

Interação simbólico-social na formação musical da cantoria nordestina

Rodolfo Rodrigues
Instituto Federal de Educação,
Ciência e Tecnologia do Piauí
rodolfo.tecmusica@gmail.com

Fábio Henrique Gomes Ribeiro
Universidade Federal da Paraíba
fabiomusica.fe@gmail.com

Resumo: A perspectiva simbólico-interacionista tem se destacado nos estudos sociais e nas humanidades como uma das principais formas de compreensão de ações e formas expressivas humanas. Nesta perspectiva, este texto reflete sobre dimensões simbólico-interativas na formação musical e as perspectivas em torno da ideia de “dom” de três cantadores repentistas do Estado do Ceará, tomando como base um estudo de caso sobre seus processos de transmissão musical. A partir de entrevistas realizadas com os três cantadores, as análises e interpretações são desenvolvidas em articulação com o referencial do interacionismo simbólico do sociólogo Erving Goffman, a fim de entender como os atos simbólicos produzem significados na construção do “artista profissional” durante os processos de transmissão. Os resultados apontam para a perspectiva de manifestação do dom a partir de uma base social. Assim, o ambiente social apresenta-se como fundamental para a formação do repentista, pois possibilita a absorção dos elementos estéticos, identitários e culturais da arte que compõem aquele cenário.

Palavras-chave: Interacionismo Simbólico, Erving Goffman, Cantoria Repentista, Transmissão Musical.

Symbolic-social interaction in the musical formation of *cantoria nordestina*

Abstract: The symbolic-interactionist perspective has emerged prominently in social studies and the humanities as a primary approach to comprehending human actions and modes of expression. This text explores, from this viewpoint, the symbolic-interactive dimensions within musical development and the perspectives surrounding the concept of “gift” among three *repentistas* from the State of Ceará, Northeast Brazil. This exploration is grounded in a case study focused on their musical transmission processes. *Repentistas* are singers involved in a poetic and musical art form prevalent in Northeast Brazil, characterized by the improvisation of verses, known as *cantoria repentista* or simply cantoria. Drawing from interviews conducted with the three singers, the analysis and interpretations are intertwined with the sociologist Erving Goffman's framework of symbolic interactionism, aimed at comprehending how symbolic acts generate meanings in shaping the “professional artist” during the streaming processes. The findings suggest an angle that highlights the manifestation of the gift rooted in a social context. Thus, the social milieu emerges as crucial in shaping the *repentista*, facilitating the assimilation of aesthetic, identity, and cultural elements inherent to the art that constitutes that particular setting.

Keywords: Symbolic Interactionism, Erving Goffman, Cantoria Repentista, Music Transmission.

Introdução

Este texto tem como principal foco a reflexão sobre as dimensões simbólico-interativas na formação dos cantadores de viola e as suas perspectivas em torno da ideia de "dom", conceito bastante presente em contextos musicais da cultura popular brasileira, geralmente associada à benesse ou dádiva concedida por uma divindade ou pela natureza. Para isso, tomamos como base uma pesquisa realizada com três cantadores de viola do Estado do Ceará (RODRIGUES, 2022), realizada nos anos de 2020 e 2022, cujo objetivo central foi identificar e compreender os aspectos da transmissão musical no âmbito da cantoria nordestina, analisando a trajetória, entendimento e ressignificações da prática poético-musical de três repentistas, a saber: Geraldo Amâncio, Guilherme Nobre e Jonas Bezerra.

A cantoria nordestina designa uma prática musical de tradição oral que se utiliza do improviso para a criação de versos métricos, dentro de assuntos previamente definidos e construídos sob estruturas específicas — conhecidas como modalidades. Também chamada de “repente”, “cantoria de viola” ou “cantoria”, é uma das práticas músico-culturais mais características do Nordeste brasileiro, reconhecida pelo IPHAN como Patrimônio Cultural Imaterial do país. Seus praticantes são chamados de cantadores, mas também violeiros, repentistas e poetas. Atuam sempre em duplas (apesar de não adotarem o esquema de duplas fixas) e dominam regras bastante complexas que normatizam as estruturas das diversas modalidades, aplicadas sobre a base de violas dinâmicas, seus únicos instrumentos musicais de apoio.

