



Primeiras concepções de um estudo sobre transmissão musical na cantoria repentista a partir de uma entrevista piloto

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO: FORMAÇÃO MUSICAL, DIVERSIDADE E CULTURA

Rodolfo Rodrigues

(UFPB – rodolfo.tecmusica@gmail.com)

Resumo. Este texto apresenta concepções iniciais de um estudo sobre transmissão musical no âmbito da cantoria repentista a partir de uma entrevista piloto, fruto de uma pesquisa de Mestrado em Educação Musical que se encontra em andamento. O objetivo da entrevista foi a verificação e ajustamento do roteiro elaborado. No entanto, entendendo que as informações coletadas proporcionam novas percepções sobre o estudo, são aqui refletidas e analisadas com base em uma bibliografia de diferentes áreas. A análise revela que, apesar de boa parte do discurso acerca dos processos de aprendizagem e permanência no campo se apoiarem sobre a perspectiva de um dom, alguns fatores parecem conflitar essa perspectiva.

Palavras-chave. Transmissão musical. Cantoria repentista. Entrevista piloto.

First conceptions of a study on musical transmission in cantoria repentista from a pilot interview

Abstract. This text presents initial conceptions of a study on musical transmission in the context of sudden singing from a pilot interview, the result of an ongoing master's degree in Music Education research. The objective of the interview was the verification and adjustment of the elaborated script. However, understanding that the information collected provides new insights into the study, it is here reflected and analyzed based on a bibliography from different areas. The analysis reveals that, although much of the discourse about the processes of learning and permanence in the field is based on the perspective of a gift, some factors seem to conflict with this perspective.

Keywords. Music transmission. Cantoria repentista. Pilot interview.

1. Introdução

Este texto, como já evidenciado no título, apresenta concepções iniciais de um estudo sobre transmissão musical no âmbito da cantoria repentista a partir de uma entrevista piloto, fruto de uma pesquisa de Mestrado em Educação Musical que se encontra em andamento.¹ A etapa de coleta em campo se iniciou no primeiro semestre do ano de 2021, se concentrando em três cantadores do Estado do Ceará, selecionados a partir de dois critérios: 1) possuírem diferentes faixas etárias; e 2) terem a cantoria como sua principal atividade profissional.²

Foram adotadas, enquanto encaminhamento metodológico para a coleta de dados desta pesquisa, entrevistas semiestruturadas e observações participantes, ambas realizadas remotamente. Trata-se de um procedimento investigativo adaptado ao atual momento em que esta pesquisa se desenvolve, onde a não realização de eventos públicos e as exigências acerca

do distanciamento social tem se tornado uma pauta necessária – consequência da fatídica situação da COVID 19 –, levando-nos a uma adaptação metodológica na forma de lidar com o fenômeno estudado.

Assumimos, portanto, uma Etnografia em Campo (temporariamente) Virtual. Uma adaptação de abordagens Etnográfica e Netnográfica, entendendo que nenhuma das duas, isoladamente, contemplam as reais especificidades no qual os sujeitos investigados estão inseridos neste momento. Acerca disso, corroboro com outros autores que se propõem a correlacionar ambas as abordagens (ver BOELLSTORF, 2008; POLIVANOV, 2013; MILLER; HORST, 2015), problematizando implicações dos termos, visando, em certa medida, estigmatizar a ideia de um “não local” e “local” com pesquisas *off* e *online*.

Além das observações assumimos as entrevistas semiestruturadas como forma de coleta, seguindo, como etapa preliminar para a verificação e ajustamento do roteiro de entrevista, a aplicação piloto com um cantor, também do Estado do Ceará. Segundo Penna (2015, p. 140) uma entrevista piloto serve tanto para “seu próprio treinamento [do pesquisador] com o instrumento de coleta de dados, quanto para checar a adequação do mesmo”. É através desta etapa – complementa a autora – que o roteiro da entrevista pode ser reelaborado, buscando sanar as dificuldades encontradas.

