



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES**

**NA LEVADA DO PANDEIRO: A MÚSICA DE JACKSON DO PANDEIRO ENTRE
1953 E 1967**

Manuela Fonsêca Ramos

**Área de concentração: História e Cultura Histórica
Linha de Pesquisa: História Regional**

JOÃO PESSOA – PB
Setembro de 2012

**NA LEVADA DO PANDEIRO: A MÚSICA DE JACKSON DO PANDEIRO ENTRE
1953 E 1967**

Manuela Fonsêca Ramos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História do Centro de Ciências Humanas Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba – UFPB, em cumprimentos as exigências para obtenção do título de Mestre em História, Área de Concentração em História e Cultura Histórica.

Linha de Pesquisa: História Regional

Orientador: Prof. Dr. Damião de Lima

João Pessoa – PB
2012

R175n Ramos, Manuela Fonsêca.

**Na levada do pandeiro: a música de Jackson do pandeiro entre 1953 e 1967/
Manuela Fonsêca Ramos. - - João Pessoa: [s.n.], 2012.**

144f.

Acompanha CD-ROM com o áudio das músicas analisadas na Dissertação.

Orientador: Damião de Lima.

Dissertação (Mestrado) – UFPB/CCHLA

1. Pandeiro, Jackson do. 2. História Regional. 3. Música popular-Brasil. 4. Híbridismo cultural. 5. Nacionalismo.

UFPB/BC

CDU: 981.422(043)

**NA LEVADA DO PANDEIRO: A MÚSICA DE JACKSON DO PANDEIRO ENTRE
1953 E 1967**

Manuela Fonsêca Ramos

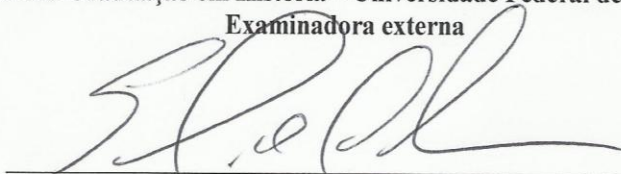
Dissertação de mestrado avaliada em : 12 / 03 / 2012 com conceito APROVADA

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Damião de Lima
Programa de Pós-Graduação em História – Universidade Federal da Paraíba
Orientador

Prof.^a Dra. Regina Coelli Gomes Nascimento
Programa de Pós-Graduação em História – Universidade Federal de Campina Grande
Examinadora externa



Prof. Dr. Élio Chaves Flores
Programa de Pós-Graduação em História – Universidade Federal da Paraíba
Examinador interno

Prof. Dr. Severino Cabral Filho
Programa de Pós-Graduação em História – Universidade Federal de Campina Grande
Suplente externo

Prof. Dr. Mozart Vergetti de Menezes
Programa de Pós-Graduação em História – Universidade Federal da Paraíba
Suplente interno

À minha mãe, que a mim dedicou a sua vida, dedico este trabalho.

AGRADECIMENTOS

A Damião de Lima, pela orientação com plena liberdade intelectual, e compreensão em momentos difíceis.

A Fernando Moura, pelo o seu fundamental auxílio no acesso as fontes imprescindíveis para esta pesquisa.

A Erivan Silva, que tantas vezes emprestou-me seu ouvido de músico, contribuindo, assim, com esta pesquisa.

A Élio Flores, pela participação na banca de qualificação e de defesa com enriquecedoras reflexões.

A Carlos Sandroni, pela participação no exame de qualificação, com contribuições importantes para a continuidade do trabalho.

À Regina Coelli, pela participação na banca de defesa com questões para reflexão.

A todos os funcionários do Memorial de Jackson do Pandeiro, pela paciência e atenção.

Aos familiares e pessoas queridas, Virgínia Helena F. Fonsêca, Maria Elizabeth F. de Medeiros, Renata Fonsêca Ramos, Manoel Araújo Ramos Filho, Frederico de Aquino Giulietti, Laura Christina M. de Aquino, Anacleni Justino da Silva, por distintas e diversas contribuições.

Ao CNPQ, pela concessão da bolsa que usufruí por um ano.

À Universidade Federal da Paraíba e ao Programa de Pós-Graduação em História, pela oportunidade de realização deste estudo.

A todos que com pequenas contribuições auxiliaram na realização desta pesquisa.

Minha vida é essa cantiga,
Meu amor é essa viola...
Deus me botou nessa escola
Egrégia, sublime e antiga.
Se minha viola amiga,
Um dia parar,
A dor não vou suportar
Porque ordena Nestor:
*‘Canta, canta, cantador,
Que teu destino é cantar’.*

José Alves Sobrinho

RESUMO

RAMOS, M. F. **Na levada do pandeiro**: a música de Jackson do Pandeiro entre 1953 e 1967. 2012.140 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Paraíba, 2012.

Esta pesquisa apresenta uma análise acerca de uma parte da obra de Jackson do Pandeiro, situada entre os anos de 1953 e 1967. Tal análise busca apontar essa obra como um exemplo importante do hibridismo cultural existente na música popular brasileira. Para compreender melhor tal hibridação, perpassa a nossa análise a formação da identidade nacional e da nordestina, que foram sendo construídas, sobretudo, a partir da década de 1920. Compreendemos esse período da obra jacksoniana como uma contribuição para o redimensionamento das ideias de nacionalidade brasileira e de “nordestinidade”, para que possamos perceber como essas formulações de identidade são, antes, parte de um processo histórico, e não, um dado congelado no tempo e em espaços imóveis. Nesse sentido, este estudo corresponde à linha de pesquisa de História Regional, visto que nos auxilia a compreender a construção de uma dada região, o Nordeste brasileiro, a partir da sua articulação com os agentes e os espaços nacionais e globais.

Palavras-chave: Jackson do Pandeiro. Hibridismo. Música popular brasileira. Nacionalismo. Nordeste.

ABSTRACT

RAMOS, M. F. **The swing of tambourine**: the music of Jackson do Pandeiro between 1953 and 1967. 2012.140 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Paraíba, 2012.

This research presents an analysis about part of the work of Jackson do Pandeiro, situated between the years of 1953 and 1967. Such analysis aims to point his work as an important exemple of cultural hybridism found in Brazilian music. To better understand this hybridization, pervades our analysis the formation of national and of Northeastern identities that were being built, especially from 1920s. We understand this period of Jackson do Pandeiro's work as a contribution to the scaling ideas of Brazilian nationality and of "northeasternity", in order to make us comprehend how these formulations of identity are rather part of a historical process, and not a data frozen in time and in static spaces. In this sense, the study is related to a research line of Regional History, since it helps us to comprehend the construction of a specific region, Brazilian Northeast, parting from its relationship with agents and spaces, either national or global ones.

Keywords: Jackson do Pandeiro. Hybridism. Brazilian popular music. Nationalism. Northeast.

LISTA DE SIGLAS

DDD	Discagem Direta a Distância
DIP	Departamento de Imprensa e Propaganda
EUA	Estados Unidos da América
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
LP	Long Play
MPB	Música Popular Brasileira
PCB	Partido Comunista Brasileiro
PD	Partido Democrático
PRP	Partido Republicano Paulista
RPM	Rotações por Minuto
SUDAM	Superintendência do Desenvolvimento da Amazônia
SUDECO	Superintendência do Desenvolvimento do Centro-oeste
SUDENE	Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste
SUDESUL	Superintendência do Desenvolvimento da Região Sul

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1	
A CONSOLIDAÇÃO DA MÚSICA POPULAR NO BRASIL	26
1.1 A música popular brasileira segundo a perspectiva de Mário de Andrade	26
1.2 A construção da identidade musical nacional	37
1.3 A construção da identidade nordestina na música popular	47
CAPÍTULO 2	
OS PERCURSOS E A DEMARCAÇÃO IDENTITITÁRIA DA MÚSICA DE JACKSON DO PANDEIRO	61
2.1 Encontros e desencontros	62
2.2 As delimitações do híbrido	79
CAPÍTULO 3	
INCURSÕES CULTURAIS DIVERSAS	97
3.1 “É samba que eles querem”	98
3.2 A representação do feminino	112
3.3 O lugar do estrangeiro	120
CONSIDERAÇÕES FINAIS	128
REFERÊNCIAS	132
ANEXOS	141

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa é fruto de algumas reflexões. Concordamos com Napolitano quando afirma que “a música tem sido, ao menos em boa parte do século XX, a tradutora dos nossos dilemas nacionais e veículo de nossas utopias sociais” (2007, p.7). Desse modo, acreditamos que os historiadores não podem permanecer atados apenas as suas fontes clássicas. Segundo Moraes e Saliba, a historiografia vem avançando nesse sentido, já que, “desde meados da década de 1990, inúmeros trabalhos têm surgido ampliando o horizonte historiográfico e apontando na direção de um campo específico” (2010, p.20). Outras áreas, entretanto, já trilharam esse caminho há mais tempo. Esse fato nos direcionou a estabelecer um forte diálogo com diversos campos do conhecimento – Antropologia, Sociologia, Comunicação Social e Etnomusicologia – a fim de que o saber histórico possa avançar em seu saber ouvir e pensar aquilo que ouve.

Uma segunda reflexão diz respeito à inquietação provocada ao se verificar a quantidade de estudos relacionados à música popular no Brasil, dentre os quais se privilegia o gênero samba. Em função disso, Baia mapeou a produção historiográfica da música popular brasileira no terceiro capítulo de sua tese de Doutorado. Nos diversos tópicos – *Música e Política; Historiografia e trajetórias individuais*, entre outros – que ele aponta como possíveis vieses para se analisarem os estudos acerca da música popular brasileira, apenas o samba, dentre os mais diversos gêneros populares existentes no Brasil, corresponde sozinho a uma categoria de abordagem. Baia justifica tal necessidade pelo fato de que

[...] foi fundamentalmente em torno do gênero – o samba carioca elevado à condição de música nacional – que se estruturou toda uma corrente de memorialistas, jornalistas, colecionadores, pesquisadores e historiadores, em estreita relação com o campo de produção [...] (2011, p.96.)

Outra inquietação que nos conduziu ao nosso objeto de estudo diz respeito à indagação de qual seria o papel da música popular brasileira produzida no Nordeste, diante da centralidade dada às músicas produzidas na Região Sudeste, a exemplo da valorização do gênero samba com o advento do rádio. Essa última reflexão, que não deixa de ser parte da segunda, surgiu ao verificarmos que determinadas produções musicais, associadas aos gêneros oriundos do Nordeste brasileiro, são prontamente classificadas como regionais – como Elba Ramalho, Alceu Valença e Luiz Gonzaga, por exemplo – enquanto as produções

vinculadas ao samba são indubitavelmente enquadradas na categoria de nacionalidade. Para aprofundar tal reflexão, optamos por estudar as músicas compostas e/ou interpretadas por Jackson do Pandeiro¹, entre 1953, ano de sua ascensão na mídia nacional, e 1967, que consideramos aqui como um divisor de águas na carreira de Jackson.

O estudo das obras musicais de tal artista é importante para o conhecimento histórico, na medida em que é considerado um grande representante da música popular brasileira e nordestina. Segundo Santos, Jackson do Pandeiro, João do Vale e Luiz Gonzaga são os membros formadores daquilo que ele denominou de “santíssima trindade da música nordestina” (2004, p.71). A homenagem feita a Jackson do Pandeiro, em 1997, no 11º Prêmio da Música Brasileira, assim como a inclusão do artista na série *Paraíba - nomes do século*, publicada no ano de 2000, fizeram-nos atentar para a sua importância histórica. Centramo-nos na obra de Jackson para responder aos nossos primeiros questionamentos pelo fato de que não enxergamos esse artista apenas como um dos grandes ícones da música nordestina, mas também como uma figura que simboliza o quanto as classificações espaciais são fluidas, sobretudo, no que se refere às manifestações culturais. A obra jacksoniana, portanto, aparece aqui, antes, como um agente que problematiza as categorias de abordagem da música popular produzida no Brasil.

Ao longo de sua carreira, Jackson lançou 29 LPs, 21 compactos e 109 músicas em 78 RPM, num total de 433 músicas gravadas, seis regravações e quatro *jingles*. Comandou, junto com Almira Castilho, o programa intitulado *No Forró do Jackson*, em 1955, e participou de vários programas de rádio e televisão. Estrelou em nove chanchadas: *Tira a mão daí* (1956); *Batedor de carteira* (1958); *Minha sogra é da Polícia* (1958); *Aí vem alegria* (1959); *Cala a boca, Etelvina* (1959); *Pequeno por fora* (1960); *Viúvo alegre* (1960); *Bom mesmo é carnaval* (1961) e *Rio à noite-Capital do samba* (1962).

¹ Tomando como base as análises dos seus biógrafos Vicente e Moura, José Gomes Filho – mais conhecido como Jackson do Pandeiro – filho da coquista Flora Mourão e do oleiro José Gomes, nasceu em 31 de agosto de 1919, no Engenho Tanques, situado na cidade de Alagoa Grande no estado da Paraíba. Por volta dos nove anos, já costumava tocar com a sua mãe. Com a morte do pai e em busca de melhores condições de vida, em 1930, mudou-se com a sua família para Campina Grande, onde começou a desenvolver o seu talento artístico. A partir de 1945 e já na capital João Pessoa, quando foi contratado pela Rádio Tabajara, deu-se início a sua ascensão musical. Em 1948, foi contratado pela Rádio Jornal do Commercio, em Recife, despontando na mídia nacional em 1953, com a música de Rosil Cavalcanti, *Sebastiana*. Nesse ano, lançou o seu primeiro disco pela gravadora Copacabana. No ano de 1955, mudou-se definitivamente para a capital federal, dando continuidade a uma carreira de sucesso nacional que viria a declinar no final da década de 1960, uma vez que passava a concorrer com o movimento da jovem guarda e com as músicas estrangeiras. Após um amargo ostracismo, começou a voltar para o cenário musical, a partir da gravação de Gal Costa da música que havia alavancado a carreira do artista, *Sebastiana*. No entanto, os seus biógrafos apontam que é em 1972, com a regravação de *Chiclete com banana*, feita por Gilberto Gil, que Jackson volta à cena. Morreu em 1982, vítima de uma embolia pulmonar e cerebral.

A escolha de eixos temáticos foi fundamental para selecionarmos as 17 músicas a serem analisadas, dentre as 268 gravadas no período estudado. As análises foram realizadas privilegiando as letras. Contudo, os arranjos, a interpretação, a harmonia etc., são, por vezes, utilizados para, sobretudo, corroborar aquilo que a letra aponta. As músicas escolhidas contemplam apenas nove LPs, dos 22 produzidos na época pelo artista. Eis os LPs com as respectivas canções analisadas:

- **Cantando de Norte a Sul** (1960) – Filomena e Fedegoso;
- **Jackson do Pandeiro** (1959) – Vou buscar Maria e Chiclete com Banana;
- **Forró do Jackson** (1958) – Meu enxoval, Cumpadre João e Coco do Norte;
- **Ritmo, melodia e personalidade** (1961) – Carta pro Norte e A mulher que virou homem;
- **Sua Majestade o Rei do ritmo** (1960) – Xote de Copacabana e Coco Social;
- **Os donos do ritmo** (1957) – Boi Tungão;
- **Coisas nossas** (1964) – Rio Quatrocentão;
- **...E vamos nós** (1965) – O assunto é berimbau;
- **Forró do Zé Lagoa** (1963) – Twist, não;
- **São João Alegre** (1962) – Muié moderna.

Dos LPs e compactos, contribuem para a nossa análise as capas e os textos de apresentação existentes nos discos. Também utilizamos uma música gravada no formato 78 RPM - *O que era a favela* (1958). O compacto duplo, *Nortista quatrocentão* (1958), também foi utilizado neste trabalho para analisar a canção *Boa noite*. Já as canções *Nortista quatrocentão* e *Pacífico Pacato* não foram esmiuçadas, pois elas serviram mais para corroborar as nossas interpretações. Outras canções tiveram a mesma função dessas últimas, tais como: *O trabalhador*; *Preguiçoso*; *Cantiga da perua*; *Direitos iguais*; *Samba do ziriguidum*, entre outras.

Além das canções e dos LPs, consideramos como fonte quatro dos filmes aos quais tivemos acesso: *Minha sogra é da Polícia* (1958); *Cala a boca, Etelvina* (1959); *Viúvo alegre* (1960) e *Bom mesmo é carnaval* (1961). O documentário realizado sobre Jackson pela TV Cidade, intitulado *Uma identidade nacional* também foi aqui considerado como fonte. Utilizamos alguns programas de televisão que tiveram Jackson do Pandeiro como tema, a saber: *De lá pra cá*; *Mosaicos* e *Em algum lugar do passado*. Três entrevistas também foram

importantes: uma concedida a Zuza Homem de Mello, na rádio Jovem Pan, outra, a Grande Othelo, no programa televisivo *Othelo e os cantores*, e uma terceira que, assim como a segunda, mescla apresentação musical com entrevista: *MPB Especial com Jackson do Pandeiro*.

Consideramos a biografia intitulada *Jackson do Pandeiro: o rei do ritmo* como fonte, assim como o livro *A musicalidade de Jackson do Pandeiro*, cuja ordenação das canções contribuiu de forma significativa. O memorial de Jackson do Pandeiro, situado na cidade de Alagoa Grande, também nos auxiliou no levantamento das fontes que realizamos.

O início da década de 1950 foi sobremaneira favorável para a divulgação de artistas provenientes do Nordeste brasileiro, em virtude da popularidade que Luiz Gonzaga vinha adquirindo desde o final da década de 1940. A política cultural varguista apoiava a divulgação de músicas nacionais, e alguns dos representantes do governo consideravam as manifestações populares nordestinas como os exemplos mais autênticos da nacionalidade. Gonzaga contribuiu, pois, ainda que indiretamente, para a ascensão nacional de Jackson. Entretanto, a política nacional-desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek (1956-1961) impulsionou a entrada de capital estrangeiro no país e, com ela, os seus produtos culturais. O *cool jazz* era um desses produtos que, segundo Tatit, “além do requinte musical [ele também trazia] a ideologia da prosperidade concretizada nos avanços tecnológicos exibidos nas telas de cinema” (2004, p. 48). Foi, portanto, o movimento da bossa nova, surgido em 1958, que traduziu os anseios de uma geração já que,

[...] não podendo dispor da mesma tecnologia para a realização da forma espetáculo, o músico brasileiro praticava o artesanato jazzístico e introduzia nas letras das canções uma certa fantasia otimista que parecia abocanhar uma fatia do sonho americano (TATIT, 2004, p 48).

Percebendo a influência cultural dos EUA, em 1959, Jackson gravou a música *Chiclete com banana* e sugeriu a realização de um movimento cultural hibridatório, traduzido ritmicamente como samba-rock. Em 1958, gravou um compacto denominado *Nortista quatrocentão*, no qual também fez alusões ao estrangeiro. No entanto, diferente do que ocorreu com a bossa nova, esse diálogo não se concretizou em sua obra de maneira contundente, já que o artista optou por permanecer produzindo canções que reafirmavam as suas referências músico-culturais nacionais. Já a relação de Jackson com a bossa nova foi bastante sólida, sobretudo a partir de 1964. Na verdade, e apesar de muitas de suas músicas citarem a bossa nova como uma referência musical da época, o diálogo que Jackson

estabeleceu não foi com a bossa nova lançada no final da década de 1950, mas com um tipo de canção denominada por Napolitano (2007) de “engajada”. Essa tinha suas raízes na bossa nova, mas sua configuração foi aos poucos se afastando desse movimento já que esse tipo de canção passava a ter uma forte conotação política e virou porta-voz do movimento estudantil contra a ditadura – o que ocasionaria a censura de inúmeras produções musicais.

Durante a ditadura, o movimento nacionalista anterior ao golpe civil-militar liderado pelo então presidente João Goulart, foi radicalizado por alguns representantes do movimento de esquerda. Isso ocorreu devido ao estímulo, ainda maior, dado pelos militares à entrada do capital estrangeiro no país, diante do caráter conservador que teve o golpe, que objetivava reprimir os anseios da população no que se refere à luta em busca das reformas de base, encampada pelo governo João Goulart. A música popular brasileira, principalmente, aquela advinda do meio urbano, compactuou esteticamente com essa radicalização, realizando, em julho de 1967, a passeata contra a guitarra elétrica – símbolo musical da influência estrangeira no Brasil. Na década de 1960, porém, o movimento da jovem guarda demonstrava que as influências culturais importadas, que já se faziam sentir na bossa nova, davam o tom da música popular brasileira, o que ajudou a consolidar o *rock* brasileiro.

Tanto o nacionalismo desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek quanto esse que se colocava contra a política dos militares dialogavam com as configurações político-econômicas que se desenhavam no cenário internacional desde o final da Segunda Guerra Mundial. Em Bretton Woods², novas estratégias foram traçadas pelo modelo econômico do bloco capitalista. Através do estímulo dado à entrada de capital externo, Juscelino Kubitschek e a ditadura militar contribuíram para a inserção do Brasil nessa nova lógica econômica. Desse modo, a chamada Guerra Fria e a divisão do mundo em dois polos (socialistas X capitalistas) contribuíram para esses embates político-sociais no Brasil. No acirrado debate ideológico global, o Brasil se posicionou ao lado de um sistema capitalista repaginado. Do ponto de vista musical, a jovem guarda era vista pelos representantes da canção “engajada” como um exemplo desse posicionamento político-econômico.

No final do ano de 1967, dialogando com o movimento da jovem guarda, Jackson gravou o LP denominado *A braza do Norte*, utilizando-se da gíria característica daquele movimento e que, de acordo com a sua biografia, chegava “[...] ao mercado como um disco de

² As novas estratégias de consolidação do sistema econômico do bloco capitalista, traçadas na Conferência de Bretton Woods, estruturaram “a ordem econômica internacional a vigorar no pós-guerra” (BRUM, 1999, p.51). Esse sistema econômico planejado baseava-se “fundamentalmente na supremacia industrial, comercial e financeira dos EUA” (BRUM, 1999, p.51).

resistência ao avanço do estrangeirismo na música brasileira [uma vez que] propositadamente, incluía no repertório xotes, toadas, sambas, baiões, balanços e choros” (MOURA; VICENTE, 2001, p. 300). Todavia, se essa resistência, de certo modo, entra em consonância com a crítica que a música popular “politizada” fazia à jovem guarda, a forma com que Jackson a realiza é bastante diferente. Sua obra se distancia da ideia de cultura popular como fruto da consciência revolucionária. Assim, o modo como ele se refere ao chamado *iê-iê-iê* se aproxima mais de um tom humorístico do que de uma seriedade estética.

A década de 1960 foi representativa para Jackson, seja porque foi um momento importante para os rumos da música popular brasileira, seja por questões particulares, já que 1967 foi seu último ano ao lado da parceira artística e conjugal, Almira Castilho. Também foi em 1967 que ele lançou o seu último LP, sem contar com a coletânea lançada em 1968 pela Philips, antes de sofrer um acidente automobilístico, que teve como consequência a sua imobilidade por quase um ano. Desse modo e diferente da anterior, a década de 1960 – sobretudo a partir da segunda metade – seria marcada pelo seu ostracismo. Portanto, consideramos 1967 como um ano de ruptura em sua carreira artística, visto que não só a produção musical brasileira começava a tomar outros rumos como também a produção do próprio Jackson, que só conseguiu ter visibilidade nacional novamente com a releitura das suas gravações realizada pelos tropicalistas Gal Costa, em 1969, e Gilberto Gil, em 1972.

Assim, após o ano de 1967, a obra de Jackson do Pandeiro estabeleceu outros diálogos, não só com os tropicalistas, mas também com uma nova geração de músicos advindos do Nordeste, como Geraldo Azevedo, Elba Ramalho e Alceu Valença. O encontro com este último fez com que Jackson utilizasse, em 1978, durante as apresentações no Projeto Pixinguinha, os timbres elétricos da guitarra. Apesar disso, segundo Moura e Vicente, esse seria um período em que “Jackson e o grupo Borborema inaugurariam uma nova fase em suas carreiras, a partir daí, voltando a manter um contato mais próximo com o público nordestino em suas cidades de origem” (2007, p.313).

Afirmamos que a obra de Jackson do Pandeiro pode ser considerada como uma manifestação popular. Então, para que nela possamos nos aprofundar, precisamos delimitar o que compreendemos como cultura popular. Canclini define a popular como

[...] aqueles que não têm patrimônio ou não conseguem que ele seja reconhecido e conservado; os artesãos que não chegam a ser artistas, a individualizar-se, nem a participar do mercado de bens simbólicos “legítimos”; os espectadores dos meios massivos que ficam de fora das universidades e dos museus, “incapazes” de ler e olhar a alta cultura porque desconhecem a história dos saberes e estilos (2011, p.205)

Ora, Jackson, filho de um oleiro e de uma cantadora de feira, adveio de uma classe social que não tinha acesso aos bens culturais do saber culto. Para ilustrar essa afirmativa, demonstremos a forma como Jackson, ainda em Alagoa Grande, conheceu um instrumento associado às classes mais abastadas, o piano:

Foi [...] na casa de Francisco Peregrino Albuquerque Montenegro, que o molecote Jackson travou o seu primeiro contato com o instrumento. De ouvido. Vai passando pela calçada do magistrado e escuta a sua filha, Dulce, treinando a escala musical: “Lá, lá, lá, ri, lá, lá, lá”. Para e fica ouvindo um bom tempo. Não consegue visualizar o objeto que emite aqueles sons, mas grava o timbre e a cadência do “bicho” (MOURA; VICENTE, 2001, p.28-29).

A percepção que traria desse instrumento, que não tinha representatividade no cotidiano popular do artista – diferente da zabumba, do ganzá, do pandeiro, da sanfona etc. – ficaria clara quando, “[...] anos mais tarde, já em Campina Grande, [ele] se recusaria a acompanhar um músico numa boate ao ser informado que o rapaz, Jaime, iria tocar piano” (MOURA; VICENTE, 2001, p.29). A incompreensão das possibilidades do instrumento estava, pois, atrelada à falta de acesso à cultura formal a que o piano se associava. Ele não frequentou escola e só foi alfabetizado aos 35 anos, por Almira Castilho. Portanto, viveu parte de sua vida como analfabeto.

Ainda de acordo com Canclini, o povo “começa a existir no debate moderno no fim do século XVIII e início do XIX, pela formação na Europa de Estados nacionais que trataram de abarcar todos os estratos da população” (2011, p.208). Entretanto, o saber erudito, a partir da perspectiva da polarização entre ele e o saber popular, tendia, por vezes, a compreender as manifestações populares como algo inferior, ultrapassado, e que precisa ser superado, leia-se “modernizado”. De tal modo, a cultura popular, tida como atrasada, foi e é, muitas vezes, tomada como uma forma de expressão menor em relação à cultura erudita, o que nos dá a impressão de que é possível compreendê-las separadamente. Esse processo social de categorização binominal das manifestações culturais, que tem como intuito colocar em um patamar acima aqueles valores advindos das formas mais cultas de percepção do mundo, advém da constante busca de uma parte da sociedade por assegurar o seu lugar social privilegiado, diferenciando-se, pois, das camadas populares.

Apesar de todos esses processos teóricos de dissociações, os românticos procuraram, nos fragmentos das “coisas populares”, a ideia necessária para que se estabelecesse o elo de

nacionalidade. Na própria busca pela consolidação do Estado Moderno, no século XIX, os intelectuais europeus debruçaram-se nos estudos acerca da cultura popular. Nesse caso, o olhar sobre as práticas populares, associado geralmente aos folcloristas, é passadista e busca, nostalgicamente, resgatar e/ou preservar um passado idílico rumo ao encontro da “verdadeira” origem do povo de um determinado Estado, por mais que tal origem possa parecer excêntrica. Segundo Certeau (2005), essa busca por uma cultura popular como patrimônio e representação de uma unidade, efetuada pelos estudiosos franceses do século XIX, nada mais é do que uma (inútil?) tentativa de traçar a **sua** própria origem. Assim, o incessante retorno às origens parece ser uma forma de apregoar, um tanto quanto demagogicamente, um interesse pelas “coisas populares” sem, no entanto, abrir espaço para as formações culturais populares que são contemporâneas aos estudos que estão sendo feitos. Desse modo,

[...] os românticos se tornam cúmplices dos ilustrados. Ao decidir que a especificidade da cultura popular reside em sua fidelidade ao passado rural, tornam-se cegos às mudanças que a redefiniam nas sociedades industriais e urbanas. Ao atribuir-lhe uma autonomia imaginada, suprimem a possibilidade de explicar o popular pelas interações que tem com a nova cultura hegemônica. O povo é “resgatado”, não conhecido (CANCLINI, 2011, p.210).

Ao estudar a cultura popular, não podemos deixar de atentar para essas heranças de categorização ocidental das “coisas populares”, a fim de não correremos o risco de cair em determinadas análises pouco aprofundadas e banalizadas, tendentes a idolatrar ou a depreciar as manifestações populares. Entendemos que é complicado pensar a cultura popular nesses termos, uma vez que não podemos deixar de perceber que a análise de uma dada cultura popular – seja ela positiva ou negativa – é quase sempre fruto de um olhar de fora, que tende a homogeneizá-la, simplificando as complexidades existentes dentro dessas manifestações. Uma saída metodológica para amenizar essas simplificações reside, para o historiador, na eterna procura por uma variedade de fontes que nos auxiliem não a descobrir a “verdade”, mas a construir uma síntese do que possa ter sido possível. Outra tática que pretendemos adotar relaciona-se à busca de uma compreensão da cultura popular que não a compartimente em determinadas lógicas interpretativas, que terminam por cristalizá-la.

Na tentativa de fugir dessas compreensões que estigmatizam as manifestações populares, a ideia de cultura popular pela qual nos guiamos entra em consonância com aquilo que Gramsci entende como folclore. Apesar de esse autor usar o termo folclore, ele difere do ideal romântico da cultura popular, o que demonstra que, nem sempre, os adeptos do folclore

seguiram o mesmo percurso. O autor esclarece que o conceito de folclore compreende uma concepção do mundo e da vida, que difere da moral “oficial” por não ser sistematizada e elaborada. Gramsci acrescenta que ela é

[...] múltipla não apenas no sentido de algo diversificado e justaposto, mas também no sentido de algo estratificado, do mais grosseiro ao menos grosseiro, se é que não se deve até mesmo falar de um aglomerado indigesto de fragmentos de todas as concepções do mundo e da vida que se sucederam na história, da maioria das quais, aliás, somente no folclore é que podem ser encontrados os documentos mutilados e contaminados que sobreviveram (2002, p.134).

Por ser algo multifacetado e estratificado, a cultura popular não é homogênea, como faziam crer alguns folcloristas quando não esclareciam tanto esse aspecto múltiplo quanto o processo de estratificação social capitalista existente, até mesmo, dentro de uma mesma classe teoricamente delimitada.

Essa forma, aparentemente desordenada, de lidar com as coisas do mundo não constitui, necessariamente, um entrave na execução da própria vida, já que a falta de planejamento estratégico é um caráter intrínseco à cultura popular. Os estratos sociais que convivem de maneira mais aguda com as incertezas da vida fazem as suas investidas por um caminho mais imediatista. As táticas de sobrevivência têm como resultado produtos culturais que refletem um tipo de vida pautada em um formato de reflexão muito mais indutivo do que dedutivo. É nesse sentido que algumas canções de Jackson antes descrevem uma situação particular, que deixam para o receptor as conclusões mais gerais. Assim, ao invés de, por exemplo, fazer uma análise sistemática dos processos migratórios brasileiros – fruto das desigualdades sociais e regionais existentes no país – suas canções descrevem a difícil trajetória traçada por muitos nordestinos em direção à Região Sudeste, em busca de melhores condições de vida. A música *Meu enxoval*, composta por Gordurinha e José Gomes e gravada em 1959, demonstra isso claramente.

O fato de as características próprias da cultura popular diferirem da moral “oficial”, não a impede de também se pautar na cultura erudita para codificar as suas reflexões sobre o mundo que a cerca, ainda que o faça de forma desfigurada. Assim, além de a cultura popular não ser homogênea, não pode ser compreendida apenas como antítese da cultura erudita. A cultura popular é um emaranhado de modos de ver a vida, em cuja produção do saber articula as formas de se compreender o mundo que lhe são próprias – e que estão diretamente relacionadas às condições culturais em que se insere – com as elucubrações da cultura erudita.

Deixemos claro que, apesar de verificar a circularidade existente entre essas culturas, não abolimos os tradicionais conceitos de cultura popular e erudita, a fim de que possamos compreender melhor a questão da circularidade cultural e a explanação das questões a serem abordadas. Compreendemos, portanto, que abandonar tais conceitos dificulta a compreensão da cultura popular. A esse respeito, Burke afirma:

Os especialistas várias vezes sugeriram que as muitas interações entre cultura erudita e cultura popular eram uma razão para abandonar de vez os dois adjetivos. O problema é que sem eles é impossível descrever as interações entre o erudito e o popular. Talvez a melhor política seja empregar os dois termos sem tornar muito rígida a oposição binária, colocando tanto o erudito como o popular em uma estrutura mais ampla (2005, p.42).

Apesar das diferenças que esses termos suscitam, fiquemos atentos para o fato de que a cultura popular nem sempre se traduz na forma de oposição à moral oficial. Com a multiplicação das mídias massivas, as manifestações populares também buscam se associar aos trâmites da cultura hegemônica. Tatit, ao se referir aos primeiros sambistas do início do século XX, aponta:

A aliança desses músicos populares com a tecnologia nascente é crucial para se compreender a inversão de expectativa que, nas primeiras décadas do século, mudou o destino da música no Brasil. Os artistas que se encaixavam na “tradição escrita” da música brasileira, na qual se insere não só a chamada música erudita, mas também alguns setores do choro ao até da modinha não sofriam especialmente com a impossibilidade de registro sonoro. Suas peças estavam na partitura e eram executadas ao vivo. Os instrumentistas tocavam em casas de venda de material musical, em orquestras estrangeiras, de passagem por aqui, no teatro musicado ou em bandas militares. O caso dos criadores e cantores dos diversos gêneros de samba, aqueles que enfrentavam os fundos próximos aos terreiros, era bem particular. (2004, p.34).

O gramofone deu ao sambista, sobretudo, a possibilidade de registrar a melodia e a letra, uma vez que “a base rítmica da batucada, por sua sonoridade reiterada, favorece a memorização” (TATIT, 2004, p. 35). O surgimento do rádio foi ainda mais impactante. Para um artista popular como Jackson, o rádio trouxe a possibilidade de ser ouvido para além do restrito círculo social (leiam-se clubes e cabarés), ao qual ele tinha acesso. De tal modo, foi a partir dos avanços dos meios midiáticos que ele conseguiu individualizar-se como artista, obrigando-nos a compreender a cultura popular e a sua imbricação na cultura massiva. Dessa maneira, a obra de Jackson traduz uma cultura popular que, como afirma Williams, “[...] é

uma combinação muito complexa de elementos residuais, autoproduzidos e produzidos externamente, com importantes conflitos entre eles” (2000, p.226).

Não acreditamos que as produções massivas tirem de cena o popular, contudo é inegável que ele estabelece uma forte relação com aquelas. Então, é impossível compreender o nosso objeto de estudo sem ter em vista as relações que ele estabelece com essas produções. As discussões acerca da cultura popular, no século XX, perpassam, necessariamente, as reflexões acerca das massas. Estabelecer essa relação é um ponto de partida que nos possibilita “[...] pensar em positivo o que se passa culturalmente com as massas” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 61 - 62) já que, sobretudo no século XIX, as reflexões existentes acerca da sociedade de massas se associavam a uma postura que ia “[...] do medo à decepção e daí ao pessimismo, mas conservando o asco” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p.43).

