

AS QUESTÕES DA MÚSICA NA CANTORIA: O MITO SOBRE O DOM

*The questions of music in singing:
the myth about gift*

*Las cuestiones de la música en la cantoria:
el mito sobre el don*

RODOLFO RODRIGUES

Universidade Federal da Paraíba
rodolfo.tecmusica@gmail.com

Resumo: Este artigo objetiva analisar e discutir a prática dos cantadores repentistas com foco na música, destacando de que maneira o fazer musical é compreendido pelos agentes e como se dá o processo de aprendizagem dos elementos musicais. Para isso, foram tomados como bases conceituais as noções de capital cultural e capital artístico de Pierre Bourdieu, e a perspectiva de talento musical nos estudos de Schroeder (2004, 2005). A análise partiu de dois trechos de três entrevistas com cantadores da cidade de Juazeiro do Norte (CE), realizadas no ano de 2018. Os trechos foram selecionados por tratarem especificamente da aprendizagem e reconhecimento da própria prática repentística. A análise nos permitiu perceber que o discurso acerca dos processos de aprendizagem poético-musical, bem como do “sucesso” profissional do poeta repentista, pautava a perspectiva de um “dom”, o que nos exigiu compreender mais estritamente os significados subscritos a esse conceito. Com este trabalho, esperamos levantar novos questionamentos acerca do desenvolvimento das aquisições musicais, lançando principalmente o olhar para a prática da transmissão da música no âmbito da cantoria repentista.

Palavras-chave: Cantoria repentista. Capital cultural. Capital artístico. Talento musical.

Abstract: This article aims to analyze and discuss the practice of repentista singers focusing on music, showing how musical doing is understood by the agents and how the process of learning musical elements takes place. For this, the conceptual basis was taken from Pierre Bourdieu's notions of cultural capital and artistic capital and the perspective of musical talent in Schroeder's studies (2004, 2005). The analysis started from two stretch of three interviews with singers from the city of Juazeiro do Norte (CE), conducted in the year 2018. The stretchts were selected because dealing specifically with the learning and self-recognition of the repentistic practice itself. The analysis allowed us to realize that the discourse around the poetic-musical learning processes, as well as the professional “success” of the repentista poet, guided in the perspective of a “gift” which demanded us to understand more strictly the meanings subscribed to this concept. With this work we hope to raise new questions about the development of musical acquisitions, throwing the look mainly at the practice of music transmission within repentista singing.

Keywords: Repentist singing. Cultural capital. Artistic capital. Musical talent.

Resumen: Este artículo tiene como objetivo analizar y discutir la práctica de cantantes repentinos con enfoque musical, destacando cómo los agentes entienden la creación musical y cómo se desarrolla el proceso de aprendizaje de elementos musicales. Para ello, se tomaron como bases conceptuales las nociones de capital cultural y capital artístico de Pierre Bourdieu, y la perspectiva del talento musical en los estudios de Schroeder (2004, 2005). El análisis se basó en dos extractos de tres entrevistas a cantantes en la ciudad de Juazeiro do Norte (CE), realizadas en 2018. Los extractos fueron seleccionados porque tratan específicamente del aprendizaje y reconocimiento de la propia práctica repentina. El análisis permitió darnos cuenta que el discurso sobre los procesos de aprendizaje poético-musical, así como el repentino “éxito” profesional del poeta, orientaron la perspectiva de un “don”, lo que nos exigía comprender más estrictamente los significados suscritos a este concepto. Con este trabajo, esperamos plantear nuevos interrogantes sobre el desarrollo de adquisiciones musicales, enfocándonos principalmente en la práctica de la transmisión musical en el contexto del canto repentino.

Palabras clave: Canto repentino. Capital cultural. Capital artístico. Talento musical.

A poesia é um dom que nasce das entranhas do cantador.
(Repentista Pedro Bandeira)

A cultura popular, ampla em significação e nas formas de expressão, ocupa uma das principais esferas identitárias de um país. Cada região possui e atribui suas particularidades no modo de emitir, representar e fazer arte, mas também na forma de compreender a realidade artístico-cultural que a constitui. A região Nordeste do Brasil, particularmente, se notabiliza pela expressividade de grupos populares e tradicionais, em vertiginosa confluência de sons, imagens, volumes e cheiros. Dentre a rica e espessa conjuntura cultural, destacam-se as práticas populares que se exibem a partir da poesia e/ou da música, formas de expressão que, segundo Ramalho (2000), são significativas nessa região. É entre essas inúmeras práticas poético-musicais que se revelam os cantadores repentistas, protagonistas deste trabalho.

De acordo com Poetas... (2008), a designação “cantador repentista”, ou mais abrangentemente “repente”, é utilizada 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 (pre) determinados. Essa estrutura improvisacional é a solidificação oral de um conjunto de técnicas e regras verbais, que fazem com que “o repente apresente uma riqueza vertiginosa de esquemas de metros e rimas cuja obediência rigorosa é condição *sine qua non* para o reconhecimento da competência do cantador e de sua arte” (Monteiro, 2004, p. 309).