Apesar de se tratar de um pré-teste, e entendendo que essa entrevista não fará parte do processo de análise final da pesquisa, não podemos ignorar que ela desperta concepções sobre o universo estudado. Não à toa é com base nestas informações que podemos (re)avaliar as questões anteriormente formuladas. Além disso, o perfil do cantor escolhido para este piloto atende ao segundo critério utilizado na escolha dos informantes, tendo também na cantoria sua principal atividade profissional.

A partir dessa entrevista foram provocadas novas concepções e percepções acerca do campo estudado, norteando outras questões na reelaboração do roteiro de entrevistas. Alguns pontos puderam ser confrontados e reforçados por outros estudos sobre o tema, pontos estes que proponho apresentar neste trabalho. De fato, os processos de transmissão perpassam diferentes esferas da formação profissional do cantor, um processo tão “naturalizado” que foge à percepção da própria aprendizagem, sendo atribuídas diferentes interpretações sobre as etapas e processos de formação.

2. A entrevista piloto

A entrevista aconteceu no dia 16 de maio de 2021 na residência do próprio cantador e teve duração de pouco mais de 15 minutos.³ Neste encontro, foram realizadas as perguntas que até então haviam sido roteirizadas para a pesquisa em campo, e outras foram elaboradas durante o diálogo (vantagem da entrevista semiestruturada), abordando duas questões centrais: uma voltada aos processos iniciais de formação enquanto artista/poeta/cantador e outra aos aspectos de autorreconhecimento profissional, contemplando as particularidades e singularidades musicais. Apesar de ter tido sua autorização para a publicação da entrevista, bem como da exposição de sua identidade, opto por tratá-lo apenas como *Entrevistado*.

Ressalvo que apresentarei apenas alguns pontos que considere importante para o encaminhamento de novas questões sobre o universo estudado. Não há qualquer pretensão de generalização ou qualquer tipo de conclusão precipitada com os pontos apresentados nesta entrevista. Entendo – e tenho consciência – que análises futuras, com os reais informantes da pesquisa, poderão trazer outras concepções e/ou novos encaminhamentos.

2.1. Primeiro contato com cantoria: A infância

A entrevista inicia com uma pergunta de caráter mais aberto, solicitando ao entrevistado que relate seus primeiros contatos com a cantoria. Na ocasião, meu informante se mostrou muito esclarecido ao decorrer sobre seus primeiros contatos, demonstrando ter plena consciência dos processos vivenciados e experienciados, indicando, inclusive, pessoas que fizeram parte das suas primeiras experiências.

É, na verdade eu sou cantador por hereditariedade. Meu pai é repentista, né? e eu comecei ouvindo, criança, morava no interior, ouvindo ele cantar. E os cantadores iam lá pra casa e eu passei a ouvir cantoria na época, no rádio, né? (...) E eu comecei ver, comecei entender, e eu nunca passou por minha cabeça ser um cantador, né? (...) (entrevistado, 00:17).⁴

De acordo com o entrevistado, seu contato com a cantoria veio de dentro de casa. Seu pai, além de ser cantador, recebia outros cantadores em sua residência, fazendo com que os sentidos auditivos, visuais e táteis fossem sendo estimulados, construindo graus de familiaridades ao jovem garoto que a tudo assistia. Esse relato corrobora com o estudo do Antropólogo João Miguel Sautchuk, acerca das práticas e habilidades no repente nordestino. Segundo o autor, o principal aspecto da reprodução agnática na cantoria é que “quase sempre o pai ou irmão mais velho é um cantador ou admirador da cantoria, que leva o menino ou menina a tomar gosto por ela – passo inicial que pode, tempos depois, encaminhar a formação de um cantador” (SAUTCHUK, 2009, p. 69).

O sociólogo Pierre Bourdieu também identificou essa relação familiar na construção do *habitus* como um “produto de toda a história individual”. Segundo Bourdieu, é “através das experiências formadoras da primeira infância, de toda a história coletiva da família e da classe”, que se constrói a “linguagem” do sujeito (BOURDIEU, 2004, p. 131). Essa linguagem seria a própria aquisição de capitais culturais e artísticos, elementos importantes para construção e permanência no campo da cantoria.

