



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
MESTRADO EM MÚSICA  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: EDUCAÇÃO MUSICAL**

**RODOLFO RODRIGUES**

**A MÚSICA NA CANTORIA: processos de transmissão musical  
na prática do cantador repentista**

João Pessoa  
2022

RODOLFO RODRIGUES

**A MÚSICA NA CANTORIA: processos de transmissão musical  
na prática do cantador repentista**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música como requisito para a obtenção do título de Mestre em Música.  
Área de concentração: Educação Musical.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Henrique Gomes Ribeiro.

João Pessoa  
2022

**Catálogo na publicação**  
**Seção de Catalogação e Classificação**

R696m Rodrigues, Rodolfo.

A música na cantoria : processos de transmissão musical na prática do cantador repentista / Rodolfo Rodrigues. - João Pessoa, 2022.

145 f. : il.

Orientação: Fábio Henrique Gomes Ribeiro.

Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA.

1. Cantador repentista. 2. Cantoria. 3. Transmissão musical. I. Ribeiro, Fábio Henrique Gomes. II. Título.

UFPB/BC

CDU 7.071.2(043)

*Valorize o menestrel  
E a viola de madeira  
Seja cantando na feira  
Seja escrevendo cordel  
O seu presente papel  
Une futuro e passado  
Quando o verso é bem-criado  
Quem ouve jamais esquece  
Cada poeta merece  
Ser muito valorizado  
(Jonas Bezerra)*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus, por ter me possibilitado a realização deste Mestrado e por ter conduzido os meus passos até aqui. Sem Ele, nada disso seria possível.

À minha família, que sempre apoiou minhas escolhas, proporcionando-me as melhores condições para que eu pudesse me dedicar integralmente aos estudos.

À minha amada, futura esposa, que muito me incentivou e incentiva. Agradeço por todos os momentos em que me ouviu falar sobre os resultados da pesquisa.

Aos meus amigos que acompanharam esse trajeto. Em especial, aos meus colegas do mestrado, do trabalho e da vida.

Agradeço de modo particular aos Cantadores deste estudo: Guilherme Nobre, Jonas Bezerra e Geraldo Amâncio. A vocês, registro os meus mais sinceros agradecimentos por toda a contribuição dada.

A todos os professores que me auxiliaram neste processo de formação. Especialmente, o Professor Fábio, pelas orientações e por todo o auxílio dado nos diversos momentos em que o procurei.

Muito obrigado a todos!

## RESUMO

A cantoria repentista é uma prática poético-musical amplamente difundida no Nordeste do Brasil. Distingue-se pela destreza com que seus praticantes — denominados cantadores — constroem (improvisam), mediante modalidades e temas, o discurso poético-musical. A aquisição das habilidades necessárias para a efetiva prática de cantador ocorre em processos os quais assumo sob a forma de transmissão. Diante disso, o objetivo desta pesquisa foi compreender os diferentes aspectos da transmissão musical no âmbito da cantoria repentista, a partir de um estudo com três cantadores do Estado do Ceará, analisando a trajetória, entendimento e ressignificação da prática poético-musical. Em virtude das restrições de convívio social iniciados no primeiro semestre de 2020, em decorrência da COVID-19, foi adotada uma metodologia a qual denominamos etnografia em campo virtual, buscando atender os anseios da pesquisa, que teve, em todo seu desenvolvimento, contato com os cantadores apenas por meio de redes sociais e outras plataformas de comunicação virtual. Tomando como base a literatura e o relato dos cantadores entrevistados, evidenciou-se que os processos de transmissão musical ocorrem em diferentes etapas e níveis. De forma geral, as primeiras concepções emergem com a escuta e/ou a participação em espaços em que a cantoria acontece, quase sempre a partir de um parente cantador, e as habilidades são desenvolvidas em interações sociais, quando estes se colocam diante do público e atuam com outros cantadores. O “dom” também figura um aspecto importante neste processo, uma vez que sua detenção é uma aquisição inata, presenteada por “algo/alguém superior”, que conduz os cantadores a serem, efetivamente, bons cantadores. Por fim, foram analisadas as trajetórias de cada cantador e suas concepções acerca do fazer poético-musical, apresentando pontos importantes para a compreensão do fenômeno estudado.

**Palavras-chave:** Cantoria. Cantador Repentista. Transmissão Musical.

## ABSTRACT

The repentista singing is a poetic-musical practice widely spread in the Northeast of Brazil. It is distinguished by the dexterity with which its practitioners — called cantadores — construct (improvise), through modalities and themes, the poetic-musical discourse. The acquisition of the necessary skills for the effective practice of singing occurs in processes in which I assume the form of transmission. Therefore, the objective of this research was to understand the distinct aspects of musical transmission within the scope of the repentista singing, based on a study with three singers from the state of Ceará. Due to the restrictions on social interaction that began in the first half of 2020, as a result of COVID 19, a methodology was adopted in which we call ethnography in virtual field, seeking to meet the research expectations that it had, throughout its development. , contact with the singers only through social networks and other virtual communication platforms. Based on the literature and the report of the interviewed singers, it was evidenced that the musical transmission processes occur at distinct stages and levels. In general, the first conceptions emerge with listening and/or participating in spaces where singing takes place, almost always from a singing relative, and the skills are developed in social interactions, when they stand in front of the public and act. with other singers. The “gift” is also an important aspect in this process, since its possession is an innate acquisition, presented by “something/someone superior,” which leads singers to be, effectively, good singers. Finally, the trajectories of each singer and their conceptions about the poetic-musical making were analyzed, presenting important points for the understanding of the studied phenomenon.

**Key words:** Singing. Repentist Singer. Music Transmission.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> – Sextilha improvisada por Geraldo Amâncio.....	20
<b>Figura 2</b> – Os três entrevistados da pesquisa. Da esquerda para a direita: Guilherme Nobre, Jonas Bezerra e Geraldo Amâncio.....	61
<b>Figura 3</b> –Jonas Bezerra e Charles Gomes em transmissão ao vivo no dia 01/05/2021. ....	62
<b>Figura 4</b> – Geraldo Amâncio e Guilherme Nobre, em comemoração da Semana Cego Aderaldo, no dia 29/06/2021. ....	63
<b>Figura 5</b> - Violas de Geraldo Amâncio, Guilherme Nobre e Jonas Bezerra, respectivamente	85
<b>Figura 6</b> – Pestanas das violas de Geraldo Amâncio, Guilherme Nobre e Jonas Bezerra, respectivamente. ....	85
<b>Figura 7</b> – Partes da viola. ....	87
<b>Figura 8</b> – Variação rítmica N. 1 .....	91
<b>Figura 9</b> – Variação rítmica N. 2 .....	91
<b>Figura 10</b> – Diferença nas variações. ....	91
<b>Figura 11</b> – Execução rítmica da viola: CD 2 da Missão de Pesquisas Folclóricas de Mário de Andrade. ....	93
<b>Figura 12</b> – Pulsação rítmica do baião. ....	94
<b>Figura 13</b> – Primeiro exemplo cantado por Geraldo Amâncio .....	96
<b>Figura 14</b> – Segundo exemplo cantado por Geraldo Amâncio .....	96
<b>Figura 15</b> – Sextilha improvisada por Guilherme Nobre, no dia 01 de setembro de 2021. ....	98
<b>Figura 16</b> – Sextilha improvisada por Jonas Bezerra, no dia 01 de maio de 2021.....	98
<b>Figura 17</b> – Sextilha improvisada por Geraldo Amâncio, no dia 16 de fevereiro de 2021. ....	99
<b>Figura 18</b> – Jonas Bezerra cantando ao lado do seu pai, Chico Alves, durante apresentação no XXIII Festival de Violeiros.....	110

## LISTA DE ÁUDIOS

1. <b>Sextilha</b> , por Geraldo Amâncio [FAIXA 01].....	18
2. <b>Sextilha</b> , por Jonas Bezerra [FAIXA 02].....	18
3. <b>Sextilha</b> , por Guilherme Nobre [FAIXA 03].....	18
4. <b>Décima</b> , por Geraldo Amâncio (memórias do sertão) [FAIXA 04].....	52
5. <b>Quadrão Perguntado</b> , por Charles Gomes e Jonas Bezerra [FAIXA 05].....	61
6. <b>Nordeste da Cantoria</b> , por Geraldo Amâncio e Guilherme Nobre [FAIXA 06].....	63
7. <b>Sextilha</b> , por Jonas Bezerra e Chico Alves [FAIXA 07].....	74
8. <b>Mote em sete</b> , por Geraldo Amâncio e Guilherme Nobre [FAIXA 08].....	75
9. <b>Martelo</b> , por Chico Alves e Jonas Bezerra [FAIXA 09].....	76
10. <b>Desafio</b> , por Lourival Pereira e Joás Rodrigues [FAIXA 10].....	79
11. <b>Desafio</b> , por Vanúbio Limeira e Valdir Limeira [FAIXA 11].....	80
12. <b>Desafio</b> , por Pedro Santa Helena e Thiago Lima [FAIXA 12].....	80
13. <b>Desafio</b> , por Antônio Hélio e Cícero Ferreira [FAIXA 13].....	80
14. <b>Desafio</b> , por Cicero Justino e Gilmar de Oliveira [FAIXA 14].....	81
15. <b>Improviso registrado por Mário de Andrade</b> , em 1938 [FAIXA 15].....	93
16. <b>Toada</b> , por Guilherme Nobre [FAIXA 16].....	98
17. <b>Toada</b> , por Jonas Bezerra [FAIXA 17].....	98
18. <b>Toada</b> , Geraldo Amâncio [FAIXA 18].....	99

Link de acesso aos áudios:

[https://drive.google.com/drive/folders/1oOFGwbu2Zcm2RdUT8tDbIlg601\\_cC7pOi?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1oOFGwbu2Zcm2RdUT8tDbIlg601_cC7pOi?usp=sharing)

## **LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS**

CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CNFCP	Conselho Nacional de Folclore e Cultura Popular

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>13</b>
<b>1</b>	<b>CANTORIA E SUAS FORMAS DE TRANSMISSÃO COMO FENÔMENOS DE ESTUDO NO CAMPO DA MÚSICA: DIMENSÕES EPISTÊMICAS E TRANSDICCIPLINARES.....</b>	<b>18</b>
1.1	Uma arte poético-musical.....	18
1.2	A cantoria nos estudos sobre música.....	24
<b>2</b>	<b>CONCEPÇÕES E ABORDAGENS EM TORNO DA TRANSMISSÃO MUSICAL.....</b>	<b>29</b>
2.1	Definições e conceitos de Transmissão Musical.....	29
2.2	Abordagem teórica em torno do Interacionismo Social e Simbólico nos processos de transmissão musical da cantoria.....	32
2.3	A metodologia da pesquisa.....	38
2.3.1	Aproximação com o campo.....	42
2.3.2	Universo da pesquisa.....	42
2.3.3	Instrumentos de coletas de dados.....	44
2.3.4	Organização e análise dos dados.....	47
<b>3</b>	<b>TRAÇOS HISTÓRICOS DA CANTORIA E A REALIDADE DOS CANTADORES ENTREVISTADOS.....</b>	<b>49</b>
3.1	Êxodo Rural.....	50
3.2	Nordeste: o berço da cantoria.....	54
3.2.1	Primeiros cantadores.....	56
3.3	Os entrevistados da pesquisa.....	58
3.4	Os impactos da pandemia.....	61
3.5	O futuro da cantoria.....	64
<b>4</b>	<b>A ESTRUTURA POÉTICO-MUSICAL DA CANTORIA.....</b>	<b>69</b>
4.1	Regras e obrigatoriedades.....	69
4.2	Modalidades.....	73
4.3	O improviso.....	76
4.4	Os desafios.....	77
4.5	A música na cantoria.....	81
4.5.1	A viola.....	82

4.5.1.1	<i>Anatomia da viola</i> .....	84
4.5.1.2	<i>Tonalidade</i> .....	88
4.5.2	O baião.....	90
4.5.3	A toada.....	94
4.5.4	O canto.....	99
4.5.5	As canções.....	102
<b>5</b>	<b>COMO APRENDEM OS CANTADORES? A TRANSMISSÃO NESSE CONTEXTO</b> .....	<b>105</b>
<b>5.1</b>	<b>Um parente cantador: a hereditariedade</b> .....	<b>106</b>
5.1.1	Da hereditariedade à relação social.....	113
<b>5.2</b>	<b>A rádio</b> .....	<b>116</b>
<b>5.3</b>	<b>As duplas: o contato entre cantadores</b> .....	<b>120</b>
<b>5.4</b>	<b>O dom</b> .....	<b>125</b>
<b>5.5</b>	<b>A incorporação dos modelos de transmissão</b> .....	<b>130</b>
<b>6</b>	<b>CONCLUSÃO</b> .....	<b>134</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>136</b>
	<b>APÊNDICES</b> .....	<b>143</b>
	APÊNDICE A – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO..	144
	APÊNDICE B – ROTEIRO DE ENTREVISTAS.....	146

## INTRODUÇÃO

A espessa conjuntura cultural brasileira, revelada em diversas expressões, exibe a singularidade dos fenômenos artísticos no país. Em cada região, identificamos diferentes costumes no modo de (re)produzir e representar a arte, seja por meio de sons, imagens, movimentos e até nos modos de socialização, haja vista que o social é reflexo da própria cultura.

Diante da extensa faixa territorial brasileira e suas inúmeras representações artísticas, delimitarei onde o fenômeno, objeto deste estudo, encontra-se com maior representatividade: a região Nordeste. Apesar de se notabilizar pelo expressivo quantitativo de grupos tradicionais, esta região é o celeiro daqueles que, segundo Ramalho (2000), distinguem-se pela capacidade do domínio poético-musical, e se fazem, dentre inúmeras outras, de forma significativa neste espaço: os cantadores repentistas, especialmente nos estados da Paraíba, Pernambuco, Ceará e Rio Grande do Norte, estados que apresentam maior concentração deste fenômeno (SILVA, 2006, p. 43).

“Cantoria repentista”, ou, mais abrangentemente, “repente”, é um termo utilizado para representar diferentes práticas de tradição oral que se utilizam do discurso improvisado para a emissão de versos em métricas e acentuações específicas dentro de assuntos (pré)determinados. Essa estrutura improvisacional nada mais é do que a solidificação oral de um conjunto de técnicas e regras verbais, que faz com que o repente apresente uma riqueza de esquemas métricos e rítmicos, cuja obediência é condição indispensável para a verificação da competência do cantador.

Dada a abrangência do termo e a possibilidade de incorporar inúmeros grupos de práticas improvisatórias (cantoria de viola, embolada, aboio, cururu, calango, rap, trova, etc.), faz-se necessário elucidar que este trabalho se concentra exclusivamente sobre a *cantoria de viola*.<sup>1</sup> A delimitação se deu para que o estudo pudesse ser mais bem aprofundado e sequenciado, uma vez que este tem sido meu campo de estudo nos últimos anos. Além disso, a cantoria de viola também se faz muito presente no espaço em que esta pesquisa ocorreu (estado do Ceará), contribuindo para o acesso aos cantadores repentistas.

De acordo com o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP/IPHAN), a cantoria de viola é uma atividade musical “que consiste na improvisação de versos por dois cantadores que se alternam respeitando normas poéticas e acompanhados por violas” (IPHAN, 2004, n.p.). Podemos também entender a cantoria de viola como o evento: o momento e o local

---

<sup>1</sup> Opto por, no decorrer deste trabalho, tratar apenas por “cantoria” ou “cantoria repentista”. A expressão *cantoria de viola* aparecerá apenas em situações que for necessário dar essa ênfase.

da espetacularização e encontro de cantadores com seu público. Enquanto evento, é também chamado de “show de cantoria”, “repente de viola” ou, simplesmente, “cantoria”. Nas últimas décadas, passou a incorporar, para além das improvisações, canções em suas apresentações, fato que tem levado os cantadores à apreensão de novas habilidades, como a execução de novos acordes e a interpretação de canções de outros compositores, bem como, em alguns casos, a de ser o próprio compositor.

O músico-poeta da cantoria, reconhecido pela alcunha de *cantador repentista*, é descrito como “a pessoa capaz de improvisar versos ao som da viola ou da rabeca”<sup>2</sup> (IPHAN, 2004, n.p.). A habilidade instrumental é necessária (e obrigatória) na prática de cantador. Ela permite que o artista se utilize das camadas sonoras do seu instrumento para embasar, rítmica e harmonicamente, as melodias do canto. Além de representar o elemento singularizador e simbólico da cantoria, é dela o papel de embelezar os mais variados temas que emergem dos cantadores, “frutos dos eventos do mundo real em que vivem, bem como das fantasias que povoam as suas imaginações” (RAMALHO, 2002, p. 6).

Antes de adentrarmos a questões mais específicas na esfera deste estudo, é imprescindível que esclareçamos alguns termos que são empregados no âmbito das relações da cantoria, de cujas especificidades tomei consciência dentro do campo. A primeira delas diz respeito ao *cantador*, referindo-se àquele que canta versos em métricas e estruturas específicas dentro de determinadas modalidades, sendo elas improvisadas ou não. A segunda se refere ao *poeta*, indivíduo que domina habilidosamente a rima, podendo ser tanto na esfera poético-musical da cantoria, como na escrita (no caso da literatura de cordel). E o terceiro termo é o de *repentista*, designando o sujeito capaz de criar e responder rapidamente, mas sem a obrigatoriedade de fazê-lo apenas cantando ou declamando. Nesse caso, está relacionado à habilidade e agilidade de pensamento, podendo ocorrer, inclusive, em respostas rápidas e inteligentes durante uma conversa.<sup>3</sup>

Apesar de distintos, os três termos são amplamente usados no âmbito da cantoria. “Cantador” e “Repentista” são exclusivos dos músicos-poetas que fazem a arte do repente. Já o termo “poeta” tem seu uso mais contingenciado e é atribuído tanto para os cantadores em uma

---

<sup>2</sup> Por um determinado tempo, a utilização da rabeca na cantoria foi muito utilizada. Hoje, porém, seu uso foi extinto, fixando-se o uso da viola como instrumento padrão.

<sup>3</sup> Note que o *repentista* não se refere apenas àquele que canta, apesar de ser utilizado apenas entre os cantadores. Neste universo, a astúcia e a velocidade para criar frases são suficientes para designar o “repentista”. Essa definição me foi dada pelo cantador Guilherme Nobre, o qual me narrou o seguinte exemplo: “Louro Branco uma vez tava na casa dele e a mulher dele disse: ‘Louro, lava as mãos para comer’, ele disse: ‘só até isso, Maria?’ (risos)”. Desse modo, todo cantador de viola é também um repentista, pois acredita-se que estes são capazes de criar sagazmente, dando respostas rápidas a perguntas inesperadas.

conversa informal (como uma forma de saudação), como também direcionado aos admiradores e fãs da cantoria. Eu mesmo, no campo, era cumprimentado como poeta. Para os cantadores, a união dos termos representa as diversas capacidades em ser um cantador repentista, já que ele é capaz de improvisar; criar versos em estruturas métricas; apresentá-las de forma musical e, se assim quisesse, prepará-las em estruturas de cordel (repentistas alfabetizados costumam também escrever seus próprios versos).<sup>4</sup>

A improvisação é uma das qualidades de grande apreciação na cantoria por parte do público. Podemos entendê-la como a consubstanciação das diversas regras que a compõem, abarcando os princípios que se exigem da métrica (em suas diversas acentuações), até a construção lógica dos assuntos cantados (oração). É aí que se encontra o fascínio e para onde está voltada a atenção dos ouvintes. É o momento em que os cantadores expõem suas habilidades por meio do domínio das regras e dos assuntos sobre os quais são desafiados a cantar.

No que se refere à música da cantoria, ela permeia não só os elementos sonoros-musicais, mas toda a produção do verso, solidificando as regras que fundamentam tanto os elementos poéticos (“discursivos”) quanto os estéticos (singularizadores da arte). Essa compreensão é importante para a ampliação das concepções acerca deste campo (que é a própria música), pois compreenderemos como ela é concebida pelos cantadores e como se configura autonomamente no espaço, ao tempo que se articula às improvisações dos versos e se faz presente na formação musical dos sujeitos envolvidos no processo de transmissão.

Tratar, portanto, da música é também tratar dos seus elementos discursivo-textuais, haja vista que música e poesia, na prática da cantoria, são uma só. Outrossim, constatei que, para compreender a produção poético-musical nesta esfera, é preciso entender como os sujeitos identificam sua própria prática, para, conseqüentemente, assimilar o processo de transmissão. Assim, abordo as experiências de cada sujeito no processo de incorporação das habilidades práticas, até a efetiva profissionalização.

Considerando, portanto, as informações até então apresentadas, este trabalho procurou responder ao seguinte problema de pesquisa: *como ocorre a transmissão musical no âmbito da cantoria?* Este problema emerge, principalmente, no campo da música, onde os estudos que se propõem a abordar a temática tendem a limitar-se ao cânone das transcrições, a fim de identificar relações ibéricas, africanas e/ou indígenas — conforme já havia sido destacado por Sautchuk (2009, p. 16) — bem como aos cânones literários: conteúdos abordados nos temas

---

<sup>4</sup> Há um consenso entre os cantadores de que qualquer cantador pode ser cordelista, mas nem todo cordelista pode ser cantador. É comum, no entanto, essa posição receber críticas por parte de alguns cordelistas.

propostos durante as apresentações e desafios e as relações existentes entre enunciação e recepção (no âmbito do discurso). Em vista disso, o objetivo foi de compreender os diferentes aspectos da transmissão musical no âmbito da cantoria repentista, a partir de um estudo com três cantadores do estado do Ceará, analisando a trajetória, entendimento e ressignificação da prática poético-musical. Desse modo, entendendo a música não como um elemento isolado na cantoria, mas a cantoria como a própria prática musical, ou melhor dizendo: poético-musical.

A metodologia decorreu da busca em se compreender os aspectos da cantoria sobre diferentes perspectivas, levando-me à adoção de procedimentos específicos diante das particularidades que se apresentaram. Em virtude das restrições e distanciamentos sociais enfrentados (em decorrência da COVID-19), recorri a uma adaptação metodológica, a qual denominei “etnografia em campo virtual”. Foi assim definido, uma vez que toda a comunicação e o acompanhamento das práticas dos entrevistados ocorreram por meio de redes sociais e plataformas de comunicação, tendo sido consideradas as implicações desse processo, como as adaptações temporárias por parte dos cantadores, em decorrência da inserção no ambiente virtual, e a não possibilidade de uma participação presencial no campo de estudo.

Todos esses pontos estão devidamente descritos e distribuídos em cinco capítulos. No primeiro deles, apresento concepções epistêmicas da cantoria como fenômeno de estudo no campo da música, demonstrando como os estudos de transmissão se relacionam nesse contexto. Elenco também os trabalhos levantados na revisão bibliográfica, centrados exclusivamente nos cursos de pós-graduação em música, com o objetivo de compreender como o fenômeno vem sendo atualmente abordado pelo campo de estudo. Por fim, apresento alguns trabalhos que relacionam os estudos sobre música da cultura popular no âmbito da Educação Musical, apontando para novas perspectivas na área.

No segundo capítulo, defino e conceituo a transmissão musical a partir de diferentes perspectivas. Em seguida, discorro sobre os principais aspectos do Interacionismo Social e Simbólico que apoiarão a análise deste trabalho, apresentando as evidências mais marcantes desta corrente de pensamento do século XX. Por fim, discorro sobre o processo metodológico, destacando os desafios que, abruptamente, levaram-me a realizar uma adaptação no modo de lidar com os sujeitos envolvidos nesta pesquisa, fato que me levou a repensar uma abordagem própria para as condições que se apresentaram.

Os traços históricos da cantoria estão descritos no terceiro capítulo. Neste processo, procuro evidenciar os principais momentos na história que fizeram a cantoria ser tal qual ela se apresenta hoje. Ciente das dificuldades em narrar cronologicamente os fatos históricos, propus apresentá-la sobre uma linha do tempo invertida, analisando dos dias atuais até os primeiros

dados que se apresentaram no Brasil. No fim do capítulo, analiso a atual realidade dos cantadores que participaram como informantes neste estudo e as perspectivas para o próprio futuro da cantoria.

No quarto capítulo, discorro sobre os esquemas estruturais da cantoria, destacando modalidades, improvisos e desafios. Além disso, demonstro como a música se configura na cantoria e como seus elementos, para além da função estética e identitária, ocupam um papel centralizador na formação poético-musical dos cantadores.

Considerando as discussões apresentadas nos capítulos anteriores, destino, no último capítulo, uma discussão mais centrada ao relato dos informantes, destacando os pontos debatidos nas entrevistas e como estes revelam a transmissão neste contexto. Aqui, descrevo em categorias como os espaços evidenciam que a sociabilidade no campo da cantoria é um dos principais meios de aquisição de conhecimento.

Em suma, apresento este trabalho como um meio de se compreender a transmissão musical na cantoria repentista, uma vez que foram discutidos e elucidados pontos levantados pelos próprios cantadores entrevistados. Desse modo, toda a estrutura do trabalho comunga com a perspectiva de melhor atender ao objetivo deste estudo, construindo, sistematicamente, um retrato do próprio fazer poético-musical.

## 1 A CANTORIA E SUAS FORMAS DE TRANSMISSÃO COMO FENÔMENOS DE ESTUDO NO CAMPO DA MÚSICA: DIMENSÕES EPISTÊMICAS E TRANSDISCIPLINARES

Para situar a cantoria como música, devemos considerar a complexidade de sua produção, tomando, em sua integralidade, todos os aspectos que estruturam as bases da construção do repente. Por isso, neste primeiro capítulo, reflito sobre a arte poético-musical da cantoria, apontando para as implicações de se segregar sua obra em “poesia” (isolada ao campo poético; linguístico), ou “música” (isolada ao campo sonoro-musical). Trata-se, pois, de não renunciar qualquer que seja do todo de sua produção, nem deslocar duas formas distintas de análise, mas entender que música, neste contexto, é, também, o próprio elemento poético. Para isso, é preciso compreender que a música expressa, acima de tudo, um conjunto de valores vivenciados nas diferentes esferas de ordem social, que são incorporados e ressignificados com base nas experiências que compõem a história de cada indivíduo. É por isso que, neste contexto, a transmissão de conhecimento ocorre em sua completude, onde é incorporado, sem segmentar, a própria arte poético-musical da cantoria.

### 1.1 Uma arte poético-musical

Médico opera o tempo inteiro Depois da anestesia E eu só opero as palavras Metrificando a poesia E anestesiando as almas Que gostam de cantoria (Jonas Bezerra, 01/05/21 FAIXA 01)	Vamos botar na toada De muitos anos atrás É aqui que encaixamos Nossos versos naturais Nessas toadas antigas Que hoje ninguém usa mais (Geraldo Amâncio, 24/05/21 FAIXA 02)	Se pra dar vez todo mundo Fosse criado um esquema Como hoje está sendo feito No Teatro, em Diadema Essa nossa classe artística Não tinha tanto problema (Guilherme Nobre, 28/08/21 FAIXA 03)
---	--	---

As estrofes citadas acima foram registradas durante as observações de campo para este trabalho. Compostas de improviso e sem qualquer pretensão de permanecer guardadas na memória, acabariam por cair no esquecimento entre tantos improvisos de versos e estrofes durante as apresentações em que foram criadas. Nas ocasiões, Jonas Bezerra, inspirado pelo dia dos trabalhadores (data que se comemorava naquele dia) cantava sobre as profissões, equiparando atribuições da medicina com o repente que improvisava. Geraldo Amâncio apresentava-se em um projeto da Cidade de Fortaleza, Ceará, cumprindo atividades de um edital que havia sido contemplado, improvisando sobre uma tradicional toada da cantoria que alegava estar em “desuso”. Já Guilherme Nobre cantava sobre “como seriam as coisas se o mundo fosse

diferente”, durante o XIII Encontro de Cantadores Repentistas do Nordeste, na cidade de Diadema, São Paulo, destacando a carência sentida pelos cantadores por mais espaços para apresentações.

Cada estrofe foi composta em uma estrutura de seis versos com sete sílabas poéticas — estas denominam-se *sextilhas*. É a modalidade em versos mais usual da cantoria e considerada, pela maior parte dos cantadores, a modalidade mais simples.<sup>5</sup> A transcrição destas sextilhas nos revelam, porém, apenas uma esfera da totalidade da produção do repente: a construção poético-textual. Ao serem assistidas no momento de suas criações, o ouvinte é levado a uma outra experiência sensorial, pois não se trata apenas de versos declamados<sup>6</sup>, mas de uma construção poética acompanhada de elementos que transcendem o discurso, como a base rítmica/harmônica das violas dinâmicas<sup>7</sup> e a estrutura melódica dos versos, perfazendo um caminho de tensões, preparações e repousos. Essa melodia chama-se, no universo da cantoria, toada.

Se há, portanto, para além da construção poético-textual, uma musicalidade, logo concluímos existir, minimamente, a presença de dois elementos responsáveis pela composição do repente: música e poesia.<sup>8</sup> Por outro lado, a categorização isolada dos componentes é o equívoco de quem tenta estratificar o repente em poesia ou música. Trata-se, pois, de uma condição *sine qua non* do próprio gênero artístico repentístico. Assim sendo, uma forma alternativa de apresentar (e/ou representar) a criação poética dos cantadores seria não apenas escrevendo seus versos, mas transcrevendo os elementos sonoro-musicais que a compõem.

A estrofe de Geraldo Amâncio, por exemplo, não nos permite penetrar no real contexto do discurso que foi improvisado apenas a partir da sua leitura. Ao executar uma toada “extinta” do repertório melódico dos cantadores, sua exposição passa a ter sentido quando a melodia cantada é recebida pelo ouvinte que presencia sua apresentação. Desse modo, a fim de perpetuar parcialmente a criação do repente, é preciso que notemos, indissociavelmente, tanto a palavra quanto a música, conforme representado na figura 1:

---

<sup>5</sup> As rimas nesta modalidade se concentram sempre nos versos 2, 4 e 6.

<sup>6</sup> Recitação de textos poéticos em voz alta. Os versos declamados costumam ser retirados de cordéis ou de versos improvisados por cantadores, que são decorados ou transmitidos oralmente.

<sup>7</sup> No Nordeste, os repentistas se utilizam da viola dinâmica, modelo criado no Brasil que tem amplificadores naturais feitos com cones de alumínio, e, com isso, o timbre levemente modificado (VILELA, 2010, p. 325).

<sup>8</sup> Acerca das disposições destes dois elementos, sugiro o livro da socióloga Elba Braga Ramalho: *Cantoria Nordestina: Música e Palavra* (2000).

Figura 1 – Sextilha improvisada por Geraldo Amâncio.<sup>9</sup>

va-mos bo-tar na to - a - da De mui-tos a-nos a-trás

É a - qui que en - cai - xa - mos nos - sos ver - sos na - tu - rais

Es - sas to - a - das an - ti-gas Que ho - je nin-guem u - sa mais

Fonte: Próprio autor.

É manifesto que a partitura não é capaz de representar a complexidade do fenômeno musical. Há diversos códigos expressivos da música que não podem ser notados na ordenação de figuras de valores sobre cinco linhas da pauta musical. Música, para além do aspecto sonoro, é também o sentido, o significado, o valor, a relação com o contexto e diversos outros parâmetros que inexistem nas articulações e ornamentos da notação. É por isso que a música da cantoria só pode ser entendida em sua totalidade. O exemplo acima é apenas uma forma de demonstrar a cantoria para além da exposição “declamada”. A toada, que ora havia sido suprimida pela mera transcrição da sextilha, toma corpo e nos possibilita percebê-la em seus movimentos *tenses*, viabilizando que outros músicos possam executá-la tanto instrumentalmente quanto vocalmente.

Enquanto transpunha esta sextilha à notação musical, recordava-me do que havia prefaciado Coriolano de Medeiros no célebre livro *Cantadores e Poetas Populares* (1929), dedicado ao autor Francisco das Chagas Baptista: “meu amigo, você sabe, e sabem todos que se dedicam ao assumpto, o cantador alem do verso proprio, da poesia propria, cria tambem música propria: uma completa a outra” (BAPTISTA, 1929, n. p.). Na ocasião, Coriolano de Medeiros, enquanto elogiava o trabalho do seu amigo, questionava a ausência de registros musicais dos cantadores, pois entendia que estes eram também possuidores destas habilidades: “quando aparecerá quem recolha tambem essas melodias sertanejas, ás vezes dolentes como um soluço, ás vezes ternas como um arrullo, ás vezes alegres como uma resta de sol? Quando

<sup>9</sup> Os travessões na partitura demarcam o limite de cada verso.

completarão nosso folk-lore, juntando a palavra rithmada ao som musical?” (BAPTISTA, 1929, n. p.).

Travassos (2000; 2004), após setenta anos deste prefácio, apontaria ainda para o inexpressivo quantitativo de registros que assumiam a cantoria em sua totalidade. Percebeu ela que havia uma clara tendência a encaminhar os estudos sobre cantoria quase sempre a uma categoria “poética”. Segundo a autora, dois possíveis fenômenos podem ter levado os estudos a desconsiderar o seu valor musical: primeiramente, “o acentuado interesse pela literatura de cordel” e, segundo, a “tendência de reduzir a cantoria aos versos cantados, que são transcritos e transformados em textos escritos a serem analisados quanto ao seu material temático, forma poética e estilo” (conforme vimos na abertura deste capítulo). Travassos verificou ainda que “poucos escritores tentaram lidar com a cantoria como música, e aqueles que prestaram atenção à música tenderam a se concentrar em suas origens culturais e musicais, intrigados com o uso de escalas ‘exóticas’, ‘defeituosas’, ‘modais’ ou ‘escalonada’”<sup>10</sup> (TRAVASSOS, 2000, p. 66, tradução minha). Parte do seu trabalho aponta ainda para a necessidade de abordagens que entremelhem melhor os aspectos da linguagem e das interações na cantoria, especialmente os que estão diretamente relacionados aos aspectos da vida cotidiana do cantador, sobretudo a relação entre música, linguagem e performance, avançando barreiras interdisciplinares nos estudos da cantoria.

Fato é que a carência de registros e as não afirmações da música na cantoria — incluindo-se, aqui, outras artes da poesia improvisada — são reflexos de um tratamento que, há anos, tem olhado unilateralmente para a rica produção da arte musicalmente metrificada em poesia. Nas pesquisas de Lamas (1973), a autora percebeu que, em estudos referenciais sobre os trovadores (possíveis precedentes dos cantadores do Nordeste), já não se encontravam grafadas transcrições musicais suficientes, incluindo, aqui, o trabalho de J. Beck (1910), *La Musique des Troubadours*, cuja autora diz não apresentar notações musicais, apesar de algumas delas apresentarem pautas, contendo, no entanto, apenas “manuscritos das canções” (LAMAS, 1973, p. 237).

Em vista disso, e a fim de romper alguns paradigmas que há anos marcam os estudos sobre cantoria, proponho-me a chamar, alternativamente, os repentistas também de músicos-poetas, mesmo ciente de que essa concepção de “músico” não faça parte, em sua grande maioria, dos conceitos de autodenominação dos próprios cantadores (acerca deste assunto,

---

<sup>10</sup> Few writers have attempted to deal with cantoria as music, and those who have attended to the music have tended to focus upon its cultural and musical origins. Intrigued by the use of "exotic", "defective", "modal" or gapped scale.

tratarei no capítulo 4). Acrescento ter conhecimento do uso do termo por parte de autores e estudiosos do tema (não se trata aqui de ineditismo). Por sua vez, percebo que seu uso é mais utilizado como uma referência à arte “poético-musical”, não a abordando na sua forma estrita. Indico, portanto, lançar um olhar hermenêutico, interpretando-a literalmente na ação poético-musical, corroborando Sautchuk (2009) quando diz que “o foco restrito ao resultado poético ou musical tende a ignorar os princípios práticos que levaram ao produto final” (SAUTCHUK, 2009, p. 8). Assim, discutir a música neste contexto é também discutir, dialogicamente, a própria poesia, inexistindo níveis hierárquicos entre o campo “discursivo” e “sonoro”, havendo, pois, uma consonância que extrapola qualquer limite de individualidade.

Insisto, novamente, que tratar de um processo de transmissão no âmbito da cantoria não significa observar seus elementos separadamente. Todos estão imbricados em um único processo; coexistindo em um único espaço; amalgamados às regras que unem os sons às palavras. Portanto, indivorciáveis. Não há uma ordem gradual e classificatória de aprendizagem, não se exige a aprendizagem primeiro de um para prosseguir ao outro. Entendo, porém, que não são violados os graus de complexidades e idiossincrasias de cada habilidade. A destreza com que a agilidade de pensamento na construção do verso se desenvolve pode não se acometer, por exemplo, no domínio dos jogos melódicos ou na técnica instrumental. Mas proponho, acerca destes pontos, discuti-los em capítulos posteriores.

Em primeiro lugar (e acredito ter deixado explícita essa minha intenção), é preciso rever os conceitos que levam a cantoria a ser representada como uma arte que retrata unicamente a “mensagem”. Ela é também possuidora de significados próprios para a compreensão de todo um universo musical e, enquanto tal, merece ser estudada e compreendida também dentro do campo da música, com seus métodos e epistemologias próprios, olhares voltados para a interação e a construção daquilo que também pertença à arte dos sons. Claro, é impossível tratar da transmissão musical neste contexto ignorando os elementos que levam também à construção do discurso poético improvisado (pois, como já disse, estão imbricados). No entanto, é preciso considerar aquilo que está também diretamente relacionado aos elementos sonoro-musicais, pois, estando entranhada a todo um processo de construção poética, a música da cantoria se torna tão importante quanto essencial aos versos apresentados no início deste capítulo.

Em segundo lugar, é preciso entender — e este trabalho também se propõe a isso — como ocorrem esses processos de transmissão. Tantas são as possibilidades que seria uma tarefa quase impossível descrever as ocorrências diante de sua multiplicidade e complexidade. Apoio-me, entretanto, em diferentes áreas para melhor delimitar e delinear esse grande rol de possibilidades com que me deparei durante a investigação.

De acordo com Spindler (1958), “todo aprendizado humano ocorre em um ambiente culturalmente influenciado, se não culturalmente criado”<sup>11</sup> (SPINDLER, 1959, p. 395, tradução minha). Essa perspectiva da aprendizagem, diretamente ligada ao meio sociocultural em que se está inserido, é uma concepção que corrobora, em parte, os resultados das investigações deste estudo. Por sua vez, não se trata simplesmente de elencar graus de compatibilidade entre o meio e as escolhas adotadas durante a vida. Há uma teia de experiências que são essenciais para as escolhas e absorção de determinados conhecimentos.

Uma das perspectivas de aprendizagem para Bourdieu está pautada na ideia de acúmulo de capital cultural. Para Bourdieu (1998), esse capital refletirá disposições do meio em que o sujeito está inserido, sendo possível, a partir da compreensão deste capital, reconhecer os diferentes níveis de aprendizagem. Segundo o autor, esse processo parte da categorização de três estados distintos: incorporado, objetivado e institucionalizado (BOURDIEU, 1998).<sup>12</sup>

De acordo com a teoria de Erving Goffman acerca do Interacionismo Social e Simbólico, o comportamento humano e as relações entre os indivíduos estão diretamente interligados com o meio, a partir de uma compreensão do próprio sujeito (GOFFMAN, 2011). Para Goffman, as ações sociais são marcadas pela estrutura social, entendidas a partir da ordem social e de interação. Sautchuk (2009), em sua tese de doutorado acerca das práticas e habilidades no repente nordestino, recorreu à teoria de Goffman na perspectiva de compreender as relações simbólicas na cantoria, e como estas fundamentam e se estruturam na relação entre os participantes, apontando para uma relação abrangente e multifacetada.

No campo da música, encontramos diferentes concepções sobre as formas de aprendizagem. Destaco, no entanto, os estudos que primam pelas formas de transmissão, identificando os valores, significados e significâncias de um conhecimento musical para o meio social a que os indivíduos — transmissores e receptores — estão relacionados. Para Queiroz (2017), é possível compreendermos, a partir da transmissão musical, “os pilares que sustentam uma música como expressão estética, humana e cultural” (QUEIROZ, 2017, p. 174”).

Diante da visão de aprendizado de diferentes áreas, e da conexão destas, proponho apresentar algumas respostas aos questionamentos levantados neste estudo. Com base nos trabalhos sobre música e transmissão musical, apoiando-me às teorias sociais de interação

---

<sup>11</sup> (...) all human learning occurs in a culturally influenced, if not culturally created environment (...).

<sup>12</sup> O capital cultural incorporado diz respeito às disposições incorporadas pelo indivíduo ao longo de suas experiências: um *habitus*; O capital objetivado está intrinsecamente ligado ao capital econômico, pois este tipo de capital cultural se revelará na aquisição de bens culturais; já o capital institucionalizado será um capital legitimado pela obtenção de certificados e diplomas oferecidos por instituições, uma forma de “autenticar” o domínio sobre determinada competência.

simbólica (GOFFMAN, 1988; 2002; 2011; 2019[1982]), a fim de auxiliar as análises e melhor compreender o fenômeno estudado, acredito ser possível discutir concretamente estes pontos, considerando, principalmente, os relatos dos envolvidos neste estudo.

## 1.2 A cantoria nos estudos sobre música

Para apoiar as discussões acerca das práticas poético-musicais da cantoria, bem como para o aprofundamento do *corpus* teórico desta pesquisa, tomei como base uma bibliografia ancorada em estudos sobre transmissão musical e práticas musicais de tradições orais, integrando artigos em periódicos, dissertações, teses, livros e registros documentais de diferentes áreas.

Ao realizar um levantamento no Catálogo de Dissertações e Teses e no Portal de Periódicos, ambos no banco de dados da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), com delimitação aos cursos de pós-graduação em música, bem como a quatro revistas de música do país, classificados nos estratos A1 e A2 do *Qualis* Periódicos da CAPES (quadriênio 2013-2016)<sup>13</sup>, foram evidenciados e categorizados três grupos de trabalhos: 1) aqueles que centralizaram sua pesquisa na estrutura poético-musical da cantoria repentista, e/ou em sua forma artística e espetacularizada (*primeiro plano*); 2) aqueles que tomaram por base as práticas repentísticas, a fim de analisar outros fenômenos musicais (*segundo plano*); 3) trabalhos que foram filtrados no levantamento por trazerem palavras-chave semelhantes aos descritores utilizados, como “Cantador” e “Cantoria”, que não tinham, porém, a cantoria repentista como o principal objeto de estudo, nem como base para outras pesquisas, mas que teciam contribuições para o escopo teórico deste estudo (*terceiro plano*).<sup>14</sup>

O estudo de Py Oliveira (1999), acerca da música na cantoria em Campina Grande, Paraíba, definiu a arte dos cantadores como “uma tradição que une poesia e música” (OLIVEIRA, 1999, p. iii), acendendo a discussão sobre a estrutura poético-musical. Apesar dos esforços, seu trabalho sugere, mesmo subjacente, o elemento musical (sonoro) isolado do contexto poético, alegando apresentar apenas “informações mais gerais” sobre a música (2009, p. 9). Apesar disso, seu estudo traz contribuições importantes para a compreensão de determinados aspectos, como a constatação de que “a importância dada pelos cantadores para a música varia de acordo com a habilidade musical de cada um” (OLIVEIRA, 1999, p. 90). Essa perspectiva da música, a partir da prática e vivência de cada cantador, parte de uma

<sup>13</sup> ABEM, Opus, Per Musi e Vórtex.

<sup>14</sup> Elenco como primeiro, segundo e terceiro plano, apenas para traçar uma relação de proximidade com o fenômeno estudado.

compreensão que abrange tanto o conceito de o que é música, como quanto ele se reconhece agente produtor dessa musicalidade.

Também é central, em minha investigação, parte dos questionamentos levantados na pesquisa de Oliveira (1999) acerca da prática poético-musical dos cantadores. Ao compreender os múltiplos processos acerca dos modos de aquisição e apreensão do fazer artístico a partir da perspectiva dos próprios cantadores, é possível projetar parcialmente o próprio percurso da transmissão, desvendando, menos sinuosamente, como os agentes “adquirem” e lidam com determinadas competências e habilidades musicais.

