



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA
DEPARTAMENTO DE MÚSICA**

CRISTIANO ROBERTO DE OLIVEIRA

**ENTRE RIMAS E REPENTES: A FORMAÇÃO MUSICAL DE OLIVEIRA DE
PANELAS**

**JOÃO PESSOA, PARAÍBA, BRASIL
JUNHO DE 2021**

CRISTIANO ROBERTO DE OLIVEIRA

**ENTRE RIMAS E REPENTES: A FORMAÇÃO MUSICAL DE OLIVEIRA DE
PANELAS**

Trabalho de conclusão de curso
apresentado ao Departamento de Música
da Universidade Federal da Paraíba como
parte requisito para obtenção de diploma
no curso de Licenciatura em Música.

Orientadora: Profa.
Dra. Eurides de Souza Santos

**JOÃO PESSOA, PARAÍBA, BRASIL
JUNHO DE 2021**

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

O48e Oliveira, Cristiano Roberto de.

Entre rimas e repentes: a formação musical de Oliveira de Panelas / Cristiano Roberto de Oliveira. - João Pessoa, 2021.

62 f. : il.

Orientação: Eurides de Souza Santos.

TCC (Graduação) - UFPB/CCTA.

1. Música - TCC. 2. Repente (Música) - Aprendizagem. 3. Educação musical. 4. Oliveira de Panelas - Repentista - Vida e obra. 5. Música popular. I. Santos, Eurides de Souza. II. Título.

UFPB/CCTA

CDU 78 (043.2)

Entre rimas e repentes: a formação musical de oliveira de painéis

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba como parte requisito para obtenção de diploma no curso de Licenciatura em Música.

Área de Concentração:

Data de aprovação:

___/___/___

Banca Examinadora

Eurides de Souza Santos – Orientadora

Leonardo Meira Dantas

Nina Graeff



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA

A monografia de CRISTIANO ROBERTO DE OLIVEIRA, intitulada “Entre Rimas e Repentes: a formação musical de Oliveira de Panelas” foi aprovada pela banca examinadora

Eurides de Souza Santos

Profa. EURIDES DE SOUZA SANTOS
Departamento de Música

Nina Graeff

Profa. NINA GRAEFF
Departamento de Educação Musical

Leonardo Meira Dantas

Prof. LEONARDO MEIRA DANTAS
Departamento de Música

João Pessoa, maio de 2021

*À minha mãe, Ana Maria de Oliveira,
que me ensinou o sentido do amor ao próximo.*

Agradecimentos:

Primeiramente agradeço a Deus pela conclusão de mais essa etapa em minha vida. Achava que chegar até a Universidade era uma coisa longe demais, pois tive que trabalhar desde muito cedo para me sustentar. E, mais tarde, ao constituir família, o desafio dobrou. Por isso, agradeço muito à força de minha companheira, Heloísa, de todo meu coração, pois sempre esteve ao meu lado, assim como minha filha, Ana Clara, que é uma luz na minha vida. À minha irmã, Lila, que me ensinou os primeiros acordes do violão, e que sempre me apoia e me incentiva. Ao meu irmão, Raminho, que está no Céu, e à Auxiliadora, sua esposa. Ao meu pai, João, homem que não tinha nenhuma leitura, mas que com muito esforço me proporcionou o estudo. À minha mãe, Ana, a maior fonte de minha inspiração, que partiu quando eu tinha 17 anos, e me ensinou a respeitar a importância do conhecimento, da educação e a lutar pelos oprimidos e contra a desigualdade social. Agradeço também à minha cunhada, Cynthya, pessoa de coração muito bom, que fez minha inscrição no vestibular e sempre contribuiu com meu crescimento. À Angelina, Pollyanna, Melissa e à minha sogra, Marlene, a quem tenho como uma mãe, e ao meu sogro, Luiz, exemplo de bom homem. Agradeço ao professor Sales, um amigo-irmão do meu coração que me fortalece espiritualmente. Ao professor Maçal, por acreditar sempre em mim e no meu potencial, e à professora Edel, pessoa muito importante em minha vida e com quem aprendo muito todos os dias. Ao professor Ivan Vilela, o qual sou grande fã. A Adeildo Vieira, e meu compadre querido, Klebber Maux - que no curso de licenciatura, tomávamos café em dona Socorro, na UFPB, e me ensinou muito sobre análise musical; Ao meu professor de instrumento, Leo Meira, com quem aprendi e aprendo muito, tanto como instrumentista, quanto como ser humano. Ao Grupo Ojun Orun, ao grupo Néctar do Groove, a Ramos, a Marcelo Macedo - meu amigo, tocamos há muitos anos juntos, sempre deu força para eu estudar. A Acilino Madeira, poeta-parceiro, com quem compartilhei muitas coisas da vida, artística e pessoal. À Patrícia Assad, amiga de coração enorme, leve e suave, que deu uma grande força nesse TCC. Aos amigos Wilson Magalhães e Cris e a Fernando Holanda, parceiro de longas datas. Aos amigos Anne e Andreas, Maria e Pedro, e aos jornalistas do Jornal União, Flor, Alexandre Macedo e Bia. Aos professores: Rubens Freire; Rainer Miranda; Poty Lucena, Luiz Carlos Otávio - meu primeiro professor de Harmonia, sendo fundamental no início da minha carreira. Ao meu pai musical, Bebê de Natércio, e a Ana, sua

companheira. Agradeço também a Pedro Osmar, que me mostrou vários caminhos de pensamento musical. À Jaidete, minha ex-diretora do trabalho, que sempre flexibilizou os horários para eu poder ir à Universidade. Ao Professor Vanildo Mousinho, que desde o início da licenciatura me ajudou a vencer as etapas burocráticas do curso. Ao professor Luiz de Souza Junior, que não está mais entre nós, mas sempre me dizia "coloquei uma pequena semente na sua formação durante a licenciatura", e que queria assistir meu TCC. Saiba que você não vai estar presente em matéria conosco, mas estará em espírito. Agradeço ao meu amigo, Leandro Drummond, à professora Eugênia Correa, e aos amigos da banda Às Parêa, a Zé Guilherme (*in memoriam*), Amaury Cahino, e aos meus amigos do CAPS Caminhar. À Josemere e à pai Jone. À minha orientadora, professora Eurides Santos, que com grande humildade e compreensão conduziu minha orientação com muito zelo e me ajudou muito. A todos os colegas de turma da UFPB, em especial Lucas Gaião e Admário.

Agradeço, em especial, de todo meu coração, ao motivo maior desse TCC, o poeta repentista e grande voz, Oliveira de Panelas, referência para mim e que me deu força e disponibilidade para que eu pudesse fazer este TCC. E também a sua companheira, Dona Ana, e aos seus filhos, que sempre me receberam muito bem em sua casa, de forma muito carinhosa.

*O homem só é na Terra
O que o Deus pai determina,
Eu não sei se é minha sorte,
Eu não sei se é tua sina
Nós somos da mesma peça
É que meu nome começa
Onde teu nome termina*

*(Poema de Oliveira de Panelas, para Cristiano
Oliveira)*

RESUMO

O Repente é uma manifestação da arte brasileira, baseado no improviso cantado. É uma expressão da cultura popular, caracterizado pela presença de rima e versos improvisados, acompanhados pelo ponteado da viola. O processo de aprendizagem musical no contexto das culturas populares geralmente acontece baseado em práticas coletivas. Este trabalho tem como objetivo geral entender o processo de aprendizagem musical no Repente, conhecido também como cantoria. Especificamente, objetiva compreender como esse processo ocorreu na trajetória musical e de vida do artista Oliveira de Panelas. A pesquisa parte da inquietação de entender como, com quem e de que maneira os artistas populares aprendem música, muitas vezes sem ter frequentado salas de aula. O trabalho se baseia em estratégias teóricas da Educação e da Educação Musical, e como procedimentos metodológicos lança mão da etnografia composta de entrevistas, investigação participante, além dos recursos da netnografia.

Palavras-chave: Oliveira de Panelas, repente, cantoria, cultura popular, processos de aprendizagem.

ABSTRACT

The “Repente” is a manifestation of Brazilian art, based on improvised singing. It is a field of popular culture, characterized by the presence of rhymes and improvised verses, accompanied by the stippling of the viola. The process of musical learning in the context of popular cultures usually takes place based on collective practices. The research has as general objective to understand this musical learning process in Repente, also known as “cantoria”. Specifically, it aims to understand how this process occurred in the musical and life trajectory of the artist Oliveira de Panelas. The research starts from the concern to understand how, with whom and in what way popular artists learn music, often without having attended any classroom. The work is based on theoretical strategies of Education and Music Education, and as methodological procedures it uses ethnography composed of interviews, participatory research, in addition to the resources of netnography.

Keywords: Oliveira de Panelas, repente, cantoria, popular culture, learning processes.

Lista de Figuras

Figura 1- Mapa de localização do município de Panelas **Erro! Indicador não definido.**

Lista de Imagens

Imagem 1 – Participação de Cristiano Oliveira na Live “Oliveira de Panelas - 60 anos de arte no reino da cantoria”	50
Imagem 2 - Participação de Cristiano Oliveira na Live “Oliveira de Panelas em casa”, contemplada pela Lei Aldir Blanc	51
Imagem 3 - Após apresentação no Tribunal de Contas da Paraíba	52
Imagem 4 - Frente da capa do disco “Coletânea de Repentistas”	53
Imagem 5 - Verso da capa do disco “Coletânea de Repentistas”	54
Imagem 6 - Oliveira toca em “aula espetáculo”, de Ariano Suassuna	55

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 Vida e obra de Oliveira de Pannels	12
1.1 Obras de Oliveira de Pannels e Projetos Futuros	24
2 Formas de ensino e aprendizagem de música: Revisão da literatura	27
2.1 O ensino formal e não formal na música	27
2.2 Ensino-aprendizagem no contexto da música popular	31
2.3 O Repente Nordestino	35
3. Discussões: processos de aprendizagem na trajetória de Oliveira de Pannels	44
4 Considerações Finais	48
Referências Bibliográficas	50
ANEXOS	53

INTRODUÇÃO

O Repente é uma manifestação da arte brasileira baseada no improviso cantado. É um campo da cultura popular, caracterizado pela presença de rima e versos improvisados, acompanhados pelo ponteado da viola. É presente em quase todos os estados do Nordeste, razão que nos instiga a buscar entender porque este lugar do Brasil segue sendo um recanto permeado por estas manifestações populares.

O processo de aprendizagem musical no contexto das culturas populares geralmente acontece a partir de práticas coletivas. Essa coletividade se refere tanto ao conjunto de pessoas que fazem parte dessa prática, quanto ao fato de ser uma prática que envolve múltiplas expressões como: música, dança, poesia, rima, performance instrumental, conhecimentos gerais, habilidade vocal, improvisos, etc. Buscando aprender o todo, e não apenas as partes, os indivíduos aprendem música a partir de uma visão ampla de todo o universo ao qual aquela cultura musical está inserida.

A pesquisa teve como objetivo geral entender esse processo de aprendizagem musical no Repente, conhecido também como cantoria. Especificamente objetivou compreender como esse processo ocorreu na trajetória musical e de vida do artista Oliveira de Panelas. A pesquisa partiu da inquietação de entender como, com quem e de que maneira os artistas populares aprendem música, muitas vezes sem ter frequentado nenhuma sala de aula.

A escolha do objeto de pesquisa se deu, em primeiro lugar, por causa da minha familiaridade com essa realidade. As experiências com as manifestações culturais, tipicamente populares, como o Cavalo-Marinheiro e as Tribos Indígenas, na cidade de Bayeux, me trouxeram a admiração e ao mesmo tempo a inquietação em buscar entender como os espaços de aprendizagem, muitas vezes caracterizados como “informais”, constituem a formação musical dos artistas populares.

Ao observar um pouco desses processos de aprendizagem e convivendo e tocando com repentistas, percebi que as referências dos cantadores eram os antigos repentistas que escutavam quando jovens. Assim, eles tocavam e reproduziam canções que escutavam e, com o passar do tempo, também criavam, parecido com o

que alguns autores descrevem como “aprender de ouvido”, conforme veremos adiante.

Em segundo lugar, a convivência e admiração por Oliveira de Pannels e sua obra, foram determinantes para a escolha do tema e objeto de pesquisa. Conheci Oliveira no ano de 1999, através do poeta Bebê de Natércio e Daudeth Bandeira, também poeta e repentista e parceiro artístico de Oliveira por alguns anos, a partir de um convite para acompanhá-los com minha viola, em uma de suas cantorias. A partir de então iniciou-se uma longa jornada de parcerias e aprendizados junto a Oliveira de Pannels. À medida em que ia conhecendo sua obra e sua pessoa, percebia que sua poesia e seu Repente são uma aula de vida e de sabedoria.

Identificamos claramente que o Repente faz parte de um contexto em que os processos de aprendizagem e o fazer musical dos cantadores recebem múltiplas informações dos grupos de seu convívio. Esta forma de ensino é comumente caracterizada como “informal”, apesar de não haver muita clareza ou consenso sobre essa classificação, como veremos adiante.

Com esse estudo pretendo mostrar diferentes formas de aprendizagem musical, trazendo à luz as diversas maneiras que um indivíduo possui de sistematizar a sua prática musical, por meio das vivências do dia a dia e da aprendizagem ancoradas no seu próprio meio social.

Diversos trabalhos na atualidade se dedicam a discutir, teorizar, refletir sobre o tema dos processos de ensino e aprendizagem tidos como “informais”. Assim, o presente trabalho encontra-se nesse âmbito e busca contribuir com as reflexões sobre o tema. Busca-se também reunir informações sobre a vida e obra de um artista de tamanha relevância como a de Oliveira de Pannels, desejando contribuir para a produção acadêmica sobre manifestações culturais do Nordeste e do Brasil.