Schroeder (2004), em seu estudo sobre o talento musical, evidenciou essa mesma particularidade ao perceber que “em todos os casos onde há informações sobre o ambiente familiar e/ou social dos músicos, nota-se que pelo menos um dos pais ou algum parente muito próximo era músico profissional ou amador, ou então o músico teve acesso, desde a mais tenra idade” (SCHROEDER, 2004, p. 112). Desta forma, percebemos que 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 decorrer da fala do informante, foi também possível perceber que, apesar da hereditarização que ele mesmo destaca, o aprendizado dos elementos estéticos e formais da cantoria não ocorreram de forma processual ou transmitida, mas já se encontravam com ele desde seu nascimento, produto do pleno inatismo ou, como foi relatado em muitos momentos da entrevista, um “dom especial” adquirido.

(...) eu acho que poeta ele nasce poeta. Não tem escola pra poesia, não tem faculdade pra ser poeta, tem pra desenvolver, você estuda. Quem tem estudo tem mais facilidade, quem tem conhecimento. É claro, o universo da cantoria cresce muito mais com quem tem estudo, com quem tem formação, com quem tem conhecimento. Mas pra ser poeta ele tem que nascer (Entrevistado, 03:03).

Apesar de entender que a poesia não se aprende, o relator deixa claro que ela pode ser desenvolvida através do estudo, mesmo não especificando que tipo de estudo poderia ser esse (se escolar; por leituras individuais; contato com outros cantadores). A princípio consideramos – com base nesta fala – que a poesia necessita de incorporações e internalizações para o desenvolvimento de suas habilidades. Segundo Sautchuk (2009, p. 86), esse processo pode ocorrer por meio das “interações sociais”, incorporando novas “disposições para a ação” (ver GOFFMAN, 1985; 2019).

Em um estudo sobre a embolada, Queiroz e Marinho (2017) também constataram relatos semelhantes com seus informantes, como ocorrido com o embolador Curió de Bela Rosa. Na ocasião, Curió, compartilhando com a perspectiva da existência de um “dom”,

“destacou que há aspectos importantes que podem ser aprendidos na embolada, mas evidencia a dimensão divina do seu saber para fazer tal música” (QUEIROZ; MARINHO, 2017, p. 71).

Notamos neste relato que o dom está atrelado a uma transmissão hereditária, não ensinado, mas adquirido como uma herança genética. Seria, neste sentido, o dom uma graça divina? Seria necessário adquiri-la hereditariamente, construindo, assim, uma linhagem natural de cantadores? Ou esse processo estaria camuflando o decurso de transmissões que constroem a personificação do cantador? Todas essas questões merecem ser refletidas, a fim de compreendermos mais amplamente os significados por trás desses dons descritos.

2.2. Repentista: Músico e/ou Poeta?⁵

Não querendo adotar qualquer postura conflituosa de identidade, mas procurando entender a autopercepção do fazer artístico (poético-musical) do meu informante, o questionei sobre como ele se reconhecia: se apenas como poeta, se como músico, ou se ele se considerava os dois (músico/poeta). Na ocasião obtive a seguinte resposta:

Eu creio que sou poeta porque eu consigo fazer poesias, eu consigo escrever, eu improviso, e eu acho que sou um poeta, modestamente. É, como músico, a gente consegue desenvolver as linhas melódicas da cantoria, né? Mas eu não me vejo realmente como músico, eu me vejo mais como repentista, como um cantador, um improvisador, por aí (Entrevistado, 04:54).

Para refletirmos os *porquês* do entrevistado se considerar um poeta, mas não se considerar um músico, devemos estratificar algumas informações. Para muitos, a improvisação representa já um aspecto próprio da musicalidade. Mas, afinal, o que seria essa improvisação? Seria a construção das linhas melódicas? A construção das linhas harmônicas na viola? Ou o improviso estaria apenas no âmbito da criação do “discurso”? Trata-se, pois, de um “senso rítmico contido na toada que orienta os cantadores na composição de versos dentro dos padrões métricos preestabelecidos” (SAUTCHUK, 2009, p. 44). As melodias executadas nos repentes não são improvisadas, elas pertencem a um repertório melódico conhecido pelos cantadores. Musicalidades estas que vêm sendo transmitidas através de anos, a partir da escuta de outros poetas repentistas.