Não objetivamos compreender a cultura massiva apenas sob o ponto de vista da indústria cultural³. Acreditamos que devemos fazer uma ponderação dessa leitura, e efetuar-la não significa menosprezar as análises adornianas no que diz respeito à cultura de massas e sua relação com a música popular. Se tomarmos como exemplo a canção engajada das décadas de 1960 e 1970, veremos que,

[...] apesar da memória social qualificar o gênero como consumo musical de uma minoria “cult” e “crítica” em relação ao mercado massivo, [tal gênero, veiculado no formato LP], [...] representava um produto musical de alto valor agregado, voltado para uma “faixa de prestígio” do mercado, ou seja, direcionado ao público de maior poder aquisitivo (NAPOLITANO, 2005, p. 37).

Quanto à música produzida na Região Nordeste, é possível afirmar que, a partir da década de 1940, com a consagração do baião como um ritmo nacional, através de Luiz Gonzaga, ela galgou um bom espaço no mercado fonográfico nacional, e as músicas de Jackson do Pandeiro contemplaram também uma fatia desse mercado brasileiro.

Não podemos desprezar o papel que a indústria cultural representou na disseminação das músicas de Jackson do Pandeiro. O que não implica enxergá-las apenas como marionetes do espetáculo histórico do capitalismo, a fim de não desconsiderarmos o próprio processo dialético da história. O retorno da ação dos sujeitos frente às imposições hegemônicas demonstra que

³ Theodor Adorno e Max Horkheimer cunharam o termo *indústria cultural*, ao se referirem a uma face do capitalismo moderno que se utiliza da arte e da técnica como forma de alienação em massa (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, 113-156).

[...] os setores chamados populares coparticipam nessas relações de força, que constroem simultaneamente na produção e no consumo, nas famílias e nos indivíduos, na fábrica e no sindicato, nas cúpulas partidárias e nos órgãos de base, nos meios massivos e nas estruturas de recepção que acolhem e ressemantizam suas mensagens (CANCLINI, 2011, p.262).

Na obra de Jackson, verificamos uma possibilidade de autonomia dos sujeitos diante das categorias socioeconômicas dominantes, ainda que as disputas ocorram de forma não igualitária. Isso ocorre porque, além do fato de os discursos não serem assimilados de maneira unívoca, o próprio processo de assimilação pode alterar a perspectiva dos ideais hegemônicos. No entanto, também devemos ponderar as análises acerca das contribuições críticas que as manifestações populares podem efetuar, a fim de não cairmos em uma visão romântica das suas possibilidades de resistência. Nesse sentido, Martín-Barbero alerta para que não façamos “da capacidade de resistência e resposta das classes subalternas a chave quase mágica, a força donde proviria o novo impulso ‘verdadeiramente’ revolucionário” (1997, p. 106).

Seguimos o caminho do olhar híbrido para que pudéssemos perceber o nosso objeto a partir dos diferentes arranjos que o artista fez, utilizando-se dos seus referenciais socioculturais que também se pautam nas concepções hegemônicas. O hibridismo parece ser a chave para se compreender a música popular de Jackson, porque a análise dos processos de hibridação “articulados com estratégias de reconversão demonstra que a hibridação interessa tanto aos setores hegemônicos como aos populares que querem apropriar-se dos benefícios da modernidade” (CANCLINI, 2011, p.XXII).

Consideramos aqui como hegemônicos os processos de nacionalização de manifestações culturais, verificados no Brasil a partir da década de 1930. Do ponto de vista musical, tais processos são aqui determinados por meio da análise de duas construções culturais, distintas, por um lado, e bastante semelhantes, por outro. A primeira diz respeito à edificação da nacionalidade que esteve atrelada ao samba a partir da década de 1930. A segunda vincula-se também à edificação do nacional, sem, contudo, desrespeitar a sua regionalidade. Essa última construção cultural foi traduzida no baião gonzaguiano. Tanto a ideia de nação brasileira quanto a de Região Nordeste, no século XX, são frutos de um discurso homogeneizado e tornado hegemônico, traduzido musicalmente através desses gêneros.

Defendemos que Jackson dialoga com esses movimentos hegemônicos reordenando-os, pois, apesar de ser nordestino, sua obra não representa fielmente o Nordeste de Luiz Gonzaga, tampouco a cultura do samba carioca, mas um rearranjo de brasilidade. Essa

reordenação astuta possibilita a ressignificação das identidades e traz à baila sua historicidade intrínseca. Até mesmo a dificuldade de classificar os ritmos gravados por Jackson denuncia a sua circulação por tão diversos ambientes rítmicos.

Apesar de realizar esse rearranjo, a identidade nacional também era algo importante para as pinturas musicais de Jackson que, de acordo com Moura e Vicente, apontava a sua familiaridade com os ritmos brasileiros em entrevista a Margarida Autran: “Eu tenho um balanço meio chatinho, que serve pra toda época. A turma se liga porque, a não ser samba-canção, pego de todo lado. De frevo a música de terreiro. Música que tem balanço no Brasil, faço todas elas [...]” (PANDEIRO, 1976 apud MOURA; VICENTE, 2001, p.332). Para que possamos compreender como se configurou a sua ideia de brasilidade, precisamos recorrer a concepções eruditas acerca da identidade nacional e sua estreita relação com a cultura popular. Isso porque acreditamos que as categorizações eruditas contribuíram sobremaneira para essa formulação relacional.

No que diz respeito à música popular, acreditamos que as análises marioandradinas são fundamentais para que compreendamos tal relação. Assim, o primeiro capítulo desta pesquisa trata justamente do desenvolvimento da ideia de música popular no Brasil, com base nas reflexões de Mário de Andrade. As análises do modernista são importantes na medida em que elas embasaram as políticas culturais unificadoras da nação brasileira, sobretudo as getulistas, exercendo assim grande influência na forma de se pensar e produzir a música popular brasileira durante todo o século XX⁴. Outra questão que faz desse autor importante para esta pesquisa é o fato de Mário de Andrade ter sido um marco no que se refere à valorização das músicas populares produzidas no Nordeste, uma região considerada, segundo Andrade, representante de um universo que era um celeiro de autenticidade – o mundo rural. Tal valorização se traduziria na nacionalização dessas produções.

Ainda no primeiro capítulo, mostramos como a brasilidade perseguida musicalmente por Andrade foi, a partir da década de 1930, concretizada. No entanto, essa nacionalidade se configurou em um formato popular urbano, diferenciando-se, nesse aspecto, das concepções

⁴ Mário de Andrade influenciou diretamente as políticas culturais getulistas, na qualidade de diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, entre 1935 e 1938. Ele criou, em 1935, a Discoteca Pública Municipal; em 1937, promoveu o I Congresso da Língua Nacional Cantada; em 1936, fundou a Sociedade de Etnografia e Folclore; e em 1938, ajudou a promover a Missão de Pesquisas Folclóricas. Apesar de ter se demitido em 1938, por não concordar com o estabelecimento do Estado Novo, podemos afirmar que a sua influência se expressou indiretamente na figura de Villa Lobos, considerado por Mário de Andrade um exemplo a ser seguido no que se refere à produção musical nacionalista. Dessa forma, as percepções de Mário de Andrade geraram intervenções sociais diretas no modo como se produziu a música brasileira.

marioandradinas. Foi o gênero do samba, “porta-estandarte” da identidade nacional musical. Expomos aqui como um gênero musical popular que era antes segregado se hegemoniza quando nacionalizado.

Demonstramos, pois, que o processo que tornou o samba hegemônico é fundamental para analisar a relação que Jackson estabeleceu não somente com esse gênero, mas também com outro movimento hegemônico musical que se relaciona com a ideia de Nordeste-sertão. Se as concepções da música popular de Mário de Andrade contribuíram para embasar o título de brasilidade do samba, por outro lado, elas também auxiliaram a solidificar a nacionalidade regionalizada do Nordeste. Apresentamos, ainda nesse capítulo, de que modo o discurso da Região Nordeste foi formulado, para que entendamos como o Rei do baião e a sua obra o materializam.

Para fazer as análises das músicas de Jackson do Pandeiro, a fim de defender as hipóteses aqui levantadas, buscamos sistematizá-las a partir de dois eixos temáticos contemplados nos capítulos dois e três. Esses eixos não foram escolhidos aleatoriamente, eles partiram das indagações que foram sendo levantadas ao longo da pesquisa. As temáticas foram estabelecidas tomando como base tanto as concepções teóricas que buscam não acachapar as manifestações culturais populares, quanto à análise da própria produção musical do artista. Portanto, foi também o hibridismo jacksoniano que nos levou a compreender o nosso objeto através desse ângulo.

O segundo capítulo contempla dois importantes tópicos referentes ao primeiro eixo - *Os percursos e a demarcação identitária de Jackson do Pandeiro*. O primeiro é denominado *Encontros e desencontros*. Iniciamos com ele por considerar que, além da obra de Jackson, sua própria trajetória migratória possibilitou as hibridações músico-culturais realizadas, visto que são os choques culturais que permitem a recriação dos modos de ver o mundo. As migrações, sozinhas, não podem ser consideradas como o fator que determina esses intercursos, uma vez que a cultura massiva também exercia esse papel. No entanto, como as migrações são fundamentais no contexto do homem nordestino, elas nos servirão como um importante ponto de partida. O segundo tópico chamamos de *As delimitações do híbrido*. Essas demarcações estão intrinsecamente relacionadas não só aos processos migratórios, mas também à legitimação musical de Jackson frente às demais produções nacionais.

Até mesmo as delimitações identitárias da obra jacksoniana estão tomadas por hibridações culturais. No entanto, no terceiro capítulo, temos uma presença mais marcante da sua identidade nordestina, e no segundo eixo, *Incursões culturais diversas*, os parâmetros nacionais aparecem de maneira mais marcante. O terceiro capítulo se divide em três subitens,

intitulados: *“É samba que eles querem”*, *A Representação do feminino* e *O lugar do estrangeiro*. O primeiro trata da maneira como Jackson dialogou com a cultura carioca, tornada nacional através do samba e dos seus derivados, a exemplo da bossa nova. O segundo traz uma questão que estava sendo posta na sociedade brasileira e que representava aquilo que havia de mais moderno e “avançado” nas discussões socioculturais da época. O último tópico expõe os limites existentes nas articulações das manifestações híbridas. Demonstramos, então, que, apesar de Jackson estabelecer um diálogo com o estrangeiro, o seu objetivo é, antes de tudo, excluí-lo.

Os híbridos da obra de Jackson do Pandeiro fazem dela um tanto escorregadia e engendram uma série de significados que, à primeira vista, parecem contraditórios. Na verdade, veremos que ela nos convida a ter um olhar e ouvidos atentos para uma análise caleidoscópica que o historiador deve exercer.

CAPÍTULO 1

A CONSOLIDAÇÃO DA MÚSICA POPULAR NO BRASIL

Neste capítulo, introduzimos uma discussão com as reflexões elaboradas por Mário de Andrade, no que se refere à música popular, tendo em vista o fato de que as concepções existentes acerca desse conceito são fundamentais para que possamos compreender as músicas do repertório jacksoniano. No segundo e terceiro tópicos, objetivamos compreender como as elucubrações marioandradinas foram importantes para as classificações da produção da música popular brasileira e dos seus consequentes significados simbólicos. Além disso, os últimos tópicos traçam a trajetória tanto do processo de consolidação da hegemonia do samba quanto da do baião, a fim de desembaraçar processos que aparecem hibridados na obra de Jackson do Pandeiro.

1.1 A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA SEGUNDO A PERSPECTIVA DE MÁRIO DE ANDRADE

A concepção de música popular de Mário de Andrade perpassa, necessariamente, a ideia de brasilidade. Ao pensar na construção da identidade brasileira e em sua relação com a música popular, não podemos deixar de analisar as concepções estéticas desse importante teórico.

O intelectual Mário de Andrade fazia parte de um setor da sociedade que almejava a independência cultural brasileira e, nesse sentido, não poderia ter ano melhor do que 1922, quando o Brasil comemorava o seu centenário da independência, para simbolizar o marco histórico dessa iniciativa. Assim, segundo Contier, Andrade reinterpretava a História do Brasil apontando o 7 de setembro de 1822 como o marco que representa a ruptura com a metrópole portuguesa, e o pós-1918, como “uma conjuntura favorável, capaz de propiciar a independência cultural do país frente aos principais pólos musicais europeus” (CONTIER, 2004, p.76). Em fins da década de 1920, no *Ensaio sobre a Música Brasileira*, Andrade apontava que a sua atualidade era o momento ideal para o afloramento musical brasileiro, já que a música brasileira – até meados do século XIX e do ponto de vista erudito – era considerada música transplantada, e as manifestações musicais populares eram inexistentes, pois o que havia era música ameríndia, africana ou lusa, e não, brasileira.

Essa distinção entre a música brasileira e as músicas europeia, africana e ameríndia reflete uma maneira de pensar o que seria a autêntica música brasileira, associada à reflexão do que viria a ser o povo brasileiro. A identificação do povo, por sua vez, é imprescindível para a consolidação dos ideais republicanos. Não é à toa que, no início da República brasileira, como aponta José Murilo de Carvalho, alguns políticos constatavam a inexistência de um povo brasileiro. Tal constatação pressupõe a existência de uma busca por esse povo. Assim, José Murilo de Carvalho esclarece que não existia o povo se o pensássemos como um cidadão-modelo politicamente ativo, “[...] consciente dos seus direitos e deveres, capaz de organizar-se para agir em defesa dos seus interesses [...]” (CARVALHO, 1987, p.140-141). A falta de participação da população, no sistema político republicano, era não só em virtude das próprias restrições que esse lhe impunha – a não participação das mulheres, dos analfabetos, etc. – mas também pelo fato de que a corrupção eleitoral deixava a população politicamente ativa desacreditada dos seus direitos de cidadão.

Nos anos de 1920, com o crescimento da industrialização brasileira, o aceleramento da urbanização, a maior “[...] projeção da burguesia e o crescimento das camadas médias urbanas e populares [...]” (BRUM, 1999, p.181), iniciou-se uma busca por uma reorganização política no Brasil. A construção de uma nova república encontrava-se também relacionada com os movimentos nacionalistas advindos da Primeira Guerra Mundial, já que o impacto que ela causou auxiliou

[...] o Brasil a descobrir-se como país periférico, dependente. Houve uma tomada de consciência do nosso atraso e da nossa vulnerabilidade. Concomitantemente, ocorreu o renascimento do nacionalismo mais maduro e mais comprometido com a transformação da realidade do que o nacionalismo romântico do século XIX (BRUM, 1999, p.183).

Os modernistas da semana de 1922 surgiram, portanto, no bojo das buscas por mudanças no sistema político vigente. Apesar de ter tido inspiração nas vanguardas europeias, como afirma Contier, o movimento modernista fez parte daquilo que Brum chamou de “nacionalismo literário-artístico-cultural” (1999, p. 183).

As reflexões nacionalistas do modernista Mário de Andrade, realizadas no final da década de 1920, sistematizam os critérios de elaboração de uma música brasileira, que aparece intrinsecamente relacionada à identificação do povo brasileiro. Assim, se essa identificação do povo brasileiro era fundamental para o estabelecimento da nacionalidade, a música brasileira, para sê-lo, deveria procurar seguir aquilo que a música popular entoava.

Por isso, concordamos com a ideia de Sandroni, no que diz respeito à música popular, quando refere:

Parte da constatação de que a ideia de “música popular” tem um pressuposto comum à de república: trata-se, é claro, da ideia de “povo”. Quem pensa em música popular brasileira tem em mente alguma concepção de “povo brasileiro”, tanto quanto quem adere a ideais republicanos (2004, p.25).

Assim, as coisas populares só passam a existir, do ponto de vista formal, quando se começa a pensar em algumas manifestações da sociedade nesses termos. É em consonância com isso que Andrade, no *Ensaio da Música Brasileira*, em 1928, aconselha os compositores brasileiros a se inspirarem na música popular para produzir música nacional, já que

o critério de música brasileira prá atualidade deve de existir em relação à atualidade. A atualidade brasileira se aplica aferradamente a nacionalisar a nossa manifestação [...] O critério histórico atual da Música Brasileira é o da manifestação musical que sendo feita por brasileiro ou individuo nacionalizado, reflete as características musicais da raça (1972, p.20).

Em seguida, Andrade pergunta, e ele mesmo responde: “Onde que estas estão? Na música popular” (1972, p.20).

A música popular era uma produção não apenas nacional, mas também étnica, pois o autor considerava que, somente no final do século XIX e, sobretudo, no século XX, o povo brasileiro surge como entidade racial. Considerando que a nação brasileira era “anterior a nossa raça”, somente nesse período é que a mistura étnica havia se incrustado no modo de ser dessa nação, o que possibilitou a formação de uma cultura nacional. Para que não reste dúvida quanto à miscigenação ocorrida no Brasil, desde o desembarque dos europeus nessa terra, Andrade diferenciava povo misturado de povo amalgamado. Este último passava a surgir, segundo ele, em um determinado período - no final do século XIX e início do XX. Assim, o critério étnico também é fundamental para a sua compreensão do que seria o povo brasileiro, tendo como intuito melhor perceber quais as características que compunham as suas manifestações populares.

O povo brasileiro, desde o século XIX, era entendido na perspectiva da miscigenação⁵. Todavia, Ortiz afirma que a atenuação do caráter negativo dado à miscigenação brasileira foi

⁵ A tentativa de esclarecimento sobre o que seria o “autêntico” caráter do povo brasileiro encontra eco no Século XIX. Segundo Ortiz, intelectuais como Sílvio Romero, Euclides da Cunha e Nina Rodrigues conjugaram a noção de raça e de meio como argumentos para justificar o atraso brasileiro frente aos padrões progressistas da modernidade europeia. Desse modo e por parte desses intelectuais, a constatação da miscigenação brasileira como característica de um povo trazia sempre um tom de negatividade.

somente realizada por Freyre na década de 1930, com a substituição do conceito de raça pelo conceito de cultura. A democracia racial, ao mesmo tempo em que apaziguava certas tensões sociais, formava uma cultura nacional única. Assim, Ortiz afirma:

O mito das três raças torna-se então plausível e pode-se atualizar como ritual. A ideologia da mestiçagem, que estava aprisionada nas ambiguidades das teorias racistas, ao ser reelaborada pode difundir-se socialmente e se tornar senso comum, ritualmente celebrado nas relações do cotidiano, ou nos grandes eventos como o carnaval e o futebol. O que era mestiço torna-se nacional (2006, p.41).

A questão étnica posta nas reflexões marioandradinas se assemelha à percepção de Brasil que Freyre propagava. Aquela é, entretanto, posterior a essa, visto que, no início da década de 1920, Freyre já discutia a sua ideia de mestiçagem.

Os ingredientes formadores da música popular brasileira provêm, segundo Andrade, das três diferentes etnias formadoras do Brasil, a saber: a ameríndia, a africana e a europeia (portuguesa e espanhola). Em seu livro, *Pequena história da música* – escrito em 1929, com o nome *Compêndio da Música Brasileira*, e republicado com esse novo título em 1942 –, ao narrar a formação da música popular brasileira, do ponto de vista das suas heranças históricas, ele descreve os elementos que herdamos de cada influência étnica que tivemos.

Dos ameríndios, absorvemos instrumentos como o chocalho, o som nasal – característico, principalmente, da Região Nordeste – e a forma fraseológica de cantar, que liberta a música do compasso e exige apenas poucas palavras como refrão, que estão, muitas vezes, associadas à fauna local⁶. A influência europeia é basicamente dividida em portuguesa e espanhola. A portuguesa é considerada a maior de todas, da qual herdamos a quadratura estrófica, as formas lírico-poéticas e alguns aspectos do cantochão⁷. Também algumas danças de origem europeia fizeram-se presentes em algumas manifestações musicais, como a dança de roda, algumas danças dramáticas e as danças iberas, a exemplo do Fandango. Já como influência espanhola, o autor considera o violão⁸ e as danças hispano-africanas da América – como a habanera e o tango. Vários instrumentos, como o cavaquinho, a flauta, entre outros,

⁶ O autor traz, como exemplo, uma canção colhida no Rio Grande do Norte, que tem como refrão “Boi Tungão”, expressão que também podemos encontrar não só no refrão, mas no título de uma música de Jackson do Pandeiro analisada no segundo capítulo.

⁷ O cantochão, entendido por Mário de Andrade como sinônimo de canto gregoriano, era um tipo de canto existente na liturgia cristã baseado na prosódia dos textos em latim.

⁸ A respeito do violão, Mário de Andrade coloca, na *Pequena História da Música*, que a guitarra portuguesa “não se aclimatou entre nós, e lhe preferimos a guitarra espanhola, nosso querido violão” (ANDRADE, 1977, p.185).

também foram herdados da música europeia. O ingrediente étnico-negro nos teria emprestado a variedade rítmica, algumas flexões linguísticas e o jeito sensual de dançar.

Apesar de existirem, para o autor, influências outras das mais variadas, elas não fogem desse conagraçamento existente na tríade étnico-brasileira. Aliás, é justamente esse conagraçamento que delimita o que é a música popular brasileira do que é apenas música ameríndia, africana ou lusa. Andrade, em 1928, faz uma crítica ferrenha aos europeus, que acreditam que, para a nossa música ser considerada como nacional, precisávamos buscar nos elementos indígenas a nossa inspiração e esbraveja contra os que assim pensam: “Isso é uma puerilidade que inclui ignorância dos problemas sociológicos, étnicos, psicológicos e estéticos” (ANDRADE, 1972, p. 15). Mais na frente, Andrade arremata:

Se fosse nacional só o que é ameríndio, também os italianos não podiam empregar o órgão que é egípcio, o violino que é árabe, o cantochão que é gregoebraico, a polifonia que é nórdica, anglosaxonia flamenga e o diabo. Os franceses não podiam usar a ópera que é italiana e muito menos a forma-de-sonata que é alemã. E como todos os povos da Europa são produto de migrações preistoricas se conclui que não existe arte européia... (1972, p. 16).

Essa unilateralidade na forma de perceber a música brasileira, segundo o autor, é antinacional e está pautada na busca por algo excessivamente característico. Tal busca é perigosa por tender a virar uma regra, o que é bastante problemático, uma vez que o autor compreende a miscigenação como fator fundamental na formação da cultura brasileira. Andrade aconselhava, em *Ensaio da Música Brasileira*, que “a reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação” (ANDRADE, 1972, p.26), a fim de que não caíamos em um exotismo tamanho, fazendo com que nem os próprios brasileiros se reconheçam. A unilateralidade também, na maioria dos casos, tende a desconsiderar a influência europeia, mas Andrade nos alerta para a importância dessa música, uma vez que é ela que possibilita as nossas incursões na cultura europeia e o que nos daria aquilo que ele tanto preza: o caráter universal.

Para Andrade, esse modo antropofágico de pensar a música brasileira resulta, na verdade, de um diagnóstico feito da própria música popular, que traduziu as suas múltiplas influências na capacidade de dar à música uma liberdade, seja no ritmo seja no cantar, que pode alterar o compasso, formando um novo ritmo. Era justamente isso que Jackson fazia no momento em que ele, segundo Chico César, em entrevista ao programa *De lá pra cá*, “brincava” com o tempo da música, ora atrasando ora avançando o seu canto.

Na percepção marioandradina, apesar de a miscigenação ter lançado mão de diferentes articulações musicais, que resultaram em uma música popular brasileira, deveria haver limites para essa articulação naquele momento. Ele deixa claro que um músico brasileiro, cuja obra remete a assuntos estrangeiros e a escreve, também, em língua estrangeira, não pode considerar a sua obra como nacional, ela é antinacional.

As reflexões nacionalistas de Mário de Andrade se encontram em consonância com as produções dos intelectuais brasileiros e com o despertar de diversas sociedades para a consciência nacional, já que, depois da Primeira Guerra Mundial, intensificou-se a busca por identidades culturais, tomando como base o nacionalismo. O próprio Andrade afirmou, em 1942, que, nesse período,

se deu mesmo uma nova exacerbação nacionalista que para muitos países não tinha razão de ser, foi patriotada pura, foi política armamentista [...] A pesquisa de caráter nacional só é justificável nos países novos, que-nem o nosso, ainda não possuindo a tradição de séculos, de feitos, de heróis, uma consciência psicológica inata (1977, p. 195).

Uma questão nos é posta por essa reflexão de Mário de Andrade: é possível a existência de um nacionalismo exacerbado, que não tem razão de sê-lo por se basear em razões “puramente” patrióticas e políticas? Ora, não é a consciência nacional uma invenção histórica que delimita as nações também politicamente e não só culturalmente? Se não, como explicar a propaganda ideológica que o Estado-Novo promoveu do samba como gênero nacional e a sua consequente exportação para as telas de Hollywood⁹? A delimitação de uma nação é também fruto de ações políticas, mas isso não significa, necessariamente, que os aspectos socioculturais atribuídos a determinados povos são apenas construções políticas que não se estruturavam em certos valores circundantes. No que se refere à nacionalização do samba, “a propaganda oficial tinha como base certos valores que já circulavam na própria sociedade, por isso mesmo era bem eficaz” (NAPOLITANO, 2007, p.41). Não há um aspecto determinante nessa construção nacionalista, mas constantes relações entre os mais diversos fatores.

⁹ É importante lembrar que, desde a década de 1930, Carmem Miranda já fazia suas incursões pelos Estados Unidos, mostrando “o que é que o Brasil tem” e que, em 1942, os sambas de Ary Barroso embalavam os filmes hollywoodianos que tinham o Brasil como tema, a exemplo de *Alô, amigos*. Nesse filme, inclusive, surgiu o personagem-símbolo do Brasil, o Zé Carioca.

A questão nacionalista, apesar de, em certos momentos, tomar um viés um tanto quanto doutrinário, não era enxergada por Andrade desse modo. Ao contrário disso, Moraes aponta que em *O Artista e o Artesão* – texto apresentado na aula inaugural do Curso de História e Filosofia da Arte, da Universidade do Distrito Federal, no Rio de Janeiro, e publicado em 1943 – Andrade criticava a arte que é subjugada a uma ideologia, como ocorria na época com os comunistas ou com os integralistas. Assim, ele denunciava que o artista que se rende a uma ideologia, a ponto de fazer da sua arte uma arma de combate, está tendo uma atitude individualista, por mais que os seus ideais sejam em prol de uma causa nobre. A arte, para tê-la em sua plenitude, deveria se desprender de todo e qualquer interesse, e o artista ser capaz de executar uma arte desinteressada. Acreditamos que a arte desinteressada almejada por Andrade seria, portanto, aquela desprovida de todo e qualquer autointeresse, seja ele advindo de um particularismo ideológico, como aponta Moraes, ou até mesmo ritualístico, como nos faz crer Wisnik¹⁰. Ao contrário da atitude interessada, “Mário de Andrade vislumbrou na atitude desinteressada a via que poderia conduzir à superação da perspectiva individualista moderna” (MORAES, 1999, p.18).

O nacionalismo era uma forma de combater tanto o formalismo estético quanto um dos aspectos do romantismo, o individualismo. Para tanto, ele se pautava na ideia de que a arte era, acima de tudo, social, era algo que tinha o mesmo valor social que a religião, já que,

em contraste ao que ocorre na vida ordinária, em que os membros do grupo voltam-se para os seus afazeres individuais, as cerimônias religiosas constituem uma oportunidade de conagração e de afirmação de uma identidade coletiva. Também a arte, concebida como derivação da experiência religiosa, desempenha esse mesmo papel (MORAES, 1999, p.107).

A música não teria, pois, apenas a função de acompanhar a cerimônia religiosa, mas “constitui a base emocional sobre a qual a experiência religiosa se alicerça” (MORAES, 1999, p.109). Essa compreensão da arte como algo que liga sentimentalmente um povo foi muito importante no romantismo e no modernismo brasileiro. Esse vínculo sentimental tem, em ambos, o nacionalismo como expressão máxima. Assim, se, ao mesmo tempo, Andrade critica os românticos por causa do seu individualismo burguês, ele se aproxima deles ao buscar o nacionalismo como solução.

¹⁰ A respeito dessa arte de caráter particularista, vinculada a determinados rituais, Wisnik aponta que “é o caráter desinteressado [...] que lhe imprime a desenvoltura evolutiva (dirigida à intelecção da progressão das formas)” (2001, p.143).

As reflexões nacionalistas de Mário de Andrade são uma fórmula complicada de se entender, pois se ele abomina toda e qualquer submissão da arte a uma ideologia, como compreender o seu nacionalismo se não ideologicamente? Segundo Moraes, a saída que a reflexão de Andrade aponta perpassa a ideia de que essa imposição nacionalista externa e, portanto, individualista, corresponde a uma necessidade temporária, já que o Brasil encontrava-se em um momento ainda primitivo de percepção dessa coletividade. Andrade anuncia que chegaríamos, assim, a um estágio tal que esse traço nacional já não apareceria como algo externo e teríamos, então, uma música nacional.

Não obstante o nacionalismo parecer particularista e, muitas vezes, exprimir uma arte interessada – sobretudo nos seus escritos do final da década de 1920 – ele não é individualista, por não ter como meta o particularismo e, sim, o universalismo. E se a música nacional estivesse naturalizada e consolidada, ela poderia, por fim, ser considerada música desinteressada, e esse traço, conseqüentemente, garantiria sua universalização e o reencontro da arte com o seu intrínseco valor social.

Mário de Andrade espelhava os anseios de uma atualidade brasileira que “enfrentava o desafio de entrar no concerto das nações cultas” (MORAES, 1999, p. 114). A saída estética que ele aponta e que estava de acordo com os ideais modernistas é a busca do nacional, por acreditar que era através dele que o universal poderia ser alcançado. É por isso que ele critica o xenofobismo exagerado como também a aversão que determinados artistas têm à herança portuguesa. Ora, no *Ensaio sobre a Música Brasileira*, ele esclarece que é justamente a influência europeia que permitirá a incursão da música brasileira não só na cultura europeia, mas também nos paradigmas estéticos universais. Moraes nos aponta que

as intuições de Mário de Andrade presentes nos escritos do final dos anos 30 até a sua morte, em 1945, resultam de um esforço de tratar de forma cada vez mais articulada o propósito universalista e o tema da identidade nacional (1999, p.120).

A música popular, portanto, é tida como um **meio** para se alcançar uma estética própria, um *ethos* brasileiro que nos abriria as portas para a universalização e ela não seria, sozinha, responsável pela formação dessa cultura nacional. Andrade alertava os artistas brasileiros para buscarem nas coisas populares os elementos necessários para a construção daquilo que ele intitula como música artística nacional. Assim, dois agentes ajudariam a compor essa música, e as manifestações populares é um deles. Somado a esse, temos aquele

que daria a essas manifestações o caráter nacional: o músico de formação erudita¹¹. A esse último agente – que não está inserido na cultura popular, caso contrário, o autor não precisaria alertá-lo para tal busca – cabia o papel de traduzir as manifestações populares em música artística nacional e de transformá-la em música desinteressada.

Se pensarmos nas produções musicais de Jackson, na perspectiva de Andrade, elas seriam consideradas música popular brasileira, pelo fato de esse artista representar, do ponto de vista étnico, o povo brasileiro. As indicações trazidas por Moura e Vicente atestam isso já, que o pai de Jackson “[...] era paraibano (provavelmente de Alagoa Grande), filho de negro com índia (ou índio com negra). Já Flora, ao que tudo indica, seria a segunda geração de descendentes diretos de brasileiro com portuguesa (ou brasileira com português)” (2001, p.33). Todavia, sua música era uma fonte de pesquisa e inspiração e não podia ser considerada música artística brasileira, já que o artista em questão não tinha uma formação erudita.

Com o intuito de estabelecer as concepções de brasilidade, imprescindíveis para a formação do Estado Moderno brasileiro, Andrade direcionou os músicos brasileiros para executarem músicas “eminentemente” nacionais. Ele enaltecia e buscava preservar/resgatar romanticamente a cultura brasileira, em nome do engrandecimento do artista nacional e da nação, para demonstrar que fazia um claro aceno à tentativa de modernizar o Brasil através da construção de uma identidade nacional. Todavia, e como demonstra Wisnik (2001), para além dessa preocupação com a formação da cultura nacional, também fica claro, em suas reflexões, a tentativa de estabelecer o lugar social do intelectual brasileiro, que era fundamental nessa caçada por uma identidade nacional. Apesar de, na cultura popular, residir esse importante elo nacional, caberia aos intelectuais discernir aquilo que era, de fato, representativo do povo brasileiro. Assim, é possível verificar, nas concepções de música popular de Mário de Andrade, como uma só perspectiva tanto pode valorizar romanticamente a cultura popular quanto depreciá-la, articulando as duas percepções preponderantes ao se interpretar a cultura popular. Isso ocorre na medida em que os produtores da cultura popular necessitam do aval dos intelectuais, para que as suas manifestações adquiram a importância de ser um elemento positivo e de unidade nacional.

Direcionando os artistas brasileiros para distinguir aquilo que podia ser considerado como elemento de nacionalidade, Andrade delimitou, em 1936, alguns traços importantes que

¹¹ Não podemos esquecer que aquilo que Mário de Andrade (1977) compreende como formação erudita tem uma estreita vinculação com a nossa influência europeia, tanto o é, que, no livro *Pequena História da Música*, a influência negra e ameríndia não aparecem quando ele se refere à música erudita e sim, à popular, enquanto que os cantos religiosos do cristianismo, as óperas, entre outros, são encontrados ao se referir à música erudita.

fazem a música ser “popular”. Andrade considerava-a como aquela que apresenta caracteres de origem rural. Em seu texto, intitulado *A música e a canção populares no Brasil*, escrito em 1936 e publicado no mesmo ano na *Revista do Arquivo Municipal*, ele considerava como música popular apenas as manifestações musicais populares urbanas, que não apresentassem “[...] a influência deletéria do urbanismo [...]” (ANDRADE, 1972, p. 166). A esse respeito Sandroni afirma que,

embora Mário também empregasse a palavra “folclore” para se referir a seu assunto predileto, e tenha empregado, pelo menos uma vez, o qualificativo “popular” para falar de música urbana, o mais comum era que empregasse a expressão “música popular” quando o assunto era rural, e “popularesca”, quando urbano. Percebe-se a forte carga pejorativa dessa última expressão (2004, p. 27).

Alvarenga colocou, em 1954, que as obras *A Música e a Canção Populares no Brasil*, de Mário de Andrade, representam uma “verdadeira revolução das principais bases teóricas em que se fundava o estudo do Folclore” (ALVARENGA, 1972, p.159), porque, segundo Alvarenga, Andrade apontava para a “necessidade de rever-se o conceito de tradição e a impossibilidade de considerar-se as manifestações folclóricas como fenômenos essencial e exclusivamente rurais” (1972, p.159-160). Entretanto há que se considerar que a leitura de Alvarenga data de um período que o próprio Andrade não vivenciou, cuja marca importante é a superação ideológica do mundo rural pelo urbano. Assim, em 1936, Andrade colocou que as manifestações urbanas devem ser consideradas populares se preservam o espírito rural. Sandroni esclarece que

Mário apreciava aspectos da música popular urbana. É o autor do que talvez seja o primeiro ensaio dedicado, no Brasil, à música dos discos (“A pronúncia cantada e problema do nasal brasileiro através dos discos”, escrito em 1937, em que elogia, entre outros, Moreira da Silva e O Bando da Lua). Mas não pode haver dúvidas sobre o predomínio do mundo rural em sua caracterização do popular. Tanto as pesquisas feitas nas viagens de 1927-1929, quanto as que orientou, como as da Missão de Pesquisas folclóricas de 1938, voltaram-se para a música tradicional do Nordeste. Se, em alguns casos, suas investigações aconteceram nas capitais, elas sempre se debruçaram sob manifestações culturais de origem rural (2004, p.27).