Geraldo Amâncio, um dos repentistas participantes desta pesquisa, é natural da cidade Cedro, Ceará, e residente da cidade de Fortaleza. À época dos principais contatos de pesquisa (2021), estava com 78 anos de idade, e era o repentista com maior tempo de atuação dos três cantadores entrevistados. Geraldo é reconhecido pelo estado do Ceará como Mestre da Cultura e se dedica, concomitantemente, à atividade de escritor, com mais de 12 livros já lançados. O mais novo dos cantadores entrevistados, também da cidade de Fortaleza, foi Guilherme Nobre, na ocasião, com apenas 20 anos de idade. Guilherme é tido como um dos principais nomes da nova geração de repentistas, apresentando-se em diversos estados do Brasil e fora do país, onde já participou da gravação de um CD de repente em parceria com outros repentistas brasileiros e portugueses. E, como terceiro repentista participante, Jonas Bezerra, afamado cantador cearense, da cidade de Iguatu, à época com 37 anos de idade. Jonas é, além de repentista, apresentador de um programa televisionado aos domingos em emissoras locais e canais da Internet, abordando temáticas relacionadas à cultura do Nordeste e, de forma particular, do repente, atuando também como palestrante em universidades e escolas.

Aqui, abordamos de maneira mais específica as dimensões simbólico-interacionais que desempenham um papel fundamental na formação dos três cantadores e nas perspectivas relacionadas ao conceito de dom. Para esse propósito, tomamos como base as entrevistas conduzidas com três cantadores, articulando as análises com o foco teórico do interacionismo simbólico desenvolvido pelo sociólogo Erving Goffman. Com isso, as reflexões aqui produzidas buscam discutir como atos simbólicos produzem significados na construção do “artista profissional” ao longo dos processos de transmissão.

A perspectiva simbólico-interacionista aqui proposta tem se destacado nos estudos sociais e nas humanidades como uma das principais formas de compreensão de ações e formas expressivas humanas. Este texto se insere nesta perspectiva, refletindo sobre as informações produzidas por uma pesquisa sobre processos de transmissão musical na prática do cantador repentista. Blumer (1969) destaca que o interacionismo simbólico “passou a ser usado como um rótulo para uma abordagem relativamente distinta do estudo da vida humana grupal e da conduta humana” (p. 1, tradução nossa)¹. Apesar de inúmeras alusões ao termo, o método teórico, grosso modo, presente especialmente em estudos do campo das ciências humanas e sociais, visa compreender aspectos das relações e ações sociais e simbólicas na sociedade.

Essas relações são circunscritas por experiências que marcam não apenas um ato momentâneo, mas ações que conduzem uma atitude transformadora, que a passos de convivência vão se recriando em novos atos simbólicos. Nessa perspectiva, encontramos importantes estudos no campo ciências sociais que buscaram compreender as ações humanas a partir da ótica simbólico interacionista (BATESON; MEAD, 1942; GOFFMAN, 1986, 2002, 2010, 2011; WATZLAWICK; BEAVIN; JACKSON, 1973). No campo da música, temos utilizado as perspectivas teóricas do interacionismo simbólico para compreender como os elementos estéticos e sonoros são incorporados, produzidos e compartilhados em dimensões diversas do processo de construção social (VANNINI; WASKUL, 2006).

Nesse sentido, concordamos e seguimos uma abordagem semelhante à de Vannini e Waskul (2006), ao propor um estudo que articule a constituição estético-interativa da sociedade, dos sujeitos e dos significados. Tal proposta segue no intuito de revitalizar o interesse pelo interacionismo simbólico e sociológico no contexto da estética, ao mesmo tempo em que propõe uma perspectiva metafórica que enxerga a interação simbólica como uma forma de expressão musical.