O fator social também se faz importante nesse processo. O local em que o repentista inicia e faz emergir sua trajetória profissional delinea parte do entendimento da própria prática, e é nessa perspectiva que Nascimento (2014) centra seu estudo, analisando a relação de alguns cantadores com o centro cultural “Casa do Cantador”, em Ceilândia, Distrito Federal. Assim como Oliveira (1999), Nascimento (2014) também definiu a cantoria como “sendo resultado da junção de música e poesia” (NASCIMENTO, 2014, p. 4), tratando-a como uma prática da “música-poesia-improviso-arte” (2014, p. 20). Apesar de não ser esse o foco do seu estudo, o autor tece pontos que considera importantes para o entendimento da música neste contexto. Para o autor, o fator identitário é uma das principais formas de preservação estética da cantoria, legitimando o *ethos* coletivo e individual.

Pautando especificamente sobre os elementos sonoros da cantoria, Jacobsen (2020) — pertencente ao *segundo plano* de trabalhos levantados — analisou como a utilização de pedais nas violas dinâmicas produziam um efeito estético nas obras musicais de Rodrigo Caçapa e Hugo Lins (compositores pernambucanos contemporâneos), identificando representações sonoras arquetípicas do Nordeste brasileiro. Jacobsen (2020) recorre particularmente às relações entre tradição e inovação, indicando como a sonoridade das violas dinâmicas, presentes quase exclusivamente com os cantadores do Nordeste, foi representada nas obras dos compositores estudados. Seu trabalho também destaca a relação entre poesia e música, ao dizer que a “música e a poesia produzida pela cultura popular seria a matéria prima bruta, e a voz do cantador seria nada mais do que a própria natureza exercendo seu papel” (JACOBSEN, 2020, p. 46), apontando para uma nordestinidade essencialmente brasileira a partir do elemento sonoro produzido pelos cantadores.

Nessa mesma perspectiva, Figueiredo e Lühning (2018), com artigo intitulado “Terça neutra: um intervalo musical de possível origem árabe na música tradicional do Nordeste brasileiro”, abordam a existência de uma terça neutra (355 *cents*) em boa parte do repertório

musical tradicional nordestino, dentre os quais se evidenciam as “*trovas dos repentistas*” (FIGUEIREDO; LÜHNING, 2018, p. 105).

Corroboro os apontamentos apresentados por Jacobsen (2020) e Figueiredo e Lühning (2018) acerca da sonoridade dos cantadores, confrontando com os áudios coletados durante as observações em campo (isso será apresentado mais claramente no capítulo 4). De fato, os registros demonstram haver similaridades sonoras que contribuem para uma identidade de determinados padrões estético-melódicos, dentre os quais se evidencia a presença do determinado intervalo musical, denominado terça neutra. Tal constatação é importante quando falamos de transmissão, pois devemos considerar que todas as qualidades socioidentitárias forjam nossas próprias referências. Desse modo, a absorção e a internalização destes padrões fazem parte da nossa própria história enquanto sujeito envolvido no espaço.

É nessa perspectiva que, na *Latin American Music Review*, a pesquisadora Elizabeth Travassos (2004) resenha o livro “Cantoria nordestina: música e palavra”, da autora Elba Braga Ramalho (2000), destacando a escassa produção de trabalhos que se dedicaram a estudar a música da cantoria de forma mais abrangente. Travassos (2004) afirmara que, apesar de ser estudado há mais ou menos meio século, ainda não era objeto de extensa bibliografia e que, muitas vezes, aparecia “em segundo plano nos livros, desfocado pela maior atenção que os estudiosos dedicaram à poesia impressa nos ‘folhetos de cordel’” (TRAVASSOS, 2004, p. 126). Essa mesma lacuna também havia sido evidenciada por Oliveira (1999) cinco anos antes, quando disse haver “uma necessidade de informações sobre a cantoria, no que diz respeito à música” (OLIVEIRA, 1999, p. 2). Desse modo, assim como Travassos (2004) e Oliveira (1999), proponho reacender as discussões que giram em torno da arte do repente acerca da mútua relação entre música e poesia.

Apesar da pouca produção de trabalhos acerca da produção poético-musical da cantoria nos cursos de pós-graduação em música, encontramos discussões sobre esta associação em outras perspectivas, como em Lucas (2010), ao tratar da relação entre música e palavra na idade média, e Ribeiro (2018) tratando da performance musical na cultura popular. Apesar de não serem especificamente ligados ao tema de estudo deste trabalho — os quais classifico como sendo de *terceiro plano* — reforçam o que proponho, pois investigam, em certa medida, a relação entre música e poesia, além de contribuir para uma reflexão acerca da música na cultura popular. Lucas (2010) descreverá que música e palavra, desde o início da própria notação musical, sempre se relacionaram, e isso se deu pela “afinidade sonora existente entre as duas artes, pois ambas lidam com ritmo e melodia” (LUCAS, 2010, p. 30). Já Ribeiro (2018, p. 281) nos possibilita notar um contexto epistemológico bem definido sobre performance nos estudos

sobre a música da cultura popular, permitindo-nos compreender diferentes abordagens acerca deste campo.

Como já levantado por outros autores, e com base nos (poucos) trabalhos localizados nesse levantamento, reforço a necessidade de investigações mais centradas na esfera poético-musical da cantoria, elucidando questões até então, aparentemente, não investigadas, como a própria transmissão musical. As dissertações e artigos aqui apresentados foram fundamentais para o encaminhamento e no apoio das discussões desta pesquisa, contribuindo para o esclarecimento de algumas questões que foram emergindo durante as análises. Destaco que não foram ignoradas pesquisas de outras áreas do conhecimento. A intenção, aqui, foi apenas mostrar o atual estado da arte no campo da música, localizando o estudo e mapeando as principais temáticas investigadas.

No que diz respeito aos estudos do campo da educação musical, de forma mais específica, foi possível perceber um aumento de pesquisas que têm buscado atrelar as perspectivas da educação musical ao contexto das práticas culturais populares e/ou tradicionais, em especial, aquelas caracterizadas pela tradição oral. O estudo de Spindler (1959), acerca das tribos indígenas norte-americanas *Hopi* e a aprendizagem das crianças; os trabalhos de Oliveira (1999) e Sautchuk (2009), abordando os processos de aprendizagem e desenvolvimento musical na cantoria repentista; Sandroni (2000), refletindo sobre o ensino do choro nas escolas e Queiroz e Marinho (2017; 2019), tratando dos processos de transmissão musical no âmbito da embolada denotam uma parcela das produções que têm procurado apresentar as relações de aprendizado musical nos espaços de formação da cultura popular.

As práxis educacionais perpassam transversalmente diferentes camadas, classes e grupos sociais, constituindo uma complexa rede de aprendizagens e transmissão musical, na qual a diversidade e a diferença se tornaram conceitos fundamentais. Queiroz (2017) já alegara que “a educação musical é um fenômeno da cultura e, como tal, está entranhada às demais dimensões que constituem sua inserção na sociedade contemporânea” (QUEIROZ, 2017, p. 164). Desse modo, ocorre durante toda a vida.

Se a cantoria, portanto, é uma expressão da cultura popular, calcada na tradição, arquetípica aos moldes que lhe conferem como tal, com padrões que podem ser absorvidos com base na transmissão de conhecimentos musicais, logo temos um fenômeno que merece ser estudado a partir das abordagens metodológicas específicas do campo da música. Para isso, abordagens de diferentes áreas da música podem comungar para o melhor aprofundamento de suas questões, assim como, na medida que forem necessárias, outras áreas do conhecimento, como a Antropologia e a Sociologia. É nesse sentido que Queiroz (2010) destaca que a relação

de diferentes áreas no campo da música é “[...] de fundamental importância para compreendermos o rico, diversificado e complexo universo das formas de transmissão de música em culturas de tradição oral” (QUEIROZ, 2010, p. 120).

Se, na transmissão, ocorre a apreensão de determinados conhecimentos, constatamos que nem sempre há a personificação de um emissor e um receptor em uma relação interacionalmente e/ou mutuamente situada, tampouco, em determinados casos e situações, um espaço específico para tal (pensemos, por exemplo, qualquer ambiente de ensino institucionalizado). As transmissões musicais, conforme nos mostram Queiroz e Marinho (2017, p. 10) em seus estudos sobre a transmissão musical no âmbito da embolada, “nem sempre são explícitas e sistematicamente organizadas segundo ‘lógicas’ e ‘padrões’ visíveis nas estratégias intencionais de ensino e aprendizagem da música”, especialmente quando ocorrem no contexto das tradições orais, justificando, assim, o diálogo necessário entre as diferentes áreas para o melhor entendimento do fenômeno poético-musical estudado.

Neste capítulo, abordei a cantoria como um fenômeno de estudo no campo da música, discutindo quanto ao estado da própria música na cultura popular. Nos capítulos posteriores, serão apresentadas mais claramente essas relações, visando mitigar a cantoria enquanto arte unicamente “poética”, e os diferentes meios de transmissão musical na prática do cantador repentista.

## 2 CONCEPÇÕES E ABORDAGENS EM TORNO DA TRANSMISSÃO MUSICAL

### 2.1 Definições e conceitos de Transmissão Musical

Conforme vínhamos destacando, a Educação Musical tem se estabelecido como um importante campo de produção de saber, transversalizando níveis e camadas de aprendizagem, dialogando com outras áreas do conhecimento científico, em especial das ciências humanas e sociais. Vimos também que diferentes contextos podem proporcionar a aprendizagem de/da música, especialmente se transcendermos as concepções que as limitam ao campo das “vibrações sonoras”, pois como disse Queiroz (2017, p. 181), a música é a materialização da “motivação, memorização, significação social, autoestima” e, dessa forma, também possuidora de sentido e significâncias.

A música, enquanto fenômeno sociocultural (humano), está diretamente vinculada à vida das pessoas. É produto singular de uma comunidade; da história de um povo; fruto de pertencimento cultural e identitário de memórias locais, regionais, nacionais; e se configura, acima de tudo, como um meio de relação entre indivíduos. São por todas essas relações, e outras, que trago neste capítulo algumas reflexões acerca da transmissão musical.

Na concepção de Gatién (2009, p. 95), estudar o processo de transmissão musical é uma maneira de compreendermos não só o sistema de “transmissão” em si, mas possibilita-nos uma compreensão da própria categoria musical estudada.

Embora as categorias de música (clássica ocidental, popular, jazz etc.) possam ser difíceis de definir de acordo com características musicais estritas, uma melhor compreensão da transmissão musical – de como uma música é passada e aprendida – pode fornecer uma visão sobre a natureza de uma categoria musical em si (GATIÉN, 2009, p. 95, tradução minha).<sup>15</sup>

O modo analítico de “categoria musical”, proposto por Gatién (2009), sugere uma compreensão mais irrestrita dos processos de aprendizagem musical, chamando a atenção para seus significados subjacentes, ou seja, para além do produto sonoro. Segundo o autor, é mais coerente definirmos uma categoria musical a partir dos seus modos de transmissão, do que uma compreensão exclusivamente “musical”. O autor ainda alega que a realização de uma análise mais apurada aos modelos que subscrevem uma música (que considere seus significados

---

<sup>15</sup> While categories of music (Western Classical, popular, jazz, etc.) can be difficult to define according to strict musical characteristics, a better understanding of musical transmission – of how a music is passed on and learned – may provide insight into the nature of a musical category itself.

socioculturais; modos de aprendizagens; ritos; valores imbricados, por exemplo), pode facilmente reconfigurar toda uma estrutura musical (GATIEN, 2009).

Já Queiroz (2010) propõe pensarmos a transmissão musical como um conceito mais abrangente do já tão difundido conceito de “ensino-aprendizagem”. Para o autor, “ensino e aprendizagem são somente dois entre os múltiplos aspectos que fazem com que um determinado conhecimento seja transmitido culturalmente, de forma mais ou menos sistemática” (2010, p. 115). De acordo com Queiroz, a transmissão musical não se exime de um processo de ensino e aprendizagem, mas abrange, além desse, “valores, significados, relevância e aceitação social, bem como uma série de outros parâmetros que caracterizam a seleção, ressignificação e, conseqüentemente, transmissão de uma cultura musical em um contexto específico” (QUEIROZ, 2010, p. 115). Conforme a gênese dos estudos etnomusicológicos, que estavam diretamente vinculados à perspectiva antropológica social e cultural, proponho olhar para a produção musical dos cantadores para além do primeiro plano (sonoro/perceptivo), mas olhar tanto (ou mais) para os intérpretes, criadores e público da música, quanto ao conteúdo da própria música, conforme propõe Campbell no seu trabalho acerca da música, educação e cultura (CAMPBELL, 2003, p. 18) <sup>16</sup>.

Tanto Gatien (2009) quanto Queiroz (2010) lançam os olhares para além do material sonoro, contemplando os significados exercidos pela música no meio, e como essa significância modela os modos de transmissão. O valor dado para o que se transmite e o que se aprende passa, quase sempre, por etapas anteriores, como a de ouvinte e admirador da própria arte. Os significados e os valores empregados são inicialmente adquiridos na condição audiente e passam a ter valores “físicos” quando o *status quo* se converte à condição de “artista ativo”, ou seja, quando suas percepções auditivas são ressignificadas e colocadas em prática.

Para Campbell e Higgins (2015), a própria história da educação musical é pautada em modelos de transmissão, emanando os “primeiros exemplos históricos de transmissão da música, de um músico especialista para um novato” (CAMPBELL; HIGGINS, 2015, p. 640, tradução minha)<sup>17</sup>. As evidências dessa afirmação, segundo os autores, podem ser constatadas desde a época da “educação musical em igrejas, conservatórios e universidades na Europa medieval”. Nesse sentido, os saberes transmitidos não são exclusividades das práticas

---

<sup>16</sup> Coming from social and cultural anthropology were figures like Alan Merriam, David McAllester, and Richard Waterman, all of whom studied music as cultural behavior and who looked as much (or more) to the music’s performers, creators, and audiences as to the content of the music itself.

<sup>17</sup> (...) can be argued that music education dates to the first historic instances of music’s transmission from expert musician to novice.

populares/culturais (como, por vezes, é tratada). Elas se referem a um conhecimento/saber que se difunde, repassa-se e/ou que se absorve, independente do espaço. Um saber compartilhado.

Na esfera da cantoria, boa parte da aprendizagem está alicerçada num processo que vai além da escuta e observação da prática de outros cantadores, a ela se soma um conjunto de valores que remontam a história cultural local e as referências que fazem parte da própria história de vida do cantador, um alicerce da própria práxis. A aquisição dos conhecimentos necessários parte da internalização de padrões e características que são próprias daquele fazer musical, solidificando-se quando o contato com outro cantador é finalmente efetivado (ver QUEIROZ, 2010)<sup>18</sup>.

A pesquisadora Janice Kleeman (1985) alerta ainda para a “dialética essencial da performance musical”. Segundo a autora, durante o processo criativo, particularmente no caso da música tradicional, há uma instabilidade entre “a ideia de uma peça musical como ela existe na mente do criador (...) e a realização dessa ideia em um número infinito de interpretações” (KLEEMAN, 1985, p. 1, tradução minha)<sup>19</sup>. Sua propositura é considerar o conflito entre a inventabilidade e as limitações para sua exposição: “continuidade versus mudança, o modelo versus improvisação, a melodia versus a variante da melodia, a pontuação versus o desempenho interpretativo” (KLEEMAN, 1985, p. 1, tradução minha)<sup>20</sup>. É no momento da experimentação e exibição — pensando já no fenômeno deste estudo — que surgem padrões particulares de toda uma transmissão musical própria.

Em um estudo sobre tradições da cultura popular de Pernambuco, Guillen (2008) destacou um ponto que merece atenção em nossa análise: a influência dos meios de comunicação e os possíveis impactos causados nas tradições orais. O trabalho da autora nos permite visualizar uma explícita diferença entre os modos de transmissões orais (como elas preservam o modo de aprender e executar uma determinada música), e os possíveis impactos da inserção dos novos meios de comunicação no decurso dessas tradições. Destaco não se tratar de um conservantismo aos modelos de transmissão de saberes — conforme pareciam demonstrar os folcloristas do século XX — mas de não ignorar que os novos cenários que

---

<sup>18</sup> O autor dirá que “a aprendizagem musical centrada na vivência prática é outra característica comum em culturas de tradição oral. Assim, experimentando, imitando e ouvindo as correções dos mestres e dos “colegas”, os participantes vão se orientando dentro da lógica interna do que cada manifestação elege como fundamental para a sua prática” (QUEIROZ, 2010, p. 127).

<sup>19</sup> (...) the idea of a piece of music as it exists in the creator's mind or in his notation of it or, in the case of traditional music, in the mind of the performer, and the realization of that idea in an infinite number of renditions.

<sup>20</sup> (...) with the essential dialectic of musical performance: the difference between the idea of a piece of music as it exists in the creator's mind or in his notation of it or, in the case of traditional music, in the mind of the performer, and the realization of that idea in an infinite number of renditions. renditions. The dichotomy is variously perceived as continuity versus change, the model versus the improvisation, the tune versus the tune variant, the score versus the interpretive performance.

despontam são capazes de recriar novas formas de transmissão e, inevitavelmente, novas formas de expressões. Ratifico que não levanto uma crítica ou qualquer posicionamento que se manifeste positiva ou negativamente a este processo, que, por sinal, independe. A arte para permanecer viva deve se recriar. No entanto, essa questão merece não ser ignorada no decurso da análise, principalmente por tratar-se de um período em que os novos meios de comunicação vigoram e interligam boa parte das relações entre as pessoas.

Retomando a questão da transmissão, pude evidenciar que o entendimento dos cantadores entrevistados acerca de sua aprendizagem limita-se quase sempre a dois processos: escuta e reprodução. Apesar de terem sido apontados como os modelos mais recorrentes, não são tidos como suficientes para o efetivo domínio da atividade repertística. O “dom” representa uma ordem de posse obrigatória para o cantador e possui relevância significativa para a compreensão de como se concebe e como se faz a música neste contexto, fato que me exigiu desvendar mais estritamente os significados por trás destes “dons” descritos.

Desse modo, entendo a transmissão musical como um processo de múltiplos fatores que, combinados, caracterizam a cultura e a práxis musical, em que os conhecimentos são difundidos, transformados, negociados e ressignificados com base em uma cultura e uma lógica, em um conjunto de elementos compartilhados que fazem com que essa cultura vá se redefinindo, mas, de alguma forma, também se mantendo vinculada a determinados pilares. Assim, com base no próprio processo de vinculação e relação com a prática da cantoria, a transmissão musical permite compreender de que maneira estes conhecimentos se materializam no processo de formação e na práxis musical no campo do repente.

Neste trabalho, não ignoro ou discrimino os significados que subscrevem as tentativas de definição dos modos de transmissão (dom, inatismo, hereditarização, prática, etc.). Pelo contrário, o objetivo é de compreender como esses significados traduzem os processos de relações, convivências, escutas e internalizações adquiridos durante a vida. Como vimos, a música é um fenômeno da própria formação humana e “indissociável da cultura” (RIBEIRO, 2011, p. 28), desta forma, entranhada nas próprias relações sociais. É a partir dessa ideia social que proponho abranger as discussões teóricas deste estudo com uma importante corrente sociológica do século XX: o Interacionismo Simbólico.

## **2.2 Abordagem teórica em torno do interacionismo social e simbólico nos processos de transmissão musical da cantoria**

– *Quem você é?*

O questionamento acima foi extraído de um programa de entrevistas realizado no ano de 2014 na TV Cultura, de nome *Provocações*.<sup>21</sup> A indagação foi apresentada pelo próprio entrevistado, na ocasião, o professor e filósofo Clóvis de Barros Filho. O momento em questão se deu quando Clóvis alegara que “todos nós, para existir em sociedade, precisamos dizer quem somos”. Essa sua afirmação foi ilustrada a partir da descrição de uma cena, a qual trago também para reflexão e discussão: imagine um encontro entre pessoas (que não se conhecem) em um ambiente como um bar. Em um determinado momento, alguém aceita “bater um papo” com você. No percurso da conversa, essa pessoa lhe faz a seguinte pergunta: “Quem você é?”. A partir desta indagação, você teria que tomar algumas decisões: que tipo de informação você traria à tona para dizer quem você é? O que seria realmente importante e suficiente para defini-lo, a ponto da outra pessoa se demonstrar satisfeita em identificá-lo e discriminá-lo das outras pessoas? Trata-se, pois, de um conjunto de princípios simbólicos daquilo que se consideraria realmente importante e que poderia ser também, em certa medida, importante e compreensível para o outro.

A partir dessa imagética interação “face a face”, proponho abrir as discussões acerca do Interacionismo Simbólico, nascido do resultado das inquietações teóricas surgidas a partir das perspectivas sociais que vigoravam no século XX, particularmente do estruturalismo (concepção epistêmica que pressupõe ser todo ato ou fenômeno uma ação não isolada, sendo estes determinados pelo sistema no qual estão inseridos, sem nada significar por si próprio) e do funcionalismo (princípio de existência de instituições que assumem funções específicas na sociedade).

Cunhado por Herbert Blumer, forjado a partir das teorias da psicologia social, de Geroge Mead (1932; 1934),<sup>22</sup> Blumer propunha, *grosso modo*, uma análise do indivíduo enquanto sujeito dotado de si mesmo, responsável por suas próprias (re)significações e símbolos empregados a partir de experiências e relações sociais, com atitudes vinculadas às experiências passadas (BLUMER, 1980[1969], p. 136). Segundo Gedea (2013), trata-se de uma teoria “que tem na sua origem as primeiras interrogações formuladas na gênese da própria disciplina sociológica enquanto forma de entender a realidade social” (GEDEA, 2013, p. 241). Ou, ainda, “uma perspectiva teórica que possibilita a compreensão do modo como os indivíduos interpretam os objetos e as outras pessoas com as quais interagem e como tal processo de interpretação conduz o comportamento individual em situações específicas” (CARVALHO; BORGES; RÊGO, 2010, p. 148).

---

<sup>21</sup> Esse programa foi transmitido no dia 23 de setembro de 2014 e pode ser assistido na plataforma do YouTube.

<sup>22</sup> *Philosophy of the Present* (1932); *Mind, Self, and Society* (1934).

A herança dos estudos norte-americanos que se revelaram na segunda década do século XX fundamentaram as bases estruturais da teoria de interação social. A Escola de Chicago consolidou-se como uma das principais correntes da psicologia e da sociologia deste período, decorrido durante o rápido crescimento industrial e metropolitano nos Estados Unidos, dispendo-se a investigar as relações sociais referentes ao contexto urbano a partir de duas perspectivas: “as relações do homem com o meio, descrevendo os aspectos sociais de adaptação” e a “forma e o desenvolvimento em comunidade da população humana, descrevendo o processo de organização das relações implicadas na adaptação ao meio” (MARAFON, 1996, p. 152).

Desta corrente, destacaram-se alguns autores, como Robert Ezra Park (1864-1944), Ernest Watson Burgess (1886-1966) e William Thomas (1863-1947), bem como Georg Mead (1863-1931), principal precursor do Interacionismo. Mead dialogou não apenas com os estudos da Escola de Chicago, mas, também, com o pensamento econômico de Adam Smith; com a filosofia moral de Thomas Reid; com o empirismo humeano; com as ideias iluministas de Diderot e Rosseau; com a filosofia alemã; com o historicismo de Dilthey e com a epistemologia compreensiva de Weber, conforme destacado por Carvalho; Borges e Rego (2010, p. 48).

George Mead propunha pensarmos que “certas partes do ato se tornam um estímulo para que outro indivíduo se adapte a essas reações; e essa adaptação se torne, por sua vez, num estímulo para que o primeiro mude seu ato e comece outro ato diferente” (MEAD, 1982[1934], p. 64)<sup>23</sup>, constituindo, até na própria linguagem, “um fenômeno objetivamente social” (1982[1934], p. 19). Em outros termos, o supracitado autor dizia que, durante um ato social, as ações e gestos passam a ser interpretados simbolicamente com base no significado que damos a elas, não sendo possível uma relação baseada unicamente na mensagem do outro, havendo a rearticulação de atos e falas para caminhos mais “aceitáveis” às partes.

Se retomarmos a cena descrita anteriormente, em que duas pessoas conversam em uma mesa de bar, agora tomados pela perspectiva proposta por Mead, podemos concluir que todas as tentativas de definição do “eu” não se evadirão da análise sensorial e simbólica de quem o escuta. Os significados empregados pelo receptor diante da enunciação podem diferir quanto ao peso e à intenção proposta. Trata-se da significação da linguagem atribuída pelas partes. É a partir dessa percepção — ocorrida durante a relação — que o enunciador pode reiniciar sua descrição, caso perceba tal necessidade, em busca de caminhos alternativos para atender os anseios ensejados pela conversa.

---

<sup>23</sup> ciertas partes del acto se convierten en un estímulo para que el otro individuo se adapte a dichas reacciones; y esa adaptación se convierte a su vez en estímulo para que el primero cambie su acto y comience otro distinto.

Blumer foi o responsável pela definição do termo no ano de 1937 a partir da publicação de um artigo intitulado *man and society*<sup>24</sup>. Em sua teoria, visualizamos uma tendência à compreensão do sujeito envolvido em uma complexa rede de relações. Baseando-se nas fontes bibliográficas da Escola de Chicago, creditou, na sua teoria do interacionismo simbólico, que a ação dos atores está condicionada ao sentido e ao significado que os indivíduos dão à ação, reciprocamente orientada. De acordo com Blumer, as estruturas não se fundamentam por si só. As ações e as interações sociais se mediam, manipulam-se e modificam-se no decurso das relações com outros sujeitos. Conforme a teoria de Blumer, a melhor forma de se compreender o mundo é analisando suas ações, especialmente a partir da ótica da organização e “interação de seus participantes” (BLUMER, 1980[1969], p. 136). Analisando a obra de Blumer, os autores Carvalho, Borges e Rego apontaram para um aspecto importante da interação humana, ao dizer que

as inclinações, impulsos, desejos e sentimentos podem ser refreados em razão daquele que se considera e do modo como se julga ou interpreta. A presença do outro e os atos que desenvolve se convertem em outras tantas oportunidades para orientar o ato próprio, constituindo, desse modo, os acontecimentos da experiência que impulsionam o indivíduo, enquanto este orienta sua ação ao reconsiderar sua conduta (CARVALHO; BORGES; REGO, 2010, p. 154).

Gedea (2013) destacou que a concepção do Interacionismo Simbólico é de uma relação “pós-estruturalista”. De fato, o estruturalismo, na perspectiva de Blumer, ficou em segundo plano. Para o autor, as ações individuais têm, sim, significados próprios, não sendo regidos unicamente por estruturas pré-estabelecidas. Desse modo, concordo com Cancian (2009), quando aponta para três premissas que resumem o fundamento de Blumer:

1) o modo como um indivíduo interpreta os fatos e age perante outros indivíduos ou coisas depende do significado (ou significados) que ele atribui a esses outros indivíduos e coisas; 2) o significado, porém, é resultado dos (ou é construído a partir dos) processos de interação social; e 3) os significados podem sofrer mudanças ao longo do tempo (CANCIAN, 2009, n.p.).

Anos depois, Erving Goffman (1922 – 1982) postulou nova concepção à teoria. Suas marcas são tão singulares que alguns autores afirmam que ele sequer se considerava um interacionista (COLLINS, 2009; CARVALHO FILHO, 2016), atribuindo-lhe pertencimento

---

<sup>24</sup> O próprio Blumer relatou no seu livro *Symbolic Interactionism Perspective and Method* sobre a aplicação do termo: “O termo ‘interacionismo simbólico’ é um neologismo um tanto bárbaro que eu cunhei de maneira improvisada em um artigo escrito em MAN AND SOCIETY. O termo de alguma forma pegou e agora está em uso geral” (BLUMER, 1986[1969], p. 1, tradução minha).

único à microsociologia. O fato é que as interações sociais em Goffman se apresentam como a coluna vertebral de sua obra.

Goffman compreendia a estrutura social como estando em primeiro lugar, e toda consciência subjetiva, em segundo plano, derivada da estrutura. Para compreendermos seu pensamento, devemos não nos desvencilhar do enredo histórico que envergou toda essa trama — este que tem sido apresentado neste capítulo. As abordagens metodológicas de Blumer primavam pelos procedimentos do método qualitativo, com coleta de dados em entrevistas e observações participantes. Goffman, igualmente, não abandonou tais procedimentos para entender as relações sociais, praticando “amplamente a descrição etnográfica pela observação” (CARVALHO FILHO, 2016, p. 140).

A etnografia é assumida por Goffman como uma forma de compreender as unidades naturais de interação social (como, por exemplo, as expressões faciais) e a ordem normativa e comportamental que há dentro dessas unidades. Atribuindo-lhe sentido de “etnografia séria”, Goffman afirma ser possível alcançar, por meio desta abordagem, “os incontáveis padrões e sequências naturais de comportamento que ocorrem sempre que pessoas entram na presença imediata de outras” (GOFFMAN, 2011, p. 10). Acrescenta ainda que precisamos “enxergar esses eventos como uma questão de análise por si só, analiticamente distinta de áreas vizinhas, como, por exemplo, relações sociais, pequenos grupos sociais, sistemas de comunicação e a interação estratégica” (GOFFMAN, 2011, p. 10).

Apesar de abordagens comuns, o supracitado autor discordava da ideia inicialmente levantada por Blumer sobre a parca influência estrutural das ações sociais sobre o agente. Segundo ele, há uma pré-figuração nas ações sociais, marcada pela estrutura, modelos e formas, compreendida a partir daquilo que ele chamou de ordem de interação (GOFFMAN, 2011).

Os ritos de interação — ou a ordem de interação — são ocasiões de afirmar a ordem moral e social (GOFFMAN, 2011, p. 90). Essa ordem procura perceber o comportamento do indivíduo, quando este entra em contato com outro, e os modelos que são adotados e decididos durante a relação (e para ela), bem como os comportamentos regulados com base em regras de convivência previamente estabelecidas: o encontro “face a face”. Podemos entender esse encontro de “faces” como a estima que o indivíduo tem para os outros (GOFFMAN, 2011). Lembremo-nos, como exemplo, da cena inicialmente apresentada no início deste subtópico e a pergunta motriz: quem você é?

Na ordem da interação, a imersão e o envolvimento dos participantes – mesmo que apenas sua atenção – são sempre decisivos, e esses estados cognitivos não podem ser mantidos por longos períodos de tempo ou sobreviver a lapsos forçados e a interrupções. Emoção, humor, cognição, orientação corporal e

esforço muscular estão intrinsecamente envolvidos, introduzindo um elemento psicobiológico inevitável. Naturalidade e desconforto, falta de autoconsciência e cautela são centrais (GOFFMAN, 2019[1982], p. 575).

Os indivíduos agem sobre uma ordem de interação determinada, e não sobre sua vontade e características de humor próprio. Goffman resumirá isso com a ideia de teatralidade, compreendida na perspectiva de que “são situações sociais que oferecem o teatro natural no qual todas as exibições corporais são apresentadas e no qual todas as exibições corporais são lidas” (GOFFMAN, 2019[1982], p. 578). Cada meio social possui uma tendência a um comportamento próprio, e cada conduta humana dependerá do “cenário” em que está inserido. Goffman ainda dirá que a representação teatral propõe analisar

a maneira pela qual o indivíduo apresenta, em situações comuns de trabalho, a si mesmo e a suas atividades às outras pessoas, os meios pelos quais dirige e regula a impressão que formam a seu respeito e as coisas que pode ou não fazer, enquanto realiza seu desempenho diante delas (GOFFMAN, 2002[1985], p. 9).

Outro ponto particular na teoria de Goffman acerca das relações entre sujeitos que me interessa neste estudo diz respeito às classes de condutas *simétricas* e *assimétricas*, termos recorridos de Robert Thouless (1951)<sup>25</sup>. Segundo Goffman, a classe simétrica diz respeito àquelas regras que levam “[...] um indivíduo a ter obrigações ou expectativas em relação a outros, que estes outros têm em relação a ele” (GOFFMAN, 2011, p. 56). Segundo Goffman, trata-se daquilo que chamamos de “cortesias comuns e regras da ordem pública [...] como o são as admoestações bíblicas como a regra de não desejar a mulher do próximo” (GOFFMAN, 2011, p. 56). A classe assimétrica seria aquela que “leva os outros a tratar e serem tratados por um indivíduo de modo diferente daquele com que ele trata e é tratado por eles” (GOFFMAN, 2011, p. 56). Um exemplo dado por Goffman é a relação entre médicos e enfermeiros, na qual um médico dá ordens aos enfermeiros, mas os enfermeiros não dão ordens ao médico.

A princípio, podemos entender que, no sistema de relações que há no âmbito da cantoria (cantador x público, cantador x cantador), poderiam ser facilmente representadas, em nível e contexto, ambas as condutas. Como sucintamente adiantei no tópico anterior, a ideia de um “dom” entranhado à prática do cantador pode, incontestavelmente, criar uma categoria que o distancia das “pessoas comuns”, fazendo com que seja estruturado um tipo de “aura” ou privilégio sobre o artista, uma assimetria nesta relação.

A perspectiva do Interacionismo Simbólico como base teórica para o estudo com cantadores pode ser confrontada na tese de Sautchuk (2009), na qual o autor tratou das relações

---

<sup>25</sup> THOULESS, R.H. *General and Social Psychology*. Londres: University Tutorial Press, 1951, p. 272-73.

entre cantadores e público a partir desta perspectiva. A teoria foi adotada para explicar a relação das ações ritualísticas: o diálogo entre o pensado e o vivido na exposição dos padrões estéticos no momento da *performance*. A utilização do teórico o fez concluir que as relações entre cantadores e públicos só podem ser compreendidas em função do enquadramento da situação vivenciada em um dado momento. Se, por um lado, os cantadores realizam uma parceria, por outro, eles disputam entre si, em constantes simulações de conflito na busca pela superioridade, sendo essa uma prova real da parceria no evento. Esses contextos — aparentemente paradoxais — são, segundo o autor, “sistematicamente alterados e incorporados numa outra situação que se assemelha a uma briga, mas que os envolvidos sabe tratar-se de outra coisa” (Goffman, 1974 *apud* SAUTCHUK, 2009, p. 168).

Utilizo a teoria de Interação Simbólica no apoio das análises da construção de sentido empregado pelos cantadores no início de suas práticas, a fim de compreender como os atos simbólicos constroem significados na construção do “artista profissional” durante os processos de transmissão. A aprendizagem baseada na escuta e na reprodução — conforme parece demonstrar os relatos — não pode ser confundida ou reduzida apenas a um ato de imitação. A absorção dos elementos e o filtro daquilo que é significativo para o meio e para o indivíduo formulam as etapas fundamentais para a construção de um processo dual: a permanência nos modelos de tradição, aceitáveis pelo público da cantoria, e a construção da própria identidade. Além disso, a relação com o público e a forma como este se manifesta durante o evento podem sinalizar uma relação daquilo que Goffman chamou de “interação face a face”. Diante disso, acredito serem pertinentes as perspectivas do Interacionismo neste estudo.

### **2.3 A metodologia da pesquisa**

A metodologia deste trabalho decorre da busca em se compreender os aspectos poético-musicais da cantoria a partir de diferentes perspectivas, exigindo-nos o reconhecimento de procedimentos específicos. Para que houvesse uma investigação que contemplasse as particularidades da transmissão musical, adotaram-se algumas abordagens e estudos do campo da música com foco na teoria de transmissão musical, lançando as lentes do estudo para o próprio processo de transmissão na formação e na prática poético-musical dos cantadores.

O procedimento adotado foi adaptado ao momento em que essa pesquisa se desenvolveu: a não realização de eventos públicos e o distanciamento social — em decorrência da COVID-19 — levaram-nos a um ajuste metodológico na forma de lidar com o fenômeno estudado. Foi assim que, na perspectiva de melhor alcançar as respostas para os questionamentos levantados, foram consideradas particularidades específicas dos métodos de

pesquisa etnográfico e netnográfico, não assumindo um procedimento específico, pois as propriedades (e “restrições”) de cada uma delas não arcaiam com a real amplitude metodológica deste estudo, que ocorrera atipicamente. Trata-se, pois, de um trabalho com artistas da cultura popular que não estavam, especialmente no início da pesquisa, tão intensamente imersos no contexto das relações virtuais em suas apresentações (*lives* e gravações de vídeos) e que se viram, diante da necessidade, condicionados a relacionar suas práticas ao ambiente “virtual” (espaço em que ocorreu esta pesquisa). Nesse sentido, apresentarei cada abordagem, a fim de melhor definir os encaminhamentos adotados.

O método etnográfico nasce dos estudos antropológicos na primeira metade do século XX, pautando seus resultados na vivência e na imersão ao campo investigado. No campo da música, a etnografia esteve intrinsecamente conectada à Etnomusicologia, entendida, de acordo com Seeger (2008), como o método que descreve a maneira como as pessoas fazem música, estando “ligada à transcrição analítica dos eventos, mais do que simplesmente à transcrição dos sons” (SEEGER, 2008, p. 239). De acordo com Queiroz e Marinho (2019, n. p.), essa abordagem investigativa tem sido utilizada para revelar “particularidades da formação em música que podem ser experienciadas, compreendidas e sistematizadas somente a partir do contato e da imersão cultural possíveis por meio da etnografia”. O método etnográfico, portanto, propõe-se a uma participação presente do pesquisador no espaço junto aos agentes, descrevendo situações e analisando decorrências variáveis e invariáveis do campo, espaço em que a ótica não é restringida, permanecendo livre para analisar diferentes contextos dos envolvidos no espaço.

Ampliando esta perspectiva, Sautchuk e Sautchuk (2014) propõem que o engajamento etnográfico no processo de construção de conhecimento por parte do pesquisador é fundamentalmente importante para a compreensão de determinados fenômenos. Segundo os autores, a participação prática do pesquisador no processo de pesquisa etnográfico tem seu valor “na medida em que ela possibilita que contrastes sucessivos, e cada vez mais detalhados, de estatuto, de intenção, de envolvimento, de sentido e inclusive de competência numa dada prática sejam transformados em instrumentos heurísticos” (SATUCHUK; SAUTCHUK, 2014, p. 594). Deste modo, “trata-se da experiência não como fusão, mas como busca radical e progressiva dos contrastes” (SATUCHUK; SAUTCHUK, 2014, p. 594).

Como podemos perceber, a etnografia — procedimento metodológico que visa ao contato direto e *in loco* — não foi possível diante da “realidade virtual” que vivenciávamos. Por sua vez, a etnografia foi ainda o procedimento mais adequado para a compreensão do fenômeno estudado, pois todas as competências relacionadas ao processo criativo e a relação

entre os envolvidos puderam ainda ser observadas, descritas e analisadas no momento da *performance* dos cantadores. Além disso, por meio da etnografia musical, temos “uma forma sistemática de compreender a enorme quantidade de ideias, atividades e eventos que compõem a vida musical de uma sociedade em sua relação com a totalidade da cultura de um povo”<sup>26</sup> (NETTL, 2005[1983], 233, tradução minha), fazendo com que essa abordagem seja adequada para a compreensão dos processos de transmissão dentro da esfera musical da cantoria repentista.

A etnografia virtual, também chamada netnografia, etnografia *online*, ou outras denominações atribuídas ao longo do tempo, poderia ser o modelo mais adequado para esta pesquisa se considerássemos exclusivamente o fato de tratar-se de uma “pesquisa observacional participante baseada em trabalho de campo *online*”, usando “comunicações mediadas por computador como fonte de dados para chegar à compreensão e à representação etnográfica de um fenômeno cultural ou comunal” (KOZINETS, 2014, p. 62). No entanto, a análise desse campo, como o próprio Kozinets vem afirmar, é adaptada ao estudo de “fóruns, bate-papos e grupos de notícias, como também blogs, comunidades audiovisuais, fotográficas e de podcasting, mundos virtuais, jogadores em rede, comunidades móveis e websites de redes sociais” (KOZINETS, 2014, p. 11).

A etnografia virtual, assim como a etnografia, também se propõe ao estudo de uma determinada comunidade, esta, por sua vez, já existente no ambiente virtual, articulada aos moldes das tecnologias e coexistente enquanto tal, estruturada e planejada para atender e relacionar os envolvidos em rede, seja por fórum ou qualquer outro meio de troca social/virtual. Desse modo, a etnografia virtual também não atenderia ao procedimento proposto nesta pesquisa. Apesar de intermediar-se à interlocução dos envolvidos por meio da rede, parece não considerar “adaptações provisórias”, em que os ambientes não existem de forma definida. O ambiente em questão foi um modelo que não se configurara, até o momento da pesquisa, como definitivo, tendo em vista que os cantadores estavam apenas utilizando as ferramentas *online* provisoriamente, como uma forma de sequenciar suas atividades profissionais (apesar de não terem descartado a possibilidade de ser também uma alternativa futura de trabalho).

Diante desta perspectiva, propus chamar o procedimento desta pesquisa de *etnografia em campo virtual*, ampliando as concepções da própria “etnografia virtual”. A etnografia em campo virtual tem o propósito de atender especificamente a abordagem necessária para esse estudo, considerando suas limitações e potencialidades. A busca em correlacionar os métodos

---

<sup>26</sup> [...] a systematic way of comprehending the enormous number of ideas, activities, and events that comprise the musical life of a society in their relationship to the totality of a people's culture.

etnográficos e netnográficos é um assunto já discutido por outros autores (ver BOELLSTORFF, 2008; POLIVANOV, 2013; MILLER; HORST, 2015), problematizando implicações dos termos, visando desestimar a ideia de um “local” e um “não local”, com pesquisas *online* e *offline*. Apesar disso, seus esforços se resumem mais a uma flexibilização do conceito, do que a compreensões efetivamente práticas, que passem a considerar, por exemplo, diferentes variáveis, como inserções temporárias no ambiente virtual.<sup>27</sup>

As observações ocorreram por participações em cantorias organizadas virtualmente. A plataforma utilizada para o acompanhamento foi o *YouTube*. A divulgação dos eventos ocorria sempre previamente com o compartilhamento de convites digitais em redes sociais. Neste processo, pude acompanhar cantorias organizadas pelos próprios cantadores e apologistas; festivais; *lives* em que os cantadores foram convidados a ser entrevistados e gravações de vídeos assíncronos, gravados com a finalidade de ser postados na plataforma.

As entrevistas foram organizadas de maneira semiestruturada e realizadas por meio de videoconferências. As perguntas abordaram duas questões centrais: uma voltada aos processos iniciais de formação enquanto artista/poeta/repentista/cantador e outra, aos aspectos que contemplavam as particularidades de construção poético-musicais. Tais categorizações vieram na direção de elucidar as questões necessárias deste estudo, contemplando o objetivo proposto. A plataforma utilizada para as entrevistas foi o *Google Meet*. Todos os encontros foram gravados em tela e contaram com o auxílio de um dispositivo externo (celular) para a captação do áudio.

Definido, portanto, o termo e os procedimentos que considerei mais adequados para este trabalho, proponho agora apresentar minha participação enquanto pesquisador no espaço desta pesquisa, o perfil dos informantes e os instrumentos de coletas que foram utilizados. De forma geral, o trabalho esteve centrado no discurso dos cantadores, mas sempre dialogando com uma ampla bibliografia da área da música, recorrendo, sempre que se mostrou necessário, a outras áreas do conhecimento, como a Antropologia e a Sociologia, ampliando a discussão para dialogar com esse tipo de produção musical e embasar determinadas questões levantadas durante as análises.

---

<sup>27</sup> Para uma parcela dos cantadores, as atividades que estavam sendo realizadas durante a pandemia tinham um caráter de temporariedade; para outros, uma ação de permanência. Com a inserção em um modelo que não pertencia, em contextos anteriores de apresentações, à realidade prática da maioria dos cantadores, ocorreram novos despertares gerados pela prática condicionada, especialmente pela possibilidade de manter-se nela e de alcançar novos públicos.

### 2.3.1 Aproximação com o campo

A cantoria sempre esteve presente em minha formação social e humana. Meus primeiros contatos com cantadores me remetem ao som das violas ecoando na madrugada da minha casa, enquanto meu avô, preparando café, ouvia-os pela rádio. A memória auditiva ganhou corpo quando assisti a uma dupla de cantadores ainda na infância, despertando, naquele momento, intensa curiosidade sobre essa prática. Mas foi apenas durante a graduação que a possibilidade de estudar a cantoria como um fenômeno da cultura se tornou possível, e passei a procurar respostas para as principais questões que me instigavam.

Nesse mesmo período, pude desenvolver um projeto no qual realizei o mapeamento de todos os cantadores da região metropolitana do Cariri cearense (nas cidades de Barbalha, Crato e Juazeiro do Norte), aproximando-me de suas práticas e publicando alguns resultados de pesquisa. Esse foi o mote que me fez trazer para o Mestrado um trabalho voltado a esta prática, buscando compreender um aspecto que não havia ainda investigado: os processos de transmissão musical.