Neste trabalho, o foco está centrado específica e unicamente no *cantador de viola nordestino*. Tal designação – com certa particularidade ao uso do termo *viola* – é importante para diferenciá-la de outras práticas poético-musicais improvisadas, “como o coco de embolada (onde se usam o pandeiro e o ganzá), ou os improvisos dos aboiadores (que são feitos *a cappella*, sem o auxílio de instrumento)” (Tavares, 2011, p. 33-34). Trata-se de uma típica e tradicional manifestação do Nordeste brasileiro (apesar de configurar-se também em outras regiões do país), conservadora de uma prática quase inalterada desde os seus primeiros registros no início do século XIX.¹

Desse modo, discutiremos a prática poético-musical dos cantadores repentistas com foco na música, analisando de que maneira o fazer musical é compreendido pelos agentes e como se dá o processo de aprendizagem dos elementos musicais nesse contexto. Para tanto, foram considerados dois trechos de três entrevistas realizadas no ano de 2018, na cidade de Juazeiro do Norte (CE). Os trechos foram selecionados por tratarem especificamente da aprendizagem e reconhecimento da própria prática repentística. Essas entrevistas compõem um trabalho mais amplo, ocorrido entre os anos de 2017 e 2019, no estado do Ceará, especificamente nos municípios de Barbalha,

¹ Alguns estudos apontam que Agostinho Nunes da Costa (1797-1858), da cidade de Teixeira (PB), tenha sido o precursor da cantoria no Brasil, ou, pelo menos, na arte de versejar (Abreu, 2006; Kunz, 2016; Moreira, 2006).

Crato e Juazeiro do Norte, como parte de um levantamento para um projeto da Universidade Federal do Cariri, o qual tinha como objetivo mapear os cantadores repentistas daquelas localidades.²

A música da cantoria está presente no canto, na instrumentação rítmico-harmônica da viola e na própria *toada* (repertório melódico conhecido dos cantadores). Apesar de suas estruturas bem definidas, essa musicalidade não está desvinculada da esfera poética, pois permeia toda a produção dos versos, imprimindo as regras que fundamentam tanto os elementos discursivos (no âmbito poético) quanto musicais. A improvisação – quesito primordial e obrigatório – é a grande vitrine e o grande guarda-chuva de suas regras, abarcando desde os elementos métricos (em suas diversas acentuações) até a construção lógica dos assuntos cantados (oração).

Em suma, suas regras são tão estruturalmente poéticas quanto estruturalmente musicais. 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 repentista. Em outras palavras, os campos não são indissociáveis. No entanto, ao realizar um comparativo entre as produções científicas sobre o repente nos campos da música e da linguística, percebemos que há poucas que enfatizam os aspectos musicais. Talvez por isso, Monteiro (2004, p. 309) tenha concluído que o cantador “não tem como músico o mesmo estatuto que mantém como poeta”. Oliveira (1999, p. 2), há mais de 20 anos, apontava a escassez de produções, ao dizer que “[...] há uma necessidade de informações sobre a cantoria no que diz respeito à música”, destacando a ausência de “trabalhos realizados na área de música”. Travassos (2004, p. 126) também evidenciou essa vacuidade:

Embora venha sendo noticiado e estudado há mais ou menos um século, o canto improvisado dos cantadores não é objeto de uma bibliografia extensa. Muitas vezes aparece em segundo plano nos livros, desfocado pela maior atenção que os estudiosos dedicaram à poesia impressa nos “folhetos de cordel”.

Atualmente, esse cenário ainda persiste. Ao realizar um levantamento dos estudos sobre cantoria no catálogo de dissertações e teses e no portal de periódicos – ambos na plataforma da Capes – filtrando os aqueles desenvolvidos em cursos de pós-graduação em música, percebeu-se o baixo quantitativo de trabalhos sobre a perspectiva musical, o que demonstra a necessidade de novas pesquisas nesse âmbito.³

Para embasar e complementar a análise do conteúdo das entrevistas aqui apresentadas, tomaremos como base os conceitos de capital artístico

² Parte dos resultados deste trabalho podem ser consultados em “De Repente em Ação: ações, resultados e apontamentos de uma investigação acerca dos cantadores repentistas na região do Cariri cearense” (Rodrigues; Melo, 2020).

³ Foram utilizados dois descritores para o levantamento de trabalhos na plataforma da Capes: “cantador repentista” e “cantoria repentista”.

e capital cultural, de acordo com a perspectiva de Pierre Bourdieu e outros autores que dialogam – direta ou indiretamente – com suas ideias sociológicas (Bourdieu, 1998, 2004, 2008; Bourdieu; Darbel, 2007; Bourdieu; Wacquant, 1995; Burnard, 2012; Wacquant, 2005). Além disso, consideraremos complementarmente a perspectiva de “dom” e “talento musical” presente nos estudos de Schroeder (2004, 2005) em análises realizadas pela autora acerca do talento musical. Seria a habilidade dos repentistas um dom, conforme apresentamos na epígrafe deste trabalho com a fala de Pedro Bandeira?

Trata-se, aqui, não de ignorar ou discriminar os significados que subcrevem as tentativas de definição dos modos de aprendizagem (dom, inatismo, hereditariedade, prática, etc.), mas de compreender como esses significados traduzem os processos de relações, convivências, escutas e internalizações adquiridos durante a vida, entendendo que, nesse contexto, o *dom* traduz uma condição fenomenológica, pois é assim entendido pelo agente em questão.

Os capitais estão interligados às estruturas que os agentes trazem consigo desde a herança familiar até as aquisições dadas diante das relações sociais e permanências em determinados campos. Dessa forma, o campo da produção cultural dos repentistas pode ser entendido como “uma rede ou uma configuração de relações objetivas entre posições que foram objetivamente definidas pela distribuição de diferentes tipos de poderes” (Bourdieu; Wacquant, 1995, p. 64-65, tradução nossa). A importância de sua exibição e propriedade, revelada em diferentes campos, é crucial para tal permanência, remetendo à concentração de um tipo de capital simbólico de autoridade reconhecida (cf. Bourdieu, 2008, p. 107).⁴ Dentre esses capitais, os artísticos e culturais são importantes para a permanência no campo da cantoria, tanto para os cantadores como para o público, pois este precisa ser também pleno conhecedor das modalidades e estilos, além de estar sensível à produção do discurso, devendo manifestar-se criticamente, favorável ou não, aos versos improvisados dos cantadores. Não à toa, escreve Sautchuk (2009, p. 1) que a cantoria é “a situação de sua apresentação é o campo social formado por cantadores e seus ouvintes”; e Kunz (2016, p. 90) aponta que na cantoria há um “acordo tácito que aproxima violeiros e ouvintes”, no qual “é da qualidade da cumplicidade com o público que depende o sucesso da produção poética”.