Para a realização deste trabalho escolhi adotar uma abordagem qualitativa, sendo a coleta de dados baseada na metodologia da história de vida, por meio de entrevistas narrativas e, em um segundo momento, semiestruturadas. A princípio foi feito um levantamento sobre a história de vida musical de Oliveira de Pannels, e posteriormente, foi agendada uma entrevista com o artista. A entrevista foi realizada na casa do repentista, com o objetivo de coletar as informações sobre como, com

quem e quais locais foram importantes no seu processo de aprendizagem. O objetivo também foi analisar as práticas criativas de Oliveiras de Panelas, por meio do método de observação participante, a partir da interação pessoal com o músico por meio da viola caipira.

O presente trabalho está dividido da seguinte maneira: Introdução, onde apontamos a importância, os objetivos do estudo, contexto, motivação, a metodologia desta pesquisa e a estrutura desse estudo; O Capítulo 1 apresenta uma narrativa sobre a vida e a obra de Oliveira de Panelas, onde abordamos como se deu todo o processo de aprendizagem do artista na viola, no Repente, na Poesia e no Cordel, bem como pontos que o artista destaca como importantes em sua trajetória; O Capítulo 2 traz uma revisão da literatura sobre o ensino formal e informal e processos de aprendizagem de músicos populares. Descreve também o Repente, destacando seus principais aspectos e contextos socioculturais; No Capítulo 3 apresentamos a discussão, com o intuito de entender alguns aspectos sobre a aprendizagem na música popular, utilizando o caso de Oliveira de Panelas como base, mostrando suas influências musicais e sua fonte de inspiração artística, em diálogo com a literatura apresentada; e por fim, o Capítulo 4 traz as considerações finais com uma síntese reflexiva sobre o que foi apresentado ao longo do trabalho.

1 Vida e obra de Oliveira de Panelas

*Eu não troco meu sertão
Por cinco ou seis Hollywood
Nem pensem que Robin Hood
Vale mais que Lampião,
Sou muito mais Gonzagão
Tocando seu xenhenhém,
Aposto como He-man
Não sabe fazer repente,
Eu não troco o meu oxente
Pelo OK de seu ninguém*

(Oliveira de Panelas, trecho do poema “Eu não troco meu oxente pelo OK de seu ninguém”)¹

Oliveira Francisco de Melo², mais conhecido artisticamente como Oliveira de Panelas, nasceu em 24 de maio de 1946 na zona rural do Município de Panelas³, estado de Pernambuco, em um sítio chamado Barrocas. De família muito humilde, seu pai só conseguiu registrá-lo dois anos depois de seu nascimento. Segundo o artista, quando tinha aproximadamente a idade de seis anos, mudou-se para o Sítio Contador, onde viveu num povoado chamado Recifinho, local onde se deu o início de sua trajetória artística.

¹O poema pode ser visto declamado na íntegra pelo link <https://www.youtube.com/watch?v=9JGQbyfMOH4>

² Os dados apresentados neste capítulo tiveram como fonte as informações obtidas a partir da entrevista realizada com Oliveira de Panelas, em sua casa no dia 11 de setembro de 2019. Também contém informações de notícias extraídas de sites da internet e notícias de jornais.

³ O município de Panelas encontra-se no Planalto da Borborema, e fazia parte da microrregião do Brejo Pernambucano. O Município foi formado em 18 de maio de 1870, quando desmembrou-se do município de Caruaru e parte do território de São Brando do Una. De acordo com o Censo Geográfico de 2019, produzido pelo IBGE, sua população foi estimada em 26.474 habitantes. Panelas fica a cerca de 180 quilômetros da capital pernambucana, Recife.



Figura 1- Mapa de localização do município de Panelas, no estado de Pernambuco. Fonte: Marcos Elias de Oliveira Júnior (2019).

Seus grandes incentivadores foram seu pai, Antônio Francisco de Melo Filho, agricultor e pedreiro, e sua mãe, dona Maria Virtuosa dos Santos, que trabalhava como doméstica e era “sempre muito amorosa com todos”, segundo Oliveira, que também a descreve como uma “pessoa de pouco estudo e muita sabedoria”. O poeta conta que dona Virtuosa era muito amiga de uma professora da região, dona Edith, e que através desta sua mãe teve contato com as obras do compositor austríaco Franz Schubert, que a professora solfejava. Oliveira conta que gravou fortemente na memória sua mãe cantarolando as melodias de Schubert. E também com sua mãe, Oliveira aprendera a maioria dos provérbios populares, que até hoje sabe. Ele narra que sua mãe tinha um jeito “espiritual” de aprender as coisas.

Oliveira fora criado em uma família humilde, juntamente com seus treze irmãos. Não tinham terra própria para trabalhar, e então foi em terras alheias que essa família obteve o sustento diário. E, desta forma, ao mesmo tempo em que ia ajudando seu pai na roça e nos serviços da construção civil, escutava-o cantarolando sextilhas (estrofes de seis versos), o que despertou muito a sua atenção ainda quando garoto. E foi assim, trabalhando na roça e escutando a musicalidade de seus pais, que desenvolveu seu lado mais talentoso: o dom para as cantorias. Segundo nos conta o artista, Seo Francisco Antônio de Melo não escondia de ninguém a predileção e admiração pelo filho cantador, o que despertava, muitas vezes, o ciúme dos outros filhos:

Trabalhava na roça do meu pai, e fazendo cantorias por ali pertinho, o que despertou o dom do repente. Papai tinha o dom de cantoria muito pouco, fazia aquelas sextilhas, estrofes de seis versos, mas ele não prosseguiu. E eu fui o cantador que meu pai não conseguiu ser. Ele tinha uma admiração de mim profundíssima, meu pai. Mãe dividia o amor com todos, mas papai era réu confesso que até meus irmãos sabiam (Oliveira de Panelas, João Pessoa, setembro de 2019).

Além de observar e aprender com as sextilhas de seu pai, a literatura de cordel também foi importante para o início do seu desenvolvimento artístico. Oliveira conta que desde pequenininho, sempre teve muito contato com a literatura de cordel, e que, antes mesmo de começar a cantar, lia muito os cordéis que Seo Zé Pitumba, dono de uma mercearia no povoado local, trazia para ele. Segundo Oliveira, Seo Zé Pitumba sempre lembrava de comprar os folhetos para o futuro cantador quando viajava para Caruaru para comprar mercadoria para a venda. Ainda sobre os cordéis, Oliveira lembra que também lia muitos folhetos para um senhor de nome Ernesto, mais conhecido como “o cego Ernesto”. Segundo o artista, o cego Ernesto ficava sentado na cadeira esperando o pessoal que ia para a feira no sábado voltar e, enquanto isso, pedia para o menino Oliveira ler os cordéis para ele: “Oliveira, vem ler os folhetins aqui pra mim! Quando alguém passar, tu para. Aí eu começava a ler pra ele e ele ficava todo feliz, o cego Ernesto”, conta-nos o artista lembrando seus tempos de juventude (Oliveira de Panelas, João Pessoa, setembro de 2019).

Ao ler com atenção os cordéis, começou a observar sua estrutura e, aos oito anos de idade, a elaborar seus primeiros versos. Foi então com doze anos de idade que fez a sua primeira cantoria, utilizando um cavaquinho para se acompanhar. O contato com a viola veio um pouco depois, mas ainda com doze anos de idade.

Sobre essa época, Oliveira faz questão de enfatizar, durante a entrevista, que era canhoto. Porém, como era o costume da época, seu pai lhe treinou para ser destro, e desta maneira virou ambidestro: “Corto com essa, atiro pedra com essa, escrevo com essa, escrevo com a direita, e pinto alguma coisa. Mas tem muitas coisas”, conta o artista, e assim demonstra uma multiplicidade de habilidades:

Sou um pintor, gosto dessas coisas. Sou pedreiro, pedreiro bom, mas não gosto de trabalhar de pedreiro não. Gosto, admiro, gosto quando tá feito. Tenho o dom. Muitas vezes você sabe de uma coisa, mas não gosta de fazer. Eu sei, mas não gosto de fazer, que é muito sujo. Eu sou habilidoso, um artesão. Eu seria um artesão. Eu invento muita coisa (Oliveira de Panelas, João Pessoa, setembro de 2019).

O “menino cantador de Toíinho”, como passou a ser chamado um tempo depois, pois seu pai era chamado pelos amigos e conhecidos de Seo Toíinho⁴, começou a cantar fazendo versos e disputando com alguns rapazes mais experientes que ele. Nesse contexto, se destacou dentre os demais e foi indicado para participar de um teste de viola com Josué Rufino, ganhando o teste e um prêmio em dinheiro. Sendo assim, aos doze anos cantou pela primeira vez de forma profissional juntamente com Josué Rufino, em seu município, Panelas-PE, o que lhe rendeu um pagamento de cem mil réis na época, fazendo a felicidade do povoado local. Sobre esse episódio, Oliveira lembra:

Ganhamos cem mil réis naquela época. E para meninada, foi muito pão que a gurizada, vizinhos, comeu comigo. Tínhamos muita carência de pão. Todos eles diziam: ‘Oliveira, quando é que vai haver outra cantoria, que é pra gente te escutar?’ Mas, não era não. Era porque quando eu ganhava dinheiro, eu comprava pão pra todo mundo comer. Eles estavam mais interessados no pão do que na cantoria. Mas, é bonito, né? Essa história, é minha história luminosa por essa causa. Dinheiro meu, dividido com a gurizada da época. (Oliveira de Panelas, João Pessoa, setembro de 2019).

Com relação ao início da sua relação com a viola, instrumento que o acompanharia para sempre em sua vida artística, Oliveira nos conta que era muito querido por seu pai, que o levava para todas as cantorias, assim como para outros lugares que frequentava. Aos treze anos de idade, durante uma viagem à cidade de Maringá, no estado do Paraná, para visitar seus primos, Oliveira ganhou de seu pai sua primeira viola de sete bocas, comprada por nove contos de réis.

Após seu retorno à terra natal, Oliveira cantou por um ano e meio com o também músico Manoel Hermínio. Assim, tornou-se profissional aos 14 anos, viajando por todo o estado de Pernambuco, parte de Alagoas e Paraíba com vários poetas-cantadores, entre eles Manoel Hermínio (natural de Cupira- PE) e João Vicente (natural de Panelas - PE).

Um episódio curioso que marcou sua trajetória foi quando, no início de 1962, Oliveira decidiu ir tentar a vida em Garanhuns - PE. Para tal, recebeu uma ajuda de custo de seu pai. Sem destino certo, sem contrato algum, só conhecia seu amigo

⁴ Oliveira conta que inclusive o jornal Le Monde fez uma matéria sobre ele onde fez uso da perífrase “o menino cantador de Toinho”.

Voador da Paraíba, que residia em Garanhuns. No entanto, ao chegar lá, ficou sabendo que Voador havia viajado e, sem ter onde se hospedar, recebeu ajuda de um outro cantador para hospedagem. Aos dezesseis anos e sem contrato ou trabalho certo, seu dinheiro acabou em poucos dias. E, então, já sem ter dinheiro nem para comer, o artista decidiu tentar a sorte no jogo do bicho, gosto que também herdou de seu pai. “E não é que o milhar deu?”, conta-nos Oliveira sorrindo ao lembrar. E assim, ganhou nove mil contos de réis, o suficiente para sua sobrevivência enquanto encontrava trabalho e fazia contatos.

Outro acontecimento marcante que Oliveira nos conta, deste mesmo período, foi quando em meados de 1962 cantou pela primeira vez em uma rádio no município de Garanhuns-PE com Voador da Paraíba. Cantaram o sucesso “menino cantador”, que lhe renderia uma remuneração de dez mil contos de réis, um bom pagamento para a época.

Aos 18 anos, numa cidadezinha chamada Capoeiras, próxima a Garanhuns, Oliveira teve 54 motes pedidos e pagos⁵. Seu sucesso era enorme e, com o tempo, começou a receber muitos pedidos de moças, rapazes, temas de amor, sobressaindo-se nos motes em relação a seu colega de trabalho. Percebeu, então, que este colega dava preferência a seus próprios motes durante a apresentação e cortava os de Oliveira, sendo que os de Oliveira eram os mais pedidos na noite. Após ter a percepção clara de que o colega queria prejudicá-lo, romperam relações, e, perseverante, Oliveira foi galgando seu caminho próprio em busca da arte e reconhecimento.

Em 1971, aos 25 anos de idade, Oliveira tomou a decisão de, assim como muitos artistas da época, mudar-se para o estado de São Paulo. Ao chegar lá, deparou-se com uma grande quantidade de cantadores no bairro do Brás, no qual não encontrou um ambiente convidativo. Passou então a trabalhar como pedreiro na construção civil na empresa Omnia Construções para tirar seu sustento, apesar de relatar não ter se sentido realizado nessa profissão.

⁵ Mote é o tema pelo qual é desenvolvido um determinado assunto. Em outras palavras, seria “para onde o assunto está sendo levado” na cantoria. Se expressa nas duas frases finais para o fechamento da estrofe.

Após um ano de intervalo em sua carreira artística, Oliveira voltou a cantar e abandonou o trabalho da construção civil, associando-se a um dos fundadores da ARPOFOB - Associação dos Repentistas, Poetas e Folcloristas do Brasil⁶, que localizava-se no décimo andar do famoso edifício Martinelli, o primeiro arranha-céu de São Paulo. Passou então a cantar em vários lugares no bairro do Brás, como no bar Recanto dos Poetas, no bar Recanto dos Cantadores e na rua Brigadeiro Machado. Foi um dos ativistas e fundadores da Academia de Poetas Repentistas Nordestinos, onde agia com muito empenho, sintonia e sincronia, ajudando muitos outros artistas músicos:

Eu fui um dos fundadores ativistas na academia de poetas repentistas nordestinos. Lá eu comandava o ambiente, fazia o aniversário da turma, pegava o endereço de todo mundo; todo mundo vinha fazer seu aniversário ali. Foi um momento apoteótico nosso. E tirei outros cantadores dos empregos pra trabalhar comigo. Nós trabalhamos muito em sintonia e em sincronia (Oliveira de Panelas, João Pessoa, setembro de 2019).