Inicialmente, a intenção, nesta pesquisa, era acompanhar presencialmente os cantadores, registrando suas participações e compreendendo, *in situ*, os modos de relações e exposições performáticas, robustecendo, inclusive, um maior vínculo no campo. Entretanto, conforme já relatado anteriormente, tais pretensões tiveram que ser repensadas, e todos os passos foram reelaborados. Para melhor explaná-las, relatarei sobre o contato com os cantadores, como cheguei até eles e como ocorreu o processo de coleta de registros e informações.

### 2.3.2 Universo da pesquisa

O universo da pesquisa foi composto por três cantadores atuantes, selecionados com base em três critérios. O primeiro deles foi selecionar cantadores que tinham a cantoria como sua principal atividade profissional.<sup>28</sup> Entendo que esse perfil é relevante para a compreensão do fenômeno na atualidade, pois, a partir do ponto de vista de um “profissional” efetivamente atuante e imerso neste universo, é possível adentrar em questões que vão além de concepções “previsíveis”. De fato, a experiência de cantadores profissionalmente ativos trouxe mais profundidade aos relatos, uma vez que não estiveram tratando apenas de memórias passadas e/ou de uma prática profissionalmente secundária.

---

<sup>28</sup> Foi considerado atividade profissional o cumprimento de dois requisitos: 1) a utilização do “improviso rimado como meio de expressão artística cantada” (BRASIL, 2010), conforme a lei 12.198/2010; e 2) ter, ainda hoje, na cantoria, sua principal atividade de subsistência financeira.

O segundo critério foi selecionar cantadores de diferentes faixas etárias. Essa escolha se deu para que pudéssemos compreender o fenômeno da transmissão a partir de diferentes períodos e gerações. Para isso, recorri aos principais nomes da cantoria na atualidade que me vieram à cabeça, apoiando-me em pesquisas na *Internet*. Desse levantamento, foram selecionados alguns cantadores de importante relevância no cenário atual da cantoria, cumprindo as características etárias aqui propostas.

O terceiro e último critério adotado para a seleção dos informantes foi de contemplar cantadores do estado do Ceará. Uma questão de ordem tática foi fundamentalmente importante para essa minha delimitação. Apesar da pandemia e das inúmeras restrições que vivenciávamos, eu ainda acreditava na possibilidade da realização de uma pesquisa efetivamente em campo, e, desse modo, estando no estado em que resido, esse deslocamento seria mais fácil, viabilizando o acesso aos cantadores (ação que, infelizmente, não pude realizar).

Após a definição dos critérios de escolha e a conclusão do levantamento dos cantadores, cheguei a três nomes que atendiam os quesitos, levando-me à segunda etapa: convidá-los a participarem deste estudo. O contato de um dos cantadores, consegui por meio de um *site* de cultura do estado. Já os outros dois, acessei por intermédio de outros cantadores. Após o contato, os três aceitaram tanto ser meus informantes nas entrevistas, como me permitiram acompanhar e registrar seus eventos *online*.

O repentista mais jovem entrevistado foi o poeta Guilherme Nobre. Nascido no ano de 2001, na cidade de Fortaleza — cidade em que ainda reside — Guilherme é hoje um dos principais nomes da nova geração de cantadores. Suas atividades profissionais se iniciaram aos 14 anos de idade, quando cantou pela primeira vez em uma cantoria. No período de acompanhamento desta pesquisa, com 20 anos de idade, Guilherme já havia colecionado parcerias com inúmeros cantadores e firmado seu nome entre os mais citados do estado. Além da atuação presente nas diversas cidades do Ceará, soma apresentações em outras regiões do Brasil e fora dele, como quando esteve em Portugal, onde realizou a gravação de um CD de repente em parceria com outros repentistas brasileiros e portugueses.

O segundo cantor repentista foi Jonas Bezerra, com 37 anos de idade no período de acompanhamento deste trabalho. Natural e residente do município de Iguatu, Jonas tem se destacado por sua firme atividade em prol da cantoria. Ao lado do pai e do irmão, também cantadores, Jonas tem se apresentado em inúmeras cidades dos estados do Nordeste. Atualmente, é também apresentador de um programa televisionado aos domingos em algumas emissoras locais e em canais da *Internet*, tratando de temáticas relacionadas à cultura do

Nordeste e, em particular, do repente. Jonas é um nome sempre citado nos principais circuitos de cantoria, além de atuar como palestrante em universidades e escolas.

O terceiro cantador desta pesquisa foi Geraldo Amâncio, com 78 anos de idade no ano de 2021 (período da pesquisa). Geraldo é um dos mais afamados cantadores ainda ativos no país. Natural de Cedro, Ceará, e residente da cidade de Fortaleza, Geraldo, além de cantador, tem se dedicado também às funções de escritor, com mais de 12 livros lançados. É também o atual presidente da Associação de Cantadores do Nordeste (2021 -) e Mestre da Cultura, reconhecido pelo estado do Ceará, conforme as leis estaduais 13.351/2003 e 13.842/2006. Foi, segundo ele mesmo afirma, o primeiro cantador a cruzar o Atlântico na década de 1990, percurso já realizado nove vezes. Expõe mais de 150 títulos de festivais, de 200 dos quais participou, fixando, assim, seu nome na história da cantoria.

O número de cantadores entrevistados foi assim definido para o melhor aprofundamento das questões investigadas, considerando o tempo necessário para análise, redação e conclusão do trabalho. Considero que este quantitativo foi também suficiente para uma discussão analítica dos processos de transmissão, tendo em vista que, em nenhum momento, pretendi generalizar os processos, mas refletir sobre essa prática a partir do relato dos informantes.

### 2.3.3 Instrumentos de coletas de dados

#### ***Pesquisa bibliográfica***

Na perspectiva de ampliar as bases bibliográficas para este estudo, a fim de compreender o atual estado da arte, o cenário da cantoria repentista e dos seus agentes, bem como dos elementos constitutivos de sua criação poético-musical, foi realizado um levantamento no Catálogo de Dissertações e Teses e no Portal de Periódicos, ambos no banco de dados da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), com delimitação aos cursos de pós-graduação em música, e um levantamento em quatro importantes revistas na área de música no país, classificadas nos estratos A1 e A2 do Qualis Periódicos da CAPES (quadriênio 2013-2016), restringindo-me aos 10 últimos anos de publicações.

A delimitação aos cursos de pós-graduação em Música se deu para entender como o campo de estudo está sendo abordado por essa área do conhecimento, considerando sua autonomia e emergente produção do saber científico musical no país, fato que tem configurado e legitimado o campo da música enquanto ciência. Além disso, como o trabalho centra nos aspectos “musicais” da cantoria, seria coerente que houvesse um quantitativo expressivo a respeito deste assunto. Apesar da delimitação, trabalhos de outras áreas foram considerados no

decorrer deste estudo, em particular, do campo da Antropologia, Sociologia e Linguística, ampliando as bases conceituais de determinadas discussões.

Nos portais da CAPES, foram utilizados dois descritores para o levantamento de trabalhos: “Cantador Repentista” e “Cantoria Repentista”. Não foram utilizados outros descritores, como “Repente”, “Cantador”, “Cantoria de Viola” ou “Cantador Nordestino”, pois se mostraram menos eficazes, apresentando maior quantidade de trabalhos não relacionados aos programas de pós-graduação em música e ao objeto central da pesquisa. Além disso, os trabalhos encontrados levantados com esses outros descritores estavam também presentes nos termos escolhidos para este levantamento, que, por sua vez, demonstraram ser mais eficientes para a triagem dos trabalhos relacionados aos cantadores de viola nordestinos<sup>29</sup>.

De modo geral, compuseram este acervo livros, resenhas, ensaios e demais trabalhos que tratavam de assuntos relacionados à música, cultura popular, oralidade e transmissão musical, em particular, os que tratavam especificamente do fenômeno estudado (cantoria repentista), de modo a contemplar as necessidades e os objetivos da pesquisa.

### ***Pesquisa documental***

A pesquisa documental colheu informações em diferentes fontes de publicações, como jornais, mídias impressas e digitais, bem como demais documentos que tratavam da prática poético-musical da cantoria, com o propósito de ampliar as possibilidades de informações acerca de questões históricas e sociais destas práticas. Os resultados mostraram-me maior quantidade de publicações em jornais da segunda metade do século XX, tratando de questões relacionadas aos cantadores no contexto rural nordestino.

Além de jornais, compuseram este acervo os registros sonoros de Mário de Andrade, dispostos em seis CDs e certificados de autoria de cordéis reconhecidos em cartório, publicados no livro “Literatura Popular em Versos”, em 1973.

### ***Observação Virtual***

As observações ocorreram em *lives* de festivais de cantoria e apresentações *online* entre duplas de repentistas (modelo síncrono) e gravações organizados pelos próprios cantadores (modelo assíncrono). As informações sobre os eventos eram previamente divulgadas em redes

---

<sup>29</sup> Utilizando estes descritores no levantamento de trabalhos e refinando a pesquisa aos trabalhos desenvolvidos nos cursos de pós-graduação em música, obtive os seguintes resultados: Repente = 2 trabalhos; Cantador = 3 trabalhos; Cantoria de Viola = 2.401 (esse quantitativo se refere ao número total de trabalhos encontrados, apresentando, em sua grande maioria, trabalhos voltados à viola de arco); Cantador Nordestino = 13 trabalhos.

sociais, assim como o *link* para participação no mesmo. Nestes encontros, mantive uma propositura passiva. Não me propus, em nenhum momento da observação, intervir junto aos pesquisados ou interferir de algum modo no evento. Estive presente apenas para registrar audiovisualmente — e em anotações pessoais em arquivos digitais — todas as informações possíveis, a fim de angariar uma análise mais profunda acerca do fenômeno estudado.

Nestas participações, foram observadas as relações entre os cantadores no momento da *performance*, bem como a relação destes com o público. Além disso, foram também consideradas a própria estrutura do evento, analisando a ordem de apresentação das modalidades e como os cantadores reagiam e elaboravam os temas propostos, organizando todas as regras exigidas pela modalidade e pelas próprias regras gerais da cantoria.

### ***Entrevistas semiestruturadas***

As entrevistas foram importantes nesta pesquisa para elucidar e responder a algumas questões levantadas pelo trabalho. Junto aos cantadores, foram categorizadas duas temáticas, uma ligada ao processo inicial de formação e outra direcionada às questões relativas à prática poético-musical. Para as entrevistas, foi utilizada a plataforma *Google Meet*, e todos os encontros foram gravados em vídeo, com o auxílio de programas de gravação de tela.

A primeira entrevista aconteceu com Guilherme Nobre, no dia 09 de julho de 2021. No dia seguinte, 10 de julho, entrevistei o poeta Geraldo Amâncio. E Jonas Bezerra cedeu-me uma entrevista no dia 13 de julho de 2021. Cada encontro teve uma duração média de 55 minutos, e todas as falas foram devidamente transcritas. A segunda entrevista com cada cantador, por sua vez, ocorreu no dia 02 de novembro de 2021. Neste dia, os poetas Geraldo Amâncio e Guilherme Nobre estavam hospedados em um mesmo hotel da cidade de Venturosa, Pernambuco, onde se apresentariam naquele dia, então, me concederam a entrevista juntos.

### ***Gravação audiovisual***

As gravações em tela dos eventos participados ampliaram o processo de análise deste estudo e contribuíram com ele, permitindo uma percepção mais detalhada da cena observada, possibilitando-me analisar determinados momentos que não puderam ser percebidos no instante da observação. Como todos os eventos foram audiovisuais (até mesmo as entrevistas), os registros de imagem e som foram realizados simultaneamente, mesmo tendo utilizado um aparelho externo para a captação exclusiva de áudio.

### 2.3.4 Organização e análise dos dados

#### ***Constituição do referencial teórico***

O referencial teórico procurou descrever e definir os principais conceitos da pesquisa. Com base no levantamento dos trabalhos no banco de dados da CAPES, de outros materiais relacionados e dos próprios dados coletados em campo, foram delineados os estudos que alicerçaram parte das análises. Além dos trabalhos voltados à música, foram também considerados estudos das interações sociais e simbólicas, antropologia cultural e estudos realizados pelos próprios cantadores e pesquisadores da cantoria.

#### ***Organização, categorização e análise dos materiais audiovisuais coletados***

Os registros audiovisuais puderam ser coletados e organizados a partir da observação participante e das entrevistas realizadas. Dessa forma, foram criados arquivos para cada registro observado, sendo estratificada do “vídeo-mãe” cada modalidade apresentada, em sua devida sequência. Além disso, foi também analisada a interação entre os participantes do evento, em especial, a participação da dupla de cantadores e as estruturas dos elementos poético-musicais. Este material apoiou a análise, possibilitando uma compreensão mais clara dos elementos estruturais do repente durante a criação poético-musical.

#### ***Organização, categorização e análise dos documentos***

A organização dos materiais documentais levantados na pesquisa foi elaborada a partir das finalidades teóricas dos próprios documentos, como jornais, revistas, discos e matérias, conceituando, definindo e elucidando algumas questões impostas durante as análises, servindo de alicerce para a discussão acerca da transmissão musical, oralidade, cultura popular, relações entre poesia e música e a própria cantoria repentista.

#### ***Descrição analítica das situações vivenciadas***

Esta etapa aconteceu durante as observações virtuais e serviu para descrever as “impressões” obtidas e vivenciadas. Todos os detalhes percebidos no espaço/tempo da observação foram descritos em arquivos digitais. Essas descrições serviram para melhor representar as cenas e elementos considerados importantes no desenrolar da análise. Aqui, foram considerados os limites éticos da pesquisa, não comprometendo a participação de nenhum envolvido nas observações.

### ***Realização de transcrições textuais das entrevistas realizadas***

Todas as entrevistas foram transcritas integralmente. Em muitos momentos, não se preservou fidedignamente a pronúncia na transcrição, tendo sido algumas palavras corrigidas para o português formal, mas sem alterar o sentido ou a própria palavra expressa. As mudanças aconteceram porque não era objetivo deste trabalho fazer uma análise da linguagem falada. Desse material, foram considerados os principais aspectos relacionados à pesquisa, com ênfase nos conteúdos que contemplavam as questões centrais do trabalho, em particular, aquelas que revelavam as transmissões neste contexto.

### ***Descrição analítica das questões centrais investigadas***

Para que houvesse uma compreensão mais qualitativa das análises realizadas, foram identificados os trechos que melhor respondiam às questões da transmissão musical, compreendidas a partir dos conceitos teóricos deste trabalho.

### 3 TRAÇOS HISTÓRICOS DA CANTORIA E A REALIDADE DOS CANTADORES ENTREVISTADOS

Nesta seção, abordarei algumas fases em torno da história e desenvolvimento do repente nordestino. Assim como outros autores já fizeram, também me proponho a pavimentar o caminho traçado pela arte poético-musical da cantoria, analisando seus possíveis pontos de partida, até às prováveis chegadas desse processo histórico. Nesta empreitada, as dificuldades e limitações acerca da descrição quase sempre se dão pela ausência de registros mais bem fundamentados sobre a prática, fato presente, inclusive, na narrativa de pesquisadores que já se colocaram nesta tarefa.

A musicóloga e socióloga Elba Braga Ramalho, após a apresentação de um capítulo dedicado à história da cantoria, no livro *Cantoria Nordestina: música e palavra* (2000), relatou as dificuldades encontradas na sua descrição histórica, alegando que possa constituir outro delineamento “muito mais abrangente do que a redução simplista dos compêndios que tentam explicar tudo através da mistura de três raças (o português, o negro e o índio)”.<sup>30</sup> O apologista e pesquisador Ézio Rafael, no documentário *Poetas do Repente*, produzido pela Fundação Joaquim Nabuco (2008), também destacou que “a questão da origem ainda é muito questionável até dentro da própria história”. Já o antropólogo Miguel Sautchuk (2009), em sua tese de doutorado, declarou que, apesar de ser instigante a ideia de que a cantoria e tantas outras formas de poesia improvisada sejam desdobramentos históricos do trovadorismo provençal e ibérico, permanece ainda como uma hipótese, dada a ausência “de estudos historiográficos bem fundamentados que analisem possíveis permanências e mudanças dessas práticas” (SAUTCHUK, 2009, p. 5). Logo, constatamos que abordar a história da cantoria não é uma tarefa tão simples.

Sendo assim, na busca de caminhos que possam estruturar este percurso com o mínimo de solidez, considereei estudos de folcloristas, teóricos acadêmicos e registros dos próprios cantadores. Aqui, apresentarei as perspectivas históricas a partir de uma linha do tempo invertida, em uma análise que parte do cenário atual, até às primeiras informações da cantoria repentista no Brasil. Proponho, ao passo do distanciamento histórico, percebermos os encadeamentos que ocorreram de forma muito mais complementares do que antagônicas. A intenção, aqui, é de apresentar perspectivas que foram importantes para a construção do repente nordestino, e não traçar uma história unilateral e definitiva em si, elucidando questões importantes para entendermos a própria prática nos dias de hoje. Destaco, ainda, que não ouse

---

<sup>30</sup> O português, aqui citado pela autora, refere-se a uma conjuntura cultural europeia e ibérica.

fragmentar o universo repentístico em processos, contextos e/ou estruturas, descaracterizando-o, retirando de si uma autonomia e originalidade que lhe é própria no decorrer do tempo, mas apontar relações que, inevitavelmente, ocorreram e foram importantes para sua construção formal, estética e, conseqüentemente, identitária.

### 3.1 Êxodo Rural

Nas últimas décadas, a cantoria de viola, assim como o perfil social da população nordestina, tem passado por inúmeras transformações. Sua prática tornou-se majoritariamente urbana, satisfazendo os anseios da sociedade contemporânea e apropriando-se de espaços que outrora não ocupava, como teatros, shoppings, auditórios públicos e demais espaços que constituem a vivência social moderna. Além desses, passou também a compor a grade de programas televisivos em emissoras locais, como os programas Ceará Diverso, na TV Verde Vale em Juazeiro do Norte, Ceará; Cantoria na TV, na TVPE Recife, do estado de Pernambuco, e Raízes do Sertão, na TV Mais, de Iguatu, Ceará e TV Cariri, de Juazeiro do Norte, Ceará. Ainda mais recentemente, tem se percebido a inserção de cantadores nas plataformas de transmissões de vídeos e *streaming*, com canais e páginas dedicados à apresentação de cantadores e poesias populares<sup>31</sup>.

O fenômeno aqui expresso, o qual reconheço como *êxodo rural* (cf.: VILELA, 2008; ARAÚJO, 2010), poderia ser igualmente descrito como *emigração rural*, uma vez que, submetendo e agregando sua prática — praticamente exclusiva do contexto rural nordestino até a segunda metade do século XX — aos centros urbanos, permitiu que houvesse uma transformação no modo de lidar com a arte do repente e com os modelos de sociabilidade, haja vista que as mudanças de cenário e público foram (e são) cruciais para as novas representações poéticas dos cantadores.

Apesar da dispersão, a cantoria repentista não se desvinculou das zonas rurais, contando sempre com apresentações em eventos e comemorações nessas localidades. Festas particulares e celebrações religiosas representam uma parcela das festividades, nas quais os cantadores são, ainda, convidados a participar, conforme descrito no material *Poetas do Repente*, ao dizer que os cantadores “não deixaram de viajar pelo interior, nem de cantar em sítios e fazendas” (*Poetas do Repente*, 2008, p. 17). Essa relação simultânea, entre o espaço urbano e o rural, possibilitou

---

<sup>31</sup> Alguns exemplos são os canais no *YouTube*: Repentes e Emboladas, com postagens diárias (até o momento desta pesquisa), e Nordeste Violas, com publicações semanais.

que a cantoria se recriasse como uma prática consumível em diferentes contextos e públicos. Filgueira (2017) dirá que

[...] conforme a cantoria de viola saiu do seu seio primeiro (meio rural) em meio a apresentações em bares, casamentos e festas em geral, para ganhar uma magnitude nos grandes centros urbanos e capitais, passou a ter uma nova concepção, uma nova estrutura em meio ao exercício dos versos improvisados (FILGUEIRA, 2017, p. 69).

O fluxo migratório ocorreu gradativamente e em diferentes momentos. Essa transição já havia sido descrita em 1939, quando Câmara Cascudo analisou a mudança no estilo de vida do homem sertanejo:

O sertão se modifica rapidamente. Uniformiza-se, banaliza-se. Naturalmente a crítica é inoperante para eles. Melhor é a vida modernizada que a maneira velha do cavalo de sela e a viagem como “descanso”. Parentes meus que recusavam saladas de alface (“sô lá lagarta prá comer folha?”) tratam negócios em São Paulo, indo e vindo de avião. O cantador recuou ante a radiola, a vitrola, o cinema, a revista ilustrada. Mas conserva seu público. Restrito, limitado, pobre, mas irreduzível na admiração. Ainda vivem os cantadores sertanejos. Vivem nas vilas, nas feiras, nas destas das fazendas. Algumas cidades são visitadas por eles. Natal, Fortaleza, Recife, João Pessoa têm seus cantadores nos arrabaldes distantes. Vinte anos antes eles cantavam nos salões do “Palaço do Gunverno” (CASCUDO, 1984[1939], p. 16).

Conforme a descrição de Câmara Cascudo, a emigração não ocorreu exclusivamente com cantadores, mas com a própria população sertaneja. Um dos principais fatores que motivou o deslocamento foram as crises econômicas e o crescimento polo-industrial que emergia e acentuava nas cidades macrorregionais e metropolitanas, fazendo com que parte da população rural nordestina mudasse o *locus* em busca de novas oportunidades de trabalho. As constantes secas na segunda metade do século XX e a consequente baixa na produção de alimentos afetaram drasticamente a rotina dos agricultores, colocando-os em difíceis condições de permanência substancial e remuneratória. Em muitos momentos, a colheita não era suficiente para o consumo e a comercialização. Neste processo, as atividades dos repentistas eram consequentemente impactadas, entrando em quase completa interrupção. O pesquisador Luciano Py Oliveira (1999) colheu relatos de cantadores que afirmaram essa condição, alegando que, em decorrência da baixa da produção de alimentos e o consequente declínio financeiro, a realização de eventos com cantadores tornava-se praticamente impossibilitada. O impacto das secas foi tão acentuado que, até hoje, é rememorado pelos cantadores em temas que tratam das memórias do sertão, como neste decassílabo cantado por Geraldo Amâncio:

Na esperança o campônio se agarra  
Do fantasma da seca sente medo  
Quando chega o natal acorda cedo

Para ver se a aurora traz a barra  
Inimiga da seca é a cigarra  
Que só canta no tempo de verão  
O profeta do inverno é o carão  
Quando está pra chover ele anuncia  
O Nordeste se enche de alegria  
Na chegada da chuva no sertão  
(Geraldo Amâncio – FAIXA 04)

O público da cantoria, ao levar consigo os hábitos e os modos de expressão para o contexto urbano, possibilitou a ocorrência de um duplo processo para o cantador: de um lado, dicotomizou as dificuldades de inserção nos novos espaços geossocialmente localizados; por outro, levou-os a se adaptarem a um novo público que já residia nas cidades, muitas vezes mais escolarizado e exigente quanto aos assuntos apresentados, levando-os a “sofisticarem” sua arte a “novos públicos e novos modos de vida e de relações sociais” (SAUTCHUK, 2009, p. 130). Nascimento (2014) descreve que as temáticas dos cantadores passaram a retratar a “historicidade e o conhecimento do sertão advindos da experiência e vivência interiorana”, revelando “o caráter urbano e formal do viver em uma sociedade com novas demandas e anseios, construindo significados e significações” (NASCIMENTO, 2014, p. 21). Foi em virtude desses movimentos migratórios que seu público se diversificou, assim como as próprias temáticas (KUNZ, 2016).

É importante destacar que, durante este processo, o contexto rural, em sua totalidade, também acompanhava as mudanças que despontavam nos espaços urbanos. Em alguns momentos, os cantadores assumiram um papel importante na mediação desta transição, e podemos evidenciar isso a partir de uma publicação no *Jornal do Brasil*, na edição de 20/12/1971, em uma matéria intitulada “*violeiros nordestinos serão profetas do desenvolvimento*”, segundo a qual 20 repentistas passaram por um treinamento formativo acerca do desenvolvimento econômico nas áreas rurais, com a finalidade de repassar para o homem do campo os conteúdos por eles estudados por meio do repente. A matéria referia-se a eles como “autênticos líderes de suas comunidades”, acrescentando que cantariam e apregoariam “os benefícios do progresso e a imperiosa necessidade de transformação na região”. A justificativa é explicitamente exposta na matéria quando dito que, “no interior nordestino, os violeiros, cantadores, poetas populares [...] são escutados com atenção e

acatados” e que, “se são tão importantes assim, se são tão autênticos líderes, porque não aproveitá-los para despertar em seu público a consciência do desenvolvimento?”<sup>32</sup>

Essa transição demarca um passo importante tanto para a atualização quanto para a permanência da cantoria. Nos espaços rurais, já havia se firmado um público devoto e fiel, admiradores do canto, da poesia e da icônica figura do cantador. Uma conjuntura curiosamente importante para seu sucesso foi a própria (e histórica) dificuldade de acesso à formação escolar em determinadas localidades do sertão nordestino, firmando na oralidade um dos principais meios de comunicação e veiculação das notícias que ocorriam fora dos espaços sertânicos, elevando a cantoria, além de uma forma de entretenimento, para uma das principais mediadoras da informação, atraindo e angariando públicos de diferentes espaços por meio do canto improvisado.

Com a mudança no estilo de vida dos cantadores e da própria população sertaneja, os modos de relação também se alteraram. A emigração para os centros urbanos proporcionou uma nova percepção acerca do “ser cantador” (apesar da conservação de hábitos que parecem não ter sido desvinculados). Até então, não se tinha o repente como forma única de sustento: os cantadores eram, em sua grande maioria, também agricultores e feirantes. Ao perceber que a cantoria poderia ser a principal fonte de renda, os cantadores deixaram de depender da instabilidade da vida no sertão e passaram a reivindicar direitos trabalhistas e melhores negociações nos seus trabalhos.

Tais mudanças também impactaram nas formas de transmissão. Com o surgimento de novos cantadores alfabetizados e com a inserção de recursos tecnológicos nos eventos com cantadores, os modelos poéticos e as formas de execução instrumental ganharam novas roupagens, revelando aspirações próprias da contemporaneidade. Além disso, o acesso à leitura possibilitou que muitos romances, noticiários, contos e cordéis pudessem ser consumidos sem a necessidade de acessar apenas pela oralidade. A mudança de público também demarcou significativamente essa mudança, pois passou a requerer dos cantadores uma postura mais “profissional”, exigindo o domínio de assuntos relacionados aos novos espaços em que estes estavam inseridos, acarretando, subsequentemente, uma nova consciência acerca do ser cantador.

---

<sup>32</sup> Link para acesso ao Jornal:

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_09&Pesq=%22violeiros%20nordestinos%22&pagfis=224914](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&Pesq=%22violeiros%20nordestinos%22&pagfis=224914)

### 3.2 Nordeste: o berço da cantoria

Com base em bibliografias que dedicaram parte dos seus escritos às questões históricas da cantoria, foi possível identificar a relação do Nordeste com a sua origem, erguimento e fecundidade, apontando esta região como o local de sua possível proveniência. A autora Elba Braga Ramalho (2000, p. 61) afirma que é “unânime a afirmação de que o Nordeste é o local de sua origem”. A alegação recorre às condições apresentadas durante o processo de vinda e fixação dos colonizadores portugueses/ibéricos para esta região, em uma estrutura que a autora denominou de modelo de “cristalização da tradição ibérica” (RAMALHO, 2000, p. 51):

O Nordeste, em consequência da falta de uniformidade climática, setorizou as atividades de produção e subsistência nas zonas geográficas que lhe eram mais adequadas. A zona da mata, favorável à agricultura; as Zonas Agreste e a do sertão, principalmente, tiveram na pecuária o seu modo de ocupação predominante. As migrações de mão-de-obra africanas para a lavoura e de técnicos israelitas especialistas no processo de fabricação do açúcar, além da incorporação de povos de outros países europeus, vieram trazer, como consequência, o desenvolvimento de uma forma peculiar de relações sociais, embasada numa convivência multirracial da qual vai emergindo a cultura brasileira. O tipo de relações que se estabelecem entre colonizador e colonizados, obviamente, teve consequências no campo da arte (RAMALHO, 2000, p. 50).

O historiador e folclorista cearense Leonardo Mota, autor de notáveis trabalhos acerca da cultura popular nordestina — em particular da cultura dos violeiros — relatou no seu livro *Violeiros do Norte: Poesia e linguagem do sertão nordestino* (2002[1925]), anotações de campo sobre suas andanças pelos sertões da Paraíba e do Ceará no ano de 1925, alegando que estava sempre “indo surpreender *no seu habitat* os nossos cantadores [...] nas próprias searas, da abundante messe poética da alma de nossa gente” (MOTA, 2002 [1925], p. 10, *grifo meu*).

A pesquisa de Silva (2006), resultado de sua investigação de Mestrado, questionou os argumentos que apontavam o Nordeste como o local de surgimento da cantoria. Após a análise, a autora concluiu enfaticamente, afirmando que “ouve-se muito dizer que o Nordeste é o ‘celeiro dos cantadores de viola’. Mas será que essa asserção condiz, realmente, com a realidade? Lógico que sim” (SILVA, 2006, p. 41). A justificativa se baseia em um levantamento quantitativo de 1.438 cantadores descritos no Dicionário Bio-Bibliográfico de repentistas e poetas de bancada (ALMEIDA; SOBRINHO, 1990), acrescido de 349 cantadores que foram registrados após a publicação deste material. O estudo demonstrou que, dos 1.787 cantadores, apenas 18 não são naturais dos estados do Nordeste, sendo a Paraíba, Pernambuco e Ceará os três estados com maior representatividade de cantadores, respectivamente.

Filgueira (2017), não explicitando o Nordeste como o marco inicial da cantoria, descreve que aqui a cantoria emergiu de forma mais intensa, ao dizer que, “no Brasil, em especial na região central do atual Nordeste, as modas de viola vindas com o colonizador português ganham feições especiais na sua prática” (2017, p. 36). O autor, apesar de não declarar explicitamente que a cantoria “nascera” no Nordeste, elenca o espaço como um lugar em que a cantoria se desenvolveu a partir dos traços portugueses.

Entre os cantadores, é comum a ideia de que a cantoria tenha surgido no estado da Paraíba, mais especificamente na região de Teixeira — apesar de não termos documentos suficientes para fazer tal afirmação. Apoiado nisso, Silva (2014) descreveu a tríade em que muitos cantadores se apoiam como sendo os pré-requisitos de um bom cantador: “*ser paraibano*, ter nascido com o dom de improvisar e ter crescido em meio à natureza” (SILVA, 2014, p. 149, *grifo meu*). A noção de que ser paraibano é um quesito primordial para ser bom cantador revela a crença de que lá realmente tenha “nascido” a cantoria. Essa ideia se mostra tão iminente, que Geraldo Amâncio, em meados da década de 1960, mudou-se para o estado em busca do tal “talento poético”. Segundo ele, “havia uma história de que cantador pra ser grande ou era paraibano ou tinha que aprender cantar na Paraíba” (GERALDO AMÂNCIO, 2021).

Citando ainda Geraldo Amâncio, é ele o criador de uma modalidade chamada *Nordeste da Cantoria*, que tem como mote: “Foi no Nordeste / que nasceu a cantoria / a terra da poesia / e da cultura popular”<sup>33</sup>. Segundo Geraldo, essa modalidade foi criada durante a pandemia e tem como objetivo versar sobre a prática do cantador nordestino, apontando os fatos que demonstram o Nordeste como o lugar de sua origem.

A fala dos autores — que poderia ser ainda estendida a outros autores — expressa um fato sobre o qual não encontrei dissonância em nenhuma outra bibliografia, tampouco em documentos que apontassem outras origens. É fato que outras tradições poéticas emergiram nas regiões Centrais e Sul do país, mas estas acabaram produzindo outras formas de poesias improvisadas, com estéticas e padrões próprios, como o cururu paulista, a trova gaúcha, o calango mineiro e o samba de roda no Rio de Janeiro. Parece-nos, portanto, aceitável a ideia de que, no Nordeste, tenha iniciado a genealogia dos cantadores repentistas, apesar de não poder concluir com certeza esta afirmativa. Mas é fato que sua arte é também reconhecida pela alcunha de cantoria nordestina.

---

<sup>33</sup> Trata-se de um mote anacrústico, onde o primeiro verso “foi no Nordeste” possui um “pé quebrado”: contagem silábica que não completa o verso.

### 3.2.1 Primeiros cantadores

Os poucos registros conhecidos acerca dos primeiros cantadores no Brasil fixam os “progenitores” nas duas primeiras décadas do século XIX, sendo atribuído ao paraibano Agostinho Nunes da Costa (1797-1858) o epíteto de pioneiro na cantoria repentista, ou, pelo menos, o primeiro a ganhar notoriedade e certo prestígio na arte de versejar. Muito provavelmente, existiram cantadores anteriores a Agostinho. No entanto, deter-me-ei sobre aquilo que os registros e estudos acerca deste campo me fornecem.

Apesar de ser citado na maior parte dos registros como o pioneiro na cantoria, a ausência de documentos que atestem concretamente a relação de Agostinho com o canto improvisado faz levantar, ainda, bastantes questionamentos sobre o assunto. Há quem alega que ele tenha sido apenas *glosador*<sup>34</sup> e escritor de poemas (COUTINHO, 2002; MELO, 2013) e que seus filhos Ugolino Nunes da Costa (Ugolino do Sabugi) e Nicandro Nunes do Costa (poeta ferreiro) é que são os verdadeiros precursores na arte de cantar estruturalmente metrificado e improvisado (CASCUDO, 1984; MELO, 2013; FILGUEIRA, 2014).

Kunz (2016, p. 86) aponta que “a tradição fixa o nome de Agostinho Nunes da Costa, que viveu entre 1797 e 1858, como um de seus iniciadores”. A pesquisadora e escritora Verônica Moreira, em seu livro *O canto da poesia* (2006), defende Agostinho Nunes da Costa como “o repentista pioneiro” (MOREIRA, 2006, p. 27). No livro *Literatura Popular em Verso*, destaca-se Agostinho, “cronologicamente um dos primeiros trovadores do sertão nordestino” (BATISTA, 1973, p. 334). Já a pesquisadora Márcia Abreu (1999) descreve que “essa tradição reservou o lugar de fundador a Agostinho Nunes da Costa” e que “provavelmente já havia cantadores antes dele, mas seu nome permaneceu como o de um iniciador” (ABREU, 1999, p. 74).

Fora do escopo das publicações acadêmicas, o nome de Agostinho também reverbera. Encontramos citações a ele em cordéis que tratam da origem e precursoriedade do repente nordestino, como podemos verificar nas duas sextilhas a seguir:

Essa família de artista  
Da cidade de Teixeira  
Teve o pai Agostinho  
Para a Paraíba inteira  
Depois Nicando e Ugolino  
Seguiram sua carreira  
(Ismael Gaião da Costa – 1992)

Afirmam pesquisas feitas  
Por gente séria e disposta  
Que o pioneiro da Arte  
Que o Nordeste tanto gosta  
Foi nascido no Teixeira:  
Agostinho Nunes da Costa.  
(João Santana – 2011)

<sup>34</sup> Glosar é declamar versos de improviso.

Em contrapartida, Filgueira (2014, p. 2) nos diz que Ugolino do Sabugi foi o “primeiro grande cantor brasileiro”. Já Melo (2013, n. p.) afirma que “o aparecimento dos primeiros folhetos de cordel seria da autoria de Agostinho Nunes da Costa” e complementa informando que foi também na região do Teixeira que brotaram os primeiros cantadores: “os irmãos Antônio Hugolino Nunes da Costa (1832-1895), Nicandro Nunes da Costa (1829-1918) e o mestre Silvino Pirauá de Lima (1848-1913)”. Agostinho é também citado por Maria de Fátima Coutinho (2002) como um importante pilar para o advento dos folhetos de cordéis, e não de cantor, ao dizer que “de Agostinho Nunes da Costa para cá são incontáveis o número de folhetos publicados e de poetas nascidos aqui” (COUTINHO, 2002, p. 4). Câmara Cascudo, no livro *Vaqueiros e Cantadores*, não cita Agostinho Nunes da Costa em seu capítulo dedicado ao “Resumo Biográfico dos Cantadores”, mas apresenta Ugolino e Nicandro como “cantadores invencíveis” e de grande maestria (CASCUDO, 1984, p. 325).

Como os registros (ou melhor, a falta deles) não nos permitem fixar com clareza o “pai fundador” da cantoria no Brasil, assumimos — mas, sem nos render — o posicionamento de outra parte dos estudiosos do assunto, como o poeta cearense Geraldo Amâncio, que prefere lidar mais amplamente sobre este assunto, afirmando que “com esses nasce toda história da cantoria no Nordeste”, sendo os poetas citados “os pioneiros dessa arte” (PEREIRA, 2014, p. 76). Ainda mais abrangentemente, apresento a descrição da precursoriedade apresentada pelos irmãos Batista, publicado no jornal *O Norte* na edição de 28 de julho 1956, quando, ao serem perguntados acerca dos primeiros cantadores, afirmaram que:

Os nossos ancestrais, muito se dedicaram também à poesia popular, e dentre eles, queremos apontar nomes como os de Hugolino Nunes da Costa, - irmão da genitora dos violeiros de «Ao som da Viola», - Nicandro Nunes da Costa, Francisco das Chagas Batista, Antônio Batista Guedes, Agostinho Nunes da Costa, além de muitos outros que nos escapam à memória (*Jornal O Norte*).<sup>35</sup>

Temos, portanto, na cantoria, segundo a tradição literária, a família Nunes da Costa como representantes da primeira geração de cantadores, fazendo emergir, no Nordeste do Brasil, essa tradição que há mais de 200 anos permanece viva na memória do povo, preservando uma prática que identifica, por meio da música e da poesia, parte da cultura popular desta região.

Vale salientar que a ideia de “início” da Cantoria nas duas primeiras décadas do século XIX refere-se à estrutura estética e poético-musical mais aproximada aos cantadores

---

<sup>35</sup> A descrição nos parece não seguir uma ordem cronológica e literal de raciocínio, pois, conforme a apresentação do texto, as relações familiares não batem. Aparentemente, os nomes foram sendo lembrados e pronunciados de acordo com suas lembranças.

nordestinos os quais conhecemos hoje, não delimitando o surgimento dos poetas improvisadores brasileiros a este período, haja vista que, em séculos anteriores, já se registravam músicos improvisadores e poetas populares, como Gregório de Matos Guerra (cognominado “Boca do inferno”), importante poeta e violeiro brasileiro, descrito por José Veríssimo como “insigne cantador de modinhas, tocador de viola, um solfista” (VERÍSSIMO, 1915, p. 45). Enquanto músico e poeta, sua especialidade consistiu nas modinhas acompanhadas de uma viola feita de cabaça (AGUIAR; TETTAMANZY, 2019), com poucos momentos de improvisação, fazendo com que seu nome não seja tão representativo para a prática popular dos cantadores nordestinos, apesar de não desconsiderar sua importância para a arte poético-musical brasileira.<sup>36</sup>

Ainda que eu não possa afirmar com exatidão o(s) nome(s) do(s) primeiro(s) cantador(es) do Brasil, nem apontar o local de sua origem (devido à ausência de registros suficientes que me permitam fazer tal apontamento), reconheço que, neste âmbito, registrado por diferentes autores e defendido por boa parte dos cantadores, é dado à família Nunes da Costa, na região do Teixeira, no estado da Paraíba, o título de precursoriedade na cantoria repentista no Brasil. No entanto, muito provavelmente, já havia cantadores anteriores a eles que contribuíram significativamente para a construção estética, estrutural e performática da cantoria.

### 3.3 Os entrevistados da pesquisa

Observando o processo histórico narrado neste capítulo, veremos que os cantadores entrevistados, bem como os demais cantadores contemporâneos, lidam com uma realidade e condições diferentes dos repentistas de décadas anteriores. Se, há um século, o cantador andava a cavalo, a pé ou a burro, cruzando os sertões rurais em busca de cantorias, dependendo, muitas vezes, da sorte e/ou da articulação de algum morador em organizar eventos desta natureza (conforme me relatou, certa vez, o poeta Pedro Bandeira), o que vemos hoje são cantadores com uma maior estabilidade profissional, dispendo de cantorias agendadas, quase sempre com cachês previamente acordados e mais exigentes quanto ao domínio das próprias técnicas.

Neste processo de pesquisa, foi interessante de perceber que cantadores mais velhos tendem a relatar as mudanças que impactaram suas atuações nas últimas décadas, enquanto os cantadores mais jovens reconhecem o modelo de profissionalização da cantoria de maneira naturalizada, adaptada e articulada aos modelos atuais. Deste modo, a fim de melhor apresentar

---

<sup>36</sup> Aguiar e Tettamanzy (2019) discutem a importância de Gregório de Matos como improvisador no artigo *De Gregório de Matos repentista e outros improvisos na literatura colonial*.

o campo deste estudo, apresentarei mais detalhadamente o perfil dos três cantadores entrevistados neste trabalho.

O primeiro cantador contatado foi o poeta Guilherme Nobre, no dia 24 de maio de 2021, por meio de uma ligação por telefone celular. Após apresentá-lo à proposta e aos objetivos da pesquisa, convidando-o a ser um dos meus informantes, obtive sua imediata concordância. Nossa primeira entrevista ocorreu no dia 9 de julho de 2021, e a segunda, no dia 02 de novembro de 2021, esta juntamente com Geraldo Amâncio, pois se encontravam no município de Venturosa, Pernambuco, para uma cantoria que aconteceria no dia seguinte. Além desses encontros, pude também acompanhá-lo em algumas de suas participações em *lives* de eventos organizados por associações, projetos culturais e festivais de cantoria.

Guilherme Nobre é o repentista mais novo deste trabalho. Nascido no dia 1 de março de 2001, é referenciado como um dos grandes nomes da nova geração de cantadores. Alega ser o primeiro cantador nascido efetivamente na capital cearense, cidade na qual ainda reside. Atuando profissionalmente há sete anos (desde 2015), Guilherme ingressou na cantoria em condições diferentes dos outros dois cantadores, cujos modelos de contratação, parcerias, uso de mídias sociais e até o *status* alcançado pela cantoria já favoreciam a prática de cantador como fonte remuneratória. Apesar disso, não podemos, em absoluto, negar a qualidade de suas habilidades e capacidade inventiva, uma vez que a exigência das características formais e técnicas se tornaram mais rigorosas com o passar do tempo.

Foi também no dia 24 de maio de 2021 que contatei o segundo cantador: Geraldo Amâncio Pereira. Obtive também sua aceitação para participar desta pesquisa após conduzir igualmente a apresentação e os objetivos do trabalho. Nosso primeiro encontro ocorreu no dia 10 de julho de 2021, e esta foi a única entrevista que não pôde ser realizada por chamada de vídeo, pois o entrevistado não dominava o uso da plataforma de videoconferência, e não havia, naquele momento, quem nos auxiliasse de uma outra maneira. Devido a isso, realizamos a entrevista por meio de uma ligação por telefone celular. A chamada decorreu em “viva-voz”, e utilizei-me de um segundo aparelho para a captação do áudio. Nossa segunda entrevista aconteceu no dia 02 de novembro de 2021, ao lado de Guilherme Nobre e, desta vez, utilizando a plataforma de transmissão de vídeo. Angário de Geraldo Amâncio, além das entrevistas, observações virtuais de eventos organizados por associações e gravações de vídeos no seu canal do YouTube.

Geraldo Amâncio, o cantador com mais tempo de atuação entre os cantadores aqui entrevistados, nascido em 24 de abril de 1946, vivenciou inúmeras fases e transformações na cantoria. Atuando profissionalmente desde os 17 anos, Geraldo iniciou sua carreira em uma

época em que cantadores não tinham o reconhecimento de “artistas”, especialmente diante das famílias mais tradicionais do Nordeste. Em um de seus relatos, em particular em uma entrevista concedida ao Programa *Coisas do Sertão*, no dia 18 de fevereiro de 2021, afirmou que, àquela época, o cantador, para muitos, era sinônimo de desempregado, ébrio e dotado da má fama de paquerador de mulheres casadas<sup>37</sup>.

Nos seus quase 60 anos de atuação profissional, Geraldo cantou ao lado de grandes cantadores e vivenciou as mudanças profissionais que despontaram na categoria. Autor de mais de 12 livros, Geraldo fixa-se como um dos principais nomes da cantoria em atividade no país, tendo se apresentado na Europa e no Oriente Médio por nove vezes.