Realizando a transcrição e análise do conteúdo das entrevistas, em particular dos trechos que serão aqui descritos, percebeu-se que o discurso sobre o “talento” poético-musical pautava a perspectiva de um “dom”, uma possível tentativa de explicar a aprendizagem e detenção dos conhecimentos e habilidades necessários para a efetiva prática de cantador, exigindo-nos compreender mais amplamente os significados por trás dos “dons” descritos.

⁴ O capital simbólico é uma propriedade qualquer (de qualquer tipo de capital, físico, econômico, cultural, social), percebida pelos agentes sociais cujas categorias de percepção são tais que eles podem entendê-las (percebê-las) e reconhecê-las, atribuindo-lhes valor (Bourdieu, 2008, p. 107).

AS REGRAS DO/DA CAMPO/CANTORIA

O subtítulo acima traz as preposições e substantivos separados por barras, pois entendemos que as regras que estruturam o fazer poético-musical na cantoria delineiam as relações dos cantadores com a própria arte poética. Ressaltamos, ainda, que não pretendemos sobrepor as regras de estruturação estética (formais) a questões sociais e políticas, tampouco reduzir o campo da cantoria ao momento da *performance*. Consideramos, no entanto, que as questões que interligam a prática do cantador com a própria arte poética – em seu sentido estrutural e artístico – não justapõem capitais e campos, mas compõem uma relação de sociabilidade nesse contexto (Sautchuk, 2009). Nesse sentido, antes de adentrar especificamente à análise das entrevistas, apresentaremos algumas questões importantes para a construção do repente, para melhor entendermos a representação dos capitais artísticos e culturais.

O capital artístico, segundo Bourdieu e Darbel (2007, p. 66), “depende da antiguidade e da vitalidade das tradições artísticas”, que nesse caso seria a própria existência da cantoria enquanto evento e espetacularização, e sua exigente atualização por parte dos cantadores no que se refere ao domínio de assuntos e temas. O campo artístico é também entendido, de acordo com Wacquant (2005, p. 117), como “um campo de batalha: um terreno de luta em que os participantes procuram preservar ou ultrapassar critérios de avaliação, ou [...] alterar o peso relativo dos diferentes tipos de ‘capital artístico’”. Para o autor, a exposição desse tipo de capital é importante para a autoafirmação e fixação no campo, criando graus de “hierarquias”, medidos por níveis de conhecimento e compreensão sobre determinada esfera artística, que, nesse caso, seria o domínio da própria cantoria repentista e suas regras.⁵

Já o capital cultural é entendido por Bourdieu como uma forma de compreender diferentes níveis e processos de aprendizagem, com certa particularidade ao ambiente escolar (formal). A aptidão, muitas vezes utilizada como resposta generativa, é, na verdade, uma relação de capitais (cultural, econômico, social) desigualmente divididos, classificados por uma articulação advinda do seio familiar e do próprio espaço escolar. O estudo de Bourdieu parte da categorização de três estados distintos de capital cultural, sendo eles: o estado incorporado; o objetivado; e o institucionalizado (Bourdieu, 1998).

Na cantoria, podemos entender a parceria entre uma dupla de cantadores como uma espécie de relação paradoxal, pois, diante do caráter dialógico da *performance* e da composição imposta por uma dependência mútua entre eles, a vinculação entre os dois cantadores acaba se caracterizando pela parceria e pela disputa (Sautchuk, 2009). No instante em que os cantadores

⁵ Acerca das definições dos graus de hierarquias, considera-se em posições mais elevadas aqueles cantadores que detêm maior quantitativo de vitórias e participações em festivais, e que são afamados nas regiões em que residem. Quando há o encontro de dois cantadores nessa posição, isso significa que há um grande desafio entre cantadores.

se apresentam, há um jogo de colaboração de ambos com a exposição de sofisticadas regras gramaticais que vão desde a acentuação de sílabas poéticas até a exigente aplicação de rimas consonantais.

Conforme nos mostra Cascudo (1984, p. 167), há ainda, implicitamente, uma regra em que não se permite mudar de estilo (modalidade) na cantoria sem avisar antecipadamente o parceiro de que o irá fazer, ao passo que “não se pode” recusar a cantoria em nenhum dos estilos propostos, desde que prevaleça a norma do aviso prévio. Essa “regra” expõe a relação ética exigida pelo campo para a construção do discurso e possibilita que ambos possam ter a garantia de não ficar sem “assunto” e sem qualquer tipo de reação frente ao público; ademais, tal prática permite que eles possam ter a certeza de que dominam e serão capazes de improvisar na modalidade proposta.

A relação da cantoria (entenda-se *evento* e o vínculo entre os artistas [cantadores]) com o seu público é necessária para a produção poética. O público, porém, de acordo com Tavares (2011, p. 33), “vai à cantoria para assistir, não para cantar junto. Nisto, a cantoria de viola se diferencia de outros eventos onde o improviso também figura.” Essa relação está além de uma relação de “fãs” e “ídolos”. O público possui, além do papel de espectador, a função de “julgar” o evento. É a plateia que determinará qual dos dois cantadores melhor se apresentou, bem como delimitará, implicitamente, a duração de uma modalidade ou desafio. Kunz (2016, p. 93) nos aponta que silenciosamente “o público aprova acenando com a cabeça, aplaude”. Sua manifestação no final de cada estrofe é a baliza para o cantador. É através da reação do público que o poeta se avalia, orientando-se quanto ao estado e posição de sua possível vitória e/ou se o assunto cantado está sendo validado por ele. “Ao validar o talento do cantador, o público valida sua própria competência enquanto conhecedor de cantoria” (Kunz, 2016, p. 93).