Desse modo, buscamos compreender a música para além do aspecto sonoro, apropriando-nos dos sentidos, significados, valores, as relações com o contexto e diversos outros

¹ The term “symbolic interactionism” has come into use as a label for a relatively distinctive approach to the study of human group life and human conduct.

parâmetros. No âmbito da cantoria repentista (onde pauta a análise deste estudo) a estrutura sonoro-musical só pode ser entendida em sua totalidade, onde se solidificam 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.

O Interacionismo Simbólico

No início do século XX, cientistas sociais norte-americanos viram eclodir novas perspectivas teóricas acerca da ação comportamental e da interação entre indivíduos nas relações sociais cotidianas. A Escola de Chicago², juntamente com seus membros, professores e pesquisadores, em particular na figura do sociólogo pragmatista George Herbert Mead, encabeçou uma corrente teórica que fundamentou as bases estruturais da teoria de interação social, articulada a partir do pensamento estruturalista e funcionalista.

George Mead propunha 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). Conforme Mead, 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 de si ou do outro, especialmente num espaço onde ocorre rearticulações de atos e falas para caminhos mais “aceitáveis” às partes, constituindo, até mesmo na linguagem, “um fenômeno objetivamente social” (MEAD, 1982[1934], p. 19).

O termo “interacionismo simbólico” foi cunhado por Herbert Blumer em 1937, a partir das teorias da psicologia social presente nas obras *Philosophy of the Present* (1932) e *Mind, Self, and Society* (1934) de George Mead³. Blumer propunha analisar o indivíduo enquanto sujeito dotado de si mesmo, responsável por suas próprias (re)significações e símbolos empregados

² 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. As principais linhas de pesquisas desta Escola foram as relações sociais no contexto urbano, visando compreender as relações do homem com o meio social, suas ações e comportamentos, e as diferentes formas de adaptação coletiva, descrevendo o processo de organização das comunidades.

³ 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 nossa).

a partir de experiências e relações sociais, sobretudo com atitudes vinculadas às experiências passadas (BLUMER, 1980[1969], p. 136). É assim, portanto,

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).

Anos depois, Erving Goffman (1922 – 1982) — sociólogo também proveniente da Escola de Chicago — 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; NASCIMENTO, 2009, p. 27), atribuindo-lhe pertencimento 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 a trama de construção interacionista. As abordagens metodológicas de Blumer primavam pelos procedimentos do método qualitativo, com coleta de dados em entrevistas e observações participantes, a fim de compreender as relações sociais. Goffman, igualmente, não abandonou tais procedimentos, praticando largamente essa abordagem de pesquisa.

Assim, Goffman assume a etnografia como forma de compreender as unidades naturais de interação social (como as expressões faciais) e a ordem normativa e comportamental que há dentro dessas unidades, afirmando ser possível alcançar “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), apontando para as ocasiões sociais e seus respectivos comportamentos.

Apesar de abordagens comuns, Goffman 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 interação⁴ (GOFFMAN, 2011).

⁴ 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”, que nada mais é do que a estima que o indivíduo tem e/ou assume para os outros (ver GOFFMAN, 2011).

Na ordem da interação, a imersão e o envolvimento dos participantes são sempre decisivos, e esses estados cognitivos não podem ser mantidos por longos períodos ou sobreviver a lapsos forçados e a interrupções. Os indivíduos agem sobre uma ordem de interação determinada, e não sobre sua vontade e características de humor próprio. Goffman resumiu essa concepção a partir da 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. Ele ainda destacou 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). Portanto, 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).

Sautchuk (2009) discutiu em sua tese de doutorado as relações entre cantadores repentistas e o público a partir da perspectiva do Interacionismo Simbólico. A teoria psicossociológica 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. O autor concluiu que as relações entre cantadores e públicos só podem ser compreendidas em função do enquadramento da situação vivenciada em um dado momento.

Utilizamos também a teoria de interação social e simbólica no apoio das análises da construção de sentido empregado por cantadores no início de suas práticas, a fim de compreender não apenas como os atos simbólicos significam as ações na edificação do “artista profissional” durante os processos de transmissão de conhecimentos musicais, mas como a absorção dos elementos e o filtro dos aspectos “significativos” para o meio e para o indivíduo formulam as etapas 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, evidenciamos como a relação com o público e a forma como este se manifesta durante o evento pode sinalizar uma relação daquilo que Goffman chamou de “interação face a face”.

