realidade” aqui não deve ser interpretada meramente como “tradição” ou “conservadorismo”, mas sim no sentido muito mais amplo de um acordo tácito e compartilhado entre as pessoas a fim de tornar interpretável, dar significado à vida e ao mundo.

Lembro que, tanto nas culturas tradicionais como nas culturas modernas, as pessoas que sabem improvisar sempre foram, são e continuarão sendo admiradas. A meu ver, por se exporem de forma espontânea e franca, arriscando-se, utilizando a inteligência, a intuição e a situação de relação, capazes de expressar, revelar ou “interpretar” (“integrar na ordem do cotidiano”⁴⁸) algo que represente o *ethos* e o *pathos*

⁴⁵ *Idem, ibidem*, p. 48.

⁴⁶ *Idem, ibidem*, p. 203.

⁴⁷ *Idem, ibidem*, p. 205.

⁴⁸ *Idem, ibidem*, p. 60.

coletivo e, importante, que não estava previsto e fixado ou que inexistia anteriormente. O improviso é um procedimento importante embora desprezado pelo modelo de consciência hegemônico, moderno e escolarizado.

No âmbito das relações humanas, do contato real e situado, não burocrático, entre duas pessoas, essa premissa, o inventar na hora, me parece absolutamente essencial.

Como último mas não menos importante comentário, sei que depois de tudo isso alguém poderia dizer: tudo bem, só que como resultado final os versos improvisados são fracos.

Isso seria, mais uma vez, adotar os paradigmas analíticos e críticos do modelo escrito para, de forma inadequada, tratar uma manifestação essencialmente oral.

No improviso, não importa tanto o resultado final da letra mas sim a *performance*, a criação do verso na hora, a utilização do talento e da intuição imediata e inesperada e a cantoria feita por todos.

Enquanto o modelo “culto” tende a valorizar o “acabamento”, o “controle”, o “produto final”, o modelo popular, pelo menos no caso do improviso, tende a valorizar a *performance*, o fazer em si, o fazer “durante”, o “processo”, o “meio”.

Em tempos tecnocratas isso assusta.

Fato é que o improviso, um recurso artístico, pessoal e humano de extraordinária importância e expressividade, passa a ser desvalorizado, infelizmente, por um modelo que impessoaliza e coisifica a obra de arte tendo em vista o “produto final” descolado de contextos.

Peço ao leitor que pense na formação de nossas crianças e tente lembrar de alguma escola que valorize programaticamente o improviso. Por que razão abrir mão de um recurso humano tão poderoso?

Nada contra o “produto final”. Tudo contra o abandono dos recursos e modelos construtivos capazes de enriquecer o desenvolvimento da criatividade e da expressividade humanas.

Note-se, enfim, que, por suas características, o samba de partido alto, samba feito para ser apresentado ao vivo de forma improvisada, quando gravado, o que na verdade representa um contra-senso, não deve ser escutado como quem escuta um samba feito tendo em vista a gravação.

Neste sentido, sua audição é muito mais exigente. Pede que o ouvinte preste uma especial atenção à letra obrigando-o a imaginar-se no contexto da roda de samba gravada. Isso costuma demandar várias audições. Por essa razão, não faz sentido cantar um samba de partido alto tomando banho de chuveiro a não ser que se cante apenas o refrão. O samba improvisado só funciona numa roda de pessoas e não pode ser criado por um indivíduo só.

Bibliografia

- BERGER, Peter L. e LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade*. 21ª ed. Petrópolis, Vozes, 2002
- CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Lumiar, 1996.
- CASCUDO, Luiz da Câmara. *Folclore do Brasil (pesquisas e notas)*. Rio de Janeiro e Lisboa, Editora Fundo de Cultura, 1967
- COTRIM, Cristiane e Ricardo coord. *Xangô da Mangueira Recordações de um velho batuqueiro*. Rio de Janeiro, CASA Cooperativa de Artistas Anônimos, Petrobrás, 2005
- EHRENZWEIG, Anton. *A ordem oculta da arte*. Trad. Luís Corção. Rio de Janeiro, Zahar, 1969.
- GOODY, Jack. *Domesticação do pensamento selvagem*. Trad. Nuno Luís Madureira. Lisboa, Editorial Presença, 1988.
- LOPES, Nei. Entrevista “O beija-flor de Nei Lopes” por Marco Aurélio Fiochi in “Revista Continuum” Itaú Cultural 20, 2009, p.19-21.
- MÁXIMO, João e DIDIER, Carlos. *Noel Rosa, uma biografia*. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1990
- MOURA, Paulo. “Gafieira em 2 tempos” Duas entrevistas, de 1981 e 1983, dadas a Lílian Zaremba. Folha de S.Paulo. Suplemento Folhetim nº370, 19 de fevereiro de 1984.
- MOURA, Roberto M. *No princípio, era a roda. Um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro, Rocco, 2004
- MUNIZ JR., J. *Do batuque à escola de samba (Subsídios para a história do samba)*. São Paulo, Edições Símbolo, 1976.p.77
- PAULINO, Franco. *Padeirinho da Mangueira. Retrato sincopado de um artista*. São Paulo, Hedra, 2005
- SANT’ANNA, Romildo. *A moda é viola – Ensaio do cantar caipira*. São Paulo, Editora Arte e Ciência, 2000,
- SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. 2ª ed. São Paulo, Ateliê Editorial, 2002,
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*, Trad. Jerusa P. Ferreira e outros. São Paulo, Hucitec, 1997, p.239.