Paralelamente, o cantador deve estar atento às regras obrigatórias que a cantoria impõe, bem como às regras que a modalidade na qual se está cantando exige. Podemos, portanto, destacar dois tipos de regras: 1) as regras intrínsecas (presentes em todas ou algumas modalidades); e 2) as regras extrínsecas (regras acrescidas em determinadas modalidades a fim de abrilhantar o estilo e aumentar o grau de dificuldade, impossibilitando que o cantador apresente “versos decorados”). Não nos deteremos sobre elas aqui, mas ressaltamos que ultrapassam as dezenas e são essenciais para uma compreensão mais ampla da esfera poético-musical, discussão que não nos propomos neste trabalho.

Os versos improvisados não são assistemáticos, tampouco aleatórios, eles estão fundamentados em regras que conduzem a criação poética dos cantadores. Kunz (2016, p. 87) dirá que

[...] pode até parecer curioso e paradoxal que, embora participe de uma justa verbal inervada pelo improviso, o poeta aceite submeter-se absolutamente às injunções de sua arte. Na verdade, são regras tão coercitivas quanto protetoras e fecundas; elas solicitam e realçam a agilidade mental e o gênio inventivo dos cantadores.

Em síntese, o real objetivo do cantador é convencer o seu público de sua superioridade na criação poética sobre o parceiro (Sautchuk, 2009). Diante desse complexo campo e suas diversas relações que foram apresentadas, percebemos que seu capital artístico é colocado à prova e passa por criteriosas avaliações. É nessa relação entre os agentes que se configura a sociabilidade no campo, uma conexão recíproca e necessária para a produção da arte poético-musical. A partir disso, analisaremos mais especificamente o contexto musical, procurando compreender tanto o processo de aprendizagem como a própria percepção da música pelos sujeitos envolvidos.

A MÚSICA NA CANTORIA

A seguir, serão apresentados os dois trechos das três entrevistas realizadas no ano de 2018 que servirão para a reflexão do processo de aprendizagem musical. Respeitando a ética e o sigilo dos poetas entrevistados, os chamaremos de **Cantador 1**, **Cantador 2** e **Cantador 3**.⁶ Ao fim de cada pergunta e resposta, retomaremos a discussão aos conceitos e estudos de Bourdieu e Schroeder, a fim de elucidar algumas questões levantadas pelos informantes.

Reafirmamos, ainda, que não pretendemos ser conclusivos nesta análise, tampouco contrariar a posição dos sujeitos que produzem a arte (cantadores), dada, inclusive, a própria qualidade preliminar deste estudo. Buscaremos, no entanto, discorrer sobre a percepção dos artistas acerca dos aspectos musicais, elucidando questões relativas à formação musical e o quanto a música se destaca para eles. Essa questão torna-se importante uma vez que para a produção da arte repentista é preciso que os sujeitos dominem a arte da música e da poesia, levando-nos a compreender mais estritamente os significados que permeiam a construção da própria arte poético-musical.

Pergunta 1: O que é preciso ter – ou saber – para ser um bom repentista?

Cantador 1: Só o dom, para ser um bom repentista e ser um cantador basta ser poeta, não precisa saber ler, porque basta ser poeta.

Cantador 2: A gente já nasce preparado para ser cantador, agora para se aperfeiçoar e se tornar um cantador bem inteligente, né?, tem que estudar, frequentar escola, ler os livros, ler a Bíblia para ter um conhecimento religioso, que muita gente pede “lê um texto da Bíblia”; “lê um pouquinho da vida de José”; “lê um pouquinho da vida de Jesus”, entendeu? E assim vai, é assim que o cantador se desenvolve e termina aprendendo tudo.

Cantador 3: Rapaz, é só ter a veia poética, porque, para melhor dizer, eu nunca fui numa escola, nunca entrei numa escola nem para ver como ela funciona [...] me dão um tema, um assunto e eu desenrolo bem depressinha.

⁶ Todas as partes das entrevistas foram devidamente autorizadas pelos entrevistados. Optou-se pela utilização dos nomes fantasias para uma melhor apresentação do estudo.

As falas dos entrevistados nos trazem algumas pistas para refletirmos sobre o que é necessário para – mais do que integrar-se ao universo da cantoria – ser considerado um bom repentista. Inicialmente podemos estratificar duas questões apresentadas: 1) o suposto misticismo sobre o poeta enquanto agente detentor de um “dom”, evocando a ideia da habilidade inata; e 2) a necessidade de integrar esse “dom” a uma “formação” no âmbito do ensino-aprendizagem, a fim de aperfeiçoar tanto o “dom” adquirido como as necessidades emergentes dos seus ouvintes, conforme foi destacado na fala do **Cantador 2**.

Os três cantadores legitimam a presença do “dom” como quesito indispensável para o sucesso das habilidades enquanto repentista. Podemos evidenciar – nas arguições do **Cantador 1**, ao iniciar sua resposta com “só o dom”; em **Cantador 2**, ao dizer que “a gente já nasce preparado para ser cantador”; e em **Cantador 3**, ao defender que “é só ter a veia poética” – que o sucesso do repentista está pautado por uma herança presenteada através de uma força superior, sendo esse “dom” um elemento substancial para a definição de um bom cantador. Schroeder (2004, p. 110) em seu estudo sobre o “dom/talento”, percebeu uma tendência no relato de músicos em atribuir para si uma superioridade em relação às “pessoas comuns”; uma habilidade não detida por outras pessoas. Problematicamos, no entanto, essa questão quando comparamos nossos resultados aos de Schroeder, pois as falas dos cantadores não indicaram, necessariamente, haver neles um senso de superioridade; suas considerações parecem ater-se tão somente à cantoria, não se relacionando ao seu público. Todavia, o indivíduo dotado de um “dom” pode, facilmente, criar um grau de apreciação perante o outro, firmando, nesse contexto, diferentes categorias entre cantadores e público.