Já o terceiro cantador, o poeta Jonas Bezerra, contatei-o no dia 27 de maio de 2021. Desta vez, comunicando-me com ele por meio de um aplicativo mensagens, pois não havia, naquele momento, conseguido acessá-lo por ligação. Após uma breve apresentação, e com a possibilidade restabelecida de contatá-lo por chamada, pude também efetivar sua aceitação de participação neste trabalho. Realizamos a primeira entrevista no dia 13 de julho de 2021, também por meio da plataforma *Google Meet*, e o segundo encontro no dia 02 de novembro de 2021. Além das entrevistas, acompanhei-o em cantorias *online* com outros cantadores e em festivais de cantoria.

Nascido no dia 17 de fevereiro de 1987, Jonas Bezerra iniciou profissionalmente na cantoria aos 15 anos de idade (no ano de 2002). Natural e residente do município de Iguatu, Ceará, Jonas, ao lado do seu pai e seu irmão (também cantadores), construiu uma sólida carreira na cantoria, sendo um nome sempre citado por outros cantadores. Atualmente, é apresentador de um programa web televisivo, chamado *Raízes do Sertão*, transmitido dominicalmente em uma TV local do seu município e em outras regiões do estado.

Os três cantadores (Figura 2) foram solícitos e se colocaram disponíveis para me atender e me auxiliar sempre que necessitei de mais esclarecimentos. Todas as entrevistas foram integralmente transcritas e analisadas, sendo que parte delas estará presente no decorrer deste trabalho. Além das entrevistas, conto também, como parte integrante das discussões que sucederão, com registros de imagens, capturados durante as observações virtuais, como *prints* de telas, e áudios de apresentações *online*.

As experiências compartilhadas permitiram-me coletar histórias e percepções sobre a cantoria a partir de diferentes perspectivas, uma vez que as distintas faixas etárias trouxeram variadas percepções sobre o fazer poético-musical. De fato, vivenciamos uma nova realidade.

---

<sup>37</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=YWcscsthII>

Os cantadores contam com novas formas de comunicação midiática e social, como rádios, televisões e as próprias redes sociais, possibilitando a divulgação dos seus trabalhos e alcançando novos espaços e ouvintes, dispendo de uma realidade que, cada vez mais, parece estar se firmando no cenário das práticas populares.

**Figura 2** – Os três entrevistados da pesquisa. Da esquerda para a direita: Guilherme Nobre, Jonas Bezerra e Geraldo Amâncio.<sup>38</sup>



Fonte: Página da TV Mais / YouTube.

### 3.4 Os impactos da pandemia

(C) A pandemia mudou  
 (J) Todo o cenário global  
 (C) Cantoria virtual  
 (J) Máscara acessório virou  
 (C) Até velório acabou  
 (J) Se foi aperto de mão  
 (C) E o que mais causa aflição?  
 (J) Espirro em lugar fechado  
**Isso é quadrão perguntado**  
**Isso é responder quadrão**

(Jonas Bezerra e Charles Gomes, 01/05/2021, FAIXA 05)

No início do ano de 2020, o mundo foi acometido pela pandemia da COVID-19, levando inúmeras pessoas a se adaptarem abruptamente a situações completamente novas. Os impactos provocados nos diversos segmentos culturais, especialmente no impedimento de atividades

<sup>38</sup> Na ocasião, Guilherme Nobre e Geraldo Amâncio participavam como entrevistados no programa Raízes do Sertão, apresentado por Jonas Bezerra, na TV Mais, transmitido no dia 18 de fevereiro de 2021.

presenciais, provocaram a instabilidade financeira de quem dependia de eventos artísticos. Para os repentistas, a não realização de eventos públicos significou a ruptura integral de suas atividades, especialmente pela tutilidade do evento e o tradicional encontro entre cantadores e ouvintes. A solução para essa adversidade acompanhou a tendência dos grandes artistas midiáticos que se articulavam em apresentações *online*, inserindo-se em diferentes plataformas de comunicação virtual. Nesse processo, aqueles cantadores que já estavam inseridos nas redes sociais sobressaíram-se daqueles que ainda não tinham acesso. A vantagem consagrou, em sua grande maioria, os cantadores mais jovens, deixando grande parte dos cantadores mais velhos dependentes de convites de participação.

Falando especificamente dos entrevistados dessa pesquisa, que também tiveram a atividade profissional impactada pelo cancelamento dos shows presenciais, a entrada nos meios virtuais não ocorreu com tanta dificuldade, haja vista que já se utilizavam dessas ferramentas como forma de compartilhamento dos seus trabalhos. A grande novidade, porém, foi a imersão quase integral a este novo meio, fato ocorrido durante pouco mais de 1 ano, entre o primeiro semestre de 2020, até o segundo semestre do ano seguinte, quando se iniciou, gradativamente, o retorno das atividades presenciais.

Nesse novo contexto de apresentações *online*, foi percebida a adoção de ritos que eram tidos presencialmente para o modelo virtual. Se, em alguns casos, os cantadores utilizavam-se da bandeja para receber qualquer contribuição financeira do público, o que passou a vigorar nas transmissões virtuais foram chaves PIX fixadas na tela durante a *live*. A manifestação do público passou a ocorrer por meio de envios de *emojis* em forma de aplausos no *chat* da transmissão, e os cantadores também não cessavam em cumprimentar os ouvintes, especificamente aqueles que pediam cumprimentos e saudações (chamados, no contexto, de “alôs”), conforme esses dois registros realizados na forma de *prints* durante as observações.

**Figura 3** –Jonas Bezerra e Charles Gomes em transmissão ao vivo no dia 01/05/2021.



**Fonte:** Canal Jonas Bezerra - Repentista / YouTube.

**Figura 4** – Geraldo Amâncio e Guilherme Nobre, em comemoração da Semana Cego Aderaldo, no dia 29/06/2021.



**Fonte:** Canal Casa de Saberes Cego Aderaldo / YouTube.

Se, por um lado, a pandemia trouxe dificuldades para muitos cantadores, por outro, despertou-os para uma realidade dos tempos atuais: a necessidade de inserir-se nos novos espaços de comunicação social. Durante as *lives*, pessoas de diversos estados (boa parte formada por imigrantes nordestinos — pois assim se identificavam no *chat*), tiveram a oportunidade de participar dessas transmissões, assistindo a apresentações às quais não assistiam há anos. Além disso, possibilitou a participação de um público completamente novo que se deparava, despretensiosamente, com a *live* nas redes sociais.

Essa mudança do espaço físico para o virtual ocorreu tão abruptamente que, durante o processo de adaptação à nova realidade inserida, foi possível registrar algumas situações inusitadas por parte dos cantadores. Uma dessas ocorreu com Geraldo Amâncio e Guilherme Nobre durante a gravação de um vídeo para o canal do *YouTube*. Na ocasião, Geraldo esqueceu-se de que se tratava de uma gravação assíncrona, fazendo um pedido inviável para aquele momento, fato que levou Guilherme a contrapor sua solicitação na estrofe seguinte, provocando risos entre os dois (FAIXA 06):

Quero fazer  
 Meu convite bem feliz  
 Chamo a minha neta Chris  
 E que ela traga um celular  
 Que é para ver  
 Que a tela não é à toa  
 E se tem alguma pessoa  
 Nós vamos cumprimentar  
*Foi no Nordeste*  
*Que nasceu a cantoria*  
*A terra da poesia*  
*E da cultura popular*  
 (Geraldo Amâncio)

Só lhe lembrando  
 Para não errar no estado  
 Que hoje à noite é gravado  
 E a gente tem que gravar  
 Porém o povo  
 Que hoje assiste na hora  
 E quem nos escuta de fora  
 Não dá pra cumprimentar  
*Foi no Nordeste*  
*Que nasceu a cantoria*  
*A terra da poesia*  
*E da cultura popular*  
 (Guilherme Nobre)

A pandemia provocou um forte abalo, não só na cantoria como em diversos setores. Assim como em outros segmentos, os cantadores não estavam preparados para essas mudanças, obrigando-os a uma adaptação repentina. Muitos cantadores não conseguiram se integrar nos novos espaços e ficaram dependentes de convites de terceiros para a realização de participações. Por outro lado, possibilitou que os cantadores encontrassem na *Internet* um novo espaço de atuação, conforme relatou Guilherme Nobre em uma entrevista concedida a uma rede de televisão local, ao dizer que a resposta positiva do seu novo trabalho no ambiente virtual o levará a continuar com as atividades virtuais “mesmo quando terminar a quarentena” (Entrevista de Guilherme Nobre à TV Verdes Mares, no dia 05/04/2020).

### 3.5 O futuro da cantoria

Um ponto que me chamou bastante atenção nos relatos dos cantadores foi o aparente antagonismo entre a ideia de imortalidade da cantoria e a necessidade de urgente renovação de público. O contrapeso entre a instabilidade e a permanência tornou-se uma pauta constante, intercambiando questões de mercado e profissionalização dos próprios cantadores. Como inovar, nesse contexto, sem descaracterizar a tradição? Como provocar uma renovação de público, em uma nova época, sem alterar as estruturas que dão *quórum* ao repente nordestino? O novo público deve adequar-se aos modelos da cantoria, ou a cantoria pode/deve abrir algumas concessões para a inserção de novos elementos em suas práticas?

Se, por um lado, há os que defendem a imutabilidade das estruturas estéticas e formais da cantoria, por outro, há quem considere serem necessárias novas mudanças para que um novo público possa ser conquistado. Mas, se mudanças acontecessem, até que ponto poderiam, efetivamente, descaracterizar o repente? Ao analisar o percurso histórico da cantoria, podemos evidenciar algumas mudanças e incorporações de novos elementos ao espetáculo repentístico que parecem não ter alterado sua forma, como a criação de novas estruturas poéticas (modalidades), possuindo muitas delas, inclusive, refrãos e a inserção de canções entre os improvisos poéticos.

O cantador Guilherme Nobre mostrou-se bastante preocupado e atento com o futuro da cantoria. Revela ter percebido uma explícita renovação de repentistas no estado do Ceará com o surgimento de novos repentistas. Em contrapartida, tem observado que o público não tem acompanhado o mesmo ritmo, acarretando o iminente risco à profissão.

O público ele tem se renovado mais lento do que os cantadores. Os cantadores têm se renovado bem, mas o público tem se renovado bem mais devagar, isso nos deixa preocupados pela questão da profissionalização da cantoria. Ela não

está ameaçada, não é como um animal em extinção (...) a gente só se preocupa com a questão do profissionalismo dos cantadores, se daqui a 20 anos todos os cantadores vão conseguir viver profissionalmente do que produzem como hoje conseguem, entendeu? (...) Hoje eu consigo me manter bem, né, a cantoria ela tem apontamentos que por muitos anos ela vai conseguir me manter, porque o meu público ainda existe e vai se manter por muito tempo, agora como eu não tenho a garantia daqui a 50 anos, né, como é que as coisas vão estar, então eu preciso me preparar pra o futuro, né? (GUILHERME NOBRE, 2021).

Ao falar da não renovação de público, o poeta se refere à ausência de um público mais jovem nas cantorias. De fato, a cantoria preserva, há muitos anos, um público idoso, quase sempre com algum tipo de vinculação às zonas rurais, constituindo na cantoria uma história; uma lembrança do passado; saudosismo que parece perpetuar nas vozes dos repentistas. Como os cantadores urbanizaram-se, e praticamente todos os espaços rurais adotaram uma consciência urbanista, os cantadores, devido à preservação dogmática de suas práticas, acabam se tornado figuras folclóricas, às vezes caricaturadas, defendidas pelo discurso de que “para gostar do repente é preciso conhecê-la”. Esse receio da não atualização de público tem levado Guilherme — como ele mesmo relatou — a se preocupar com seu futuro, tomando a decisão de, paralelamente, preparar-se para possíveis crises: “eu ingressei na faculdade, no curso de letras, até por optar o mercado. Eu ia fazer história, escolhi fazer letras porque o mercado é mais amplo, já pensando nisso” (GUILHERME NOBRE, 2021).

Geraldo Amâncio também demonstrou ter as mesmas preocupações de Guilherme Nobre. No entanto, manifestando uma dupla posição sobre a perda de público. Primeiramente, acredita que, se, em algum momento, a cantoria não tiver mais público, ela não acabará, pois os cantadores, devido à necessidade de cantar, continuarão sua arte, nem que, para isso, tenham que cantar uns para os outros. Essa visão de Geraldo, porém, não o ofusca diante da necessidade de medidas por parte dos cantadores em provocar mudanças. Afirma que, diante da realidade que desponta (e que já ocorre há décadas), uma mudança estrutural no repente deveria ocorrer, especialmente com a inserção de novos elementos instrumentais.

Se eu fosse começar cantar hoje eu faria o que o Cego Aderaldo fez. Quando você faz uma pesquisa, o cantador mais famoso de todos os tempos foi o Cego Aderaldo. E ele, há 100 anos, ele colocou outros instrumentos fora a viola: era *rebeca*, viola, até instrumento de percussão... o Cego, rapaz, era uma coisa do fim do mundo. O Cego era um shopping ambulante, ele tinha... ele levava o circo, ele levava uma máquina de passar filme, que à época foi o governador Ademar de Barros que deu pra ele, levava um sanfoneiro, se o povo quisesse dançar e levava cantoria acompanhado com outros instrumentos. Se eu fosse começar a cantar hoje eu colocaria outros instrumentos fora a viola para atrair também outro público. (...). Eu me preocupo um pouco com o futuro da cantoria, não que ela vá se acabar, ela não acaba nunca, porque quando você tem o dom de poeta, se você não for escritor, você tem necessidade de cantar.

Se você, como poeta cantador, eu tenho dito muito isso... quem tem o dom de cantar, o dom da poesia que passa pra cantoria, é uma necessidade cantar. Se, por exemplo, Deus nos livre, perdêssemos o público da cantoria, os cantadores iam cantar uns pros outros, mas não deixariam de cantar (GERALDO AMÂNCIO, 2021).

O repentista Cego Aderaldo é citado como a referência de um cantador que inovou no seu tempo. Natural de Crato, Ceará, o Cego Aderaldo (1878-1967), que perdeu a visão em decorrência de um acidente vascular enquanto trabalhava como maquinista na estrada de ferro de Baturité, Ceará, destacou-se pela sua notável capacidade inventiva no início do século XX, criando versos com rapidez e descritos como sendo de muita qualidade. Um contemporâneo do seu tempo, Câmara Cascudo, relatou os comentários que circulavam à época sobre Cego Aderaldo, citando, inclusive, o tal “cinema” dito por Geraldo Amâncio: “é maior de cinquenta anos. Ultimamente adquiriu um cinema ‘Pathé Baby’ e com ele anda pelos sertões, cantando versos e mostrando vistas” (CASCUDO, 1984, p. 323).

É com base nele que Geraldo propõe a inovação no repente. Trata-se de uma tentativa de sequenciar a transmissão dos valores artísticos diante de uma nova época. Jonas Bezerra, por sua vez, chamou a atenção para a diferença entre a “inovação” e a “descaracterização” no processo de atualização e permanência da cantoria. Para Jonas, é realmente preciso avaliar a própria prática, considerando os novos meios e a conquista de novos públicos. No entanto, alega que isso deve ocorrer sem se render às mudanças do fazer poético-musical, pois o público, uma hora ou outra, até mesmo pelo cansaço — como ele afirma — passará a olhar para o repente com outros olhos.

Quando eu falo da cantoria “*ela existe*” eu digo assim, ela existe e resiste há mais de 200 anos, porque nós somos um grito de resistência. Há mais de 200 anos que existe. Nós não mudamos a viola, não tivemos nenhuma intenção, falando sobre a categoria, de descaracterizar a cantoria: “*está na hora da gente fazer uma coisa diferente*”. Tudo que existe de diferente na cantoria é inovando, e não descaracterizando. Quando você descaracteriza a cantoria: “*a partir da semana que vem eu não vou mais cantar com viola eu vou cantar com uma sanfona*”; “*eu vou cantar com uma guitarra*”, você não está inovando, você está descaracterizando, porque você está tirando um elemento da cantoria que é essencial, que é básico, não dá pra tirar a viola, não dá pra tirar essa mensagem do cantador, essa mensagem voltada pro homem sertanejo, essa mensagem de esperança de um bom inverno, essa mensagem do nordestino que vai para a grande metrópole fazer seu pé de meia, arriscar a vida e voltar pra matar a saudade do sertão, eu acho que não dá pra arrancar, isso é muito forte, está muito entranhado. A minha perspectiva é que com toda essa importância... por esse rompimento das barreiras comerciais, por uma questão atípica, alguém vai chegar lá, e que ela vai ser adotada, pelo menos por uma parte do povo, mais pelo cansaço do que por qualquer outra razão, tu não vai ter mais opção. O que tão fazendo com a música, o que tão fazendo com a mensagem, o que tão fazendo com o forró, o que tão fazendo com tudo, aí vai ficar como o jogo político, vai ficar um lado bom e um lado mau, aí

pronto, aí alguém vai ter que aderir a esse grito, a essa resistência (JONAS BEZERRA, 2021).

Jonas Bezerra conclui seu pensamento afirmando que um dia, “por esse rompimento das barreiras comerciais, por uma questão atípica, alguém vai chegar lá” (JONAS BEZERRA, 2021). Esse trecho da fala de Jonas diz respeito às questões de mercado na cantoria. Jonas destaca que a cantoria não está presente nas grandes massas de comunicações televisivos por questões de mercado. Segundo ele, “não é porque não tenha valor, não é porque não é bonita, não é porque não é interessante, não é porque o povo não gosta”, mas ocorre devido ao que ele chama de “império comercial” (JONAS BEZERRA, 2021). Ao comprimir ainda mais sua fala, especificamente quando alega que “alguém vai chegar lá”, Jonas se refere a um provável acontecimento que acredita que possa ocorrer e coloque um determinado cantador em evidência nacional, fazendo com que a arte do repente se faça conhecida.

Baseado em que que eu posso dizer? Eu posso comprovar isso a partir da ótica em que por algo inesperado, fora do contexto, alguma dessas expressões conseguiu romper a barreira comercial, que é a barreira que nos trava, que é a barreira que não permite que a gente chegue lá. Mas houve uma infiltração em algum momento, em alguma ocasião, em que alguém ou algo conseguiu transpor essa barreira, alguém: Bráulio Bessa (JONAS BEZERRA, 2021).

Bráulio Bessa, citado por Jonas Bezerra, é um poeta e cordelista que alcançou fama nacional após integrar o elenco do programa *Encontro com Fátima*, na rede Globo, no ano de 2015. Ao narrar sobre o sucesso de Bráulio e a conseqüente reverberação que isso gerou no mundo dos cordéis, Jonas relembra a sua inserção nos meios de mídias como uma forma de propagar o seu conteúdo, mas sem perder a forma tradicional. É a partir desta perspectiva que Jonas complementa:

O que eu posso fazer dentro da minha perspectiva é investir esse pequeno conhecimento pra contribuir de alguma forma. Eu estou com um programa aos domingos em uma TV aqui pequena, uma TV web. Ao mesmo tempo, lá em Juazeiro do Norte [Ceará], outra TV faz a transmissão em tempo real. Qual é a minha ideia? Não é ganhar dinheiro, não é receber convite, isso pode ser consequência, e se for, será muito bem-vindo, mas a minha ideia é só uma coisa: é difundir, é mostrar pro maior número de pessoas, fazendo o quê? Falando a linguagem do jovem, falando a linguagem do sertanejo, falando a linguagem do universitário, falando a linguagem do comerciante, do empresário, porque não é possível a gente conquistar um público novo primeiro sem a gente ter acesso, então o nosso acesso hoje é o que? É internet. É Internet, é rede social, é uma pesquisa dessa que surge, é um convite atípico que surge, e você vai lá e leva a mensagem, sem você ter acesso é impossível você construir um novo público (JONAS BEZERRA, 2021).

Na concepção de Jonas, o acesso ao novo público é fundamental, e isso pode ocorrer sem descaracterizar a cantoria. Desse modo, o alcance de novos ouvintes chegaria por meio de

comunicações e redes sociais, integrando novos espaços e divulgando a arte da cantoria. Apesar de diferentes percepções, o posicionamento dos três cantadores denota uma necessidade comum: o alcance de novos públicos.

Neste capítulo, procurei perfazer o caminho histórico da arte poético-musical da cantoria e descrever a atual realidade dos cantadores, em especial, dos relatores deste estudo. As dificuldades históricas na descrição estão evidenciadas na ausência de registros e documentos que possam afirmar, com maior certeza, o enredo dessa narrativa, em especial aquelas que tratam dos primeiros representantes do repente nordestino. Temos, como principal meio de estudo, os próprios cantadores, atores de uma musicalidade que revelam não ser deste tempo, herdeira das mais longínquas tradições, mas com uma identidade igualmente particular.

## 4 A ESTRUTURA POÉTICO-MUSICAL DA CANTORIA

### 4.1 Regras e obrigatoriedades

A cantoria é constituída por modalidades e regras, compondo, assim, o arcabouço do repente. Durante o improviso poético, inúmeras regras são obrigatoriamente cumpridas e sistematicamente organizadas, quase sempre em frações de poucos segundos. Para melhor descrevê-las, proponho inseri-las em duas categorias: 1) as regras intrínsecas (*obrigatórias* em todas e/ou em algumas modalidades); 2) as regras extrínsecas (não obrigatórias, empregadas apenas quando acordado entre os cantadores, ou quando solicitado por alguém da plateia). As regras intrínsecas essencializam o próprio gênero, dando-lhe identidade estético-estrutural. São elas: o ato improvisatório, a rima consonantal, a oração, a rigorosidade métrica dos versos e a toada, presentes em todas as modalidades. Há outras que, no entanto, são obrigatórias apenas para determinados estilos, como a *deixa* (no caso das sextilhas e setilhas, por exemplo)<sup>39</sup>, ou o “*mote/refrão*”, fixo em alguns modelos poéticos (como *nos dez pés de martelo alagoano*), podendo estar inserido dentro da própria estrofe, como aparecer desmembrada da estrutura improvisada, atuando como um ponto de interlúdio para a improvisação dos dois cantadores (nesse contexto, o mote atua como um refrão e é normalmente cantado pelos dois músicos-poetas).

As regras extrínsecas são complementares na execução de cada modalidade, inseridas a partir da escolha voluntária dos cantadores ou pela sugestão de algum ouvinte. Trata-se de regras cujos significados são bem definidos, conhecidos por todos os cantadores e utilizados para realçar a criação inventiva, causando, propositalmente, certo grau de dificuldade, abrilhantando e afirmando os cantadores como grandes cantadores perante o público. Em alguns casos, são essas regras que atestam que os repentistas estão, efetivamente, improvisando, e não cantando versos decorados, fato muito malvisto neste universo.<sup>40</sup> Como regra extrínseca, podemos citar o próprio *mote*. Grande parte das modalidades não exige a execução de um mote. Nesses casos, quando há sobre uma modalidade que não se exige, é porque foi sugerido/proposto no momento da cantoria por algum ouvinte ou pelo promovente do evento. Outra ocorrência que, apesar de não ser uma “regra”, pode figurar na apresentação é a aglutinação de estilos, unindo diferentes modalidades em uma só estrutura, como, por exemplo, um desafio em martelo de forma perguntada. Nesse caso, usa-se o martelo como a modalidade

<sup>39</sup> Na *deixa*, determina-se que a última rima deixada por um cantador deve ser rimada com o primeiro verso do outro cantador.

<sup>40</sup> Versos decorados são chamados de *balaio*.

definidora da estrutura (dez versos em decassílabo), ao passo em que se deverá procurar sobressair-se do parceiro (desafio), provocando-lhe perguntas, conforme exigido no modelo poético perguntado (mostrarei um exemplo dessa aglutinação no tópico *Os desafios*).

Vimos também — no capítulo anterior — que a cantoria não é estática e que mudanças vêm ocorrendo ao longo do tempo. Apesar de serem mudanças permissíveis e aceitáveis no que diz respeito à estrutura estético-performática, o mesmo não acontece com a infração de suas regras. Conforme descreveu Tavares (1979), “é ponto de honra para os poetas manterem-se fiéis aos requisitos (número de versos, esquema de rimas, acentuação tônica, refrão) do estilo que estão utilizando” (TAVARES, 1979, não p.), preservando sua estrutura formal e arquetípica. No decorrer deste capítulo, apresentarei, a partir de uma propositura mais expositiva, as principais regras, modalidades e exigências estético-estruturais da cantoria. Objetivo, assim, ilustrar o formato desta prática, possibilitando uma visualização dos elementos que os cantadores adquirem (e são importados a adquirir) por transmissão.

Dentre todas as regras da cantoria, a métrica se configura — na perspectiva dos cantadores entrevistados — como a regra mais importante. Geraldo Amâncio afirma que “o maior dom do repentista não é o da rima, é o da métrica” (GERALDO AMÂNCIO, 2021). De fato, a metricidade dos versos dá forma às modalidades, articulando-se como uma ponte decifrável entre a enunciação e a recepção do improviso poético. A incorporação do elemento métrico é tão intrínseca, que Guilherme Nobre conta que, mesmo sem perceber, os cantadores falam de forma metrificada: “nós, aqui, acolá, falamos metrificadamente, mas isso é a prática da cantoria” (GUILHERME NOBRE, 2021). Jonas Bezerra também alega que a cantoria se destaca das demais expressões poéticas pela sua estrutura, particularmente por suas exigências métricas: “com o nosso instrumento, com a nossa toada, com a nossa afinação, com a nossa metrificação, com a nossa disposição em cantar em métricas diferentes em uma apresentação, somente o repentista” (JONAS BEZERRA, 2021).

Tanto Jonas Bezerra, quanto Geraldo Amâncio, conferem ainda uma denominação específica para a aquisição das habilidades métricas. Jonas a chamará de *métrica auditiva*, ao dizer que “a gente aprende pelo ouvir o ritmo” (JONAS BEZERRA, 2021). Já para Geraldo Amâncio, a cantoria possui uma “*métrica cantante*” (GERALDO AMÂNCIO, 2021).

Ambas as definições demonstram haver consonância acerca da descrição métrica. Jonas dirá que a aprendizagem dos padrões métricos “vem do ouvir, do observar e do executar, que é a prática em si” (JONAS BEZERRA, 2021). Esse processo triangular respalda a perspectiva das experiências sociais que será mais claramente apresentada no próximo capítulo. Na concepção de Geraldo, a *métrica cantante* é o modo de incorporação dos padrões métricos com

base na melodia dos versos, diferenciando-se, assim, da métrica da poesia escrita (cordel)<sup>41</sup>. Com base na sua definição, a melodia seria responsável por moldar os acentos métricos e sua respectiva estrutura. Geraldo nos esclarece seu posicionamento da seguinte maneira: “Se eu cantar assim: “*vou cantar no próximo sábado*”, cantando tá metrificado. Se botar pra escrita passa uma sílaba, vai lá pra oitava: “*Vou cantar no próximo sábado, dá oito*” (GERALDO AMÂNCIO, 2021), conforme podemos visualizar no modelo abaixo:

Vou	can	tar	no	pró	ximo	<u>sá</u>	ba	do
-----	-----	-----	----	-----	------	-----------	----	----

*Exemplo cantado*

Vou	can	tar	no	pró	xi	mo	<u>sá</u>	ba	do
-----	-----	-----	----	-----	----	----	-----------	----	----

*Exemplo declamado*

A estrutura melódica passa a ser entendida como o elemento basilar para a construção do repente, haja vista que, na concepção de Geraldo Amâncio, a métrica é o maior dom do repentista, e sua aquisição ocorre de forma “cantante”. Guilherme Nobre amplia essa perspectiva para além da métrica. Não ignorando sua substancialidade, mas integrando-a, o poeta incorpora outros dois elementos práticos neste contexto, figurando as três regras que considera a base para a cantoria: “métrica, rima e conteúdo, que é a oração” (GUILHERME NOBRE, 2021). Ao lado do elemento métrico, a rima e a oração evidenciam a “palavra” como um fator importante para a criação poética, pois, segundo Guilherme, permite-nos compreender suas estruturas gramaticais.

A estrutura silábica de cada verso pode ser formada por *redondilha menor* ou *redondilha maior* (verso com cinco ou sete sílabas poéticas, respectivamente), *decassílabo* (verso com dez sílabas poéticas), ou *hendecassílabo* (verso com onze sílabas poéticas). Para melhor compreendermos a estrutura dos versos, recorrerei a um exemplo apresentado por Jonas Bezerra sobre a redondilha maior (modelo mais executado na cantoria):

[...] a sílaba tônica, ela tem que estar encaixada justamente na sétima sílaba poética. [...] às vezes a gente vê uma estrofe aí diz: “*eita, que verso bonito*”, não, ali é uma estrofe, uma estrofe é um conjunto de versos, cada linha daquela ali é que é um verso. Então em um verso nós podemos ter sete, oito ou nove, até nove sílabas gramaticais, e poeticamente estarem todas metrificadas, isso

<sup>41</sup> Em tempos anteriores, os cordéis eram declamados de forma melódica. Esse processo ocorria tanto comunitariamente como nas feiras, em que os próprios cordelistas, às vezes acompanhados por violas, entoavam as estrofes escritas nos folhetos. É ainda comum nos dias de hoje que cordelistas se apoiem nas melodias da cantoria para escrever metrificadamente.

vai depender se o verso termina com uma oxítona, com uma paroxítona ou com uma proparoxítona (JONAS BEZERRA, 2021).

Jonas, neste trecho, refere-se, respectivamente, aos versos *agudos*, *graves* e *esdrúxulos*, ao falar das terminações em oxítona, paroxítona e proparoxítona. Essa configuração é importante para compreendermos como se configuram os versos poéticos em comparação aos versos gramaticais. Na cantoria, a contagem silábica sempre se encerrará na sílaba tônica da última palavra, devendo esta ser a última na contagem da estrutura métrica exigida pela modalidade.

Para uma melhor demonstração e visualização do que foi descrito por Jonas Bezerra, irei me apropriar dos exemplos que ele próprio me deu, quando o questionei sobre o modo de contagem das sílabas poéticas. Observando a representação abaixo, será possível evidenciar a contagem das sílabas poéticas em comparação às sílabas gramaticais (os exemplos são de redondilhas maiores):

Eu	nas	ci	no	Ce	a	<b><u>rá</u></b>
----	-----	----	----	----	---	------------------

*Verso agudo* (sete sílabas gramaticais e sete sílabas poéticas)

Eu	nas	ci	na	Pa	ra	<b><u>í</u></b>	ba
----	-----	----	----	----	----	-----------------	----

*Verso grave* (oito sílabas gramaticais e sete sílabas poéticas)

Eu	gos	to	de	ma	te	<b><u>má</u></b>	ti	ca
----	-----	----	----	----	----	------------------	----	----

*Verso esdrúxulo* (nove sílabas gramaticais e sete sílabas poéticas)

A contagem das sílabas se encerra nas sílabas sublinhadas e em negrito, pois são as últimas sílabas tônicas de cada verso. Essa contagem silábica, porém, não é a única forma de subdividi-la. Como já dito, a contagem não é sistematizada pela contagem gramatical, mas pelas estruturas poéticas, estando sempre subordinada ao ritmo do canto do verso. Nesse sentido, há um outro elemento que também poderá figurar neste tipo de estrutura: o uso de *elisões*. Estas ocorrem quando uma palavra terminada em uma vogal átona é precedida de uma palavra que inicia com uma vogal, acarretando a junção das vogais em uma única sílaba, como no exemplo apresentado a seguir, extraído de uma estrofe improvisada por Guilherme Nobre:

<b>Que eu</b>	que	ro	fá	lar	com	<b><u>cal</u></b>	ma
---------------	-----	----	----	-----	-----	-------------------	----

Gramaticalmente, este verso possui nove sílabas, mas é, na cantoria, considerado um verso grave, com uma paroxítona na última sílaba tônica. No início do verso, a aglutinação fonética do “Que eu” configurou a contagem de apenas uma única sílaba, enunciado como um “*quieu*”. Essa regra elisiva ocorre muito naturalmente, e é fruto da própria linguagem falada. Apesar de parecer complexa a partir da explicação teórica, esta estrutura é naturalmente executada a partir das melodias que realçam o senso métrico, possibilitando a sua execução sem a necessidade de pensar na própria regra, ou prepará-la antecipadamente.

A concepção da estrutura poética traz a música como parte integrante e fundamental na estruturação da cantoria. São as linhas melódicas que conduzem a aplicabilidade de todas as regras discursivas. São o canto e a instrumentação que embasam as colocações necessárias na formulação das estrofes, ponto que pode ser entendido a partir da compreensão dos próprios modelos poéticos.

## 4.2 Modalidades

Cada gênero poético possui sua própria estrutura. É comum entre os cantadores referirem-se a elas como etapas acadêmicas. A sextilha, considerada a modalidade mais simples, é tratada como o “bê-á-bá” da cantoria. As modalidades com dez versos em decassílabos são chamadas de “vestibular”. Já a modalidade com dez versos em hendecassílabo é tida como a “faculdade” da cantoria. Jonas Bezerra dirá que essas terminologias significam “a dificuldade de se cantar o que está sendo proposto” (JONAS BEZERRA, 2021). Para uma melhor compreensão destes modelos, apresentarei três das modalidades mais executadas em cantorias e que foram registradas em todos os festivais que pude acompanhar no período deste trabalho: sextilha, mote em sete sílabas e martelo agalopado.

### *Sextilha*

A Sextilha foi introduzida na cantoria como uma extensão da quadra: estrofe formada por quatro versos, rimando os versos pares entre si, e os ímpares são soltos (sem rima obrigatória). A quadra era uma modalidade muito comum nos sonetos portugueses, presente, inclusive, em inúmeros documentos oficiais redigidos há alguns séculos. Câmara Cascudo descrevera que “os mais antigos versos sertanejos eram as quadras” (CASCUDO, 1984, p.22), evidenciando a sua presença na poesia popular nordestina antes mesmo da própria cantoria.

A Sextilha preserva a estrutura das antigas quadras portuguesas, diferenciando-se por acrescentar dois outros versos ao final da estrofe, mas que seus pares continuam rimando entre si, e os ímpares dispensados da obrigatoriedade da rima (forma ABCBDB). No Dicionário Bio-Bibliográfico de Repentistas e Poetas de Bancada, do folclorista Átila Almeida e do Poeta José Alves Sobrinho (1978), atribuem-se ao cantador Silvino Pirauá as mudanças que substituíram a quadra pela Sextilha. Câmara Cascudo (1979) também registrou Silvino Pirauá como o iniciador do romance em verso com “A História de Zezinho e Mariquinha” e “A História do Capitão do Navio”, demonstrando que, além de ter introduzido a Sextilha na cantoria, é também um importante responsável pela popularização do romance em versos.

A sextilha é, geralmente, cantada no início de uma cantoria, fato que pode ser explicado por sua “simplicidade”, servindo como uma forma de “esquentar” o público para modalidades mais complexas que virão. Seus seis versos possuem, cada um, sete sílabas poéticas. Além da estrutura em versos, a modalidade também obriga a utilização da *deixa*, fazendo com que o primeiro verso da estrofe rime com o último verso da estrofe cantada pelo outro cantador. Por ser muito executada, possui uma grande variedade de *toadas* (tratarei no tópico *toadas*), possibilitando maior riqueza e variedade estilística, tornando-a menos monótona.

A seguir, apresento duas sextilhas em que essas regras/estrutura poderão ser mais bem visualizadas. Na ocasião, foram improvisadas por Jonas Bezerra e seu pai, Chico Alves (FAIXA 07).

Minha identidade é  
 Agir com simplicidade  
 Honrar meus pais, sonhar alto  
 Viver com dignidade  
 Fazer da fé o começo  
 Da minha felicidade  
 (Jonas Bezerra)

Minha força é a verdade  
 Minha arma é a razão  
 O meu comportamento  
 A identificação  
 Dos frutos da minha mente  
 Da luz do meu coração  
 (Chico Alves)

### ***Mote em sete sílabas***

O mote em sete sílabas, décima, ou décima setessilábica (como também é chamado), é uma das modalidades mais tradicionais da cantoria. Sua estrutura tem o 1º verso rimando com o 4º e o 5º; o 2º rimando com o 3º; o 6º e o 7º versos rimando com o 10º, e o 8º rimando com o 9º. Seu esquema de rimas, portanto, é: ABBAACCDDC. Além de cada verso conter apenas sete sílabas poéticas, o mote em sete tem (como o próprio nome já revela) a obrigação de um mote, cabendo ao cantador improvisar os oito primeiros versos, concluindo com os dois últimos

versos propostos previamente, utilizando-se desta para o encaminhamento conteudístico da improvisação.

Suas acentuações métricas são as mesmas da sextilha, sempre nas sílabas 3, 5 e 7 (um anapesto e dois iambos)<sup>42</sup> podendo haver a utilização da mesma *toada*. Guilherme Nobre destacou essa particularidade ao dizer que qualquer toada de sextilha pode ser também empregada numa décima setessilábica: “se você pegar qualquer toada de sextilha, ela vai casar, ela vai encaixar” (GUILHERME NOBRE, 2021). Para exemplificar esse modelo, apresento um Mote em Sete cantado por Guilherme Nobre e Geraldo Amâncio (Mote: O cantador é quem faz / A alegria da gente) (FAIXA 08):

Tem pessoa que eu respeito  
 Inclusive um orador  
 Que possui muito valor  
 Tem fama e possui conceito  
 Porém nunca faz do jeito  
 Que um cantador de repente  
 Que esse é mais competente  
 Pela mensagem que traz  
***O cantador é quem faz***  
***A alegria da gente***  
 (Geraldo Amâncio)

É tirado do Juízo  
 E tudo é feito na hora  
 No peito a viola chora  
 E a mente faz improviso  
 Cria tudo que é preciso  
 Pra o povo no ambiente  
 É a viola na frente  
 E o repentista atrás  
***O cantador é quem faz***  
***A alegria da gente***  
 (Guilherme Nobre)

### ***Martelo Agalopado***

O Martelo é um termo que designa versos em decassílabos, seja ele com seis, sete, oito ou dez versos. Seu nome deriva do poeta e dramaturgo italiano Pier Jacopo Martello (1665-1727), criador dos “versos martelianos”. De todos os martelos na cantoria (alagoano, agalopado, miudinho), o agalopado é o mais executado nos festivais.<sup>43</sup> Essa modalidade tem, em seus versos, acentuações métricas nas sílabas 3, 6 e 10 (dois anapestos e um peônio de quarta)<sup>44</sup>, apesar de também ocorrerem acentuações nas sílabas 3, 6, 8 e 10, substituindo o peônio por dois iambos. Foi novamente o poeta Silvino Pirauá de Lima que, provavelmente, a partir do esquema rítmico alternado dos versos *martellianos*, adaptou essa modalidade, criando o martelo agalopado. A sua estrutura possui o mesmo esquema de rimas da décima: ABBAACDDC, assemelhando-se, inclusive, aos outros martelos, diferenciando-se pela

<sup>42</sup> Anapestos são estruturas silábicas formados por dois versos átonos (fracos) e um tônico (forte). Já o iambo se refere a uma sílaba átona (fraca) e uma tônica (forte).

<sup>43</sup> Segundo a tradição dos cantadores, o termo “agalopado” é uma referência aos galopes de um cavalo, que, ao correr, soa um “pá pá pá” com os cascos e, quando puxado pela rédea, para de correr, apoiando os quatro cascos no chão: “pá pá pá pá”.

<sup>44</sup> Peônios de quartas são estruturas silábicas formadas por três sílabas átonas (fracas) e uma sílaba tônica (forte).

liberdade temática e pela não obrigatoriedade de uma *queda* padrão.<sup>45</sup> Apesar disso, podem ser atribuídos *motes*, conduzindo o conteúdo das rimas. A seguir, apresento dois martelos agalopados que foram improvisados por Jonas Bezerra e seu pai, sobre o mote: Foi assim o lamento do vaqueiro / Na calçada da casa do patrão (faixa 09).

Do comando da luta estou saindo  
 Não dá mais pra reger esse serviço  
 Cace outro pra esse compromisso  
 Porque dessa batalha estou sumindo  
 Minhas forças estão diminuindo  
 E perdi mais da metade da visão  
 Fiquei velho, não tenho condição  
 De aboiar e correr no tabuleiro  
*Foi assim o lamento do vaqueiro*  
*Na calçada da casa do patrão*  
 (Chico Alves)

Tô deixando o seu chão, mas não conduzo  
 Nenhum tipo de ódio do senhor  
 Nem de filho, mulher nem morador  
 Falar mal de vocês eu me recuso  
 Eu fiz tudo que pude e só abuso  
 Recebi como retribuição  
 Não mudei, mas a sua humilhação  
 Me obrigou procurar outro roteiro  
*Foi assim o lamento do vaqueiro*  
*Na calçada da casa do patrão*  
 (Jonas Bezerra)

Em todos os casos, a música é o elemento de consagração prosódica e métrica das regras estruturais da cantoria. As acentuações melódicas fazem com que os cantadores possuam uma clara noção da construção estrófica, permitindo-lhes focar mais restritamente aos conteúdos emitidos, como a relação temática e oracional. Dos aspectos músico-sonoros, que serão mais bem descritos no campo *A música na cantoria*, destacamos aquelas que compõem a própria estrutura da arte cantada em versos no repente, revelando pontos importantes adquiridos pela transmissão.

### 4.3 O improviso

O improviso é a principal (talvez a maior) exigência do repente. É a materialização da concepção inventiva; o momento da criação poética que expõe a identidade e o estilo de cada cantor, revelada na frequência sonora dos versos, despontada por meio das rigorosas modalidades métricas. Para Jonas Bezerra, o improviso é “reflexo”; para Geraldo Amâncio, a “magnitude”; para Guilherme Nobre, a “forma rápida de criação do verso”. Neste campo, em que a improvisação repentista configura a própria prática da cantoria, resta-nos, portanto, questionar: o que, de fato, os cantadores improvisam?

Ao colocar-se diante do público com a viola empunhada ao peito e a face congestionada, como quem se prepara para o embate, o repentista anuncia, mesmo sem verbalizar, que está

<sup>45</sup> No Martelo Alagoano, o último verso sempre terminará “*com dez pés de martelo alagoano*”, da mesma forma com o Martelo Miudinho, que terminará “*com dez pés de martelo miudinho*” (modalidade praticamente extinta).

pronto para o improviso. O dedilhar da viola, quase sempre em lá maior, marca o início da sua criação, renunciando a exibição improvisatória. É nesse momento que chegamos ao cerne da questão do improviso. Para o cantador, o improviso se resume ao campo do discurso: a criação dos versos. Os aspectos melódicos, vocais e instrumentais parecem estar desvinculados, não possuindo o mesmo valor e competência, agindo apenas como forma de realçar e dar brilho ao que é proferido, ou, como declarou Lamas (1973, p. 235), assumindo um “papel secundário”.

As melodias compõem um repertório melódico já conhecido pelos cantadores. Sua aplicação é apenas fruto de uma criação anterior e não improvisada. O improviso na cantoria nada mais é do que a exposição de um conjunto de regras e técnicas discursivas, aglutinadas e organizadas na exposição da criação inventiva. Em contrapartida, é importante destacar que os versos improvisados são a própria musicalidade do gênero, modeladas a partir das melodias compartilhadas pelos cantadores, agindo como uma forma que ordena e estrutura sua colocação.

O improviso é tão essencial que, para muitos cantadores, assim como declarou Geraldo Amâncio, cantar versos decorados significa “assassinar” a própria cantoria. O canto decorado é utilizado por cantadores quando querem se sobressair diante do parceiro, preparando versos antecipadamente. É considerado uma traição e um desrespeito para com o oponente, e, caso descoberto, o sujeito será muito mal comentado e terá prejuízos no que se refere ao recebimento de novos convites de parcerias. É justamente para diluir essas preparações prévias que os temas são apresentados na hora em que os cantadores vão cantar, quando estes já estão diante do público e executando a viola.

#### **4.4 Os desafios**

O ápice da cantoria é o desafio, o momento em que os cantadores procuram se consagrar diante do parceiro por meio dos versos improvisados; é a competição poética (TRAVASSOS, 2000); a exibição da capacidade inventiva (LAMAS, 1973); o “pega” mais vivaz (CASCUDO, 1984); a exposição de armadilhas (TAVARES, 2011). É no instante do desafio que os cantadores procuram rebaixar o parceiro, a fim de elevar-se como superior.