Essa análise de Andrade é bastante problemática, se pensarmos que a música popular urbana já demonstrava a sua força sociocultural, posto que vinha “caindo no gosto” de alguns intelectuais da época e que se aliava à indústria fonográfica nascente. Assim, no que diz respeito ao Rio de Janeiro, Maria Alice de Rezende Carvalho nos alerta para o fato de que,

“[...] se havia algo que distinguia a capital federal de outras cidades brasileiras, eram a precoce afirmação dos intelectuais populares e a atração que exerciam sobre as elites locais” (2004, p. 40). Wisnik (2001) aponta que, apesar de alguns músicos modernistas como Villa Lobos terem mantido um contato com essa cultura urbana a ponto dela fazer parte das suas referências musicais, a prerrogativa da música popular incidia sobre o rural.

A reflexão de Andrade realizada em 1936 acerca da música popular como sendo, sobretudo, de caráter rural, mostra-se ainda um tanto quanto conservadora se pensarmos que, justamente no início do século XX, as massas urbanas começaram a se organizar, a exemplo da Greve Geral de 1917. Essa organização fica ainda mais nítida quando atentamos para o fato de que a implantação da política trabalhista de Getúlio Vargas além de ter sido uma ação vista como necessária para a modernização do país foi uma forma de atender às reivindicações desses movimentos sociais. Todavia essa política trabalhista foi bastante reformista, já que ela não modificou as estruturas sociopolíticas do campo e, ao mesmo tempo em que atendia, controlava as reivindicações do trabalhador urbano. No Brasil, o movimento trabalhista rural só se organizaria na década de 1950, quando os trabalhadores rurais percebessem que, assim como os operários urbanos, eles também poderiam adquirir direitos jurídicos.

Assim, na época em que Mário de Andrade começou a escrever sobre cultura brasileira – entre as décadas de 1920 e 1940 – as relações sociais no campo pouco haviam se modificado com o processo de modernização do país, e isso fez com que o autor buscasse, nos aspectos rurais, a autêntica e tradicional música popular. O popular por sua vez, tanto para ele quanto para os compositores nacionalistas, a exemplo de Villa-Lobos, corresponde a um “povo bom-rústico-ingênuo do folclore [que difere] das massas urbanas, cuja presença democrático-anárquica no espaço da cidade [...]” (WISNIK, 2001, p. 131) provoca estranheza.

Essa perspectiva da música popular como advinda das manifestações rurais termina entrando em consonância com “o mito, construído, principalmente, pelos grandes proprietários de terra, de que o Brasil tinha uma vocação indiscutível para a agricultura” (DIDIER; REZENDE, 2005, p.496). Assim, apesar de a Semana de Arte Moderna ter traduzido esteticamente a necessidade de mudanças sociais, as reflexões do modernista Mário de Andrade não deixam de trazer algumas características das formas anteriores de compreensão do Brasil. A respeito de uma atitude como essa, aparentemente contraditória, Certeau esclarece:

Contradição? De modo algum. A toda vontade construtiva (e todos os grupos a pressupõe), são necessários sinais de reconhecimento e acordos tácitos acerca das condições de possibilidade para que lhe seja aberto um espaço onde se desenvolva. Os pontos de referência organizam iniciativas. Um mapa permite viagens. Representações *aceitas* inauguram uma nova credibilidade, ao mesmo tempo em que a exprimem (2005, p. 34).

Ao considerar música popular aquela que tem o caráter rural, o estudo de Andrade parece com o que Certeau (1995) intitula de *A beleza do morto*. Com isso, não pretendemos dizer que as manifestações de caráter mais rural do que urbano não mais existiam no Brasil da época. Todavia essas manifestações não apresentavam uma ameaça direta às reflexões que vinham sendo traçadas por Andrade. Elas não punham em risco a lógica nacionalista desse autor, na qual a cultura popular não poderia, por si só, ser construtora de uma música nacional, seja porque, nessas manifestações, o nacionalismo ainda não havia se consolidado como algo socialmente importante, seja porque elas se encontravam geograficamente distantes do eixo Rio de Janeiro - São Paulo, de onde ele falava.

Contrariando a perspectiva da música artística nacional de Andrade, os sambistas cariocas foram adquirindo notoriedade no cenário musical nacional. Desde 1917, com a gravação do primeiro samba - *Pelo telefone* - feita por Donga, a música popular vinha, em sua configuração urbana, conquistando um espaço não só de agente inspirador da elaboração de uma música nacional, mas também de agente ativo.

1.2 A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE MUSICAL NACIONAL

Ao mesmo tempo em que o modernista Mário de Andrade refletia sobre a música nacional e, conseqüentemente, sobre a música popular produzida no Brasil, a indústria fonográfica brasileira começava a trilhar a sua trajetória na história do Brasil.

Data de 1902 o primeiro disco gravado no país – pelo compositor e cantor Xisto Bahia – e em 07 de setembro de 1922, foi realizada, na comemoração do centenário da independência, a primeira transmissão radiofônica. Na ocasião, foi transmitido o discurso do então presidente da República, Epitácio Pessoa, assim como algumas óperas. Esses acontecimentos modificaram o sistema de comunicação no Brasil, inserindo-o na lógica da modernização ocidental. Assim, a implantação do rádio no país não estava distante das ideias de modernização, tão em voga no Brasil na década de 1920, encontradas, inclusive, na perspectiva de Andrade.

Apesar de Mário de Andrade ter percebido as Regiões Nordeste e Norte como as mais frutíferas, do ponto de vista da música popular brasileira – por estarem diretamente associadas ao “mundo rural” – e como a maior fonte de brasilidade, e de os modernistas terem influenciado diversos intelectuais na década de 1930, que se encontravam para além da Região do Sudeste, foi nessa região que primeiro se instalou todo o aparato fonográfico brasileiro, como também o mais significativo meio de comunicação do início do século XX, o rádio. Isso está associado ao fato de que todo o processo de modernização brasileira ocorrido nesse século foi extremamente concentrado nessa região que, ressalte-se, já vinha concentrando os lucros da riqueza nacional desde o século XVIII com a descoberta das minas. Com a intensificação do processo de modernização do país, na década de 1920, houve um aumento no processo migratório. Assim, além da concentração da riqueza e do domínio político nacional, o Sudeste passava a absorver, com a crescente urbanização e industrialização, um grande contingente populacional.

Do ponto de vista da música popular, foram as manifestações populares urbanas da capital nacional que tiveram mais acesso às novas tecnologias que ajudavam a difundir determinadas práticas culturais. Na música popular urbana, já na década de 1920, sobretudo na década de 1930, o gênero do samba passava a ser o seu representante máximo a ponto de tornar-se, em 1930, um elemento de brasilidade. Assim, “dada à influência cultural e econômica da capital do país, o samba deixou de ser apenas carioca, para se tornar ‘brasileiro’, ‘ nossa parte na sinfonia musical’” (NAPOLITANO, 2007, p. 31). Por isso o processo que levou o samba a angariar o *status* de nacionalidade, na década de 1930, não pode aparecer dissociado das contingências históricas que fizeram com que os sambistas tivessem – do ponto de vista geográfico – um acesso relativamente fácil às novas tecnologias divulgadoras das suas músicas.

Não queremos negar os embates sociais que ocorreram nesse processo, mas apenas deixar claro que o gesto que possibilitou a ascensão de setores populares do Rio de Janeiro advém de uma série de acontecimentos importantes na configuração histórica brasileira. Em nossa investigação, é importante atentar para isso, já que a música popular produzida no Nordeste brasileiro – aqui analisada a partir das obras de Jackson do Pandeiro – estabeleceu um importante diálogo com as produções nacionais. Esse diálogo se deu, portanto, pelo fato de que, a partir da década de 1930, as músicas urbanas passaram a ser veiculadas pelo rádio, tornando-as assim, “um fato social cada vez mais relevante” (SANDRONI, 2004, p.27).

Mais do que as gravações realizadas no gramofone, instrumento a que a música popular urbana tinha acesso, o rádio foi um elemento de transformações da realidade

brasileira. Na década de 1930, desenvolveu-se de modo mais sólido. O governo Vargas foi perspicaz em perceber as contribuições que esse meio de comunicação teria na aplicação dos preceitos nacionalistas. Assim, sobretudo no Estado Novo, o rádio teve um importante papel na política getulista, não só na divulgação da música urbana como também na integração da nação. Capelato afirma que “muito se insistia no fato de que o rádio devia estar voltado para o homem do interior, contribuindo para o seu desenvolvimento e integração na coletividade nacional” (1999, p.177). Então, apesar de as políticas para o rádio, no Estado Novo, não terem exercido um controle tão forte, se comparado ao fascismo alemão e ao italiano, não se pode menosprezar a importância de sua propaganda política.

Nesse sentido, verifica-se que o rádio fez com que a música popular urbana – representada, sobretudo, pelo gênero do samba produzido no distrito federal – invadisse o cotidiano da população nacional e colaborasse para que houvesse uma mudança efetiva na concepção da música popular brasileira da época. Napolitano aponta que, a partir de 1930, “o samba deixou de ser apenas um evento da cultura popular afro-brasileira ou um gênero musical entre outros e passou a significar a própria idéia de brasilidade” (2007, p.23). O governo de Vargas, especialmente no Estado Novo, teve uma importância salutar nesse processo, na medida em que incorporou “uma maneira de pensar o gênero samba como ‘música brasileira’ que grassava entre parte considerável dos intelectuais, jornalistas e mesmo sambistas comunitários desde o início da década” (NAPOLITANO, 2007, p.40).

Do ponto de vista musical, o rádio alterava a maneira de se apreciar a música, porquanto modificava a forma de escuta, já que abarcava um maior número de ouvintes, fazendo com que as pessoas, cada vez mais individualizadas de acordo com os preceitos modernos, ficassem coletivamente sintonizadas. Sevcenko descreve assim esse processo dialético trazido pelos meios de comunicação de massa:

[...] é fenômeno [...] notável como essas pessoas que não conseguem ou não toleram estabelecer comunicação entre si, se entregam uma a uma embevecidas, se o fluxo da comunicação vier, por exemplo, por meio do rádio. Partindo cada um do seu isolamento real, se encontram todos nesse território etéreo, nessa dimensão eletromagnética, nessa voz sem corpo que sussurra suave, vinda de um aparato elétrico de um recanto mais íntimo do lar, repousando sobre uma toalhinha de renda caprichosamente bordada e ecoado no fundo da alma dos ouvintes, milhares, milhões, por toda parte e todos anônimos (2010, p. 584-585).

Fruto das descobertas científicas do início do século XX, o rádio acentuou, na “sociedade dos indivíduos”, a preocupação com aquilo que poderia agradar um público cada

vez maior. Do ponto de vista musical, ao mesmo tempo em que o número de ouvintes aumentava, crescia também o número de produtores. Assim, os novos elementos tecnológicos modificam tanto as formas de apreciação quanto as de produção.

No Brasil, a década de 1930 foi marcada justamente por uma mudança na articulação da produção musical popular urbana, com a massa de ouvintes. Com o rádio, antes de buscar apenas o aval das elites, essas produções se direcionavam, sobretudo, para os anônimos ouvidos, que possibilitavam um lucro cada vez maior e mais fácil para o rádio. Isso não quer dizer que os embates e acordos realizados com as elites não estivessem mais presentes na época de Noel Rosa. Até porque “ainda não era possível reconhecer uma indústria cultural, racionalizada e padronizada, naquele momento da história brasileira” (NAPOLITANO, 2007, p. 26).

Entretanto os sambistas vinham conseguindo, desde a década de 1920, sobretudo na década de 1930, adequar-se às exigências da indústria fonográfica. Essa relação que os sambistas passaram a estabelecer com essa massa de ouvintes está estritamente relacionada à legislação brasileira que, em 1932, autorizou, oficialmente, a veiculação de anúncios no rádio, seguindo o modelo estadunidense. O rádio deixou de ser utilizado apenas para fins educativos e passou a entrar na lógica comercial ainda no início do governo nacionalista de Vargas. O fato é que isso deu aos sambistas uma relativa liberdade frente a uma elite que se dividia entre aceitar um samba – desde que higienizado e disciplinado – ou não, já que, “para o bem e para o mal, o rádio estava mais para uma cacofonia musical, através do lucro fácil de que para um coro domesticado” (NAPOLITANO, 2007, p.45).

A adequação dos sambistas às exigências comerciais ocorreu de tal forma que modificou a própria estrutura melódica das suas músicas. Tatit aponta que

o pacto dos representantes da casa de Tia Ciata com os representantes da Casa Edison, e de outras gravadoras que chegariam ao Rio de Janeiro logo em seguida, nunca mais se desfez se considerarmos que o estilo de canção praticado naqueles fundos foi progredindo e se adaptando cada vez mais às condições básicas de um bom registro sonoro para o mercado. Nesse sentido, era notória a tendência de transformação da mentalidade do improviso para a concepção do produto acabado e destinado à veiculação comercial (2004, p.151-152).

Ainda segundo Tatit, o improviso musical brasileiro – advento de uma tradição oral – foi saindo de cena, e a produção popular urbana foi transferindo o seu caráter de improvisação para outra tradição da música popular brasileira, cuja principal característica é a composição das letras musicais com uma linguagem coloquial. O discurso coloquial existente na música

popular, uma vez vestido com o traje da tradição, contribuiu para que essa peculiaridade musical popular brasileira se desenvolvesse mais, já que propiciou o aprimoramento de

[...] uma técnica que rapidamente traduzisse idéias “faladas” em soluções “cantadas”. Isto significava, na prática, um certo desprezo pelas coerções musicais do compasso e pela métrica do poema escrito. O número de sílabas dos seus versos seus pontos de acento podiam se alterar indefinidamente, desde que em função das necessidades da expressão coloquial (TATIT, 2004, p. 152-153).

Na indústria fonográfica, não havia espaço para o improviso, tampouco para os outros elementos que estavam atrelados à constituição do samba. Antes de inserir-se no mercado, o samba significava não apenas um gênero musical, mas toda uma configuração social da qual ele fazia parte. A dança, por exemplo, é um elemento essencial no ritmo sincopado do samba que, como se sabe, consiste na marcação do tempo fraco, que o prolonga para o tempo forte. Sodré aponta que,

[...] no samba, atua de modo especial a síncopa, incitando o ouvinte a preencher o tempo vazio com a marcação corporal – palmas, meneios, balanços, dança. [...] Sua força magnética, compulsiva mesmo, vem do impulso (provocado pelo vazio rítmico) de se completar a ausência do tempo com a dinâmica do movimento do espaço (1998, p.11).

Como o formato da indústria fonográfica e do rádio não permite a integração desse elemento corporal, os sambistas se utilizaram de uma estratégia sonora que nos remete, imediatamente, à imagem corporal. Eles passaram a usar tanto a marcação rítmica quanto a letra para trazer esse elemento, impossibilitado de estar presente. Podemos perceber um exemplo importante dessa solução musical na canção de Ary Barroso, *Morena boca de ouro*, cujas subidas e descidas, assim como a letra, que diz “[...] Roda morena/ vai não vai/ginga morena/cai não cai [...]” (BARROSO, 1941 apud TATIT, 2004, p.156), remetem-nos à imagem da morena sambando. Algo semelhante ocorre com um samba de Jackson, composto por ele e por Sebastião Martins e Álvaro Castilho, gravado em 1964, no LP *Coisas nossas* e intitulado *Meu berimbau*:

[...]
Ai morena
Arrasta a sandália aí
Que o samba tá bom
E não pode parar
Cuidado pra não cair

Que bonito o samba
 Que bom resultado
 Do meu berimbau
 E do teu rebolado

A letra novamente nos remete à morena que dança o samba, demonstrando que, com sua dança, ela é parte constituinte do samba. Do ponto de vista rítmico, quando a letra alerta a morena “pra não cair”, a música faz uma parada, como se estivesse ajudando a dançarina a equilibrar-se. Estabelecendo uma relação contígua com o corpo da morena, o intérprete estica as sílabas “la” e “do” da palavra rebolado e, com essa sonoridade prolongada, remete-nos, imediatamente, ao movimento circular do rebolado.

Adorno criticou essa relação da música popular com o corpo ao analisar o *jazz*. Ele apontava que a música estimuladora da dança parecia impedir um tipo de escuta reflexiva¹² que, segundo ele, só poderia ocorrer em um estado de recolhimento quase ascético. Assim, a própria capacidade de escuta do receptor seria atrofiada, na medida em que o modo como a sua apreciação era feita não estava associado ao recolhimento. Tentando fechar o seu raciocínio dialético, Adorno verificou a existência de um potencial de negação¹³ no *jazz*, que residiria na liberação sexual expressa na dança. Entretanto essa energia despendida na dança aplacava as tensões sociais e, conseqüentemente, desviava uma energia que poderia ser direcionada para a transformação do homem.

Sevcenko refere que a presença do corpo, na música do século XX, era necessária porquanto os ritmos frenéticos, na modernidade, também se impunham como presença. O autor esclarece que

há um consenso entre vários pesquisadores quanto ao fato de que foi a atmosfera tensa, gerada pela Primeira Guerra Mundial que deu o impulso decisivo para a dança baseada em ritmos frenéticos tornar-se uma das atividades simbólicas preponderantes da vida social (SEVCENKO, 2010, p.594).

Nesse sentido, de fato, a dança aparece no início do século XX como algo que vem atenuar o clima de tensão, o que não implica, necessariamente, considerá-la como um movimento apaziguador, mas como uma forma de se manifestar diante de determinada

¹² Tal escuta, segundo Jay (2008), é associada a uma atitude reflexiva e crítica perante as contradições sociais.

¹³ Devemos compreender uma produção cultural negativa como sendo aquela que não segue a lógica da naturalização dos aspectos sociais contraditórios em busca de estabelecer um quadro social harmônico que anula a desarmonia social existente (JAY, 2008).

compreensão de mundo. Sodré, por exemplo, enuncia que essa presença do corpo é fundamental na tradição do negro no Brasil:

Nos quilombos, nos engenhos, nas plantações, nas cidades, havia samba onde estava o negro, como uma inequívoca demonstração de resistência ao imperativo social (escravagista) de redução do corpo negro a uma máquina produtiva e como uma afirmação de continuidade do universo cultural africano (1998, p.12).

Diferentemente das interpretações adornianas, Sodré reflete a presença do corpo como um caráter mais transgressor do que afirmativo. No Brasil, essa presença do corpo na música do negro marcou toda a produção da música popular brasileira. Percebemos isso claramente ao pensar em diversos gêneros populares brasileiros, já que eles podem significar não só um determinado ritmo, mas também uma forma de dançar, como é o caso do coco, do forró, do samba, entre outros.

Assim, apoiando-nos na forma como Sodré traz essa questão, podemos compreender a dança para além da ideia de submissão. Entendemos, portanto, que as danças que os ritmos “jacksonianos” sugerem são um prolongamento da voz que se quer fazer presença e que expande a sua capacidade vocálica através do canto (ZUMTHOR, 2005). Então, se o canto é a expansão da voz, a dança também o é. O corpo se movimenta, compactuando harmonicamente com essa voz que reivindica – parafraseando Benjamim (1994) – o direito de ser ouvida.

Todas as alterações sofridas pelo samba, ao se adequar às exigências das novas tecnologias, não podem ser compreendidas apenas como uma forma de apropriação socialmente verticalizada de cima para baixo, porque as próprias posições da elite brasileira não eram homogêneas. Nesse sentido é que vários intelectuais, como o próprio Mário de Andrade, questionavam esse espaço que o samba ia alcançando, pelo fato de a música popular ser apenas uma fonte inspiradora de nacionalidade, portanto, não podia ser a própria nacionalidade. Referindo-se a Mário de Andrade e a Villa Lobos, Napolitano compactua com nossa reflexão e afirma que, “para eles, a música popular era fonte inspiradora de nacionalidade, desde que ancorada no passado da cultura popular oral, material rico e bruto a ser lapidado pelo mundo erudito” (2007, p.41). Tatit constata que

Mário de Andrade e Villa Lobos concebiam uma espécie de paternalismo folclorista, necessário, segundo os autores, para administrar o caos sonoro que então assolava o país. [...] Essa nova dinâmica sonora, com luz própria, só pôde ser parcialmente apreciada pela elite pensante, uma vez que não

cabia confortavelmente em seus projetos de integração e orientação estética que deveriam refletir a aliança do povo com o Estado numa espécie de concerto para o progresso (2004, p.38-39).

Ressaltamos que, à medida que o samba conquistava seu espaço, o discurso da higienização ia crescendo e, respaldado pelo governo Vargas – sobretudo no Estado Novo – estimulou-se um novo tipo de samba, o samba cívico. Assim, a censura em torno das músicas populares ocorreu antes mesmo do DIP, “pois era uma demanda de boa parte das elites letradas” (NAPOLITANO, 2007, p. 49). Em outubro 1933, a comissão de censura da Confederação Brasileira de Radiodifusão vetou a música *Lenço no pescoço*, de Wilson Batista. O próprio Jackson, apesar de não ter tido nenhuma música censurada, estava habituado a entregar “aos produtores da Copacabana uma quantidade de letras além do previsto para a gravação agendada” (MOURA; VICENTE, 2001, p. 249-250), a fim de não ter grandes problemas com o Serviço da Censura de Diversões Públicas. Essa preocupação que se encontrava em torno das produções populares relaciona-se não apenas à herança histórica brasileira de um Estado autoritário, mas também, segundo Wisnik, a uma tradição ocidental que remonta Platão. Assim,

o poder atribuído à música tem seu eixo numa ambivalência consistente na concepção de que ela pode carrear as forças sociais para o centro político, conferindo ao Estado, através de suas celebrações, um efeito de imantação sobre o corpo social, ou então, ao contrário, pode expelir essas forças para fora do controle do Estado. [...] a música aparece como um elemento agregador/desagregador por excelência, podendo promover o enlace da totalidade social (quando o nó é pedagogicamente bem dado) ou preparando a sua dissolvência (quando não). (WISNIK, 2001, p.139).

Não podemos ver essa relação que o Estado passou a estabelecer com o samba como algo unilateral. Os próprios sambistas traçaram um caminho que perpassava a busca por uma ampla legitimação social. Sobre esse aspecto, Napolitano assevera:

É preciso reconhecer que o nacionalismo na música popular, principalmente a partir de uma parte do samba e do Carnaval, não era produto apenas do controle e da instrumentalização do Estado Novo, materializado através da ação do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda, nome que o Departamento Nacional de Propaganda ganhou a partir de meados de 1939). Também correspondia a uma estratégia de buscar reconhecimento do samba como paradigma de música popular de “bom gosto”, símbolo e síntese da brasilidade musical, desenvolvida tanto por jornalistas entusiastas do Carnaval e da música popular como pelos próprios sambistas, principalmente aqueles ligados às escolas (2007, p.38).

Essa legitimação do samba ocorreu à proporção que ele foi adquirindo caráter nacional. Esse caráter, por sua vez, foi consolidado com a sua exportação, que veio ajudar a construir a imagem de uma nação do samba. Assim, em 1941, o samba chega às telas hollywoodianas, também, como forma de concretização da “política da boa vizinhança”.

Apesar da exportação do samba na década de 1940, em 1950, esse gênero passou a sofrer com a concorrência de outros gêneros internacionais. Então, ao mesmo tempo em que houve uma facilitação da entrada de produtos estrangeiros no país – sobretudo no governo de Juscelino Kubstichek –, houve uma assimilação de aspectos da cultura dos Estados Unidos, principalmente. Tatit refere que essa influência recaiu até mesmo na adoção de nomes artísticos, como é o caso de Dick Farney e Jonny Alf. O próprio Jackson também pode ser considerado como um resultado dessa influência, apesar de a palavra Pandeiro trazer uma conotação mais nacional, o que demonstrava que o hibridismo jacksoniano já estava presente em sua alcunha. Esse nome começou a ser gestado na década de 1920, a partir do contato que ele teve com os filmes de faroeste. Jackson – ainda José Gomes Filho – ao assistir àqueles filmes, imitava o ator Jack Perrin, o que fez com que ganhasse o apelido de Zé Jack. Em Campina Grande, foi eliminando o “Zé” e ganhando o “Pandeiro” e, em João Pessoa, foi chamado de José Jackson. Em Recife, passou a ser conhecido como Jackson do Pandeiro, atribuindo o acréscimo da terminação “son” ao nome Jack a Ernani Séve, locutor-chefe da rádio Jornal do Commercio.

Houve, entretanto, uma reação a essa entrada da música estrangeira no país. Os chamados por Napolitano de “folcloristas urbanos” passaram a trajar o samba com uma aura de nacionalidade, a fim de angariar os ouvidos ávidos pelas novidades do mercado. Tais folcloristas tinham um espírito muito semelhante ao de Mário de Andrade, já que também se baseavam na perspectiva da autenticidade nacional. No entanto, esses “folcloristas” buscavam tanto em alguns sujeitos que produziam a música popular quanto na música popular urbana os elementos que garantissem a autenticidade de uma música nacional.

Isso significa que, apesar de as manifestações urbanas não terem sido privilegiadas nas reflexões marioandradinas, o processo de nacionalização do samba teve como base a ideia de autenticidade nacional, tão cara ao “considerado patrono dos estudos históricos brasileiros” (NAPOLITANO, 2005, p. 60). Dessa maneira, consolida-se e naturaliza-se a existência do ritmo nacional, com os vários símbolos que tal ritmo, no final da década de 1940 e na década de 1950, passa a engendrar, tais como: a “era de ouro”, a “velha guarda” e a mitificação do músico Noel Rosa.

Assim, a partir de 1950, passou a preponderar a ideia de que a música popular não estaria mais associada ao rural e, sim, ao urbano. Ora, nessa década, já se podiam sentir os resultados de uma política modernizadora, iniciada com Getúlio Vargas na década de 1930. Portanto, na década de 1950, o urbano já parecia superar o rural, ao menos em termos de importância ideológica. O urbano era símbolo de progresso, de modernidade, enquanto que o rural representava o atraso. Do ponto de vista musical, passou-se a associar o rural ao folclórico. Segundo Sandroni (2004), em um congresso de folclore nos anos de 1950, Alvarenga já propunha tal divisão.

Sandroni afirma ainda que, em 1960, a música popular já se encontrava totalmente atrelada à música urbana, assim como também a uma defesa do nacional e, por que não dizer, do “verdadeiro” nacional. Essa separação entre o rural e o urbano terminou por afetar as classificações realizadas em torno das produções musicais brasileiras, e o urbano foi adentrando o conceito de popular, na medida em que a busca do nacional recaía sobre o urbano. Do ponto de vista musical, o urbano, no Brasil da época, associava-se à Região Sudeste, mais especificamente, o eixo Rio de Janeiro/São Paulo. Portanto o nacional estava, necessariamente, articulado às produções realizadas nesse eixo.

Esse processo de construção da identidade nacional – iniciado na década de 1920 e consolidado, ao menos do ponto de vista musical, na década de 1940, com a consagração do samba como ritmo nacional – pode ser considerado como fruto de um movimento contra-hegemônico da cultura popular, já que ele representava a voz das camadas populares urbanas. Contudo, se considerarmos que o próprio processo de legitimação de uma identidade nacional é um movimento histórico hegemônico ocorrido não só no Brasil, mas também no mundo ocidental como um todo, o samba também se torna um símbolo de hegemonia e representará a homogeneização de uma cultura musical, já que o nacionalismo também o faz.

Não obstante a ideia de autenticidade marioandradina ter, indiretamente, contribuído para a consolidação da música popular carioca como música nacional, acreditamos que as reflexões de Mário de Andrade também legitimaram a produção da música popular realizada no Nordeste brasileiro. Isso ocorreu devido ao fato de que, como esse intelectual centrou grande parte dos seus estudos nas regiões Norte e Nordeste, suas análises foram fundamentais para que as expressões musicais nordestinas tivessem acesso à mídia nacional, a partir da década de 1940. Nesse sentido, Napolitano afirma: “No final dessa década, o Baião de Luiz Gonzaga se nacionalizou, via rádio, consagrando definitivamente a música nordestina nos meios de comunicação e no mercado do disco do ‘sul maravilha’” (2005, p. 39).

A incursão do baião e de “outros gêneros ‘regionais’ (embolada, coco, moda de viola) também foi ganhando espaço na rádio, tornando-se referência para além das suas regiões de origem” (NAPOLITANO, 2005, p. 57). Foi nesse quadro que Jackson surgiu, talvez como uma tentativa da gravadora Copacabana – concorrente da RCA de Luiz Gonzaga – de encontrar algum artista que tivesse uma popularidade compatível com a de Gonzaga, que abarcasse, sobretudo, o mercado nordestino.

Não há como negar que os gêneros musicais nordestinos adquiriram um caráter nacional. Contudo, a música popular dita nordestina não teve força para desbancar a concorrência das produções efetuadas na Região Sudeste, principalmente a do samba que, a essa altura – na década de 1950 – já havia conquistado esse status de ritmo nacional, porque, apesar de a defesa do nacional “autêntico” pelos “folcloristas urbanos” objetivar, principalmente, desbancar a música estrangeira, terminou por relegar a um segundo plano a música popular advinda de outras regiões brasileiras. Soma-se a isso o fato de que a música popular produzida no Nordeste conquistou o seu espaço nacional a partir de uma perspectiva regional, fazendo com que fosse compreendida apenas como **parte** das manifestações nacionais.

O espaço regional-nacional obtido por essa música popular encontra-se atrelado à própria ideia de Região Nordeste, que suscita uma série de significados que devemos analisar, a fim de compreender melhor como e porque a música popular produzida no Nordeste brasileiro traz determinadas marcas simbólicas que auxiliam no processo de afirmação identitária dessa região.

1.3 A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NORDESTINA NA MÚSICA POPULAR

A imagem clássica do Nordeste – independentemente de ser o açucareiro ou o sertanejo – descreve-o como uma região agrária, atrasada e avessa à modernização. Essas classificações implicam, necessariamente, a existência de outra região, que é urbana, desenvolvida e moderna.

Tentando traçar a trajetória na qual se embasa tal percepção de Nordeste, Penna percebe que, com o desenvolvimento da lavoura cafeeira, na segunda metade do século XIX,

a fração agrária regional tem consciência tanto da perda de valor das Províncias do Norte no espaço nacional como de crise, embora atingindo diferencialmente vários setores, afeta o regime de classe e as relações de trabalho que lhes interessa preservar. A percepção é de que a crise

econômica deve-se ao descaso do governo central, que favorece a província do Sul. Configuram-se, assim, dois outros elementos fundamentais dos discursos regionalistas: a oposição ao Sul, enquanto “espaço-obstáculo”, e ao Estado, interlocutor ao qual são dirigidas as reivindicações (PENNA, 1992, p.23).

Do ponto de vista geográfico, apesar de o Nordeste não corresponder totalmente à classificação das Províncias do Norte – que, nessa época, estendiam-se da Bahia ao Amazonas – o discurso é bastante semelhante àquele que se atribui posteriormente à Região Nordeste. Enquanto região diferente do atual Norte, o Nordeste só foi assim classificado, oficialmente, em 1942, no período do Estado Novo. Entretanto, segundo Albuquerque Jr., na década de 1920, começaram a aparecer os discursos nos quais podemos encontrar uma separação entre a área amazônica e a do atual Nordeste. Essa região surgiu, portanto, como sendo um espaço nacionalmente abandonado em detrimento do Sul – leia-se Sudeste, sobretudo os estados do Rio de Janeiro e São Paulo.

Ainda segundo Penna, essas reivindicações regionalistas devem ser consideradas como algo articulador da nação na medida em que “as categorias nação e região não se opõem, pois as práticas e o projeto político são nacionalistas, e não separatistas, já que se apela ao Estado para a solução da crise” (PENNA, 1992, p.26). Na década de 1950, por exemplo, ainda permanece a ideia de que o subdesenvolvimento da Região Nordeste estava antes relacionado com as disparidades regionais, como problema nacional a ser solucionado pelo Estado. É nesse sentido que vem do governo federal o investimento nas políticas públicas destinadas ao melhoramento das regiões “atrasadas” e cria-se, em 1959, e ainda no governo de Juscelino Kubitschek, a SUDENE.

A perspectiva de atraso da Região Nordeste, ao mesmo tempo em que coloca o Sul como opositor *une*, do ponto de vista social, aquela região, porquanto os sujeitos causadores dos seus problemas estão fora dela, “de modo que o processo de homogeneização interna é reforçado, por sobre as diferenças de classe” (PENNA, 1992, p.26). Somando-se a esse “inimigo externo”, as causas das agruras nordestinas também aparecem relacionadas às questões que estão para além das possibilidades de uma ação humana que provoque uma mudança realmente estruturante. É nesse sentido que os problemas ambientais aparecem como os grandes agentes da miséria e precariedade da vida do nordestino. Não é à toa que a imagem atribuída a esse Nordeste é a da seca, como deixa clara a preferência de Cascudo no seu poema *Terra Roxa* publicado em 1926:

Não gosto do sertão verde,

Sertão de violeiro e de açude cheio,
 Sertão de rio descendo,
 l
 e
 n
 t
 o
 [...]

 Prefiro o sertão vermelho, bruto, bravo,
 com o couro da terra furado pelos serrotes
 hirtos, altos, secos, hispídeos
 e a terra é cinza paolhando um sol de cobre
 e uma luz oleosa e mole
 e
 s
 c
 o
 r
 r
 e
 como óleo amarelo de lâmpada de Igreja.
 (CASCUDO, 1926 apud NEVES, 2004, p.102-103).

Segundo Penna, essa ideia de “Nordeste-sertão” é um discurso que foi vencido dentro da disputa entre forças político-econômicas existentes no próprio Nordeste, a saber, os latifundiários da zona da mata açucareira e os do sertão algodoeiro-pecuário. Entretanto, para além das disputas locais, cabe pensarmos no fato de que as dificuldades existentes em uma região profundamente assolada pela seca foram fundamentais para a consolidação desse olhar homogeneizado, que fez do Nordeste uma região problemática, em virtude das suas condições ambientais. Isso fez com que as desigualdades sociais, existentes não só na própria região como em seus estados e municípios, ficassem em segundo plano.

Para um dos maiores representantes da música popular produzida no Nordeste brasileiro, Luiz Gonzaga – nascido na fazenda Caiçara, no sopé da Serra de Araripe e zona rural de Exu, sertão de Pernambuco – o Nordeste se centrava no sertão, o que corrobora a perspectiva acima exposta.

Albuquerque Jr. aponta que, nas músicas de Gonzaga, “o Nordeste era visto [...] como um espaço a ser salvo de seu problema natural” (1999, p.163). A figura do Estado aparece como algo salvacionista, e não, como partícipe de uma estrutura política que também ajuda a construir a situação caótica em que se encontra o sertão nordestino. O homem nordestino estabelecia, de acordo com tal perspectiva, uma estreita relação com a natureza. Tal relação foi um dos principais eixos norteadores da ideia de Nordeste, que era o lugar onde a relação homem/natureza permanecia, diferentemente do Sul, cujo processo de urbanização não mais permitia essa relação.