Em 1975, Oliveira gravou seu primeiro disco, intitulado “Coletânea de Repentistas⁷”, da série Brasil Caboclo, cantando em vinte e quatro gêneros do repente, junto a vários cantadores. Neste mesmo ano aconteceu um outro marco importante de sua trajetória: Oliveira conhece Otacílio Batista⁸, poeta popular, compositor, escritor, produtor, pesquisador da cultura popular e fundamentalmente, cantador de viola, que veio a ser seu parceiro por décadas. Juntos formaram uma parceria de muito sucesso por mais de 25 anos em todo o Brasil e em alguns países,

⁶ Fundada no início dos anos 1970, a Associação de Repentistas, Poetas e Folcloristas do Brasil (Arpofob), teve como objetivo legalizar a atividade dos violeiros em São Paulo. Segundo Joseph Luyten (1981), as ações da Arpofob abrangiam: a emissão de carteirinhas aos cantadores; a promoção de cantorias em festas particulares ou públicas; a organização de palestras em escolas e faculdades, visando dar publicidade à poesia popular; a articulação de contatos entre os cantadores itinerantes e os residentes em São Paulo; a produção de programas de rádio e televisão; a gravação de discos; a divulgação de matérias em jornais; o estabelecimento de uma rede de público, apoiadores, jornalistas e advogados em torno das cantorias; a mediação da relação com a Ordem dos Músicos do Brasil (OMB) para obtenção de carteiras de músicos práticos. Fonte: Cadernos do IEB (2019). Disponível em: <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/download/399/352/1427-1?inline=1>

⁷ Vide anexos.

⁸ Otacílio Guedes Patriota ou Otacílio Batista nasceu em Itapetim-PE, em 26 de setembro de 1923 e faleceu em João Pessoa-PB, no dia 5 de agosto de 2003. Otacílio foi um cantador, violeiro e repentista brasileiro, e em mais de 50 anos de carreira, fez cantoria com grandes artistas, como Cego Aderaldo, entre outros. Uma de suas músicas de sucesso é “Mulher Nova, Bonita e Carinhosa Faz o Homem Gemer sem Sentir Dor”, composta em parceria com o cantor Zé Ramalho, e tema do filme Lampião, o Rei do Cangaço. Otacílio ficou conhecido nacionalmente por seus versos, e também publicou vários livros, dos quais destacam-se: Poemas que o Povo Pede; Rir Até Cair de Costas; Poema e Canções; e Antologia Ilustrada dos Cantadores.

como Portugal, Cuba e Argentina. Oliveira ressalta que Otacílio, além de um espetacular cantador, foi um grande amigo. Foi através desse encontro que Oliveira recebeu o convite de Otacílio para apresentar um programa na rádio paraibana Tabajara FM.

Assim, no ano de 1976, Oliveira mudou-se para a cidade de João Pessoa – PB, onde até hoje reside. Nesse mesmo ano, através de Otacílio Batista e Dimas Batista⁹, irmão de Otacílio, Oliveira conhece Ariano Suassuna¹⁰ em um festival para músicos estrangeiros, no Teatro Santa Isabel, na cidade do Recife. Na ocasião, o maestro Rafael Garcia¹¹ chamou Oliveira para cantar. Ariano, ao assistir à apresentação, ficou tão encantado que compôs uma música para Otacílio e Oliveira de Pano cantarem juntos. Após este episódio, Ariano começou a chamá-lo para muitos eventos, até que a parceria se firmou em forma de shows fixos, com ensaios semanais. Ariano nutria uma admiração especial por Oliveira devido a seu enorme talento, o que proporcionou uma parceria de três anos de intenso trabalho musical entre ambos. Oliveira, que passou a participar como tenor de seus shows, relata que Ariano foi muito bom pra ele. Na ocasião, Ariano criou uma portaria para aposentar Oliveira e depois deste aposentado, ficou pagando ao músico por show, para lhe proporcionar maiores ganhos.

Oliveira conta que Ariano, muitas vezes, por saber do potencial enorme do repentista, levava-o a viagens para participar de seus shows individuais, o que despertava o ciúme dos demais músicos não convidados. Conta que Ariano era muito

⁹ Dimas Batista Patriota, violeiro e repentista, irmão de Otacílio Batista, nasceu no ano de 1921, na então Vila Umburanas, município de São José do Egito, hoje cidade de Itapetim-PE., aos 50 anos de idade, formou-se em Letras Clássicas na mesma faculdade de onde seria professor de Língua Portuguesa. Faleceu no ano de 1986, na cidade de Fortaleza.

¹⁰ Ariano Vilar Suassuna, nascido em Parahyba do Norte em 16 de junho de 1927 e morto em 23 de julho de 2014, na cidade do Recife, foi dramaturgo, romancista, ensaísta, poeta, professor e advogado. Suassuna foi idealizador do Movimento Armorial e autor das conhecidas obras *Auto da Compadecida*, *O Romance da Pedra do Reino* e *Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*. Foi um grande defensor da cultura Nordestina brasileira e Secretário de Cultura de Pernambuco (1994-1998) e Secretário de Assessoria do governador Eduardo Campos até abril de 2014.

¹¹ Maestro e professor Rafael Garcia, natural do Chile que se radicou no Brasil a partir de 1970. Foi “spalla” das principais orquestras brasileiras, como Orquestra Sinfônica de São Paulo, Orquestra Sinfônica da Paraíba e Orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Foi professor da Universidade Federal da Paraíba e da Universidade Federal de Pernambuco, tendo sido membro fundador do Departamento de Música da UFPB.

exigente, mas que sabia que Oliveira tinha muita qualidade no que fazia e, por isso, a parceria de trabalho foi excelente.

Sobre esse grande encontro entre Suassuna e Oliveira de Panelas, cabe ainda discorrer acerca de um verso que ficou muito conhecido através da figura de Ariano Suassuna, uma vez que o mesmo costumava recitar seus versos em suas diversas palestras e encontros Brasil afora. O verso é “não troco meu oxente pelo *ok* de ninguém”, e, na realidade, compõe o mote de um poema de Oliveira, como pode ser verificado na epígrafe do presente capítulo. Segundo relatou em nossa conversa, a inspiração para esse poema se deu como forma de revide ao fato de que sempre achou que o “Brasil Sul” zombava do modo do nordestino falar. No blog “cantigas e contos”, Oliveira relata sobre o poema e sua motivação em publicá-lo no *site*, onde o pode ser lido na íntegra:

Quando eu me apresentava nas Aulas-Espetáculo durante três anos com Ariano Suassuna, ele gostava muito quando eu cantava este poema. Cantei-o a primeira vez na TV Cultura há dez anos a pedido de Rolando Boldrin. Este poema faz parte de minhas cantorias. Quando eu o escrevi imaginei também o mote e senti que ia ser bem entendido e comentado. E está sendo. Graças. Em homenagem ao grande Ariano, venho postá-lo, pra que ele de lá dê boas gargalhada como fazia aqui na Terra (Oliveira de Panelas. Poesia: Oliveira de Panelas faz homenagem ao seu grande amigo Ariano Suassuna, 2014. Cantigas e Contos. Disponível em: <http://cantigasecantos.blogspot.com/2014/07/poesia-oliveira-de-panelas-faz.html>. Acesso em: 12/04/2021.

Oliveira cita ainda outros acontecimentos interessantes e encontros com pessoas influentes que marcaram seu percurso artístico. Cantou na residência oficial do ex-governador do Distrito Federal (1985-1988) José Aparecido, na qual estavam presentes Mário Soares, ex-primeiro-ministro de Portugal e outros políticos brasileiros, como Ulysses Guimarães, José Sarney, Humberto Lucena e Saulo Ramos.

Certa vez, no ano de 2011, o então ministro das relações exteriores, Celso Amorim, assistiu uma apresentação sua em João Pessoa, e ficou interessando em levá-lo para representar o Brasil na Bienal do Livro que aconteceria em Bogotá. Ao final do show, uma surpresa para ambos:

Celso Amorim saiu daqui e disse: ‘Oliveira você me deu sorte viu? (...) ‘Eu vim aqui sendo ministro das relações exteriores, com você depois do Show eu recebi a notícia, vou ser agora o ministro da defesa do Brasil. Sua ida (à Bogotá) está certa, pode aguardar (Oliveira de Panelas, João Pessoa, setembro de 2019).

Conta ainda que cantou na casa de Saulo Ramos, ex-Ministro da Justiça do governo de José Sarney, um grande amigo seu que, posteriormente, levou-o para cantar na casa de Roberto Carlos, onde realizou algumas apresentações para o cantor ao longo dos anos.

Oliveira já fez shows para vários presidentes estrangeiros como Mário Soares (Portugal) e Fidel Castro (Cuba), entre outros, além de personalidades do mundo artístico, político e social. Inclusive, conta que cantou para o Papa João Paulo II:

Cantei pra Papa, João Paulo II, quando ele foi para as Malvinas, fez escala técnica no Galeão, eu estava cantando com Adelzon Alves, o amigo da madrugada, eu estava cantando lá, aí me chamaram, para cantar, na multidão. Bonito. Momento apoteótico (Oliveira de Panelas, João Pessoa, setembro de 2019).

Ainda sobre outros momentos e apresentações marcantes de sua carreira, Oliveira ressalta que já viajou a trabalho para uns doze países estrangeiros. Na França cantou pela primeira vez em 1998, quando o Brasil recebeu uma homenagem, e depois, cantou mais três vezes em território francês em outras ocasiões. Nos EUA, juntamente com outros artistas do México, Jamaica, Chile e Espanha fez apresentação, inclusive para a secretária de Estado do governo de Barack Obama, Hillary Clinton. Apresentou-se em Portugal na Semana de Gastronomia Cultural e Cultura. Ainda cantou para o presidente Fidel Castro no Teatro José Heredia, em Santiago de Cuba:

Conheço uns dez ou doze países. Só na França eu já cantei quatro vezes, e nos Estados Unidos eu fui convidado pra fazer, eu e artistas da língua hispânica né. Hillary Clinton era secretária. [...] eu fui como um dos convidados do Brasil, entre outros artistas do Chile, do México, da Espanha, da Jamaica, pra cantar. E já não precisou nem ir para consulados, passou direto porque meu passaporte já veio como convidado especial dos Estados Unidos [...]. Cantei pra Fidel Castro, Mário Soares. Na França, na primeira vez, foi quando o Brasil era o homenageado do ano de 1998. Estive em Portugal também, na semana de gastronomia cultural e cultura, cantei lá em Portugal. Pra Mário Soares eu cantei aqui, lá em Brasília, na casa do Aparecido, o governador (Oliveira de Panelas, João Pessoa, setembro de 2019).

Oliveira, antes de iniciar sua carreira solo, fez dupla com diversos cantores, entre eles, Geraldo Amâncio¹² e Daudeth Bandeira¹³, e também com cantores menos famosos, mas, segundo o artista, “de grande competência”. Teve várias composições suas gravadas por músicos famosos, dentre elas: “Eu quero” (Quinteto Violado), “Discos Voadores me Preocupam Demais” (Socorro Lira, Zé Ramalho, Teca Calazans, Silvia Sol) e “O Amor Cósmico” (Teca Calazans e Socorro Lira), “Terceiro Milênio” (Zé Ramalho). Além destes, Rolando Boldrin e muitos outros músicos já gravaram diversas de suas músicas.

Sobre os cantadores que lhe influenciaram, Oliveira cita os cantadores da rádio difusora de Caruaru, como Zé Vicente da Paraíba, Manoel Pedro Clemente, Calisto José dos Santos e tantos outros. Ouvia também a rádio da Borborema em Campina Grande, com Zé Gonçalves e os Bernardes, e a rádio Clube de Pernambuco, onde prestigiava e aprendia cada vez mais com os artistas Otacílio Batista, Zé Alves Sobrinho e outros cantadores. Os cantores mais escutados pelo artista foram Orlando Dias, Orlando Silva, Carlos Galhardo, Alcides Gerardi, Ângela Maria, Emilinha, Cauby Peixoto, Gonzaga, Jackson do Padeiro e agora, mais recentemente, Vicente Celestino. Oliveira nos conta que, só de escutá-los, tinha uma facilidade enorme de reproduzir as melodias na viola. Às vezes, passava a tarde inteira treinando.

Oliveira conta que todas essas músicas e cantores lhe influenciaram de certa forma, implícita ou explicitamente. Seja na formação de seu próprio ritmo, de sua cantoria ou na sua expressão artística, tudo contribuiu para a formação das bases de sua personalidade musical. Mas frisa que não possui um músico-referência específico

¹² Mestre Geraldo Amâncio é um violeiro, poeta e escritor nascido em um sítio no município de Cedro – Ceará. Até os 17 anos de idade trabalhou na roça, e mais velho, cursou História na faculdade. Participou de centenas de festivais em todo o país, e classificou-se mais de 150 vezes em primeiro lugar. Organizou festivais internacionais de repentistas e trovadores, além do festival Patativa do Assaré. Geraldo Amâncio é Mestre da Cultura reconhecido pelo Governo do estado por meio Secretaria da Cultura - Secult e pela Universidade Estadual do Ceará - UECE.