Quando ocorre o desafio, os músicos-poetas desvinculam-se da sua imagem privada, permitindo-se ser insultados pelo parceiro. É comum ouvir provocações do tipo: “vou lhe dar uma surra”; “do meu lado você não é ninguém”; “desista da profissão”; “se continuar você vai apanhar mais”; “saia do meu batente”; “você tem muito que aprender” e outros tipos de afrontamentos que denigrem a qualidade profissional. As incitações, apesar de acirradas, não são levadas para o nível pessoal, e o entendimento de que se trata apenas de uma apresentação

artística permanece claro entre os poetas. Para isso, no entanto, há, subentendidas, algumas barreiras éticas que não são ultrapassadas. Não se usam palavrões vulgares, nem são ofendidos parentes próximos, como os pais, cônjuge ou filhos, a não ser o próprio repentista. Além disso, não são expostas situações de ordem pessoal que apenas os dois cantadores conheçam e possam constranger. A ofensa na cantoria não ultrapassa os limites da profissionalização, a não ser quando a amizade entre os dois permite o avanço desta barreira. Apesar de atribuir sentidos pejorativos, nada é considerado um ataque pessoal. O espetáculo forja o embate baseado nos insultos como forma de entretenimento da plateia, que em nada oferece risco à idoneidade do cantor ofendido. Sentir-se aprazível diante da ofensa do outro é dizer, mesmo sem declarar, que os versos foram bem construídos, e os improvisos causaram o efeito desejado nos ouvintes.

Elizabeth Travassos conseguiu resumir bem essa relação no desafio, ao dizer que:

Um desafio envolve dois indivíduos que se confrontam como poetas. Como homens e mulheres comuns, sua identidade social é constituída por uma gama de atributos, como status, uma rede de relações, gênero, idade, religião e assim por diante; mas ao entrar na arena da performance, eles devem se esforçar para suspender suas identidades sociais cotidianas, neutralizando esses atributos para se envolverem como poetas, ou seja, como “iguais”. O sucesso da apresentação depende dessa suspensão (TRAVASSOS, 2000, p. 63, tradução minha).<sup>46</sup>

Tavares (2011) destaca algumas mudanças ocorridas entre os desafios poéticos de décadas atrás, para os desafios contemporâneos. Segundo o autor, no século XIX, no chamado “tempos heroicos” da cantoria, os desafios entre cantadores “se transformavam em confrontos poéticos em que a autoestima de dois grupos estava em jogo”, e, no século XX, houve uma diluição deste modelo competitivo, no qual “a tendência predominante passou a ser não o confronto, e sim a parceria” (TAVARES, 2011, p. 33).

A parceria e o embate continuam a ser as alianças para o sucesso do evento e a sagração dos próprios repentistas. Em um período em que o princípio da parceria não vigorava, eram os embates que acirravam os encontros. Desses desafios, Jonas Bezerra conta que o vencedor “era o dono do rendimento de toda a cantoria; o dono exclusivo. Não dividia com o outro cantor, e o outro cantor ficava sem posse do que a festa tinha rendido. Era uma aposta, era uma disputa” (JONAS BEZERRA, 2021). A vitória rendia ao cantor a possibilidade de expor-se como grande vencedor, angariando um título ao seu “portfólio” profissional. No final do século

---

<sup>46</sup> A *desafio* involves two individuals who confront one another as poets. As ordinary men and women, their social identity is constituted by a range of attributes, such as status, a network of relations, gender, age, religion and so on; but on entering the performance arena, they must strive to suspend their everyday social identities, neutralizing these attributes to engage with one another as poets, that is, as "equals". The success of the performance is contingent upon this suspension.

XIX, essa exposição era acionada em forma de fitas amarradas ao braço de suas violas, representando a quantidade de vezes que um grande desafio havia sido conquistado.

Após a cantoria tornar-se, efetivamente, uma atividade profissional, algumas ocorrências alteraram a forma do desafio. O modelo remuneratório que vigorava até a segunda metade do século XX era a *bandeja*, um recipiente colocado à frente dos cantadores para que o público pudesse contribuir com qualquer quantia. Quanto maior fosse o evento e o embate do desafio, maior seria a contribuição, pois elevava os ânimos da plateia, incentivando a oferta. Após a década de 1980, os repentistas passaram a acertar o valor antecipadamente em contratos verbais com o promovedor do evento. Py Oliveira (1999), no final da década de 1990, já destacava que nenhum cantador profissional almejava “cantar apenas por pouso e comida” (OLIVEIRA, 1999, p. 75), alegando que um cantador só faria uma viagem se tivesse tudo acordado com o contratante. Dessa maneira, diluiu-se a perspectiva dos grandes embates em nome do recebimento financeiro.

Seja em festivais ou em festas particulares na zona rural ou urbana, o desafio é sempre o momento mais esperado. O público aplaude a cada estrofe bem elaborada e ri quando o insulto chega a ser muito provocador. A “briga” se torna o espetáculo, e a difamação gera a expectativa de que insultos ainda maiores sejam realizados pelo oponente, prendendo, assim, a atenção do público. O clima dos versos tende a ficar cada vez mais “quente” a cada estrofe elaborada, e é comum que os cantadores excedam o volume da voz nos últimos versos, intimidando seus “adversários” e demonstrando sua superioridade ao público. Essa estratégia vocal é, por vezes, seguida por gestos com as mãos, alegando visualmente sua força e disposição na produção dos versos.

A seguir, apresentarei alguns desafios que registrei no Festival de Violeiros do SESC, na cidade de Iguatu, Ceará, entre os dias 27 e 30 de outubro de 2021, durante a pesquisa de campo deste trabalho. Aqui, serão apresentadas as duas primeiras estrofes de cada dupla. Todos os improvisos foram construídos sobre um mote, que foi apresentado apenas no momento da *performance*.<sup>47</sup> O desafio a seguir foi registrado com Lourival Pereira (CE) e Joás Rodrigues (CE), irmão de Jonas Bezerra (FAIXA 10):

---

<sup>47</sup> Algumas modalidades são mais tradicionais nos desafios, e pude registrar uma tendência ao uso das estruturas de 10 versos heptassilábicos e decassilábicos, além de martelos. O mote é opcional, mas configurou em todas as ocasiões que registrei.

Eu sou fera faminta que devora  
 Pra acabar com você hoje eu garanto  
 Nem Jesus com a cruz sofreu do tanto  
 Que você vai sofrer comigo agora  
 Se você não aguenta pule fora  
 Ou então beije aqui na minha mão  
 Se ajoelhe em meus pés, peça perdão  
 Que eu prometo não dar mais num vivente  
**Hoje eu trouxe na mala do repente**  
**O chicote de dar em campeão**  
 (Lourival Pereira)

Hoje eu trouxe na mala o arsenal  
 Pra ganhar qualquer um e levar a taça  
 Só não vá comparar sua carcaça  
 Com poeta de nível nacional  
 Não me venha testar num festival  
 Que eu esfrego sua cara nesse chão  
 Seu azar foi cair na minha mão  
 Se com vida escapar, volta doente  
**Hoje eu trouxe na mala do repente**  
**O chicote de dar em campeão**  
 (Joás Rodrigues)

Entre pai e filho, os desafios também acontecem. O exemplo a seguir foi registrado na apresentação de Valdir Limeira (PB) e Vanúbio Limeira (PB), filho e neto, respectivamente, do cantor Zé Limeira (o poeta do absurdo) (FAIXA 11):

Aqui ou noutra festim  
 Onde eu vou eu mostro raça  
 E a cada dia que passa  
 O meu pai está mais ruim  
 E se continuar assim  
 Ser meu parceiro nem tente  
 Que me duplar com doente  
 Nem Deus pedindo eu aceito  
**Você não tem o direito**  
**De cantar na minha frente**  
 (Vanúbio Limeira)

Para não passar apuro  
 Faça como eu tô dizendo  
 Se vier, venha sabendo  
 Que meu rojão é seguro  
 Pra cantador sem futuro  
 Que pisa no meu batente  
 Encontra o leão valente  
 Pra brigar de peito a peito  
**Você não tem o direito**  
**De pisar na minha frente**  
 (Valdir Limeira)

O desafio a seguir foi cantado pelos poetas Pedro Santa Helena (PB) e Thiago Lima (RN) (FAIXA 12):

Defendendo a cultura popular  
 A nenhum cantador eu nada devo  
 Eu sei ler e escrever, mas não escrevo  
 Uma estrofe de verso pra cantar  
 Porque quem tem o talento pra mostrar  
 Bota doce na sua inspiração  
 Eu só tô lhe dando essa explicação  
 Pra você melhorar o verso seu  
**Se você não pagar um verso meu**  
**Não invente viver da profissão**  
 (Pedro Santa Helena)

Quando eu vou para os grandes festivais  
 Pelo povo eu sou valorizado  
 Só que tem patife que é mal-educado  
 Que é coberto de fomas imorais  
 Com discursos pra me deixar pra trás  
 Com palavra pra me botar no chão  
 Mas eu digo a esse irmão de profissão  
 Cale a boca que quem manda sou eu  
**Se você não pagar um verso meu**  
**Não invente viver da profissão**  
 (Thiago Lima)

O desafio seguinte ocorreu com Antônio Hélio (CE) e Cícero Ferreira (CE) (FAIXA 13):

Meu costume é bater e derrotar  
 Quem se mete em lugar que não lhe cabe  
 Acho até que você também já sabe  
 Mas eu faço questão de lhe explicar  
 Cantador que me insulta pra brigar  
 Pode estar desistindo de viver  
 Então trate de não me aborrecer  
 Que se eu lhe matar não me arrependo  
**Você vem me enfrentar, mas é sabendo**  
**Que não tem condição de me vencer**  
 (Antônio Hélio)

Nem preciso usar chiqueirador  
 Com chicote de verso sei bater  
 E quem pediu desafio quer saber  
 De nós dois quem nasceu mais cantador  
 Já ouvi comentários que o senhor  
 Anda mesmo querendo aparecer  
 A meu lado você vai perecer  
 Feito um réu, que confessa estar devendo  
**Você vem me enfrentar, mas vem sabendo**  
**Que não tem condição de me vencer**  
 (Cícero Ferreira)

Uma outra modalidade da cantoria foi também realizada em forma de desafio: o martelo perguntado. Essa modalidade consiste em um cantador fazer perguntas ao outro, devendo este responder na estrofe seguinte. É considerada uma das modalidades mais difíceis, pois coloca os conhecimentos do cantador à prova diante do público, sobressaindo-se aquele que demonstrar maior conhecimento. Aqui, ocorreu a aglutinação de diferentes modelos poéticos: o desafio em martelo de forma perguntada. Na ocasião, apresentaram-se os poetas Cícero Justino (CE) e Gilmar de Oliveira (PB) (FAIXA 14).

Se você realmente é um titã  
 Me responda, quem foi Melquisedeque?  
 E que doutrina que o mestre Allan Kardec  
 Conseguiu conquistar adepto e fã?  
 Onde ficam as Colinas de Golã?  
 E se você não souber dessa questão  
 Eu vou dar em você de cinturão  
 Como dá num menino malcriado  
**Perguntei em martelo agalopado**  
**E quem responde martelo é campeão**  
 (Cícero Justino)

Nas colinas da Síria tem quem peque  
 Através de ataque de cinismo  
 Nós sabemos que o espiritismo  
 Deve muito ao francês Allan Kardec  
 Também sei que o Rei Melquisedeque  
 Cobrou dízimo, inclusive de Abraão  
 E quem pensar que eu só sei cantar sertão  
 Se vier me enfrentar come tapado  
**Respondi seu martelo agalopado**  
**E quem responde martelo é campeão**  
 (Gilmar de Oliveira)

Como pudemos perceber, os versos procuram sempre menosprezar o oponente com dizeres do tipo: “beije aqui na minha mão”; “se ajoelhe em meus pés, peça perdão”; “eu esfrego sua cara nesse chão”; “cale a boca que quem manda aqui sou eu”; “se eu lhe matar não me arrependo”; “a meu lado você vai perecer”; “eu vou dar em você de cinturão”. Esse recurso faz parte do desafio e instiga o cantador a querer sempre se superar. A cada verso, o público sente-se ainda mais empolgado, e é o momento em que há maior participação por parte dos ouvintes.

#### 4.5 A música na cantoria

Como vimos anteriormente, a improvisação — principal exigência da cantoria — ocorre sobre “o que” é produzido, e não sobre “como” é produzido. Como disse Lamas (1973), “para os nossos rapsodos populares o importante é a significação do texto rimado, quer seja no sentido narrativo ou no aspecto de improvisação, feito com as mais variadas medidas poéticas, cabendo à linha melódica apenas ressaltar ou apoiar o ritmo da palavra” (LAMAS, 1973, p. 236).

A essa música não nos interessa, nesse momento, atribuir um “valor” ou “complexidade”, mas compreender como, onde e em que grau ela está presente na cantoria, entendendo que o “valor” e a “complexidade” está na forma que a própria prática exige para sua execução. A “importância” da música é dada em diferentes níveis, e, conforme afirma Py Oliveira, de acordo com a habilidade musical de cada cantador, sendo que, nesse universo, “alguns são mais musicais, mesmo que intuitivamente, outros são mais limitados, e uma outra parcela tem conhecimentos musicais ‘formais’” (OLIVEIRA, 1999, p. 90). Dessa forma, a música, assim como todas as outras músicas, não é um objeto desvinculado do sujeito que a (re)produz. Além disso, como tenho insistido neste trabalho, a música não está desvinculada do elemento poético. Tratar da cantoria, mesmo que estritamente do seu conteúdo improvisado, é tratar da própria música; ambas são uma só. Por sua vez, neste tópico, *a música na cantoria*, irei abordar especificamente os seus elementos estético-sonoros, evidenciando aquilo que pode ser compreendido a partir do plano sonoro-musical, pois é também uma forma de compreender a complexidade deste campo.

#### 4.5.1 A viola

“O glosador inspira-se bebendo cachaça, como o cantador inspira-se tocando viola”, assim registrou Câmara Cascudo em *Vaqueiros e Cantadores* (CASCUDO, 1984, p. 166), atribuindo a citação a Francisco das Chagas Batista, poeta paraibano do início do século XX. De fato, a viola é a base para toda criação musical na cantoria, é a musa inspiradora; uma namorada. É o único instrumento que hoje acompanha os cantadores, diferindo da configuração instrumental do século passado, quando a rabeca e o pandeiro também vigoravam (CASCUDO, 1984; 1979; TAVARES, 2011).

Apesar de a viola ter sido trazida da Europa para atender uma classe de músicos advindos daquele continente no período colonial brasileiro, acabou tomando um lugar de destaque no contexto sociocultural brasileiro, fazendo emergirem diferentes estilos, técnicas e instrumentos genuinamente nacionais (PESSOA, 2016, p. 23). Poetas como Gregório de Matos Guerra (século XVII), já citado anteriormente, bem como Domingos Caldas Barbosa, lembrado

por Aguiar e Tettamanzy (2019) como um importante violeiro brasileiro do século XVIII, foram grandes expoentes desse instrumento.

Vilela (2010) nos dirá que, “quando chegou ao Brasil no início da colonização, a viola gozava de imensa popularidade em Portugal” (VILELA, 2010, p. 326). Já na cantoria, a viola dinâmica, modelo adaptado e criado no Brasil pela Del Vecchio, tomou para si o protagonismo. Por um lado, tornou-se símbolo visual de identificação da própria arte poética, uma vez que muitas são as representações iconográficas que a caracterizam com a imagem deste instrumento; tornou-se também um símbolo de identificação sonora a partir de sua timbrística característica, contrapontando a linha melódica da canção, e tornou-se um símbolo musicalmente singularizador da própria cantoria, tanto que também passou a designar o “repente” como “cantoria de viola”, diferindo-a de outras práticas poético-musicais improvisadas, como o coco de embolada (no qual se usa o pandeiro), ou no canto dos aboiadores (feito à capela).

Tavares aponta que “a cadência da viola, seja com arpejos, seja com dedilhados e ponteio, ou então com um rasqueado de mão inteira, é quem conduz o tempo do improviso” (TAVARES, 2011, p. 36). Esse “tempo” pode ser entendido como a condução métrica dos versos. Tal condição é importante, pois a viola, apesar de sua função rítmica no acompanhamento musical, não regulariza o tempo em cadências estáveis. A cantoria não deve ser entendida como uma arte calculável em tempos metronômicos. O tempo do improviso está condicionado à criação inventiva dos versos e suas exposições, podendo, em alguns momentos, causar “quebras” em contagens binárias.

Ouvindo as *performances* dos cantadores que acompanhei, pude perceber diferentes formas de lidar com o instrumental da viola. Em determinadas situações, quando a estrutura do verso “fugia” ao tempo do compasso, era nítido o ajuste instrumental na tentativa de alcançar a estruturação métrica, nesse caso, subordinando a execução instrumental à criação do verso. Em outras ocasiões, pude perceber a padronização da execução, sem qualquer alteração na condução, mesmo quando o improviso não seguia o andamento marcado pela viola, levando o padrão rítmico-harmônico a assumir momentos distintos para os “tempos fortes” da canção, criando linhas independentes.

Transcrever estas variações à notação, obedecendo a todas as alterações de andamentos, quebras de compasso, variações rítmicas, alternância entre melodia e harmonia, seria uma tarefa muito difícil (de tal maneira que, provavelmente, descaracterizaria a real execução). Cada criação é diferente da outra, e cada estrofe cantada possui uma “roupagem” única em sua interpretação. Em alguns momentos deste trabalho, assumirei uma transcrição mais

“engessada”, servindo o único propósito de analisar visualmente alguns pontos, mas entendendo que sua transcrição não é capaz de evidenciar a real execução musical da cantoria.

#### 4.5.1.1 Anatomia da viola

A viola repentista, também chamada viola dinâmica (cf. VILELA, 2010; PESSOA, 2016), é estruturada para comportar dez cordas divididas em pares. Por sua vez, na cantoria, utilizam-se apenas sete, deixando três de suas tarraxas livres. As cordas superiores são chamadas *bordão* e são articuladas de uma maneira que são sempre executadas juntas. Já as outras quatro cordas possuem a mesma sequência de afinação de um violão tradicional (mi - si - sol - ré) e são executadas individualmente. Detalharei a configuração da afinação da viola repentista recorrendo a Sautchuk, dada sua precisa detalhação<sup>48</sup>, e apresentarei uma imagem das violas dos três cantadores que acompanhei neste trabalho (Figura 5):

1ª ordem (mi): utiliza-se uma primeira corda de um encordoamento para viola, violão ou guitarra.

2ª ordem (si): afinada uma oitava acima em relação à segunda corda do violão. Utiliza-se a primeira corda de violão ou guitarra, ou uma fina corda de aço que recheia certo tipo de fio para varal (sendo difícil encontrar uma de espessura adequada).

3ª ordem (sol): também afinada uma oitava acima. Utiliza-se uma primeira corda de violão ou guitarra, ou um "varal".

4ª ordem (ré): utiliza-se uma quinta corda de violão. Alguns cantadores somam a esta uma primeira corda de violão ou guitarra, formando um par a intervalo de uma oitava.

5ª ordem (lá): o bordão é composto por três cordas, uma sexta e uma terceira cordas de violão acrescidas de uma primeira de guitarra (ou de varal), as três soam com a mesma nota em três alturas, sendo a mais baixa equiparada à quinta corda de um violão, e a mais alta ao lá 440 hz. Como as violas são fabricadas geralmente para o uso de cinco pares de cordas, é preciso fazer, junto ao quinto par, mais um sulco na pestana e um furo no cavalete, de modo que as três cordas do bordão fiquem próximas o suficiente para serem dedilhadas juntas e pressionadas contra o braço do instrumento com a ponta de um dedo (SAUTCHUK, 2009, p. 37-8).

---

<sup>48</sup> Todo o encordoamento se refere exclusivamente a cordas de aço.

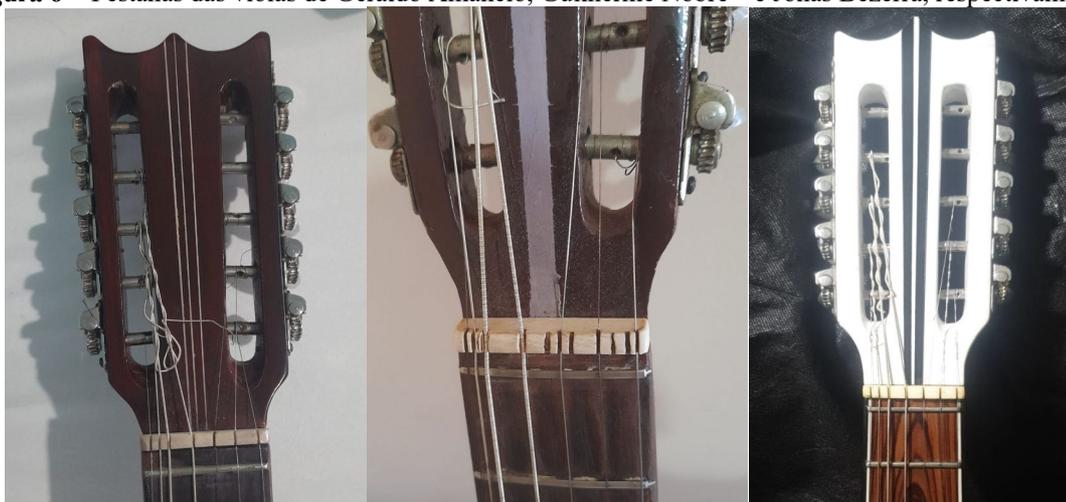
**Figura 5** – Violas de Geraldo Amâncio, Guilherme Nobre e Jonas Bezerra, respectivamente



Fonte: próprio autor

As três notas do bordão funcionam como uma *nota pedal*. Para que os repentistas possam utilizá-las, é feito um sulco adicional na pestana e um “furo” no cavalete, uma vez que a viola comporta apenas cordas em pares. Quem melhor me falou sobre isso foi Guilherme Nobre, quando me disse que os cantadores “adicionam mais uma cava e fura mais um furo no cavalete (...), e fica 3 em cima e as demais ficam individuais” (GUILHERME NOBRE, 2021). E Jonas Bezerra, ao dizer que, “como se trata das três cordas de cima, é como se colocasse um risco no meio dessa diferença que existe entre um e outro. Então elas são mais juntas do que as outras cordas” (JONAS BEZERRA, 2021).

**Figura 6** – Pestanas das violas de Geraldo Amâncio, Guilherme Nobre<sup>49</sup> e Jonas Bezerra, respectivamente.



Fonte: próprio autor

<sup>49</sup> A quantidade de sulcos na pestana da viola de Guilherme Nobre se explica pelo uso de cordas adicionais usadas em determinadas ocasiões. Segundo ele, utiliza-as quando se quer provocar um som mais “cheio”, especialmente quando vai gravar um CD de canções, inserindo, dessa forma, uma terceira corda de violão abaixo da corda sol 3.

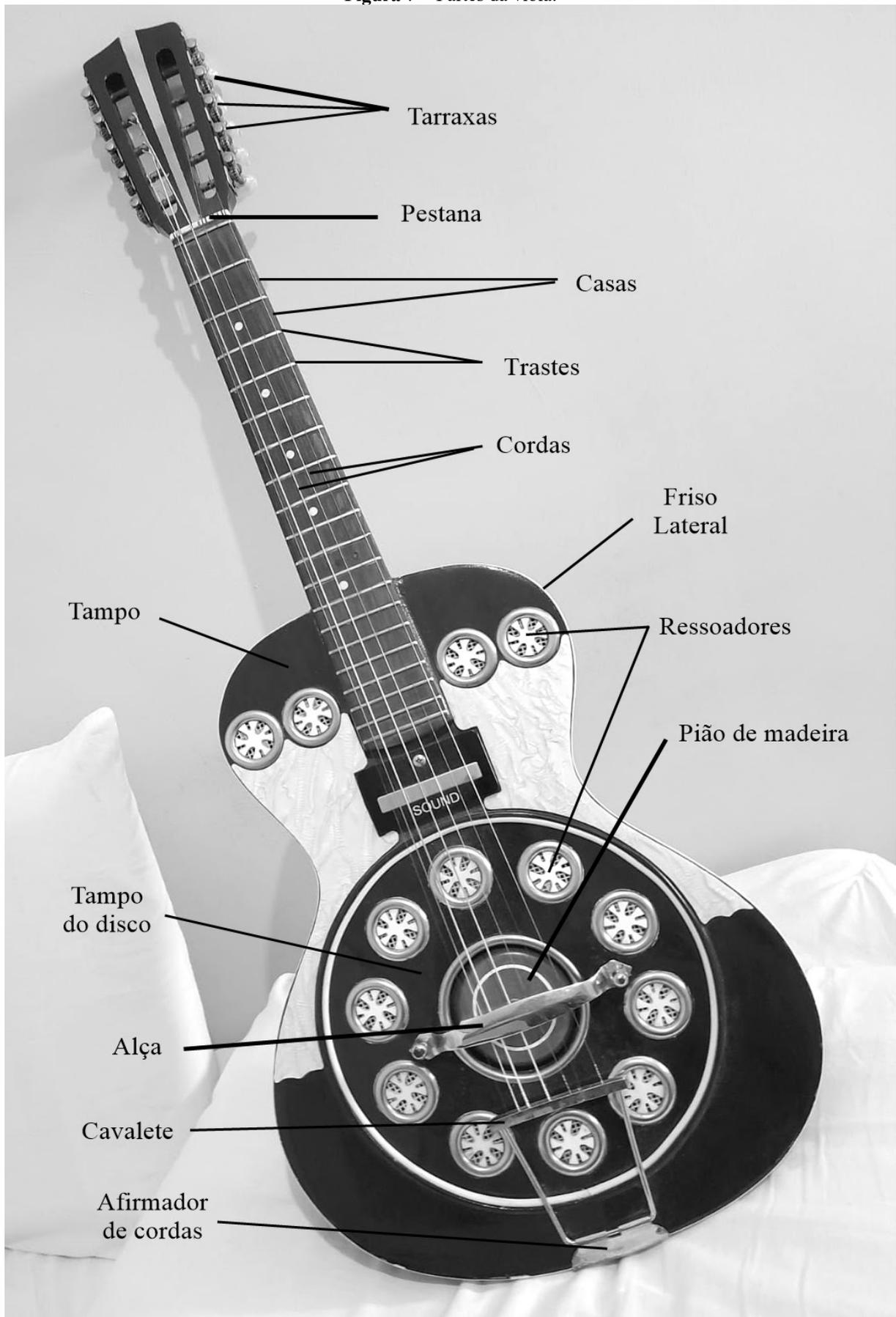
Além da modificação anatômica do instrumento, há também alguns acessórios no interior das violas que são responsáveis por lhe dar a identidade sonora que conhecemos atualmente. Na parte central, há um disco de alumínio em forma de cone, que recebe a vibração de uma peça circular de madeira que fica na parte central externa e abaixo das cordas (chamada de pião de madeira), dispondo de uma quantidade específica de ressoadores: pequenos círculos que ficam ao redor do disco de madeira, permitindo a saída do som produzido pelo disco de alumínio. É justamente esse sistema de ressoadores que diferencia a viola dinâmica das outras violas. Algumas possuem 14 ressoadores, sendo dez ao redor do disco central e quatro na parte superior do corpo (conforme o modelo das violas dos meus entrevistados). Já outras violas possuem apenas sete ressoadores, dispondo de cinco ao redor do disco e outras duas na parte superior.

A sonoridade metálica e estridente permite a ampla projeção da viola, especialmente nos eventos em que não há caixas amplificadas de som. Esse recurso foi muito útil na segunda metade do século passado, quando a ausência de equipamentos sonoros era muito comum. Cantadores do século XX tinham também a prática de inserir “guizos” de cascavel dentro das violas, a fim de provocar uma melhor sonoridade e espantar os “maus olhados”.<sup>50</sup> Todos esses recursos e crenças firmaram a viola como o instrumento padrão da cantoria, sendo hoje um símbolo identitário da própria arte poético-musical (ver Figura 7).

---

<sup>50</sup> Aparentemente, essa prática foi mais comum aos violeiros do Centro-Oeste, não se difundindo muito entre os cantadores repentistas do Nordeste.

Figura 7 – Partes da viola.



Fonte: próprio autor. A viola da imagem é de Guilherme Nobre e foi capturada pelo próprio Guilherme Nobre.

#### 4.5.1.2 Tonalidade

A tonalidade executada é quase sempre o A (lá maior), podendo ocorrer, em algumas ocasiões, a variação de até 1 tom abaixo desta tonalidade. Isso ocorre em adequação ao registro vocal do repentista, ao qual a viola, neste caso, está subordinada. Registrei, em diferentes momentos Geraldo Amâncio, executando sua viola em Ab (lá bemol maior). Já Jonas Bezerra — em algumas ocasiões — com sua viola afinada em G (sol maior). Guilherme Nobre preservara, na maior parte das vezes, a tonalidade de sua viola em A (lá maior), mas tocava em Ab quando “duplava” com Geraldo Amâncio. A transposição de tonalidades não ocorria com a mudança de posição do acorde no braço do instrumento, mas com a alteração na afinação de todas as cordas. Isso ocorre porque o modo de afinar dos repentistas é sempre pelo ouvido, normalmente comparando com a afinação da viola do parceiro. Somente em alguns casos, normalmente entre os cantadores mais novos, é que se usa o diapasão. Sobre esse processo de afinação, Geraldo Amâncio disse que

[...] a viola do cantador não é afinada pelo diapasão, a maioria combina. Por exemplo, a afinação a gente chama afinação alta, afinação baixa. Aí, vamos dizer, vou cantar com Guilherme, ele tem cantado com outro parceiro, às vezes a afinação muito alta, lá naquelas alturas, a minha afinação sempre foi um pouco meio baixa, aí a gente faz um acordo, ele desce um pouco, eu subo um pouco, e a gente afina pelo ouvido e nunca pelo diapasão (GERALDO AMÂNCIO, 2021).

Apesar de Geraldo não utilizar a afinação por diapasão, ela é uma realidade que está cada vez mais se popularizando. Jonas Bezerra apresentará uma crítica a esse processo, pois alega que o uso do diapasão está padronizando uma única afinação e, conseqüentemente, uma única tonalidade entre os cantadores (lá maior), ignorando as extensões vocais de cada repentista, prejudicando, segundo ele, muitos cantadores que possuem vozes mais graves.

Essa padronização começa pela afinação, né, pra gente entender que nessas gravações mais antigas você percebe que as violas eram afinadas em tons bem baixos mesmo, quase não aparece o som da viola nas gravações, a voz cobria o som da viola. E depois os cantadores foram subindo, foram subindo, foram subindo, até chegar a usar o diapasão. Hoje as violas têm um afinador e essa afinação tá ficando universal dentro da cantoria. E aí entra a minha crítica, porque cada um tem um timbre. Cada um tem uma extensão vocal. A extensão vocal vai de tal nota a tal nota. Mas todos estão padronizando para cantar no mesmo tom, na mesma altura. E eu critico muito isso, e às vezes preciso brigar, lutar para o cantador adequar pra gente dividir a afinação, né? (JONAS BEZERRA, 2021).

Jonas Bezerra conclui seu raciocínio, dizendo que “a gente não pode se preocupar só com o peso do repente, com a qualidade da cantoria, com a mensagem que está sendo passada... se a gente não se preocupar com a fonte de transmissão, que é a voz” (JONAS BEZERRA,

2021). Guilherme relatou sobre a voz, apontando para as mudanças de tonalidades que ocorreram ao longo do tempo, dizendo que, nesse processo, as tonalidades circularam entre o F (fá maior) e A (lá maior).

Antigamente se usava as violas mais baixas, né, com as afinações mais baixa, porque as toadas eram mais altas, né, as mais usuais, né? Eram toadas bem mais altas, então a viola baixa ela ajudava nisso. Aí a partir do surgimento dos Nonatos, né, que começaram a introduzir inclusive a música, aí as violas passaram a ser mais altas e as vozes deles como não eram as vozes como a voz de Sebastião da Silva, ou de Moacir Laurentino, ou do próprio Geraldo Amâncio, Ivanildo, aquelas vozes que já estavam habituadas ao grito das cantorias sem som, né, eram vozes mais brandas, então eles altearam a viola pra cantar em toadas mais baixas, né? E a questão do fá, também, da afinação do fá, é porque também é uma das afirmações mais antigas, né, do começo da cantoria. Então quando era bem no começo, quando era muito baixo mesmo. Aí depois pra sol, sol sustenido, até chegar no lá, que boa parte dos cantadores utilizam (GUILHERME NOBRE, 2021).

Após a fala de Guilherme Nobre, procurei analisar os áudios dos cantadores coletados por Mário de Andrade, em ocasião dos seus registros musicais pelo Nordeste em 1938. Percebi que o uso da tonalidade se mostrou ainda mais baixo do que o F, sendo executado na tonalidade de E (mi maior), Eb (mi bemol maior) e B (si maior) no estado da Paraíba, e em C (dó maior) no estado do Pernambuco, demonstrando uma maior volatilidade quanto ao uso de determinadas afinações.

Junto à variabilidade de tonalidades, Geraldo afirma que a afinação de cada corda também seguia um outro padrão. Segundo ele, a afinação utilizada antigamente era organizada na sequência de “ré, fá, lá, dó, sol” (GERALDO AMÂNCIO, 2021). Não consigo, nesse momento, dizer sobre a afinação das cordas soltas da viola repentista na primeira metade do século XX devido à ausência de registros mais detalhados sobre esta questão. Em contrapartida, colhi de Jonas Bezerra a informação de que alguns cantadores procuram renovar a afinação vigente:

[...] aqui acolá um cantador tenta inovar no quesito da afinação da viola, e muda a sequência das cordas. Agora mesmo eu achei no Piauí, aí, um camarada (...) e ele mudou a sequência das cordas, eu acho que ele colocou duas segundas lá embaixo, que vai colocar a nota si, e dá o som da viola, mas nós estamos tão acostumados com esse som, com essa melodia da viola que ressoa estranho, assim, pra gente (JONAS BEZERRA, 2021).

Apesar de necessitar de certa habilidade por parte do cantador, não há nenhuma exigência quanto à performance para além da padronizada execução de um único acorde com sua variante *sus4*.<sup>51</sup> Geraldo Amâncio e Jonas Bezerra dirão que “o interessante é que ele [o

<sup>51</sup> Adoto o acorde “*sus4*”, e não a subdominante (D), devido à preservação do bordão na nota “lá”. Não trato de segunda inversão (D/A), pois, em algumas ocorrências, o “fá#” parece não vigorar.

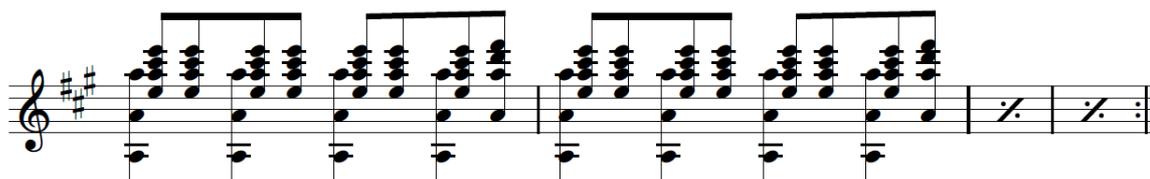
músico-poeta da cantoria] seja um bom repentista, um bom cantador, não precisa tocar bem não, basta ter o primordial de bater na viola, que é pegar um lá maior e tchau” (GERALDO AMÂNCIO, 2021) e que “o que é exigido do cantador pelo consenso, não pela obrigação, mas pelo consenso, é ele tocar o baião da viola, que é o Lá maior, descendo pra o Ré maior e subido de novo pra o Lá” (JONAS BEZERRA, 2021). *A priori*, penso que a tonalidade e o modo de execução do acorde não são escolhas do cantador, e sim modelos incorporados pela transmissão, adquiridos não só pela “observação” e/ou pelo ensinamento de cantadores mais experientes, mas por um conjunto simbólico de ações musicais que fixaram até mesmo “a posição certa” de tocar o instrumento e tirar determinada sonoridade.

Durante a enunciação dos versos improvisados, as violas, num gesto quase de contemplação, abruptam a dinâmica para uma intensidade que não se sobressaia à voz. Câmara Cascudo relatou que, em meados do século XX, não havia na cantoria “acompanhamento durante a emissão da voz humana” (CASCUDO, 1984, p. 190). Essa figuração, porém, revela-se apenas no cantador que improvisa, pois este é quem silencia sua viola enquanto está improvisando, cabendo ao parceiro acompanhá-lo com o dedilhar do seu instrumento. É comum que, no momento da criação poética, o parceiro contraponha em colcheias, utilizando apenas o dedão, preservando, desse modo, a tônica da tonalidade. As variações no dedilhar e na harmonia, quando ocorrem, estão sempre na segunda inversão do quarto grau, ou na inserção do quarto grau na tônica suspensa. A execução simultânea das violas ocorre apenas durante o intervalo de uma estrofe e outra, ou numa possível pausa entre os versos. Nesse momento, mesmo que em pouco tempo, os dois cantadores executam juntos. Este interlúdio é chamado *rojão*, e é executado de forma muito evidente, substituindo a voz durante seu silêncio. Cascudo também dirá que esta dinâmica “estabelece um interesse maior, despertando atenções e preparando o ambiente para a continuação. (...) É o tempo de espera para o outro cantador armar os primeiros versos da resposta improvisada” (CASCUDO, 1984, p. 190).

#### **4.5.2 O baião**

O baião (ou baião de viola) diz respeito à marcação rítmica da cantoria executada pela viola, dispostos em movimentos padronizados e articulados ao “trecho de acordes que se alterna aos repentistas” (RAMALHO, 2000, p. 76). Sua execução não é evidenciada pela síncope, mas pelo enrijecimento da própria marcação métrica. As transcrições apresentadas a seguir são de duas das variações rítmicas que constatei serem os modelos mais executados nas modalidades tradicionais (sextilha e mote em sete).

Figura 8 – Variação rítmica N. 1



Fonte: próprio autor.

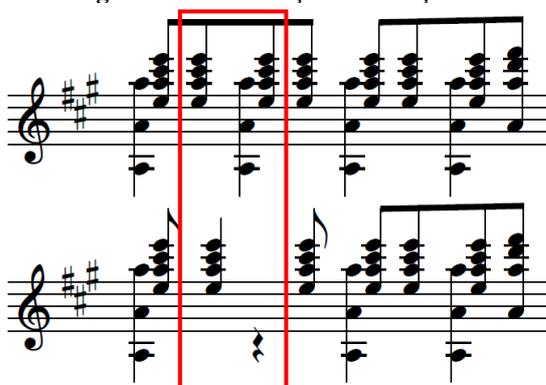
Figura 9 – Variação rítmica N. 2



Fonte: próprio autor.

Percebe-se que a variação nas execuções rítmicas se encontra no segundo e no terceiro tempos de cada compasso, com a quebra de colcheias.

Figura 10 – Diferença nas variações.



Fonte: próprio autor.

O baião também se referirá às estrofes cantadas pelos cantadores. Assim, podem ser expressos os termos “tocar o baião” e/ou “cantar o baião”. A expressão “cantar” diz respeito à melodia da estrofe poética e o rigor pela permanência desta entre os dois cantadores no momento do diálogo da *performance*. Por sua vez, o termo parece vigorar no campo instrumental, que conserva, no ritmo, o próprio elemento identificador do baião.

É também consenso entre cantadores que o “Baião”, ritmo popularizado por Luiz Gonzaga, foi extraído da cantoria. Oliveira (1999) já apontava essa discussão em seu trabalho após entrevistar os cantadores Oliveira de Panelas (PB) e Severino Feitosa (PB), destacando,

com base nos relatos, que “Luiz Gonzaga teria tirado o ritmo ‘baião’ da cantoria de repentistas, e aplicado no formato dos conjuntos regionais da época”, supostamente declarado “pelo próprio Luiz Gonzaga, existindo um registro dessa declaração numa entrevista” (OLIVEIRA, 1999, p. 97). Apesar de não ter conseguido localizar tal entrevista, encontrei, nos estudos do etnomusicólogo Márcio Mattos, que, apesar de, em muitos momentos, apontar para Luiz como o criador do gênero, a “batida” da viola dos cantadores “é considerada a principal influência rítmica para a criação do baião” (MADEIRA, 2016, p. 381).

Jonas Bezerra tratou dessa possível influência ao dizer que o baião de Luiz Gonzaga “saiu da cantoria”, e que, conseqüentemente, a revolução do forró, a partir da música de Luiz Gonzaga, “nasceu da cantoria” (JONAS BEZERRA, 2021). Geraldo Amâncio é quem defende veemente que “o baião não é de Luiz Gonzaga” e que o próprio Luiz o teria dito isso: “ele chegou dizer a mim, em 1982, creio que isso, em Manga, Minas Gerais. Disse: *‘poeta, esse baião que eu toco, eu tirei da viola de vocês’*” (GERALDO AMÂNCIO, 2021). Geraldo afirma que, apesar da confidencialidade, nunca o ouviu declarando em público, fato que fez perpetuar os dizeres de que ele seria o “criador” do baião. Acerca de como ocorreu essa influência, Geraldo Amâncio tece a seguinte teoria:

[...] quando Luiz Gonzaga chegou em Fortaleza, nos anos 20, o Cego Aderaldo estava no auge, e o Cego, além de tocar rabeca e também viola, ele se fazia acompanhar por outros instrumentos. E eu deduzo, eu não tenho certeza, que foi quando Luiz Gonzaga foi servir ao exército no 23 BC de Fortaleza, com certeza absoluta, ele ouviu o cego tocando viola (GERALDO AMÂNCIO, 2021).

Apesar da importância dada, as inferências dos próprios cantadores quase nunca são prestigiosas quando se referem à sua musicalidade rítmica. Jonas Bezerra declara que o ritmo “não é tão alegre, não é tão pulsante, não tem muito acompanhamento, é um ritmo razoável” (JONAS BEZERRA, 2021). Para Geraldo Amâncio, trata-se de um ritmo simples e sem rigorosidade, como, quando dito anteriormente, que “não precisa tocar bem não, basta ter o primordial de bater na viola, que é pegar um lá maior e tchau” (GERALDO AMÂNCIO, 2021). Esse despreendimento às normas técnicas e teóricas se evidencia ainda mais na fala de Guilherme Nobre, ao dizer, durante um exemplo que me dava, que, para “voltar pro baião de viola, a gente baixa pro baião... o dedo que eu digo, não nível (risos), baixo o dedo pro baião” (GUILHERME NOBRE, 2021).

Mas, ao analisar a transcrição do ritmo métrico das violas, surge o seguinte questionamento: como um ritmo marcado em colcheias, sem a presença de sínopes (conforme apresentado anteriormente), poderia ter influenciado o “baião de Luiz Gonzaga”? A melhor

forma de ter esse entendimento é revisitando áudios de cantadores da primeira metade do século XX, pois foram estas as bases ouvidas por Luiz. Os registros realizados por Mário de Andrade em 1938, especialmente nos estados da Paraíba e Pernambuco, me permitiram realizar essa pesquisa.

Os registros nos mostram algumas particularidades que, aparentemente, não são mais preservadas no modo de tocar o instrumento (ou, pelo menos, não registrei com os cantadores aos quais assisti durante esta pesquisa). A presença de um elemento rítmico junto à viola foi perceptível em quase todos os áudios, e ela, sim, evidenciava a síncope básica do baião: uma colcheia pontuada e uma semicolcheia nos terceiros tempos de cada compasso quaternário (ou no primeiro tempo de cada dois compassos binários). Essa sonoridade, que não vinha das cordas da viola, mas que parecia soar de um instrumento percussivo, só foi decifrada quando Geraldo Amâncio me revelou que os cantadores de outrora marcavam também a pulsação batendo três ou quatro dedos no tampo da viola enquanto executava a harmonia:

Existiu por muito tempo o cantador que usava até um tampo de sola na viola, nesse tempo era na viola simples, não era na dinâmica, como a gente chama hoje, que eles batiam “*tum tsi tum...*”, na corda e batendo com os três dedos, ou os quatro aqui, porque usava o tampo da viola pra não estragar nem a madeira e nem os dedos, tá certo? (GERALDO AMÂNCIO, 2021).

A transcrição do trecho a seguir foi retirado do *CD 2 da Missão de Pesquisas Folclóricas de Mário de Andrade*, registrado na Fazenda São José, Santa Luzia, Patos, Paraíba, executado por Antônio Otaviano Batista, na faixa 28 do disco:

**Figura 11** – Execução rítmica da viola: *CD 2 da Missão de Pesquisas Folclóricas de Mário de Andrade (FAIXA 15)*.

The image shows a musical score for two parts: Viola and Tampo. The time signature is 2/4. The Viola part is written in G minor (two flats) and consists of a series of chords and single notes. The Tampo part is written in a simple rhythmic pattern of eighth notes and rests, corresponding to the Viola's harmonic structure.