O Nordeste seria eminentemente rural. Do ponto de vista das manifestações culturais, o rural é aqui percebido marioandradinamente, já que seria no sertão nordestino que poderíamos encontrar o “verdadeiramente brasileiro, onde os meninos ainda brincam de roda, os homens soltam balões, onde ainda existem as festas tradicionais de São João. Lugar onde reina a sanfona [...]” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p.162).

O caráter quase idílico do Nordeste só era rompido quando as secas aconteciam, e elas surgem “como o único grande problema do espaço nordestino” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p.157). A cidade era a corruptora de todos os tradicionais valores brasileiros, inclusive dos patriarcais. O Nordeste gonzaguiano é rural, mas um rural bucólico, gostoso, saudoso e parado no tempo. Essa perspectiva de Nordeste já existia no pensamento freyreano, que, segundo Penna,

delineia um Nordeste que, ultrapassando os limites territoriais político-administrativos, ganha unidade enquanto uma sociedade patriarcal e agrária, caracterizada por elementos idealizados (com saudosismo) da economia açucareira em tempos áureos (1992, p.25).

Em Freyre, assim como em alguns romancistas como José Lins do Rego e José Américo, o Nordeste é sempre aquele da zona da mata e da cultura canavieira. Já a seca do sertão é o elemento importante na retratação do Nordeste em Graciliano Ramos e em Rachel de Queiroz. Entretanto, seja o açucareiro, seja o sertanejo, o Nordeste nos provoca, de acordo com essas reflexões, uma sensação muito semelhante. Nesse sentido, Albuquerque Jr. corrobora a nossa reflexão quando afirma que

a música de Gonzaga vai ser pensada como representante dessa identidade regional que já havia se firmado por meio da produção freyreana e do “romance de trinta”. Dará a esse recorte uma sonoridade que ainda não possuía ao realizar um trabalho de recriação comercial de uma série de sons, ritmos e temas folclóricos dessa área do país (1999, p.155).

O Nordeste subdesenvolvido poderia oferecer para um Sul desenvolvido e, portanto, moderno, além da mão de obra barata e do mercado consumidor, um pedaço da autêntica cultura brasileira que a cidade moderna estava, perigosamente, alterando. Lúcia Oliveira constata que “o Nordeste vai ser apresentado tanto como lugar mais subdesenvolvido quanto como o mais nacional, graças as suas tradições populares [...]” (2007, p.5).

Desse modo, o atraso desse Nordeste rural torna-se dialeticamente problema e solução, uma vez que o mundo urbano – leia-se a região Sul – desvirtuava a verdadeira cultura

nacional. Assim, “o percurso do nacional e do regional passa pela defesa do popular, incorporado enquanto autêntico e tradicional [...]” (PENNA, 1992, p.26). Coube ao Nordeste fazer a ponte entre o regional e o nacional, para que fosse garantido um espaço para essa região no concerto da nação brasileira. Se, de forma dialética, o Nordeste se integrava culturalmente ao Brasil moderno – através do quinhão de tradição que representava –, o regional não excluía o nacional, ao contrário, ele ajudava na elaboração da nacionalidade.

Do ponto de vista político, no entanto, o governo Vargas se esforçou para minar os poderes regionais em prol da construção nacional. Francisco de Oliveira apontou como essa unificação da nação brasileira acelerou a derrocada econômica do Nordeste. Para ele, o agravamento das disparidades regionais inicia-se

[...] pela destruição dos capitais do “Nordeste”: são fábricas que não conseguem competir em preço e qualidade, são atividades antes protegidas pelas barreiras, são as próprias formas anteriores de reprodução do capital, nos “Nordestes”, que são postas em cheque; suas circularidades específicas de reprodução são ultrapassadas e dissolvidas pela nova forma de reprodução do capital da “região” em expansão, tendo em vista o caráter cumulativo que os aumentos da produtividade do trabalho imprimem ao processo de geração de valor; nisto reside a metamorfose da imposição do equivalente geral a todo o conjunto da economia, isto é, na troca de valores iguais ganha o que tem em si maior produtividade do trabalho (1981, p.76).

Esse movimento, contudo, não é apenas econômico, pois os acordos políticos exerceram um papel crucial nessas novas formas de produção. Assim, os próprios nordestinos são participantes ativos do estabelecimento das novas relações de poder no âmbito nacional. A respeito do discurso elaborado pelo nordestino de que seria ele o maior exemplo da opressão exercida por uma dada região, Albuquerque Jr. nos alerta:

Ora, não existe essa exterioridade às relações de poder que circulam no país, porque nós também estamos no poder, por isso devemos suspeitar que somos agentes de nossa própria discriminação, opressão ou exploração. Elas não são impostas de fora, elas passam por nós. Longe de sermos seu outro lado, ponto de barragem, somos ponto de apoio, de flexão (2011, p.32).

Ainda devemos considerar que, se econômica e politicamente, o Nordeste torna-se ator coadjuvante diante da plateia nacional, culturalmente, ele não deixa de ser uma grande referência de produtividade. Do ponto de vista cultural, alguns representantes do governo Vargas buscavam nas manifestações nordestinas as fontes de nacionalidade a fim de, através do seu manancial cultural, fortalecer-se nos outros âmbitos nacionais. Essa reflexão entrava

em consonância com a de Agamenon Magalhães, interventor de Pernambuco entre 1937 e 1950, que pode ser compreendida tendo em vista a colocação de McCann: “De qualquer modo, nem todas as regiões se formaram igualmente e, no processo de consolidação nacional, algumas regiões, inevitavelmente, pareceriam mais ‘brasileiras’ do que outras” (2004, p.101, tradução nossa). De modo semelhante, podemos afirmar que Andrade corroborava a ideia de que o Nordeste é o celeiro cultural brasileiro, para onde deveria estar voltada a necessidade de exploração da brasilidade. Segundo Albuquerque Jr., para os modernistas, a música nacional “não deveria ser atravessada pelos ruídos dissonantes do meio urbano, e, por isso, a música nacional seria a música rural, a música regional” (2011, p.173).

No que diz respeito à produção musical, o Nordeste conseguiu, ao longo do século XX, figurar entre as grandes produções brasileiras. Assim, contrariando as expectativas marioandradinas, se o samba conseguiu se firmar como o som de maior representatividade nacional, a música popular nordestina seguiu os seus rastros, aliando-se também à produção musical de massa. Essa aliança fez da música produzida no Nordeste também um importante elemento de representação de brasilidade. A música nordestina passou a significar, de certa forma, aquilo que Mário de Andrade prescrevia. Se Andrade foi um estudioso das manifestações produzidas no Nordeste e, portanto, uma figura central no processo de valorização da sua música nos âmbitos político e científico, Luiz Gonzaga, através da aliança acima citada, foi, ao mesmo tempo, formador e divulgador de uma consciência identitária nacional-regionalizada. Segundo afirma Gilberto Gil, no prefácio da biografia sobre Gonzaga, “o baião [...] passa a se constituir no principal gênero da nossa música popular, depois do samba” (DREYFUS, 2007, p.9). No entanto, enquanto o samba vinha trazendo o conceito de música popular para o universo urbano, na sanfona de Luiz Gonzaga, tal conceito se associava à romântica ideia de cultura popular.

Diante da vitória do Nordeste-sertão nas disputas políticas internas do Nordeste, Luiz Gonzaga, um filho do sertão, tornou-se o símbolo máximo da representação da cultura nordestina. Para além dessas disputas, compreendemos que o sucesso de Gonzaga deveu-se também ao respaldo histórico que as suas canções tinham. As migrações ocorridas desde a década de 1920 e acentuadas entre 1940 e 1960 foram o grande mote da obra de Gonzaga. Elas permitiram a aceitabilidade, por parte do público, do modo gonzaguiano de ler o Nordeste e o nordestino. Dessa maneira, os emigrantes nordestinos se sentiam confortados por terem de volta um pouquinho do Nordeste, ao ligar o rádio e escutar o som inconfundivelmente anasalado de Gonzaga. Os paulistas e cariocas aprendiam, com as canções de Gonzaga, sobre a vida pregressa de um povo que passava a fazer parte do seu

cotidiano. Por fim, até os habitantes do Nordeste que não haviam emigrado, enchiam-se de satisfação ao se ouvirem retratados em músicas de sucesso nacional e, por mais que tais canções falassem de um estrato social menos abastado, todos os outros se sentiam – e se sentem – um pouco gonzaguianos.

A respeito do impacto que as migrações nordestinas tiveram para o Brasil, McCann, partindo da análise das canções de Dorival Caymmi e de Luiz Gonzaga, afirma: “Como ambos os compositores reconheceram mais adiante, a migração nordestina estava transformando a cultura popular do Rio e São Paulo e, por extensão, a do próprio Brasil” (2004, p.97, tradução nossa). A migração nordestina foi fundamental para a consolidação desse “ser nordestino”. Sobre isso, McCann aponta: “Não é nenhuma surpresa que a jornada para fora do Nordeste venha à tona no trabalho tanto de Caymmi quanto de Gonzaga, os dois músicos populares nordestinos mais proeminentes da época (2004, p. 97, tradução nossa)”.

As músicas de Luiz Gonzaga são percebidas como autênticas e tradicionais, como descreveu Humberto Teixeira em 1950: “O Baião é tão antigo quanto o sertão nordestino.” (TEIXEIRA, 1950 apud McCANN, 2004, p.115, tradução nossa). Entretanto foi justamente o processo migratório que possibilitou a articulação da identidade nordestina, pois, na verdade, são os choques culturais que permitem uma recriação de modos de ver o mundo. Nesse sentido, a criação identitária é, por si só, uma recriação identitária, na medida em que a autorreflexão só tem sentido quando confrontada. No entanto, mais do que confronto, a cultura nordestina expressada na voz do Rei do Baião significava uma tradução do Brasil para os brasileiros. Gonzaga fazia uma ponte entre diferentes culturas brasileiras, já que ele narrava a migração tão

[...] festejada pelo discurso nacionalista como um fator de integração nacional, um fator de encontro e interpenetração dos “dois Brasis” que ameaçavam se distanciar irremediavelmente. As grandes cidades do Sul seriam enfim o lugar onde se gestaria a cultural nacional de há muito perseguida (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p.172).

Foi o Sudeste a região destinada a amalgamar um país cuja estrela guia era, justamente, o fato de ter sido amalgamado por diferentes culturas no processo de colonização. Luiz Gonzaga utilizou-se, pois, de todo o arcabouço propagandístico do moderno Sudeste para fazer da tradição nordestina mais tradicional do que nunca, já que o Brasil e, sobretudo, os nordestinos de todas as classes sociais passavam a se perceber tanto como tradição, quanto como parte da nação. McCann afirma que, embora boa parte do público de Luiz Gonzaga não o associasse à lógica mercadológica, o próprio artista nunca negou a sua vinculação com as

empresas que buscavam comercializar os seus produtos, utilizando-se, para tal, da carreira do músico.

Foi, sem dúvida, a utilização de recursos modernos que fez do baião uma sonoridade característica do Nordeste, um verdadeiro guardião da cultura da região. Sobre Gonzaga, Caetano Veloso assim se expressa:

A formação de Luiz Gonzaga é *pop*, uma solução que ele, emigrante, morando no Rio, tentando a vida, descobriu, ali na Rádio Nacional e gravadoras. Ele inventou algo que funcionou. É algo *pop*, como os Beatles, assim. Luiz Gonzaga para mim, é um grande artista *pop* (VELOSO, 1988 apud DREYFUS, 2007, p.254).

Aquilo que favorecia a popularidade de Luiz Gonzaga era, além do respaldo da própria história dos movimentos internos da população nacional, o sentimentalismo expresso em suas canções. É no apelo saudosista que esse sentimentalismo apareceu fortemente marcado em sua obra. Albuquerque Jr. aponta que Gonzaga fez do Nordeste um espaço de saudade.

O nordestino descrito na obra de Luiz Gonzaga é aquele que não se adapta às mudanças da vida moderna urbana. Ele próprio nos transmite essa sensação quando a sua indumentária nos remete, sobretudo, aos cangaceiros. A partir de 1947 e inspirado no artista gaúcho Pedro Raimundo – que se apresentava com trajes típicos –, Luiz Gonzaga passou a compor seu personagem se apresentando, primeiramente, com um chapéu que lembrasse Lampião, mas, aos poucos, usaria o figurino completo do cangaceiro, cuja figura fez com que ele transmitisse a imagem de nordestino inadaptado e, portanto, eternamente saudoso.

O nordestino de Gonzaga é aquele que, apesar de não morar mais no Nordeste, rejeita qualquer referencial cultural novo. Na verdade, o que há é um retrato do nordestino que precisava se fechar para o diferente, sobretudo se esse diferente fosse justamente a região que representava a motivo pelo qual o Nordeste vinha perdendo o seu espaço político-econômico. Nesse sentido, o nordestino é, “antes de tudo, um forte”. Só que aqui esse “forte” traz o sentido de fortaleza, isto é, ele é a personificação de uma construção fortificada de difícil invasão, isolada, impenetrável. *No Ceará não tem disso não* é uma canção, encontrada no LP *50 anos de chão* (1988) que exemplifica bem tal visão:

[...]
Nem que eu fique aqui dez anos
Eu não me acostumo não
Tudo aqui é diferente
Dos costumes do sertão
Num se pode comprar nada

Sem topar com tubarão
 Vou vortá pra minha terra
 No primeiro caminhão
 Vocês vão me adescurpar
 Mas arrepiro essa expressão:

No Ceará não tem disso não,
 Não tem disso não, não tem disso não
 Não, não, não,
 No Ceará não tem disso não

Desse modo, embora Gonzaga propagasse essa figura quase que monolítica do nordestino, ele próprio não trazia tais referenciais no início de sua carreira. Apesar de Dreyfus tomar um direcionamento que chega a nos fazer crer que Gonzaga sempre teve dentro de si um nordestino autêntico, à espera de um espaço midiático para que pudesse desabrochar, não é isso que o início de sua carreira nos faz crer. Depois de passar nove anos servindo ao exército e tendo morado em diversos lugares do país, Luiz Gonzaga chegou até mesmo a perder boa parte do seu sotaque – como indica Dreyfus. Ainda de acordo com Dreyfus, foi somente quando assumiu o papel do cantador, capaz de transmitir as dores, os horrores e as alegrias do nordestino, que o seu sotaque retornou. Gonzaga, no entanto, terminou trazendo para si próprio a imagem do Nordeste:

Ele próprio é a fonte, a origem de suas criações. O sertão é ele. A paisagem pernambucana...tempos perdidos nas pequenas cidades revivem nas suas canções, para cantar e sofrer quando ele coloca seus dedos na sanfona (CASCUDO, 1981 apud McCANN, 2004, p.99, tradução nossa).

A popularidade de Luiz Gonzaga ajudou na consolidação dessa imagem do Nordeste rural e árido. Tal imagem se tornou tão forte que, na década de 1960, ainda podemos senti-la, quando o representante do mundo rural João do Vale, no show do teatro Opinião, cantou *Carcará*, ao lado de Nara Leão e Zé Keti. Gonzaga tornou-se, portanto, no final da década de 1940 e início da de 1950, um ícone nordestino sem o qual fica quase impossível analisar as produções musicais advindas dessa região – sobretudo se essas produções são praticamente contemporâneas às dele, como o são as canções de Jackson.

A trajetória pessoal de Jackson do Pandeiro, entretanto, diferencia-se da de Luiz Gonzaga. Começamos por este último. Em 1912, Luiz Gonzaga do Nascimento nasceu em uma família pobre do sertão de Pernambuco, politicamente vinculada ao poderoso clã dos Alencar. Essa relação de dependência refletiu em seu próprio engajamento político que, de maneira geral, tendia mais para um assistencialismo mantenedor das estruturas sociais

existentes do que para uma ruptura substancial das práticas político-sociais. Serviu ao Exército brasileiro entre 1930 e 1939, em plena Revolução de 30, o que lhe rendeu certo caráter autoritário que viria a dificultar muitas de suas relações pessoais. Em 1939, Gonzaga se encontrava no Rio de Janeiro, já que fora para lá que o exército lhe enviara, a fim de que ele pegasse um navio de volta ao sertão pernambucano. Apesar de a música ter sido algo constante em sua infância e juventude, já que o pai, Januário, era sanfoneiro, sua carreira musical no Rio de Janeiro começou quase que por acaso. Aceitando a sugestão de um soldado, ele começou a tocar em vários bares do Bairro do Mangue e, aos poucos, foi se assentando na capital. Após o sucesso da música *Asa Branca*, lançada em 1947 e composta em parceria com Humberto Teixeira, Luiz Gonzaga transformou-se na referência da música nordestina, cujas características já dissecamos.

José Gomes Filho, mais conhecido como Jackson do Pandeiro, nasceu em 1919, no engenho denominado Tanques, na cidade de Alagoa Grande, região do brejo paraibano. Mudou-se aos 11 anos para Campina Grande. Por causa da morte do pai, Jackson teve de trabalhar como ajudante de padeiro e até mesmo limpador de fossas. Assim, sua vivência difere da de Luiz Gonzaga pelo caráter urbano das suas experiências, já na adolescência. Entre 1936 e 1937, Jackson começava a frequentar a zona de baixo meretrício, a se relacionar com os músicos que circulavam por tal ambiente e a afinar o seu ouvido musical. Se com dezoito anos Luiz Gonzaga estava começando a servir ao Exército, Jackson do Pandeiro já era figura garantida nos cabarés campinenses. Não que Gonzaga não tivesse tido uma vasta experiência com as chamadas “mulheres da vida” e sido, assim como Jackson, namorador. No entanto

[...] a maioria das namoradas ficou anônima, e até esquecida. Seja porque a memória do sanfoneiro falhou no assunto, seja, o que parece mais provável, por motivos morais. Luiz Gonzaga sempre fez questão de preservar uma imagem de homem de bem, abstendo-se habilmente em tudo o que dizia respeito à sua vida amorosa, ou melhor, contando apenas o que o valorizava. E o tremendo namorador que foi a vida inteira não encaixava bem com a sua idéia de moralidade (DREYFUS, 2007, p.47).

Jackson chegou a casar em 1938, com Maria da Penha, cuja mãe era prostituta. Entretanto, o casamento – fruto de uma pressão social, já que ele havia tido relações com uma moça menor de idade – teve vida curta. De qualquer modo, o seu primeiro relacionamento duradouro foi com uma artista, Almira Castilho, enquanto que Gonzaga nunca pretendeu se relacionar seriamente com alguém do seu meio, onde a liberdade era algo mais apreciado. O

fato de Jackson ter ficado órfão de pai muito cedo, fazendo com que ele exercesse a função de patriarca da família, talvez tenha contribuído para que passasse a ter certa autonomia no que diz respeito às suas relações familiares e, portanto, às suas escolhas matrimoniais.

A formação musical de Jackson foi diversificada, assim como veio a ser a de Gonzaga quando ele se estabeleceu no Exército. O rádio propiciou, em larga medida, essa diversidade sonora a que ambos foram expostos. Gonzaga, quando iniciou a sua carreira na capital nacional, tocava polcas, tangos e sambas, já que executava os ritmos que o público solicitava. Foi apenas quando um grupo de cearenses – que lhe escutava em um bar – pediu-lhe para que tocasse algum som do Nordeste, que o artista começou a sua empreitada em defesa da região. Se Gonzaga, a princípio, gravou esses diferentes ritmos, não foram essas as gravações que o consagraram.

Jackson, ao contrário, ficou conhecido justamente por ser o Rei do ritmo. Ele demonstrou suas diferentes referências musicais através da sua versatilidade rítmica, ao menos no que se refere ao período estudado. Essa diferença é perceptível não só por causa dessa versatilidade, como também pelo modo como se utilizou dessa sua capacidade rítmica. Dessa maneira, esse artista não somente gravou vários sambas, como conseguiu uma hibridação rítmica entre o samba e seus derivados – como a bossa nova – e os ritmos ditos nordestinos. Luiz Gonzaga atestara essa capacidade de Jackson e considerava-a problemática, na medida em que o primeiro “[...] não se furtava a ironizar sobre a dose de samba que o pandeirista colocou, conscientemente, nos ritmos nordestinos [...]” (DREYFUS, 2007, p.227). Jackson, apesar de ter nos ritmos tradicionalmente nordestinos a referência básica da sua formação musical, dialogou bastante com a cultura carioca, seja atendendo às exigências nacionalistas hegemônicas seja porque essas exigências já não eram tão destoantes das suas próprias.

Apesar da existência da força da hibridação musical jacksoniana, não se deve desconsiderar a influência de Gonzaga em seu repertório. Outros artistas nordestinos importantes também já haviam feito sucesso nacionalmente, a exemplo dos Turunas da Mauriceia e da dupla Jararaca e Ratinho. Os primeiros surgiram na década de 1920 e influenciaram até mesmo os músicos do Bando Tangarás, composto por Almirante, Noel Rosa e João de Barro, “mas logo depois o bando subiria o morro, em busca dos batuques da Mangueira” (NAPOLITANO, 2007, p.17). Diferente dos Turunas, a dupla iniciada em 1923, entre rompimentos e acertos, teve vida longa. Ela terminou, definitivamente, com a morte de Jararaca em 1977. Essa dupla também foi bastante relevante para a divulgação das músicas nordestinas, tanto o é que, em entrevista concedida a Grande Othelo, no programa da TVE

denominado *Othelo e os cantores*, Jackson concorda com o entrevistador quando ele sugere a importância da dupla para a música nordestina. No entanto, foi Gonzaga que se consagrou como a maior referência da música nordestina e, portanto, foi o baião que abriu as portas para muitos artistas nordestinos na cena nacional.

O sucesso de Luiz Gonzaga, no final da década de 1940 e início da de 1950, deu passagem ao de Jackson do Pandeiro em 1953, quando ele gravou *Sebastiana*. Apesar de o Rei do Baião já ter feito uma sólida carreira, na segunda metade da década de 1950, ele entrou na fase do ostracismo. Dreyfus aponta, no entanto, que tal ostracismo não ocorreu em “suas bases”, o Nordeste. Ainda durante essa fase, Gonzaga gravou a canção de João do Vale e Sebastião Rodrigues, *Pronde tu vai, baião?* (1963), em resposta a tal momento de sua carreira:

Pronde tu vai, baião?
Eu vou sair por aí...
Mas por que baião?
Ninguém me quer mais aqui

Sou o dono do cavalo
De garupa monto não
Eu vou pro meu pé de serra
Levando o meu matulão
Lá nos forró sou o tal
Eu sou o rei do sertão

Nos clubes e nas boates
Não me deixam mais entrar
É só *twist*, *rock*, bolero e chá-chá-chá
Se eu estou sabendo disso
É bom me retirar
(GONZAGA, 1963 apud SANTOS, 2004, p.70-71)

Na segunda metade da década de 1950, o baião teve que concorrer com o samba carioca, com a bossa nova e com os ritmos internacionais como o *jazz*, o bolero, o mambo, entre outros. Essa concorrência contribuiu, naquele momento, para a marginalização de Luiz Gonzaga, que pode ser atribuída, segundo Albuquerque Jr., ao fato de a música de Gonzaga

[...] ter se identificado como uma música regional, como expressão de uma região que era vista como um espaço atrasado, fora de moda, do país; região marginalizada pela própria forma como se desenvolveu a economia do país e como foi gestada discursivamente (1999, p.159)

Dessa forma, a ideia de progresso tão difundida pelo desenvolvimentismo nacionalista de Juscelino Kubistchek não coadunava com as composições musicais que descreviam um Nordeste avesso à modernização que, desde a década de 1930, já vinha sendo moldada:

Num período relativamente curto de cinquenta anos, de 1930 até o início dos anos 80, e, mais aceleradamente, nos trinta anos que vão de 1950 ao final da década de 1970, tínhamos sido capazes de construir uma economia moderna, incorporando os padrões de produção e de consumo próprios dos países desenvolvidos (MELLO; NOVAIS, 2010, p.562)

Se a tradição propagada pelo estilo gonzaguiano foi a grande responsável pela ascensão musical de Gonzaga, foi justamente ela que, posteriormente, relegou-lhe um menor espaço na indústria fonográfica. O baião passava, portanto, a figurar entre os ritmos arcaicos da música brasileira.

O que justificaria então o sucesso de Jackson do Pandeiro, considerado – junto com Luiz Gonzaga – um dos artistas que figuram no panteão da música brasileira e nordestina, na segunda metade da década de 1950? Partimos do pressuposto de que a música de Jackson descortinou outro Nordeste – o brejeiro, o litorâneo – tanto nas letras quanto no ritmo. Esse Nordeste foi justamente aquele que, nas disputas regionais, ecoou menos fortemente no discurso nacional e para o qual não se destinaram projetos políticos nacionais, como ocorrera com o sertão. Isso contribuiu para que, em sua obra, Jackson não tomasse para si o papel de porta-voz dessa região, ao menos de forma tão veemente. A questão regional não tinha um peso tão forte para Jackson, até porque, como ele não era o representante máximo desse discurso no âmbito musical – como o era Gonzaga –, não preservar plenamente tal perspectiva em suas escolhas musicais não significava uma ruptura, mas uma marca de singularidade frente ao seu concorrente.

Acreditamos que a inexistência de uma discussão nacional mais forte – no que se refere aos problemas dessa região brejeira e litorânea – não foi o único fator que possibilitou Jackson de, musicalmente, a se expressar de um modo diferente do de Gonzaga. A sua trajetória de vida o fez um sujeito menos atrelado às amarras sociais, permitindo-lhe desenvolver a sua versatilidade musical e trazer para a sua obra um caráter híbrido que, como canta Lenine, fez “o samba embolar” e o “coco sambar” (1999). É claro que tal hibridação foi também possível porque o samba já havia garantido um público nacional cativo.

Apesar de o diálogo que a obra de Jackson estabeleceu com o samba ter sido para nós a porta de entrada, para que percebêssemos as conjugações culturais realizadas pelo artista, consideramos importante fazer desse processo hibridatório apenas um subitem do segundo

eixo temático: *Incursões culturais diversas*, porque as canções nos levaram para outras reflexões que reforçam o que aqui pretendemos defender: que, embora a identidade regional tenha sido a leitura mais frequente que se estabeleceu acerca do artista, a obra jacksoniana demonstra uma constante relação não só com aquilo que musicalmente se passou a considerar nacional, mas também com os traços de modernidade cada vez mais marcantes no Brasil da época. Como exemplo disso, apontamos algumas canções que se centram em uma temática extremamente vinculada às discussões modernas que se travavam na época, sobretudo, nos centros urbanos: as modificações do comportamento feminino.

Contudo não podemos deixar de perceber que a incursão que Jackson realizou no universo do samba fez dele um sujeito mais cosmopolita, se comparado com Luiz Gonzaga. “Carioquizando-se”, Jackson se nacionalizou. A questão nacional era fundamental para a sua consagração e, para isso, ele seguiu um duplo caminho. Se Mário de Andrade já havia considerado o coco como algo que fazia parte da autêntica música popular brasileira, ele não havia “massificado” tal interpretação. Então, o primeiro caminho de Jackson nessa empreitada era a tentativa de nacionalizar o coco no imaginário brasileiro, como analisaremos no segundo tópico do primeiro eixo: *As delimitações do híbrido*. A segunda maneira que ele encontrou para essa nacionalização foi “dançar conforme a música” e a trilha sonora dessa “dança” era o samba. Mostraremos, portanto, em um dos itens do capítulo quatro, que foi o samba o sujeito utilizado, inclusive, para dialogar com a cultura importada.

Antes de dissecar a aproximação de Jackson com as tendências nacionais, procuramos apresentar o caminho por ele trilhado para delimitar o seu espaço enquanto nordestino. A sua identidade nordestina estava estritamente relacionada à de Luiz Gonzaga. É em virtude dessa aproximação que ele estrelou o filme *Cala a boca, Etelvina*, em 1959, cantando nada menos do que a música *Baião*. Como ele mesmo afirmou: “‘Quando eu vi Luiz Gonzaga cantando ‘A moda da mula preta’, pensei: ‘Ué, a minha mãe cantava coco, que é mais pra frente, então eu vou cantar coco também[...]’” (PANDEIRO, 1972 apud MOURA; VICENTE, 2001, p.166). Mas não foi somente no “cantar mais pra frente” que ele se diferenciou de Gonzaga. A maneira como Jackson alinhavou a sua identidade nordestina não foi importante unicamente para diferenciá-lo do Rei do Baião, mas também para fazer da sua obra “a síntese de traços compatíveis e a coexistência ou justaposição de elementos considerados incompatíveis ou conceitualmente ilegítimos” (CANEVACCI, 1996, p.22).

CAPÍTULO 2

OS PERCURSOS E A DEMARCAÇÃO IDENTITÁRIA DA MÚSICA DE JACKSON DO PANDEIRO

Nossa percepção acerca da trajetória musical de Jackson do Pandeiro não pode, de maneira alguma, aparecer apartada do próprio caminho traçado pelo Rei do ritmo. Partimos, pois, da ideia de que os deslocamentos espaciais feitos pelo artista foram fundamentais para que lêssemos sua obra como híbrida. Por essa razão, este capítulo, que corresponde ao primeiro eixo temático, traz em seu título a palavra percurso. Acreditamos que, no período estudado, os meios de comunicação também contribuíram para que se realizassem alguns intercursos culturais, visto que, antes mesmo de Jackson morar no Rio de Janeiro, ele tocou muitos sambas nos cabarés e nos rádios pelos quais passou. Contudo, ao migrar, o artista se tornou uma espécie de fronteira entre dois universos culturais distintos e, segundo Burke, um “local que favorece a troca cultural é a fronteira” (2003, p.72).

Benjamin (1994), em *O narrador*, aponta que existem dois grupos de narradores: um é aquele que relata o desconhecido encontrado em suas viagens e, o outro, aquele que se encontra estabelecido em um determinado local. Jackson se encaixa no primeiro tipo. Foi a busca pelo estrelato e pela consequente melhora da sua condição de vida que conduziu esse artista para a sua empreitada. Acreditamos terem sido os seus movimentos migratórios fundamentais para o delineamento identitário de sua obra.

Duas atitudes podem surgir dos encontros culturais provenientes dos deslocamentos: ou se cria uma figura que toma os encontros como uma maneira de reafirmar os seus paradigmas, ou outra que assimila as novas perspectivas, transformando a sua experiência em um caldeirão cultural. Se a obra de Gonzaga representa bem a primeira atitude, a de Jackson faz o mesmo com a segunda. Não queremos dizer que não há conflito nas hibridações jacksonianas e é justamente pensando nesses conflitos que, ao intitularmos o primeiro tópico desse eixo temático, a palavra desencontro foi necessária. No entanto, percebemos que os embates culturais existentes nas canções de Jackson são mais propensos aos diálogos do que às exclusões.

Encontros e desencontros é um item que nos serve mais como uma primeira impressão, sobre o que os confrontos suscitam. Já o segundo nos aponta para a tentativa de delimitar o papel a que o artista busca se atrelar. É importante esclarecer que as identidades

humanas se constroem no momento em que elas se confrontam com culturas outras, por isso, o fato de o item *As delimitações do híbrido* ser o segundo tópico justifica-se por uma questão didática, e não, cronológica. Assim, se, na leitura deste capítulo, a ideia de que talvez não fosse preciso dividi-lo em dois itens vier à tona, teremos cumprido uma das nossas pretensões ao analisar o nosso objeto.

Portanto, se os encontros e desencontros sugerem uma construção identitária, são eles que fazem com que os horizontes culturais se ampliem e “desencaminhem” as identidades do arcabouço monolítico das ideias. No entanto, é preciso primeiro compreender quais são os referenciais mais imediatos que o nosso objeto sugere.

2.1 ENCONTROS E DESENCONTROS

As migrações nordestinas, ocorridas nas décadas de 1950 e 1960, foram fundamentais para que as trajetórias de construção identitárias nacionais e nordestinas se relacionassem, auxiliando tanto na delimitação quanto na conjunção de ambas. Luiz Gonzaga já havia diagnosticado um bom caminho para atingir o âmago de um público, que trazia em sua história o rompimento com a sua terra natal. Tendo em vista a importância social desses deslocamentos e o fato de Jackson também ter se submetido a tais mudanças espaciais, foi impossível para a obra jacksoniana não destinar às migrações nordestinas um espaço privilegiado. Além da experiência do artista e do nosso olhar teórico-metodológico, as canções que tratam desse assunto foram bastante relevantes para a escolha deste tópico, já que as encontramos em mais de um LP – *Sua Majestade o Rei do Ritmo; Jackson do Pandeiro; Ritmo...Melodia e a Personalidade de Jackson do Pandeiro; Coisas Nossas; Forró do Jackson; Cantando de Norte a Sul* –, permeando a obra jacksoniana sobretudo na primeira década em que ele começou a gravar. Assim, este último fato nos assegurou que esse tema seria um bom começo para analisar um objeto tão diversificado, já que a própria diversidade da obra de Jackson depende justamente desses deslocamentos espaço-culturais.

As migrações nordestinas possibilitaram, portanto, uma articulação entre duas regiões brasileiras que, apesar de apresentarem diferentes trajetórias históricas, também se complementam. De acordo com Ribeiro (2005), elas se complementam porque há uma unidade nacional que advém das abissais diferenças sociais existentes em todas as regiões brasileiras, como também em virtude do fato de que se processou no Brasil aquilo que Ribeiro chama de colonialismo interno.

O colonialismo interno requer uma concentração de renda tanto inter-regional quanto intrarregional. A concentração de renda gera um fluxo migratório inter-regional. Assim, já que as migrações nordestinas são frutos da concentração de renda existente no Brasil – o que possibilitou a ascensão da região Sudeste –, o migrante nordestino não chegava ao “sul maravilha” senão trazendo consigo um *a priori* de inferioridade. Dessa forma, ele se sentia inferior porque era menos desenvolvido, menos cosmopolita, menos produtivo, menos evoluído, menos bonito, menos bem vestido, menos instruído, menos experiente, menos malicioso, menos urbano, menos sensível. É bem verdade que Gonzaga fez desse sentimento de inferioridade o seu oposto, na medida em que objetivava enaltecer aquilo que ele considerava como cultura nordestina. Contudo, pesava – e ainda pesa – sobre os habitantes das regiões menos modernizadas do país, mas particularmente sobre o nordestino, a certeza de que os avanços materiais da modernidade brasileira não chegavam com a mesma intensidade na sua região.

O adjetivo “menos” desqualifica o migrante, impulsionando-o a abdicar da cultura local em prol dos costumes cariocas. Isso ocorre no xote *Filomena e Fedegoso*, composto por Elias Soares e Jackson do Pandeiro, e gravado em 1960, no LP denominado *Cantando de Norte a Sul*:

Eu bem que sabia
 que esse cabra era ruim
 fio de Filomena não devia ser assim
 Filomena dá um jeito em Fedegoso
 tá fanhoso parecendo uma taboca
 passou quatro mês no Rio e vei simhora
 e agora tá falando carioca
 Gerimum ele diz que é abrobra
 macaxeira ele diz que é aipim
 arranjou mais um tal de bambolê
 Pra quê? Pra fazer vergonha a mim
 Na maleta ele butou um clichê
 pra dizer que veio de avião
 Mais eu soube que ele veio no Poconé
 Pois é, lá embaixo no porão
 Menino, uma roupa que ele diz que é gasimira
 tá pensando que aqui só tem maluco
 Ele diz que comprou no magazin
 Pois sim, como vai seu vucó-vuco?