Essas toadas são construídas em métricas que agem como estruturas ritmicamente definidoras dentro de cada modalidade poética. Lembro-me que certa vez, ao conversar com um outro cantador, de tê-lo ouvido falar que conhecia mais de 100 melodias diferentes de sextilha (modalidade composta por seis versos e sete sílabas poéticas), e que essas melodias metrificavam os versos em estruturas de tal modo que o cantador não precisaria mentalizar

todas as regras impostas pela cantoria. O improviso, neste sentido, paira sobre o campo da criação do discurso poético, pois “as toadas são de domínio público” (SAUTCHUK, 2009, p. 129). Talvez por isso nosso entrevistado se reconheça apenas como um poeta.

Em um outro momento da entrevista, enquanto meu informante lamentava sobre a falta de popularidade do repente nordestino, ele disse que a cantoria “nunca vai atingir o público que a *música* tem; que o futebol tem; e que as outras artes têm (...)” (Entrevistado, 12:03). Houve, mais uma vez, um desprendimento da cantoria como uma arte musical, pois, na opinião do entrevistado, ela não alcançará o público que a música tem. Acerca desta “música” prefiro não tomar nenhum juízo de valor, apesar de presumir tratar-se de músicas que estão atreladas aos meios de vinculações midiáticas.

Paralelamente ao posicionamento, que a priori parece divergir poesia e música (poeta x músico), percebe-se que os elementos musicais são importantes para a permanência do cantador no campo da cantoria, e podemos percebê-las a partir de um outro momento de fala:

Eu acho 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. Pra se sair bem precisa tudo isso, tem que ter voz boa, tocar bem na viola, ter ritmo e cantar bonito, mas pra ser repentista mesmo precisa apenas fazer o repente, né? (Entrevistado, 10:29).

Há, portanto, a categorização da musicalidade como elemento importante para a relação da cantoria com um público que não (re)conhece todas as suas regras. De fato, a cantoria pode ser também entendida como a “solidificação oral de um conjunto de regras que regem uma determinada modalidade estilística” (RODRIGUES). De um lado, há espectadores que assistem uma cantoria criticamente, avaliando-a a ponto de perceber se todas as suas regras estão sendo obedecidas. O rigor às normas técnicas (regras) que a cantoria impõe são, por exemplo, balizadoras na decisão de qual cantador melhor se apresentou, e partem basicamente do público que a assiste. Boa parte desses grandes conhecedores e admiradores do repente são chamados de apologistas.⁶ Por outro lado, há um público não tão familiarizado com as regras impostas por cada modalidade, se fazendo valer de elementos “extra poéticos” para distinguir uma boa cantoria de uma má cantoria, ou de apenas apreciá-la, uma vez que o julgamento não é tarefa obrigatória de quem a assiste.

Portanto, a musicalidade na cantoria é um ponto importante à apreciação de um público que, aparentemente, representa sua grande maioria (de acordo com o relato do entrevistado). Essa musicalidade é avaliada a partir da boa execução instrumental; da boa

qualidade vocal; e do canto metrificado. Evidentemente que o discurso não passa a ser ignorado, mas ela é enaltecida e mais bem apreciada quando esta musicalidade a atinge.

2.3. Se aprende a ser cantador? Conflitos entre *Dom e Prática*

A entrevista até então havia tomado curso de muita seriedade, com respostas que buscavam atender tecnicamente as questões levantadas. A seriedade que havia no rosto do meu entrevistado foi bruscamente desfeita com risos quando o perguntei sobre o que eu deveria fazer para começar a também fazer repentistas. A resposta enfática logo revelou o motivo dos risos: “*Você teria que ser repentista, tem que nascer com dom, creio que seja assim, você é poeta ou não é. Ninguém aprende a ser poeta, como ninguém aprende ser repentista*” (Entrevistado, 06:47). Compreendi que a perspectiva de uma habilidade inata e um talento especial depositado sobre sujeitos específicos, reverberam as concepções de que o cantador é, na verdade, consequência natural de uma habilidade adquirida pelo “dom”, habilidade esta que não se resume com clareza diante do seu fazer artístico.