Os três cantadores no contexto da cantoria de viola repentista do estado do Ceará

Para iniciarmos as discussões, se faz necessário entender os critérios de escolha dos cantadores que participaram deste estudo. O primeiro deles foi de selecionar repentistas que tinham a cantoria como sua principal atividade profissional⁵. Essa restrição se deu para que os relatos pudessem ser mais efetivos, vindo de quem estava indelevelmente imerso neste universo. O segundo critério foi a seleção de cantadores com diferentes faixas etárias, pois nos possibilitaria compreender o fenômeno da transmissão a partir de diferentes perspectivas e períodos. Já o terceiro e último critério adotado para a seleção dos informantes foi de contemplar cantadores do estado do Ceará. O motivo desta delimitação territorial foi de ordem tática, pois todas as etapas da pesquisa ocorram durante a pandemia da COVID 19, e, à época, havia uma possibilidade da realização da pesquisa no campo, pois se manifestava uma diminuição dos casos e contaminação do vírus, e o retorno de algumas atividades presenciais já estavam acontecendo. Desse modo, a proximidade com e entre os cantadores viabilizaria o deslocamento e acesso — fato que, infelizmente, não pôde acontecer⁶.

Estes foram os critérios que nos fizeram chegar aos nomes anteriormente apresentados: Geraldo Amâncio, Guilherme Nobre e Jonas Bezerra. Três cantadores de significativa relevância no cenário da cantoria cearense e nacional. Geraldo, para além da expressiva da produção de sua obra como cantador, carrega o pioneirismo de ter sido o primeiro repentista a se apresentar no continente europeu, na década de 90 — como ele mesmo afirma —, em um percurso já realizado nove vezes como cantador de viola. Além disso, expõe mais de 150 títulos de festivais, de aproximadamente 200 dos quais participou, fixando seu nome na história da arte poético-musical.

Apesar de Jonas Bezerra e Guilherme Nobre terem na soma de suas idades tempo inferior ao de carreira de Geraldo Amâncio, eles carregam um legado já bastante solidificado na área. Jonas, ao lado do pai e do irmão, também cantadores, continua a se apresentar em inúmeras cidades dos estados do Nordeste, colecionando parcerias com outros cantadores e firmado seu nome entre os mais citados do país. Enquanto isso, Guilherme, o mais novo dos três, além da inegável habilidade poética, é acadêmico de letras, fato bastante interessante quando

⁵ 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, que rege sobre a profissionalização dos repentistas; e 2) ter a cantoria como sua principal atividade financeira.

⁶ Em decorrência da pandemia, todo o trabalho ocorreu de forma remota, tanto as entrevistas como a participação nas cantorias online.

comparamos com a realidade dos cantadores mais velhos, que é composta, em sua grande maioria, por indivíduos analfabetos ou com pouca escolaridade.

Este foi o quantitativo definido para o levantamento e análise, pois consideramos suficiente para uma discussão analítica e qualitativa dos processos de transmissão, tendo em vista que em nenhum momento generalizamos os processos, mas, ao contrário, procuramos entender, dentro da realidade de cada relato, as particularidades da transmissão de conhecimento musical. Cada cantador concedeu duas entrevistas para o estudo, no qual trazemos em recorte, com uma média de 50 minutos, cada. Para além das entrevistas, todos concordaram com o registro das cantorias *online* em que participaram durante todo o período do estudo, o que nos possibilitou um aprofundamento das análises.

Aspectos Simbólico-Sociais na formação da Cantoria

O trabalho de pesquisa em que nos apoiamos (AUTOR), teve como principal objetivo identificar e compreender diferentes aspectos da transmissão musical no âmbito da cantoria repentista, a partir de um estudo com três cantadores do Estado do Ceará — os quais apresentamos anteriormente —, analisando a trajetória, entendimento e ressignificação da prática poético-musical.

A análise das entrevistas demonstrou, 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. 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 repente⁷.