É possível perceber ainda – na fala do **Cantador 1** – uma hierarquização sobre a prática e o domínio dos elementos da cantoria a partir do *status* e “talento” de ser poeta (entendendo o termo “poeta” como declamador da “palavra”). A *poesia* enquanto quesito primordial à habilidade repentística é descrita quando dito que “para ser um bom repentista e ser um cantador basta ser poeta”, evidenciando a necessidade de dominar a poesia para, consequentemente, ser “cantador”. Foram categorizados distintamente os termos “repentista” e “cantador”, pois foram assim definidos pelo entrevistado, apontando para o improviso (repente) como um produto meramente “verbal”, sendo o cantador (músico) compreendido separadamente. Contudo, é preciso que problematicemos o uso dos termos. Na linguagem da cantoria o termo “cantador” abrange todo o fazer de versos musicalmente improvisados (ver Poetas..., 2008). Ao tratar da “poesia” atrelada a um “bom cantador”, o entrevistado destacou apenas aquele que é considerado o principal produto de apreciação no repente: o texto improvisado, criando, dessa forma, uma falsa categorização entre *poesia* e *música*.

O “dom” é também legitimado quando o **Cantador 3** traz à tona a presença de uma “veia poética”, conduzindo referências a esse “dom” como uma condição intrínseca. A justificativa é defendida pelo fato de o poeta nunca ter tido uma formação no âmbito do ensino “formal”, especificamente no ambiente

escolar, o que denota, em certa medida, o imaginário em torno da escola como sendo o espaço para a aquisição única de conhecimento. Acerca desse assunto, Wright (2016) discute sobre a vinculação das macroestruturas da sociedade e da prática interacional ao nível micro da escola, abordando como a escola, em certa medida, faz deter seu capital cultural diante da sociedade.

Corroborando esse *status* educacional, o **Cantador 2** apresenta duas questões importantes em sua fala, relatando, inicialmente, a presença de um “dom” – novamente evocando a ideia de uma habilidade mística e inata – mas, diferentemente dos outros cantadores, graduando seu raciocínio culminando na perspectiva de uma habilidade que se desenvolve com determinadas práticas de leitura e, em certa medida, no ambiente escolar. Castro (2010, p. 180) dirá que “essas duas noções se confundem de maneira tal, que se chega a supor ser puramente dom aquilo que a técnica lapidada ao longo de uma vida é capaz de produzir em sua beleza poética”.

É interessante, neste momento, analisarmos as perspectivas de Bourdieu sobre o papel da educação escolar. Para Bourdieu e Darbel (2007, p. 10), a cultura legitimada por uma classe escolarizada transforma as desigualdades diante da cultura em desigualdades de sucesso, fechando-se “o círculo que faz com que capital cultural leve a capital cultural”. Desse modo, a influência do título escolar como autenticador do conhecimento é tão protetora quanto fecunda aos moldes de ensino, pois define o parâmetro e grau de conhecimento de quem a detém. A isso, Bourdieu chama de capital cultural institucionalizado, um modo de reconhecimento dado ao conjunto de capitais em forma de um documento que “legitime” o conhecimento de um agente (diploma, certificado, etc.). Aqui, o documento institucional representará o valor de seu detentor, como uma pessoa possuidora de habilidades supostamente adquiridas e dominadas. Na arte da cantoria repentista, o domínio sobre diversos assuntos e temas faz parte da própria permanência profissional, uma vez que o cantador precisará 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, tenha a percepção de ter sido agraciado por um “dom” divino.

Lamentamos não termos levantado no momento da entrevista uma questão com os entrevistados: as necessidades de habilidades especificamente musicais para ser um bom repentista. Aqui, dividimos o pensamento no encontro de uma compreensão paradoxal, pois, ao passo que a música e a poesia podem ser compreendidas separadamente, na prática da cantoria, elas estão atreladas em um único processo criativo. A autora Elba Braga Ramalho (2000, p. 76) considera – e defendemos essa perspectiva – que “a separação entre música e poesia [na cantoria] se faz necessária num determinado momento, para efeito de estudo de suas especificidades”. Como essa questão específica não foi levantada com os entrevistados, continuaremos a realizar a análise sobre a estrutura formal da cantoria, compreendendo a estrutura poética e musical de forma imbricada.

De fato, a música não somente é essencial como é obrigatória. Alguns autores evidenciaram que ela tem valor secundário nesse contexto, realçando o ritmo, mas rendendo-se ao valor inventivo da criação do discurso (ver Cascudo, 1984; Lamas, 1986; Sautchuk, 2009). Além disso, o público volta sua atenção para a construção textual, fazendo do conteúdo transmitido pelos poetas o principal quesito de avaliação. Tavares (2011, p. 35) afirma que “a toada, ou melodia, é importante na cantoria; mas sua função é apenas servir de suporte para os versos”, e que “o cantador não é bom na medida em que canta bem, e sim na medida em que diz coisas”. Por sua vez, registramos em alguns festivais e encontros de cantadores, comentários na plateia do tipo “ele tem voz boa”; “a viola está bem afinada”; “tá cantando lá em cima”, o que denota certa apreciação no que se refere à música, mesmo esta não configurando a essencialidade do evento, sendo tais habilidades entendidas apenas como extrapoéticas.⁷