¹³ Manuel Bandeira de Caldas, conhecido artisticamente como Daudeth Bandeira, nasceu no ano de 1945, no sítio Riacho da Boa Vista, município de São José de Piranhas/PB. Irmão de Pedro Bandeira, Francisco Bandeira e João Bandeira, também cantadores, Daudeth é caçula de uma família de poetas. Filho de Tobias Pereira de Caldas e Maria de França Bandeira, e neto do imortal cantador, Manuel Galdino Bandeira, Daudeth começou logo cedo a elaborar seus primeiros versos, trabalhando nas suas rimas e iniciando na viola. Como repentista profissional, participou e continua participando de muitos torneios, congressos e festivais de cantadores pelo Brasil afora.

em sua carreira. Havia nomes que admirava, como José Alves Sobrinho, Zé Gonçalves, Otacílio Batista, Pedro Bandeira, Pinto do Monteiro e Louro. Assimilava o que havia de melhor em cada um, mas ressalta que eram estilos muito diferentes do seu e que, por ter sua personalidade forte e estilo próprio, nunca os imitava.

Um dado muito importante que o artista nos conta, e que se relaciona bastante com a temática proposta no presente trabalho, é que, segundo ele, precisou ler e estudar muito durante sua vida, uma vez que pediam cantorias sobre determinados temas sobre os quais ele não detinha conhecimento. Conta que certa vez lhe pediram uma cantoria sobre a Revolução Francesa e, então, foi preciso angariar conhecimentos para poder realizar a tarefa.

Cantava com outros cantadores, mas eu tive que ir aprendendo na minha didática autodidata como eu sou, lendo tudo que me desse na cuca. Porque alguns cantadores exigiam, um do outro, conhecimentos. Colocavam, por exemplo, a revolução francesa, você tem que cantar a revolução francesa. E eu aprendi tanto que eu não cantava só de maneira descritiva, eu cantava, mas era de maneira analítica, né? Porque, aquela coisa, é mais difícil. Descrever é uma coisa, né. Contar uma história é uma coisa, agora como eu fiz, tantas coisas de livros, tive que ler muitos (Oliveira de Panelas, João Pessoa, setembro de 2019).

Com isso podemos também notar como característica do artista muito presente em sua obra uma preocupação com a diversidade de assuntos e temas. Isso o levou a buscar ao longo de sua vida, assim como no presente, o conhecimento também teórico a respeito de vários assuntos:

Na oralidade eu também aprendi muitas coisas, estudei muito. Li muita gramática, língua portuguesa, história, sociologia, arte, todo tipo de arte. Então criei modalidades na cantoria, criei canções, criei projetos. Tenho muitos projetos aqui da minha alma de cantor, e que tem muitas coisas a fazer ainda, vou fazer muita (Oliveira de Panelas, João Pessoa, setembro de 2019).

Oliveira de Panelas nos conta que criou alguns trabalhos bastante politizados, mais voltados para a crítica social, como “Brasil sem fome”. E enfatiza que adora mesmo é fazer trabalhos de cunho romântico, que chama de “a acessibilidade da alma vivendo o amor”. Mas, sempre atento à realidade de seu tempo, entende a música como uma necessidade ao ser humano, quando afirma que “eu sou esse cantor que gosta na hora exata, hora propícia de fazer o quê. Quando for preciso fazer uma canção para despertar o homem, é preciso fazê-la. E quando for preciso fazer uma

cantiga de ninar, para criança adormecer, eu também faço” (Oliveira de Panelas, João Pessoa, setembro de 2019).

Durante a entrevista, o artista também nos traz uma reflexão de que o planeta está infectado de injustiça social, de maldade humana, de ódio e de arrogância. Segundo ele, dentro de cada indivíduo existe uma “fera” que quer matar a outra, como se não tivéssemos mais valor algum. O artista diz que é preciso que haja o que ele chama de uma “evangelização” a partir da consciência de cada um. Só assim, poderíamos ter um mundo melhor. E utiliza suas canções justamente com esse intuito: o de despertar as pessoas interiormente na construção de um mundo melhor.

Segundo Oliveira de Panelas, tudo é dinâmico, tudo é mutável e, para se fazer as coisas corretas, deve haver um aprimoramento do conhecimento. Na arte da cantoria tem que haver além do incremento e dinamismo, “eficácia de teatro”, como chama, que seria emanar algo diferente, sempre preservando a tradição adquirida.

A inspiração de Oliveira para as músicas advém da natureza. Segundo relato do próprio do artista, ele vê música em tudo; ao observar as flores, as aves, a brisa, o horizonte, etc. Se não houvesse plateia, mesmo assim ainda faria música, pois faria para a própria natureza, de forma gratuita. No entanto, diz que precisa da plateia para apreciar sua arte; é dela que advém o seu sustento. Segundo ele, só faz composições que são do seu gosto, pois, agindo assim, coloca a sua alma na obra, conquistando cada vez mais pessoas que também se identificam com sua arte. Conta que jamais produziria algo só para agradar a plateia ou só pelo valor comercial, pois estaria traindo a si próprio. Prefere, como ressalta, receber um percentual menor da canção, mas que seja algo feito com os valores pelos quais se identifica, sempre honrando sua vontade, dignidade e respeitando sua própria personalidade artística. Cantar divergindo do que se é interiormente, gera certos tipos de emoções, de sacrifícios, que ele não gosta e nem se sente bem em fazer. Por isso diz que o cantador, para ter identidade própria, precisa ter, antes de tudo, sinceridade consigo mesmo. Fala que caso tivesse ido para a música popular brasileira, estaria bem melhor de vida, mas que preferiu seguir o seu destino de poeta cantador.

Oliveira afirma que existem vários tipos de poluição no mundo: poluição dos mares, dos ares, da terra e a poluição espiritual. Faz a reflexão de que, enquanto a tecnologia avança em parâmetros geométricos (rapidamente), a espiritualidade

caminha em aspectos aritméticos (de forma mais lenta). De acordo com o artista, o certo seria a espiritualidade estar mais desenvolvida que a tecnologia, mas, como vemos, acontece justamente o contrário. Diz ainda que o homem é, na verdade, um nada e que só poderá ser um tudo quando tiver acoplada a sua vida à consciência cósmica.

Ao longo dos anos, Oliveira foi colecionando comendas, como Título de Cidadão Paraibano, Título de Cidadão Pessoaense, Campinense e Garanhense. Obteve título da Igreja Católica, do Clero. Também recebeu o Título da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB), da Ordem dos Músicos do Brasil, do Tribunal de Justiça da Paraíba, da Marçonaria. Ainda ganhou a medalha Augusto dos Anjos, Ariano Suassuna, dentre outras. Ganhou o troféu Heitor Falcão. É membro da União Brasileira de Escritores (UBE). Em 9 de novembro de 2006, tornou-se membro da Academia de Letras do Nordeste (ALANE) ocupando a cadeira de nº 29, tendo como Patrono Eulajose Dias de Araújo, entre outros.

1.1 Obras de Oliveira de Panelas e Projetos Futuros

Oliveira nos conta que participou de aproximadamente 375 festivais, tendo recebido o primeiro lugar em mais de duzentos. É também autor de diversos livros, a citar: O Comandante do Planeta Médio (1977); Poesia Liberdade (1979); Poemas iluminados (1983); Poemas Alternativos (1984); Na Cadência do Martelo (1993); Dois Poetas do Povo e da Viola (1996); O Poeta Gozador (1998); Vida de José Lins do Rego (2001); Cordel (2001); Um Tributo à Nossa Senhora (2002); Os Maristas na Bahia (2002); Cantando a História (2002); Os Irmão Maristas em Taguatinga (2003); O Legado de Uma Maria (2003); E Deus Me Fez Cantador (2005). Dentre os cordéis que escreveu, estão Nas Pegadas de Champagnat; Setenta Anos dos Maristas no Brasil; Quem Trabalha tem Direito; Gigante dos Pés de Barro; Lugar de Criança é na Escola; Estatutos da Criança e do Adolescente.

Oliveira também possui gravações em 11 LPs e 22 CDs, tanto individualmente como em parcerias. Catalogados, encontramos¹⁴ os registros de 26 fonogramas: LP O perguntador (1981), com as músicas “A interrogação”, “Do terceiro milênio para

¹⁴ Disponível em: <https://immub.org/compositor/oliveira-de-panels>

frente”, “Esses discos voadores me preocupam demais”, “Muita coisa no mundo está mal feita”, “Na varanda do Reino da Justiça”; “Ninguém pode abalar”, “O conflito das nações”, “Planeta sem divisões”, “Quando os povos se unirem como irmãos” e “Quem sou eu no universo”; onde Oliveira interpreta todas essas suas composições; LP Só Deus improvisa mais – Otacílio Batista e Oliveira de Panelas (1979), com as músicas “Advertência”, “Conflito das Nações”, “Conformação”, “Filho Renegado” e “Oração da Paz”; canções interpretadas junto de Otacílio Batista; LP Som Brasil (1981), com a música “Planeta sem divisões”; LP Mina do mar (1984), com a música “Amor Cósmico” interpretada por Teca Calazans; CD Amazônia – Entre Águas e Desertos (2014), também com a música “Amor Cósmico”, interpretada por Socorro Lira; A música “Asas detidas” está presente em nos LPs Guerrilheiro da Natureza (1989) e Brasil terra da gente (1979), e no CD Cantos do Brasil Puro (2001), todos interpretados por Téo Azevedo; CD Seresta em Ritmo de Forró, com sua música “As mãos”; interpretada por Geraldo Nunes; LP e CD Frevoador (1992), com a música “Do terceiro milênio para a frente – parte II” composta em parceria com Zé Ramalho e interpretada por este; LP Teca Calazans (1982), e CD Nação Nordestina (2000), com a música “Esses discos voadores me preocupam demais”, interpretada por Teca e por Zé Ramalho, respectivamente; e CD Fábrica de Universos (2004), com a música “Tom desafinado”, uma composição de Oliveira em parceria com Costa Senna e Roberval Freire, e neste álbum interpretada por Costa Senna.

Oliveira também participou da trilha sonora de quatro filmes e seriados nacionais: Deus deu a Terra e o Diabo a Cercou; Os dez últimos dias de Lampião; Chatô Rei do Brasil; O Caçador de Miragens¹⁵.

Lembrou ainda durante a entrevista que participou junto aos melhores músicos brasileiros como jurado do Festival MPB-SHELL, a convite da Rede Globo de Televisão. Participou de diversos programas de televisão, a exemplo dos programas Rolando Boldrin, do Fantástico, do Programa da Hebe, e alguns programas da TV Cultura.

¹⁵ Informações disponíveis no site <http://nasombradojuazeiro.com.br/2019/05/15/oliveira-de-panelas-escriptor-e-poeta-repentista/>. Acesso em 10/03/2021

Hoje aposentado, continua a cantar, a ajudar a todos de forma coletiva, altruísta, principalmente a família. Revela que durante sua vida toda viveu mais momentos de escassez que de fartura. No entanto, sente orgulho de tudo o que viveu, e se sente muito envaidecido de cantar aquilo que gosta, que faz sua alma feliz, de emanar a partir de seu interior as energias de liberdade, de felicidade, de harmonia para outras pessoas que estão sintonizadas e sincronizadas com a harmonia de seu canto.

Ao fim de nossa entrevista, sobre o presente e projetos futuros, Oliveira comenta que tem vários projetos em andamento, como o Ópera Nordestina, além do projeto de livro e canção chamado 'O Segundo Vôo da Águia'. Tem também o projeto denominado "Oliverbios", que segundo o artista é um livro só de pensamentos. "Olivérbios, Oliveira mais Provérbios", explica. Depois complementa: "Mil reflexões poéticas de Oliveira de Panelas – Oliverbios". Além destes, Oliveira tem planos para lançar CD, DVD intitulado "Fauna Imaginária" ou "Cantos da Natureza", um projeto de extensão vocal que imitará a fauna (aves, bípedes, quadrúpedes) na garganta, no tilintar de violas variadas.

Neste ano de 2021, esse grande artista Oliveira de Panelas completa 60 anos de carreira.

2 Formas de ensino e aprendizagem de música: Revisão da literatura

Diversos trabalhos acadêmicos e estudos se dedicaram a refletir, teorizar e discutir variados aspectos que englobam as formas de ensino e aprendizagem na música. Aqui buscamos reunir alguns autores que apontam reflexões importantes para o presente trabalho, dando ênfase ao ensino informal no meio musical. Reunimos também alguns estudos e teóricos acerca dos temas da Cultura Popular, do Repente, temas que compõem o universo da nossa pesquisa.

2.1 O ensino formal e não formal na música

As discussões acerca dos termos “formal” e “não formal” ou “informal”¹⁶, empregados no contexto de ensino-aprendizagem, têm permeado muitos trabalhos na atualidade. Nesse sentido, tem-se feito esforços para encontrar conceitos que melhor correspondam e expressem a variada realidade que encontramos no que diz respeito às formas de ensino e aprendizagem de música, em seus mais variados ambientes.

Segundo Arroyo (*apud* Wille 2005) quando utilizamos o termo “formal” para qualificar a educação musical, diferentes entendimentos poderão ser destacados, uma vez que esse termo pode significar educação escolar, educação oficial ou uma educação dotada de organização. Visto dessa maneira, essa forma de educação formal poderia ser considerada tanto aquela que ocorre nas escolas e espaços acadêmicos, como aquela que acontece em outros espaços variados, considerados como espaços alternativos de música. Arroyo (*apud* Wille 2005) ainda destaca que nesse contexto estão inseridos não apenas os sistemas regulamentados de ensino, mas também todo o campo da cultura popular, lembrando que diversos estudos, como Arroyo (2000), Müller (2000) e Prass (1998) já destacaram as formalidades presentes e características desse universo.

Sobre o termo “informal”, Arroyo (2000) *apud* Wille (2005), argumenta que o mesmo pode ser visto como “não formal”, e que é considerado algumas vezes como educação musical não oficial e também como educação não escolar, sendo utilizado

¹⁶ Não encontramos diferenças conceituais significativas entre os termos “informal” e “não formal”. Utilizamos ambos os termos apenas em referência às nomenclaturas utilizadas por diferentes autores.

para se referir ao ensino e a aprendizagem de música que ocorrem nas situações cotidianas e entre as culturas populares.