A fala dos entrevistados, especialmente quando relatam sobre os primeiros contatos com a cantoria, revelam que parte das escolhas tomadas foram marcadas e/ou influenciadas por condições proporcionadas pelo contato com outros sujeitos — cantadores e amantes da cantoria —, fato que os levaram a realizar tal, ou tais, atividade(s). Nesta perspectiva, partimos da premissa apresentada por Goffman de 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

⁷ Partimos do “dom” como uma condição fenomenológica dada pelo campo, assumindo uma função constitutiva e simbólica neste espaço. Portanto, não ignoramos o seu valor, no entanto, procuramos não ignorar o conjunto de experiências que são (foram) encobertas sobre a perspectiva deste donativo.

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 ação.

A manifestação do dom e sua relação com o meio social

O primeiro ponto a ser considerado, é o aparente antagonismo que se constrói sobre a narrativa da aprendizagem dos cantadores repentistas. De um lado, o cantador se reconhece fruto de um dom, detentor de uma habilidade inata; nasce com ele, portanto, não se aprende a ser. Por outro lado, se percebe que o dom não sustenta sozinho o peso dessa aprendizagem/habilidade. As ações, experiências, fatos marcantes na vida dos sujeitos e, principalmente, a relação com o meio social compõem significativamente a narrativa dos cantadores quando se referem àquilo que os conduziram às suas efetivas práticas.

Este atributo (dom), relatado pelos três entrevistados, parece corroborar com a ideia de que o cantador é um artista privilegiado, escolhido/presenteado pela natureza⁸. Podemos verificar este aspecto quando, em suas falas, alegam que “pra ser um grande cantador a primeira coisa é ter o dom, um dom expressivo, queiramos, ou não, é dom” (GERALDO AMÂNCIO, 2021); ou “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” (JONAS BEZERRA, 2021); ou “pra ser um bom cantador aí vai a questão do interesse, vai a questão também do próprio dom, porque isso não pode ser desconsiderado” (GUILHERME NOBRE, 2021).

A posse de um “dom” se aproxima do que Goffman chamou de “fachada”, constituído a partir de sua função fundamentalmente fenomenológica. A fachada 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 são legitimamente institucionalizadas, 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. O meio social define a apresentação e a detenção dos sujeitos detentores e não detentores, pois,

⁸ A natureza assume também um caráter divino, materializando a obra de Deus como símbolo da beleza e da perfeição. Ser presenteado por ela, é ser, ao mesmo tempo, presenteado pelo próprio Deus.

“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 aponta 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 assumir o status de repentinista profissional, o cantador assume a responsabilidade de preservar a sua habilidade poética perante o público. A cada apresentação, a dupla de cantadores deverá provar a posse do seu “dom”, devendo aceitar todos os desafios, cantar os temas propostos e obedecer a todas as regras, atraindo a atenção do público para suas performances. Aquele que se recusa a alguma dessas, terá sua habilidade questionada e provocará comentários duvidosos por parte da plateia.

Relacionando as perspectivas do dom para além da concepção de fachada, mas apoiando-nos ainda sobre as ideias de Erving Goffman, podemos dizer que a relação do cantador com o público, mediada pela clara exposição de suas habilidades donativas, pode facilmente assumir condutas simétricas e assimétricas⁹. 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). Trata-se 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, 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. 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, criando uma espécie de categoria entre cantadores e públicos; detentores e não detentores deste dom.

⁹ Termos recorridos de Robert Thouless (1951), em *General and Social Psychology*.

Essa classe assimétrica, pautada na ideia de posse de uma habilidade adquirida extraordinariamente, é capaz de criar um grupo de indivíduos privilegiados. Podemos comparar essa distinção de categorias a partir do exemplo citado anteriormente na relação entre médicos e enfermeiros, onde existe uma hierarquia que, teoricamente, não deve ser ultrapassada. No entanto, bastaria que um dos enfermeiros se graduasse em medicina para também adquirir o status de médico. No caso da cantoria, por sua vez, esse entendimento não existe. 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. Ao colocar-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.