Quando Bourdieu nos mostra como o capital cultural é adquirido e utilizado no cotidiano, deixa claro que a posição social dos indivíduos não é meramente fruto de atributos pessoais, como esforço, superdotação ou sucesso acadêmico. Em particular, ele argumenta que os indivíduos em localizações sociais privilegiadas possuem vantagens, e que boa parte dos seus resultados não refletem o mérito intrínseco de suas experiências culturais. Esses locais não são necessariamente espaços geograficamente estabelecidos em áreas sociais tidas como “altas” ou “baixas”, mas podem ser privilegiados por terem acesso a um determinado tipo de cultura, e/ou fazer artístico. O treinamento cultural no ambiente familiar, o investimento de tempo pelos pais e outros membros da família ou profissionais contratados para sensibilizar a criança às distinções culturais⁸ fornecem um importante aparato para a formação cultural do indivíduo (Burnard, 2012).

Com essa primeira questão, percebeu-se que o domínio da “poesia” é obrigatório para o ingresso e permanência na cantoria. Apoiada nessa prerrogativa, e a fim de entender mais profundamente essa questão, surgiu (intencionalmente para provocar uma reflexão) a segunda pergunta:

Pergunta 2: Por que você é poeta?

Cantador 1: Nasci com o dom de poeta, né?, apesar de que lá em casa meu avô era cantador de viola... 77 anos, parece, se não me engano... o meu avô faz anos que é falecido, né?, mas ele era poeta cantador de viola, vivia da profissão na época... olha aí meus irmãos todos entendem também, já é de família, entendeu? Lá em casa até as mulheres entendem de cantoria, aí eu sou o mais novo da turma, aí encaixei na linha da viola.

Cantador 2: Eu sou poeta repentista e escritor, que o poeta repentista é aquele que canta improvisado na hora; cantando.

⁷ As falas não foram colhidas em contexto de pesquisa, conseguimos registrá-las em situações como ouvintes, e não pesquisadores.

⁸ *A distinção: crítica social do julgamento* (Bourdieu, 2013).

E o poeta escritor é aquele que escreve, não canta, mas escreve. E o poeta polivalente, como se diz, é aquele que escreve e canta, como eu tenho vários poemas, graças a Deus, escrito, letra, música minha.

Cantador 3: Porque Deus me deu essa veia, né?, acho que herdei desde o meu avô, tirando devagarzinho e, graças a Deus, venho segurando a barra, né?

Ao serem questionados sobre o porquê de se identificarem poetas, novamente foi destacada a detenção de um “dom”; um talento presenteado por Deus. As prerrogativas permeiam o campo do misticismo, atribuindo a esse “dom” a principal resposta para suas habilidades poéticas. Todavia, as respostas trouxeram algumas questões importantes para uma reflexão mais atenta.

A ideia de um “dom”, até então defendido em suas falas, denota significados mais abrangentes em suas entrelinhas. O **Cantador 1** e o **Cantador 3**, apesar de insistirem na ideia de uma habilidade inata, logo recorrem à lembrança de parentes mais próximos que lhe inspiraram. Em ambos os casos, tiveram como referência o avô, que era também um poeta repentista, chegando a influenciar, no caso do **Cantador 1**, não só a si, como também aos seus outros irmãos. Essa influência, de acordo com o primeiro poeta, foi essencial para sua “formação poética”.⁹ Bourdieu identificou essa relação familiar na construção do *habitus*¹⁰ do indivíduo como um “produto de toda a história individual”, na qual “através das experiências formadoras da primeira infância, de toda a história coletiva da família e da classe” se constrói a “linguagem” do sujeito (Bourdieu, 2004, p. 131).

Schroeder (2004, p. 112) também evidenciou essa 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 (às vezes ambos) era músico profissional ou amador, ou então o músico teve acesso [a um ambiente musical] desde a mais tenra idade”. Percebe-se 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.

Nessa maneira de conceber o talento musical como algo dado *a priori* e que precisa apenas de disparadores para que aflore, o meio ambiente exerce apenas o papel de desencadeador das potencialidades latentes. Entretanto, é interessante observar

⁹ Evidenciamos esse posicionamento em 100% das 24 entrevistas realizadas entre os anos de 2017 e 2019 com cantadores das cidades de Barbalha, Crato e Juazeiro do Norte, todas no estado do Ceará, durante o mapeamento dos cantadores dessa região.

¹⁰ Para Bourdieu (2008, p. 21), “uma das funções da noção de *habitus* é a de dar conta da unidade de estilo que vincula as práticas e os bens de um agente singular ou de uma classe de agentes”. O *habitus* é regulador no campo, delinea a relação entre os seus agentes e, ao mesmo tempo que é estruturado por essa relação, é estruturante em sua práxis.

que, embora o talento seja considerado, via de regra, um atributo natural, as informações biográficas dos músicos em questão de certo modo contradizem essa “naturalidade” (Schroeder, 2004, p. 112).

Essa aquisição familiar pode ser compreendida a partir de Bourdieu como um tipo de capital cultural incorporado, no qual, segundo o autor, há a absorção de um *habitus* cuja internalização exige investimentos de longa duração para tornar essa forma de capital parte integrante da pessoa, e que

não pode ser transmitido instantaneamente [...] por doação ou transmissão hereditária, por compra ou troca. Pode ser adquirido, de maneira totalmente dissimulada e inconsciente, e permanece marcado por suas condições primitivas de aquisição (Bourdieu, 1998, p. 75).