Wille (2005), ainda traz em seu artigo outros termos relacionados ao tema, empregados por Libâneo (2000). O autor, discorrendo sobre as “dimensões da educação”, propõe duas modalidades: a educação não intencional, que seria chamada de informal ou paralela, e a educação intencional, que se divide em educação formal e não formal. Para Libâneo (*apud* Wille 2005), o termo “educação informal” seria mais adequado para abordar uma modalidade de educação que resultaria do “clima” onde os indivíduos vivem, ou seja, tem mais a ver com o meio onde os indivíduos estão inseridos, que faz parte da vida grupal e individual. Segundo este autor trata-se de relações educativas que são adquiridas de forma independente da consciência e de suas finalidades, onde não existem metas ou objetivos conscientemente preestabelecidos. A educação informal estaria ainda ligada aos contextos da família, da rua, da vida política, econômica e social, uma vez que esses contextos também produzem práticas educativas, sem necessariamente se constituírem em instâncias institucionalizadas.

Por outro lado, para Libâneo (2000) *apud* Wille (2005), dentro da modalidade de educação intencional, teríamos a educação formal e a não formal, conforme mencionamos. A educação formal seria aquela organizada, estruturada, e planejada de forma sistemática e intencional, e teria a educação escolar como um exemplo típico. Já a educação não formal ocorreria por meio de atividades que possuem uma intencionalidade pedagógica, mas são pouco estruturadas e sistematizadas, e se dão por práticas que não estão formalizadas.

Apesar das importantes discussões e reflexões sobre o tema, que sugerem inúmeras possibilidades de nomenclaturas, de modo a conseguir abarcar diferentes realidades, não há um consenso no que diz respeito ao melhor termo para ser utilizado. Arroyo (*apud* Wille 2005), afirma sobre a necessidade de se transitar entre o formal e o informal que:

A educação musical contemporânea demanda a construção de novas práticas que deem conta da diversidade de experiências musicais que as pessoas estão vivenciando na sociedade atual. Assim, transitar entre o escolar e o extra-escolar, o “formal” e o “informal”, o cotidiano e o institucional, torna-se um exercício de ruptura com modelos arraigados que teimam em manter separadas esferas que na experiência vivida dialogam (ARROYO, 2000, p. 89 *apud* WILLE, 2005, p. 41)

Coelho (2016), em sua dissertação sobre práticas informais de aprendizagem em música, lembra que a música esteve sempre presente nas mais diversas civilizações, assim como as habilidades musicais, independentemente da existência de instituições formais que objetivam o ensino. Pensando sobre esses termos utilizados, Coelho (2016) afirma que para Vitale (2011) há um consenso de associação entre o ensino formal e a música clássica, tendo como exemplo disso os conservatórios de música, e que a aprendizagem em música nesses espaços considera o estudante como passivo. Por sua vez, a aprendizagem informal de música estaria ligada à música popular, e o aprendizado nesse contexto seria auto mediado.

Coelho (2016) afirma que, de maneira geral, podem-se considerar dois ambientes diferentes de aprendizagem em música, “o formal e institucionalizado, constante nas instituições de ensino; e o ambiente informal, que constitui a aprendizagem em outros meios externos” (*idem*, p. 7). Mas o autor lembra que essa dicotomia entre os termos ensino formal e ensino informal tem sido cada vez mais questionada pelos estudiosos.

Green (2000) por sua vez, afirma que, paralelamente à educação formal, que é aquela onde se tem currículos escritos, planos de estudos e tradições específicas de ensino aprendizagem, “existem em todas as sociedades outros métodos de transmissão e aquisição de competências musicais, as quais chamam de práticas de aprendizagem musical informal” (*idem*, p. 65). Essas práticas informais, segundo a autora, contrastam com as formais na medida em que não ocorrem em instituições de ensino, não têm currículo específico, ou programas e metodologias, bem como não possuem um quadro de professores qualificados ou programas específicos de avaliação. Porém, a autora destaca que “educação formal e aprendizagem informal não são esferas totalmente separadas” e que “a distinção entre as duas é pouco clara e muitas pessoas podem usufruir de ambas” (*idem*, p. 65).

Importante ponto de vista sobre a temática, nos é oferecido também pelo músico, compositor, pesquisador e professor da Universidade de São Paulo, Ivan Vilela. Ele alega que o prefixo “in” é utilizado para designar coisas que estão inacabadas, e utiliza como exemplo disto o contraste entre os termos acabado e inacabado, completo e incompleto, competente e incompetente. Vilela (2021) afirma

que, na verdade, o que se tem é uma eleição do que é erudito como sendo a maneira correta, e, portanto, formal, de se transmitir conhecimento. Assim, as demais formas de transmissão, - não-eruditas, seriam desprovidas de formalidade, de acordo que este ponto de vista. Vilela (*ibidem*) define a formalização da seguinte maneira:

Formalizar algo é você estruturar uma sequência de procedimentos de modo que aquilo possa ser transmitido, aquele conhecimento. E é totalmente descabido a gente achar que a formalização só se dá na cultura escrita. Ela se dá também na cultura oral. Como que um pai ensina um filho a construir um carro de boi, como que um pai ensina um filho a plantar, a construir uma casa, a abrir uma cisterna, ensina um filho a tocar viola, entende? Na realidade você tem todo um processo de aprendizado, só que ele foi construído de uma outra maneira. De uma outra maneira que a gente pode chamar de autodidata. Agora, [...] se você pensar, o primeiro cara que escreveu também foi autodidata. Ele descobriu algo, escreveu e sistematizou aquele conhecimento (Ivan Vilela, fala obtida a partir de áudio, fevereiro de 2021).

Acerca da construção do conhecimento erudito no Brasil, o professor diz discordar da alegação do historiador francês Roger Chartier, quando ele afirma que a história da cultura ocidental é a história da escrita. Segundo Vilela (2021):

Ele [Chartier] está enganado. Ele não conhece o Brasil, que ainda é predominantemente um país construído na oralidade. Se você pensar que a primeira universidade da América Espanhola é do século XVI, em 1551, na Universidade Nacional de San Marco, no Peru, depois, em 1551 ainda, Universidade Nacional Autônoma do México, 1613, Universidade Nacional de Córdoba. A primeira Universidade Brasileira enquanto um conjunto diverso de saberes que dialogavam entre si, foi a USP [Universidade de São Paulo], de 1934. Então a gente tem aí um buraco de mais de 300 anos entre a construção do saber erudito na América Espanhola e no Brasil. Então, o Brasil é um país predominantemente construído de maneira oral. E essa ruptura vai se dar no processo da República (Ivan Vilela, fala obtida a partir de áudio, fevereiro de 2021).

Vilela (2021) explica que a nova ordem que se instaurava com o advento da República era muito calcada na prevalência do saber erudito sobre o saber popular, bem como na racionalização industrial, que reforçava esse saber erudito. Criava-se então uma estrutura simbólica que sustentava que o saber erudito tem mais “poder” que o saber popular. Segundo Vilela essa superioridade é totalmente falsa, e um grande exemplo disto é a multiculturalidade do Brasil, construída, em boa parte, por meio de formas não eruditas de conhecimento. Haja visto, comenta, a época de ouro da música popular, que teve a maioria de seus sambistas de destaque, moradores de favelas que possuíam até o quarto ano do ensino primário, como Cartola, Wilson Batista, Geraldo Pereira, Ataulfo Alves, Nelson Cavaquinho, Monarco (*ibidem*).

Considerando a grande força que a cultura oral ainda possui no Brasil, Vilela conclui afirmando que é totalmente descabido, portanto, tratarmos um saber por informal:

Não faz o menor sentido [o termo informal], porque na realidade, tudo aquilo que é chamado de informal é altamente formalizado. Ou você acha que o Luiz Gonzaga não sabia? Ou o Milton Nascimento não sabe o acorde exato que ele quer usar, na hora exata que ele usa, mesmo sem saber escrever uma partitura? É tudo formalizado dentro dessas pessoas, elas têm o conhecimento formalizado dentro delas a partir da prática, da experiência (Ivan Vilela, fala obtida a partir de áudio, fevereiro de 2021).

Não pretendemos aqui nos aprofundar nas discussões sobre o tema, tampouco propor um novo termo para descrever as modalidades educacionais. Mas faz-se importante o apontamento de que no presente trabalho consideramos as reflexões trazidas pelos autores acima referenciados, ainda que não exista um consenso estabelecido acerca dos melhores termos a serem utilizados.

Interessa-nos aqui investigar aspectos dessa forma de ensino e aprendizagem que ocorrem em maior conexão com o meio onde os sujeitos estão inseridos, aquela que ocorre muitas vezes fora dos espaços escolares e tradicionalmente tidos como ambientes “oficiais” – ou “formais”, de ensino. Isto pode ocorrer, muitas vezes, sem que necessariamente se tenha uma intenção pedagógica clara envolvida nos processos, ou sem que haja uma elaboração sistematizadas dos métodos de ensino a serem transmitidos. Muito embora, como Vilela (2021) e Wille apontam, citando os autores Arroyo (2000), Müller (2000), Prass (1998), o ambiente da cultura popular seja permeado por formalidades, e, como veremos adiante, operam relações de aprendizagem muito sofisticadas e complexas.

Portanto, no presente trabalho, estamos interessados em olhar para essas formas de educação musical que estão mais presentes no universo dos músicos populares brasileiros, especificamente dentro do contexto do Repente Nordestino.

2.2 Ensino-aprendizagem no contexto da música popular

A professora Emérita de Educação Musical no Instituto de Educação UCL, Reino Unido, Lucy Green, afirma que o termo “música popular” abrange uma grande gama de estilos, onde estão incluídos a música tradicional e moderna, que foi gravada ou não, no mundo todo (GREEN, 2000). Para a autora “esse tipo de música teve sua

origem e evolução com base na aprendizagem informal e coexistiu com a educação formal, embora de forma distinta” (*idem*, p. 66).

Lacorte e Galvão (2007), retratam que apesar da importância cultural e social da música popular no Brasil, relativamente poucas investigações têm se dedicado a compreender como músicos populares aprendem o seu ofício. As pesquisas de Prass (2004) e Pinto (2002, *apud* LACORTE; GALVÃO, 2007), afirmam que as primeiras vivências da música popular ocorrem, geralmente, no seio familiar, entre parentes, vizinhos e amigos próximos, e que muitas vezes a aprendizagem ocorre de forma natural, quase que lúdica, em meio a festas, churrascos e práticas informais entre amigos.

Para Prass (2004) e Pinto (*apud* LACORTE; GALVÃO, 2007) nas primeiras etapas dessa vivência, o conhecimento é passado dos músicos mais experientes para os iniciantes de maneira informal. Assim, os músicos mais velhos geralmente ensinam a harmonia, a letra e/ou acompanhamento de músicas específicas, de forma mais prática, sem se preocupar em ensinar a teoria. Desta forma, o aprendizado se dá inicialmente tocando junto, conversando, assistindo, ouvindo outros músicos, e principalmente a partir de uma prática criativa realizada em conjunto. Segundo esses autores, quando não há tradição familiar de tocar instrumentos musicais, os primeiros “professores” e incentivadores passam a ser os amigos, que formam bandas e aprendem muito a partir de gravações de áudio, de vídeo e audições.

De acordo com Lacorte e Galvão (2007), Campos (2000) destaca que essa prática é frequentemente conhecida como “tirar música de ouvido”. Para Green (2000, *apud* LACORTE; GALVÃO, 2007, p. 30), esse processo de aprendizagem inicial dos músicos populares “requer audição e imitação com elevada atenção e com intenção auditiva” e, portanto, destaca o ato de “ouvir” como fundamental para esse processo de desenvolvimento que acompanha os músicos desde suas tentativas iniciais do fazer musical até suas carreiras profissionais.

Aprofundando sobre as etapas dessa aprendizagem dos músicos populares, Green (2001, *apud* LACORTE; GALVÃO, 2007) enumera que tocar, compor e ouvir são alguns dos caminhos que os músicos populares percorrem na trajetória do seu aprendizado. Segundo a autora, essas três formas de vivência musical contêm conhecimentos em comum, que não se diferem tanto entre si. Green (2001)

argumenta que “ouvir” é um produto implícito tanto do ato de tocar como do ato de compor, e categoriza-o de três formas distintas: escuta intencional (*purposive listening*), escuta atenta (*attentive listening*) e a escuta distraída, ou simplesmente ouvir (*distracted listening*).

A escuta intencional, para Green (2001 *apud* LACORTE; GALVÃO, 2007) é feita com o objetivo da aprendizagem, com o foco de colocar algo em uso após a experiência de apreender. Para a autora esse é o tipo de audição empregada pelo músico, onde aprende a tocar uma cópia exata ou cover de uma canção. Assim, na música popular, o músico irá criar ou reproduzir um tipo de notação mental ou escrita forma, da harmonia, bem como outras propriedades da canção.

A escuta atenta, seguindo Green (*idem*) pode envolver a audição no mesmo nível de detalhamento da escuta intencional, mas difere desta pois não tem um objetivo específico de aprendizagem. A escuta atenta não tem a intenção de saber tocar, relembrar partes, assim como não se objetiva comparar ou descrever as propriedades da música, a posteriori. Já a escuta distraída é utilizada para se referir a situações nas quais a música está sendo ouvida apenas com o objetivo de diversão ou entretenimento do ou dos ouvintes. Mas para a autora as fronteiras entre os diferentes tipos de audição também não são tão bem definidas. O ouvinte pode passar de uma para outra categoria no percurso de uma peça musical (GREEN, 2001, *apud* LACORTE; GALVÃO, 2007)

Com base nas reflexões trazidas por Green (2000; 2001), Lacorte e Galvão (2007) afirmam que a aprendizagem do músico popular, portanto, requer uma complexidade de atos mentais que são ainda pouco explorados e compreendidos no contexto dos processos e ensino-aprendizagem da música. Atos estes que envolvem memória, atenção e percepção, aspectos imprescindíveis para se entender como os músicos populares aprendem e constroem o seu conhecimento.