Nos desafios poéticos podemos visualizar bem esta relação entre ouvintes e cantadores, pois é o momento em que o público não se inibe de aplaudir a cada estrofe bem elaborada, de rir nos insultos mais provocadores e silenciar quando não se sentir satisfeito. 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, sendo 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. E o público, diante destas ações, não se exime de expressar explicitamente sua alegria ou insatisfação.

O “dom” ganha ainda um novo sentido quando o meio social parece remodelá-lo com base na sua estrutura sociocultural. Para melhor esclarecer esta análise, vejamos o que foi apontado por Geraldo Amâncio no seguinte trecho de sua fala: “pra gente ser cantador, o quesito principal é nascer poeta. (...) E como esse dom se manifesta aí depende do meio, o meio é determinante” (GERALDO AMÂNCIO, 2021). Exemplificando esta sua fala, ele mesmo tece o seguinte exemplo:

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 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 para viola, mas para ser letrista de música, e tal, como tantos outros, como Adelino Moreira, como tantos outros, entendeu? Então o meio é determinante para isso (GERALDO AMÂNCIO, 2021).

Para defender a relação do dom com o ambiente social, Geraldo expõe sua opinião 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 prática de outros cantadores.

Jonas Bezerra apresentará uma perspectiva semelhante:

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 de um meio que a cantoria sempre esteve inserida nas principais festas, nas principais atrações (JONAS BEZERRA, 2021).

Pautado em Rousseau, Jonas Bezerra é claro em dizer que sua tomada de decisão na cantoria se tratava 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.

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, manifestado de acordo com as características do meio. Assim, o social é tão importante quanto o isolamento do dom, pois definirá o seu modo de exibição. Faz-se, no entanto, independente 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. 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.

A relação entre cantadores

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).

Analisaremos o encontro “face a face” para compreender aspectos do primeiro contato entre cantadores, pois foi demonstrado que os primeiros contatos constituem uma etapa importante no processo de transmissão de conhecimentos, em circunstâncias 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 um maior detalhamento dos encontros, Goffman usou três conceitos fundamentais: a ocasião social, os ajuntamentos e a situação social.

A ocasião social diz respeito a “um evento, como um jantar, que é planejado e rememorado 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 se comporta 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 envoltimentos 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 penetre 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, entendemos o encontro da/na 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.

Pensemos também na dupla para além do primeiro contato. Após fixar-se na cantoria e adentrar ao circuito rotativo de cantadores¹⁰, o jogo simbólico, marcado pela parceria e pela disputa, configura a permanência e a preservação da própria imagem. Regidos por condutas éticas, a relação entre cantadores está baseada, conforme evidenciou Sautchuk (2009), em um jogo de “interesses”: os cantadores precisam criar vínculos entre os parceiros para que retribuições de convites possam ser sempre realizados.

Sautchuk aponta 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. Isso acontece para que os cantadores possam ter sempre a garantia de novos eventos. Quando o agradecimento — na forma da retribuição — não ocorre, há uma declaração de desprestígio por parte do outro parceiro.

Para que a primeira parceria com outro cantador possa acontecer é preciso demonstrar ser capaz de atender minimamente o que se exige por parte do público. Apenas dizer que canta e consegue “fazer repente” não é o bastante para firmar uma parceria com outros cantadores. Por isso, em muitos casos, é necessário que uma outra pessoa (quase sempre um apologista¹¹ ou parente, amigo de cantadores) intermedeie o contato com um cantador mais experiente, alegando as habilidades do iniciante músico-poeta (neste caso, a indicação de

¹⁰ Chamamos de “circuito rotativo”, pois, na configuração da cantoria, diferentemente da embolada, as duplas não são fixas.

¹¹ Apologista é um ouvinte diferenciado da cantoria. Conhece todas as regras e quase sempre intermedia o contato do público com os cantadores. Na maior parte das vezes, é o(a) apologista que organiza os eventos e não teme em sugerir temas e solicitar modalidades.

outras pessoas poderá configurar a validação da própria prática). 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 (nesse caso, cantando sozinho). Em alguns casos, pode ser dada a oportunidade de cantar uma modalidade mais simples, como a sextilha, em um evento pequeno. Já 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 no circuito rotativo de cantadores.