Ao mesmo tempo em que os costumes cariocas atraem por tudo o que eles representam, eles também causam repulsa. Essa canção enfatiza esse sentimento, uma vez que critica a atitude de Fedegoso. Assim, há, na canção, uma crítica ao fenômeno da adoção, pelo nordestino, dos costumes cariocas, já que eles pertenciam a uma região que estava se tornando

cada vez mais hegemônica. A tentativa de parecer carioca – aquele que representava o que havia de mais moderno no Brasil da época – imprime um caráter negativo a Fedegoso, que é chamado de “cabra ruim”, visto que despreza os costumes do seu local de origem – o Nordeste brasileiro – em prol da adequação aos padrões carioca-nacionais. Dessa forma, a atitude de Fedegoso provoca um conflito no momento em que ele entra em contato com as pessoas que estão vinculadas ao seu lugar de origem, visto que sua figura causava um estranhamento. Burke (2003) afirma que existe uma variedade de reações que as pessoas têm ao se deparar com o híbrido e, como o faz o narrador da canção, a resistência é uma delas.

É com um tom que demonstra certo aborrecimento que o narrador se queixa para Filomena do modo diferente de falar de Fedegoso. Esse aborrecimento fica claro não só na letra, mas também na interpretação musical, já que o cantor não apenas aumenta a intensidade na sílaba “me” da palavra Filomena, como a estica, demonstrando, através desse artifício, o seu queixume. Ao citar os poucos meses de estadia de Fedegoso no Rio de Janeiro há uma mudança do grave para o agudo, o que pode denotar que o seu aborrecimento foi gerado em virtude das muitas transformações nos hábitos de Fedegoso, face ao pouco tempo passado no Rio de Janeiro.

A letra da canção coloca o modo de falar do carioca quase que como outra língua, tendo como objetivo tanto dar mais ênfase ao sotaque trazido por Fedegoso, quanto o de estabelecer um distanciamento da cultura carioca. A canção também demonstra esse distanciamento e uma consequente legitimação da identidade nordestina, na medida em que se utiliza de expressões locais como “cabra”, “taboca” e “simbora”. Isso também ocorre na canção, ao apontar os sinônimos utilizados pelos cariocas para determinadas palavras nordestinas, como algo totalmente fora do comum, como é o caso de “abrobra” e aipim.

Não é só através da letra, a exemplo do uso do verbo “botar”, ao invés de “por” – cujo uso é mais habitual entre os cariocas – que se constrói a identidade nordestina em detrimento da carioca. A forma de pronunciar as palavras também confere à canção um ar de Nordeste. O verbo “vir”, por exemplo, aparece em três momentos, e por duas vezes, o intérprete não pronuncia inteiramente esse verbo – que deveria estar conjugado na terceira pessoa do singular –, o que é muito comum no sotaque de vários estados da Região Nordeste. Assim, no primeiro e no último “veio” a vogal “o” é eliminada, contribuindo não só para trazer essa “nordestinidade” como também para facilitar a fluidez rítmica. Há apenas um momento no qual Jackson pronuncia todas as sílabas. Isso acontece no segundo “veio” que, quando pronunciado totalmente, contribui para o andamento da música.

Colocar essa importação dos costumes cariocas sob a ótica daquilo que é vergonhoso é, de certa forma, uma maneira de valorizar e estabelecer a identidade da Região Nordeste que, por sua vez, não dispunha de um espaço privilegiado na indústria fonográfica – se comparado ao “sul maravilha” – em virtude da centralização econômica existente no Brasil da época. Essa valorização encontra eco na política instaurada por Juscelino no final da década de 1950, que tentava solucionar as disparidades econômicas existentes entre as diferentes regiões do país, criando para isso órgãos regionais como a SUDENE, a SUDAM, a SUDESUL e a SUDECO.

Devemos ponderar esse elemento crítico que a canção traz, na medida em que a valorização do Nordeste não implicava um menosprezo a outras regiões, sobretudo ao chamado Sul, aqui entendido como Sudeste. Nesse sentido, o próprio título do LP *Cantando de Norte a Sul* nos conduz a pensar que a circulação interregional da população, que possibilita a importação desmedida dos hábitos cariocas, não é totalmente maléfica. Ao contrário, ela é produtiva; vira “merchandising”, já que o título do LP advém não só de uma compreensão da obra do artista, mas também da tentativa de ser atrativo ao comprador. O próprio título busca atrair os ouvintes de Jackson do Pandeiro, do norte ao sul do país. Tal fato engendra várias significações que fazem parte de um mesmo processo. Podemos concluir que o público jacksoniano se encontrava em diversas partes do país; que o nordestino já estava, na década de 1960, estabelecido em várias regiões do Brasil e, por fim, que o artista referido tinha interesse pela diversidade musical brasileira. Essa versatilidade de Jackson foi atestada por Lúcio Rangel, no texto escrito na contracapa desse LP:

Cantando todos os ritmos populares do Brasil, o rojão, o coco, o xote, o arrasta-pé, o chamego e o maracatu, faz, ainda, incursões felizes no samba carioca, na rancheira e em outros gêneros, sempre com o maior agrado. Nesse “long-playing” – CANTANDO DE NORTE A SUL – prova a sua versatilidade e seu extraordinário talento interpretativo, com o seu conjunto típico, quase todas as modalidades por nós apontadas (Rangel, 1960 apud SOARES, 2011, p.36).

Fica ainda mais claro que a crítica existente em *Filomena e Fedegoso* não parte de uma aversão total aos hábitos cariocas, se considerarmos outras músicas gravadas por Jackson cujo tema é a migração. O rojão *Vou buscar Maria*, composto por Jackson e Severino Ramos de Oliveira, gravado em 1959 e encontrado no LP denominado *Jackson do Pandeiro*, também atenta para a temática migratória. Contudo, o narrador, que também é o personagem principal, parece querer se inserir na cultura carioca, assim como Fedegoso. Eis a letra da canção:

Eu vou, eu vou
 Pro sertão se deus quiser
 Vou visitar minha mãe
 Vou buscar minha mulher

Já faz quatro anos que cheguei do Norte
 Tive muita sorte
 No Rio de Janeiro
 Bastante dinheiro
 Já tenho guardado
 Enfrento o pesado
 De noite e de dia
 Só está me faltando é minha Maria

Não é brincadeira
 Viver tão sozinho
 Sem ter um carinho
 De rabo de saia
 Quando vou à praia
 Fico me mordendo
 As muié correndo
 Fazendo arrelia
 Só está me faltando é minha Maria

Quando aqui chegar
 Temos que morar
 Em Copacabana
 No segundo andar
 Tomar banho de mar
 Todo dia eu vô
 Ela de maiô
 Feito de cetim
 E mulher nenhuma
 Zomba mais de mim

O personagem-narrador aqui difere de Fedegoso não só pelo tempo passado no Rio de Janeiro, mas também por sua consagração como um migrante vitorioso. Desse modo, o querer se inserir nos padrões cariocas ganha outra conotação. Não há crítica para aquele migrante que, através do seu esforço, ascendeu socialmente. Parece então ser justo querer morar no lugar que lhe proporcionou tal ascensão e assumir, pois, os hábitos locais. Contudo, a inserção cultural do narrador-personagem não se dá sem que esse traga à tona alguns elementos que caracterizam o Nordeste.

Na música, utiliza-se o termo Norte para designar a Região Nordeste, apesar de essa nova classificação regional já ter sido oficialmente estabelecida em 1942 pelo IBGE. Embora Albuquerque Jr. aponte que os termos Norte e Nordeste só tenham aparecido como sinônimos até a década de 1920, a canção demonstra que esses contornos regionais oficiais ainda não estavam claros para a cultura popular no final da década de 1950 – essa sinonímia entre Norte

e Nordeste ainda pode ser percebida atualmente, no discurso de alguns nordestinos que habitam a Região Sudeste.

Ressalte-se, no entanto, que o fato de o sertão aparecer, na letra dessa música, quase que diretamente relacionado à Região Norte, faz com que percebamos que a referência é, de fato, feita ao Nordeste brasileiro, já que foi nele que se gestou o discurso da seca sertaneja. Assim sendo, a não utilização do termo Nordeste não significa que ele não é a referência de origem do personagem. Fica ainda mais claro que é ao Nordeste que a canção se refere ao nos depararmos com a apresentação, na contracapa do LP, feita por Oswaldo Miranda, que classifica a música tocada por Flora Mourão como “autêntico folclore nordestino”, ou então se refere a Jackson e Almira como uma dupla de “intérpretes da nossa música regional”. Assim, tanto o intérprete quanto a canção representam o Nordeste, até mesmo porque foi essa região a grande empreendedora do discurso regionalista que, por sua vez, legitima a classificação da dupla como sendo música regional.

A relação direta estabelecida entre o Nordeste e o sertão foi realizada na medida em que no refrão, logo no começo da música, o narrador aponta o seu lugar origem: o sertão. Imediatamente após cantar o refrão, ele passa a descrever a sua trajetória migratória e utiliza não mais o sertão, mas o termo Norte para designar o seu lugar de origem. A mudança imediata de uma nomenclatura para outra, sem maiores explicações, demonstra que há, na canção, uma igualdade entre o ser do Norte e o ser do sertão. Sob esse prisma, o Nordeste aparece como vinculado ao discurso das secas, pois a canção também descreve o processo migratório que, junto com as agruras da seca, forma o ser nordestino, tão caro às músicas de Gonzaga. Há aqui uma aproximação com o Nordeste de Gonzaga, que se relaciona com o processo de hegemonia musical no âmbito da chamada cultura nordestina, cujo grande representante é Luiz Gonzaga. Contudo, tal hegemonia exerceu essa influência sobre Jackson porque, também no brejo paraibano, os deslocamentos populacionais para o Sudeste brasileiro foram presentes, a exemplo da sua própria trajetória.

A migração do nordestino é aqui descrita por outro ângulo, diferentemente do saudosismo gonzaguiano. Em momento algum, há o desejo de voltar para o sertão objetivando lá ficar; ao contrário, o narrador pretende ir ao sertão para buscar a sua mulher, para que possa viver com o “carinho de um rabo de saia”. O sertão não aparece como um lugar desejado e idílico para o qual se quer eternamente retornar, mas apenas como uma referência de origem. O lugar central da narrativa é o Rio de Janeiro e, mais especificamente,

o “badalado” Bairro de Copacabana. Se, em algumas canções, podemos perceber que a saudade tornou-se pauta, como em *Bodocongó*¹⁴ (LP *O cabra da peste*), dificilmente podemos afirmar que ela permeia de forma decisiva o repertório de Jackson, como ocorre em Luiz Gonzaga.

O narrador, que também é o personagem principal da narrativa, objetiva uma vida muito semelhante àquela levada pela elite carioca: morar em um edifício no Bairro de Copacabana – na época, um dos mais nobres da cidade –, tomar banho de mar todos os dias e trajar a sua mulher com um maiô feito de um tecido nobre, o cetim.

As últimas palavras, na maior parte dos versos da última estrofe – que descrevem os objetivos do narrador-personagem – são oxítonas, o que suscita algo sonoramente curioso. Dessa forma, a última estrofe do rojão se assemelha sonoramente a uma embolada, em que a marcação é mais forte ao final, o que torna os versos menos alongados. Aos nossos ouvidos, essa mistura de ritmos, tão bem realizada por Jackson, aparece para enfatizar o que o personagem-narrador deveria realizar para se inserir naquela nova cultura. Por isso, no contexto da canção, os desejos do narrador-personagem se tornam quase uma ordem, uma determinação.

Apesar de o personagem-narrador enfrentar “o pesado de noite e de dia”, ele parece contar a história de um migrante nordestino que conseguiu ascender socialmente, diferente da maioria dos nordestinos que migravam para o eixo Rio - São Paulo em busca de melhores condições de vida. A ascensão social do nordestino, no entanto, não significava uma relação interregional sem conflitos socioculturais. Ao contrário, uma cultura híbrida como a brasileira não se conjuga senão constantemente no espaço dos embates. Os conflitos no Brasil podem até aparecer sorrateiramente, mas eles são imprescindíveis em qualquer hibridismo cultural. É nesse sentido que a miscigenação brasileira, que abre as portas para um forte hibridismo cultural, não obteve uma democracia racial como resultado, visto que a miscigenação brasileira advém de uma expectativa de branqueamento.

Na canção, o conflito social não aparece de forma escancarada. No entanto, ele está presente no momento em que o personagem relata o fato de que as mulheres da praia de Copacabana “zombam” dele, o que faz com que o migrante não encontre espaço para estabelecer, na nova cidade, as suas relações amorosas. É, portanto, o conflito sociocultural

¹⁴ Eis a letra da canção: Eu fui feliz lá no Bodocongó/No meu barquinho de um remo só/Quando era lua, com meu bem remava à toa/Ai, Ai, Ai, que vida boa/Lá no meu Bodocongó/Eu fui feliz lá no Bodocongó/No meu barquinho de um remo só/Quando era lua, com meu bem remava à toa/Ai, Ai, Ai, que vida boa/Lá no meu Bodocongó/Bodocongó, bodo, bodocongó/Meus canário verde, ai meus curió/Bodocongó, bodo, bodocongó/Minha Campina Grande eu vivo aqui tão só.

que faz com que a busca pelos hábitos cariocas ainda apareça atrelada às suas referências de origem, tanto o é, que a parceira amorosa do narrador-personagem vem do Nordeste.

Há, na canção *Vou Buscar Maria*, o desejo de ficar na capital brasileira da época, como consequência da ascensão social adquirida. No entanto, Jackson também gravou, em 1958, em seu segundo LP, intitulado *Forró do Jackson*, o samba-coco *Meu enxoval*, composto por Almira Castilho e Gordurinha, em que deixa claro que o destino dos migrantes nordestinos era, por vezes, a mendicância:

Eu fui para São Paulo
Procurar trabalho
E não me dei com o frio
Tive que voltar outra vez para o Rio
Pois aqui no Distrito Federá
O calor é de lascar
E veja o meu azar
Comprei o Jornal
Do Brasil
Emprego tinha mais de mil
E eu não arranjei um só
Telegrafei para vovó
Ela tem uma bodega
Em Recife Pernambuco
Eu disse prá ela
Que estou quase maluco
Que não tenho nem onde morar
O que é que há?
Estou dormindo ao relento
Valei-me, Nossa Senhora!
O meu travesseiro é um diário da noite
E o resto do corpo fica na Última Hora

Mas se eu voltar
Aquela turma lá do Norte
Me arrasa
Principalmente o povo lá de casa
Que vai perguntar
Por que é que eu fui m' embora
Pois eu vou ficando
Dormindo aqui na porta
Do Municipal
Com quatro mil réis
Eu compro um enxoval
Diário da Noite e A Última Hora
Diário da Noite e A Última Hora
Olha, o Diário da Noite e A Última Hora
Diário da Noite e A Última Hora
Olha, o Diário da Noite e A Última Hora

Aqui o personagem-narrador não teve tanta sorte quanto aquele da música *Vou buscar Maria*. Sua trajetória se divide entre as duas cidades brasileiras que formam esse eixo, regional e nacionalmente, simbólico. Novamente, o migrante da canção vem do Norte, mas

logo fica claro que a canção se refere ao Nordeste, já que o personagem cita a capital de Pernambuco e, como na música anterior, o migrante também não deseja retornar para lá. Entretanto, a sua intenção de ficar nada tem a ver com a vida paradisíaca à qual se refere na canção anterior, ao contrário, o seu fim parece até pior do que aquele que levava outrora no Nordeste do país.

Novais e Mello apontam que, “entre 1950 e 1979, a sensação dos brasileiros ou de grande parte dos brasileiros, era a de que faltavam uns poucos passos para finalmente nos tornarmos uma nação moderna” (2010, p.560). Nessa nação moderna, estavam incluídos os benefícios materiais conquistados pelo capitalismo, e essas conquistas, sem dúvida, chegavam mais rapidamente nas grandes cidades. Os autores colocam, ainda, que as cartas que os habitantes rurais recebiam dos seus parentes, vizinhos, etc., que foram morar na cidade, falavam de uma vida melhor.

Ao falar do Nordeste, o narrador não traz como referência direta a vida campesina, ao contrário, o único lugar que o narrador menciona do Nordeste é a capital pernambucana, que, por volta da década de 1950, já alcançava a cifra de mais de 500 mil habitantes. A referência citadina demonstra que a vida urbana não dizia respeito apenas ao Sudeste brasileiro, ela também já fazia parte do Nordeste. A própria trajetória de Jackson demonstra isso, pois, aos onze anos, ele já tinha começado a viver em uma cidade, Campina Grande, que, a partir dos anos 1920, entrou em momento de ebulição econômica possibilitada pelo comércio do algodão, fazendo com que os seus habitantes adquirissem um sentimento cosmopolita.

Ao optar por migrar o personagem tem, no Rio de Janeiro, o mesmo destino que os migrantes advindos da área rural. Em virtude disso, apesar de existir essa ligação com o mundo urbano, o migrante parece descrever uma situação típica de alguém que advinha do campo. Esses migrantes rurais não tinham o grau de escolaridade exigido para os serviços especializados, cada vez mais requisitados nas grandes cidades. É nesse sentido que o narrador descreve que as oportunidades de emprego eram muitas, mas ele próprio não poderia ter acesso a elas já que, provavelmente, não preencheria os requisitos necessários para tal. Por isso, quando o migrante nordestino não conseguia se voltar para a base do mercado de trabalho, destinava-se, de fato, à mendicância. Não é apenas buscando a comicidade que a canção descreve o uso do jornal como enxoval, já que essa “reciclagem” do jornal era, e ainda é, prática comum dos moradores de rua. A situação descrita advinha de uma realidade concreta. A maioria dos migrantes nordestinos se encontrava nos piores níveis da escala social existentes na cidade grande.

Apesar de esses migrantes terem se estabelecido na base do mercado de trabalho, o fluxo migratório não cessava, pois a situação, em seu local de origem, também não melhorava. Os grandes latifúndios existentes no Nordeste brasileiro, além de ocupar uma grande área, detinham as melhores terras. Desse modo, as intempéries da natureza, somadas à falta de interesse político-econômico para melhor distribuir e organizar a produção local, terminaram sendo um grande estímulo dado aos processos migratórios para as cidades. Portanto essa situação dos posseiros e parceiros existentes na zona rural do Nordeste brasileiro se refletia nas cidades, inclusive nas nordestinas, cada vez mais abarrotadas de trabalhadores desqualificados.

Na canção não aparece, de forma clara, essa situação social existente no Nordeste brasileiro. Contudo o fato de o Nordeste não ter sido enaltecido – tanto no discurso do narrador quanto no provável discurso dos que ficaram no lugar de origem – faz com que percebamos que o seu desejo de ficar no Sudeste não estaria apenas relacionado a uma situação particular, como sugere o narrador. O migrante, na verdade, não encontra estímulo para esse retorno. Quando na canção ele pensa em voltar, ocorre uma modulação de ré maior para a tonalidade de ré menor, trazendo uma atmosfera de tristeza, pois voltar também significava uma derrota diante dos outros que ficaram.

Na verdade, ele se encontra em uma encruzilhada uma vez que, apesar de chamar de azar o fato de não ter conseguido um trabalho no Sudeste, ele não parece enxergar muitas possibilidades de melhoria de vida na região origem. Isso nos faz perceber que a utilização do termo azar – que sugere que essa ideia de que a sua condição social na grande cidade advém de um acaso – pode estar relacionada com a rima pretendida. Ao migrante resta lamentar o seu destino e apelar para alguma ação sagrada. É justamente ao clamar por Nossa Senhora que o cantador aumenta a intensidade na sílaba “lei” da palavra “valei-me”, como que fosse esse clamor a única opção do migrante. O apelo ao divino não significa aqui uma simples retratação de um fanatismo religioso – que também faz parte do estereótipo do nordestino. A fé religiosa é uma forma indireta de denunciar a própria falta de ação das autoridades brasileiras, ante esse quadro social alarmante que começa a ser pintado com o advento da modernização do país.

No baião, *Carta pro Norte*, composto por Rosil Cavalcanti e gravado em 1961 no LP *Ritmo, melodia e personalidade*, o personagem não demonstra piora em sua situação social, tampouco aponta melhora significativa:

Escrevi uma carta para o Norte
Dizendo que breve eu chego lá

Escrevi pro meu pai
Dizendo assim estou bem de saúde e trabalhando
Com Rita de Tota estou morando
Num barraco de zinco no Irajá
Quando for essa carta respostá
Mande pra ser entregue a Dona Inês
Lá na rua do Sol, 43
No subúrbio de Jacarepaguá

Escrevi uma carta...

Dê lembrança a major *Antôe* Francisco
E me lembre os meninos outra vez
Diga a todos que na festa de Reis
Vai ter baile lá em Macaparana
Diga a Zefa que apronte Mariana
Corra os banho e prepare os documento
E adeus até lá no casamento
Abençoe o seu filho João Caiana.

Escrevi uma carta...

Será que ela chega?

Na letra da música, podemos observar que, ao descrever como se encontra, João Caiana diz ao pai estar com saúde e trabalhando. Os migrantes nordestinos, cuja maioria é procedente da zona rural, almejam, antes de tudo, um trabalho, sem que lhe importe, para o personagem, especificar o tipo que está sendo realizado. Segundo Mello e Novais, na década de 1950, “as possibilidades de ascensão do trabalhador comum são bastante limitadas” (2010, p.600), o máximo que se podia almejar era um trabalho especializado, como o de mecânico, torneiro, eletricitista etc. Na canção, no entanto, nem mesmo esse tipo de trabalho parece ser objeto de desejo. Isso pode advir do fato de que

a entrada do migrante rural no mercado de trabalho se dá, em geral, para os homens, na construção civil, e, para as mulheres, nos serviços domésticos. São os únicos canais abertos para os que têm de “aceitar qualquer serviço”, pois “não têm desembaraço”, “são acanhados”, “afobam-se”, nunca têm esperteza de quem já está na capital, “não entendem a linguagem da cidade”, “não sabem mexer com máquinas”(MELLO; NOVAIS, 2010, p 598).

De fato, João Caiana está na base da pirâmide social, já que ele mora em um subúrbio em Irajá, em um barraco de zinco. Utilizamos duas canções que consideramos importantes para compreender o significado social do habitante de um barraco de zinco. Uma foi composta por Herivelto Martins e gravada em 1942, por Dalva de Oliveira, a *Ave Maria no*

*Morro*¹⁵. Tal canção deixa claras as condições sociais em que estava inserido o barraco de zinco: ele era a moradia dos habitantes dos morros cariocas. Essa primeira canção idealiza o morar no morro, dizendo ser esse um espaço de convívio pleno não só com a natureza, mas também com aquilo que é divino. Essa perspectiva idealizada parece ser uma forma de trazer um traço de positividade para esse morar inóspito – principalmente ante o luxo dos arranha-céus – e para os seus próprios habitantes.

Já em *Barracão*¹⁶, música gravada em 1968 por Elizeth Cardoso, morar no morro em um barraco de zinco faz com que os seus habitantes tenham que pedir socorro à cidade. A canção de Jackson, diferente dessa última, não faz uma crítica incisiva às condições da habitação, entretanto, também não se vê uma exaltação dessa moradia, como ocorre na primeira música. Parece que, para João Caiana, estar bem era estar com saúde, trabalhando e com uma casa para morar, independentemente de ser um barraco em um subúrbio. Afinal, conseguir chegar ao Sudeste já parecia ser uma vitória, por mais que isso não significasse uma ascensão social expressiva.

É bastante significativo o fato de a canção remeter a uma carta enviada pelo personagem ao pai que se encontra no Norte. Primeiramente, devemos destacar que, na década de 1960, as cartas eram o meio de comunicação fundamental para a maioria da população. Segundo dados do Ministério das Comunicações, em 1962, “o país contava com pouco mais de 1 milhão de telefones para uma população de mais de 70 milhões de habitantes”¹⁷. Assim, além do fato de grande parte da população não ter acesso ao sistema telefônico de comunicação, o sistema DDD foi estabelecido apenas em 1969. Nesse contexto, as cartas eram fundamentais para o migrante manter as relações que tinham ficado para trás.

A música aponta, entretanto, que havia ainda outro entrave que dificultava a comunicação via carta: o local onde ele morava e o fato de não saber se ela chegaria. Parece incongruente o fato de o personagem pedir para o pai enviar sua resposta para outro endereço. Não há aqui incongruência, tampouco a simples busca por uma rima – que surge a partir do

¹⁵ Eis a letra da canção: Barracão de zinco/Sem telhado, sem pintura/Lá no morro/Barracão é bangalô/Lá não existe/Felicidade de arranha-céu/Pois quem mora lá no morro/Já vive pertinho do céu/Tem alvorada, tem passarada/Alvorecer/Sinfonia de parais/Anunciando o anoitecer/E o morro inteiro no fim do Dia/Reza uma prece ave Maria/E o morro inteiro no fim do dia/Reza uma prece ave Maria/Ave Maria/ Ave/E quando o morro escurece/Elevo a Deus uma prece/Ave Maria. Disponível em: < <http://letras.mus.br/dalva-de-oliveira/243871/> >. Acesso em: 01 Jul. 2012.

¹⁶ Eis a letra da canção: Vai, barracão/Pendurado no morro/E pedindo socorro/A cidade a teus pés/Vai, barracão/Tua voz eu escuto/Não te esqueço um minuto/Porque sei/Que tu és/Barracão de zinco/Tradição do meu país/Barracão de zinco/Pobretão infeliz.../Vai, barracão/Pendurado no morro/E pedindo socorro/A cidade a teus pés/Barracão de zinco/Barracão de zinco.

Disponível em: <<http://letras.mus.br/elisete-cardoso/870395/>>. Acesso em: 01 Jul. 2012.

¹⁷ Disponível em:< <http://www.mc.gov.br/o-ministerio/historico/historia-da-telefonica>>.

momento em que se toma como referência a vida dos próprios moradores do subúrbio carioca. Na verdade, o que fica subtendido é que o subúrbio onde o personagem habita não parece estar catalogado no sistema de correios, uma vez que é preciso que o pai envie uma resposta para outro endereço, outro subúrbio em Jacarepaguá. A essa dificuldade de recebimento da resposta, soma-se a incerteza da chegada da sua própria carta ao Nordeste. Essa incerteza pode ser sentida não na letra da música, mas na fala do próprio intérprete que termina apontando mais um empecilho para essa comunicação. Podemos acrescentar o fato de que o número de analfabetos no Brasil, na década de 1950, era grande, sobretudo entre os migrantes nordestinos. Tal fato fazia com que fosse comum que algumas pessoas fossem requisitadas para escrever cartas por outras.

O próprio Jackson se alfabetizou por acaso, pois, além dele não ter frequentado nenhuma escola, parecia estar presente em sua família a concepção de que estudar não era tão necessário – diante da necessidade mais urgente de trabalhar. Moura e Vicente asseveram que houve uma reação negativa da mãe de Jackson, diante da vontade de estudar expressada pela irmã. Ele então reforçava: “Não deixe, não, mãe. Ela quer estudar para escrever pros namorados” (MOURA; VICENTE, 2001, p.57). Além de evidenciar o preconceito existente numa sociedade patriarcal, tal atitude nos leva a crer que Jackson fazia parte dessa camada social que não almejava nada além de um trabalho imediato, que garantisse uma renda mínima para as necessidades básicas¹⁸. Tal reflexão também é encontrada nas análises de Mello e Novais, ao se referirem à relação que as camadas mais pobres, residentes da zona rural brasileira, tinham com a educação:

As poucas crianças que frequentavam a escola mal aprendiam a ler e a escrever. Não se julgava necessário; e era preciso trabalhar logo, auxiliar os pais. O homem passava à vida adulta pelo trabalho, aos treze, catorze anos; a mulher, pelo casamento, entre treze e vinte anos (2010, p.576).

Apesar de, na letra da música, o narrador contar que escreveu uma carta para o pai, a forma como descreve essa carta demonstra uma forte presença da linguagem oral, que revela o seu pouco conhecimento da linguagem culta. Portanto, mesmo sabendo escrever, notamos que, para ele, isso não parece uma tarefa tão simples. A utilização da linguagem oral tem também como objetivo o encaixe das rimas, mas, provavelmente, não haveria, na elaboração

¹⁸ Apesar da atitude que teve para com a irmã, é verdade que, depois de ter aprendido a ler, Jackson virou um leitor inveterado e determinado a fazer com que a sua sobrinha, Geralda, estudasse (MOURA; VICENTE, 2001).

delas, uma presença tão forte desse tipo de linguagem se o personagem não estivesse tão diretamente vinculado à oralidade.

Essa questão da oralidade se confunde com a própria história de Jackson, já que ele foi alfabetizado apenas aos 35 anos, por ocasião do seu envolvimento com Almira Castilho, uma ex-professora. Como não teve uma formação escolar, não fosse o seu talento musical, provavelmente o seu discurso não teria sido registrado e ouvido por milhares de pessoas. Concordamos com a importância que Zumthor confere à oralidade na medida em que ele aponta a escrita como um conjunto de signos que nos remete ao oral. Contudo, não podemos deixar de perceber que, do ponto de vista social, não dominar esses signos – geralmente adquiridos com uma formação escolar – impossibilitava o indivíduo de, por exemplo, ter acesso a profissões que garantiam uma maior perpetuação das suas interpretações de mundo.

A música permitiu-lhe não só ser ouvido e registrado, como também fez com que ele, assim como Gonzaga, estabelecesse um “ser nordestino” no sul do país. Jackson, entretanto, não parece mostrar grandes dificuldades de migrante no lidar com as novidades culturais encontradas no Sudeste. As canções que tomam como tema a migração do nordestino terminam por corroborar uma construção dessa imagem do que viria a ser o Nordeste, visto que há uma clara unidade entre aqueles que vêm do Norte – vale salientar que essa imagem de Nordeste era reforçada pelas elites açucareira e algodoeira em decadência, com o propósito de barganhar, em nome de algo maior (a região), recursos para eles próprios.

Ressalte-se, entretanto, que é preciso perceber que essa unidade estabelecida não advém apenas de uma elaboração imagética do Nordeste. A sensação daquele que sai do seu lugar de origem, independentemente de qual seja essa origem, é sentir-se o diferente diante do novo, e é também essa sensação que faz com que esses migrantes se percebam como unidade. Então, se o Nordeste nada mais é do que uma elaboração histórica, visto que as delimitações regionais só se dão historicamente, há para tal uma contribuição da própria cultura popular. Assim, se as migrações são fundamentais para elaboração do personagem nordestino, a cultura popular mereceu um papel de destaque, pois foi o segmento social menos abastado que fez subirem as estatísticas do fluxo migratório brasileiro no período analisado.

Esse eterno olhar saudoso era incompatível com a sensação sentida por Jackson, que pode ser considerado como um migrante que obteve sucesso. A prova disso é que ele dizia não ter pretensões de retornar ao seu lugar de origem, uma vez que a sua vida no Nordeste sempre foi muito dura. Portanto, percebemos Jackson e os migrantes cantados em suas músicas, como representantes de tantos membros da sociedade brasileira que estão sempre

dispostos a enfrentar mudanças, desde que essas possam lhes trazer uma vida mais confortável. A esse respeito, vejamos as palavras de Ribeiro:

Dada a homogeneidade cultural da sociedade brasileira, cada um dos seus membros tanto é capaz de comunicar-se com os contingentes modernizados, como se dispõe a aceitar inovações. Não estando atados a um conservadorismo camponês, nem a valores tradicionais de caráter tribal ou folclórico, nada os apegam às formas arcaicas de vida, senão as condições sociais que os atam a elas, a seu pesar. Essa atitude receptiva à mudança, em comparação com o conservadorismo que se observa em outras configurações histórico-culturais, não é suficiente, porém, por si só, para promover a renovação. A família mais humilde, do interior mais recôndito, vê no primeiro caminhar que chega uma oportunidade de libertação. Seus membros mais jovens só aspirarão a fazer-se motoristas e todos quererão antes partir do que ficar, prontos que estão a se incorporar aos novos modos de vida (2005, p.248-249).

O brasileiro é, para Ribeiro, é concebido como um “homem tábua rasa”, visto que está “mais receptivo às mudanças do que o camponês europeu tradicionalista, o índio comunitário ou o negro tribal” (2005, p.249). Esse homem tábua rasa não deve ser generalizado tampouco idealizado, porque a elaboração dessa ideia de Nordeste-sertão se apoiou justamente na tradição. Esse discurso advém das elites locais em decadência, que buscavam na manutenção do *status quo* a sua própria sobrevivência no quadro dominante. Nesse sentido, não é possível encontrar, em “toda esquina”, um tábua rasa. Como parece sugerir Ribeiro, esse tipo de brasileiro é percebido entre as pessoas que têm as piores condições sociais.

Notamos, todavia, que o repertório das canções que têm como mote a migração do nordestino gravita entre a inserção e a não inserção – voluntária ou involuntária – nos hábitos locais. Se conseguirmos superar a ideia de que Jackson é aquele a quem podemos chamar de fruto de uma **autêntica** cultura nordestina, perceberemos que a “nordestinidade” do repertório jacksoniano está sempre permeada de incursões culturais outras, sobretudo na cultura carioca com a qual Jackson teve contato direto, uma vez que viveu no Rio de Janeiro entre 1955 e 1982 (ano de sua morte).

Desse modo, se é verdade que, na maioria de suas canções, encontram-se muitos elementos daquilo que se intitulou cultura nordestina, também é notório que isso não implicou a falta de diálogo com outros códigos culturais. O que demonstra que, da mesma forma que existem culturas “com tradições [...] fortes de apropriação e adaptação” (BURKE, 2003, p.68), as obras de Jackson tiveram um solo relativamente fértil no que se refere à recepção dos padrões musicais nacionais, como demonstra a música *Xote de Copacabana* – gravada em

1957, no formato 78 RPM e no LP *Sua Majestade o Rei do Ritmo* (1960) –, na qual há uma declaração de nítido encantamento pelos hábitos do Distrito Federal:

Eu vou voltar que não aguento
 O Rio de Janeiro não me sai do pensamento
 Eu vou voltar que não aguento
 O Rio de Janeiro não me sai do pensamento

Quando me lembro que eu fui à Copacabana
 E passei mais de uma semana sem poder me controlar
 Com ar de doido que parecia estar vendo
 Aquelas moças correndo
 de maiô à beira-mar
 As muié na areia
 Se deitam de todo o jeito
 Que o coração do sujeito
 Chega a mudar a pancada
 E muitas delas vestem
 Um tal de biquini
 Se o cabra não se previne
 Dá uma confusão danada

A canção acima é um diálogo com alguém que se encontra fora da realidade carioca – provavelmente no Nordeste brasileiro – posto que a sonoridade nos remete a essa região¹⁹; é uma espécie de justificativa para a volta do narrador ao lugar desejado. Na tentativa de fazer com que se compreenda a vontade do personagem de retornar, o intérprete utiliza algumas estratégias sonoro-poéticas. Assim, ao entoar o refrão, o coro tem um duplo papel na canção: ora ele aparece como sendo o próprio pensamento do personagem principal da narrativa, sugerindo a intensidade de sua vontade de retornar, ora como uma terceira pessoa, que corrobora a necessidade da volta para esse lugar, de certa forma, idílico. Ambos os papéis servem para convencer aquele que se encontra fora da realidade carioca. O fato de não conhecer o Distrito Federal coloca o personagem que ouve – o outro – diante do viajante-narrador.

Por sua vez, o viajante-narrador aparece para o lugar desejado como aquele que o admira de fora; como o outro. Desse modo, o viajante assume uma ambígua identidade, pois conhecer o novo faz com que ele não pertença mais totalmente ao lugar do qual veio, tampouco àquele que ele passa a admirar através dos hábitos cotidianos. É esse papel de interlocutor que lhe permite trazer para a música um ar de comicidade já que, por conhecer as diferentes culturas, ele critica, ao mesmo tempo, o aspecto libertino existente no Rio de

¹⁹ Luiz Gonzaga já havia registrado a autoria nordestina do xote, quando gravou, de acordo com Dreyfus em 1952, em 78 RPM, a canção *Pau de Arara*.