Lacorte e Galvão (2007) observam que apesar da música ser conhecida como uma arte essencialmente “aural”, ou seja, captada e percebida pelo ouvido – ou pela audição, ela é vivenciada e apreendida de diferentes maneiras, de forma que outros sentidos também são acionados e utilizados. Os autores comentam, com base em diversas pesquisas, que existe uma hipervalorização do sentido da audição, sendo

muito comum ser atribuído a pessoas que possuem mais facilidade em aprender música a qualidade de “ter um bom ouvido”.

Para eles, essa valorização do músico que é tido como “bom de ouvido” é ainda mais marcante no contexto dos processos de aprendizagem dos músicos populares, justamente por nesse meio imperar historicamente uma transmissão que é essencialmente aural, conforme mencionado. Porém, para Lacorte e Galvão (2007), citando Caznok (2003), há de se considerar que o processo de aprendizagem se dá por meio de uma experiência multissensorial. Para essa autora, a participação do sentido da visão é também muito significativa. E para Staleva (1981 *apud* LACORTE; GALVÃO, 2007), as associações visuais, auditivas, táteis e motoras formam a base psicológica da percepção musical. E Santos (1994 *apud* LACORTE; GALVÃO, 2007), fala em uma “imagem sonora” na aprendizagem musical, feita por uma combinação da imagem auditiva e imagem visual.

Sobre o que fora exposto acima, Lacorte e Galvão (2007) afirmam que:

[...] as diferentes áreas que compõem o caleidoscópio de atuação dos músicos populares exigem o desenvolvimento de várias outras habilidades, que vão muito além de uma capacidade de ter um bom ouvido. Aspectos técnicos e de interpretação, improvisar, conhecer cifras, tablatura e/ou partitura, tocar sequências harmônicas e escalas, acompanhar e/ou fazer solos em diferentes contextos, dominar um vasto repertório musical são algumas dessas habilidades frequentemente implícitas no trabalho desses profissionais. Atuações tão complexas e variadas envolvem o aprimoramento de habilidades igualmente complexas (*idem*, p 31)

Martins (2003) amplia a compreensão dos sentidos do corpo nas performances da oralidade ao afirmar que:

o corpo em performance é, não apenas, expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem. Nesse sentido, o que no corpo se repete não se repete apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão de memória do conhecimento, seja estético, filosófico, metafísico, científico, tecnológico, etc. (MARTINS, 2003, p. 66)

Os autores concluem que embora muitos músicos populares afirmarem não estudar, há um aprendizado que se constrói para além da prática intensa e específica

da técnica do instrumento, e que na verdade, os músicos aprendem a todo momento, mesmo quando pensam que estão apenas se divertindo (LACORTE; GALVÃO, 2007).

Teixeira (2020), em seu trabalho de conclusão de curso sobre os percursos de formação dos músicos de uma banda de metal do sertão paraibano, traz algumas considerações críticas sobre o termo “autodidata”, comumente atribuído a músicos populares, ou músicos que aprendem fora dos ambientes “oficiais” de ensino de música. Para o autor, a forma de aprendizagem dos músicos populares é dialógica e intencional, uma vez que ocorre por meio das interações sociais que os músicos irão ter com outros músicos e indivíduos, e que a partir de tal relação existe a troca de experiências (*ibidem*). Essas trocas irão ser assimiladas pelo indivíduo e convertidas em aprendizados.

Teixeira (2020) também afirma que essa troca de experiências ocorre não apenas de forma direta, como foi descrito acima, mas também de forma indireta. Para o autor, “até mesmo, em uma situação em que o sujeito não tenha contato direto com outros indivíduos, o diálogo acontece entre ele e o contexto em que está inserido” (*ibidem*, p.30). Desta forma o autor discorda do uso da expressão “autodidata” para esses contextos, uma vez em que o sujeito nunca aprende verdadeiramente só, mas sempre a partir da interação e da troca de experiências, diretas ou indiretas.

2.3 O Repente Nordestino

O Repente nordestino (SAUTCHUK, 2009), também conhecido por cantoria nordestina (ARAÚJO, 2010), cantoria de viola (SILVA, 2006; NÓBREGA, 2020), cantoria de viola nordestina (AYALA, 1988) ou apenas repente (SAUTCHUK, 2009; SANTOS, 2017), é a arte poética que se constitui na criação de versos de improviso estabelecida no Nordeste brasileiro a partir dos primórdios do Século XIX (NÓBREGA, 2020). Seus poetas são chamados de cantadores, repentistas ou violeiros, que atuam sempre em duplas, onde a prática se dá por meio de um diálogo poético por estrofes que vão sendo criadas no momento da apresentação, seguindo regras rígidas de rima e de métrica (SAUTCHUK, 2009). Aqui cabe destacar que Oliveira destoa desta regra, uma vez que também se dedicou fortemente à sua carreira solo, o que era, até então, incomum no universo do Repente.

De acordo com Sautchuk (2009), o Repente envolve habilidades no que diz respeito à composição e apresentação, onde além de técnicas de composição e

poética, de canto ou de execução do instrumento, requer estratégias de relação com o outro cantador, da dupla, e com a plateia. É necessária também a capacidade de articular o fazer musical, o movimento, a expressão corporal, no momento do desempenho. Sobre a relação entre os cantadores no momento da apresentação, o autor ressalta que:

Os próprios repentistas dizem que o objetivo é convencer o público de sua superioridade na criação poética sobre o parceiro. Por isso a cantoria instaura uma disputa entre dois violeiros. Por outro lado, o caráter dialógico da apresentação e composição impõe a dependência mútua entre eles. Assim, a relação entre os dois cantadores no momento da cantoria caracteriza-se ao mesmo tempo pela parceria e pela disputa (SAUTCHUK, 2009, p.1).

Ayala (1988) define a cantoria de viola nordestina como um “sistema em processo no qual se articulam os repentistas e o público, em cuja dinâmica surge a produção poética” (*ibidem*, p. 17). De acordo com a autora:

[...] a cantoria torna-se um acontecimento extraordinário, jamais repetido, pela própria especificidade da poesia improvisada. É uma espécie de ritual às avessas: um ritual que apresenta sempre o novo, que sempre traz uma experiência nova, impossível de ser repetida, tanto pelos cantadores quanto por seus ouvintes (AYALA, 1988, p. 17)

Ayala (1988) pontua que o Repente pode ser identificado com a literatura de cordel, e que isso causou muita confusão entre os estudiosos e pesquisadores do gênero no passado. Literatura de cordel, ou simplesmente cordel, é um gênero literário popular escrito na forma rimada. Em geral, o cordel tem sua origem em relatos orais, que depois são impressos em pequenos folhetos, que normalmente são postos à venda em barracas de feiras livres e mercados. Alguns poemas são ilustrados com xilogravuras, também usadas nas capas.

Para a autora, a identificação do Repente com o cordel pode ocorrer por diferentes razões. Uma delas seria o fato de que o folheto era declamado pelos vendedores nas feiras para atrair compradores, e, somando-se a isto, o fato de que muitos poemas publicados nos folhetos faziam parte de cantorias, sendo cantados pelos repentistas, acompanhados da viola, nos intervalos dos improvisos. Segundo Ayala (1988) isso era bastante comum por volta da década de 1950.

Outro fator que contribui para essa identificação entre cordel e Repente, segundo a autora, é a presença da peleja na literatura de cordel. A peleja simula a disputa de improviso (desafio) que ocorre entre dois repentistas durante uma cantoria. O desafio é como um duelo, uma disputa, onde o objetivo é superar o outro cantador no improviso feito sobre determinado mote (tema).

Para Santos (2017) o desafio é como uma “batalha” verbal entre dois repentistas. O autor afirma que a ideia do desafio “intrinsecamente ligada à rapidez de raciocínio, fluidez das palavras, incorporação de ocorrências simultâneas, respostas as provocações imediatas, agilidade nas atitudes” (ibidem, p. 14). O desafio não se dá apenas entre os repentistas que estão a disputar, mas participam ativamente também os ouvintes, que torcem a favor e contra os artistas na peleja.

Santos (2017) argumenta que:

O desafio individual e em dupla constitui um dos aspectos mais relevantes da cantoria de repente, tanto do ponto de vista da atratividade quanto do nervosismo que a situação provoca. E a incerteza do que pode acontecer ao longo do embate poético consegue repercutir positiva ou negativamente, potencializando essa ansiedade. É nesse cenário permeado de tensão proveniente da interação com o ouvinte e com outros improvisadores que o repentista constrói a sua identidade profissional, molda o seu comportamento, aprende a linguagem específica da atividade exercida, percebe-se um trabalhador da arte (SANTOS, 2017, p 14-15).

Além disto, segundo Ayala (1988) outro fator de identificação entre as duas manifestações é a base oral da poesia escrita do cordel, uma vez que muitos poemas presentes nos folhetos são concebidos a partir de temas presentes nas narrativas populares orais.

E por fim, a autora destaca que a métrica, os esquemas rítmicos e os tipos de estrofes, que se dividem em sextilhas, septilhas, décimas, entre outras, utilizadas no Repente, também são constituintes da literatura de cordel.

A métrica é um dos componentes que formam a tríade dos “cânones poéticos” que norteiam a tradição de improviso no Repente (Ayala, 1988), os quais a rima, a métrica e a oração. A autora argumenta que “o repentista está inserido em uma tradição poética que exige obediência a cânones rígidos”, “e que este procura não violar as normas, pois quando o faz não é apreciado pelo público, nem pelos colegas de profissão” (ibidem, p. 130).

Ayala afirma que a métrica, diz respeito não apenas à contagem de sílabas dos versos, mas também ao ritmo poético de cada gênero. Nóbrega (2020) caracteriza a divisão de métricas por: Sextilhas, compostas por seis versos e sete sílabas poéticas, com a 3ª e a 7ª sílabas tônicas; Mote em Sete, ou Septilhas, segundo Ayala (1988) – também conhecidas como Sete linhas; Mote em Dez (Martelo, ou décima livre), - ou Décima, de acordo com Ayala (1988), com a 3ª e a 7ª sílaba tônica, para os Motes em Sete, e 3ª, 6ª e 10ª, para os Motes em Dez.

As rimas, por sua vez, são caracterizadas, segundo Nóbrega (2020) pela “capacidade do cantador de estabelecer as rimas finais dentro da modalidade estudada. No caso dos congressos e pés-de-parede, de acordo com os seguintes esquemas: Sextilhas: ABCBDB; Décimas: ABBAAC-CDDC (*ibidem*, p. 63).

Para Patrícia Silva Osório (2006), as sextilhas correspondem a um dos gêneros preferidos e usados pelos cantadores e, geralmente, são utilizadas no início das cantorias. Além das modalidades acima citadas, temos também o Martelo Agalopado, de ritmo mais acelerado e composto por uma estrofe de dez versos em decassílabos, correspondendo a rima ABBAACCDDC; e o Galope à beira mar, composto por uma estrofe de dez versos, que obedecem a rima ABBAACCBBA. No galope à beira mar, o último verso deve terminar com a frase “beira mar” ou “beira do mar” (OSÓRIO, 2006). Além destes, temos também a Sextilha Agalopada, que é executada no mesmo ritmo do Martelo Agalopado, porém possui seis versos e não dez.

E por fim, tem-se a oração, que segundo o autor, é considerada como um dos requisitos de maior importância no mundo da cantoria, e que diz respeito à capacidade do cantador de trazer seu repertório de vivências, de conhecimento de mundo, “empírico (popular), enciclopédico, teológico, filosófico, etc” (*ibidem*), durante sua performance, e que se relaciona a sua habilidade de iniciar, desenvolver e encerrar o assunto trazido. Para Ayala (1988) a oração é, das exigências, a mais complexa e “cada estrofe deve encerrar o desenvolvimento de uma ideia, sem fugir ao assunto dominante” (*idem*, p. 133).

Como exemplo das modalidades acima citadas, podemos citar os seguintes versos de Oliveira¹⁷, correspondentes a:

Sextilha:

Sem que a criança tenha
Proteção nem garantia,
Não há ordem nem progresso
É tudo demagogia,
É falsa a Independência/
Pseudo a Soberania.

Sete linhas:

Sem saúde ninguém pode
Ter uma raça feliz,
Adolescentes raquíticos
Debilitados guris,
Por bactérias do manguê
Deixando marcas de sangue
No coração do País

Sextilha Agalopada:

No Terceiro Milênio que estamos
Fez o homem invenção de admirar,
Colocou sua nave nas estrelas
Descobriu Energia Nuclear,
E encostado ao lado um ser carente
Sem um palmo de chão pra trabalhar.

¹⁷ Os versos podem ser encontrados no livro "...E Deus me fez assim" (2005), organizado por Maurice Vam Woensel.

Os chamados “pés-de-parede” são os eventos onde os cantadores reúnem-se com a comunidade, vão até a casa das pessoas para travar embates de versos com outros cantadores. Normalmente os cantadores sentam-se em cadeiras ou bancos que são colocados próximos a uma parede, por isso sua denominação (AYALA, 1988).

Sobre a cantoria de pé-de-parede, Ayala (1988) conta:

[...] é posto um banquinho e, sobre este, uma bandeja onde os presentes depositam a paga dos versos. Às vezes, no sertão, as cadeiras reservadas aos repentistas são colocadas sobre uma mesa para que eles fiquem num plano mais alto, o que favorece a visão de todos os presentes e reforça o clima de representação. Quando isso acontece, a bandeja fica sobre a mesa, entre um e outro repentista, próxima a seus pés. O público se instala em cadeiras e bancos dispostos diante da dupla de cantadores (AYALA, 1988, p 25).