Fonte: próprio autor.

Ao subdividir esse compasso à forma binária, a pulsação rítmica do baião ficará presente no primeiro tempo de cada compasso, entre a harmonia e o tampo da viola:

**Figura 12** – Pulsação rítmica do baião.

The image shows a musical score for two instruments: Viola and Tambo. The time signature is 2/4. The Viola part is written on a treble clef staff with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The Tambo part is written on a bass clef staff. The score shows a syncopated rhythm, with red circles highlighting the syncopated notes in both parts. The Viola part has a treble clef and a key signature of two flats. The Tambo part has a bass clef. The score shows a syncopated rhythm, with red circles highlighting the syncopated notes in both parts.

Fonte: próprio autor.

Esta síncope está presente em todos os áudios de cantoria registrados por Mário de Andrade: nas faixas 14 e 15 do CD1, no estado de Pernambuco; nas faixas 27 e 28 do CD 2, na Paraíba; faixas 1, 2, 3, 4, 5, 7, 36, 37, 38, 39 e 40 do CD 3, na Paraíba, e nas faixas 47, 48 e 49 no CD 4, também no estado da Paraíba. Desse modo, podemos constatar que a cantoria pode ter realmente influenciado o baião de Luiz Gonzaga, já que foi apenas no ano de 1946 que Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira lançaram a música e o gênero “Baião”, gravada pelo grupo “Os 4 ases e 1 coringa” (MADEIRA, 2016, p. 73), oito anos após o registro de Mário de Andrade.

Assim como as flutuações que ocorrem em muitos gêneros e estilos musicais, as mudanças rítmicas foram também ocorrendo durante o tempo na cantoria. Por tratar-se de uma transmissão musical, em que o processo conta com a observação, internalização, experimentação e ressignificação do vivido, bastaria apenas que um cantador mudasse sua forma de execução, para que um novo ouvinte pudesse também inspirar-se por ele. Nesse processo, a forma peculiar de marcação no tambo da viola foi sendo substituída por uma execução mais “simples”, mas não perdendo sua nomenclatura “tocar o baião”.

#### 4.5.3 A toada

A toada é a melodia da cantoria. É quem conduz a métrica da canção por meio de suas linhas melódicas, padronizadas e utilizadas de acordo com a escolha de cada músico-poeta. Essas melodias não são criações do momento, mas “um repertório de toadas que constitui um patrimônio coletivo dos cantadores” (SAUTCHUK, 2009, p. 35). Se o improviso da cantoria — como já vimos anteriormente — está no discurso poético, a melodia é o molde da sua criatividade, assemelhando-se, desse modo, ao canto gregoriano, em que o arcabouço melódico está a serviço da palavra litúrgica, mas não submetida a ela.

As modalidades mais conhecidas e mais executadas dispõem de uma diversidade maior de toadas. Em contrapartida, as modalidades pouco executadas possuem menos variações. Em uma conversa informal com cantadores, um deles me alegou conhecer no mínimo 100 toadas diferentes de sextilhas, evidenciando uma espécie de arquivo mnemônico de melodias

compartilhadas e transmitidas. Essa quantidade de toadas permite que a cantoria não se torne repetitiva e/ou monótona, enriquecendo o espetáculo e abrilhantando a imagem do próprio repentista, dispondo diferentes formas de execução de um mesmo estilo poético.

Neste vasto arquivo de toadas, percebem-se diferentes intencionalidades melódicas. Há aquelas que apresentam características mais “enérgicas”, devido à sua tendência em ser mais “animada”, e aquelas toadas mais “melodiosas”, com características mais “tristes”. Essa variedade é muito importante na cantoria, já que, conforme destacou Travassos (2000), “a forma como as melodias são utilizadas também contribui para estruturar o fluxo da performance” (TRAVASSOS, 2000, p. 71, tradução minha)<sup>52</sup>. A mensagem e seu sentido subjacente balizam a escolha e o uso da própria toada, pois “a melodia que usam deve estar relacionada ao texto de sua apresentação; um tema sentimental, por exemplo, requer uma toada triste” (TRAVASSOS, 2000, p. 71, tradução minha)<sup>53</sup>. Bráulio Tavares alega que elas “são escolhidas pela sua beleza, mas também pela sua adequação à voz do repentista” (TAVARES, 2011, p. 35). A escolha da toada considerará a conexão com a temática cantada, mas também com a capacidade do repentista em executá-la.

Guilherme Nobre teceu alguns exemplos neste sentido:

Se você vai falar de um tema que é mais popular, por exemplo, “a inflação do Brasil”, que você sabe que a reação do povo vai ser maior, porque todo mundo tá passando por isso, o cantor ele deve... até isso é uma questão até de inteligência, a toada ela tem que casar com o tema. Se você for cantar um tema de saudade, você tem que procurar uma toada mais branda, uma toada que se encaixe com aquele tema. Se você for cantar num sepultamento de um cantor, né, até um hábito dos cantadores, você tem que escolher uma toada mais branda, mais... que case com o tema, né? (GUILHERME NOBRE, 2021).

Geraldo Amâncio afirma que a escolha da toada deve também considerar o lugar e o público que assiste à cantoria. Ele relatou que, durante uma determinada ocasião, quando esteve cantando para um público não familiarizado com o repente, no estado do Mato Grosso do Sul, procurou apresentar uma melodia que considerou ser mais apropriada àquele contexto, provocando, assim, uma proximidade com o público que a ele assistia: “eu começo uma cantoria sem ser na melodia nossa? Porque a nossa melodia é assim: *eu agora vou cantar / nhê nhê nhê... não! eu começo uma toada meio gaúcha: peguei a minha viola / para cantar nesse instante / rã tã tum pã tum tã...*” (GERALDO AMÂNCIO, 2021).

<sup>52</sup> The way the melodies are used also contributes to structuring the flow of the performance.

<sup>53</sup> Repentistas contend that the melody they use should relate to the text of their performance; a sentimental theme, for example, requires a sad toada.

**Figura 13** – Primeiro exemplo cantado por Geraldo Amâncio



**Fonte:** próprio autor.

**Figura 14** – Segundo exemplo cantado por Geraldo Amâncio



**Fonte:** próprio autor.

Desse modo, o local de apresentação também sugere sua forma melódica. Guilherme Nobre alegou também usar desse artifício, afirmando ter aprendido com o próprio Geraldo Amâncio. Ao narrar uma das situações ocorridas durante uma apresentação, como quando foi convidado a se apresentar em uma cobertura à beira-mar para um grupo de gerentes de uma rede de varejos da cidade, Guilherme disse ter combinado com o seu parceiro de iniciar com uma melodia mais aproximada ao vanerão. Essa seria, segundo ele, uma estratégia para ganhar aquele público.

Começamos a cantar no “vanerão” “tã tã tã tã tã tã tã” (simulando o padrão métrico em sete) tipo cantor gaúcho, fizemos a abertura e ganhamos o povo. Por quê? Porque aquela melodia é mais comum, principalmente no forró, né, então assim, não seria tão diferente. Aí depois que eu ganhei o público aí trouxeram um monte de nomes, aí sim, aí eu fui pro baião da viola, que é o tradicional, e aí deu certo (GUILHERME NOBRE, 2021).

É preciso também esclarecer que a execução da toada não ocorre de forma livre ou assistemática. O primeiro cantador é quem decidirá a toada que irá cantar, cabendo ao segundo seguir obrigatoriamente a mesma linha melódica até o final daquela modalidade. Nesses casos, pode ocorrer de o primeiro cantador “puxar” uma melodia que o parceiro não conheça, cabendo a este atentar-se à linha melódica, procurando reproduzi-la da forma mais semelhante possível. Essa foi uma de suas dificuldades do poeta Guilherme Nobre no começo de suas atividades, e seu relato é interessante de analisarmos:

Quando eu comecei, pra pegar uma toada era a coisa mais difícil do mundo. Por exemplo, eu tava acostumado com uma toada, tava acostumado com aquele ritmo de sextilha, aí se o cantador entrasse noutra toada eu já ficava naquela preocupação, sabe? do mesmo jeito... até pouco tempo atrás eu também me preocupava, antes de começar a cantar eu pedia pra outro cantador solfejar a toada. Então, falando nisso, é uma das dificuldades que eu tive, que

agora não estou tendo mais, graças a Deus. Quando às vezes um cantador canta uma toada que eu nunca escutei eu vou e pego, sabe? É coisa que a prática ela faz a gente conseguir (GUILHERME NOBRE, 2021).

A prática sanou as dificuldades de Guilherme Nobre. Ao pedir para um colega solfejar a melodia antes de começar a cantar, Guilherme incorporava o modelo poético a partir da percepção do esquema sonoro, interpretando-a e ressignificando. Tal habilidade foi sendo desenvolvida na prática, a tal ponto de hoje conseguir reproduzir uma melodia inteira ouvindo apenas uma única vez.

Vale destacar que a maior parte dessas toadas preserva características sonoras que nos remetem a uma espécie de “identidade nordestina”, especialmente pelo frequente uso dos modos mixolídios, lídio b7 e a predominância da submediante (6º grau) no momento da *queda* (último verso da estrofe). São, portanto, em certa medida, similares. Devido a essa similaridade, é comum que, na tentativa da reprodução, ocorram alterações no momento da execução, muitas vezes passando despercebidas pelos próprios cantadores. Nessa contínua relação entre a preservação e a modificação, os modelos de transmissão vão se recriando, pois, ao passo que um cantador escuta uma melodia “alterada” e a incorpora na tentativa de também reproduzi-la, passa, novamente, a alterá-la. É por esse motivo que os cantadores não reivindicam autorias de toadas tradicionais.<sup>54</sup>

Uma discussão acerca das autorias merece ser realizada em estudos posteriores, especialmente por sua especificidade e profundidade temática. Desse modo, não discorrerei sobre elas aqui. Trago apenas como uma questão que surgiu no campo durante as entrevistas e que apresenta uma parcela das inúmeras discussões que também não podem ser ignoradas.

Retomando a análise estrutural das toadas, foi possível perceber a existência de uma suspensão da tonalidade com a variação entre o tom maior e menor na linha melódica. Essa ocorrência parece aproximar-se dos estudos de Lühning e Figueiredo (2014) acerca da terça neutra no repertório musical nordestino. Como tal afirmação também demandaria maior investimento de tempo, proponho apenas apontar a hipótese de proximidade com o estudo, pois foi registrada, em muitas melodias, a instabilidade entre graus de meio tom. Em outros casos, a variação se encontrava especificamente na elevação de meio tom do quarto grau, aproximando-se do modo lídio (muitas vezes, em bemol 7).

---

<sup>54</sup> Certa vez, um cantador, de nome Cícero da Silva, me perguntou se as melodias poderiam ser “criadas” pelos cantadores no momento da performance e se elas recebiam algum nome. Sua dúvida, surgira, pois alegou que, em algumas apresentações, teve a impressão de estar cantando melodias que nunca ouviu, mas que não tinha certeza sobre isso. Deduzi, neste caso, tratar-se apenas de variações de linhas melódicas tradicionais.

Utilizando a sextilha como exemplo, apresentarei três toadas cantadas pelos cantadores desta entrevista, em que poderão ser constatadas essas ocorrências.

**Figura 15** – Sextilha improvisada por Guilherme Nobre, no dia 01 de setembro de 2021 (FAIXA 16).

Sei que a fes - ta no se - tor Ho - je se - rá pro - mis - so - ra

4  
Que - ro sen - tir o ca - lor Da pla - té - ia - a - co - lhe - do - ra Da ca - sa do can - ta -

7  
dor Jo - sé A - mân - cio de Mou - ra

**Fonte:** Próprio autor.

**Figura 16** – Sextilha improvisada por Jonas Bezerra, no dia 01 de maio de 2021 (FAIXA 17).

Gra - ças a De - us e ao po - vo Ti - ve - mos bom re - sul - ta - do A vi -

4  
o - la foi mais vis - ta E o ver - so mais di - vul - ga - do Che - guei

6  
chei - o de es - pe - ran - ças E re - tor - no re - a - li - za - do

**Fonte:** Próprio autor.

Figura 17 – Sextilha improvisada por Geraldo Amâncio, no dia 16 de fevereiro de 2021 (FAIXA 18).

Em to - a - da di - fe - ren - te O re - pen - tis - ta 'im - pro - vi - sa Fa - zer

4 ver - sos - nes - sa ho - ra Eu sei que 'a du - pla pre - ci - sa

6 Que tu - do no mun - do mu - da 'E o ver - so se mo - der ni - za

Fonte: Próprio autor.

Apesar de iniciarem em graus distintos, as três melodias se articulam para o desfecho no primeiro grau, sempre repousando na tônica da tonalidade, proporcionando a sensação de conclusão dos versos. Não acompanhei nenhuma outra ocorrência em que isso não acontecesse. Esse final, chamado *queda*, é o arremate dos versos, a grande criação do repentista. Não à toa, os repentistas articulam seus versos de trás para frente, pensam primeiro nos dois últimos para depois preparar o início e o desenvolvimento.

O que percebemos é que a toada se notabiliza pela sua importância na construção de sentido dos versos e na performance da cantoria, bem como no reforço das ideias e emoções que contêm (TRAVASSOS, 2000, p. 71, tradução minha)<sup>55</sup>. Apesar de sua importância e, em certa medida, autonomia, é compreendida no campo apenas como o “suporte” para os versos. Tavares (2011) dirá que, para os admiradores da cantoria, é aceitável desculpar “a voz ruim do cantor (rouca, fanhosa, semitonante, pouco inteligível), como desculpamos a péssima caligrafia de Shakespeare: porque aquilo é mero veículo. Não é disso que se trata, e sim do que está sendo veiculado” (TAVARES, 2011, p. 35). De fato, suas linhas melódicas abrihantam a modalidade e contribuem para a compreensão da própria temática cantada. É por esse motivo que não pode ser desmembrada da compreensão do todo, ou ser tratada apenas como o “adorno” da cantoria.

#### 4.5.4 O canto

*O que é repentista? É cantar de improviso.*  
(JONAS BEZERRA, 2021).

<sup>55</sup> (...) reinforcing the ideas and emotions they contain.

O canto é a expressão magma da cantoria. O cantador tem, nas toadas, a beleza do verso, pois abrilhantam o discurso e dão vida material ao improvisado. Mas, para isso, o cantador precisará ter a “boa voz”, a qual, segundo Silva, é a “capacidade de cantar para se fazer entender, haja vista a necessidade de ser escutado com clareza, para que os versos sejam ouvidos na íntegra, em alto e bom som” (SILVA, 2014, p. 285).

A descrição apresentada pela pesquisadora Andréa Betânia Silva, sobre a voz do cantador quando canta, destaca a importância de se evidenciar a criação discursiva por meio do canto. Por sua vez, ao atribuir-lhe uma finalidade que não lhe é própria, põe a voz cantada em segundo plano, relegando-a à função de adornar o produto apreciativo. O canto é, por vezes, entendido, tanto para o cantador como para o seu público, apenas como o veículo da beleza do repente que auxilia na compreensão do texto. Até mesmo Câmara Cascudo já havia dito que “o sertanejo não nota o desafinado, nota o arritmismo” (CASCUDO, 1984, p. 130).

Bráulio Tavares corrobora essa perspectiva ao dizer que “o cantador não é bom na medida em que canta bem, e sim na medida em que diz coisas” (TAVARES, 2011, p. 35). Neste universo, não se exige que o cantador seja dotado de técnicas vocais, nem que tenha larga tessitura, mas apenas que possua uma voz firme, sem falhas, com boa articulação e projeção sonora, sendo esses os únicos requisitos para ter, de fato, uma “boa voz”.

Cantar fora da tonalidade não é considerado um grande problema. Muitos cantadores sequer conseguem ter a percepção de estar cantando em outra tonalidade, passam a vida inteira em dissonância com a harmonia da viola. Algumas modalidades têm suas melodias sobre tonalidades menores, como o “segura o remo”, mas são, em alguns casos, executadas sobre tonalidades maiores, e, mesmo assim, o cantador não tem a percepção de cantar fora do tom.

Mas, indo na contramão destes argumentos, o “cantar bem” e afinado tem se tornado uma competência quase exigida com a chegada de um novo público na cantoria. Guilherme Nobre destacou que “antigamente os cantadores era mais o verso, a produção do que a voz. As pessoas eram mais ligadas a isso” (GUILHERME NOBRE, 2021). Hoje, porém, percebe-se que a estrofe bem cantada tem conquistado o agrado do público, e a isso se deve o fenômeno da própria musicalidade. Jonas Bezerra atribui isso à falta de qualificação de grande parte do público em avaliar a cantoria pelos seus valores técnicos, deixando-se levar pela boa musicalidade do cantador para induzir aquele que melhor produziu.

[...] hoje os ouvintes de cantoria, os conhecedores que vale a gente ressaltar, são poucos conhecedores de cantoria, o universo nosso é um universo restrito. Em se falando de público, não é um público de massa, não é um público grande. E esse público nosso é ainda bem, bem, bem, bem mais restrito, quando se fala em conhecer cantoria, em saber avaliar, em saber julgar, em saber filtrar e entender quem tá produzindo, quem tá cantando, quem não tá

levando no grito, quem não tá levando no braço, mas quem tá conduzindo, quem tá preocupado em colocar... Então, esse percentual, aí é que é pequeno, e aí favorece a esse outro povo que domina a canção (JONAS BEZERRA, 2021).

Essa perspectiva acerca do canto parece vigorar. Pude registrar esse mesmo relato com outro cantador que havia me dito que, “de 100 pessoas que gostam de cantoria, nem 30% a tem (...), então muita gente se vai pela boa voz, pelo bom ritmo, por tocar bem e por cantar bem” (RODRIGUES, 2021, p. 6). O canto, além de obrigatório, é tido como uma habilidade que enriquece a função do repentista e o insere em categorias privilegiadas. Cantar bem e afinado é um atributo que aproxima o cantador do seu ouvinte, criando uma aura estética de beleza e boa produção do verso.

O vibrato nos finais de frases é uma tendência que prevalece em todos os cantadores. A impostação das vozes, com o queixo levemente elevado sobre uma angulação um pouco superior a 90°, faz lembrar as cantorias pés-de-parede, quando, pela ausência de aparelho de som, a projeção vocal se dava pela inclinação adequada da cabeça, permitindo que o som fosse ouvido pelo último espectador do salão. A voz estridente, anasalada, e, em alguns casos, despreocupada de técnicas, procura apenas ser escutada.

Jonas Bezerra revela que o cantador não se preocupa com sua voz. Segundo ele:

Cantador dorme no ar-condicionado, toma coisa gelada, não aquece pra cantar, não desaquece quando termina, é na tora, eu acho que até que é um camarada muito resistente o cantador, porque ele não tem essa técnica, esse cuidado, é um espécime dum cangaceiro, um cangaceiro trajado de artista, valente. Viaja pelo caminho, e canta ali, dependendo dos ambientes leva baforada de cigarro na cara, cantava no claro da lamparina sentindo o cheiro do querosene (JONAS BEZERRA, 2021).

Quem trouxe uma boa definição sobre a forma de cantar dos cantadores, foi a pesquisadora Dulce Martins Lamas (1973), ao dizer:

O cantador do Nordeste tem a sua maneira peculiar de cantar. Enquanto a impostação dos que estudam canto baseia-se na vocalização regulada pela respiração, na arte dos nossos bardos populares a emissão se faz naturalmente. Cantam como se estivessem falando. Daí o canto ser nasalado. Podemos mesmo concluir ser a impostação nasal o fator que contribui para que o cantador passe horas a fio, cantando e improvisando, sem demonstrar fadiga (LAMAS, 1973, p. 265).

Cantar, portanto, não pode ser entendido como a qualidade avaliativa do cantador. O canto é o veículo para a emissão da mensagem. As particularidades vocais são singulares e dão identidade própria à arte dos cantadores. A cantoria é o universo que tolera o cantador desafinado e insensível à tonalidade, mas recusa aquele que não tem projeção e não expõe com clareza os versos improvisados.

#### 4.5.5 As canções

As canções referem-se às músicas compostas por cantadores, diferenciando-se das criações realizadas de improviso e sobre uma determinada modalidade. Apesar de não haver regras para sua estruturação e composição, é comum que canções de repentistas tenham versos estruturados sobre uma quantidade de sílabas estabelecidas, não se desvinculando por completo das modalidades executadas. A principal diferença estará na utilização de diferentes acordes, normalmente com o uso dos graus subdominante (IV) e dominante (V) sobre a tônica (I).

Considera-se, unanimemente, que o autor das primeiras canções na cantoria tenha sido Elizeu Ventania (1924 – 1998), que, por volta dos anos 1960, introduziu as primeiras composições entre as apresentações de improvisos. Geraldo Amâncio relata que, antes da inserção definitiva das canções, eram os romances que atuavam como *interludium* dos versos improvisados: “até começo dos anos 60, vamos dizer até 1960, as canções eram raríssimas. (...). Então eu tive essa felicidade de entrar quando o romance já tava saindo da cantoria. A canção foi que substituiu o romance, ou o cordel” (GERALDO AMÂNCIO, 2021).

Jonas Bezerra nos conta que, apesar de sua inclusão, as canções, até os anos 1990, foram tidas, por muitos anos, apenas como complementos da cantoria:

[...] a canção era chamada de complemento, e eu ainda chamo de complemento mais musical que a cantoria tem. Nenhum gênero ou modalidade é tão musical em uma cantoria quanto uma canção bem cantada e bem tocada. Então é a parte mais musical, mais apurada, musicalmente falando, que a gente tem na cantoria é a canção (JONAS BEZERRA, 2021).

Por ser a parte mais “musical” da cantoria — de acordo com Jonas Bezerra — exige dos cantadores outras habilidades, além daquelas utilizadas para a execução dos improvisos. Talvez essa exigência tenha sido o motivo de as canções terem tido alguma resistência por parte dos cantadores nos 30 primeiros anos. O testemunho de Geraldo Amâncio pode ajudar a revelar essa tendência. Segundo ele, os cantadores da sua geração “não sabem até hoje quase nada de... em termos de afinação (...). esse pessoal mais novo não, conhece muito de posições, conhece o que é lá, o que é fá, o que é tudo, e acompanha muito bem” (GERALDO AMÂNCIO, 2021).

Guilherme Nobre afirmou que, para os cantadores da nova geração, a execução de canções é fundamental, haja vista a difusão da *Internet* e pela própria característica do novo público da cantoria. De acordo com Guilherme, são frequentemente pedidas canções nos eventos de cantoria, e isso se deu pelo “surgimento da internet e com a inclusão das ações no meio musical” (GUILHERME NOBRE, 2021).

Alguns cantadores hoje têm uma habilidade bem robusta nessa área, e tem acontecido um domínio, em que o cantor ele não só é repentista, mas devido

ele ter esse outro domínio, ele ser um cancionista e ser lembrado, e agora ser chamado pra fazer shows exclusivos de canção, uma apresentação só com canções... porque é possível fazer só com um cantor de repente. Então é uma área a mais, um domínio a mais, uma qualidade a mais, que o que tem esse domínio ele pode ter na sua agenda: “*eu tenho cantoria quinta, sexta, sábado, e domingo eu tenho shows de canções*”, então atender uma agenda específica (JONAS BEZERRA, 2021).

Buscando entender junto aos meus entrevistados sobre a “obrigatoriedade” de o cantor ser também um cancionista, pude perceber um duplo entendimento sobre a prática de canções na cantoria. De um lado, é preciso considerar a localidade em que o evento está ocorrendo, e, por outro, a de ter nas canções uma outra possibilidade de atuação profissional. Geraldo conta que, na localidade em que nasceu, o público não se interessa por canções, apenas improvisos: “onde eu me criei, até hoje não tem quem aceite ninguém cantar a canção nem poema” (GERALDO AMÂNCIO, 2021). E complementa a informação:

Outro dia fui cantar na minha terra natal, no município de Cedro, e levei Antônio Jocélio, além de grande repentista, um grande cancionista. Pediram Casa Amarela, então quando ele terminou a canção uma pessoa gritou: “*você vai acabar a cantoria, Geraldo Amâncio?*”. O povo não aceita canção nem poema, mas isso é uma raridade (GERALDO AMÂNCIO, 2021).

Guilherme Nobre atribui isso a uma prática difundida pelos próprios cantadores. “Antigamente era por região. Não tinha internet, então era os cantadores que davam os hábitos das pessoas, né, que faziam o hábito das pessoas” (GUILHERME NOBRE, 2021). As disparidades deste hábito são descritas pelas próprias localidades: “se a gente for pra o lado de Itapipoca, Sobral, Itapajé, Pentecoste (municípios cearenses), o público de canção é muito maior. Já se a gente pegar o Cedro, Lavras da Mangabeira, Aurora, o próprio Cariri, que é região de Geraldo, o uso da canção já é quase zero” (GUILHERME NOBRE, 2021).

Uma outra característica da execução de canções está associada também à relação de temporalidade. Geraldo não incorporou à sua prática o hábito de cantar canções, Guilherme Nobre é quem se coloca a esta função quando está em dupla com ele: “ele não canta canção e eu canto, então uma coisa vai completando outra, né?” (GUILHERME NOBRE, 2021).

Neste capítulo, vimos os elementos estruturais que compõem a musicalidade do repente. Como já descrito anteriormente, a música não está desvinculada da esfera poética. É a música que dará estrutura à métrica dos versos, perfazendo, em linhas melódicas, a disposição que fundamenta cada modalidade. Nesta relação, não há subordinados, mesmo quando a música é tratada como um elemento de segundo plano.

Vimos que o instrumental e o canto são desprendidos da obrigatoriedade técnica. A música, apesar de estritamente vinculada à palavra, soma o elemento transcendente a outras

formas de poesias populares. Apesar de os meus entrevistados terem relatado se considerarem mais “poetas” do que “músicos”, quando disseram: “eu não me considero músico. Eu tenho o dom da música, mas não executei” (GERALDO AMÂNCIO, 2021); “se eu tivesse o domínio da música pra falar de música como eu tenho da cantoria eu poderia dizer que eu estou em balanças iguais, né, e como eu não me sinto com essa segurança, com esse preparo de falar com essa mesma segurança, eu me considero mesmo mais poeta” (JONAS BEZERRA, 2021); “eu me considero mais poeta do que músico” (GUILHERME NOBRE, 2021), o que percebemos é que, na prática, todo esse conjunto imbrica ambos os modos de produção. A música, portanto, é o próprio elemento poético na cantoria.

No capítulo seguinte, discutiremos como ocorreram as transmissões de conhecimento e como os espaços sociais possibilitaram a aquisição das habilidades poético-musicais.

## 5 COMO APRENDEM OS CANTADORES? A TRANSMISSÃO NESTE CONTEXTO

Neste capítulo, são analisados os registros sonoro-documentais das observações em campo e os relatos dos três cantadores entrevistados, a fim de verificar os processos de transmissão musical a partir dos primeiros contatos com a cantoria, os meios de profissionalização e o autorreconhecimento da própria prática. As entrevistas ocorreram virtualmente, por meio da plataforma *Google Meet*, e foram registradas em gravações de vídeos e em diários de campo, compostos a partir de anotações em arquivos digitais. Os encontros ocorreram em dois momentos distintos com cada cantador e abordaram a trajetória, a iniciação e a permanência, bem como questões mais específicas da música neste contexto.

As narrativas demonstram, em algumas condições, similaridades nos discursos. Preserva-se, há muitos anos, uma relação da prática como uma continuidade hereditária, seja por vínculos parentescos de primeiro grau, ou de algum outro familiar próximo. Essa condição — presente na narrativa dos três entrevistados — revelou alguns encadeamentos que serão aqui analisados para além da concepção de proveniência. Verificou-se também uma tendência do discurso em torno do “dom” como uma aquisição inata, uma substância que, atrelada ao hereditarismo, comporia o conjunto necessário para o ingresso do sujeito ao repente. Parto, no entanto, do “dom”, como uma condição fenomenológica dada pelo campo, assumindo uma função constitutiva e simbólica neste espaço. Por sua vez, procuro não ignorar o conjunto de experiências que são (foram) encobertas sobre a perspectiva deste donativo. Recorrendo a Goffman, verifico como as interações na construção dos valores sociais e simbólicos — particularmente, ou em alguns casos, no contexto familiar — podem constituir os meios de transmissão. Para Goffman (2011), a ordem comportamental encontrada em todos os lugares povoados, sejam eles públicos, semipúblicos ou privados, recriam ordens normativas que valem dentro desses espaços (GOFFMAN, 2011).

As concepções teóricas de Goffman ocupam um papel importante neste estudo. Ao analisar a fala dos entrevistados, especialmente quando os solicitei para relatarem sobre os primeiros contatos com a cantoria, foi possível perceber que boa parte das escolhas tomadas foram marcadas, e/ou influenciadas, por condições proporcionadas pelo contato com outros indivíduos, fato que os levou a realizar tal, ou tais, atividade(s). Nesta perspectiva, Goffman afirma que “todas as pessoas vivem num mundo de encontros sociais que as envolvem, ou em contato face a face, ou em contato mediado com outros participantes” (GOFFMAN, (2011, p. 13). Nas exposições, veremos que alguns processos são conhecidos e legitimados como parte integrante do processo de transmissão. Em outras situações, várias ocorrências parecem ser

relativizadas e reduzidas a um único acontecimento, o que nos exigiu compreender mais estritamente cada cenário.

### 5.1 Um parente cantador: a hereditariedade

Quando perguntado sobre o início da sua história na cantoria, Geraldo Amâncio alegou tratar-se de uma condição hereditária, declarando, inclusive, que este é um fenômeno que precisa ainda ser mais bem estudado. Recordou que a história registra esta ocorrência na narrativa de muitos cantadores anteriores a ele, assim como na dele próprio. Fruto desta condição e ciente de que figura um dos principais meios de aquisição de conhecimento entre cantadores de sua geração, Geraldo atribuiu a parentes cantadores uma das bases fundamentais de sua inserção na cantoria:

Existe um fenômeno que é preciso ser estudado. Antigamente, até a minha geração, por exemplo, os meus contemporâneos, eu chamo que eles têm o dom da hereditariedade. Eu, por exemplo, sou um deles. Meu avô paterno era cantador — Manuel Amâncio Pereira — e um tio paterno, chamado Amâncio Pereira Lima, também cantador. Os dois cantadores amadores (GERALDO AMÂNCIO, 2021).

Alguns autores, em estudos sobre práticas poético-musicais improvisadas (em particular, aqueles que trataram da cantoria de viola) relataram a questão da hereditariedade como um fator presente no campo (SAUTCHUK, 2009; RAMALHO, 2000; SILVA, 2014). De fato, não são raros os casos de duplas formadas por irmãos, ou de filhos que cantam ao lado do pai. Em alguns casos, ocorrem duplas entre primos, mas o modelo que vigora é quase sempre em primeiro grau. No caso de Geraldo Amâncio, a prática da cantoria parece ter sido propiciada pelo ambiente social, resultando na apreensão de modelos de conduta e sociabilidade neste campo. Ao ter o avô e um tio cantadores, Geraldo pôde vivenciar, dentro de casa, a cantoria como prática performática, artística e social, permitindo-lhe maior familiarização aos modelos práticos. Mas, até que ponto, essa relação pode realmente figurar uma “consequência hereditária”?

O pesquisador Carvalho Filho (2016) destacou que “os indivíduos agem numa ordem de interação, numa situação social determinada” (CARVALHO FILHO, 2016, p. 144), o que nos leva também a interrogar sobre as qualidades gerais que conduzem esses indivíduos a agirem de tal maneira. Vale destacar que, neste processo, o contato com parentes cantadores não ocorreu apenas por meio da observação (forma “passiva”). Geraldo conta que, ainda criança, seu tio já o estimulava à declamação de versos poéticos, fazendo-o repetir versos fáceis, suscitando, primariamente, um tipo de aprendizado.

Quando eu tinha em torno de seis anos — nasci no sítio Malhada de Areia, no município do Cedro, no Ceará —, esse meu tio me ensinava umas coisinhas bem infantil, assim, dizendo: *eu estando numa festa / você com um prego na testa / também não quer dizer nada*, umas coisas assim, bem infantil (risos). Quer dizer, aquilo já ia incutindo na minha cabeça uma espécie de memória da rima, uma coisa assim (GERALDO AMÂNCIO, 2021).

A “memória da rima”, que Geraldo cita como processo que estaria em desenvolvimento, leva-nos a entender que suas primeiras etapas de aquisição dos padrões arquetípicos da estrutura poética ocorriam a partir da repetição dos versos. Por sua vez, é preciso esclarecer que, nessa transmissão, a repetição é a materialização da (con)vivência, escuta, atribuição de sentido, experimentação e ressignificação, exteriorizando um modelo assimilado, colocando-se, sobretudo, à apreciação de quem o ensinara. É por isso que a mera repetição dos versos não configura, sozinha, a aprendizagem em sua totalidade. Sautchuk (2009) já apontava que o “processo de aprendizado é também um processo de construção de sujeitos” (SAUTCHUK, 2009, p. 70), desse modo, não desvinculada de outros fatores, como as crenças, valores, conhecimentos e os processos cognitivos, reduzindo a processos lineares e cumulativos, dependentes da repetição (SAUTCHUK, 2009).

Aponto ainda para o fato de a construção de significados se fazer na conduta social, onde emergem, efetivamente, os símbolos significantes. “Só quando o indivíduo se identifica com tais símbolos é que se torna consciente o significado” (CARVALHO; BORGES; RÊGO, 2010, p. 150). Assim, os “processos mentais têm relação com esse significado das coisas, e a mentalidade reside na capacidade do organismo para indicar aquele elemento do ambiente que responde às suas reações” (CARVALHO; BORGES; RÊGO, 2010, p. 150). Ao receber os versos dentro de um contexto que já vivenciava com os parentes cantadores, o significado da ação não se reduziu à mera repetição. Referimo-nos, a isso, introdutoriamente, aos ritos de interação, quando algumas condutas são apreciadas e absorvidas em um determinado contexto do contato social. Desse modo, um processo baseado na experimentação, conforme destacou Queiroz e Marinho (2017), nos estudos sobre transmissão musical no âmbito da embolada, ao dizer que a aprendizagem, em contextos dessa natureza, é “auditiva, visual e tátil” (QUEIROZ; MARINHO, 2017, p. 73).

Analisamos ainda uma condição didática assumida pelo tio de Geraldo Amâncio no processo de “emissão” e “recepção”. Se considerarmos que, à época, quando Geraldo tinha apenas seis anos de idade, ensinar um verso “infantil” (como o próprio entrevistado relata) e, ao mesmo tempo, carregado de humor parece-nos muito inteligente diante do cenário que se apresentava. A simplicidade e a gradação da ironia fizeram com que a escuta não se tornasse

desinteressante para a criança, permitindo que os versos permanecessem guardados em sua memória.

Em um outro momento da formação de Geraldo, esse mesmo tio voltaria a protagonizar. Após pouco mais de uma década, o mesmo tio que lhe havia ensinado versos na infância passou a instruí-lo, convidando-o a praticar o repente: “esse meu tio, que tinha sido cantador (...) ouviu minha voz e mandou chamar-me, eu fui lá, e duas, três vezes por semana a gente cantava, treinando e tudo e tal” (GERALDO AMÂNCIO, 2021). Ocorria, neste momento, a corporalização do processo de aprendizagem por meio da práxis do cantar repente. Assim, a transmissão ocorria não por meio de uma aprendizagem teorizada, conceitual ou formulativa, mas por meio da própria ação socializada.

No estudo de Erving Goffman, em particular, no *Ritual de Interação: ensaios sobre o comportamento face a face*, são analisados aspectos da vida social quando os encontros ocorrem face a face na presença do outro. De acordo com Goffman, esses encontros não são marcados unicamente pelas linguagens verbais, mas por um conjunto significativo de símbolos, que faz com que haja a busca pelos meios adequados para o comportamento e a decifragem da compreensão do outro. Essas outras linguagens podem ser “olhadelas, gestos, posicionamentos e enunciados verbais”, constituindo os “sinais externos de orientação e envolvimento” (GOFFMAN, 2011, p. 9). Seguindo esse raciocínio, a aprendizagem de Geraldo Amâncio não esteve regida unicamente pela “execução” do repente, mas por uma cadeia significativa de gestos, modelos e comportamentos que foram sendo absorvidos com base no contato com seu tio cantador.

O poeta Jonas Bezerra traz um relato semelhante ao de Geraldo Amâncio, diferenciando-se apenas pela maior proximidade do grau parentesco, já que, neste caso, o cantador em questão foi o seu próprio pai:

Meu pai é repentista, sou filho do poeta Chico Alves, que também é cearense, daqui da cidade do Iguatu, que há mais 30 anos é militante dessa mesma causa, divulgando a cultura, trabalhando, promovendo, se infiltrando em vários ambientes pra que a cantoria tenha o seu reconhecimento. E aí eu cresci vendo essa luta, eu cresci vendo o trânsito dos cantadores na minha casa. Eu não tenho ídolos, mas, vamos dizer assim, as minhas principais referências artísticas, geniais e culturais que despertaram em mim, foram justamente os cantadores que passavam em minha casa, que sentavam à mesa pra comer conosco, pra conversar, pra brincar, e durante o final de semana as principais festas: cantoria, cantoria e festival. Então aí houve essa preparação, na infância eu acompanhei e na juventude eu realmente me dispus a cantar com a escola do meu pai, que foi o meu maior incentivador e ainda é o maior fã, o maior influenciador pra que eu chegasse até aqui (JONAS BEZERRA, 2021).

O vínculo com seu pai é expresso durante a fala e demonstra que o convívio, dentro da própria casa, foi um importante instrumento para sua formação enquanto repentista. O sociólogo Pierre Bourdieu identificou essa relação familiar na construção do *habitus* do indivíduo como um “produto de toda a história individual”, a partir do qual, “através das experiências formadoras da primeira infância, de toda a história coletiva da família e da classe”, constrói-se a “linguagem” do sujeito (BOURDIEU, 2004, p. 131). Com base em Bourdieu, a formação do indivíduo é influenciada por experiências vividas e experimentadas, relações que vão desde os primeiros contatos culturais — tanto da família como do meio social — até a música e a cultura que permeiam os espaços frequentados.

No caso de Jonas Bezerra, outros atores, além do seu pai, foram também descritos como importantes formadores da consciência e internalização da prática em sua trajetória. A constituição de uma convivência social com outros cantadores repentistas que passavam por sua casa e que integravam muitas das cenas do dia a dia, como quando dito que “sentavam à mesa pra comer conosco, pra conversar, pra brincar, e durante o final de semana as principais festas: cantoria, cantoria e festival”, possibilitou que Jonas angariasse uma enorme quantidade de referências de diferentes cantadores, em graus e idiossincrasias. O processo formativo, ocorrido em diferentes espaços, mais do que processos constitutivos na construção e na aquisição dos padrões da cantoria, permitiu que os diversos cantadores se tornassem, conforme ele mesmo destaca, suas “principais referências artísticas, geniais e culturais” (JONAS BEZERRA, 2021).

Jonas ainda relatou que, por volta dos seus nove anos de idade, já “brincava” com os vocábulos, procurando uma sequência de várias palavras com o mesmo final silábico: “eu ficava brincando com as palavras dentro de casa, com os móveis que se encontravam essa rima, eu dizia: *geladeira, frigideira, brincadeira, baladeira*, e aí quando alguém perguntava a mim qualquer rima nesse sentido eu já tava com o gatilho pronto” (JONAS BEZERRA, 2021). Sautchuk (2009) registrou que as brincadeiras na infância constituem um dos primeiros passos para a inserção de crianças na cantoria. Segundo o autor, “as habilidades são incorporadas em conjunto com uma disposição para a disputa incentivada por essas brincadeiras, que são interpretações da cantoria feitas pelos adultos” (SAUTCHUK, 2009, p. 19).

A brincadeira com palavras, na infância de Jonas, manifesta uma prática que, provavelmente, adquirira na convivência com o seu pai e com os outros cantadores que passavam por sua casa. Pensar antecipadamente em um conjunto de palavras rímicamente é uma das técnicas utilizadas por cantadores para suas criações em versos. Como, normalmente, contam com poucos segundos para elaborar e expor uma estrofe inteira, é importante que estes tenham

um repertório de palavras com o mesmo final silábico para os momentos em que for necessário utilizá-los.

Ao avançar um pouco mais neste relato, veremos que Jonas apresentará uma outra similaridade com a fala de Geraldo Amâncio, descrevendo uma postura “formativa” por parte do parente cantor. Se, no caso de Geraldo, foi seu tio quem possibilitou as primeiras experiências práticas a partir da declamação de versos e pelo tocar repente, com Jonas Bezerra, foi seu pai quem o estimulou à aprendizagem a partir das próprias regras da cantoria:

Meu pai gostava de ver eu fazer essas rimas, ele ficava perguntando. Quando eu não sabia ele me dizia: “*essa palavra rima com essa, tem que terminar com EIRA... se é brincadEIRA você tem que terminar com EIRA, tem que terminar com manEIRA, estrangEIRA, pionEIRA, verdadEIRA*”, aí ele dava essa ênfase, aí eu despertava: “*ah, agora quando eu ouvir essa palavra eu já sei com o que é que rima!*” (JONAS BEZERRA, 2021).

Notamos uma metodologia assumida pelo pai de Jonas Bezerra ao ensinar-lhe, gradativamente, uma das regras de rima da cantoria. Com base no trecho descrito, seu pai provocava a pronúncia de palavras que tivessem o mesmo final silábico, aproveitando-se dos momentos de maiores dificuldades para ensinar sobre a estrutura poética da cantoria, dando-lhe, ainda, um conjunto de palavras para serem utilizadas em momentos posteriores, o que nos mostra uma evolução às primeiras “brincadeiras”.

**Figura 18** – Jonas Bezerra cantando ao lado do seu pai, Chico Alves, durante apresentação no XXIII Festival de Violeiros.



Fonte: próprio autor.

Tanto Geraldo Amâncio quanto Jonas Bezerra têm como referência um parente próximo que os influenciou e os induziu à prática da cantoria, dando-lhes os primeiros ensinamentos. Queiroz e Marinho (2017) analisaram, em condições semelhantes (no âmbito da embolada), que, em muitas situações em que não há um processo de aprendizagem formal explícito, as

instruções “visam fazer com que o sujeito menos experiente desenvolva sua performance da forma ‘adequada’”, fazendo com que as orientações sejam “organizadas e assimiladas com essa perspectiva” (QUEIROZ; MARINHO, 2017, p. 75). Não podemos dizer que, aqui, os modos de aprendizagem não tenham sido “formalizados”, apesar de percebermos que se configurou, em ambos os casos, uma interação manifestada, tanto na condição do tio de Geraldo, convidando-o a ensinar/treinar, como no pai de Jonas, instigando e ensinando-lhe sobre as regras de rimas. Evidencia-se, no entanto, uma clara intenção de transmissão de conhecimentos neste contexto.

O poeta Guilherme Nobre também relatou a existência de um parente cantador no âmbito familiar. Este, porém, em um contexto diferente do que foi apresentado por Geraldo Amâncio e Jonas Bezerra. A relação entre Guilherme e o parente repentista (novamente um tio) conservara-se apenas no grau, uma vez que não houve contato entre eles na condição de “repentista formador” e “aprendiz”.

A cantoria ela tem um vínculo hereditário muito forte. Geralmente os cantadores de hoje tiveram parentes: pais, tios, avós, primos, irmãos que foram cantadores ou que são, né? Eu tive um tio que foi cantador profissional durante toda a sua vida. (...). O meu contato com ele foi praticamente zero na minha infância. (...). [Eu] não pensava nem em ser cantador de viola, eu nunca tinha visto, nem sabia que meu tio era cantador de viola, eu não conhecia esse movimento, né? (GUILHERME NOBRE, 2021).