Ao ter parentesco tão próximo com um cantador, vendo-o cantar, improvisar e tocar um instrumento, não fica difícil imaginarmos a capacidade de incorporação dessas habilidades, bem como a influência gerada por esse convívio. Aliás, como dizem Bonamino, Alves, Franco e Cazelli (2010, p. 492) “nesse tipo de capital, o componente do contexto familiar atua de forma mais marcante”.

Vale também destacar que, na cantoria, a viola é o maior patrimônio material do cantador,¹¹ possui-la tão estreitamente vinculada ao ambiente familiar é deter a possibilidade de ter o contato direto com um objeto importante. Na visão de Bourdieu, a existência de uma herança de capital cultural – e, mais do que isso, de um capital econômico –, permite a aquisição de bens materiais, possibilitando, ao seu portador, a capacidade de identificar objetos de valores artísticos, patrimoniais e culturais. Isso o autor chama de capital cultural objetivado, que é justamente a possibilidade de possuir um objeto culturalmente importante. Fazemos referência, dessa forma, a esse tipo de capital; entendemos que o autor se refere a grandes obras artísticas e de relevância no nível social, mas, restringindo-nos à comunidade dos cantadores e apologistas, esse objeto (viola) é fruto de muita admiração e cobiça, tanto que muitos cantadores hoje, pela impossibilidade financeira de adquirir tal instrumento, utilizam apenas um violão de seis cordas.

O **Cantador 2** fez de sua resposta uma autoidentificação de poeta/artista. Mas, diferentemente da resposta do **Cantador 1** na primeira pergunta, percebemos uma centralidade mais explícita na esfera musical. No trecho: “[...] o poeta repentista é aquele que canta improvisado na hora; cantando. E o poeta escritor é aquele que escreve, não canta, mas escreve”, foi categorizada a linha da escrita no âmbito da palavra, e a música no âmbito do canto, fazendo do elemento cantado uma representação identitária do cantador, diferenciando-o do poeta escritor. Vemos aqui a primeira menção explícita do produto musical como o principal elemento da cantoria.

¹¹ Ver as inúmeras referências feitas pelos cantadores à viola, na série televisiva *Poetas do repente* (2006).

Retomando a fala do **Cantador 3**, mais especificamente no trecho “Deus me deu essa veia, né?, acho que herdei desde o meu avô”, percebemos que a “veia poética” amplia as perspectivas do “dom”, representando uma consequência hereditária, trazendo-nos mais uma possibilidade de aquisição de habilidades repentísticas. No entanto, se assim o fosse, o que se sucedeu com os irmãos do **Cantador 1**? Até onde sabemos, eles apenas entendem de cantoria, mas não seguiram a carreira de cantador. Desse modo, se apenas a sociabilidade e o acesso aos capitais garantissem a aquisição da linguagem, poderíamos supor que todo indivíduo inserido no meio teria condições de desenvolver a carreira de cantador, e poderíamos ignorar as complexas redes de relações, predisposições e aquisições obtidas no decorrer da vida.

O “dom” representa uma ordem significativamente relevante para a compreensão de como se concebe e como se faz a música nesse contexto. Sua concepção não deve ser ignorada, mas também não deve ser entendida como a resposta única para todo o processo de aprendizagem do cantador. A própria educação musical visa ampliar as perspectivas de aprendizagem para os diferentes processos – ora denominados de ensino-aprendizagem, ora de transmissão (empréstimo da etnomusicologia). De todo modo, ocorrem modelos de aprendizagem em todas as práticas. Não significa dizer, porém, que todos que tiverem uma formação musical institucionalizada poderão também ser repentistas. Sautchuk (2009) se propôs a esse desafio em sua tese de doutorado e relatou ter adquirido certas habilidades no fazer repentístico, chegando, inclusive, a apresentar-se junto com outros cantadores. Esse fato nos soa bastante interessante, pois o pesquisador afirma que seu primeiro contato com cantoria e cantadores aconteceu durante sua pesquisa de campo, apresentando um valor experienciado, não podendo ser tomado como uma qualidade universal.

Alguns comportamentos foram também percebidos durante as entrevistas, e os destacamos aqui. A preocupação em registrar uma resposta em que o “talento” fosse explicado não como uma habilidade conquistada empiricamente, mas como um “presente” dado por Deus, foi constante, como quando disse o **Cantador 1**, em um outro momento da entrevista: “[...] eu fui aprendendo pela inteli... o dom, né? já nasci com o dom...”. Nesse momento, percebemos a busca por uma resposta pautada no “dom”, uma possível ética compartilhada entre os cantadores, podendo soar muito pretensiosa a possibilidade de ter conquistado pelas próprias competências pessoais.¹² De acordo com Bourdieu (1984 *apud* Wright, 2016, p. 13),¹³ os indivíduos têm a tendência de se comportarem de determinadas maneiras a partir das regras do mundo social e dos padrões e comportamentos socialmente aceitos de onde se está inserido.

¹² Acreditamos veemente que esse posicionamento não reflete a totalidade dos cantadores.

¹³ “Habitue, he claimed [Bourdieu], was a tendency to behave in certain ways based on a particular understanding of the rules of the social world and its accepted patterns of behaviour.”

Segundo Sautchuk (2009, p. 98), as “demandas e opiniões coletivas como a ideologia do dom têm papel constitutivo no campo no qual se definem as relações entre cantadores e ouvintes”. A mistificação do cantador perante o público o eleva a um *status* de distinção no campo, 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 globalizante para suas habilidades.

CONCLUSÃO

A fala dos cantadores nos mostra como a percepção de suas habilidades centraliza a perspectiva de um dom depositado sobre eles. No entanto, ao analisar mais cuidadosamente a fala dos entrevistados, é possível percebermos uma predisposição e motivação ao aprendizado, seja pela influência existente no ambiente familiar ou pela própria praxis profissional, desvendando o “dom” para outros fatores, como propensão, interesse e até motivações por parte dos cantadores em enxergar na cantoria uma possibilidade de subsistência financeira.