Janeiro e o espanto daquele que ouve a sua narração. É verdade que a crítica aos hábitos do Rio de Janeiro não pode ser percebida apenas como uma negação visto que, apesar da crítica, ele pretende retornar para a libertinagem. Bakthin (1993) enuncia que o humor popular, diferente da ironia ou da sátira, não é algo que apenas exclui; ele também afirma. Isso pode ser realizado simultaneamente, como acontece na canção.

Não é à toa que o encantamento pelo Distrito Federal não é narrado no ritmo do samba – ritmo carioca já consagrado como nacional. Pelo contrário, a canção honra Copacabana com um xote, ou seja, ela merece um xote. Tal atitude tanto pode sugerir uma não inserção do xote no padrão musical nacional, quanto uma demarcação do seu lugar na capital nacional. No entanto, para que essa demarcação se efetive, o xote precisa descrever um cotidiano que não corresponde àquele do qual ele partiu, e sim, ao cotidiano da capital federal, fazendo com que os cariocas se interessem pelo que está sendo dito e, conseqüentemente, pelo ritmo já consagrado como tipicamente nordestino. Em contrapartida, o familiar ritmo do xote divulga, para os nordestinos, elementos da cultura carioca. O viajante torna-se um tradutor de ambas as culturas, já que esses tradutores culturais “são frequentemente pessoas deslocadas” (BURKE, 2003, p.97).

Nas canções de Jackson, o olhar direcionado ao passado não aparece como algo bucólico; a terra e as pessoas que ficaram para trás nem sempre são lembradas com saudade. Embora o Nordeste apareça no passado, ele é mais vívido, mais móvel do que o Nordeste gonzaguiano, já que as canções não se detêm na descrição melancólica do espaço deixado. Ao contrário, elas privilegiam os movimentos migratórios em si e as impressões e situações encontradas no novo espaço; as mudanças se acentuam diante das permanências.

Desse modo, as canções demonstram que os personagens nordestinos podem apreciar as mudanças, o que nos leva a crer que o apelo à tradição encontrado na obra gonzaguiana não deve ser visto como um *a priori* que consagra o ser nordestino. O espaço ao qual o migrante remete o seu passado não está congelado no tempo uma vez que ele, que também é ou era parte desse espaço, conjuga-se de outro modo e divulga essa nova conjunção nos mais diversos meios de comunicação. A narrativa dos migrantes jacksonianos insere o novo, ora negando-o, ora afirmando-o, por vezes, na mesma canção, demonstrando que, nos circuitos culturais, sempre híbridos, há uma intersecção entre passado e presente que ultrapassa a própria manifestação cultural.

2.2 AS DELIMITAÇÕES DO HÍBRIDO

É na tentativa da sua demarcação social que os processos hibridatórios se solidificam, visto que são geradores da necessidade de delimitação identitária. Essa demarcação abrange outro nível de diálogo sociocultural se comparado com o tópico anterior, pelo fato de que o migrante passa a se expressar para além das impressões tidas acerca do novo espaço. Não queremos aqui desenvolver uma linha cronológica rígida, visto que as manifestações culturais obedecem a uma lógica humana que está permeada de avanços e recuos²⁰. Como exemplo disso, verificamos que algumas canções que estão inseridas no primeiro eixo temático foram gravadas posteriormente a essa música que compõe o nosso segundo eixo temático: *Cumpadre João*. Quem é, então, que se apresenta nesse espaço novo? Um desses personagens aparece no coco *Cumpadre João*, composto por Jackson do Pandeiro e Rosil Cavalcanti, gravado em 1958, e que faz parte do segundo LP, denominado *Forró do Jackson*:

Vocês sabem quem sou?
É o cumpadre João
Cuidado! Vocês sabem quem sou?
É o cumpadre João

Lá na Paraíba briguei em Princesa
Minha natureza não sofreu abalo
Briguei em São Paulo
Na Revolução
Ajudando os paulistas quatrocentão
Cheguei em Caxias num dia de feira
Me fiz na peixeira
E não vi valentão

No meu Pernambuco já fui num forró
Distância tem dó
Lá no Ribeirão
De punhal na mão
Lá em Limoeiro
Butei cangaceiro
Pra baixo do chão
No Rio já fui malandro em favela
E mulata donzela
Me beija na mão

Eu já fui boiadeiro
Depois motorista
Correndo na pista
É assombração
Fui como um balão

²⁰ O uso das palavras “nível”, “avanços” e “recuos” não tem a intenção de vincular esses termos a uma perspectiva qualitativa a respeito dessa ou daquela fase da produção artística de Jackson ao longo da sua carreira, mas apenas de delinear os diferentes momentos da sua trajetória. Por mais que consideremos válidas as mais variadas opções estéticas, o nosso objetivo não se concentra nesse tipo de problemática.

Fui craque decente
 No tijolo quente
 Queimou muita mão
 Grã-fino tarado
 Já fui em salão
 Já fui empregado
 Hoje sou patrão

De origem pernambucana, lutando na revolução de Princesa Isabel – sertão paraibano – bem que poderíamos dizer que “cumpadre” João é, antes de tudo, um forte. A máxima euclidiana parece resumir “cumpadre” João. Esse pensamento, somado às reflexões acerca do cangaço, contribuiu para a elaboração dessa imagem tão naturalizada do nordestino como aquele que resolve suas questões sociais por meios violentos. Segundo Albuquerque Jr.,

o banditismo ou o cangaço é também outro tema que, eleito pelo “discurso do Norte” para atestar as consequências perigosas das secas e da falta de investimentos do Estado na região, de sua não modernização, adquire uma conotação pejorativa que vai marcar o nortista ou o nordestino com o estigma da violência, da selvageria. Aliás, esse medo do nortista e especialmente, do homem de cor negra emerge com a constante insubordinação dos escravos, importados do Norte para o Sul. Submetidos a um ritmo de trabalho mais intenso e relações sociais mais despersonalizadas, esses escravos tendem a se amotinar, notadamente num período em que a consciência do eminente fim da escravidão crescia até mesmo entre a massa escrava [...] o cangaço só vem reforçar essa imagem do nortista como homem violento e do Norte como uma terra sem lei, submetido ao terror dos “bandidos e facínoras”, além da violência das suas “oligarquias” (2011, p.74).

Apesar de “Cumpadre” João não fazer parte do cangaço, ele se pinta com as cores dele, porque, com a sua valentia e habilidade com o punhal, coloca até cangaceiro “pra baixo do chão” – eufemismo para dizer que cometeu um assassinato. O personagem não é apenas forte, ele é incorruptível, visto que as suas características são naturais, ou seja, a destreza com o punhal é quase que um *a priori* de “Cumpadre” João. Outras canções também demonstram tal valentia, como *Moxotó* e *Forró em Limoeiro*, encontradas, respectivamente, nos LPs *Forró do Jackson* (1956) e *Jackson do Pandeiro com Conjunto e Côro* (1955).

Apesar de o personagem compor essa caricatura do nordestino, ele percorre também a Região Sudeste e, ainda que sob os auspícios da sua coragem inata de nordestino, “cumpadre” João se insere em outras configurações socioculturais. O personagem demonstra que pode até espelhar o protótipo historicamente elaborado acerca do nordestino. Contudo, é possível perceber que ele se mostra disposto a inserir-se, também, em conflitos sociais que estão fora do contexto nordestino.

É nesse sentido que o personagem conclama o fato de ter lutado não só no sertão paraibano, na cidade de Princesa Isabel, como também em São Paulo, ao lado dos paulistas “quatrocentões” – não fica claro, porém, qual era a posição político-social de Cumpadre João nesses conflitos.

Sabemos que a Revolta de Princesa eclodiu, no sertão paraibano, em resposta a uma reação conservadora de grupos ligados à política dos “coronéis”, que se sentiam ameaçados face à tentativa de modernização do estado empreendida pelo então governador João Pessoa. Entretanto, a própria política modernizante desse governador, utilizava-se de práticas autoritárias e conservadoras. A modernização que conclama, sempre, um olhar para a frente aparece entrelaçada com o passado, propiciando posições político-sociais dúbias. Não diferente disso é o caso do PD paulista, partido composto pelos quatrocentões. A própria heterogeneidade social do quadro que compunha os vitoriosos de 1930 demonstra quão pouco nítidas eram as composições políticas da época dos conflitos a que a canção se refere.

O personagem não deixa claro, por exemplo, se a Revolução citada refere-se ao ano de 1930, quando o PD apoiava Getúlio Vargas, ou ao ano de 1932, quando o PD se une ao PRP em prol da Constituinte e, portanto, contra Vargas. Essa falta de clareza quanto às posições políticas do personagem advém, então, não só da sua não explicitação das mesmas, mas talvez por isso não se mostrar tão necessário, já que as diferenças político-ideológicas não eram um imperativo.

Imperativa era a valentia do personagem que, também no Rio de Janeiro, assume esse papel através da assimilação da figura do malandro. No sertão, o personagem desbanca o cangaceiro – aquele que traz consigo alguns aspectos do banditismo social²¹, razão por que é aclamado pela população –, assumindo uma posição até certo ponto conservadora. Entretanto, curiosamente, a famigerada malandragem é aqui considerada como algo glorioso, com direito à atenção das “mulatas donzelas”. O malandro não parece ser o “rapaz folgado” de Noel Rosa. Ao contrário disso, ele é o malandro que ainda traz consigo o punhal; o tipo socialmente ameaçador, com o qual o personagem se identifica. A política cultural disciplinadora, empreendida, sobretudo, pelo Estado getulista, não atinge nessa canção o malandro, ao contrário, ela direciona o nosso olhar sobre o personagem para uma perspectiva socialmente combativa. Desse modo, o personagem circula entre a ordem constituída, que visa colocar o

²¹ Apesar de o banditismo social ser uma manifestação social antes reformista do que revolucionária, compreendemos aqui os bandidos sociais de acordo com a análise de Hobsbawm. O historiador aponta que eles são “[...] encarnados como criminosos pelo senhor e pelo Estado, mas que continuam a fazer parte da sociedade camponesa, e são considerados por sua gente como heróis [...]” (HOBSBAWM, 1975, p11).

cangaceiro “para baixo do chão”, e os núcleos socialmente marginalizados, onde se enquadra o malandro.

É justamente esse o ponto que nos chama a atenção. O hibridismo da obra jacksoniana está para além das próprias identidades regionais e nacionais. Ele também pode conjugar, em um só momento, diferentes posições político-sociais, demonstrando que as manifestações culturais extrapolam os limites conceituais e dão espaço para outras configurações sociais, culturais e políticas. Por isso é sobremaneira importante perceber como o personagem dessa canção utiliza as características consideradas “tipicamente nordestinas” – a bravura inata constatada a partir das narrativas acerca do cangaço – para promover as hibridações socioculturais. Se, por um lado, a valentia é vista como algo que faz parte da natureza do personagem, por outro, o fato de existirem diferentes configurações culturais que também exigiam a valentia de um homem faz com que percebamos que tal característica não se restringe ao nordestino. Desse modo, mesmo se apoiando no estereótipo do nordestino, ele o relativiza. O intercâmbio cultural hibridatório fica ainda mais claro na medida em que percebemos que não só através dos conflitos é que o personagem experimenta diferentes dimensões culturais.

Tais intercâmbios são, muitas vezes, compreendidos apenas como algo que exprime a versatilidade natural do nordestino, que se adapta às mais diferentes situações sociais, a fim de sobreviver. Entendemos que, de fato, existe, nas músicas cantadas por Jackson, um olhar interessado para aquilo que o novo pode representar. Nessa canção, tal interesse pode advir não de uma capacidade inata do narrador, mas de uma busca por algo que faça dele um “patrão”. Além da valentia, é a circulação pelos mais diferentes tipos de trabalho que faz com que o personagem se torne não mais o empregado e, sim, o empregador.

Na última estrofe, a valentia transmuta-se em versatilidade, sugerindo-nos uma ligação quase que contínua entre ambas. Tal continuidade nada mais é do que a atualização do discurso da bravura associada ao cangaço. Desse modo, o nordestino é destemido não só pelos conflitos pelos quais passou, mas também por ter a capacidade de enfrentar os mais diversos trabalhos existentes na complexidade de um país que “se moderniza”. Paralelamente, é essa capacidade que na canção parece ser inata, que permite que Cumpadre João passe de boiadeiro a motorista, conjugando aí o Nordeste-sertão – que tem no boiadeiro um de seus símbolos – com um grande elemento de modernidade tão distante do protótipo de nordestino: aquele que dirige um automóvel.

Ser motorista está associado à modernidade urbana, cuja representatividade é expressa nas reflexões de Nicolau Sevcenko acerca do papel do automóvel no Brasil republicano.

Segundo Sevcenko, como o automóvel se tratava de “um equipamento capaz de deslocar uma estrutura pesada de ferro maciço a uma velocidade inédita em pleno espaço urbano, ela instantaneamente se tornou um símbolo de poder e instrumento de terror” (2010, p.558). Assim, ser motorista significa estar inserido nesse quadro moderno e nessa condição que toma para si a representação de um privilégio social que tal máquina trazia. Ainda que o motorista referido na canção esteja na condição de empregado, o automóvel lhe permite assombrar as pessoas, assim como outrora o punhal ou a peixeira o fizera.

Além da profissão de motorista, o personagem elege outra ocupação que exala modernidade, a de jogador. O “craque decente” provavelmente está se referindo à prática do esporte que, na época em que a canção foi composta, já estava regulamentado e disseminado pelas camadas populares, o futebol. Isso fica claro se pensarmos que além de o próprio Jackson ter sido goleiro do Central de Campina Grande, na Paraíba, no início na década de 1940, ele gravou inúmeras músicas fazendo referências diretas ao futebol, a exemplo das canções: *1 X 1*, encontrada no LP *Sua majestade o rei do ritmo* (1960), e *Escrete de ouro*, gravada no LP *Forró do Zé Lagoa* (1963). Sevcenko aponta que a prática esportiva começa a ser disseminada no Brasil no final do século XIX, quando Machado de Assis prenunciava o início de uma “civilização esportiva”:

Essa expressão “civilização esportiva” portanto não deve ser entendida como se referindo exclusivamente à prática generalizada de diferentes modalidades de esporte, mas à generalização de uma ética do ativismo, a idéia de que é na ação e portanto no engajamento corporal que se concentra a mais plena realização do destino humano. As filosofias da ação, os homens de ação, as doutrinas militantes, os atos de arrebatamento e bravura se tronam os índices nos quais as pessoas passam a se inspirar (SEVCENKO, 2010, p.568-569).

De acordo com essa reflexão de Sevcenko, nada parece ser mais justo do que Cumpadre João ter sido também um grande jogador. Aqui o craque domina a bola, exatamente como outrora dominara o punhal. Ele é aquele que age, resolve, decide. Novamente vem à tona a imagem do homem destemido que, se nos guiarmos pela reflexão de Sevcenko, está presente não somente nesse personagem, nos cangaceiros ou no “craque decente”, mas também no ideal de ser humano moderno do século XX.

Essa configuração da prática de esporte, associada à criação de clubes, iniciou-se no Rio de Janeiro e, só posteriormente, foi disseminada para outras áreas do país. Sevcenko aponta que, juntamente com o pioneirismo do Clube de Regatas do Flamengo, o engenheiro Pereira Passos, “o mentor da reforma urbana e da Avenida Central [teve ainda uma responsabilidade] maior pela popularização dos esportes aquáticos” (2010, p.570). Assim, foi

o Rio de Janeiro modernizado o precursor dessa configuração esportiva que é um indício da modernidade advinda do universo urbano. Essa relação que Jackson estabelece com o futebol denota, pois, o traço de “urbanidade” que o seu repertório assume – diferente de Gonzaga, uma vez que ele não escolhe o esporte como tema de suas canções. Em Gonzaga, encontraremos apenas a canção *Siri jogando bola*²², que não faz referência – ao menos direta – ao futebol, mas remete a um “jogo dos bichos” não trazendo, pois, muitos elementos da configuração urbana do esporte.

Cumpadre João é aquele que circula tanto pelo campo – como sugere um dos seus afazeres, o de boiadeiro – como pela cidade, uma vez que ele não apenas cita várias cidades pelas quais passou como também demonstra familiaridade com alguns elementos de urbanidade, a exemplo da profissão de motorista. Assim, se o personagem usa vestes tradicionais – na medida em que ele se apresenta de acordo com o estereótipo euclidiano de nordestino –, ele também parece se apropriar dos elementos de modernidade. Então, ao se apresentar para aqueles que não lhe conheciam, “Cumpadre” João revela em si um cosmopolitismo que relativiza os estereótipos regionais.

Essa relativização resultante de um constante hibridismo suscitado por várias canções de Jackson não ocorre em sua obra sem uma tentativa de delimitar o seu espaço, a sua identidade, aquilo que também o representa e se pretende representar. É nesse sentido que Jackson gravou, em 1956, no primeiro LP, denominado *Forró do Jackson*, a canção composta por Rosil Cavalcanti, *Coco do Norte*.

Oi! Responda esse coco com palma de mão
Isso é coco do Norte nunca foi baião

No coco do Norte tem caracaxá
Zabumba, ganzá
Poeira no chão
Coqueiro fazendo improvisação
Cumpade, cumade seguro na mão

Batendo umbigada com palma de mão
Batendo umbigada com palma de mão

Tem coco praieiro na terra batida
Que é dança querida
Na beira do mar
O vento assoprar
A onda quebrando
A lua espiando
Com satisfação

²² Disponível em: <<http://letras.mus.br/luiz-gonzaga/546122/>>.

Isso assim é coco nunca foi baião
Isso assim é coco nunca foi baião

No coco do Norte tem Pedo, tem Joca
Tem Dida, tem Noca
Tem Paulo, tem João
Tem Chica, Cancão
Didi, Sebastiana
Dedé e Joana
Na palma de mão

Isso assim é coco nunca foi baião
Isso assim é coco nunca foi baião

Nessa música, Jackson apresenta não somente um ritmo do Norte, mas o ritmo que ele havia escutado desde a sua infância, por meio da coquista e também sua mãe, Flora Mourão. Assim, o ritmo do coco e a origem nortista – leia-se nordestina – se confundem com as referências pessoais do intérprete. Ele diferencia, pois, o coco do baião, a fim de mostrar que no Nordeste havia não só outros ritmos, mas também outros cantores, tirando os holofotes apenas de Luiz Gonzaga e fazendo dele próprio “embaixador do coco” no Sudeste brasileiro.

A canção também apresenta outra referência espacial - o coco acontece à beira-mar, diferente do baião, que aparece sempre associado ao sertão, visto que Luiz Gonzaga, o Rei do Baião, é um símbolo desse sertão. Apesar dessa imediata associação de Gonzaga com o sertão, Mário de Andrade, em 1944, alerta-nos para o fato de que há uma diferença entre os cantadores do sertão e os do litoral nordestino. Segundo Andrade, ao seu referir aos estudos de Câmara Cascudo em *Vaqueiros e Cantadores*, nos “cantadores ‘ao pé da viola’, mais próprios do sertão do que do litoral, o repertório poético se especializa no romance e no desafio, sem dança” (ANDRADE, 2002, p.382), diferente daqueles por ele estudados que “se acompanhavam de ganzás e recos de ritmo, e eram gente do brejo” (ANDRADE, 2002, p.382). Em suas análises, Andrade toma o coco, principalmente o dançado, como referência para essa percepção. O coco anunciado por Jackson tem grandes semelhanças com o dos cantadores analisados por Andrade. Assim, se comparados no que se refere aos tipos de instrumentos utilizados, a canção acrescenta apenas o zabumba, pois o caracaxá é um instrumento parecido com os recos de ritmo.

O curioso é que, apesar dessa avaliação de Cascudo, a dança é um elemento fundamental para a consagração do baião de Gonzaga, como fica claro em sua canção, *Baião*, na qual esse ritmo é anunciado por meio da dança. Cascudo propõe um esclarecimento acerca dessa questão:

Entre cantadores sertanejos o baião não é canto nem dança. É uma breve introdução musical, executada antes do desafio, antes do debate vocal entre dois cantadores. Somente a partir do século XX, mais precisamente a partir de 1946, o sanfoneiro pernambucano Luiz Gonzaga divulgou, pelas estações de rádio do Rio de Janeiro, modificando-o com a inconsciente influência local dos sambas e das congas cubanas (2002, p. 42).

Embora Luiz Gonzaga tenha angariado as glórias da “nordestinidade”, o formato do baião, símbolo dessa “identidade autêntica”, parece ter sido alterado pelo artista. Concordamos com Albuquerque Jr., ao declarar que Gonzaga simboliza mais do que o Nordeste tradicional por ele tão propagado. Esse artista traz elementos de modernidade, assim como Jackson. No entanto, aquilo que aqui os diferencia é muito menos o ritmo, como pretende a canção, do que a própria intenção de ser diferente buscada por Jackson. A outra oposição fundamental que se estabelece entre o repertório desses dois artistas – e que aqui pretendemos defender – não é a falta de hibridismo de Gonzaga, mas o fato de que ele não se propõe a trazer o híbrido em seu discurso musical.

A dança também faz parte da apresentação do ritmo que está sendo executado em *Coco do Norte*, já que, ao apresentar o coco, o intérprete explica que a sua dança se configura “batendo umbigada com palma de mão”. A dança do coco, porém, não se assemelha ao bailado do baião, uma vez que essa é um tipo de dança a dois, enquanto que o coco é geralmente dançado coletivamente e em formato circular. Cascudo, na década de 1950, define o coco como um canto-dança. Na década de 1990, Maria Ignez Ayala aponta que o coco se diferencia do coco “cantado pelos emboladores ou coquistas, isto é, dupla de repentistas que se apresentam diante de um público ouvinte” (AYALA; AYALA 2000, p. 21-22). Uma das características apontadas por essa autora que exprime essa diferença é a dissociação entre música e dança, já que essa inexistente nas emboladas. A análise de Azevedo sobre o coco, encontrada nesse mesmo livro de Ayala, corrobora essa diferença e classifica o **coco dançado** ou **de roda** como diferente do **coco de embolada**, esse apenas cantado.

No entanto, a pesquisa de Cascudo nos direciona a compreender que, na década de 1950, a embolada é um canto em que não há dança, mas, quando dançado, torna-se **coco de embolada** e se assemelha ao **coco dançado**. Através dessa canção, Jackson nos descreve uma variação do **coco dançado**, o **coco praieiro**, demonstrando sofrer uma maior influência desse último. Não podemos, entretanto, descartar a influência que a atualmente chamada **embolada** exerceu sobre Jackson, como demonstram as suas próprias canções. A **embolada**, hoje, é cantada em dupla, utilizando-se ora violão e pandeiro, ora pandeiro e ganzá. Apesar de essa formação da **embolada** ser a atual, Câmara Cascudo refere:

Inácio da Catingueira, que faleceu em 1879, ainda cantava desafio, batendo pandeiro, enquanto o colega ponteava a viola, também chamada “guitarra” no seu longuíssimo embate com Francisco Romano, em 1870, esse diz: “Inácio, esbarra o pandeiro/Para afinar a guitarra” (2002, p.474).

A prática do desafio e os instrumentos mencionados são também comuns na atual **embolada**. As mesmas características estavam presentes na dupla denominada Café com Leite, que Jackson formou com Rosil Cavalcanti em 1947, em João Pessoa. Jackson tocava violão, e Rosil, o pandeiro. A própria escolha de Jackson de seguir a carreira de pandeirista também denota uma influência da **embolada**.

A dança fazia parte das apresentações de Jackson junto com a sua parceira, Almira Castilho. Assim, foi possível para esses artistas não deixarem de apartar totalmente a música da dança, promovendo uma união que, como já dissemos, é muito importante para diversos ritmos populares brasileiros. A presença cênica da dupla garantiu até mesmo a sua participação em um programa televisivo, chamado *Forró do Jackson*, e em diversos filmes brasileiros. No filme *Cala a boca, Etelvina*, por exemplo, a dança se faz tão importante quanto a música *Baião* cantada por Jackson. Isso fica claro quando, em um momento de uma cena, a câmera filma apenas os pés do dançarino Jackson.

Se a dança fica impossibilitada de ser visualizada nas canções gravadas, alguns elementos dela permanecem na própria estrutura dessa canção – como ocorrera com o samba no momento em que esse passou a ser ouvido pelo rádio ou disco. Dessa forma, o cantor não só explica como se dança o ritmo através da letra, como também o sugere sonoramente, já que, ao término do verso, “batendo umbigada com palma de mão”, o intérprete e os instrumentos se calam, justamente, no momento em que se estabelece a marcação mais forte juntamente com o passo da umbigada.

Já o improviso, também presente na letra dessa música, nesse momento desaparece. O refrão, que nas análises de Andrade era o único trecho dos cocos que fazia parte da memória coletiva, ainda sugere uma coletividade, uma vez que ele é também entoado pelo coro, não mais servindo, no entanto, como a “deixa” para a improvisação do solista. O intérprete por sua vez nos transmite essa sensação de improviso através do refrão.

Desse modo, o verso “responda esse coco com palma de mão”, por exemplo, é entoado pelo cantor de diversas formas. Ele pode ser precedido por palavras como: “oi”, “é”, “ai”, “olha”, “mas”, “bonito”, “nunca”, “nunca foi” ou “então”. Além disso, Jackson “improvisa” ao longo de toda a música, visto que utiliza esses vocábulos de maneiras

diferentes, às vezes prolongando um “é” ou um “oi”, às vezes acelerando a pronúncia de palavras mais longas, brincando, assim, com a letra e o ritmo. O intérprete também substituiu os vocábulos “esse coco” por “bem forte” ou “seguro”, ou outro insistente “responda”, fazendo inúmeros rearranjos em cima dessas possibilidades, sem deixar de acomodá-las sonoramente, mostrando o porquê de Jackson ter sido considerado o Rei do Ritmo.

Outro aspecto importante é que as palavras com as quais o solista inicia esse refrão podem ser retiradas do verso do coro, como ocorre com o uso de “nunca” e “nunca foi”. O solista começa, então a cantar juntamente com o fim da frase do canto responsório. Desse modo, o cantador não “atravessa” o coro, ao contrário, interliga-o com o início do seu cantar sugerindo então um diálogo intermitente entre solo e coro. Toda essa “simulação de improviso” nos leva a crer que ele era algo fundamental para a cultura que cercava o ritmo do coco, na qual Jackson estava inserido. A gravação, em 1957, da canção *Coco de improviso*²³, encontrada no LP *Os donos do ritmo* e composta por Jackson do Pandeiro, Alventino Calvacante e Edson Menezes, confirma a importância do improviso, assim como Andrade já assinalava em 1928: “Pela maneira com que escutei cantar pessoas acostumadas ao jeito dos coqueiros, o que me parece é que pra esses a música tem um caráter improvisante sempre” (2002, p.367).

As variações que aqui denominamos de “simulação de improviso” na canção *Coco do Norte*, acontecem de acordo com uma mesma temática, pois é preciso encontrar uma coerência no que está sendo dito, porque a incoerência entre as estrofes cantadas pelo coro e pelo solista e diagnosticada por Andrade em 1928, não é possível ocorrer com frequência na canção gravada, sobretudo quando ela tem um caráter um tanto quanto didático – ainda podemos encontrar em *Coco de improviso* a incoerência entre a estrofe do coro e a do solista. Uma vez que a gravação desvinculava os cocos do momento festivo, as canções terminaram seguindo um sentido mais lógico para serem compreendidas, a fim de que atingissem um público maior. Eis porque há uma necessidade de fazer do ritmo o tema central: ser compreendido em amplos círculos sociais.

A escolha de um ritmo como algo que auxilia a demarcação do seu espaço social parece ser algo importante para a música popular, no curso da sua consolidação durante o

²³ Eis a letra da canção: Quem roubou meu sabiá/Fique sabendo/Bem caro tem que pagar/Joguei meu limão para cima/Caiu n’água foi ao fundo/Triste da moça solteira/Que cai na boca do mundo/Quem viajar para o Norte/Se achar um lenço é meu/Com uma letrinha na ponta/Foi meu amor que me deu/O trovão ronca na serra/Que saudade vem me dar/Da festa de Itapuã/No dia de Iemanjá.

século XX. Foi assim com o samba, como podemos perceber na canção *Samba*²⁴, composta por Ary Barroso e Luís Iglézias, em 1953, ou ainda na composição de Zé Kéti, composta em 1952, *A voz do morro*²⁵. Apesar de, na década de 1950, o samba já ter adquirido a consagração como ritmo nacional, ele ainda era repudiado por muitos círculos sociais das classes mais abastadas, justamente por representar a voz do morro. Assim, usar no samba uma metalinguagem é uma forma de falar não só do ritmo, mas também de quem o executa. Também com Luiz Gonzaga ocorreu algo parecido com o que aconteceu com os sambistas. A canção *Baião*²⁶ vem para mostrar o que é esse ritmo e, por conseguinte, quem é o próprio artista que se tornaria ninguém menos que o Rei do Baião. Com Jackson do Pandeiro, não poderia ser diferente. Através da apresentação do coco, ele pretende não só consagrar o ritmo mas também, se consagrar. Não é à toa que, justamente no início da sua consagração nacional, Jackson grava esses cocos didáticos a fim de assinalar, musicalmente, a sua presença. Desse modo e, apesar do reconhecimento nacional do artista estar mais relacionado à sua capacidade rítmica do que – diferente de Luiz Gonzaga – a um gênero específico, Jackson também se utilizou desse artifício.

Jackson não virou o Rei do Coco, mas tal ritmo auxiliou na diferenciação que ele procurou estabelecer com Luiz Gonzaga. E apesar de tocar ritmos variados, é o ritmo do coco que ele canta com a intenção de explicar. O forró, por exemplo, aparece intitulado várias canções, mas, na época o termo forró parece mais designar as festas nas quais se tocam os ritmos ditos nordestinos, já que apenas em 1966, na canção *Forró Quentinho*²⁷, gravada no LP *O cabra da peste*, é que encontramos uma referência ao forró como um gênero musical. Contudo, a definição do forró como gênero não anulava o seu sentido festivo, como demonstra a canção também encontrada nesse mesmo LP, *Forró do Bia*²⁸, na qual a letra parece esclarecer a configuração social de um bar cujo dono é Bia. A preposição “de”, que

²⁴Disponível em: <http://www.arybarroso.com.br/sec_musica_letra_obra.php?language=pt_BR&id=404>.

²⁵Disponível em: <<http://www.inquice.ufba.br/01sanches.html>> e <<http://letras.mus.br/ze-keti/197271/>>.

²⁶Disponível em: <<http://letras.mus.br/luiz-gonzaga/261208/>>.

²⁷ Eis a letra da canção: Se perguntar quem é que está chamando/Faça o favor de ficar bem quentinho/Chama Maria, chama Rita e Chica/Pra dançar comigo o forró quentinho/Forró quentinho/Forró quentinho/Forró quentinho toque mais um bocadinho/Forró quentinho que dança gostosa/É bossa nova lá no meu sertão/Ele é parente da rumba e do mambo/E bem parecido com samba e baião/Forró quentinho/Forró quentinho/Forró quentinho toque mais um bocadinho.

²⁸ Eis a letra da canção: É pra valer lá no forró do Bia/É pra valer/É pra valer lá o sujeito dança sem querer/É pra valer, é pra valer/É pra valer lá o sujeito dança sem querer/Lá no forró do Bia Português/É gostoso e tem muita animação/Ele trata muito bem ao freguês/Dá de graça uma pinga com limão/Chama a dama e entrega pro sujeito/Só tu vendo o pedaço de mulher/Pra dança meu irmão precisa peito/O sujeito cai duro ou morre em pé/É pra valer.../O que deixa o sujeito encabulado/É na hora que o Bia vem cobra/Quem tomou uma pinga, paga whisky/Sente logo vontade de brigar/Quem não bebe tem que pagar pra dama/Sem direito a dançar com a macaca/Sem dinheiro ele apanha e entra em cana/Ou então briga com o leão de chácara.

aparece no título da canção indicando pertencimento, não está associada à música tampouco ao ritmo do forró, mas às festas organizadas por aquele estabelecimento.

Embora Jackson tenha buscado essa diferenciação de Gonzaga, na execução dessa música, ele não utiliza os instrumentos que são anunciados na letra de *Coco do Norte*. São, pois, além do pandeiro, utilizados alguns instrumentos que foram aclamados pelo baião gonzaguiano: a sanfona e o triângulo. Já a zabumba, o caracaxá e o ganzá citados na canção não aparecem. Em determinado momento da música, a sanfona preenche, junto com os outros instrumentos, um silêncio que ocorre entre o cantador e o coro, demonstrando que, apesar de não ser citada na letra, ela tem uma participação importante na execução da canção. Acreditamos que, de certa maneira, a sanfona aparece nessa canção ressignificando o coco, porque, segundo Andrade, os acompanhamentos do coco eram, em sua maioria, percussivos. Andrade aponta ainda para o caso do chamado “coco de praia”, no qual a viola aparece, mas não menciona a sanfona. No caso de Chico Antônio –coquista do Rio Grande do Norte analisado por Andrade – por exemplo, somente um ganzá era usado para tocar o coco. Até mesmo Flora Mourão executava os seus cocos ao som apenas da zabumba e do ganzá. Entretanto, na biografia de Jackson do Pandeiro, os autores assinalam que, vez por outra, “aparecia um sanfoneiro ou um rabequeiro se insinuando” (MOURA; VICENTE, 2001, p.35) para tocar com Flora.

Parece que, além da influência da sanfona de Luiz Gonzaga, esse instrumento já dialogava com as improvisações dos cocos. Todavia, como a sanfona não é um instrumento percussivo, a sua constante utilização nos cocos gravados por Jackson pode estar, também, associada ao fato de que a música gravada permitiu ao sanfoneiro seguir mais facilmente um tipo de ritmo que, com a gravação, ia se desvinculando da instável lógica do improvisado. Dessa maneira, a utilização da sanfona representa não só a influência hegemônica da figura de Luiz Gonzaga como mensageiro musical do Nordeste na década de 1950, como também as possibilidades que a música gravada poderia permitir.

O coco foi o ritmo-símbolo que auxiliou na estabilização do Rei do Ritmo no cenário nacional. Tamanha parece ter sido a importância de tal ritmo para Jackson que o próprio afirmava ser o coco o ritmo que havia dado origem a uma vasta gama de gêneros musicais brasileiros. Acreditamos então ser necessário fazer das canções cujo tema é tal ritmo, parte desse eixo. Sendo assim, não podemos deixar de analisar uma canção que simboliza o alcance social que o coco começa a ter com as canções jacksonianas: *Coco Social*. Moura e Vicente esclarecem como as circunstâncias da criação da música estavam relacionadas com o diagnóstico, feito por Rosil Cavalcanti, da divulgação do coco, que tinha Jackson à sua frente.

Quando visitara Jackson, no ano anterior, Rosil vira de perto o que as suas – e outras – músicas na voz de Jackson e no corpo de Almira vinham fazendo com o sul. “Coco Social” é um pouco de sua visão bem-humorado sobre as circunstâncias que ele próprio ajudou a criar. A arte de sua terra, de sua gente, estava se enraizando por morros e avenidas, terreiros e salões (MOURA; VICENTE, 2001, p.238).