Sautchuk destacou em seu estudo que “a crença no dom é peça importante na construção da imagem do cantador perante os ouvintes”, e que as “demandas e opiniões coletivas como a ideologia do dom têm papel constitutivo no campo no qual se definem as relações cantadores e ouvintes” (SAUTCHUK, 2009, p. 98). A mitificação do cantador repentista perante o público o eleva a um status de distanciamento das “pessoas comuns”, fazendo com que sua imagem e sua arte sejam frutos de admiração e devoção. Nesse sentido, compreende-se, em parte, a constante defesa acerca do “dom” como resposta generativa para suas habilidades.

Não sendo possível o aprendizado, uma vez que para ser cantador é preciso nascer com essa habilidade, qual seria a chave para o *despertar* deste dom? Meu informante, que havia nascido no ano de 1967, revelara ter iniciado, de fato na cantoria, apenas no ano de 1987, aos 20 anos de idade. Tratava-se, pois, não de uma decisão espontânea – regida unicamente pela escolha de querer ser cantador – mas de um percurso que vinha sendo construído ao lado de seu pai, como podemos verificar o seguinte trecho de sua fala, quando narrava ainda sobre os seus primeiros contatos com a cantoria:

Com o tempo a gente veio morar na cidade e eu sabia já... aprendi tocar viola, aprendi cantar algumas canções, eu fazia alguns versos e meu pai começou a me levar pra rádio, e foi a rádio que me fez me tornar cantador, por que eu peguei gosto com a coisa, né? Eu comecei cantar na rádio, ficar conhecido, e depois quando eu me vi já tava sendo, já tava fazendo cantoria. (...). mais ou menos em 87, quando a rádio entrou (Entrevistado, 00:45).

Percebemos um deslocamento no discurso ao atribuir à rádio a responsabilidade de tê-lo tornado cantador. Seu contato com a rádio esteve além da escuta (como apresentado no tópico 2.1.), ela se tornou um espaço formativo, onde seu pai, que já frequentava esse espaço, o levava para apresentar-se junto com ele. O advento das rádios possibilitou a difusão e reconhecimento de muitos poetas, oportunizando que admiradores e novos públicos passassem a ouvir cantoria diariamente. Não à toa a rádio é citada por muitos cantadores como sendo sua primeira “escola formativa” (ver SILVA, 1983; SAUTCHUK, 2009).

Ao analisar as respostas do meu informante nesta entrevista piloto, fica evidente como a percepção de suas habilidades centralizam a perspectiva de um dom depositado sobre ele. Mas, durante uma análise mais acurada, evidenciamos predisposições que regem o aprendizado e as motivações de permanência no campo, seja pela influência existente no ambiente familiar, ou pela própria *práxis* formativa, o que vai, em certa medida, desmistificando a perspectiva do dom para outros fatores, como propensão, interesse, e até motivações por enxergar na cantoria uma possibilidade de subsistência financeira.

2.4. O que faz ou leva um cantador se tornar um bom cantador?

Com base nas respostas que vinha obtendo anteriormente, e considerando a liberdade que a entrevista semiestruturada me proporciona em pôr novas questões, decidi questioná-lo sobre o que faz um cantador ser um bom cantador. Segundo meu informante, é preciso apenas

(...) ter a capacidade de improvisar, que não é fácil, ele tem que nascer com isso, né? O dom de... eu acho que é um dom. Você pode ser o mais sábio, ter a maior cultura, mas se você não tiver aquele dom de você fazer de imediato, você juntar as palavras, você juntar as coisas, você não vai conseguir fazer. É repente, tem que ser feito na hora (Entrevistado, 05:52).