Apesar de seu tio não ter assumido uma influência direta e/ou ativa em sua formação, é ainda lembrado nesse processo, evocando, intencionalmente, a perspectiva da hereditariedade. Seu relato demonstra que não tivera uma interação semelhante aos outros cantadores, e que suas aquisições ocorreram desvinculadas de uma prática conjunta. Em nenhum outro momento da fala de Guilherme Nobre, foi mencionado ter ocorrido alguma atuação direta por parte deste parente em sua formação musical. Apesar disso, seu tio protagonizou um momento importante em sua construção poética, quando Guilherme teve seu primeiro contato com a cantoria:

[...] meu primeiro contato com a cantoria não foi nem com a viola, eu pouco digo isso às vezes nas entrevistas, eu parto logo pra o início mesmo da cantoria. Eu me lembro que tinha uns nove anos, no máximo, e eu tava no chão da minha casa aqui, brincando com meus brinquedos, a rádio tava ligada e eu escutei dois cantadores cantando, dois emboladores, era até na rádio comunitária aqui do meu bairro, era um disco, né? estavam passando as faixas. E era Marreco, um dos cantadores, e o outro era Zizi Gavião. E aí quando eu vi aquilo eu achei interessante demais, aí pedi logo pra minha mãe ir à feira, né, que ela trouxesse um CD de embolada pra mim. Naquele mesmo dia ela foi e trouxe. (...). Aí tinha um tio meu, eu pedi um pandeiro a ele também, ele gostava muito de mim, fez um esforço e comprou, inclusive tá até aqui esse pandeiro, eu tenho até hoje (risos) (GUILHERME NOBRE, 2021).

O despertar consciente para a prática poética, que veio a partir da escuta de uma dupla de emboladores, impactou de tal maneira que Guilherme Nobre pediu que sua mãe trouxesse um CD de emboladores da feira. O seu tio — que confirmei tratar-se do tio repentista — aparece na narrativa, dando-lhe um pandeiro. Este não fosse, talvez, o pedido mais comum vindo de uma criança. Podemos especular que o fato de seu tio ser cantador pode tê-lo motivado a comprar o pandeiro para Guilherme quando soube de suas intenções, incentivando-o, indiretamente, à prática repentística.

Esse foi o primeiro passo de uma trajetória que o encaminharia, posteriormente, à cantoria de viola. Após isso, seu tio não volta a aparecer nos relatos. Aqui, um outro meio de comunicação serviu para sua efetiva inserção neste contexto de práticas improvisadas, entrecruzando com a história de outro repentista deste trabalho:

[...] E aí passou o tempo, passou o tempo, e aí eu comecei a ter contato com o programa do poeta Geraldo Amâncio. Ele tinha aquele programa, que foi três programas na verdade, e quando eu assistia era o *Ao Som da Viola*, era o último programa que ele fez na TV Diário, aqui em Fortaleza, e aí pronto. Ali foi meu primeiro contato com a cantoria via televisão, né. E aí alguns parentes meus, depois que eu já tinha 11 anos de idade, promoveram uma cantoria aqui no bairro de Messejana, chamado Alto Alegre, e trouxeram Geraldo Amâncio, Antônio Jocélio e o poeta Horácio Neto, e aí fui assistir essa cantoria. Aí pronto, quando eu assisti essa cantoria eu senti meu queixo pesar, né, eu já senti que sabia fazer versos e tudo, enquanto os cantadores estavam cantando eu já estava adivinhando a última rima, né, aquela coisa, então era uma coisa que já se manifestava desde cedo (GUILHERME NOBRE, 2021).

Se a rádio, a partir da escuta de uma dupla de emboladores, foi o meio pelo qual ocorreu o despertar da sua poeticidade, foi somente a partir de um programa televisivo, apresentado pelo poeta Geraldo Amâncio, que o jovem cantador conheceu a cantoria. Consideremos esta etapa como o marco do seu envolvimento inicial na cantoria repentista, haja vista que, muito provavelmente, a apreensão dos modelos poéticos iniciou-se a partir do momento em que utilizava o pandeiro para cantar embolada. O contato com aquele que via apenas pela televisão, a partir de uma cantoria organizada por alguns de seus familiares, fez materializar o interesse que havia sido inicialmente despertado.

A estima a um indivíduo pelo qual se tem admiração dá-se frente aos atributos que o indivíduo projeta de si mesmo, aquilo que Goffman chamou de “fachada”. Essas fachadas, que ocorrem em determinados cenários, têm uma relação direta com a aparência (o *status* social do ator) e a maneira (aquilo que o ator pretende desempenhar). Diante do contato com um sujeito portador de fachadas “admiráveis”, discorre-se um processo de conduta da ação que pode levar à busca pela aquisição de determinadas ações daquele indivíduo (acerca disso, proponho

discutir no tópico *As duplas: o contato entre cantadores*), fato que pode ter ocorrido com o poeta Guilherme a partir do contato com Geraldo Amâncio.

Desse modo, destaco novamente que é importante identificarmos os sentidos empregados pelas ações nos sujeitos envolvidos neste processo de transmissão. Zumthor (1997, p. 33), na sua *introdução à poesia oral*, tratou da “ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida”, apontando para uma relação performática que se propaga nas relações entre indivíduos. Assim, percebemos que a transmissão neste contexto é complexa e transcende o simples percurso de ouvir e reproduzir.

### 5.1.1 Da hereditariedade à relação social

Os três cantadores apontaram uma questão importante para a compreensão deste fenômeno da hereditariedade. Suas falas revelam que esta condição não deve ser entendida apenas como uma aquisição unicamente “biológica” e/ou uma consequência “inevitavelmente natural”. Eis, aqui, um ponto importante e fundamental para compreendermos a transmissão neste contexto. Em todos os casos, os ambientes sociais oportunizaram as vivências práticas durante toda a infância, possibilitando-lhes a incorporação das disposições da cantoria enquanto arte e meio de profissão.

Neste ponto, destacou-se o elemento do “dom”. Esse atributo místico, atrelado à hereditariedade, constitui — de acordo com os entrevistados — o alicerce de toda a aprendizagem poético-musical. Aliás, conforme destacou o poeta Guilherme Nobre: “o dom ele tem que ser considerado, mesmo pra quem não acredita” (GUILHERME NOBRE, 2021). Acerca deste ponto, proponho discuti-lo mais estritamente no tópico “*O dom*”.

Para melhor evidenciar a perspectiva do meio social como fator fundamental para a prática efetiva de cantador, trago dois trechos das entrevistas realizadas, um do poeta Geraldo Amâncio e outro do poeta Jonas Bezerra:

Pra gente ser cantador, o quesito principal é nascer poeta. Há uns pseudointelectuais agora, que virou moda dizer, que não é dom, é só treinar. Se for para a poesia ser rima, ou moderna: “*era uma pedra no meio do caminho*”, ou então o “*mundo, mundo, mundo, se eu me chamasse Raimundo*”, aí não precisa dom não, é a minha avaliação, tá certo? E como esse dom se manifesta aí depende do meio, o meio é determinante (GERALDO AMÂNCIO, 2021).

[...] aos 15 anos eu tomei essa decisão que eu considero sim um fruto do meio em que vivo, como dizia o filósofo Jean Jacques Rousseau, que “*o homem é fruto do meio que vive*”, e eu sou dum meio que a cantoria sempre esteve inserida nas principais festas, nas principais atrações (JONAS BEZERRA, 2021).

As falas dos cantadores, especificamente nos trechos “o meio é determinante” (GERALDO AMÂNCIO, 2021), e “eu [me] considero sim um fruto do meio em que vivo” (JONAS BEZERRA, 2021), revelam que o senso de hereditarização não se refere a uma condição unicamente genética. Logo, a presença de um antecessor familiar cantador não necessariamente conduz seus sucessores a serem também cantadores. Se assim o fosse, por que os demais irmãos de Geraldo Amâncio não seguiram também a carreira de poetas repentistas?<sup>56</sup>. O fato é que as escolhas da vida não são predeterminadas, elas devem levar em consideração uma gama de experiências por parte do ator. Primeiramente, pela qualidade dada ao que se aprende e aos valores a ela subjacentes, bem como ao impacto que estas causam em sua formação humana/social.

Jonas Bezerra, pautado em Rousseau, é claro em dizer que sua tomada de decisão na cantoria tratava-se de uma escolha orientada com base no meio em que vivia. Rousseau, na sua obra *Emílio ou da Educação*, dissera que as “combinações e acasos nunca darão senão produtos da mesma natureza que os elementos combinados, que a organização e a vida não resultarão de um jorro de átomos e que um químico combinando mistos não fará como que sintam e pensem em seu cadinho” (ROUSSEAU, 1995, p. 318). Rousseau alega justamente o que dissera o poeta Jonas Bezerra, que as escolhas individuais não estão desvinculadas das experiências da vida, e a combinação das práticas sociais resultam na ação reflexiva da própria experiência. O dom e a hereditariedade, apesar de indicados como elementos imprescindíveis na formação de cantador, não são capazes de determinar o segmento profissional na arte poético-musical se deles for desconsiderado o contexto social.

Geraldo Amâncio argumenta que o dom é inato e acompanha o indivíduo desde o nascimento: “primeira coisa, né, pra gente ser cantador, o quesito principal é nascer poeta” (GERALDO AMÂNCIO, 2021). Sua justificativa, porém, não se encerra na aparente simplicidade do discurso, pois, segundo ele mesmo, “o poeta nasce com o dom, agora como esse dom se manifesta depende do lugar onde ele habita (...) o lugar é determinante”. Para Geraldo Amâncio, o dom da poesia se manifestará independentemente das condições, mas a forma será combinada com o meio no qual o indivíduo está inserido. Esse pensamento foi exemplificado por Geraldo da seguinte maneira:

Se o Chico Buarque tivesse nascido lá no sítio onde eu nasci, tendo toda infância, toda juventude povoada de cantoria, com os maiores cantadores do Brasil, como eu tive isso... os Irmãos Batistas, Pedro Bandeira, João Alexandre, Antônio Aleluia, Antônio Maracajá e tantos outros, esse dom vai

---

<sup>56</sup> O mesmo não pode ser dito de Jonas Bezerra, já que o seu irmão mais novo, Joás Rodrigues, é também um cantador profissional.

tornar-se; vai manifestar-se, como cantoria. Se qualquer outro, que é... no meu caso, se eu tivesse nascido onde o Chico nasceu, onde não havia cantoria, mas havia a letra da música, que é também uma poesia... o Chico Buarque é um bom poeta que eu considero, então... um Pedro Bandeira, tinha passado esse dom dele não pra viola, mas pra ser letrista de música, e tal, como tantos outros, como Adelino Moreira, como tantos outros, entendeu? Então o meio é determinante pra isso. E pra ser um grande cantador a primeira coisa é ter o dom, um dom expressivo, queiramos, ou não, é dom (GERALDO AMÂNCIO, 2021).

Exemplificando a relação do dom com o ambiente social, Geraldo expõe sua perspectiva e esclarece seu ponto de vista sobre a força da ação no delineamento da própria prática. Para ele, o dom se manifestará de acordo com as condições apresentadas para sua própria permanência no campo. Não se trata de ortodoxia à tradição, o que poderia explicar, por exemplo, a quase invariância da prática desde o seu surgimento, mas de uma apreensão que passa a ser incorporada pela vivência no ambiente social por meio da escuta, experimentação e ressignificação da própria prática.

Queiroz e Marinho (2017) definem este processo como sendo um sistema de Enculturação Musical: “conjunto de elementos que proporcionam aos indivíduos a aquisição de conhecimentos e saberes relacionados à música dentro de uma cultura” (QUEIROZ; MARINHO, 2017, p. 67). De acordo com os autores, “esse amplo conjunto de conhecimento e saberes que constituem a enculturação musical são compartilhados e assimilados pelos sujeitos de uma cultura por meio das múltiplas dimensões que marcam a transmissão musical” (QUEIROZ, 2017, p. 67).

Com base nos relatos dos cantadores, foi possível verificar que a “hereditarização” é um fenômeno (conforme descreveu Geraldo) que transversaliza suas histórias. O contato com parentes cantadores possibilita a internalização dos padrões de habilidades do próprio fazer poético-musical, revelando as ações de transmissão de conhecimentos neste contexto. A relação familiar ocorreu também como um meio de motivação ao aprendizado, já que os próprios parentes, no caso de Geraldo Amâncio e Jonas Bezerra, proporcionaram as primeiras experiências práticas. No caso de Guilherme Nobre, apesar de o parente não ter atuado diretamente como um influenciador das primeiras práticas, foi também lembrado, trazendo a perspectiva da própria hereditariedade. Nesse sentido, o fator hereditário configura uma condição importante na história de vida do cantador, seja pela influência ou pela construção da própria identidade humana e social.

## 5.2 A rádio

A rádio, ou radiodifusora, assume uma função importante na história de permanência e desenvolvimento da cantoria. A propagação mediante os meios de comunicação viabilizou a difusão de muitos cantadores e permitiu que admiradores de diversos estados pudessem ouvir e consumir cantoria diariamente. Entre cantadores, há uma concordância quando se referem à importância da rádio na divulgação dos seus trabalhos, como relatado por Jonas Bezerra, ao dizer que

[...] pra todos os segmentos artísticos do Nordeste, até à minha geração, sem dúvida a rádio foi muito importante, não só para a divulgação, mas também para a formação da identidade profissional, dando prática, dando credibilidade, dando um alcance maior e fazendo com que o artista, dentro do seu segmento, tivesse um campo de trabalho mais robusto e o número de admiradores maior (JONAS BEZERRA, 2021).

Além de propagar, a rádio se tornou um novo campo de atuação remunerada. Não é raro encontrarmos cantadores que exercem também a função de radialista, utilizando-se deste espaço para a divulgação de agenda e contato para contratações de shows, alcançando novos ouvintes e constituindo um meio alternativo de relacionamento com o público.

Em meados do século XX, quando o “ideal nacionalista” da Era Vargas<sup>57</sup> buscava unir o país com o auxílio da rádio (MADEIRA, 2016, p. 58), alguns cantadores passaram — alguns já estavam há alguns anos — a estabilizar-se em espaços de mídia do país. Rádios de abrangência regional e nacional, e, em alguns casos, programas televisivos, contavam com cantadores em sua grade programacional.<sup>58</sup> Apesar da inserção aos meios de vinculação radiofônicos e televisivos, a cantoria nunca se desvinculou do tradicional modo de cantar, da configuração instrumental e até dos modelos poéticos, conforme analisou Kunz (2016), ao dizer que estes permaneceram “ancorados numa fixidez secular inquebrantável” (KUNZ, 2016, p. 71). Lamas (1973) afirmou que esse conservantismo contribuiu “para sua segurança contra a flutuação e as contingências da procura e da oferta” (LAMAS, 1973, p. 236). Desse modo, articulando-se ao alcance de novos públicos, mas sem se desvincular do habitual auditório, a cantoria propagou a imagem dos tradicionais encontros do sertão, alcançando, por intermédio dos novos meios de comunicação, novos espaços de atuação.

Verificamos, a partir dos relatos, que a rádio também configurou um tipo de transmissão entre os cantadores. Aliás, foi nesse contexto que Guilherme Nobre experienciou seu primeiro

<sup>57</sup> Refere-se ao governo de Getúlio Vargas, compreendendo de 1930 a 1945.

<sup>58</sup> *Ao Som da Viola* foi transmitido nacionalmente pela TV Diário até o ano de 2009; antes disso, havia o programa *De Repente, Cantoria*, que teve sua programação estendida por 10 anos na TV Jangadeiro, filiado à emissora do SBT. Ambos os programas foram apresentados por Geraldo Amâncio.

contato com a cantoria. Em sua fala (já apresentada no tópico anterior), especificamente quando disse: “eu tava no chão da minha casa aqui, brincando com meus brinquedos, a rádio tava ligada e eu escutei dois cantadores cantando, dois emboladores (...). E aí quando eu vi aquilo eu achei interessante demais” (GUILHERME NOBRE, 2021), expressa a capacidade da rádio em propagar artistas para diferentes ouvintes, nesse caso, oportunizando o contato com a arte poético-musical, viabilizando o acesso a uma prática que poderia não ocorrer “fisicamente” no ambiente social.

Na história de Geraldo Amâncio, a rádio também ocupou importância centralizadora em sua formação, identificada a partir de três momentos distintos. Primeiramente, assumindo uma função social:

Quando eu tinha em torno de nove, dez anos, havia um programa na Rádio Clube do Pernambuco, que era feito por José Alves Sobrinho, um cantador enorme, e Otacílio Batista, também um grande cantador. E meu avô tinha um rádio, e juntava muita gente para ouvir esse programa, foi aí que comecei ouvir (GERALDO AMÂNCIO, 2021).

A difusão dos cantadores nas rádios ocupou um papel constitutivo na formação do repentista. Percebemos, pela narrativa, que o momento da cantoria na rádio era também o momento de encontro para ouvir os cantadores. O provimento de sociabilidade e o poder do repente em unir pessoas demonstra a sua importância no contexto social e na formação de Geraldo. Esses rituais de congregação e contemplação social denotam o deslumbramento para com a prática do repente. O jovem garoto, que a tudo ouvia/assistia, percebia, na cantoria, o momento ideal para reunir pessoas em torno da arte do fazer repente.

Quando Geraldo estava com 16 anos de idade, uma forte seca o fez desvincular-se quase completamente da cantoria de viola. Curioso de analisarmos, no seu relato, é que foi justamente um programa de rádio que o atraiu novamente para a cantoria alguns anos depois. Desta vez, assumindo uma função *mnemônica*, rememorando e despertando a prática vivenciada na infância.

Vem 58, que é uma grande seca, eu fui pra rodagem e esqueci completamente de cantoria, 59 também nem me lembrava, 60, 61... meu irmão comprou uma sanfona, eu comecei tocar também. Mas aí em 62 surge um programa chamado Violas e Violeiros, na Rádio Educadora do Crato (Ceará), um programa extraordinário, eu considero o programa mais bem feito de cantoria que até hoje eu ouvi, feito por Pedro Bandeira e João Alexandre. (...). E aquilo foi me atraindo, era um programa feito de quatro e meia às cinco e meia da tarde, e eu, religiosamente, assistia, tornei-me, com isso, até imitador de Pedro Bandeira. A voz dele que era muito bonita, muito forte, a minha não era igual, mas era uma boa voz (GERALDO AMÂNCIO, 2021).

A rádio possibilitou mais uma vez a Geraldo Amâncio o contato com a cantoria, atraindo-o, novamente, à arte do repente. Considerando o melhor programa que já ouviu, Geraldo revela ter criado grande admiração pelo poeta Pedro Bandeira (apresentador deste), tornando-se, inclusive, seu imitador. Aliás, ouvir, assimilar e reproduzir são materializações do processo de experimentação na construção do *ethos*. Ao ter um cantador como referência, Geraldo pôde incorporar um conjunto significativo de ações práticas, especialmente de referências sonoras, como toadas, timbre, impostação, execução da viola, construção temática, etc. Acerca deste processo, Sautchuk (2009) nos alerta que “a imitação é um processo criativo de transposição de elementos significativos de uma experiência, (...) pela qual a oposição entre dois cantadores é modulada pelos sujeitos no enquadramento” (SAUTCHUK, 2009, p. 94). “Imitar”, portanto, não significa apenas replicar um modelo (repetir ou fazer a mesma coisa, como um processo mecanizado), mas trata-se de uma complexa relação de absorção do mundo.

Aos 22 anos de idade, Geraldo participou de um festival na cidade de Juazeiro do Norte-CE, promovido pelo próprio poeta Pedro Bandeira, até então sua principal referência, formando, naquela ocasião, ao lado do poeta Sebastião da Silva, a dupla mais jovem do evento, alcançando o primeiro lugar do festival. Em decorrência desta vitória, Pedro Bandeira propôs-lhe que se mudasse para a cidade de Juazeiro do Norte, para que os dois pudessem firmar dupla. Na época, morando na cidade de Cajazeiras, Paraíba, Geraldo aceitou o convite e transferiu sua residência no ano seguinte à cidade cearense, onde permaneceu por 20 anos. Desse encontro, iniciou-se uma parceria que viria a ter grande sucesso na Cantoria.

Antes, porém, da sua mudança para a cidade de Juazeiro do Norte (ocorrido um ano depois), constatamos que a rádio assumiu uma terceira função na trajetória de Geraldo Amâncio: a de ser um meio de propagação de sua atividade como cantador e, concomitantemente, uma fonte remuneratória. Isso ocorreu na cidade de Cajazeiras, Paraíba, no ano de 1966, logo após o “redespertar” de Geraldo para a cantoria. “(...) Lá fiz um programa, na Rádio Difusora de Cajazeiras, também na Alto Piranhas, e foram me aparecendo muitos convites, muito mesmo, de tal forma que a coisa foi melhorando” (GERALDO AMÂNCIO, 2021). A rádio possibilitou a divulgação do seu trabalho e o alcance de novos ouvintes, o que, posteriormente, o faria a ser convidado a participar do festival de Juazeiro do Norte, conforme narrado no parágrafo anterior.

Jonas Bezerra assim descreve a importância da rádio na sua formação:

[...] eu considero a minha grande escola, foi onde realmente eu comecei a praticar. Porque de 12 a 13 anos eu já fazia algumas rimas, aos 14 as primeiras estrofes e aos 15 eu fiz a primeira cantoria, claro, com pouca prática. E logo em seguida, depois dessa cantoria, uns 3, 4 meses, meu pai conseguiu um

programa de rádio e ali todos os dias a gente cantava as sextilhas no programa e alguns temas que dava para atender, alguns motes, algumas modalidades da cantoria... (JONAS BEZERRA, 2021).

A rádio constitui uma das primeiras experiências práticas de Jonas. Atendendo os pedidos dos ouvintes em tempo real, Jonas ia experimentando, ao lado do pai, os desafios de se improvisar sobre modalidades e temas sugeridas no momento da *performance*, articulando a relação temática com o tempo de apresentação do programa (fato extremamente útil e necessário na prática do cantador). Essa experiência foi fundamental para projetos futuros, como dito pelo próprio Jonas Bezerra:

Apresentei 8 anos esse programa, depois de 8 anos eu tive que mudar o projeto de rádio, passei um tempo fora e mais uns 3, 4 anos pra frente, no ano de 2014, por aí, eu fundei outro programa, e dessa vez já cantando com Joás Rodrigues, que era o programa Violas em desafio, também na Rádio Jornal. E aí já houve uma pegada diferente, porque nessa época já tinha internet, né? a gente já mandava alô pra quem estava nos ouvindo pela internet, por aplicativo, vendo pelas câmeras da rádio, então a rádio sempre foi muito importante. Inclusive o programa que eu apresento aqui na TV Mais é fruto de uma adaptação, sofisticação, uma evolução da rádio que hoje é rádio e TV (JONAS BEZERRA, 2021).

A cantoria ainda preserva a oralidade como um dos principais meios de transmissão de conhecimento. Esse fato vem aludir a importância da rádio para esses cantadores, tanto pela forma de acesso às informações por fontes que não se limitam apenas pela leitura (haja vista também o alto quantitativo de cantadores analfabetos ou com pouca escolaridade), como por também se utilizar das suas fontes oratórias como um espaço de atuação profissional. Silva (2011) descreveu esse processo sobre uma perspectiva diacrônica, compreendendo a oralidade “ora como oralidade *mista*, ora como *segunda* ou *mediatizada*” (SILVA, 2011, p. 65, *grifos do autor*) — termos empregados por Paul Zumthor —, referindo-se à existência de uma “cultura escrita” (no caso da oralidade *mista*); uma “cultura letrada” (no caso da oralidade *segunda*) e um tipo de oralidade que recorre aos meios de comunicação de massa audiovisuais, tais como o rádio, a televisão, CDs, DVDs (no caso da *mediatizada*) (SILVA, 2011, p. 64-5).

Desse modo, vimos que a rádio age como um meio de transmissão. Possibilita a propagação de diversas culturas para muitos ouvintes, assumindo um papel importante nas relações sociais. Foi a rádio que viabilizou que os poetas, aqui apresentados, tivessem, no início de suas trajetórias, o contato com a arte poética da cantoria, seja ouvindo outros cantadores ou atuando nela, provocando o (re)despertar para a arte poético-musical. Além da sua importância no âmbito social, a rádio tornou-se também uma possibilidade de subsistência financeira, já que muitos cantadores se apropriaram desses espaços com programas diários e semanais, divulgando seus contatos e propagando os próprios trabalhos.

### 5.3 As duplas: o contato entre cantadores

No instante da cantoria, as duplas, simbolicamente, forjam a aliança e o combate, a conquista e a derrota, em nome do espetáculo poético-musical. Raras são as apresentações em que um cantador se apresenta sozinho. Via de regra, o canto em dupla é o modelo que vigora, já que a enunciação ocorre, tradicionalmente, pela voz de dois cantadores. Para adentrar ao circuito rotativo de cantadores, o cantador iniciante precisará mostrar que pode também ser uma opção de formação de dupla.<sup>59</sup> Dizer que canta e faz repente não é o bastante para firmar uma parceria com outro cantador. Em muitos casos, é necessário que uma outra pessoa (quase sempre um apologista ou parente, amigo de cantadores) intermedeie o contato com um cantador mais experiente, alegando as habilidades do iniciante músico-poeta. Em outras ocasiões, a oportunidade é dada em breves participações no evento, apresentando uma canção na abertura da cantoria ou entre alguma modalidade de improviso. Em outros casos, pode ser dada a oportunidade de cantar uma modalidade mais simples, como a sextilha, em um evento pequeno. Em outros, é necessário que o aspirante mostre suas habilidades antecipadamente. Esta etapa configura uma espécie de estágio preparatório para a efetiva atuação, uma prova de que possui as habilidades necessárias para tal função. É com base nessa validação que o cantador poderá, enfim, ingressar o circuito rotativo de cantadores.

Dito isso, a conquista do espaço definitivo na composição de duplas passa por algumas avaliações. Em algumas ocasiões, a oportunidade de cantar em dupla ocorre a partir de situações inesperadas, como na ausência imprevista de um outro cantador. Nesses casos, a indicação de outras pessoas poderá configurar a validação da própria prática. Aqui, analiso, diante de cada experiência relatada pelos cantadores deste estudo, como ocorreram as transmissões musicais no contato com outros cantadores e como os ensinamentos e a experiência prática — ora em desenvolvimento — permitiram que os cantadores se colocassem à prova diante do parceiro, do público e de si mesmos.

Irei me apoiar em Goffman e na postulação do seu estudo acerca do encontro “face a face” para compreender aspectos do primeiro contato com cantadores, circunstância em que os atores procuram fornecer uma imagem valorizada de si mesmos, integrada aos valores que são reivindicados pelos outros que participam da ação. Para uma maior especificidade dos encontros, Goffman usará três conceitos fundamentais: a ocasião social, os ajuntamentos e a situação social.

---

<sup>59</sup> Entre os cantadores, ocorre uma rotatividade, pois as duplas, na cantoria, quase nunca assumem parcerias fixas.

A *ocasião social* diz respeito a “um evento, como um jantar, que é planejado e lembrado como uma unidade, tem um horário e local de ocorrência, e estabelece o tom para aquilo que acontece durante e dentro dele” (GOFFMAN, 2011, p. 138). Neste espaço, o indivíduo comporta-se conforme as regras de etiquetas do ambiente e fica atento quanto à forma como expõe suas ideias. Quando o faz, deve manter “o controle em relação a possíveis envolvimento intensos e quanto à composição de seu rosto” (PITANGA, 2012, p. 295).

O segundo conceito se refere aos “ajuntamentos”, utilizado para especificar “qualquer conjunto de dois ou mais indivíduos cujos membros incluem todos, e apenas aqueles, que no momento estão na presença imediata uns dos outros” (GOFFMAN, 2011, p. 138). A consciência da presença do outro conduzirá a interação mútua entre os indivíduos envolvidos no espaço. Desse modo, as condutas são reguladas com base na expectativa criada de um para o outro e entre eles.

Já o terceiro conceito se refere à “situação social”, um “ambiente espacial completo que transforma uma pessoa que nele penetra em um membro do ajuntamento que está (ou que então se torna) presente” (GOFFMAN, 2011, p. 138). Ocorre de forma inesperada, quando um indivíduo participa de um espaço já constituído de um ajuntamento. Os conceitos de Goffman buscam evidenciar as relações que ocorrem no cotidiano, inclusive em espaços articulados para encontros específicos. Apoiado nesses conceitos, entendo o encontro da/cantoria como um ajuntamento de pessoas que estão conscientemente envolvidas no espaço, conduzidos por uma conduta específica de sociabilidade. Neste caso, os envolvidos da ação não são apenas os cantadores, mas também o público, pois este é parte integrante do evento e possui papel constitutivo na produção da cantoria.

Guilherme Nobre narra que começou a frequentar as cantorias aos 13 anos de idade e que nelas começou a fazer breves participações. Seu bom desempenho logo validou sua capacidade prática, de tal maneira que Geraldo Amâncio o convidou para participar em alguns de seus eventos. E foi justamente em uma dessas participações, diante de uma situação inesperada, que Guilherme Nobre confirmou sua capacidade inventiva na construção músico-poética:

Eu comecei a frequentar as cantorias, eu criança ainda, 13 anos, eu ia sozinho, pegava o ônibus e mãe aqui preocupada e tudo, e eu saía pra assistir as cantorias. E os cantadores foram me colocando pra cantar, fazer apresentações, né, aquelas participações. E aí eu fui ganhando prática, prática, prática... alguns viam que eu tinha uma voz razoável pra cantoria, né, então isso já ajudava, porque quando o cantador ele tem voz pra cantoria, não digo nem voz pra cantar, como a voz do cantor, que ela é totalmente diferente, mas uma voz que sirva para o que a cantoria exige, já é uma grande vantagem. E eu, quando tinha 14 anos, eu já tinha uma voz um pouco forte pra o que eu ia

fazer, e aí foram aparecendo as cantorias, e tudo. Até que no dia 15 de março de 2015, se não me engano, eu fiz minha primeira cantoria oficial, né. (...). Depois, poeta Geraldo Amâncio começou a me levar pra viajar com ele, só pra fazer participações. E aí uma noite era ele e Severino Feitosa na cidade de Santa Inês, no Maranhão. Aí Severino Feitosa precisava viajar meia noite, e a Guanabara exigia que ele tivesse uma hora antes lá, porque o ônibus podia chegar, então 11 horas ele já tinha que tá na rodoviária. E a cantoria começou nove e meia, dez horas, então como é que ele ia fazer o resto da cantoria? (risos) de cantador só tinha eu, Geraldo e ele. E aí ele fez aquele começo com Geraldo, Geraldo morto de preocupado, porque eu também era muito novo, não tinha experiência com cantoria, era um público enorme... E aí, talvez pela novidade, arranjaram uma viola, cantei um pouco com Severino, ele foi, viajou, e aí fiquei cantando com Geraldo, e aí pronto. Aí a surpresa surgiu daí, porque a reação do público foi totalmente positiva, uma cantoria que deveria terminar meia noite a gente foi até três da manhã, o povo pedindo, e foi desafio, eu chamando ele de velho, ele me chamando de menino, sabe, aquela coisa, e foi muito agradável. A partir daí comecei a fazer as apresentações, eu e Geraldo (GUILHERME NOBRE, 2021).

O contato prévio com outros repentistas permitiu que Guilherme adquirisse habilidades e experiências necessárias para incorporar as exigências da cantoria, em conformidade com a ocasião e a situação social, conforme ele mesmo relata, ao dizer que, ao cantar com outros cantadores, foi “ganhando prática, prática, prática...”. A transmissão não é definida por um único episódio espaço-temporal, mas tecida por uma teia de experiências vividas em diferentes fases da vida; ou seja, a transmissão não cessa. Com base nas participações que fazia com outros cantadores, Guilherme foi aperfeiçoando e solidificando a prática que seria necessária para o momento em que se viu diante do público, e em parceria com Geraldo Amâncio. Ele mesmo revela essa condição ao relatar que, “pra você ser um bom cantador, você tem que ter interesse em aprender, você tem que ser observador, saber o que é que nos cantadores de destaque tem que agrada o povo, que você precisa ter, né, o que é aquilo que atrai” (GUILHERME NOBRE, 2021). Deste modo, a observação e os modelos absorvidos são condições essenciais no processo de aprender o “como fazer” e o “como agir”.

Relata ainda que o que contribuiu para a afirmação da sua performance foi a boa voz que possuía, adequada às exigências estéticas da cantoria: “quando o cantador ele tem voz pra cantoria, não digo nem voz pra cantar, como a voz do cantor, que ela é totalmente diferente, mas uma voz que sirva para o que a cantoria exige, já é uma grande vantagem” (GUILHERME NOBRE, 2021). “Cantar bem” configura, neste contexto, parte dos saberes necessários para a performance musical (conforme descrito no tópico *o canto* [capítulo 4]). Só se tem consciência de uma boa voz quando há um conjunto significativo de referências, uma vez que não há uma “cartilha” que ensine sobre como deve ser a voz do cantador, fato que se aprende no contato com outros cantadores.

Geraldo Amâncio também relatou sua primeira experiência diante do público, ocorrido no ano de 1963:

Dia 29 de junho, dia de São Pedro, houve uma cantoria na casa dum senhor da família Parnaíba, não sei se Sebastião Parnaíba, por aí, no sítio Campos, do Município de Baixio (Ceará). Aí eu fui assistir essa cantoria justamente com Pedro Bandeira e o irmão dele, chamado Chico Bandeira. E a essas alturas eu já fazia versos, assim, alguém ali... (*inaudível*), meus pais sabiam que eu fazia alguns versinhos. Nessa cantoria, assim quando foi mais ou menos... a cantoria naquele tempo começava oito horas, e quando foi umas nove horas, nove e meia, Pedro Bandeira desceu da mesa e foi se deitar, (...) e Chico ficou em cima da mesa, naquele tempo a gente cantava em cima de mesa, também não tinha som em cantoria não. Olha lá, e o que é que faz com a multidão? Aí uma pessoa disse... meu pai era muito pobre e meu avô era um homem muito conhecido, era boiadeiro... aí disseram: “*tem um neto de Manuel Amâncio que inventa de cantar, e ele tá aqui*”, esse neto era o poeta véi aqui (risos). Aí me colocaram lá. Eu cantei com Chico Bandeira, houve muito aplauso, creio que não foi nem por motivo dos versos, mas pela novidade, né, eu com 17 anos tá lá (GERALDO AMÂNCIO, 2021).

A aprovação de Geraldo Amâncio, por parte do público que assistia a ele, ocorreu, segundo ele mesmo, muito mais pela novidade do que pela qualidade de seus versos. Naquele instante, outros fatores, para além da própria musicalidade, foram considerados no âmbito do evento. Ser neto do poeta Manuel Amâncio, ser um jovem aspirante a cantador e dispor-se a cantar com um cantador afamado fizeram com que a validação fosse ensejada.

A oportunidade que Geraldo teve de cantar com outro cantador, assim como ocorreu com Guilherme, veio de maneira inesperada. Na ausência de um parceiro no instante em que Chico Bandeira cantava, alguns ouvintes manifestaram que ele (Geraldo) “*inventava de cantar*” e que estava presente naquele evento. Seu nome, porém, não foi proferido na ocasião, mas sim o nome do seu avô. Geraldo foi primeiramente citado como o neto de Manuel Amâncio, para depois ter sido apresentado como alguém que sabia cantar. O parentesco assumiu a função legitimadora neste contexto. Silva (2014) destaca que a exposição da filiação a grandes cantadores “*funciona como um modo de construir seu ethos a partir das imagens que são veiculadas sobre seus antecessores, criando um clima de aceitação cujo aval se dá, inicialmente, pelos feitos alheios*” (SILVA, 2014, p. 96, grifo do autor).

Com Jonas Bezerra, o contato com outros cantadores, aos 14 anos de idade, fez despontar uma clara noção dos elementos estruturais da cantoria.

Aos 14 anos, mais ou menos por ali, quando eu já ia pras cantorias, eu fui pegando um pouco da noção... porque essa noção do cantador ela não vem pela formação escolar, nem acadêmica, é algo que meio natural, é algo como a cultura judaica, né, que passa de um para os outros, acredito que seja mais ou menos assim. E essa repetição ela é fundamental, repetição de quê? Dos elementos da cantoria, repetição da toada, repetição do ritmo, repetição daquela cadência da rima, e eu acho que a maior gravação intelectual, a maior

bagagem cultural para se reproduzir o repente é prática que fica no subconsciente do cantador e que ele conversando ele já dá o mote, que ele falando ele já faz um verso, em ouvir você declamando ele sabe se o verso está metrificado ou não sem precisar contar (JONAS BEZERRA, 2021).

Conforme Jonas destaca, o aprendizado da cantoria segue um modelo de transmissão que é passado de uns para os outros. Esse processo, marcado principalmente pela observação prática de outros repentistas, faz com que o observador angarie um conjunto de técnicas, regras, comportamentos e condutas performáticas. Essa incorporação faz com que o cantador transforme todas as exigências em um conjunto único e naturalizado.

Pensemos também na dupla para além do primeiro contato. Após fixar-se na cantoria e adentrar ao circuito rotativo de cantadores, o jogo simbólico, marcado pela parceria e pela disputa, configurará a permanência e a preservação da própria imagem. Regidos por condutas éticas, a relação entre cantadores está baseada, conforme evidenciou Sautchuk (2009), num jogo de “interesses”: os cantadores precisam criar vínculos entre os parceiros para que retribuições de convites possam ser sempre realizados.

Sautchuk apontará que “a troca de convites não indica necessariamente uma relação harmoniosa entre poetas. Ao contrário, o círculo de convites para festivais é um dos principais motivos de querelas e rupturas nas relações entre os cantadores” (SAUTCHUK, 2009, p. 140). Ao convidar um cantador para uma formação de dupla, espera-se que esse convite possa ser retribuído em um outro momento, garantindo, no mínimo, uma apresentação futura. Quando o agradecimento — na forma da retribuição — não ocorre, há uma declaração de desprestígio e descontentamento por parte do outro parceiro.

Em outros casos, pode ocorrer de não haver um “entrosamento” entre a dupla durante a exibição, e a parceria acabar sendo marcada por “dissonâncias performáticas”. Quem descreve um episódio nessa perspectiva é Guilherme Nobre, ao falar dos conflitos gerados quando um cantador segue uma linha melódica, e o outro insiste em seguir uma outra linha:

Por exemplo, você quer cantar de um jeito e o seu colega quer cantar de outro, o público percebe, né, essa distorção, essa falta de casamento, que a gente pode até dizer assim, e aquilo acaba refletindo. Então fica uma coisa desagradável até pros dois cantadores e pro público que está assistindo, porque a cantoria fica sem sal (GUILHERME NOBRE, 2021).

O caso descrito por Guilherme diz respeito à obrigatoriedade de permanência em uma determinada linha melódica (toada). O cantador que canta a primeira estrofe executa uma melodia que deverá ser, obrigatoriamente, seguida pelo segundo cantador, uma vez que, para cada modalidade, deve ter apenas uma única construção melódica (conforme já tratado no tópico *toada* [capítulo 4]). Essa “falta de casamento” é um ponto que marca uma possível

divisão entre os cantadores em eventos futuros. A boa relação e o cumprimento dos “códigos éticos”, neste contexto, figuram a real permanência entre os poetas. A fase de “estágio” tende a configurar a exposição das habilidades poéticas diante de outros cantadores, firmando a imagem do cantador iniciante como uma possibilidade de parceria. Desse modo, o contato em duplas é uma outra forma de transmissão musical nesse contexto, pois possibilita a clara aquisição dos modelos práticos, inserindo os cantadores ao círculo rotativo por meio de condutas comportamentais e práticas exigidas pelo campo.

#### 5.4 O dom

Nas três entrevistas, a palavra “dom” foi mencionada 66 vezes, evocada não como um meio de transmissão, mas como uma posse dos cantadores, responsável por muitas das questões relacionadas ao início das atividades e segmento profissional. Em algumas ocasiões, o “dom” foi descrito no plural, aglomerando o dom da “poesia” com o dom da “música”, conforme narrou Geraldo Amâncio: “eu nasci com os dois dons, do repente e da música” (GERALDO AMÂNCIO, 2021). É, de fato, uma temática instigante, controversa, ora devocionada, ora questionada. Para Geraldo Amâncio, esse assunto tem sido levantado muito equivocadamente por estudiosos da cantoria, afirmando que, nos últimos anos, tem sido “moda dizer que não é dom, é só treinar”, fato que considera inaceitável. Nesse contexto, o “dom” não aparece como a abreviação de “domínio” de habilidades, mas denota uma substância inata, atribuída a um determinado indivíduo. Sautchuk percebeu que “sua implicação principal é relacional e reside em sua conotação que diferencia os que têm e os que não têm essa ‘essência’” (SAUTCHUK, 2009, p. 98). Em outros termos, o “dom” é determinante na relação entre cantadores e público.

As perspectivas acerca do “dom” foram descritas como uma habilidade revelada no primeiro contato com a cantoria até a inserção definitiva e profissional neste universo, consumando a causa substancial decorrente da posse deste donativo, acarretando a própria desenvoltura no fazer poético-musical. Apesar de figurar um componente fundamental, o “dom”, que tem seu sentido místico subjacente, não deve ser desconsiderado como um fenômeno dado pelo campo, em que seus significados possuem importância e valor para quem o detém e para todos que compartilham desta prática.

Para Jonas Bezerra, o “dom” está em todos os cantadores, e afirma desconhecer um repentista que não o possua. Jonas argumenta ainda que o cantador sem este atributo é um cantador inexpressivo, sem a qualidade necessária para lidar com o público e de exercer qualitativamente suas funções de repentista, supondo, inclusive, ser possível identificar um

cantador desprovido deste privilégio a partir da sua desenvoltura com o repente. A pesquisadora Andréa Betânia Silva identificou, em sua tese de doutorado, que é até possível manter-se repentista sem a detenção do dom, “mas há uma avaliação geral que os define como reprodutor e não criador” (SILVA, 2014, p. 77).<sup>60</sup> Essa perspectiva abrandada, porém, não identifiquei na fala dos entrevistados. O rigor e a exigência quanto à detenção do dom foram tidos como obrigatórios, como quando descrito por Jonas Bezerra, ao dizer que, para ser cantador,

[...] é preciso ter o dom (...) e se o dom dele não for trabalhado, não for um dom raso, se ele tiver decidido a cantar por qualquer outra coisa que não seja pelo dom ele é um cantador que não tem expressão, ele é fraco. Ele é fraco no que diz, ele é fraco no que canta, ele não passa segurança... primeiro é o dom. Que é o dom? Você está cantando num lugar, você não espera, um camarada chega e faz um pedido: “*eu sou de Salvador, eu quero que você fale aí fale sobre Salvador*”, e aí você nunca foi a Salvador, você nunca leu nada sobre Salvador, você não sabe nem onde é que fica, e o camarada que tem o dom ele canta meia hora falando sobre Salvador, ele canta poeticamente, ele canta criando imagens, ele canta enaltecendo a terra, ele encontra o caminho, é preciso ter o dom (JONAS BEZERRA, 2021).

A defesa argumentativa do poeta Jonas Bezerra acerca do dom eleva-se a partir da descrição de uma cena que pode, inevitavelmente, ocorrer com qualquer cantador e em qualquer momento de sua atividade profissional: ver-se diante do desafio de cantar sobre um assunto, ou um determinado lugar, que não se conhece. Quando ocorre, diante de uma situação como esta, boa desenvoltura e destreza por parte do repentista, significa que este é detentor de um “dom” e que este “dom” lhe permitiu cantar muito tempo sobre uma temática desconhecida. Jonas alega que o repentista que tem o dom é capaz de cantar até meia hora sobre a cidade de Salvador, mesmo sem nunca ter ido até lá, pois “ele canta poeticamente, ele canta criando imagens, ele canta enaltecendo a terra, ele encontra o caminho”. Mas, até que ponto o repentista estará — dentro deste exemplo — falando, efetivamente, da cidade de Salvador? Utilizar condições geográficas e topográficas na descrição de “imagens poéticas” e no “enaltecimento da terra”, não seria superficial a ponto de enquadrar no discurso qualquer outro lugar, em qualquer outra geografia? O “dom” parece figurar muito mais uma concepção estratégica da linguagem e do conteúdo do que, necessariamente, uma condição dada pela sua aquisição, atividade e posse, constituindo uma falsa narrativa localizada, pautada em generalizações lisonjeiras que podem facilmente ser dirigidas a qualquer outro lugar.

O exemplo acima, trazido por Jonas Bezerra, foi utilizado como ponte para exemplificar e aprofundar essa concepção do “cantar sobre um assunto que não se conhece”:

---

<sup>60</sup> Uma implicação na fala de Silva está na condição de “ser repentista” e não ser “criador”, uma vez que o repentista sempre será o artista que cria.