Além da característica do desafio, ou “peleja”, a canção também compõe o universo do Repente. É na canção que os cantadores irão trabalhar com maior profundidade temas que dizem respeito a sua filosofia e bagagem de vida, uma vez que estas não partem do improviso e os artistas têm mais tempo de elaboração de sua narrativa poética.

Nóbrega (2020) aponta que a cantoria de viola, seguindo uma tradição de se utilizar do rádio para o início de seu processo de expansão na década de 1940, nos tempos atuais tem se utilizado, de maneira eficiente, de diversas plataformas de mídias disponíveis na internet. Dentre elas destacam-se *Facebook*, *Instagram*, *Youtube*, *blogs*, dentre outras formas de interação presentes nessa grande rede.

O Repente compõe o universo de manifestações do campo conhecido como cultura popular. Ayala (1982 *apud* ARAÚJO, 2010), comenta sobre como o cantador se relaciona com a cultura popular:

Inicialmente, por sua origem. A maioria dos cantadores vem das camadas subalternas da sociedade, em geral do meio rural: pequenos agricultores, assalariados agrícolas e vaqueiros. Muitos encontram na arte uma forma de ascensão social, abandonando as atividades anteriores. [...] Há também identidade com a cultura popular pelo fato de ser uma produção literária oral, numa sociedade em que o maior domínio da escrita é fator distintivo de classe (*idem*, p. 9).

Assim, se faz necessária algumas considerações sobre esse termo. De acordo com Carneiro (2016), a cultura popular resiste e se apresenta nas mais variadas

formas. Adequando-se às diferentes realidades construídas ao longo do tempo, a cultura popular se faz a partir das diversas interações dos homens, entre si e com o meio, sem abandonar as suas raízes e os seus elementos identitários. Sobre isto, Brandão (2008) afirma que:

Cada ser humano é um eixo de interações de ensinar-aprender. Assim, qualquer que seja, cada pessoa é em si mesma uma fonte original de saber e de sensibilidade. Em cada momento de nossas vidas estamos sempre ensinando algo a quem nos ensina e estamos aprendendo alguma coisa junto a quem ensinamos algo. [...] E, assim, cada mulher ou homem é um sujeito social de um modo ou de outro culturalmente socializado e é, portanto, uma experiência individualizada de sua própria cultura (BRANDÃO, 2008, p.33).

Essa conexão entre aprender e o reaprender caracteriza a concepção de cultura popular como um processo dinâmico, e não estático ou passível de desaparecimento. Frequentemente a cultura popular é vista de maneira equivocada, como referência ao passado e em associação a um saber lido como “menos legítimo” que o saber erudito. Cabe aqui ressaltar que muitas vezes a cultura popular se coloca politicamente como oposta à cultura dominante, e o verso de Oliveira denota muito bem essa realidade quando afirma “não troco meu oxente pelo OK de seu ninguém”.

Sobre sua relação com o passado, a cultura popular enquanto um campo político-cultural cultua as ancestralidades vivendo o presente e apontando sempre para o futuro. Ela cultua as ancestralidades quando diz por exemplo: “eu aprendi com meu pai, que aprendeu com meu avô, que aprendeu com meu bisavô, etc”. Também quando preserva maneiras de fazer, materiais - como estandartes, e formas: sextilhas, rimas, a dupla na cantoria, etc.

Arantes (*apud* CARNEIRO 2016) esclarece que não há um conceito definido para a expressão cultura popular, e que pode ser classificada de diversas maneiras a partir de diferentes situações. Segundo Arantes (*idem*), a cultura popular pode ser entendida sob dois pontos de vista. O primeiro refere-se a aspectos da tecnologia e do conhecimento, quanto o segundo enfatiza as formas artísticas de expressão. Carneiro (2016) argumenta que, embora essa visão seja compartilhada por muitas pessoas, não expressa uma “verdade absoluta”, pois a cultura popular brasileira é

diversificada, heterogênea e se faz a partir das mais variadas facetas e graduações nas diferentes regiões do país.

Araújo (2010), tomando como referência Canclini (1983), lembra da importância de se enxergar as manifestações da cultura popular pelo viés do que esse último chama de hibridação, pois de acordo com Canclini (*apud* ARAÚJO, 2010), as culturas tradicionais dos indígenas e dos camponeses unem-se de maneira sincrética a várias modalidades da cultura massiva urbana, estabelecendo, assim, formas híbridas da existência do “popular”.

Com base nos referidos autores, portanto, vamos entendendo que estamos nos referindo a uma expressão artística complexa, dinâmica, heterogênea, que é formada a partir de muitos fluxos culturais e em permanente processo de mudança, de construção e reconstrução, e onde as relações de ensino e aprendizagem passadas através das gerações, possuem papel central.

Sobre a distribuição geográfica do Repente, Silva (2006) e Santos (2017) apontam que os estados da Paraíba, Pernambuco, Ceará, Rio Grande do Norte, e Piauí são os estados que possuem a maior presença de repentistas e onde há maior incidência da cantoria. Silva (2006) apontou que a incidência do Repente nos demais estados e regiões brasileiras ocorre em decorrência da histórica migração de cantadores, sobretudo para o centro-oeste e sudeste, por conta da seca ou em busca de melhores condições de vida.

Sautchuk (2009) afirma que a cantoria nordestina é semelhante a outras artes de improviso poético presentes na América Latina e na Europa mediterrânea. Díaz-Pimienta (2001, *apud* SAUTCHUK, 2009) alega que repentistas de Cuba, da Espanha, do México, do Chile, da Argentina, Colômbia e Itália apresentam similaridades quanto às regras, técnicas e recursos criativos, bem como no formato de jogo poético como desafio entre os improvisadores. Apesar disto, apresentam diferenças no acompanhamento musical, nas denominações e nas formas das estrofes. Sautchuk (2009) também aponta que no Brasil, em estados como Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro, São Paulo, existem outras formas de manifestações que se utilizam da cantoria improvisada, além do repente e da embolada, como por exemplo a pajada, o calango, o partido alto e o cururu.

Ainda sobre os fluxos culturais envolvendo a cultura do Repente, o professor Ivan Vilela (2004/5) traça importantes considerações sobre a determinante influência árabe:

As modalidades do repentismo nordestino, como galope-a-beira mar, martelo agalopado, quadrão, sextilha, são formas literárias de origem árabe; aliás, foram os árabes que nos deram o sabor da rima. A poesia latina compunha-se com a métrica apenas (VILELA, 2004/5, p. 77).

O autor comenta que a viola, de origem ibérica, ao chegar aqui no Brasil junto aos povos Europeus no século XVI, vai aos poucos criando sua personalidade brasileira, ao que culmina hoje em nomenclaturas que carregam diversos atributos nativos, como viola caipira, viola cabocla, viola nordestina, viola sertaneja, viola brasileira (VILELA, 2004/5).

Para Silva (2006), as narrativas sobre a vida e o desempenho dos repentistas, discorrem sobre a arte do improviso versejada pelos repentistas nordestinos apreendendo o universo que caracteriza a partir de depoimentos, comentários e narrativas de poetas e estudiosos do assunto. As histórias e curiosidades, a respeito da vida e das performances dos cantadores de viola, são substanciais para a compreensão dessa manifestação artístico-cultural, conduzindo a uma reflexão sobre a necessidade de se valorizar, e divulgar, essa manifestação da cultura popular representativa do patrimônio imaterial do Nordeste do Brasil.

3. Discussões: processos de aprendizagem na trajetória de Oliveira de Panelas

A partir da entrevista com Oliveira de Panelas, pôde-se observar em diversos momentos, pontos relevantes que nos remete aos estudos teóricos aqui realizados e apresentados. No presente capítulo apresentaremos um diálogo entre diversas passagens na trajetória de Oliveira de Panelas, e algumas das considerações teóricas que reunimos para embasar este trabalho, na busca de compreender como se deu os processos de aprendizagem em sua trajetória musical.

Inicialmente, podemos citar as considerações de Libâneo (2000) *apud* Wille (2005), que, ao caracterizar o que chama de “educação informal”, menciona que está conectada com o meio onde os indivíduos estão inseridos, que faz parte da vida individual e grupal, e onde muitas vezes o processo educativo se dá independentemente de metas ou objetivos conscientemente preestabelecidos. O autor ainda cita que esta forma de educação estaria ligada aos contextos da família, da rua, da vida social, econômica e política. Isto também é citado por Prass (2004) e Pinto (2002), *apud* Lacorte e Galvão (2007), que afirmam que as primeiras vivências da música popular geralmente ocorrem no seio familiar, entre parentes, vizinhos e amigos próximos, muitas vezes de forma natural, quase que lúdica, em meio a festas, churrascos e práticas informais entre amigos.

Observamos claramente essas características quando Oliveira cita seu pai e sua mãe como seus grandes incentivadores, e que através deles, teve contato com a arte. E lembra que foi no roçado onde ouviu pela primeira vez as sextilhas cantaroladas por seu pai, mesmo que este não fosse um músico e tivesse “o dom de cantoria muito pouco”, segundo as palavras de Oliveira. Também nos cabe aqui lembrar sobre a forma como a literatura de cordel lhe foi introduzida, sendo trazida por Seo Zé Pitumba, dono da mercearia local que trazia os livretos de Caruaru, que o cego Ernesto sempre pedia para Oliveira ler. Desta forma, notamos que os primeiros contatos com a arte que Oliveira desenvolveria ao longo de sua vida, começaram a partir de seu contexto de vida, de sociabilidade, de trabalho em família.

No primeiro capítulo, vimos também que o artista começou a elaborar seus primeiros versos aos oito anos, a partir desse contato com os cordéis, “observando sua estrutura”, conforme nos contou. E também que aos doze anos de idade fez sua primeira cantoria, utilizando um cavaquinho como forma de acompanhamento,

sabendo já aos treze tocar na viola todas as melodias das cantorias que aprendera. Aqui trazemos um diálogo com o que Campos (2000, *apud* LACORTE E GALVÃO; GALVÃO, 2007) chama de “tirar música de ouvido”, e com as considerações de Green (2000 *apud* LACORTE; GALVÃO, 2007) de que os processos iniciais de aprendizagem dos músicos populares são feitos a partir de imitação e uma audição com elevado nível de intenção, e é isso que observamos ter acontecido com Oliveira de Panelas, a partir dos relatos por ele narrados. Então quando Oliveira nos conta que aos treze anos já conseguia reproduzir na viola todas as melodias das cantorias, identificamos esse processo descrito por Green, de um desenvolvimento inicial feito a partir da audição com uma forte intenção de aprendizado e imitação.

Importante também destacar as considerações feitas por Lacorte e Galvão (2007), acerca da complexidade de atos mentais necessários para o desenvolvimento do músico nesses contextos de ensino tidos como “não formais”, como memória, atenção e percepção, além da habilidade da audição, e que apesar da música ser conhecida como uma arte essencialmente captada e percebida pela audição, ela é vivenciada e aprendida de diferentes maneiras, de forma que outros sentidos também são acionados e utilizados. Destacamos também as considerações de Caznok (2003) sobre a “audição multissensorial”, onde ocorrerá a associação entre as habilidades visuais, auditivas, táteis e motoras, que formarão a base psicológica da percepção musical. Observamos esse processo se desenvolvendo na aprendizagem de Oliveira de Panelas, que, a partir da observação dos folhetos de literatura de cordel, juntamente com as experiências que adquiria frequentando as cantorias que seu pai o levava, começou a desenvolver uma série de habilidade rítmicas, sonoras, literárias, e de memorização, de modo que poucos anos depois, com seus doze anos, o artista já fosse capaz de realizar sua primeira cantoria de forma profissional.

Como observamos, essa complexidade de habilidades é acionada no início da carreira do artista, quando o fazer está mais conectado com o ato da “imitação” (GREEN, 2000), mas que acompanharão o músico em todo o desenvolvimento de sua carreira profissional, e nesse aspecto Oliveira irá se destacar por suas particularidades e identidade própria. E isto fica claro quando o artista enfatiza que apesar de ter tido muitas influências ao longo de sua trajetória, procurava nunca imitar nenhuma delas. E assim, assimilava o que observava que cada um tinha de melhor, artisticamente, mas sempre procurando destacar sua personalidade e estilos próprios.

Observando a obra e trajetória de Oliveira de Panelas, é evidente a riqueza em termos de diversidade e rebuscamento em suas composições, que lhe conferiram um grande destaque e prestígio, conforme pudemos ver. Fica evidente que para além do “dom”, também muito valorizado no campo artístico popular, foi necessário muito estudo e aprimoramento, como o próprio artista destaca na entrevista quando comenta que precisou ler e estudar muito para conseguir fazer cantorias sobre temas que lhes eram pedidos, mas que não conhecia. Um exemplo disto é quando comenta que precisou estudar sobre a Revolução Francesa para cantar. Oliveira também destaca que a própria característica do Repente, de disputa entre os cantadores, exigia uma gama de conhecimentos. Isso se evidencia também quando Oliveira comenta que “na oralidade eu também aprendi muitas coisas, estudei muito. Li muita gramática, língua portuguesa, história, sociologia, arte, todo tipo de arte. Então criei modalidades na cantoria, criei canções, criei projetos [...]”.

Podemos fazer uma relação entre essas considerações sobre as características que encontramos em Oliveira de Panelas e as considerações de diversos autores sobre os limites entre o “formal” e o “informal”. Como a “necessidade de se transitar entre o formal e o informal”, apontado por Arroyo (2000 *apud* WILLE, 2005), ou pelo que Green (2000) afirma, que “educação formal e aprendizagem informal não são esferas totalmente separadas” e que “a distinção entre as duas é pouco clara e muitas pessoas podem usufruir de ambas. Ainda lembramos o que Wille aponta, citando os autores Arroyo (2000), Müller (2000) e Prass (1998), de que o ambiente da cultura popular, apesar de estar associado ao não formal, é permeado por formalidades.