O processo de improvisação se destaca em primeiro plano, com ênfase – novamente – no dom. Nessa mesma perspectiva, Queiroz e Marinho (2017) afirmam que “na transmissão musical, no âmbito da cultura popular, é recorrente essa convicção de uma condição inata, um ‘dom’, que medeia a inserção dos sujeitos em determinadas práticas musicais” (QUEIROZ; MARINHO, 2017, p. 71). Fica evidente o quanto esta prerrogativa reverbera o discurso que o define enquanto cantador.

Intrigado com essa habilidade que aparentemente não pode ser aprendida, Sautchuk se propôs ao aprendizado da cantoria em sua Tese de doutorado. No processo de pesquisa em

campo, o pesquisador conseguiu incorporar habilidades necessárias para a prática de cantador, como as formas de execução na viola; técnicas de metrificação; oração (no sentido sintático do termo); estruturas de modalidades e comportamentos éticos no momento de apresentação com outros cantadores, relatando as dificuldades e sucessos obtidos com a empreitada. Fato é que chegou a apresentar-se com outros cantadores e “fazer o repente”, obedecendo as regras e as estruturas que as modalidades exigiam. Um dos comentários descrito em seu trabalho, mostrou que um cantador chegou à conclusão de que o “dom da poesia pode aparecer também fora do Nordeste” (SAUTCHUK, 2009, 97-98), uma vez que tanto ele, como o próprio pesquisador, era da região Central do Brasil.

Ser um cantador de sucesso pode não ser fruto do acaso, uma força do universo que conspira a favor da atuação e aceitação do público. Apesar da cantoria ser entendida como um dom, fica claro que o estudo é uma etapa importante para elevar o cantador à categoria de um grande cantador. Aliás, em um trecho de sua fala, meu informante destaca que estudar é uma etapa necessária:

(...) cantoria é um trabalho, você tem que trabalhar muito, você tem que estudar... não é necessário que você faça o trabalho pra cantar, mas é necessário que você estude o que vai cantar (...) (Entrevistado, 08:45).

O cantador deve atender aos anseios do seu público, devendo estar sempre preparado para cantar sobre qualquer tema e sobre qualquer modalidade. São esses “desafios” que o engradem e o colocam em posições privilegiadas e admiradas perante seu público e sua arte. Esse estudo pode ocorrer de diferentes formas e em diferentes níveis, como, por exemplo, apenas ouvindo os noticiários que passam na TV e/ou na rádio, procurando estar sempre atualizado quanto às informações do mundo. Todo esse processo é importante para a prática de aquisição artística, e forjam as práticas poéticas e musicais dos cantadores. Para Penna (2018)

“se os esquemas de percepção das linguagens artísticas são desenvolvidos pelas experiências de vida de cada um, torna-se claro que não é apenas a escola que musicaliza. Musicalizam também as chamadas formas de educação não formal, ligadas a diferentes práticas culturais populares” (PENNA, 2018, p. 33).

Compreendo que um estudo mais acurado sobre os diferentes processos de transmissão e formação no âmbito da cantoria é necessário, e que todos os pontos aqui

apresentados merecem ser analisados mais profundamente. No entanto, proponho estas análises para minha Dissertação, onde terei espaço para discorrer de forma mais consistente.

3. Conclusões

O estudo sobre os processos de transmissão nos permite compreender encaminhamentos e etapas da formação que vão além da transmissão em si, possibilita-nos uma compreensão da própria categoria musical estudada (ver GATIEN, 2009). Indo além das perspectivas inatistas apresentadas, é possível percebermos que no universo da cantoria repentista a base da aprendizagem está – quase exclusivamente –, alicerçada na escuta e observação da prática de outros cantadores.

A análise desta entrevista piloto despertou novas concepções acerca do estudo. A partir dela foi possível perceber como determinados espaços (como a rádio) são importantes para a formação identitária e profissional do cantador repentista. Foi também evidenciado que a percepção de um dom é quase sempre utilizada para responder as questões ligadas a prática e ao “talento” poético-musical.

É importante que novas discussões sejam realizadas, legitimando a prática dos cantadores não apenas como poetas, mas também músicos, entendendo que ambos se atrelam em um mesmo grau de importância. A música que, apesar de não ser o principal alvo, está presente na formação do poeta (cantador) e na sua prática profissional, em um processo em que mais do que dominar a “palavra”, é preciso que se tenha absorvido todas as regras necessárias do campo para a prática profissional de repentista, em particular no que se refere aos elementos musicais, pois só assim o poeta receberá o reconhecimento dos outros cantadores e do seu público.