Coco Social, composta por Rosil Cavalcanti e gravada em 1957 no LP *Os donos do ritmo*, relata não mais como se dança ou se executa musicalmente o coco, mas remonta à sua origem, como também às transformações das suas significações sociais:

Ele é pernambucano do canavial
Veio pro salão
é social

Madame na boate fica solfejando
Ao som da champanhota
diz que o coco é bom
O musicista toca sem sair do tom
Toda “gente bem” fica admirando
Diz o criminalista esse coco mata
É super-bizantino diz o general
Jacinto de Tormes na pena não dorme
E diz o coco é bom, é social

O diplomata canta baixo na surdina
O financista gosta faz anotação
Banqueiro financia pois vale um milhão
Diz a dama de preto “é dança grã-fina”
Jurista de renome aconselha o coco
O almirante diz ele é nacional
Ibrahim Sued esforço não mede
E diz o coco é bom, é social

Em *Coco do Norte*, esse ritmo se apresentava de forma a demonstrar quais eram os instrumentos utilizados para tocá-lo e explicitava o modo de dançá-lo. Já o *Coco Social* aponta de que maneira tal ritmo penetra os salões sem grandes dificuldades, agradando à elite e passando, assim, de canavieiro a social. A letra nos direciona a pensar que o coco é algo socialmente aceito na medida em que a elite passa a considerá-lo como tal. Todavia, como está associado à música popular, não devemos compreender a sua migração do campo para os salões como um movimento que parte apenas da elite. Os coquistas também optam por ficar afamados. Não é à toa que o próprio Rei do Ritmo canta esse aval que o coco teve da elite, tornando-o “dança grã-fina”, passando a valer “um milhão” e ganhando título de nacionalidade. Era o próprio coco cantando a importância da sua ascensão social. Esse coco ganhou esses títulos de nobreza devido ao sucesso que o próprio Jackson havia feito com

outros tantos cocos por ele gravados. De acordo com Moura e Vicente, *Coco social* “[...] é uma espécie de prenúncio do que ocorreria nos anos seguintes, com o coco invadindo todos os segmentos sociais, através do rádio, TV e disco” (2001, p.37).

O coco tornou-se, então, nacional, assim como Mário de Andrade o percebera. No entanto é o meio urbano com as suas parafernalias técnicas que auxilia a divulgação do coco e as suas mudanças. Tal ritmo precisou sair da sua configuração original para que isso ocorresse. A migração do canavial aos salões alterou a sua própria construção, acrescentando e/ou substituindo instrumentos e abandonando – assim como ocorreu com o samba gravado – a improvisação. Contudo, também podemos detectar nele algumas permanências, a exemplo do próprio ritmo e das nuances do intérprete. A conjugação de mudanças e permanências face à indústria fonográfica é justamente o que faz da obra de Jackson do Pandeiro ser percebida como uma manifestação popular que se insere na lógica da cultura massiva.

Não é nossa pretensão traçar uma reflexão acerca da origem do coco. Entretanto, nessas duas canções, que têm esse ritmo como tema central, o referencial de origem é importante. Em virtude disso, parece justificável termos a nossa atenção, não necessariamente, origem, mas no caminho aonde esse discurso nos leva. Segundo Maria Ignez Ayala, o viés regionalista defende que a origem do coco é alagoana, já que esse ritmo é vinculado à cultura negra. Essa ideia parte do pressuposto de que foi na região que atualmente faz parte do estado de Alagoas onde se desenvolveu o maior quilombo brasileiro, o Quilombo dos Palmares. Entretanto, a autora aponta que as referências do discurso chamado de regionalista são duvidosas, até porque, “na época em que existia o Quilombo dos Palmares, a divisão territorial era outra, não havia o Estado de Alagoas e sim a Capitania de Pernambuco, de grande extensão” (2000, p.28).

A canção nos direciona para a origem pernambucana do coco, intrinsecamente atrelada à cultura canavieira. As pesquisas *in loco*, efetuadas por Andrade no final da década de 1920, mostram que o ritmo classificado por ele como coco foi encontrado em três estados, a saber, Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte. Andrade também aponta essa forte vinculação do coco com a cultura canavieira. Isso fica claro na medida em que, em seu livro *Os Cocos*, encontramos um capítulo denominado *Cocos de engenho*.

No livro *Menino de Engenho*, José Lins do Rego parece corroborar essa relação. É, pois, nessa obra, que tem como tema fundamental a cultura da cana de açúcar, que tal ritmo é citado como algo que faz parte não só da região, mas também do povo negro que nela habitava. Assim, é o avô de Carlos de Melo que conta a história dos negros cativos: “quando veio o Treze de Maio, fizeram um coco no terreiro até alta noite. Ninguém dormiu no

engenho, com zabumba batendo” (REGO, 1996, p.60). A música *Coco Social*, entretanto, não tem como preocupação trazer o elemento étnico para preencher a construção identitária da origem do coco. A sua ligação é regional. O coco é do Norte, é pernambucano, é canavieiro, é nacional.

Não queremos afirmar que não há uma vinculação do coco com a cultura negra, mas o contrário, pois a própria dança de umbigada nos remete às danças de origem negra, como aponta Cascudo ao definir a umbigada: “A batida com o umbigo nas danças de roda, como um convite intimatório para substituir o dançarino solista, tem numerosa documentação quanto a sua origem africana” (2002, p.709). Segundo Sandroni, a umbigada foi “[...] registrada desde o século passado tanto no Brasil como na África, como um gesto em torno do qual se organizam certas danças dos negros” (2001, p.85). O próprio Jackson associa a umbigada à negritude. Em entrevista a Grande Othelo, no programa da TVE *Othelo e os cantores*, o artista relata o lançamento de *Sebastiana*, na *Rádio Jornal do Commercio*, quando, no meio do coco, a cantora Luiza de Oliveira arriscou uma umbigada e, segundo ele, por ser negro e por ter ouvido e visto a sua mãe cantar coco, respondeu prontamente ao gesto.

Como já foi dito, a dança é um componente importante para a compreensão das manifestações musicais populares no Brasil, sobretudo nas regiões que tiveram grande influência do negro. Apesar disso, as canções que têm o ritmo do coco como tema principal demonstram uma maior preocupação com as demarcações regionais do que com as questões étnicas. A identidade negra foi, no entanto, algo marcante em sua obra. O próprio instrumento pelo qual Jackson ficou conhecido – o pandeiro – parece ter tido no Brasil uma forte relação com a cultura negra. Apesar de o pandeiro ter sido trazido pelos portugueses, já no final século XIX, ele encontra-se associado aos negros, a exemplo do seu uso pelo negro escravo Inácio da Catingueira, como aponta Cascudo (2002), e das manifestações que nesse período começaram a surgir na Bahia, entre a população negra, com o nome de “samba”.

Jackson viveu, até os seus 11 anos, em uma cidade próxima a uma área denominada Caiana dos Crioulos, atualmente reconhecida como comunidade quilombola. Em sua biografia, os autores apontam que tal comunidade mantinha relação com a cidade de Alagoa Grande, sobretudo através da música. A incursão de Jackson nas religiões afro-brasileiras é outro indício que nos direciona para a percepção de que não havia como deixar de ter, nas suas canções, a presença de referenciais dessa referida cultura.

Freyre também nos condiciona a pensar acerca da proximidade que a musicalidade de Jackson tem com a cultura negra, ao descrever o modo como o canto e o trabalho se conjugavam na vida do negro cativo no Brasil açucareiro: “O negro remava cantando e dentro

de um ritmo – do mesmo modo que cantando e dentro de um ritmo carregava pelas ruas os sacos de açúcar, os pianos de Iaiá, os jacarandás do iô-iô” (FREYRE, 2004, p.67). Curiosamente, no período em que era arrimo de família e trabalhava como padeiro em Campina Grande, Jackson também, tal qual o negro cativo, aliava o peso dessa responsabilidade com a música. Ele cortava bolachas ritmando a tarefa, como se estivesse batendo a baqueta na zabumba, e pincelava pães doces como se esses fossem um reco-reco (MOURA; VICENTE, 2001).

Por fim, é o próprio Jackson que nos conduz a essa reflexão, ao gravar, em 1957, no LP *Os donos do ritmo*, o batuque composto por Edgar Ferreira, *Pai Orixá*:

Bate o bombo
Bate o gonguê
Salve o terreiro do acarajé

Ô, salve o pai Orixá
Eu venho da Luanda
E trago a Liamba
Do lado de lá

Luanda, Luanda, Saravá, Saravá.

Ogum Dilé Ogum,
Ogum Dilé Orixá
Salve o terreiro do bom Saravá.

Luanda, Luanda, Saravá, Saravá.

Ô, eu vou defumar
O terreiro e o canto
Pra baixar o Santo,
Meu Pai Orixá.

O personagem da canção é o negro escravo vindo d’Angola, já que apresenta alguns elementos característicos das religiões afro-brasileiras. Jackson teve o seu primeiro contato com essas religiões quando foi morar em Recife, em 1948. Ele começou “[...] a frequentar com assiduidade terreiros espalhados por Recife, basicamente para ouvir o alarido ancestral de tambores e atabaques” (MOURA; VICENTE, 2001, p.147). Se considerarmos que o ritmo do coco tem uma forte vinculação com a cultura negra, podemos afirmar que a música produzida nos terreiros o atraiu, justamente, pelo fato de ele ter se identificado com a negritude que a religião dos terreiros também representa. A aproximação de Jackson com as religiões afro-brasileiras permitiu, por sua vez, que ele se identificasse mais facilmente com o universo do samba. Assim, gravou inúmeras músicas que remetiam a essas influências religiosas.

O coco *Boi Tungão*, composto por Jackson e também encontrado no LP *Os donos do ritmo*, também nos leva a compreender que ele mantinha uma forte relação com a cultura afro-brasileira:

Ô lê, lê, lê, boi tungão
Ô lê, lê, ô lá, lá, boi tungão

Eu chamava e o boi vinha
A porteira do curral

Esse boi era a lembrança
Do tempo da escravidão
Ficou pra mim de herança
Do meu avô Bastião

Naquele tempo os “nêgo”
Era igualmente o boi
“Nêgo” pobre boi de carro
Ninguém lhe dava razão

A lembrança desse amigo
Não me saiu da memória
Ele morreu, eu fiquei
Pra contar a nossa história.

Nessa canção, há uma referência direta à escravidão, e o próprio personagem, através do seu avô, faz parte dessa experiência. A comparação do boi com o negro-escravo é particularmente rica, visto que Freyre já havia estabelecido essa mesma relação em *Nordeste*:

O escravo vindo da África não encontrou aqui melhor companheiro do que o boi para os seus dias mais tristes. Para os seus trabalhos mais penosos. Quando depois o boi associou-se também aos dias alegres ao negro do engenho – os de dança, de cachaça, de festa – na figura do bumba meu boi, é natural que o negro tenha feito desse drama popular um meio de expressão de muita mágoa recalcada: a glorificação do boi, seu companheiro de trabalho, quase seu irmão (2004, p.106).

Na penúltima estrofe, ao comparar os negros-escravos com o boi, a canção corrobora a reflexão de Freyre quando ele conclui que “o negro se sente no boi” (2004, p.107). Andrade (2002) também percebeu que o boi era uma figura marcante na cultura popular brasileira. A sua análise, no entanto, não se aprofunda tanto quanto a de Freyre, já que nela a constante recorrência ao boi na arte popular é vista como uma obsessão. Entretanto, é o próprio Andrade (2002) que, através das suas pesquisas, explica-nos o que viria a ser o Boi Tungão. Essa figura cantada pelo coquista Chico Antônio está intrinsecamente relacionada com o Boi do Maiorá, pertencente ao diabo. Por conseguinte, Boi Tungão está relacionado ao diabo, da mesma forma que a cultura afro-brasileira era vista por aquele que se considerava branco e cristão.

O personagem se coloca como herdeiro de uma história que se perpetua através da memória. Assim, a canção nos aponta que a memória também participa da História, sobretudo quando se pretende fazer uma leitura do passado da cultura popular. A herança do avô não é apenas o Boi Tungão, mas toda a trajetória do negro-escravo.

A demarcação identitária da cultura negra, nas músicas de Jackson do Pandeiro, faz com que esse artista ultrapasse, em certos aspectos, os protótipos da identidade nordestina, uma vez que tais canções trazem à cena um ingrediente fundamental na configuração histórica brasileira: a escravidão de povos vindos do continente africano. Jackson faz-se então nacional e até mesmo supranacional, visto que a questão do transporte transatlântico de escravos negros não se restringiu ao Brasil.

Acreditamos, porém, que o discurso da nacionalidade, de forma direta ou não, foi bastante presente nas canções de Jackson. Nele, o discurso regional se conjuga com o da nacionalidade. Gonzaga também se faz nacional, no entanto, ele é nacional apenas na medida em que o baião se nacionaliza e vira a “dança da moda”. Já a obra jacksoniana, apesar de fazer o coco do Norte se tornar nacional, almeja ser nacional por ser híbrida. Essa característica fica clara quando se compara a obra de Jackson do Pandeiro com a de Luiz Gonzaga, no que diz respeito à diferente maneira como eles descrevem as relações culturais que os movimentos migratórios dos nordestinos promoveram.

CAPÍTULO 3

INCURSÕES CULTURAIS DIVERSAS

No capítulo anterior, verificamos como a identidade musical de Jackson do Pandeiro foi se delineando, sobretudo no que se refere ao processo de hibridação entre os elementos formadores da hegemonia regional-nacional do baião gonzaguiano e as suas próprias referências musicais. Nesse segundo eixo temático, em um primeiro momento, verificamos como a identidade jacksoniana bebeu da fonte do movimento musical hegemônico nacional, que tem o samba como seu expoente. Dissecamos, assim, a forma como o samba, seja ao sabor da Vila seja na sua releitura bossanovística, esteve presente na obra de Jackson.

A visibilidade que o samba foi adquirindo no Brasil, ao longo do século XX, não se restringiu ao seu caráter musical. A urbanidade que caracterizava o nascimento do samba também foi importante. Foi justamente esse ritmo que conseguiu desprender, em parte, o conceito de música popular das amarras de um longínquo e autêntico passado rural. O conceito de cultura popular, todavia, não parece ter empreendido a mesma façanha, o que faz com que até mesmo a música popular urbana traga, por vezes, esse olhar passadista.

O fato é que as interpretações de mundo realizadas nas canções de Jackson estão impregnadas pela modernidade urbana. Isso pode ser verificado ainda na temática anterior quando, por exemplo, o migrante jacksoniano é aquele que não rejeita o formato de vida da cidade. No segundo item desse eixo, analisaremos como esse olhar moderno se deu na obra de Jackson do Pandeiro. Para tanto escolhemos trilhar o caminho das reflexões de gênero, por duas razões que se complementam. Tal discussão não pode passar despercebida ao se estudar o período proposto, visto que o movimento feminista da década de 1960 não só auxiliou nas transformações de âmbitos feminino e masculino, mas também na maneira como se começou a pensar o privado e o público. Nesse sentido, o movimento feminista expressou as várias demandas sociais que a modernidade passava a ter e como a articulação dos movimentos sociais em favor dessas demandas deveria ocorrer, sob os novos paradigmas. A segunda razão é fruto do contato com o nosso objeto: as canções – que, como documento histórico que são, confirmam as transformações socioculturais da época e expressam determinada visão acerca dessas mudanças.

Esse eixo diz respeito ao momento em que há uma maior hibridação da obra de Jackson com os paradigmas modernos, mas também é preciso demonstrar aquilo que o

híbrido exclui. Do mesmo modo que a manifestação híbrida delimita identidades, como apontamos no capítulo anterior, ela recusa outras. Acreditamos que esse elemento de negação está mais presente quando o artista se refere às produções musicais estrangeiras. Falamos mais presentes porque o fato de Jackson não ter se identificado totalmente com Luiz Gonzaga também pode, por exemplo, ser considerado como uma negação. Contudo, no caso da influência estrangeira, a rejeição é algo mais evidente, tanto em suas gravações quanto nos seus depoimentos acerca do assunto. Portanto, no terceiro subitem, optamos por consagrar o estrangeiro como a principal negação, para que a própria ideia de exclusão fique mais clara em uma análise do híbrido.

3.1 “É SAMBA QUE ELES QUEREM”

O fato de Jackson do Pandeiro ter fundido o samba com o coco, e vice-versa, está associado tanto à sua versatilidade rítmica quanto às suas diferentes experiências e influências socioculturais. Contudo podemos acrescentar outro fator que contribuiu para essa rica hibridação. Ao afirmar que o coco era o pai dos ritmos brasileiros, Jackson nos faz atentar não tanto para a origem dos ritmos populares, mas por exemplo, para as similitudes entre o coco e o samba. O produtor musical Albino Pinheiro, no programa *Em algum lugar do passado*, aponta que existem semelhanças nas estruturas desses ritmos, o que permitiu que Jackson gravasse muitos sambas-cocos. O traje utilizado pelo artista em suas apresentações também suscitam essas semelhanças.

Em entrevista a Zuza Homem de Mello, no *Programa do Zuza*, Jackson explicou o uso do chapéu e do lenço no pescoço. O primeiro ele associou aos dançadores de coco, enquanto que o segundo, chamado de “lenço da sorte”, estava vinculado a uma experiência pessoal, pois era a tocadora de coco Flora Mourão que usava um lenço nas suas apresentações, com o fim de recolher o dinheiro que o público lhe dava. Ora, ao utilizar o lenço de Flora no pescoço juntamente com o chapéu dos dançarinos de coco, Jackson aproximou-se da figura do malandro, que estava diretamente associado ao samba, sobretudo “ao samba na sua versão moderna” (SANDRONI, 2001, p.160), aquele que começou a se configurar no Bairro do Estácio de Sá, no Rio de Janeiro.

Essa figura do malandro pode ser encontrada na capa de alguns de seus discos como: *Ritmo, melodia e a personalidade de Jackson do Pandeiro e ...é Batucada!*²⁹. Esses LPs evidenciam a sua ligação com o samba, mas outras capas sugerem a figura do nordestino, como ocorre com o LP *O Forró do Jackson*³⁰, em que é um casal retirantes que protagoniza a cena. Entretanto podemos verificar uma congruência entre ambos os personagens, a exemplo da capa do seu primeiro LP, *Jackson do Pandeiro com Conjunto de cômico*³¹. Nesse, apesar de não encontrarmos lenço no pescoço nem chapéu de lado, a sensação que ele nos transmite é a de um malandro nordestino. Mesmo aparecendo deitado na rede e com os pés descalços, é também essa imagem do malandro – deleitando-se preguiçosamente na praia e tendo como único esforço equilibrar um pandeiro – que se delineia. Ora, o pandeiro – instrumento que consagrou Jackson – pode ser tanto associado ao samba quanto ao coco de embolada cantado nas feiras do Nordeste. Também a indolência do personagem se assemelha à do malandro carioca. Moura e Vicente trazem alguns jornais da época que o chamam de “malandro do Nordeste” (PANDEIRO, 1976 apud MOURA; VICENTE, 2001, p.63) ou “malandro do sertão” (A CIGARRA, 1955 apud MOURA; VICENTE, 2001, p.219). O próprio Jackson confirma essa relação com “os bambas” ao compor, com Bezerra da Silva, quando ele ainda utilizava o nome José Bezerra, o samba-coco *Preguiçoso*, gravado em 1964, no LP *Coisas Nossas*:

Trabalho não se fez pra mim
 Preguiçoso
 Não se fez pra mim
 Preguiçoso
 Sim, não se fez pra mim
 Ai, não sei se fez pra mim
 Preguiçoso
 De manhã cedo eu me levanto
 Às nove horas
 Fico do lado de fora
 Com preguiça de falar
 Pego a me espreguiçar
 E não me mandem fazer nada
 Que essa preguiça danada
 Não me deixa trabalhar

Se eu pegar o homem
 Que inventou o trabalho
 Tiro-lhe o couro e boto no sol
 Pra secar
 Quando secar eu boto ele na cuíca

²⁹ Ver os anexos B e E.

³⁰ Ver o anexo D.

³¹ Ver o anexo C.

Quero ver quanto ele estica
Vou puxando até lascar

Outras semelhanças entre esses ritmos também podem ser ressaltadas ao detectarmos que as origens do samba moderno estão atreladas ao “samba-de-umbigada”. Alguns autores chegaram, inclusive, a classificar o coco e o samba na mesma categoria, já que o batuque – marcado pela “[...] presença da umbigada, disposição em círculo dos participantes-espectadores, canto responsorial, palmas, etc [...]” (SANDRONI, 2001, p.85) – é um traço característico dos dois ritmos. Assim, citando Sandroni, Carneiro explica a denominação “samba-de-umbigada”, afirmando que

[...] qualquer dança que apresente os traços descritos acima [...] faz jus à designação, quer os envolvidos ou os observadores que a descreveram a chamem de “samba”, de “coco” ou de “lundu”, quer não haja nenhum nome consignado (CARNEIRO, 1961 apud SANDRONI, 2001, p.85).

Por fim, podemos acrescentar que a forte presença negra em ambos os ritmos também é algo que eles têm em comum.

Em 1958 e ainda em 78 RPM, Jackson gravou o samba *O que era a favela*, demonstrando familiaridade com a cultura carioca já nacionalizada:

Quem conheceu a favela
É quem pode dizer
O que era a favela de outrora
Antes do Sinhô morrer

Era o berço do samba
Oh meu Sinhô
O seu nome ainda vive na História
O seu lugar ninguém ocupou

A canção, que tem a autoria de Jackson do Pandeiro e Otávio Garcia, apresenta a favela do tempo de Sinhô, a partir de um olhar de quem está dentro dessa cultura. Dessa forma, se o personagem canta que apenas podem falar da favela aqueles que a conheceram “antes do Sinhô morrer”, ele se coloca como participante desse passado uma vez que, na segunda estrofe, aparece a descrição da favela da época à qual a canção se refere. O sambista Sinhô é tão importante que, no verso “Oh meu Sinhô”, ele pode ser confundido até mesmo com o divino. O próprio aumento da intensidade da sílaba “nhô” demonstra, pois, que o sambista deveria ser de fato louvado, uma vez que ninguém havia, ainda, ocupado o seu lugar.

A música também demonstra o mesmo tom nostálgico dos “folcloristas urbanos”. Na década de 1950, esses “folcloristas” representaram uma reação à entrada da música estrangeira no país e, segundo Napolitano (2007), à frente desse movimento esteve o radialista Almirante. É, na década de 1950, que a década de 1930 passa a ser considerada como a era de ouro do rádio, sendo também apontada como o período mais criativo e representativo da nacionalidade brasileira, que tinha como o representante oficial o gênero do samba. Apesar de a canção contemplar uma década anterior à era de ouro do rádio – visto que Sinhô morreu em 1930 – não se pode deixar de perceber que o saudosismo que aparece nessa música é semelhante ao desses “folcloristas”, que buscaram na música popular carioca a autenticidade nacional. Tanto o é que, no samba *Rio Quatrocentão*, gravado por Jackson em 1964 e composto por Vicente Amar, verificamos a utilização do termo “velha guarda” que, cunhado por tais “folcloristas”, tornou-se um símbolo que auxiliou na consolidação do samba e de sua concomitante nacionalidade:

Salve o meu Rio de Janeiro
 Oh minha São Sebastião
 Salve o meu Rio vovô
 Do tempo do imperador
 Meu Rio Quatrocentão
 Meu Rio antigo
 Meu Rio rococó
 Meu Rio amigo
 Rio de Janeiro antigo
 Do tempo da minha avó
 Do lampião de calçada
 Da boêmia afamada
 Da praça onze
 Da Lapa do velho Estácio de Sá
 Tenentes do diabo
 Finianos do passado
 Por onde andarás?
 Ary Barroso, Lamartine, o professor
 Cadê Noel, cadê Sinhô?
 A velha guarda que tem raça e tradição
 Rende a sua homenagem ao Rio Quatrocentão.

Depois de lançar três LPs voltados para os festejos juninos, Jackson lançou, em 1964, o LP denominado *Coisas Nossas*, no qual podemos encontrar essa canção, que reforçava a mesma sensação de saudades de uma época de ouro que, em 1958, a canção *O que era a favela* já trazia. Para aumentar o saudosismo, Jackson gravou *Rio Quatrocentão* em forma de samba amaxixado, fazendo com que os ouvidos dos ouvintes retrocedessem ainda mais ao

passado tradicional³². O interessante é que essa canção não separa a dupla tradição do samba carioca que, em dado momento, disputou a paternidade do samba: “o paradigma do Estácio”³³ e o samba amaxixado, representado aqui pela figura de Sinhô. Assim, se a construção harmônica se aproxima desse samba-maxixe, a letra nos remete aos elementos que consagraram aquilo que Sandroni (2001) chamou de o “paradigma do Estácio”.

Trazendo figuras que se tornaram ícones do samba, a canção faz, em nome da tradicional “velha guarda”, uma homenagem a tais ícones. A forma como aqui é tratada a velha guarda do samba nos faz acreditar que o narrador acompanhou a ascensão desses representantes do samba e com eles dialogou. O Rio de Janeiro pertence ao narrador até por não ser somente dele, pois já está também associado à sua família. O seu conhecimento daquela realidade é tamanho que ele elenca vários elementos que simbolizavam o Rio, sobretudo aqueles vinculados ao samba, e refere-se a eles de forma queixosa e saudosa. Da mesma forma, ao perguntar por onde andam os sambistas considerados tradicionais, o narrador quer afirmar que a tradição do samba não pode mais ser facilmente encontrada.

A penúltima sílaba nas palavras “diabo” e “passado” – quase no término dos versos “tenentes do diabo” e “finianos do passado” – é enfatizada pelo intérprete ao mesmo tempo em que os instrumentos param, a fim de acrescentar um sentimento de indignação à falta que o personagem sente dos sambistas, citados em seguida. É notório que a “velha guarda” parece tão antiga quanto o próprio Rio de Janeiro do século XIX; tão imperial quanto o Brasil Império. Na verdade, ao sabor dos “folcloristas urbanos”, o termo “velha guarda” homenageia não só um passado tornado tradicional, mas também um presente, que quer fazer desse passado uma tradição. Assim sendo e como afirma a canção anterior, se no presente não havia ninguém que pudesse substituir o lugar de um sambista como Sinhô, o momento atual passava a se tornar tão importante quanto o passado, já que admitia a tradição deste último. Esse discurso foi tão emblemático no final de 1950 que a década de 1960 tomou-o para si e fez dele uma bandeira política.

Apesar de Jackson não ter vivenciado de tão perto a cultura carioca dos anos 1930, ele tenta nela se inserir a partir do olhar reminiscente que a década de 1950 teve da chamada “era

³² O samba-maxixe de Sinhô se configurou por volta da década de 1920, portanto, primeiro do que o samba produzido no Bairro do Estácio de Sá que, por sua vez, começou a ganhar espaço na década de 1930.

³³ Algumas diferenças são patentes entre esses sambas. Alguns autores perceberam que os instrumentos percussivos utilizados no Estácio de Sá não eram encontrados nos sambas da casa da Tia Ciata – onde os primeiros compositores do ritmo se reuniam para cantar e criar –, já que os sambas de Sinhô estavam associados aos instrumentos de corda e sopro. A isso Sandroni (2001) acrescenta que a relação positiva que o samba passava a ter com a malandragem é algo que advém da “turma do Estácio” e que diferencia, portanto, essas duas formas de samba.

de ouro” do rádio. Dessa maneira, se, em 1966, na canção *A ordem é samba*³⁴, encontrada no LP *O cabra da peste*, ele afirmava que, “No Rio de Janeiro, todo mundo vai de samba”, que a “pedida é sempre samba”, então ele também poderia fazer o mesmo. Tanto o fazia que, por vezes, desafiava outros:

Ah Cuíca Marvada!
Quero ver quem samba mais
Entra na roda rapaz

É você diz que é do samba
Vamos ver como é que é
Se você é batuqueiro
Diz uma letra no pé
Quero ver quem samba mais
Entra na roda rapaz

Aí é que eu quero ver
Pega na cuíca, então puxa o pandeiro, meu filho, vá!
Pega no tamborim
Diz uma coisa no agogô!
O homem não tem ninguém com ele!
Ah, então diz uma letra no pé
Aí, tá vendo?

A sua penetração na cultura carioca também se deu através de uma expressão cultural tornada tradicional, e institucionalizada na década de 1930: o carnaval. Jackson gravou e também compôs inúmeras marchas, sambas e frevos para o carnaval. Ele utilizou-se da fórmula da produção musical popular, que dividia as músicas em carnavalescas e as do resto do ano (TATIT, 2004) e ainda acrescentou-lhe, segundo Moura e Vicente, uma terceira e quarta: as músicas juninas e as natalinas. Jackson garantiu assim a sua circulação entre o carnaval carioca e o São João roceiro, como demonstra o título de muitos LPs por ele lançados: *São João no brejo* (1964 e 1965) e *São João Alegre* (1962), por exemplo.

No que tange ao carnaval carioca, Albino Pinheiro também aponta que a presença constante de Jackson, nesse segmento do mercado fonográfico, foi significativa, tanto para o seu reconhecimento artístico, a partir dos ouvidos cariocas, como também para aquilo que o diferenciou de Luiz Gonzaga. A sua participação em chanchadas – gênero do cinema brasileiro que teve o carnaval como um tema constante –, a exemplo de *Bom mesmo é carnaval* (1961), na qual ele aparece cantando *Vou ter um troço*, demonstra como a inserção

³⁴ Eis a letra da canção: É samba que eles querem, eu tenho/É samba que eles querem, lá vai/É samba que eles querem, eu canto/É samba que eles querem, e nada mais/No Rio de Janeiro todo mundo vai de samba/A pedida é sempre samba/E eu também vou castigar/Lá vai, lá vou eu de samba/Somente samba/A ordem é samba/E nada mais.

no carnaval foi importante para Jackson. Contudo, tal inserção foi possível, também, porque o carnaval já era algo que ele estava habituado a festejar desde Campina Grande. Moura e Vicente apontam que

não se sabe ao certo se foi esse amor platônico com o samba, resultante de um amor antigo com o coco, que o levou a envolver-se com as entranhas do carnaval brasileiro, desde Campina Grande [...] Mas também pode ter sido só de farra, de folia mesmo, o fato de ter chegado a fundar uma escola de samba no bairro de Zé Pinheiro, comandando um misto de comissão de frente com “nova-guarda” e bateria (2001, p.79).

Como é possível perceber, o carnaval e o samba não eram algo estranho aos referenciais jacksonianos. Jackson contribuiu, portanto, para a consagração da cultura brasileira, através do que Ortiz considerou como sendo um momento ritualístico de celebração da brasilidade miscigenada: o carnaval. A marcha *Brasil na Batata*, encontrada no Compacto Duplo *Carnaval* e composta por Jackson, Waldir Ferreira e Ivo Martins, foi cantada no carnaval de 1967 e corroborou essa perspectiva:

Aqui todo mundo é branco
Aqui preto não tem cor
Aqui a vida é um chulé
Todo mundo canta
Todo mundo quer sambar

Ô lá lá

Morena, lourinha e mulata
Cai no samba toda hora
É tudo Brasil na Batata.

O futebol, segundo Ortiz, também é considerado ritualístico na consagração da miscigenação brasileira e na delimitação da nacionalidade. Como apreciador do futebol, Jackson confirma novamente a análise de Ortiz, ao gravar no LP *É...Batucada*, em 1962, a canção composta por Jair de Castro e Luiz Bittencourt, *Samba do Ziriguidum*³⁵, a qual se remete ao futebol, fazendo uma relação desse com o próprio gênero do samba.

Jackson, que, em 1949, e ainda em Recife, foi classificado pelo Jornal do Commercio como sambista, parecia corresponder à primeira categorização na qual o inseriam. Desse

³⁵ Eis a letra da canção: Ziriguidum, Ziriguidum/Meu coração bate num teleco teco/Teleco-teco, Teleco-teco, Teleco-teco/Na perna tranque, amarre/Puxe e largue/Como no Futebol/A onda vai, vai, vai/É balança mas não cai/E o samba continua/Na base do ziriguidum/Abre a roda moçada/Pra entrar mais um/Abre a roda, moçada/Pra entrar mais um.

modo, em 1962, reafirma esse seu lado sambista, gravando o LP *...É Batucada!*, fundamental para confirmar a nossa percepção acerca do papel do gênero do samba em sua carreira. Não é que nos outros LPs não possamos detectar a presença desse gênero musical. É, aliás, justamente a presença desse gênero em gravações anteriores que lhe permitiu produzir esse referido LP, no qual a escolha das canções girou apenas em torno do samba, fazendo com que o texto de sua apresentação classificasse o artista como uma importante da figura da música popular do Brasil. Como já afirmamos, é de fato a figura do sambista que aparece na capa que mostra Jackson tocando os instrumentos característicos do samba, e onde Almira Castilho aparece com uma altivez completamente diferente das “matutas” caricatas encontradas nas capas de outros LPs.

Em 1959, a bossa nova já havia dado os seus primeiros acordes, e o ano de 1962 era marcado pela histórica apresentação dos representantes desse novo movimento musical no Carnegie Hall. Com a bossa nova, deu-se a consolidação do “samba moderno, [que] passou a ser visto como a antítese do ‘samba quadrado’, ou seja, aquele samba com um ataque percussivo e divisões rítmicas bem definidas” (NAPOLITANO, 2007, p.72). É em defesa do “samba quadrado” que Jackson lançou o LP *...É Batucada!*, visto que, ao contrário do caráter intimista sugerido pela bossa nova, o samba tocado traz os timbres percussivos bem acentuados.

Foi apenas em 1964 que Jackson estabeleceu uma relação mais direta com esse movimento, que não deixa de estar atrelado ao samba carioca, só que com um formato “moderno”, porque foi a partir desse ano que Baden Powel inaugurou aquilo que Vinícius de Moraes acreditou ser uma segunda fase da bossa nova, marcada pela busca do afro-samba. Encontramos doze músicas gravadas por Jackson que fazem na letra uma referência a essa que, segundo Tatit, seria a bossa nova intensa³⁶ e, segundo Napolitano (2007), um movimento político-cultural que, no final da década de 1960, passou a ser chamado de MPB, o qual, por sua vez, seria herdeiro da bossa nova.

A canção *É só balanço*, gravada em 1964 no LP *Coisas Nossas*, remete-nos ao “samba moderno”, quando imita o som do berimbau fazendo, na harmonia, uma alusão ao afro-samba.

³⁶ Tatit divide a bossa nova entre intensa e extensa. A primeira se relaciona com esse movimento que engendra padrões políticos, sociais e culturais, denominado de MPB. A segunda, a bossa nova extensa, influenciada pelo *cool jazz*, diz respeito a um tipo de produção musical que buscava, antes de tudo, fazer uma depuração do exagero, muito presente nos aclamados samba-canções da década de 1950. O adjetivo “extensa” não diz respeito a uma maior duração temporal, mas a “um projeto de depuração de nossa música, de triagem estética, que se tornou modelo de concisão, eliminação dos excessos, economia de recursos e rendimento artístico” (TATIT, 2004, p. 174). Entretanto, esse projeto não parece ser mérito apenas da bossa nova, mas sim, da cultura brasileira visto que essa gira em torno de dois movimentos: um que depura e outro que mistura.