O “dom”, além de ter um papel importante e constitutivo na prática e na relação entre cantadores e ouvintes, é também uma representação fenomenológica da própria prática profissional no âmbito da cantoria, representando a qualidade expositiva dos capitais adquiridos no campo. Do mesmo modo, a “hereditariedade” demonstrou que o contato com parentes que já eram cantadores possibilitou a internalização de padrões e habilidades do próprio fazer poético-musical, demonstrando haver uma transmissão de conhecimento nesse contexto. Em outros momentos foi ainda possível perceber uma necessidade de integrar esse “dom” a formações continuadas, a fim de firmar o talento do repentista como um grande cantador.

Este é um trabalho preliminar, importante para que novas discussões sejam futuramente realizadas, legitimando a prática dos cantadores não apenas como poetas, mas também músicos, entendendo que ambos os fazeres se atrelam em um mesmo grau de importância. A música, apesar de não ser o principal “alvo” de apreciação, está presente tanto na formação do poeta (cantador) quanto 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 efetiva prática de repentista, em particular no que se refere aos elementos musicais, pois só assim o poeta receberá o reconhecimento necessário dos outros cantadores e do seu público.

REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia. *Histórias de cordel e folhetos*. 2. ed. Campinas: Mercado das Letras: Associação de leitura do Brasil, 2006.

BONAMINO, Alicia; ALVES, Fátima; FRANCO, Creso; CAZELLI, Sibeles. Os efeitos das diferentes formas de capital no desempenho escolar: um estudo à luz de Bourdieu e de Coleman. *Revista Brasileira de Educação*, [s. l.], v. 15, n. 45, p. 487-499, dez. 2010.

BOURDIEU, Pierre. *Escritos de educação*. Petrópolis: Vozes, 1998.

BOURDIEU, Pierre. *Coisas ditas*. Tradução Cássia R. da Silveira e Denise Moreno Pegorim. Revisão técnica Paula Montero. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Tradução: Mariza Corrêa. 9. ed. Campinas: Papirus, 2008.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. 2. ed. Porto Alegre: Zouk, 2013.

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. Tradução: Guilherme João de Freitas Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BOURDIEU, Pierre; WACQUANT, Loïc. *Respuestas: por una antropología reflexiva*. Miguel Hidalgo: Grijalbo, 1995.

BURNARD, Pamela. *Musical creativities in practice*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

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

CASTRO, Simone Oliveira de. Cantoria: dom e técnica, a arte da palavra cantada. *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p. 179-192, maio 2010.

KUNZ, Martine. Slam francês e cantoria nordestina: voz, corpo e poesia. *Calígrama: revista de estudos românicos*, [s. l.], v. 21, n. 1, p. 83-98, 29 set. 2016.

LAMAS, Dulce Martins. A música na cantoria nordestina. In: LAMAS, Dulce Martins. *Literatura popular em verso*. Belo Horizonte: Itatiaia: USP: Fundação Casa Rui Barbosa, 1986. p. 267-308.

MONTEIRO, Ricardo Nogueira de Castro. A construção do sentido no repente: relações entre as estruturas lingüísticas verbais e musicais no gênero “martelo”. *Revista da Anpoll*, [s. l.], v. 1, n. 17, 15 dez. 2004.

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

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

POETAS do repente. Direção: Hilton Lacerda e Cláudio Assis. [S. l.]: TV Escola, 2006. Série de televisão (4 episódios de 30min).

POETAS do repente. Recife: Fundação Joaquim Nabuco: Massangana, 2008.

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

RODRIGUES, Rodolfo; MELO, Samuel Gomes de. De Repente em Ação: ações, resultados e apontamentos de uma investigação acerca dos cantadores repentistas na região do Cariri cearense. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 30., 2020, Manaus. *Anais [...]*. [S. l.]: Anppom, 2020. Disponível em: <http://anppom-congressos.org.br/index.php/30anppom/30CongrAnppom/paper/viewFile/187/115>. Acesso em: 10 jan. 2021.

SAUTCHUK, João Miguel Manzolillo. *A poética do improviso: prática e habilidade no repente nordestino*. 2009. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

SCHROEDER, Silvia Cordeiro Nassif. O músico: desconstruindo mitos. *Revista da Abem*, Porto Alegre, v. 12, n. 10, 8 maio 2004.

SCHROEDER, Silvia Cordeiro Nassif. *Reflexões sobre o conceito de musicalidade: em busca de novas perspectivas teóricas para a educação musical*. 2005. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

TAVARES, Bráulio. Função da música na cantoria de viola. *Synergies Brésil*, [s. l.], n. 9, p. 31-37, 2011.

TRAVASSOS, Elizabeth. Cantoria nordestina: música e palavra (review). *Latin American Music Review*, [s. l.], v. 25, n. 1, p. 126-129, 24 June 2004.

WACQUANT, Loïc. Mapear o campo artístico. *Sociologia, Problemas e Práticas*, [s. l.], n. 48, p. 115-121, maio 2005.

WRIGHT, Ruth (ed). *Sociology and music education*. London: Routledge, 2016.

Recebido em 12/01/2021, aprovado em 08/04/2022

Rodolfo Rodrigues é professor efetivo da rede municipal de ensino de Sobral, Ceará. Mestrando em Música (subárea Educação Musical) pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Licenciado em Música pela Universidade Federal do Cariri (UFCA). Idealizador do projeto De Repente em Ação, projeto de ação acadêmica da UFCA que no triênio 2017-2019 realizou o mapeamento dos cantadores repentistas no polo central da região metropolitana do Cariri cearense. <http://orcid.org/0000-0002-8762-1656>