Referências

BRASIL. Lei Nº 12.198, de 14 de janeiro de 2010. Exercício da profissão de Repentista. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/112198.htm. Acesso em: 24/06/2021.

BOELLSTORFF, T. *Coming of Age in Second Life*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2008.

BOURDIEU, P. *Coisas ditas*. tradução Cássia R. da Silveira e Denise Moreno Pegorim; revisão técnica Paula Montero. - São Paulo : Brasiliense, 2004.

GATIEN, G. Categories and Music Transmission. *Action, Criticism, and Theory for Music Education* 8/2: 94–119, 2009.

GOFFMAN, E. *A representação do eu na vida cotidiana*. Tradução de Maria Célia dos Santos Raposo. Petropolis: Vozes, 1985.

_____. *Ritual de interação: ensaios sobre o comportamento face a face*. Tradução de Fábio Rodrigues Ribeiro da Silva. - Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

MILLER, D.; HORST, H. A. O Digital e o Humano: prospecto para uma Antropologia Digital. *Parágrafo*, v. 3, n. 2, p. 91–112, 24 ago. 2015.

PENNA, Maura. *Construindo o primeiro projeto de pesquisa em educação e música*. Porto Alegre: Sulina, p. 183, 2015.

_____. Música(s) e seu ensino. Porto Alegre: Sulina, p. 247, 2018.

POLIVANOV, B. B. Etnografia virtual, netnografia ou apenas etnografia? Implicações dos conceitos. *Esferas*, v. 1, n. 3, 16 jul. 2014.

QUEIROZ, L. R. S.; MARINHO, V. M. Educação musical e etnomusicologia: lentes interpretativas para a compreensão da formação musical na cultura popular. *Opus*, v. 23, n. 2, p. 62-88, ago. 2017.

RODRIGUES, R. A cantoria repentista como objeto de educação musical. *XIV Encontro Regional Nordeste da ABEM*, Salvador-BA, 2018.

SAUTCHUK, J. M. M. *A poética do improviso : prática e habilidade no repente nordestino*. (Tese de Doutorado). Universidade de Brasília, UNB, 2009.

SCHROEDER, S. C. N. O músico: desconstruindo mitos. *Revista da ABEM*, v. 12, n. 10, 8 maio 2004.

SILVA, L. C. da. *A influência do rádio na dinâmica cultural das cantorias no estado da Paraíba*. (Dissertação de Mestrado). Recife; Universidade Federal Rural de Pernambuco, Departamento de Letras e Ciências Humanas. 1983.

Notas

¹ A música na cantoria: processos de transmissão musical na prática do cantador repentista.

² Foi considerado atividade profissional o cumprimento de dois pontos: 1) a utilização do “improviso rimado como meio de expressão artística cantada” (BRASIL, Lei 12.198/2010); e 2) ter, ainda hoje com a cantoria, sua principal atividade de subsistência financeira.

³ A entrevista na casa do cantador foi possível, pois residimos no mesmo município, possibilitando o contato. Neste encontro foram tomadas todas as medidas de precauções, como distanciamento, uso de máscaras e álcool em gel. O gravador foi manuseado por um pedestal portátil, permitindo a captação de ambas as vozes sem nenhum tipo de aproximação.

⁴ A minutagem se refere ao momento exato em que a citação foi dita na entrevista.

⁵ Na linguagem da cantoria, “poeta” se refere à toda prática dos cantadores. No entanto, o termo aqui empregado está intimamente ligado ao campo do “discurso”, sendo “poeta” aquele que improvisa os versos (no âmbito da poesia).

⁶ Apologista é o nome dado àquele que conhece profundamente as regras da cantoria, mas que não atua como cantador. É também, muitas vezes, organizador dos eventos e costuma ser o principal articulador entre o público e os cantadores, sugerindo temáticas e modalidades a serem executadas.