Para melhor discutir estes pontos, apresentaremos alguns trechos das falas dos entrevistados acerca dos primeiros contatos na prática da cantoria:

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... (GUILHERME NOBRE, 2021).

Dia 29 de junho, dia de São Pedro, houve uma cantoria na casa dum senhor da família Parnaíba [...] 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. Quando foi mais ou menos [...] nove horas, nove e meia, Pedro Bandeira desceu da mesa e foi se deitar, [...] e Chico ficou em cima da mesa [...] e o que é que faz com a multidão? [...] 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 (GERALDO AMÂNCIO, 2021).

Aos 14 anos, mais ou menos por ali, quando eu já ia para as cantorias, eu fui pegando um pouco da noção [...] 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).

Um ponto em comum nos relatos dos três cantadores é que os cantadores frequentavam as cantorias desde a infância. As memórias envolvem-se numa afetividade que claramente teve influência na construção do *ethos*.

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. 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 agradam 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”

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. Conforme evidenciamos em sua fala, 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.

Aprender técnicas musicais e estratégias no modo de lidar com o público e determinadas temáticas parece estar muito entranhado com o contato com outros cantadores. 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.

Aspectos simbólicos na transmissão de conhecimentos musicais

Apresentamos, até aqui, 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 cantor repentista foram também evidenciados em boa parte dos relatos. Propomos, ainda, pensar como esses valores são recebidos e como esse processo de transmissão preserva as características poético-musicais da cantoria.

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 repentista? 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 nossa)¹². 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 se tratar de contextos distintos (jazz e cantoria), propomos relacioná-las na medida em que representam, substancialmente, identidades de cada localidade.

Recorreremos 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 Gatién. Na data de nossa entrevista, Geraldo revelou 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

¹² 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.

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 estou 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 poderia 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 estou 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 boa parte das vezes nos relatos, a cantoria foi 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, por sua vez, não temos ainda como responder, mas levantamo-las 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 resignificação da própria prática. Os padrões não se demonstram fixos nem insolúveis, como um método único de aprendizagem, mas se mostraram possíveis de serem incorporados com base nos modos em que são também transmitidos, como, onde e por quem assume a função de remetente e destinatário. Assim, tanto a invariabilidade que ocorre na tradição oral da cantoria, quanto sua constante atualização, com base na memória, no esquecimento e na capacidade de reprodução, possibilitam a preservação da própria prática atualmente.

Considerações finais

De acordo com os cantadores entrevistados, a concepção da aprendizagem se baseia em apreensões que vão além da prática, pois ela tem seu valor inato, intrassubjetivo e particular:

um “dom”. Não se é possível aprendê-la, a não ser que se tenha nascido com ela. Assim, muito do processo se resume a um momento primeiro, anterior ao próprio “despertar” da musicalidade. O dom é manifestado com base no meio social no qual os cantadores estão inseridos, sendo o “meio” a baliza orientadora que moldará a forma de exposição do próprio “dom”. Aqui nos parece evidente 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.

Esse preâmbulo se efetiva quando o contato com outro cantador finalmente acontece, constituindo, assim, a efetiva transmissão de conhecimento. 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. O ambiente se torna fundamental para a formação do repentista, pois possibilita a absorção dos elementos estéticos, identitários e culturais da arte que compõem 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 nos assuntos de improviso.