Qual é a fonte que abastece o conhecimento dos cantadores? Dados. Dados... Rios? Ele sabe, ele nunca foi, mas ele sabe cantar os rios, ele sabe os rios importantes, os maiores do mundo. “*Eu quero que você fale só sobre o vulcão*”, ele sabe, ele sabe alguns. Eu tô falando do cantador polivalente, do cantador que se preparou pra os embates, que às vezes precisa. “*Eu quero que você fale só nome de vento*”, ele não é dessa área, ele não estudou isso, ele não se prepa... aí ele vai, ele sabe o nome dos ventos, sabe o nome das pedras preciosas, ele sabe os personagens bíblicos, ele sabe o nome dos presidentes do Brasil, dos mais influentes, se não sabe todos mas sabe um bocado. Jogador de futebol, se ele não souber do time todo, mas ele sabe de alguns, sabe o nome do técnico, sabe o nome do goleiro, sabe quem ganhou a última copa, sabe quem ganhou a primeira, e aí ele vai fazendo um acervo que vai facilitar quase tudo que ele for fazer, porque chega um mineiro, ele nunca foi em Minas, mas ele sabe que Pelé é de lá, então aí ele já vai ter um assunto, Minas Gerais, estado que nasceu Pelé, aí se ele souber que nasceu em Três Corações... mas também o estado que nasceu Tiradentes, então ele já encontra o caminho. (...), então ele já vai ligando, vai ligando uma coisa com a outra, que quando a gente tá lendo aqui e vai absorvendo isso, pensa que não vai servir, pensa assim: “*não, pra que é que eu vou usar isso daqui?*”, mas chega um ponto que você tendo a ferramenta você vai conseguir utilizar a ferramenta, é muito interessante isso. E uma coisa é ter o dom, saber usar o dom e saber usar o que você sabe, que é aplicar na hora certa (JONAS BEZERRA, 2021).

Aqui, o “dom” parece ser entendido como a habilidade de organizar e externar todos os conhecimentos adquiridos no momento da criação improvisada. A forma de obtenção de conhecimento pode ocorrer por meio da leitura de livros, jornais impressos, revistas, anúncios, assistindo a programas televisivos, radiofônicos, palestras, vídeos na *Internet* e por qualquer outra forma de contato com os diversos conhecimentos da história e da atualidade. Na arte da cantoria repentista, o domínio sobre diversos assuntos e temas faz parte da própria permanência profissional, uma vez que o cantador precisa estar preparado para qualquer solicitação de assunto no momento da performance. Nesse sentido, presume-se que o cantador alfabetizado conta com certa vantagem em sua produção poética, o que faz com o que o cantador afamado, mas não escolarizado, muitas vezes analfabeto, tenha a percepção de ter sido agraciado por um “dom” divino.

A posse do dom é também defendida por Guilherme Nobre. Relacionando-o ao interesse do cantador em ser, efetivamente, um cantador, ele argumenta:

[...] pra ser um bom cantador aí vai a questão do interesse, vai a questão também do próprio dom, porque isso não pode ser desconsiderado. Assim, algumas pessoas desconsideram a questão do dom, acham que é só prática, mas assim, a cantoria é uma coisa tão difícil da gente explicar, se a gente for explicar a produção do repente no momento que a gente tá cantando, a gente nunca vai definir da maneira certa, porque é o seguinte, quando a gente tá cantando às vezes a gente abre a boca sem saber o que vai dizer, o verso vai se formando, a estrofe vai se formando enquanto a gente tá cantando (GUILHERME NOBRE, 2021).

Um dos aspectos do “dom”, na perspectiva de Guilherme, é evidenciado pela criação espontânea. Devido ao pouco tempo para criar uma estrofe inteira, é comum que o cantador comece a cantar sem saber como começará e desenvolverá. Na maioria das vezes, os poetas preparam apenas os dois versos finais da estrofe, o ápice da criação: a “queda”. Aliás, essa é uma das estratégias de criação do repente. Guilherme mesmo afirma que “o repente ele é feito de trás pra frente”, e que se “pensa logo no final pra depois fazer o meio e depois o começo (...)”. Então assim, isso é uma questão que todo cantador ele já começa sabendo” (GUILHERME NOBRE, 2021). Jonas também destacou essa mesma habilidade, ao dizer que o cantador “não começa a pensar pelo começo da estrofe, ele começa a pensar pelo fim da estrofe, com o que é que ele vai arrematar aquela estrofe. O começo é o último” (JONAS BEZERRA, 2021).

Podemos dizer que a posse declarada de um “dom” por parte de cada cantador acarretará aquilo que Goffman chamou de *fachada*. Esse termo refere-se ao “valor social positivo que uma pessoa efetivamente reivindica para si mesma por meio da linha que os outros pressupõem que ela assumiu durante um contato particular” (GOFFMAN, 2011, p. 13-4), podendo ser também entendida como “a imagem do eu delineada em termos de atributos sociais aprovados” (GOFFMAN, 2011, p. 14). Segundo o autor, a exposição e a preservação da *fachada* de cada indivíduo é legitimamente institucionalizada, e quando estes apresentam-se declaradamente com esta, ou quando o campo dá a autonomia de sua detenção, o sujeito sente-se na obrigação de preservá-la e demonstrar seu domínio. Nas relações entre sujeitos, haverá também indivíduos que não possuem a *fachada*. Nesse caso, o meio social definirá a apresentação e a detenção dos sujeitos detentores e não detentores desta, pois, “apesar de a preocupação com a fachada focar a atenção da pessoa na atividade em curso, ela deve, para manter a fachada nessa atividade, levar em consideração seu lugar no mundo social além dela” (GOFFMAN, 2011, p. 16).

Erving Goffman também dirá que

Ao entrar numa situação em que recebe uma fachada para manter, essa pessoa assume a responsabilidade de vigiar o fluxo de eventos que passa diante dela. Ela precisa garantir que uma ordem expressiva particular seja mantida - uma ordem que regula o fluxo de eventos, grandes ou pequenos, de forma que qualquer coisa que pareça ser expressa por eles será consistente com sua fachada (GOFFMAN, 2011, p. 17).

Ao declarar o *status* de repentista profissional, o cantador assume, automaticamente, a responsabilidade de preservar a sua fachada perante o público. A cada apresentação, a dupla de cantadores deverá mostrar a posse do seu dom, devendo aceitar todos os desafios, cantando os temas propostos e obedecendo a todas as regras, atraindo a atenção do público para suas performances.

Relacionando as perspectivas do dom para além da concepção de fachada, mas apoiando-me ainda sobre as ideias do sociólogo Erving Goffman, podemos dizer que a relação do cantador com o público, mediada pela clara exposição de suas habilidades donativas, pode facilmente relacionar-se às condutas *simétricas* e *assimétricas*. De acordo com o autor, podemos entender essas duas classes da seguinte maneira:

[...] simétrica: as regras onde cada indivíduo tem em relação aos outros as mesmas obrigações e expectativas que os outros em relação a ele. Nesse primeiro caso são a polidez ordinária e as regras de ordem pública. Os mandamentos bíblicos são dessa ordem. A outra classe de regras é assimétrica: aquelas que, ao contrário, levam os outros a tratar e ser tratados por um indivíduo de forma diferente daquela com que ele trata e é tratado por eles. Por exemplo: o médico dá orientações às enfermeiras, mas a recíproca não é verdadeira (GOFFMAN, 2011, p. 56).

O “dom” cria uma espécie de categoria entre cantadores e públicos; detentores e não detentores deste. Essa classe assimétrica, pautada na ideia de posse de uma habilidade adquirida extraordinariamente, é capaz de criar uma classe de indivíduos privilegiados. Podemos comparar essa distinção de categorias a partir de um exemplo dado por Goffman, havendo, na relação entre médicos e enfermeiros, uma hierarquia que, teoricamente, não deve ser ultrapassada. No entanto, bastaria que um dos enfermeiros se graduasse em medicina para também adquirir o *status* superior de médico. No caso da cantoria, por sua vez, isso não acontece. Querer ser cantador e/ou integrar-se a esse meio profissional não são elementos suficientes, haja vista que a não posse de um dom fará com que todas as tentativas se tornem em vão, pois esse é um elemento substancialmente necessário. Desse modo, todo cantador é um privilegiado e possuidor de uma condição especial e, como tal, deve ter sua devoção no contato social e na exposição de sua arte.

Apesar da assimetria, é interessante percebermos como o cantador renuncia a sua suposta superioridade no momento da apresentação. Colocando-se diante do público, o cantador se permite estar diante da avaliação dos que a ele assistem. Toda sua empreitada está na busca de alcançar a plateia, a qual deverá manifestar-se como favorável ou não aos versos improvisados. Cria-se, portanto, uma relação social, na qual cantadores expõem seus dons e permitem tê-los julgados pelo público da cantoria.

Percebemos que a principal característica do “dom” na cantoria é seu valor intrassubjetivo e sua inerência ao sujeito. Por estar presente desde o nascimento, não é possível aprender a tê-lo, ou transmiti-lo. É, porém, o elemento que definirá o sucesso do cantador e que será manifestado de acordo com as características do meio. Assim, o social é tão importante quanto o próprio dom, pois definirá o seu modo de exibição. Faz-se, no entanto, independer do

lugar em que está, já que será manifestado apesar da localização. Essa é a compreensão dos agentes no campo e constitui uma apreensão legítima, haja vista que é compartilhada coletivamente entre os cantadores e é assim entendida no campo. Contudo, os relatos acerca das trajetórias profissionais demonstraram haver algumas relações entre determinados acontecimentos durante a vida, fatos que provocaram o “despertar” para a cantoria, configurando-se como determinantes para o encaminhamento dos cantadores repentistas à efetiva prática de cantador.

### 5.5 A incorporação dos modelos de transmissão

Apresentamos alguns tópicos em que a transmissão dos valores artísticos e musicais ocorrem nesse contexto. O contato com parentes cantadores, com os meios de comunicação radiofônico e televisivo e com outros cantadores possibilitou a incorporação dos padrões técnicos e práticos, permitindo a continuidade da tradição e, conseqüentemente, sua permanência. A perspectiva de um “dom” e sua importância na constituição e formação do cantador repentista foram também evidenciadas em boa parte dos relatos. Proponho, entretanto, pensar como esses valores são recebidos e como esse processo de transmissão preserva as características poético-musicais da cantoria.

Trato de preservação, referindo-me tanto à conservação dos elementos identitários — que, há quase dois séculos, mantêm-se numa similaridade quase inquebrável (os padrões métricos, as rimas consonantais, o canto declamado, o acompanhamento instrumental, a configuração de duplas etc.) — como às ocorrências que levaram para além do sentido “puro” da preservação, com mudanças no decorrer do tempo, evocando a própria permanência e a manutenção da cantoria na contemporaneidade. Por certo, a identidade dos cantadores, sua forma de cantar, a relação com o público e sua estética recordativa do sertão remontam, ainda, à salvaguarda de que trato neste tópico, contudo, diante de inquestionáveis atualizações.

Elba Braga Ramalho nos traz uma análise interessante acerca dessa contínua conservação na cantoria e na prática dos cantadores, especialmente pelo seu modo de transmissão:

O fato da transmissão da tradição cultural em sociedades de oralidade se dar face a face, revela o recurso ao processo *homeostático*, ou seja, nessas sociedades vive-se num presente que se mantém em equilíbrio graças à alternância entre memória e esquecimento, capacitando os indivíduos a transformar tudo aquilo que deixa de ser relevante. Na tradição escrita, entretanto, a transmissão face a face perde sua eficácia e o processo

homeostático deixa de ser necessário. Além disso, a leitura é uma atividade solitária (RAMALHO, 2002, p. 8, *grifo da autora*).

De acordo com essa perspectiva, o modelo *homeostático* representaria a invariabilidade que ocorre na tradição oral da cantoria. Por tratar-se de uma prática cuja transmissão está baseada em múltiplos processos, em que, na maioria dos casos, há a presença de um cantador mais experiente que “ensina” um aprendiz, a tradição acaba por se sujeitar à percepção de quem a detém. Desse modo, a invariabilidade passa ao curso da variabilidade, uma vez que a assimilação de cada indivíduo é calcada em diversos outros fatores, como o social, cultural, econômico, até mesmo na capacidade particular de absorver e reproduzir um determinado conhecimento.

Na cantoria, esse processo de variabilidade ocorre, por exemplo, na tentativa de reprodução de linhas melódicas de modalidades que se escuta em uma apresentação de cantadores; na forma de executar o instrumento para o acompanhamento da voz; ou, ainda, na própria forma de impostar a voz. Quem dirá que o produto musical escutado não é um produto já alterado? Muito provavelmente, as condições particulares de cada indivíduo trarão mudanças sutis à performance. Esse processo não se percebe em curto prazo, necessitando avaliar em largo espaço temporal.

Os modos de transmissão de conhecimento descritos pelos entrevistados revelam a tendência de quase total permanência e invariabilidade da estética da cantoria. Qualquer mudança nesses processos poderia, provavelmente, alterar também sua forma. Mas será que a mudança no modo de aprendizagem realmente causaria uma mudança na estrutura da própria arte repentinamente? Um estudo do pesquisador Greg Gatién, com estudantes de *Jazz* nos Estados Unidos, identificou fragilidades e críticas por parte dos alunos após a fundação de um instituto que propunha ensinar *jazz* de forma “institucionalizada”. Segundo o autor, “as formas tradicionais de transmissão dessa música foram alteradas, comprometidas ou subvertidas a métodos formais de instrução que se encaixam mais confortavelmente no *habitat* formal” (GATIÉN, 2009, p. 95, tradução minha)<sup>61</sup>. Gatién destaca que os modelos de transmissão do *jazz* e as formas em que elas ocorrem — considerando o lugar e como ela é transmitida —, é o que possibilita a aquisição de sua linguagem, tal qual o modelo de tradição. Seu estudo apontou que a mudança nos modos de transmissão resulta na mudança da própria tradição musical, pois alteram fundamentalmente a música e a forma de compreendê-la (GATIÉN, 2009). Apesar de

---

<sup>61</sup> The traditional ways of transmitting this music have been changed, compromised, or subverted to formal methods of instruction that fit more comfortably in the formal habitat.

se tratar de contextos distintos (jazz e cantoria), proponho relacioná-las na medida em que representam, substancialmente, identidades de cada localidade.

Recorrerei a uma situação descrita por Geraldo Amâncio que parece, em certa medida, contrapor alguns de seus próprios posicionamentos acerca da transmissão do repente e que pode somar com esta perspectiva apresentada por Gatien. Na data de nossa entrevista, Geraldo revelara estar ensinando cantoria a um homem que o procurou afirmando querer aprender a fazer repentes. O interessante do relato está tanto no método adotado para o ensino, destacando aquilo que considera relevante para essa aprendizagem, como na clara ação de considerar possível a aprendizagem a partir do estudo e prática sobre o assunto.

Eu tô tendo uma novidade muito grande na minha vida, né, tem um rapaz aqui que é professor, acho que tem em torno de trinta e poucos anos, ele é graduado na UECE, aqui, e perguntou se eu podia ensinar cantoria. Eu digo: “ensino”, aí ele veio, já teve a primeira lição, né, mas acho que na história é o primeiro, ninguém ensina cantoria... ensina, a pessoa pode é não aprender (risos), que a gente ensina, ensina, né? (risos). Aí eu tô dizendo a ele como é a sextilha, como é... aí ele veio, eu mostrei... não mostrei ainda a parte prática, vou mostrar... ele disse que vem na próxima semana, parece que é terça e sexta, de 9 às 10 da manhã, e vou ver (...). Eu vou ensinar como é a métrica do verso, eu vou dizer pra ele quais são as toadas de cada coisa (GERALDO AMÂNCIO, 2021).

O processo de aprendizagem adotado por Geraldo pauta na aprendizagem por teoria, focando em aspectos métricos e melódicos. Somente após a incursão destes elementos é que adentrará, efetivamente, à prática, subvertendo a aprendizagem relatada pela maior parte dos cantadores, baseado inicialmente na prática, para, depois, se conhecer parte da teoria. Neste processo, o “dom” foi desconsiderado? Ou a ausência do dom poderia explicitar-se na não capacidade de aprender, já que Geraldo relatou que, apesar de ser possível ensinar, “a pessoa pode é não aprender”? Estes questionamentos emergem na medida em que a cantoria estava sendo tratada como uma condição pautada pela inserção ao meio social e pela aquisição do “dom”, sendo estas fundamentalmente necessárias para o sucesso e a absorção das habilidades que se exigem.

A esses questionamentos, não tenho como responder neste momento, mas interrogo-os na medida em que apareceram neste estudo. De fato, o meio social se mostra importante no contato e na apreensão de um determinado fazer, sendo a prática a etapa de fixação dos elementos percebidos por meio da (con)vivência, escuta, participação, experimentação e ressignificação da própria prática. Os padrões não se demonstram fixos nem insolúveis, como um método único de aprendizagem, mas se mostraram possíveis de ser incorporados com base nos modos em que são também transmitidos, como, onde e por quem assume a função de

remetente e destinatário. O modelo *homeostático*, descrito por Ramalho (2000), e a constante atualização do produto da cantoria, com base na memória, no esquecimento e na capacidade de reprodução, possibilitam, portanto, a preservação da própria prática atualmente.

## 6 CONCLUSÃO

Vimos que a música, em particular, os seus elementos sonoros, assume um papel importante na cantoria. Apesar de sua singularidade, a apreciação daquilo que se refere aos elementos poéticos (construção do texto improvisado) demonstrou deter uma maior significação no campo (entre cantadores e público), distinguindo e categorizando o produto poético do produto musical. Partindo disso, aponte para as fragilidades deste tratamento, uma vez que a produção da cantoria não tipifica os modos de produção, sendo a cantoria a própria expressão da mais pura arte “poético-musical”.

Por sua vez, esse tratamento vem se diluindo nos últimos anos. Muitos ouvintes, por não conhecerem suas regras técnicas, têm passado a avaliar a boa afinação vocal do cantador, o tipo de linha melódica empregado e o domínio da execução instrumental, valorizando o próprio produto da estética sonora-musical. A inserção de canções na cantoria também tem proporcionado aos cantadores uma nova consciência das suas práticas, exigindo a apropriação de novos elementos poético-musicais. Esse fenômeno vem de encontro às novas transformações da sociedade, em que a vinculação da música em diferentes plataformas tem alcançado um maior número de pessoas, alterando, dessa maneira, o perfil dos novos ouvintes.

Acerca da transmissão dos conhecimentos musicais, evidenciou-se que a perspectiva da hereditariedade configura um dos principais meios de transmissão de conhecimentos para os cantadores. De fato, todos os cantadores entrevistados relataram existir um parente cantador anterior, fato que parece ter possibilitado a condução e a inserção destes no contexto da cantoria.

O fator hereditário, por sua vez, mostrou-se não ser a única causa. A concepção da aprendizagem baseia-se em apreensões que vão além da *práxis* e da mera vinculação com um parente cantador, ela tem seu valor inato, intrassubjetivo, particular: um “dom”. Não se é possível aprendê-la, a não ser que se tenha nascido com ela. Se assim não fosse, todos os parentes de um cantador seriam também cantadores. Desse modo, foi possível perceber que muito do processo se resume a um momento primeiro, anterior ao próprio “despertar” da musicalidade.

De acordo com os cantadores entrevistados, esse “dom” é manifestado com base no meio social no qual estão inseridos, sendo o “meio” a baliza orientadora que moldará a forma de exposição do próprio “dom”. Aqui ficou clara a importância do meio social para a formação do repentista, pois o dom se manifestará, independentemente do local que se vive, mas o local é quem o definirá.

A rádio também figurou um importante meio de internalização das habilidades práticas. Ouvir rádio configura uma experiência social, em que a família se reúne para ouvir cantadores. Nesse processo auditivo, são internalizadas as primeiras percepções sobre o “como” fazer repente e faz ecoar nomes de diferentes cantadores, (re)criando auras de admiração para com os artistas escutados. É diante dessa realidade que a rádio proporciona um meio de transmissão dos elementos poético-musicais. Além da propagação, a rádio também se mostrou um meio alternativo de trabalho. Como locutores, os cantadores podem se utilizar do meio de comunicação como uma vitrine para os seus trabalhos, alcançando novos e já conhecidos ouvintes.

Esse preâmbulo efetiva-se no momento em que o contato com outro cantador finalmente acontece, constituindo, assim, a efetiva transmissão de conhecimento neste contexto. Esse contato acontece em diferentes momentos, quase sempre partindo da observação, que pode ocorrer a partir do contato com um parente cantador ou com outros cantadores em algum evento, culminando quando a dupla é finalmente formada, e as habilidades são colocadas à prova.

Todos esses atributos são consequências do meio social, em interações que ocorrem entre os indivíduos. Foi possível perceber que o ambiente é fundamental para a formação do repentista, pois possibilita a absorção dos elementos estéticos, identitários e culturais da arte que compõe aquele cenário. No caso dos cantadores, o meio é também o produto temático de boa parte de sua performance, uma vez que cantar o sertão e os costumes do sertanejo configura uma das mais importantes esferas cantadas nos assuntos de improviso.

Assim, este trabalho buscou apresentar novas concepções acerca dos processos de transmissão musical, suprimindo vacuidades acerca de questões mais específicas da música neste contexto e contribuindo com a compreensão do próprio fazer artístico da cantoria, tendo em vista que foram ressaltados os processos de transmissão dos músicos-poetas, as habilidades musicais e as importâncias dessas habilidades na inserção e permanência na prática de/do cantador. Além disso, registrou-se e analisou-se a prática dessas performances, o que nos possibilitou compreender o fenômeno estudado mais abrangentemente.

Entendo que toda proposta que se coloca a trazer uma discussão atualizada contribui para o fortalecimento da área enquanto ciência e para o progresso da própria sociedade, pois reflete uma de suas inúmeras práticas construtoras da rica experiência social. Por fim, procurei, neste estudo, não contrariar a concepção dos agentes no campo, refletindo o fenômeno a partir de suas próprias concepções, empenhando-me em desvendar parte das experiências formadoras no processo de construção do artista.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas: Mercado das Letras; ALB, 1999.
- AGUIAR, Rafael Hofmeister; TETTAMANZY, Ana Lúcia Liberato. De Gregório de Matos repentista e outros improvisos na literatura colonial. *Illuminuras*. Porto Alegre, v. 20, n. 50, p. 32-68, julho, 2019.
- ALMEIDA, Átila Augusto F.; SOBRINHO, José Alves. *Dicionário bio-bibliográfico de repentistas e poetas de bancada*. João Pessoa: Editora Universitária, 1978.
- ALMEIDA, Átila Augusto F.; SOBRINHO, José Alves. *Dicionário bio-bibliográfico de repentistas e poetas de bancada*. Vol. 2, 2. ed. Ampliada e Reformulada. Campina Grande-PB: Universidade Federal da Paraíba-UFPB, Campos II, 1990.
- ARAÚJO, João Mauro Barreto. *Voz, viola e desafio: experiências de repentistas e amantes da cantoria nordestina*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, São Paulo-SP, 2010.
- ARROYO, Margarete. Educação musical na contemporaneidade. In: *Seminário Nacional de Pesquisa em música da UFG, 2.*, 2002, Goiânia. Anais... Goiânia, p. 18-29. 2002.
- BAPTISTA, Francisco das Chagas. *Cantadores e Poetas Populares*. Popular Editora. 255 p. 1929.
- BATISTA, Sebastião Nunes. Restituição da autoria de folhetos do catálogo, Tomo I, da Literatura popular em verso. In: *Literatura Popular em Versos: Estudos*. Tomo I. Rio de Janeiro: MEC/Fundação Casa de Rui Barbosa, p. 331-419, 1973. Disponível em: <<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=bibobpub&pagfis=3499>>. Acesso em: 23/10/2021.
- BLUMER, Herbert. A natureza do interacionismo simbólico. In: MORTENSEN, C. David. *Teoria da comunicação: textos básicos*. São Paulo: Mosaico, 1980.
- BLUMER, Herbert. *Symbolic interactionism: perspective and method*. Facsim. ed. ed. Berkeley (Calif.) Los Angeles (Calif.) London: University of California press, 1986 [1969].
- BODART, Cristiano. Goffman e o interacionismo simbólico – Primeira parte. *Blog Café com Sociologia*. Setembro 16, 2012. Disponível em: <<https://cafecomsociologia.com/goffman-e-o-interacionismo-simbolico-2/>> . Acesso em: 12/12/2021.
- BOELLSTORFF, Tom. *Coming of Age in Second Life. An Anthropologist Explores Second Life*. Princeton University Press, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. *Escritos de educação*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. *Coisas ditas*. Tradução Cássia R. da Silveira e Denise Moreno Pegorim ; revisão técnica Paula Montero. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- BRASIL. *Lei Nº 12.198*, de 14 de janeiro de 2010. Exercício da profissão de Repentista. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/2010/lei-12198-14-janeiro-2010-600568-publicacaooriginal-122477-pl.html>>. Acesso em 22/12/2021.

CAMPBELL, Patricia Shehan. Ethnomusicology and music education: crossroads for knowing music, education, and culture, *Research Studies in Music Education*, n. 21, p. 16-30, 2003.

CAMPBELL, Patricia Shehan; HIGGINS, Lee. Intersections Between Ethnomusicology, Music Education, and Community Music. Oup uncorrected proof - first proofs, Fri Mar 13 2015.

CANCIAN, Renato. Interacionismo simbólico - fundamentos - Blumer e o estudo das interações sociais. *Uol Educação*. Março, 03, 2009. Disponível em: <<https://educacao.uol.com.br/disciplinas/sociologia/interacionismo-simbolico---aplicabilidade-comunicacao-e-cibercultura.htm>> . Acesso em: 09/12/2021.

CARVALHO, Virgínia Donizete; BORGES, Livia de Oliveira; RÊGO, Denise Pereira. Interacionismo Simbólico: Origens, Pressupostos e Contribuições aos Estudos em Psicologia Social. *Psicologia, Ciência e Profissão*, p. 146-161, 2010.

CARVALHO FILHO, Juarez Lopes. Rituais de Interação na Vida Cotidiana: Goffman, leitor de Durkheim. *Política & Sociedade* - Florianópolis - Vol. 15 - Nº 34 - set./dez. de 2016.

CASCUDO, Luiz Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Ed. Melhoramentos, 811 p., 1979.

CASCUDO, Luiz Câmara. *Vaqueiros e Cantadores*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984[1939].

CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR - CNFCP. *Cantoria de Viola*. Disponível em: <<http://www.cnfcp.gov.br/tesouro/00002148.htm>>. Acesso em: 06/05/2021.

CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR - CNFCP. *Cantador*. Disponível em: <<http://www.cnfcp.gov.br/tesouro/00000122.htm>>. Acesso em: 05/05/2021.

COLLINS, Randall. *Quatro tradições sociológicas*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2009.

CORREA, Amélia Siegel. Interacionismo simbólico: raízes, críticas e perspectivas atuais. *Revista Brasileira de História & Ciências Sociais* - RBHCS Vol. 9 Nº 17, janeiro - Junho de 2017.

COUTINHO, Maria de Fátima. *Da luta do povo nasce uma escola em Santa Rosa*. Campina Grande: Gráfica Martins, 16 p., 2002.

FAGERLANDE, Aloysio Moraes Rego. Refletindo sobre a pós-graduação em música no Brasil. In: *XXVIII Congresso da ANPPOM*, Manaus, 2018.

FIGUEIREDO, Fábio Leão; LÜHNING, Ângela Elisabeth. Terça neutra: um intervalo musical de possível origem árabe na música tradicional do nordeste brasileiro. *OPUS*, v. 24, n. 1, p. 101–126, 26 abr. 2018.

FILGUEIRA, Cícero Renan Nascimento. A modernização do Repente de Viola e os Impactos na sua Dinâmica. *X Encontro Estadual ANPUH-PE*, p. 1-11, 2014.

- FILGUEIRA, Cícero Renan Nascimento. *Entre a feira e o teatro: a dinâmica dos repentistas em Pernambuco (1900-1948)*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal Rural do Pernambuco, Recife-PE, 2017.
- GATIEN, Greg. Categories and music transmission. *Action, Criticism, and Theory for Music Education*. 8/2: 94–119, 2009.
- GEDEA, Carlos A. O Interacionismo Simbólico e os estudos sobre cultura e poder. *Revista Sociedade e Estado* - Vol. 28, Nº. 2, maio/agosto, 2013.
- GIDDENS, Anthony. *Sociologia*. Tradução de Alexandra Figueiredo; Ana Patrícia Duarte; Baltazar Catarina Lorga da Silva; Patrícia Matos; Vasco Gil. Fundação Calouste Gulbenkian, 6ª Ed. 2008[2001].
- GOFFMAN, Erving. *Estigma: Notas sobre a Manipulação da Identidade Deteriorada*, Rio de Janeiro, Editora LTC, 1988.
- GOFFMAN, Erving. *A Representação do eu na vida cotidiana*. Tradução de Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis, Vozes, 2002[1985].
- GOFFMAN, Erving. *Ritual de Interação: Ensaios sobre o comportamento face a face*. Tradução de Fábio Rodrigues Ribeiro da Silva. - Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- GOFFMAN, Erving. A ordem da interação: Discurso presidencial da American Sociological Association. Tradução de Bruna Gisi e Roberta Soares. Dilemas, *Rev. Estud. Conflito Controle Soc.* – Rio de Janeiro – Vol. 12 – no 3 – Set-Dez. pp. 571-603, 2019[1982].
- GUILLEN, Isabel Cristina Martins. Tradições e traduções na cultura popular em Pernambuco: entre a diversidade e a homogeneidade. *Cadernos de Estudos Sociais* - Recife, v. 24, nº.2, p. 161-172, jul/dez., 2008.
- JACOBSEN, Guilherme. *Viola, dinâmica viola: viola dinâmica e pedais de efeito na música instrumental de Rodrigo Caçapa e Hugo Linns*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco, Recife-PE. 2020.
- KLEEMAN, Janice Ellen. The Parameters of Musical Transmission. *The Journal of Musicology* Winter, Vol. 4, No. 1, 1985.
- KOZINETS, Robert V. *Netnografia: Realizando pesquisa etnográfica online*. tradução: Daniel Bueno; revisão técnica: Tatiana Melani Tosi, Raúl Ranauro Javales Júnior. Porto Alegre: Penso, 2014.
- KUNZ, Martine. Slam francês e cantoria nordestina: voz, corpo e poesia. *Caligrama: Revista de Estudos Românicos*, v. 21, n. 1, p. 83–98, 29 set. 2016.
- LAMAS, Dulce Martins. A música na cantoria nordestina. In: *Literatura Popular em Versos: Estudos*. Tomo I. Rio de Janeiro: MEC/Fundação Casa de Rui Barbosa, p. 233-270, 1973.
- LUCAS, M. I. Música e palavra na música poética e no pensamento luterano dos séculos XVII e XVIII. *Revista Música Hodie*, v. 10, n. 2, 2010.
- MADEIRA, Márcio Mattos Aragão. *La contribución de la música tradicional del cariri cearense a la música popular brasileña por medio del baião de Luiz Gonzaga*. Tese de Doutorado. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 508 p., out. 2016.

MARAFON, Gláucio José. O espaço urbano: a abordagem da escola de Chicago e da escola Marxista. *Ciência e Natura*, Santa Maria, 18: 149-181, 1996.

MEAD, George Herbert. *Philosophy of the Present*. Ed. por A. E. Murphy, La Salle, Open Court Pub., p. 95, 1932.

MEAD, George Herbert. *Mind, Self, and Society*. Edited and introduction by Charles W. Morris. Chicago: University of Chicago Press, 1934.

MEAD, George Herbert. *Espiritu, persona y sociedad: desde el punto de vista del conductismo social*. Barcelona: Paidós, 1982 (1934).

MELO, Alex Canuto. *Memórias candangas: representações de outras Brasília na literatura de cordel*. Monografia de Graduação. Universidade de Brasília, Brasília-DF, jul., 2013.

MILLER, Daniel; HORST, A. Horst. O Digital e o Humano: prospecto para uma Antropologia Digital. *Parágrafo*. Jul./Dez, v. 2, n. 3, 2015.

MONTEIRO. Ricardo Nogueira de Castro. A Construção do Sentido no Repente: Relações entre as Estruturas Linguísticas Verbais e Musicais no Gênero “Martelo”. *Rev. ANPOLL*, n. 17, p. 307-353, jul./dez. 2004.

MONTEIRO JÚNIOR, Francisco Sidney da Silva. *Tradição na modernidade: A performance da Banda Cabaçal Padre Cícero de Juazeiro do Norte-CE*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa-PB, 2015.

MOREIRA, Verônica. *O canto da poesia*. Recife: Edições Bagaço, 2006.

MOTA, Leonardo. *Violeiros Do Norte : Poesia E Linguagem Do Sertão Nordestino*. Abc Editora, 7ª Ed., 2002[1925].

NABUCO, Fundação Joaquim. *Poetas do Repente*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2008.

NASCIMENTO, Gruwer Iuri Maciel. *Casa do Cantador em Ceilândia/DF : “...faz parte da minha história...”*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília, Brasília-DF. 12 dez. 2014.

NETTL, Bruno. Ethnomusicology and the teaching of world music. In *Music education: sharing musics of the world*. Conference Proceedings of the 20th ISME World Conference, Christchurch, New Zealand: ISME. pp. 3-8, 1992.

NETTL, Bruno. *The study of ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*. University of Illinois Press - urbana and chicago, 2nd ed, p. 513, 2005[1983].

NETTL, Bruno. Music Education and Ethnomusicology. A (usually) Harmonious Relationship. *Israel Studies in Musicology Online*, 8(1/2), 1-9, 2010.

OLIVEIRA, Luciano Py de. *A música na cantoria em Campina Grande (PB): estilo musical dos principais gêneros poéticos*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia, Escola de Música, Salvador, 1999.

PENNA, Maura. *Música(s) e seu ensino*. 2. ed. rev. e ampl. – Porto Alegre: Sulina, 247 p. 2018.

PEREIRA, André Luiz Mendes. Uma reflexão sobre Etnomusicologia e Educação Musical: Diálogos Possíveis. *Revista Nupeart*. Vol. 9, 2011.

PEREIRA, Geraldo Amâncio. De Repente, Cantoria. In: *Revista da Academia Mineira de Letras*. Ano 92º, vol. LXX, p. 71-84, 2014.

PESSOA, Almir Júnio. Improvisação à viola caipira: Um Estudo de Caso Aplicando Modelos Seleccionados ao Cateretê Vide Vida Marvada. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Goiás, Goiânia-GO, 2016.

PITANGA, Carolina Vasconcelos. Resenha do livro Comportamentos em lugares públicos - Notas sobre a organização social dos ajuntamentos, de Erving Goffman (Petrópolis: Vozes, 2010), RBSE - *Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, 11 (31): 292-297. Abril de 2012.

POLIVANOV, Beatriz. Etnografia Virtual, Netnografia ou Apenas Etnografia? Implicações dos Termos em Pesquisas Qualitativas na Internet. *XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação* – Manaus, AM – 2013.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Educação musical e etnomusicologia: caminhos, fronteiras e diálogos. *Opus*, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 113-130, dez. 2010.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Educação musical é cultura: nuances para interpretar e (re)pensar a práxis educativo-musical no século. *XXI Debates | UNIRIO*, n. 18, p.163-191, maio, 2017.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva; MARINHO, Vanildo Mousinho. Educação musical e etnomusicologia: lentes interpretativas para a compreensão da formação musical na cultura popular. *Opus*, v. 23, n. 2, p. 62–88, 1 ago. 2017.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva; MARINHO, Vanildo Mousinho. Pesquisa etnográfica, cultura popular e educação musical: uma “embolada” de desafios na contemporaneidade. *XXIV Congresso da ABEM*, Campo Grande - MS, 2019.

RAMALHO, Elba Braga. *Cantoria nordestina: música e palavra*. São Paulo. Terceira Margem, 184 p., 2000.

RAMALHO, Elba Braga. Cantoria Nordestina: pensando uma estética da cultura oral. In: *Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular - IASPM*. México, 2002.

RIBEIRO, Fábio Henrique Gomes. *Performance Musical dos Ternos de Catopês de Bocaiuva-MG*. Dissertação de Mestrado, João Pessoa-PB, 2011.

RIBEIRO, Fábio Henrique Gomes. Paradigmas teóricos sobre a performance musical na cultura popular. *Revista Música Hodie*, v. 18, n. 2, p. 270–285, 7 dez. 2018.

RODRIGUES, Rodolfo. Primeiras concepções de um estudo sobre transmissão musical na cantoria repentista a partir de uma entrevista piloto. *XXXI Congresso da ANPPOM*, João Pessoa-PB, v. 31, 2021.

ROMÉRO, Sylvio. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*. Rio de Janeiro: Typ. Universal de Laemmert & C., vol 1. 1888.

ROUSSEAU, Jean Jacques. *Emílio ou da educação*. tradução de Sérgio Milliet. - 3.ed. - Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 592 p., 1995.

SANDRONI, Carlos. Uma roda de choro concentrada: reflexões sobre o ensino de músicas populares nas escolas. In: *Anais do IX Encontro Anual da ABEM*, Belém, p.19-26, 2000.

SANTOS, Edmilson Ferreira. Desafio no repente: a poética da cantoria na contemporaneidade. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa-PB, 2017.

SAUTCHUK, João Miguel Manzolillo. *A poética do improviso: prática e habilidade no repente nordestino*. Tese. Universidade de Brasília, Brasília. 2009.

SAUTCHUK, João Miguel Manzolillo; SAUTCHUK, Carlos Emanuel. Enfrentando poetas, perseguindo peixes: sobre etnografias e engajamentos. *Mana*, v. 20, n.3, p. 575-602, 2014.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 17, p. 237-260, 2008.

SILVA, Maria Ivoneide. *Cantoria de viola nordestina: Narrativas sobre a vida e a performance dos repentistas*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia, Salvador-BA, Dez de 2006.

SILVA, Andréa Betânia. *Entre pés-de-parede e festivais: rota(s) das poéticas orais na cantoria de improviso*. Tese de Doutorado. Universidade Federal da Bahia, Salvador/Nanterre, dez. 2014.

SOUZA, Jusamara. Sobre as várias histórias da educação musical no Brasil. *Revista da ABEM*, Londrina, v.22, n.33, p. 109-120, jul.dez, 2014.

SPINDLER, George Dearborn. Learning in Culture: Anthropological Perspective. *Educational Leadership*. p. 394-97, 1959.

TAVARES, Bráulio. *Cantoria: Regras e Estilos*. Pedramérico, Livreiro Sebista, não p., 1979.

TAVARES, Bráulio. Função da música na cantoria de viola. *Synergies Brésil*, nº 9, pp. 31-37, 2011.

TRAVASSOS, Elizabeth. Ethics in the sung duels of north-eastern Brazil: collective memory and contemporary practice. *British Journal of Ethnomusicology*, Vol. 9, No. 1, pp. 61-94, 2000.

TRAVASSOS, Elizabeth. Cantoria nordestina: música e palavra (review). *Latin American Music Review*, v. 25, n. 1, p. 126–129, 24 jun. 2004.

VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*. MINC - Fundação Biblioteca Nacional, Departamento Nacional do Livro. 11 de julho de 1915. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000116.pdf>>. Acesso em: 07/11/2021.

VILELA, Ivan. Música no espaço rural brasileiro. *Revista eletrônica de turismo cultural*. Vol. 02, n. 01 2008.

\_\_\_\_\_. Vem viola, vem cantando. *estudos avançados* 24 (69), 323-47 p. 2010.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução: Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: HUCITEC: EDUC, 323 p., 1997.

## ENTREVISTAS

GERALDO AMÂNCIO. *Entrevista concedida por Geraldo Amâncio a Rodolfo Rodrigues por ligação celular*. Arquivo de áudio digital [mp3], duração 01:06:55, 10 set. 2021.

GERALDO AMÂNCIO. *Entrevista concedida por Geraldo Amâncio a Rodolfo Rodrigues por videoconferência*. Arquivo de audiovisual [mp4], duração 00:30:40, 02 nov. 2021.

GUILHERME NOBRE. *Entrevista concedida por Guilherme Nobre a Rodolfo Rodrigues por videoconferência*. Arquivo de audiovisual [mp4], duração 00:52:40, 09 set. 2021.

GUILHERME NOBRE. *Entrevista concedida por Guilherme Nobre a Rodolfo Rodrigues por videoconferência*. Arquivo de audiovisual [mp4], duração 00:30:40, 02 nov. 2021.

JONAS BEZERRA. *Entrevista concedida por Jonas Bezerra a Rodolfo Rodrigues por videoconferência*. Arquivo audiovisual [mp4], duração 01:38:45, 13 set. 2021.

JONAS BEZERRA. *Entrevista concedida por Jonas Bezerra a Rodolfo Rodrigues por videoconferência*. Arquivo audiovisual [mp4], duração 01:10:58, 02 nov. 2021.

## **APÊNDICES**

## APÊNDICE A – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

Prezados Senhores, Geraldo Amâncio Pereira, Guilherme de Almeida Nobre e Jonas Alves Rodrigues.

Esta pesquisa é sobre transmissão e formação poético-musical de cantadores repentistas e está sendo desenvolvida pelo pesquisador Rodolfo Rodrigues, aluno do Curso de música da Universidade Federal da Paraíba, sob a orientação do Prof. Dr. Fábio Henrique Gomes Ribeiro.

Os objetivos do estudo são de identificar e compreender os principais processos de transmissão musical no âmbito da cantoria repentista, a partir de um estudo com três cantadores do estado do Ceará.

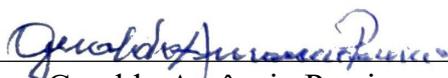
A finalidade deste trabalho é contribuir para compreensão do próprio fazer artístico da cantoria, tendo em vista que serão ressaltados os processos de transmissão, as habilidades musicais, e as importâncias dessas habilidades para a inserção e permanência prática de/do cantador. No que diz respeito às contribuições teóricas e metodológicas, este trabalho poderá apresentar novas concepções acerca dos processos de transmissão musical, através de métodos que contemplarão abordagens específicas de estudo, como análise de entrevistas atrelada à bibliografia acerca do tema. Em suma, esse grupo de cantadores – e outros grupos no âmbito da cultura popular – contarão com mais um trabalho de registro do seu fazer artístico, possibilitando angariar mais um documento ao escopo de discussões acerca de suas práticas.

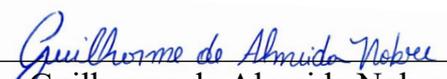
Solicitamos a sua colaboração com a concessão de entrevistas e permissão para o acompanhamento e registro de sua atuação prática, como também sua autorização para apresentar os resultados deste estudo em eventos, anais e periódicos da área. Por ocasião da publicação dos resultados, seu nome será mantido em sigilo. Informamos que essa pesquisa oferece riscos limitados para a sua atuação, com pouca interferência em suas atividades, com observações e registros audiovisuais utilizados apenas com sua autorização. Além disso, o produto (dissertação) lhe será devidamente apresentado após sua conclusão.

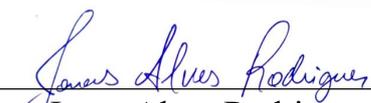
Esclarecemos que sua participação no estudo é voluntária e, portanto, o(a) senhor(a) não é obrigado(a) a fornecer as informações e/ou colaborar com as atividades solicitadas pelo Pesquisador. Caso decida não participar do estudo, ou resolver a qualquer momento desistir do mesmo, não sofrerá nenhum dano, nem haverá modificação na assistência que vem recebendo na Instituição (se for o caso).

Os pesquisadores estarão a sua disposição para qualquer esclarecimento que considere necessário em qualquer etapa da pesquisa.

Diante do exposto, declaro que fui devidamente esclarecido(a) e dou o meu consentimento para participar da pesquisa e para publicação dos resultados. Estou ciente que receberei uma cópia desse documento.

  
Geraldo Amâncio Pereira

  
Guilherme de Almeida Nobre

  
Jonas Alves Rodrigues

Atenciosamente,

RODOLFO RODRIGUES  
Pesquisador Responsável

FÁBIO HENRIQUE GOMES RIBEIRO  
Orientador

## APÊNDICE B – Roteiro de entrevistas

Gostaria que você me contasse como iniciou sua história na Cantoria. Quando ocorreu? Você foi influenciado por alguém? Havia outros cantadores em sua família?

Como você foi aprendendo a ser cantador?

Você sentiu algum tipo de dificuldade no seu início de carreira como Cantador? Se sim, que tipo de dificuldade?

O que é preciso ter, ou saber, para ser um bom repentista?

Caso eu quisesse aprender a fazer repente, qual seria a primeira coisa que eu deveria fazer/aprender?

Quais são as vantagens de se cantar em dupla, e como vocês se relacionam durante as apresentações?

Qual o papel do público na Cantoria?

É preciso que o cantador saiba cantar e tocar bem?

Como você enxerga a Cantoria hoje?

Como está sendo sua atuação nesse período de pandemia?

Durante todo o seu tempo de atuação, o que tem influenciado na sua forma de fazer repente?