Como vimos, na vida prática essas esferas, do que é caracterizado como “formal” e como “informal”, se misturam, e mesmo em relação a uma manifestação cultural tipicamente atribuída a um contexto não formal de aprendizagem, como é o Repente, as formalidades estão sempre presentes. Seja a partir da relação com práticas historicamente reservadas a meios formais de ensino, como escolas e universidades - conforme vimos no exemplo sobre o estudo de Sociologia, Arte, História, Português, ou seja, por uma gama de formalidades que o próprio desenvolvimento do fazer musical exige.

Este último aspecto dialoga bem com o que Lacorte e Galvão (2007) afirmam sobre a necessidade de desenvolvimento de diversas habilidades complexas nos músicos populares, que estão muito além do “bom ouvido” e que são frequentemente implícitas no trabalho desses profissionais, como “aspectos técnicos e de interpretação, improvisar, conhecer cifras, tablatura e/ou partitura, tocar sequências harmônicas e escalas, acompanhar e/ou fazer solos em diferentes contextos, dominar um vasto repertório musical” (*ibidem*, p.31).

Nesse sentido, as considerações de Ivan Vilela (2021) são extremamente pertinentes, e sintetizam muito bem essa realidade. Oliveira de Pannels não aprendeu a tocar viola, a compor e recitar poesia dentro de uma escola ou instituição, mas sim por meio da observação, da prática, da experiência, e nesse contexto a oralidade desempenha um papel fundamental. O que Vilela nos instiga a refletir é que a formalização, que esteve estratégica e historicamente atribuída à cultura escrita e erudita, está presente a todo instante na cultura oral e popular. E que refletir sobre isto se faz ainda mais necessário se considerarmos que o Brasil assim como a música popular brasileira constituíram-se (e se constituem) sob uma base predominantemente calcada na oralidade. E então, desta maneira, não faz o menor sentido utilizar o termo “informal” para caracterizar uma forma de desenvolvimento artístico e cultural “altamente formalizado”, como diz Vilela (2021).

4 Considerações Finais

Buscamos apresentar ao longo do trabalho, informações que pudessem demonstrar a extensa e consolidada carreira artística que possui Oliveira de Panelas, construída em consonância com seus valores éticos e filosóficos, onde se expressa sua experiência de vida. Por meio da música, Oliveira de Panelas ganhou seu sustento diário, e também alimentou a cultura popular brasileira entre rimas e repentes, por meio de uma poética sonoridade ímpares.

Conforme pudemos observar, o início de sua trajetória foi marcado por dificuldades, incertezas, parcerias e batalhas, superados com muito talento, esforço, persistência, estudo e empenho. Podemos adquirir muitos e valiosos aprendizados conhecendo sua obra, e, para os que possuem esse privilégio, convivendo com sua pessoa. Ao longo do trabalho, buscamos evidenciar um pouco da riqueza deste universo.

Oliveira é uma grande influência na minha vida, tanto nos aspectos musicais, como intelectuais, e no que diz respeito a ensinamentos diversos sobre a vida. Diria que os aprendizados que tive e tenho com ele não são de maneira nenhuma “informais”, mas que foram conduzidos de uma “outra forma”, como diria o professor Ivan Vilela, a partir de um conjunto de vivências práticas e sistematizações oriundas do campo da oralidade. Se estes não ocorreram dentro de uma sala de aula, em uma Universidade, deram-se de maneira profunda na escola da vida.

Certa vez, no ano de 2019, Oliveira me convidou para fazer uma participação em seu show “O segundo voo da Águia”, com uma música de minha autoria, pois Oliveira disse que considerava importante que as pessoas conhecessem meu trabalho. E no final do show eu faria uma improvisação acompanhando sua forte e bela voz tenor, que é uma característica de sua arte. Mas o fato é que, curioso, perguntei a ele o porquê desse título, “O segundo voo da Águia” e Oliveira então me contou:

A vida normal de uma águia dura em torno de 70 anos. No seu primeiro voo, ou seja, no seu primeiro nascimento, ela vive cerca de 35, 40 anos. E então ela começa a envelhecer, as asas vão ficando pesadas, as patas moles, o bico ‘rombudo’, e então a águia vai perdendo tudo, asas, bico, garras. E quando ela fica ‘molenga assim’, sabe que vai morrer, e sobe para o mais alto penhasco de uma montanha e por lá permanece durante 150 dias. O sofrimento é terrível, a águia mesma

arranca tudo que tem, e depois de ficar por um bom tempo resistindo a tudo isso, começa a nascer tudo novamente, do jeito que era antes. Depois dessa transformação a águia retorna e vive por mais 30 anos (Oliveira de Panelas, 2019, conversa sobre o título do show O segundo voo da águia).

E então, para finalizar sua explicação, Oliveira disse que todos nós queremos ter o segundo voo da águia. “A pessoa começa uma vida sofrida, vai bem, depois esmorece e aí diz: ‘agora vou renascer de mim mesmo’, e então começa uma vida diferente”, conta o poeta. E então me diz que acredita que eu tenha dado meu segundo voo da águia. Essa é uma pequena ilustração de uma série de profundos aprendizados de vida que tive e tenho o privilégio de cultivar junto a esse grande artista e ser humano, Oliveira de Panelas.

Sobre o tema principal a que nos propusemos discutir – a forma como os músicos populares aprendem, o desenvolvimento do presente trabalho se mostrou extremamente fértil para o exercício da reflexão e aprendizado sobre esta questão. Iniciamos o trabalho pensando no uso de algumas categorias e conceitos que, ao longo da revisão bibliográfica, foram se deslocando e de dissolvendo, abrindo espaço para novas reflexões, como o uso das categorias “formal” e “informal”.

Compreendemos que é um assunto extenso, complexo, e que pode suscitar produtivos estudos e discussões em diversas áreas de estudo, como Antropologia, Psicologia, Etnomusicologia, e, sobretudo, no campo da Educação. É necessário que se tenham cada vez mais estudos que se dediquem a refletir sobre os limites de conceituações a que, muitas vezes, estamos habituados a utilizar. Contrapor tais conceituações com as infinitas situações que se apresentam na realidade objetiva é extremamente importante e fértil, num sentido científico.

Finalizamos reafirmando o entendimento de que a arte do Repente constitui um rico e vasto universo da Cultura Popular Brasileira, que se organiza a partir de processos de ensino e aprendizagem complexos, elaborados, consolidados por meio da prática, do fazer, da experiência dos cantadores em interação com os diversos elementos que o compõe. Compreender o desenvolvimento dessa arte ao longo do tempo é também compreender importantes aspectos do nosso país Brasil.

Referências Bibliográficas

ARANTES, Antonio Augusto. **O que é cultura popular**. 14. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

ARAÚJO, João Mauro Barreto de. Voz, viola e desafio: experiências de repentistas e amantes da cantoria nordestina. **Dissertação**. (Mestrado), Programa de Pós-Graduação em História Social. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências da Universidade de São Paulo, 2010.

ARROYO, Margarete. Transitando entre o “formal” e o “Informal”: um relato sobre a formação de educadores musicais. **Anais** do VII Simpósio Paranaense de Educação Musical. Londrina, 2000. p. 77-90.

AYALA, Maria Ignez Novais. No arranco do grito: aspectos da cantoria nordestina. **Tese**. (Doutorado), São Paulo FFLCH/USP, 1982.

_____. **No arranco do grito: Aspectos da Cantoria Nordestina**. Editora Ática S.A. São Paulo, 1988.

AZEVEDO, Ricardo. **Formação de leitores, cultura popular e contexto brasileiro**. Acervo digital do autor, 2006.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Viver de criar cultura, cultura popular, arte e educação. In: SILVA, René Marc da Costa (Org). **Cultura popular e educação – Salto para o futuro**. Ministério da Educação. Brasília, 2008.

CAMPOS, M. C. **A educação musical e o novo paradigma**. Rio de Janeiro: Enelivros, 2000.

CANCLINI, Nestor García. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

CARNEIRO, Maria Valmirene Oliveira. **A cultura local em sala de aula: o repente como elemento motivacional e identitário para as práticas de letramento** / Maria Valmirene Oliveira Carneiro. Feira de Santana, 2016.

CAZNOK, Y. B. **Música entre o audível e o visível**. São Paulo: Unesp, 2003.

COELHO, Thiago Lúcio. **Práticas informais de aprendizagem em música: a vivência de quatro músicos populares**. Dissertação (Mestrado em Música), da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, 2016.

GREEN, L. **Poderão os professores aprender com os músicos populares?** Revista Música, Psicologia e Educação, Porto, n. 2, p. 65-80, 2000.

_____. **How popular musicians learn: a way ahead for music education**. London: London University/Institute of Education: Ashgate Publishing, 2001.

LACORTE, Simone; GALVÃO, Afonso. Processos de aprendizagem de músicos populares: um estudo exploratório. **Revista da ABEM**, número 17, setembro, 2007.

LIBÂNEO, José Carlos. **Pedagogia e pedagogo, para quê?** 3. ed. São Paulo: Cortez, 2000.

MARTINS, Leda. **Performances da oralidade**: corpo, lugar da memória. In: Letras. Santa Maria, no 26, p. 63-81, 2003.

MÜLLER, Vânia. A música é, bem dizê a vida da gente: um estudo com crianças e adolescentes em situação de rua na Escola Municipal de Porto Alegre – EPA.

Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2000.

NÓBREGA, Marcelo Vieira da. A Cantoria de Viola na Contemporaneidade: seus Poetas em Performance e Memórias; Estratégias para Formação Poética de Apologistas e repentistas. **Tese** (Doutorado em Linguística - PROLING) Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2020.

OSÓRIO, Patrícia Silva. Cantoria de pé de parede: a atualização da cantoria nordestina em Brasília. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 14/15, p 1.382, 2006.

PINTO, Mércia. Ouvidos para o mundo: aprendizado informal de música em grupos do Distrito Federal. In: **Anais** da Anppom. UFMG, 2002.

PRASS, Luciana. **Saberes musicais em uma bateria de escola de samba**: uma etnografia entre os Bambas da Orgia. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004

_____. Saberes musicais em uma bateria de escola de samba: uma etnografia entre os “Bambas da Orgia”. **Dissertação** (Mestrado em Música) –Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1998.

SANTOS, Edmilson Ferreira. Desafio no repente: A poética da cantoria na contemporaneidade. **Dissertação** (Mestrado em Linguística) Universidade Federal da Paraíba, 2017.

SANTOS R. M. S. **A natureza da aprendizagem musical e suas implicações curriculares**: análise comparativa de quatro métodos. Fundamentos da Educação Musical, n. 2, p. 7-112, 1994.

SAUTCHUCK, João Miguel M. Prática e habilidade no repente nordestino. **Tese** (Doutorado), Universidade de Brasília, 2009.

SILVA, Maria Ivoneide. Cantoria de viola nordestina: narrativas sobre a vida e a performance dos repentistas. **Dissertação** (Mestrado em Letras) Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

STALEVA L. V. **Development of music mentation in children**. Bull. Council Research in Music Education, 1981.

TEIXEIRA, Álessen Rayf J. Percursos de formação dos músicos do caverna: metal extremo de Patos para o mundo. **Monografia** (licenciatura em música) Universidade Federal da Paraíba, 2020.

VILELA, Ivan. Na toada da viola. **Revista USP**, São Paulo, n. 64, p. 76-85, dezembro/fevereiro de 2004/2005.

_____. Mensagem de áudio pelo aplicativo WhatsApp. WhatsApp [Mensagens privadas], 09 de fevereiro de 2021.

VITALE, John L. Formal and Informal Music Learning: attitudes and Perspectives of Secondary School Non-Music Teachers. **International Journal of Humanities and Social Science**, Los Angeles, v. 1, n. 5, p.1-14, maio de 2011.

WILLE, Regiana Blank. Educação musical formal, não formal ou informal: Um estudo sobre processos de ensino e aprendizagem musical de adolescentes. **Revista da ABEM**, número 13. setembro, 2005.

ANEXOS

ANEXO A – APRESENTAÇÃO 60 ANOS DE ARTE NO REINO DA CANTORIA



Imagem 1 – Participação de Cristiano Oliveira na Live “Oliveira de Panelas - 60 anos de arte no reino da cantoria”. Sítio Paraíba (João Pessoa), 28/02/2021. Fonte: Arquivo Pessoal

ANEXO B – LIVE “OLIVEIRA DE PANELAS EM CASA”

Imagem 2- Participação de Cristiano Oliveira na Live “Oliveira de Panelas em casa”, contemplada pela Lei Aldir Blanc. João Pessoa, 07/12/2020. Fonte: Arquivo pessoal.

ANEXO C – APRESENTAÇÃO NO TRIBUNAL DE CONTAS DA PARAÍBA



Imagem 3- Após apresentação no Tribunal de Contas da Paraíba, no lançamento do livro de Oliveira de Pannels, “Cintilâncias”, um compilado de 365 sonetos. João Pessoa, 15/08/2016. Fonte: Arquivo pessoal.

ANEXO D – COLETÂNEA DE REPENTISTAS



Imagem 4 - Frente da capa do disco “Coletânea de Repentistas – Série Brasil Caboclo”. Fonte: <https://www.discogs.com/>



Imagem 5- Verso da capa do disco "Coletânea de Repentistas - Série Brasil Caboclo". Fonte: <https://www.discogs.com/>

ANEXO E – ENCONTRO COM ARIANO SUASSUNA



Imagem 6- Oliveira toca em “aula espetáculo”, de Ariano Suassuna que aconteceu em Panelas – PE, em 2012. Fonte: <https://www.panelaspernambuco.com/2010/03/ariano-suassuna-em-panelas-pe-imagens.html>