Referências

- BATESON, Gregory; MEAD, Margaret. *Balinese character, a photographic analysis*. New York: The New York academy of sciences, 1942.
- 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. Berkeley (Calif.) Los Angeles (Calif.) London: University of California Press, 1986 [1969].
- CARVALHO, Virgínia Donizete De; BORGES, Livia de Oliveira; RÊGO, Denise Pereira Do. Interacionismo simbólico: origens, pressupostos e contribuições aos estudos em Psicologia Social. *Psicologia: Ciência e Profissão*, v. 30, p. 146–161, 2010.
- CARVALHO FILHO, Juarez Lopes de. Rituais de interação na vida cotidiana: Goffman, leitor de Durkheim. *Política & Sociedade*, v. 15, n. 34, p. 137–159, 22 dez. 2016.
- COLLINS, Randall. *Quatro tradições sociológicas*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2009.
- GATIEN, Greg. Categories and music transmission. *Action, Criticism, and Theory for Music Education*, v. 8, n. 2, p. 94–119, 2009.
- GERALDO AMÂNCIO. Entrevista concedida por Geraldo Amâncio a AUTOR por ligação celular. Arquivo de áudio digital [mp3], duração 01:06:55, 10 set. 2021.
- GERALDO AMÂNCIO. Entrevista concedida por Geraldo Amâncio a AUTOR por videoconferência. Arquivo de audiovisual [mp4], duração 00:30:40, 02 nov. 2021.

- 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, 1982. Dilemas - Revista de Estudos de Conflito e Controle Social, v. 12, n. 3, p. 571-603, 24 set. 2019[1982].
- GOFFMAN, Erving. *Comportamento em lugares públicos*: notas sobre a organização social dos ajuntamentos. Petrópolis: Vozes, 2010.
- GOFFMAN, Erving. *Frame Analysis*: An Essay on the Organization of Experience. Later Reprint edition ed. Boston: Northeastern, 1986.
- GUILHERME NOBRE. Entrevista concedida por Guilherme Nobre a AUTOR por videoconferência. Arquivo de audiovisual [mp4], duração 00:52:40, 09 set. 2021.
- GUILHERME NOBRE. Entrevista concedida por Guilherme Nobre a AUTOR por videoconferência. Arquivo de audiovisual [mp4], duração 00:30:40, 02 nov. 2021.
- JONAS BEZERRA. Entrevista concedida por Jonas Bezerra a AUTOR por videoconferência. Arquivo audiovisual [mp4], duração 01:38:45, 13 set. 2021.
- JONAS BEZERRA. Entrevista concedida por Jonas Bezerra a AUTOR por videoconferência. Arquivo audiovisual [mp4], duração 01:10:58, 02 nov. 2021.
- MEAD, George Herbert. *Espiritu, persona y sociedad*: desde el punto de vista del conductismo social. Barcelona: Paidós, 1982 (1934).
- NASCIMENTO, Manoel Alves do. *Erving Goffman, as interações no cotidiano escolar, desvendando o estigma dentro da inclusão escolar*. 137 p. Orientador: Décio Azevedo Saes. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Metodista de São Paulo, São Paulo, 2009.
- PITANGA, Carolina Vasconcelos. Resenha do livro *Comportamentos em lugares públicos - Notas sobre a organização social dos ajuntamentos*, de Erving Goffman. *RBSE - Revista Brasileira de Sociologia da Emoção Petrópolis*, v. 11, n. 31, p. 292-297, abr., 2012.
- RODRIGUES, Rodolfo. *A música na cantoria*: processos de transmissão musical na prática do cantador repentista. 146 p. Orientador: Fábio Henrique Gomes Ribeiro. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2022.
- SAUTCHUK, João Miguel Manzóllilo. *A poética do improviso*: prática e habilidade no repente nordestino. 214 p. Orientador: Wilson Trajano Filho. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Universidade de Brasília, Brasília, 2009.
- SILVA, Andréa Betânia. *Entre pés-de-parede e festivais*: rota(s) das poéticas orais na cantoria de improviso. 2 v. Orientadoras: Edilene Dias Matos e Idelette Muzart-Fonseca dos Santos. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade). Universidade Federal da Bahia, Salvador/Nanterre, 2014.
- VANNINI, Phillip; WASKUL, Dennis. Symbolic Interaction as Music: The Esthetic Constitution of Meaning, Self, and Society. *Symbolic Interaction*, v. 29, n. 1, p. 5-18, 2006.
- WATZLAWICK, Paul; BEAVIN, Janet Helmick; JACKSON, Donald de Avila. *Pragmática da comunicação humana*: um estudo dos padrões, patologias e paradoxos da interação. São Paulo: Cultrix, 1973.