O samba *O assunto é berimbau*, encontrado no LP *E...Vamos Nós* – gravado em 1965 e composto por Jackson do Pandeiro e Antônio Barros – nos parece importante para definir de que modo se deu esse processo hibridatório entre o repertório jacksoniano e os primórdios da MPB:

Agora só se fala em berimbau
Enquanto houver arame
E um pedaço de pau
Agora só se fala em berimbau
Agora só se fala em berimbau

É uma moeda, um arame
E um pedaço de pau
Agora o assunto é berimbau
A bossa nova agora é berimbau
Olha eu saí de casa
Com meu amor estou de mal
Se eu voltar agora
O meu amor vai me bater
Um berimbau

A letra dessa canção aponta que o seu diálogo se dá com aquilo que os autores compreendem como bossa nova, e não, com a MPB. Isso ocorre tanto porque a própria MPB, com essa nomenclatura, ainda estava em processo de consolidação, como em virtude da forte herança musical que a bossa nova lhe legava. Fica claro, portanto, que vinculamos aqui a utilização do termo bossa nova empregado nessa canção a uma bossa nova repaginada ou a uma canção engajada, prestes a se tornar MPB.

A canção parece assegurar-nos de que a hibridação com uma bossa nova repaginada era o único caminho pelo qual o artista poderia estabelecer uma relação híbrida com o “samba moderno”, porquanto a letra nos remete ao fato de que o “novo assunto” surge na canção como sendo uma novidade abordada por um movimento já existente, não apontando, contudo, qual era o “assunto anterior”. Essa omissão da trajetória inicial da bossa nova nos leva a crer que não houve, no repertório jacksoniano uma aproximação com a nova perspectiva musical logo que ela surgiu. É importante ficarmos atentos para o fato de que o aspecto híbrido da obra jacksoniana, que o permitiu transitar entre vários ritmos da música nacional, não só agrega; ele também exclui.

É complicado, por exemplo, conjugar essa aproximação com “os primeiros assuntos” da bossa nova, visto que, como intérprete, Jackson trazia consigo um importante elemento

cênico³⁷, fazendo com que as suas interpretações fossem bastante expansivas, distanciando-se, em certa medida, de Luiz Gonzaga e, mais ainda, dos acordes sonolentos da bossa nova. Esse tom um tanto quanto melancólico não parecia combinar com um artista como Jackson que foi intitulado, junto com um dos seus LPs, de “alegria da casa”.

Não nos resta dúvida de que Gonzaga era um contador de causos. Todavia, o elemento corporal encontrado em Jackson não estava tão presente no Rei do Baião, talvez pelo fato de que o próprio instrumento de Gonzaga, a sanfona, restringisse a sua atuação. Entretanto, Moura e Vicente apontam que, após ter conhecido Jackson, “Gonzaga ficara admirado com o seu jeito de cantar, mas encasquetara com as suas danças irreverentes, com as suas mungangas e estripulias coreográficas. ‘Parece um moleque, um palhaço pulando no palco’, teria dito” (2001, p.166). Tal afirmativa demonstra certo estranhamento perante outro tipo de formato cênico. De fato, Jackson foi acumulando algumas peripécias cênicas. Desde a imitação que, ainda criança e em Alagoa Grande, fazia do ator de filmes de faroeste Jack Perrin, passando, já em Campina Grande, pelo palhaço Parafuso, até chegar às nove chanchadas das quais ele participou entre 1956 e 1962, no Rio de Janeiro.

De fato, nas canções anteriores a 1964, não encontramos um diálogo tão forte com a bossa nova. Verificamos a utilização do termo “bossa” nas canções *A Mulher que virou homem* e *Nem o Banco do Brasil*, gravadas em 1961 no LP *Coisas Nossas*. Também encontramos na canção *Sonata de Frevo*³⁸, gravada em 1962 no LP *Alegria da casa*, uma tentativa de fundir o frevo com a bossa nova. Entretanto, do mesmo modo que a letra anuncia essa fusão, o recado de recusa é imediato, visto que, no verso seguinte, o cantor anuncia que o próprio estado de Pernambuco assegura à bossa nova que tal hibridação rítmica não é possível, pois o frevo não podia “perder o seu ritmo quente e infernal”.

Napolitano (2007) aponta que a parceria Baden-Vinícius foi uma das quatro perspectivas existentes no projeto da bossa “nacionalista” no pós-1964. Tal parceria enquadra-se naquilo que Napolitano denomina de “os compositores modernos e a tradição folclórica” (2007, p.114). É a busca por um povo brasileiro que perpassa as composições da dupla, assim como Mário de Andrade outrora procurava na música popular os referenciais de brasilidade. Apesar de a busca de Mário de Andrade ser herdeira do questionamento republicano sobre a “falta” do povo na Proclamação da República, nas reflexões

³⁷ Ver o anexo A.

³⁸ Eis a letra da canção: Quero a sonata sem lua/No frevo e na rua/Pra turma se acabar/É frevo em bossa nova/Fazendo uma prova/Pra ver se vai agradar/Mas Pernambuco mandou me dizer/Que o frevo não pode perder/Seu ritmo quente infernal/Velho, mocinha, rapaz e criança/Mostrando como se dança/A folia do seu carnaval.

marioandradinas, o povo é um elemento presente na sociedade brasileira, mesmo que esse povo se expresse culturalmente, e não, politicamente, como queria Ruy Barbosa. Já Baden e Vinícius, de acordo com Napolitano, cantam um povo que é, na verdade, ausente. A busca por esse povo ausente está atrelada às frustrações decorrentes da derrota do modelo político nacional-popular e das manifestações sociais ocorridas no pré-golpe.

Se, por um lado, a canção analisada se aproxima desse viés da “bossa nacionalista”, por outro, ela rompe com ele. Ainda segundo Napolitano, a poesia de Vinícius de Moraes se concentrava

[...] em temas vitais (luta, amor, lealdade, solidariedade, coragem etc.), numa exaltação sutil e até impressionista, em alguns casos, das virtudes e dos valores “populares” básicos [...] O povo é reafirmado como uma comunidade solidária, e como subjetividade positiva, renovando conceito de heróis populares, tão caro à tradição da arte engajada (2007, p.119).

Apesar de a canção dar mais ênfase ao seu aspecto metalinguístico, a temática amorosa também aparece. Dessa maneira, utilizando-se de elementos *afros*, a canção *O assunto é berimbau* relata uma “briga de amor”. Ora, a melancolia existente na “briga de amor” da canção *Berimbau*³⁹ inexistente em *O assunto é berimbau*. Na primeira, Baden Powell parece descrever o prenúncio de uma briga motivada por uma traição amorosa. Assim, narrada na visão do traído, a motivação da briga nessa canção é muito mais heroica do que em *O assunto é berimbau*. A canção de Jackson demonstra que se o tema da “nova bossa nova” se pautava em torno de determinados elementos – como o amor e os elementos *afros* –, Jackson também o faria já que os aspectos da negritude, por exemplo, não lhe eram estranhos. O berimbau toma outro sentido e deixa de ser apenas um instrumento musical, passando a ser um símbolo do diálogo com a canção engajada. Tal instrumento foi dotado de certa aura na medida em que ele se tornou, para a bossa nova⁴⁰, um elemento fundamental na simbologia da cultura afro.

Essa canção de Jackson pode funcionar, portanto, como uma desmistificação desse instrumento musical, uma vez que a música sugere que o berimbau tinha se tornado apenas

³⁹ Eis a letra da canção: Quem é homem de bem não trai/O amor que lhe quer seu bem/Quem diz muito que vai, não vai/Assim como não vai, não vem/Quem de dentro de si não sai/Vai morrer sem amar ninguém/O dinheiro de quem não dá/É o trabalho de quem não tem/Capoeira que é bom,não cai/E se um dia ele cai, cai bem/Capoeira me mandou/Dizer que já chegou/Chegou para lutar/Berimbau me confirmou/Vai ter briga de amor/Tristeza camará. Ver: JOBIM, Vinícius e Toquinho com Miúcha. Rio de Janeiro: Produção Coqueiro Verde, 2002. 1 DVD.

⁴⁰ É bastante simbólico o fato de que a canção, que traz como título *Berimbau*, foi considerada por Edu Lobo, como um exemplo do surgimento de uma diferente bossa nova, vinculada aos elementos afros.

uma arma, fazendo do embate amoroso algo menos poético do que uma “briga de amor”. Isso pode ser observado quando, ao emendar o penúltimo verso – “o meu amor vai me bater” – com o último – “um berimbau” –, Jackson canta como se antes do artigo *um*, existisse a palavra *com* engolida, de forma a levar o ouvinte a entender o berimbau como um instrumento de agressão.

Essa canção rompe, assim, com a idealizada estrutura da temática popular. Não encontramos nela nenhuma reflexão sobre as ações populares mostradas como meio para alcançar aquilo de que uma “verdadeira” revolução político-social necessitava. Jackson parece, pois, perceber a “nova bossa nova” mais como uma novidade na moda musical de que como um movimento musical que começava a denotar, também, uma prática política – um *ser no mundo*. Não é possível pensar que ele estava totalmente equivocado. Napolitano nos oferece uma reflexão lúcida a esse respeito, ao demonstrar que, apesar do *boom* da jovem guarda em 1965, a MPB

[...] foi um “produto” comercial muito mais eficaz do que a jovem guarda, por três motivos: foi reconhecida pela crítica, ganhou o público consumidor de alto poder aquisitivo e instituiu um estilo musical que reorganizou o mercado, estabelecendo uma medida de apreciação e padrão de gosto. Em outras palavras, tornou-se uma nova tradição musical e cultural, tão forte que obrigou a releitura das tradições musicais anteriores (NAPOLITANO, 2007, p.97-98).

No que diz respeito à temática abordada, nenhuma das outras canções de Jackson que fazem referência à canção engajada se encaixa nesse tipo de engajamento. Assim, as temáticas do afro-samba estavam ligadas às características populares que traziam “tudo aquilo que faltou à frente nacionalista e de esquerda durante o golpe militar, conforme a própria autocrítica do segmento” (NAPOLITANO, 2007, p.119). Diferente disso, Jackson não se preocupava com a composição e gravação de “músicas políticas”. Quando, no ano de 1980, indagado pelo Jornal *O Estado* acerca da abertura política, Jackson afirmou: “Bom, fugi do tipo político, porque acho que o trabalhador não entende esse tipo de temática. Minhas músicas falam da história do forró, do cangaço; sou até meio humorístico”.

Verificamos que aquilo que Jackson entende por trabalhador parece ter uma relação estreita com o trabalhador cantado no samba gravado em 1956, em 78 RPM, e composto por Edgar Ferreira, *O Trabalhador*:

Ele trabalhou o ano inteiro
 E diz que não tem dinheiro pra gastar
 É um sofredor
 É sempre assim a vida do trabalhador

Quem não trabalha
 Justamente é quem vive bem
 Quem mais trabalha
 Nesse mundo nada tem
 É um sofredor
 É sempre assim a vida do trabalhador

Esse trabalhador está relacionado, portanto, aos estratos menos abastados da sociedade. A princípio, a reflexão de Jackson apenas nos direciona a pensar que a tais estratos sociais pouco importava o que estava acontecendo nos trâmites do governo. Na verdade, tal perspectiva do artista evidencia o fato de que a canção engajada surgia quando os movimentos sociais, ligados a tais estratos, estavam sendo silenciados pela ditadura militar, a exemplo das ligas camponesas.

Jackson não deixa de trazer para a cena o popular, mesmo que seja sob a ótica do divertimento. Compreendemos que o divertimento relacionado com a lógica do entretenimento – cujo objetivo é a inserção no mercado – é encontrado na obra jacksoniana. Por isso podemos também afirmar que foi essa mesma lógica do entretenimento que, dialeticamente, entrou em contraposição com a força de vendagem da “MPB política”, já que ela vinha angariando um público cativo alicerçada pela sua seriedade reivindicativa. A não inserção de Jackson no contexto da canção engajada faz com que nós percebamos os limites da adequação das canções desse artista aos novos interesses do mercado fonográfico.

A não referência a temáticas consideradas “políticas” também distancia Jackson do Pandeiro de um traço importante das obras de Luiz Gonzaga: o apelo salvacionista, em nome do sertão, às autoridades governamentais. Novamente, Jackson se distancia do Nordeste-sertão. É justamente esse distanciamento que impediu o seu diálogo com um dos paradigmas que contextualizam o surgimento da MPB, vinculado à Nara Leão e ao teatro Opinião – apesar de não podermos esquecer de que João do Vale, um representante do sertão, era parceiro musical de Jackson e de que até mesmo Nara Leão estabeleceu uma relação pessoal com Jackson. Tal paradigma buscava trazer à cena musical o Brasil autêntico, representado pelo povo do morro e do sertão, lugares que correspondem aos dois processos hegemônicos aqui retratados. Acreditamos que o fato de Jackson transitar musicalmente entre esses dois universos – morro e sertão – fazia dele um *não ser* em ambos os lugares.

Talvez fosse mais fácil para Jackson encampar totalmente a figura do sertanejo, contudo, as suas canções não se basearam na angústia do povo esquecido. Elas poderiam até trazer alguns aspectos do Nordeste-sertão-sofredor, mas estavam longe de ser o seu retrato fiel. Em um período em que era preciso tomar as decisões político-ideológicas de forma categórica – nem que fosse para romper, categoricamente, com os modelos pré-fixados para a execução da música, como o fizeram os tropicalistas –, não havia espaço para um *não ser*, que mais transitava do que se fixava em saberes.

É interessante perceber que, ao mesmo tempo em que Jackson afirmava não tratar, nas suas canções, de assuntos referentes às questões políticas, ele homenageou alguns representantes da política brasileira, como Getúlio Vargas na canção *Ele disse*, gravada em 1956 no LP *Forró do Jackson*, e Juscelino Kubstichek em *Baião mineiro*, gravada em 1957 em 78 RPM. Na catalogação das músicas de Jackson feita por Soares, encontramos também a gravação de dois *jingles* destinados a campanhas políticas. O primeiro foi gravado para a campanha de Osvaldo Diniz, candidato a deputado pelo Estado de Sergipe, e o segundo, para os candidatos ao senado pelo estado da Paraíba, Aluísio Campos e João Agripino.

O sentido daquilo que pelo artista pode ser considerado político parece estar associado apenas ao movimento ideológico e musical que foi denominado MPB. Assim, apesar de não comungar da perspectiva musical desse movimento, Jackson terminou por assumir algumas conceituações por ele gestadas. Entretanto, quando afirma que o trabalhador não compreende a temática “do tipo político”, ele não só toma para si a conceituação restrita e consagrada – por um determinado segmento da canção engajada – do que viria a ser político, como também afirma um modo popular de ler o mundo. O que o artista rejeita não são os questionamentos políticos, mas a forma como eles vinham se delineando na produção musical brasileira. Ele não deixa de lado as reflexões de caráter político e, sim, a seriedade com a qual elas estavam sendo tratadas. A derrocada das chanchadas em detrimento da ascensão do Cinema Novo é também um bom indício de que o tom sério passava a predominar nas produções culturais brasileiras. O riso, diante da cruel ditadura militar brasileira, parecia virar sinônimo de ignorância se não estivesse sendo diretamente utilizado para, de forma irônica, negar esse regime político.

Se, por vezes, o divertimento trazido pelas canções de Jackson se adapta aos ditames do mercado fonográfico, ele não se resume à adequação. É pelo riso que as reflexões políticas perpassam a obra jacksoniana já que, nela, ele não deve ser compreendido apenas “como um riso alegre destinado unicamente a divertir, ligeiro e desprovido de profundidade e força” (BAKHTIN, 1993, p.11). Além disso, as críticas sociais que encontramos em suas canções

estão mais diretamente relacionadas com o dia a dia do trabalhador do que com as estruturas políticas que a regulamentam. Isso ocorre com a música *Cantiga da perua*⁴¹, encontrada no LP *Cantando de Norte a Sul*, composta e gravada em 1960 por Jackson. A canção questiona o tão propagado progresso e afirma que “a situação da vida está ficando parecida com a cantiga da perua”. Assim, é utilizando-se de seu peculiar humor que ele aponta a falta de concretização das promessas políticas progressistas da época.

3.2 A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO

Apesar de, na obra jacksoniana, ter havido essa negação do “tipo político”, ele terminou absorvendo a ideia daquilo que passava a ser considerado político por um determinado segmento da canção engajada. A reflexão acerca das discussões de gênero trazidas por Jackson, mesmo refletindo as transformações das questões sociais pelas quais passavam as sociedades no pós-guerra – sobretudo as ocidentais –, não é por ele entendida como algo que traz em si questões políticas. Podemos reverter a máxima de Carol Hanisch e concluir que, para esse artista, o pessoal não é político. No entanto, podemos afirmar que, se a questão de gênero vem galgando um importante espaço nas discussões políticas, já que a mudança no comportamento da mulher traçou essa rota ajudando-nos a ampliar a noção daquilo que diz respeito ao político, algumas canções gravadas pelo artista no período estudado diagnosticaram essa mudança. *A mulher que virou homem* (1961) e *Muié moderna* (1962) são canções que podemos considerar como um campo profícuo para os estudos de gênero.

As questões de gênero trazidas pelas canções jacksonianas nos conduzem a uma percepção importante. Apesar de Jackson do Pandeiro se diferenciar de Luiz Gonzaga – no que se refere à composição de um personagem-símbolo do que viria a ser considerado o autêntico nordestino –, ele aparece por vezes descrito com as vestes do sertão, do cangaço. Contudo as reflexões de gênero trazidas pelas suas canções apontam algumas mudanças socioculturais, que nos conduzem necessariamente à dissolução da imediata associação do Nordeste a uma imutável tradição. Isso porque o fato de Jackson ser nordestino não

⁴¹ Eis a letra da canção: É de pior a pior/A cantiga da perua é uma só/Andam dizendo que o progresso/Vai chegar/Que a coisa vai melhorar/Quando o homem for pra lua/Mas a verdade crua/É que a situação/Da vida está ficando parecida/A cantiga da perua/É de pior... Sim mas pois tá doido?/De tudo isso o que mais me inquina/É o sujeito entrar na fila /Pra comprar o que não tem/Vai chegar tempo/Que a nossa rapaziada/Pra falar com a namorada/Entra na fila também.

significava que ele não pudesse trazer personagens femininos, que reivindicassem direitos iguais e exigissem uma maior liberdade conjugal. Na reflexão aqui proposta, esses personagens simbolizam a ruptura com o padrão musical gonzaguiano, que buscava associar a cultura nordestina a uma atemporalidade cultural; associação essa que creditava autenticidade à cultura brasileira. Nesse sentido, além da hibridação rítmica, Jackson demonstrou que as temáticas de suas canções não deveriam se restringir ao Nordeste vaqueiro, e que os personagens femininos poderiam estar para além das “moças sérias” que Gonzaga proclamava existir no sertão e, portanto, longe da cidade corruptora.

Faria analisou a figura feminina na obra de Luiz Gonzaga e demonstrou que, através dos personagens masculinos, é possível identificar os traços associados à concepção de mulher. Os homens estão atrelados a “[...] enunciados que elaboram uma lógica de que todo nordestino, todo sertanejo é homem valente, trabalhador, cabra macho, conservador, rústico, áspero, masculino” (FARIA, 2002, p.17). A mulher transita entre as “Zefas doidas” encontradas nos forrós e as mulheres que se encaixam no padrão socialmente aceito. Segundo Faria, as primeiras, por serem mais libertinas, eram prontamente adjetivadas como doidas, enquanto que a mulher certa para estar ao lado do homem, a “muié séria”, era aquela que tinha os seus desejos silenciados ou direcionados apenas para um único espaço: o lar.

As figuras femininas de Luiz Gonzaga se assemelham aos dois tipos distintos de papéis traçados para a mulher no começo do século XX: o da esposa ideal e o da sua antítese, descritos por Maluf e Mott:

A esposa virtuosa foi aclamada e cercada por comandos morais. Prescreveu-se para ela complacência e bondade, para prever e satisfazer os desejos do marido nem sequer expressos; dedicação, para compartilhar abnegadamente com o cônjuge os deveres que o casamento encerra; paciência, para aceitar as fraquezas de caráter do cônjuge. E, enlaçando tamanhas disposições, a virtude maior da amizade indulgente. O perfil traçado para a esposa conveniente contava ainda com infindáveis qualidades, tais como simplicidade, justiça, modéstia e humor. Seu antípoda ameaçador era a moça dos tempos modernos, “esbagachada”, cheia de liberdades, “de saia curta e colante, de braços e aos beijos com os homens, com os decotes a baixarem de nível e as saias a subirem de audácia”, exposta à análise dos sentidos masculinos, “perfumadas com exagero, pintadas como palhetas, estucadas a gesso e postas na vida como a figura disparate de uma paisagem cubista” (2010, p.390).

A sociedade brasileira da segunda metade do século XX foi, no entanto, influenciada pelas transformações socioculturais ocorridas no “mundo desenvolvido”, em que as mulheres foram protagonistas. O questionamento dos antigos modelos de comportamento influenciou a

obra de Jackson, fazendo com que ele – considerado um ícone do Nordeste – se tornasse uma referência um pouco diferente, no que diz respeito ao olhar que um artista elaborou sobre o universo feminino.

Os personagens femininos jacksonianas não se limitavam aos dois polos acima apontados. A própria trajetória da vida amorosa de Jackson difere da de Gonzaga. Ambos tiveram uma vasta experiência nos bordéis, mas no que se refere ao casamento, percebemos algumas diferenças. Gonzaga casou-se com uma mulher, Helena, que não fazia parte do meio artístico e que, apesar de já haver trabalhado, após casar-se dedicou a sua vida ao marido. Não fazer parte do meio artístico parece ter sido algo importante nessa escolha de Gonzaga, pois ele

[...] estava procurando uma Rosinha de luxo, que pudesse organizar a vida dele [e isto não encontraria nas mulheres do seu meio] que não tinham a mínima intenção de desistir da carreira e do estilo de vida para cuidar da casa, da roupa e da agenda de Luiz Gonzaga (DREYFUS, p. 123, 2007).

Jackson teve duas sólidas relações amorosas. A primeira foi justamente com aquela que foi, também, a sua parceira artística durante anos, Almira. Essa, assim como Helena, exercia uma função administrativa na vida do marido, todavia esse gerenciamento englobava não só a carreira artística de Jackson, mas também a sua própria. Diferente de Helena⁴², ela não conseguiu tolerar o fato de o marido manter qualquer relação extraconjugal e, portanto, em 1967, exigiu de Jackson a separação. A sua segunda companheira, Neusa Flores, nunca tinha sido artista antes de conhecê-lo. Ainda assim, Jackson não lhe destinou apenas ao papel de administradora do lar e da vida do marido, fazendo questão de incluí-la na formação do seu grupo musical.

A questão da valentia foi bastante importante nas canções de Jackson. Nelas, contudo, os valentes nem sempre obtinham sucesso, como vemos nas músicas *À base de bala*⁴³

⁴² Apesar de casado com Helena, Luiz Gonzaga teve um longo relacionamento com Edelzuita Rabelo. Eles se conheceram em 1975 e ficaram juntos até a morte do músico em 1989.

⁴³ Eis a letra da canção: É isso/E se não gostou/Ajeite não é meu parente/Falou Jeremias/Um cabra indecente/Que entrou no forró/ Bancando o valente/Jeremias falou/Respeite o sujeito/Se porte direito/Porque desse jeito/Vai perder o conceito/Te ponho a tiros pra fora da sala/Com essa decisão/O tal valentão/Ficou sem ação/Perdeu a noção/Porque viu então/Que a situação/Era a à base de bala/Ta pensando que aqui é a casa da mãe Joana?.

encontrada no LP *Forró do Zé Lagoa e Lei da compensação*⁴⁴, no LP *Alegria da casa*. Ao narrar histórias de valentes indomáveis perdendo o seu posto, as canções de Jackson terminam desconstruindo o modelo de nordestino destemido. Percebemos, pois, que, do mesmo modo que a obra desse artista relativiza o papel desse tipo de homem, ela também o faz com os seus personagens femininos. Um claro exemplo disso é o forró *A mulher que virou homem*, encontrado no LP *Ritmo...Melodia...e a Personalidade de Jackson do Pandeiro*, composto por Elias Soares e Jackson, e gravada em 1961 por esse último:

Meu pai me disse
 Meu filho tá muito cedo
 Eu tenho medo que você case tão moço
 Eu me casei e veja o resultado
 Tô atolado até o pescoço.

Minha mulher apesar de ter saúde
 Foi prá Hollywood, fez uma operação
 Agora veio com uma nova bossa
 Com uma voz grossa que nem um trovão.

Quando eu pergunto o que é isso Joana
 Ela responde: você se engana
 Eu era Joana antes da operação
 Mas, de hoje em diante, o meu nome é João.

Não se confunda nem troque meu nome
 Fale comigo de homem prá homem
 Fique sabendo já de uma vez
 Que você me paga tudo que me fez

Agora eu ando todo encabulado
 E essa mágoa é que me consome
 Por onde eu passo, todo mundo diz
 Aquele é o marido da mulher que virou homem

Verificamos, nessa canção, a autonomia que a mulher começava a buscar diante do sexo oposto. No entanto, para adquirir tal autonomia, parece ter sido necessário, por parte da mulher, uma transformação física. Esse fato nos condiciona a pensar que o personagem da canção compreende que as diferenças entre os sexos justificam as restrições culturais sofridas,

⁴⁴ Eis a letra da canção: Severino Serrotão lá de Campina Grande/Frequentava toda dança em Bodocongó/Na vontade Zé Leal era bem respeitado/É lá na rua do arrojado ele estava só/Certa vez apareceu um tal de Garrafão/E topou com Serrotão um certo bafafá/Quatro muro, quatro queda desapareceu/Porque Serrotão lhe deu mesmo prá matar/Garrafão virou garrafa, fugiu lá de Campina/Passou a ser chamado Vidro de Penicilina/Existe no mundo meu irmão/A lei da compensação/Mas um dia atrás do outro é coisa muito boa/Serrotão foi aumentado a sua valentia/Na cintura ele trazia pistola e peixeira/E soltava brincadeira com a polícia/Certa vez no bar da caça, Serrotão estava/Entrou cabo vaqueiro com destacamento/Meteu a lenha prá cima deu como queria/Serrotão pegou a trilha disse “eu não aguento”/De Campina ele mudou-se pra Euclides da Cunha/Passou a ser chamado Serrinha de Aparar Unha.

historicamente, pelas mulheres. Isso porque apenas a igualdade física parecia poder conferir à personagem feminina o direito de falar “de homem para homem”. Sem dúvida, podemos interpretar que, para que Joana tivesse todas as suas queixas ouvidas, ela deveria estar em um patamar de igualdade com relação ao seu parceiro. Essa igualdade, porém, não podia ser garantida legalmente, tampouco culturalmente. É talvez por esse motivo que se torna necessária a redefinição sexual, tanto a partir da ajuda da endocrinologia – já que o narrador relata a mudança na voz da mulher – como da cirurgia “corretiva”, para que assim fosse possível a sua equiparação à condição sociocultural masculina.

É importante assinalar que a cirurgia de redefinição sexual – popularmente conhecida como mudança de sexo – como uma solução para a “síndrome” do transexualismo, começou a ganhar mais adeptos por volta da década de 1950. Esse fato demonstra que os avanços da endocrinologia, isolando e sintetizando alguns hormônios desde a década de 1930, apontavam um direcionamento distinto ao da Psicanálise na leitura da transexualidade. O transexualismo deixou, portanto, de ser percebido como um problema de saúde mental e passou a ser visto como uma falta de adequação social. A partir desse novo olhar sobre o assunto, o dinamarquês George foi submetido à operação cirúrgica e tornou-se, em 1952, na cidade de Copenhague, Christine Jorgensen. Castel (2001) coloca que esse caso repercutiu internacionalmente. Nos Estados Unidos, todavia, a primeira cirurgia desse tipo somente ocorreu em 1965 – depois, portanto, da gravação da canção analisada.

O engano que a canção comete ao colocar os Estados Unidos como um país onde já se poderia realizar tal cirurgia não se encontra totalmente fora da realidade, visto que a discussão da transexualidade e das suas soluções cirúrgicas e endocrinológicas estavam sendo postas também nos Estados Unidos. Os “erros” históricos não devem ser simplesmente descartados por faltarem com a verdade histórica, sobretudo quando estudamos a cultura popular. Além da existência, naquele país, da discussão do transexualismo, esse erro da canção nos faz diagnosticar que os Estados Unidos e, mais precisamente, Hollywood, representam aqui o referencial de modernidade e modernização. A produção cinematográfica hollywoodiana, utilizada como um mecanismo de propagação de uma cultura hegemônica, certamente auxiliou na autopromoção dos Estados Unidos como modelo de modernidade, e o erro da canção só confirma a eficácia de tal mecanismo.

Mostrar Hollywood como o lugar para onde Joana se dirige a fim de realizar o seu desejo de transformação é algo bastante significativo e que nos faz traçar uma importante linha de análise. Ao escolher a cidade de Hollywood, o narrador termina por apontá-la como um local onde as diferentes ações socioculturais são facilmente aceitas – já que era preciso ir

até lá para que se realizasse a desejada operação. Todavia o lugar-símbolo do moderno cinema estadunidense aparece, aqui, antes como um ponto de partida. Assim, diferente da análise que o nordestino gonzaguiano faz da cidade grande, a canção aponta Hollywood, principalmente, como um ponto de referência, e não, como um lugar com poder de alterar a própria índole da mulher. Isso fica mais claro se pensarmos que é Joana que busca a sua alteração física, ou seja, como ela não mora em Hollywood, não é possível fazermos uma associação direta entre as mudanças desejadas e a modernidade urbana hollywoodiana.

A canção apresentada aponta um avanço no que se refere à liberdade feminina, uma vez que as aspirações de Joana não são apenas demonstradas, mas também realizadas. Como a trajetória da mulher não é narrada por ela, é sob o ponto de vista masculino que as suas conquistas são descritas. Dessa maneira, apesar de as ações realizadas pelos personagens femininos jacksonianos terem ido além dos polos femininos gonzaguianos, as canções de Jackson demonstram que certas mudanças de comportamento no universo feminino são sempre assinaladas como negativas⁴⁵.

Entretanto, a negação jacksoniana se aproxima da compreensão de Bakhtin acerca da cultura popular. O uso do cômico, nas canções de Jackson, não segue a lógica da paródia formal moderna, por conseguinte, o riso não sugere uma negação categórica. O cômico aqui é uma carnavalização, visto que “a negação pura e simples é quase sempre alheia à cultura popular” (BAKHTIN, 1993, p.10). Não é à toa que, por mais que o personagem rejeite as transformações às quais a mulher se submeteu, não chega a acontecer o rompimento conjugal. A aceitação da nova situação pode ser atribuída tanto aos novos movimentos sociais do período, quanto à própria lógica das manifestações da cultura popular carnalizada, que buscam retratar a vida de acordo com o seu avesso. No entanto aqui, a não rejeição do contrário se conjuga com a busca pelo alinhamento, visto que, apesar de o personagem problematizar o casamento ele se mantém casado. Dessa maneira, se a negação não deve ser compreendida na sua forma pura e simples, a afirmação, ou seja, a aceitação do avesso – que é por si mesma o avesso – não deve ser compreendida unilateralmente já que, fazendo nossas as palavras de Caetano Veloso, ela é “o avesso, do avesso, do avesso, do avesso”⁴⁶.

É nesse sentido que, na canção, o pai alerta o filho para que ele avalie o perigo na precocidade do casamento, a fim de que não incorra no mesmo erro do pai, para quem essa instituição passava a ser questionada, diante das transformações ocorridas com a sua esposa.

⁴⁵ A canção *Tem pouca diferença* só foi lançada em 1981, no LP *Isso que é forró*.

⁴⁶ Ver: VELOSO, Caetano. **Circuladô vivo**. Rio de Janeiro: Philips, p1992. 1 LP.

Se, por um lado, o questionamento funciona como uma rejeição ao casamento, por outro, ele o corrobora, visto que o conselho dado é para avaliar a decisão – e, não, deixar de se casar – para que essa decisão não corra o risco de resultar em uma situação que se encontre tão fora dos padrões sociais. A canção *Muié Moderna*, composta por Jackson do Pandeiro e Nivaldo Lima, também questiona o casamento face às mudanças ocorridas no universo feminino:

Do jeito que a coisa tá
Pro sujeito casar não é brinquedo
As muié por qualquer besteira
Mete os pés no mundo larga o cidadão

Não, não, não
Pro sujeito casar não é brinquedo não

As muié de hoje em dia
Tem certa mania que eu não gosto não
Se finca num vestido justo
E sai pelo rua chamando atenção
As muié de antigamente fazia uns maiô
Bem frouxo e comprido
Mas com esse tempo moderno
Só duas pecinha é caso resolvido

Essa canção rancheira, encontrada no LP denominado *São João Alegre* (1962) e produzido pela Philips, traz um cheiro de roça. As palmas e os gritos existentes nessa gravação nos remetem a uma coletividade, fazendo com que se transmita, para a música gravada, tanto a aura da canção cantada ao vivo quanto a sensação de pertencimento a uma dada situação sociocultural, sensações que a gravação musical não nos permite vivenciar por completo. A canção nos leva a uma coletividade rural, visto que o próprio São João – tema do LP no qual a canção se inseria – tinha uma conotação campestre.

Foi justamente na zona rural onde a permanência da cultura patriarcal foi mais sentida nas décadas de 1950 e 1960, como colocam Novais e Mello. Citando Antônio Cândido, esses autores afirmam que era no campo e, sobretudo nas classes baixas, que “a família desses homens rústicos ‘ainda se encontravam mais próxima dos *padrões patriarcais* do que qualquer outra’” (MELLO; NOVAIS, 2010, p.576). O Nordeste gonzaguiano assegurava esse patriarcalismo. Ao criticar a mulher moderna, o olhar que a canção expressa demonstra a sua herança patriarcal e, nesse sentido, Jackson é devedor não só de Luiz Gonzaga, mas de toda uma tradição cultural brasileira que, continuamente, delimitou o espaço social de atuação feminina, restringindo assim a sua liberdade e, juntamente com isso, a própria noção de democracia no Brasil. De maneira semelhante à canção anterior, o narrador não nega as

mudanças socioculturais conquistadas pelas mulheres, uma vez que as traz para o centro da sua narrativa, embora o faça de maneira queixosa.

O narrador reclama tanto da maneira como a mulher começava a lidar com a separação conjugal quanto da forma como passava a se vestir. Embora a lei que instituiu o divórcio tivesse sido implantada apenas em 1977, “permitindo aos divorciados que contraíssem outro matrimônio” (BERQUÓ, 2010, p.413), a canção demonstra o quanto essas uniões vinham sendo rompidas cada vez mais facilmente. Berquó nos alerta ainda para o fato de que,

entre as décadas de 1950 e 1960, quando os estudos demográficos passaram a ser realizados de forma mais sistemática, as uniões consensuais tiveram uma ocorrência maior nos estratos mais pobres da população, além de constituírem, antes do divórcio, que, como vimos, foi instituído só em 1977, a única alternativa para uma nova união após a dissolução de um casamento civil. (2010, p.420)

Por não terem um respaldo jurídico, as uniões consensuais tinham maior facilidade de dissolução. Assim, podemos concluir que esse tipo de união, juntamente com o movimento feminista insurgente, contribuiu para a maior recorrência dos rompimentos conjugais. Todavia a canção aponta que o abandono do casamento, por parte da mulher, estava longe de ser algo socialmente assimilado, já que é em virtude desse desfecho que a união conjugal passava a ser vista como sendo um tanto quanto problemática. Apesar de mostrar tanta desconfiança com relação ao casamento, a canção, ao ser escutada, remete-nos à valsa, ritmo tão culturalmente associado a essa instituição social. É ao embalo da “valsa rancheira” que a letra alerta para a união com uma mulher moderna, sugerindo assim uma ambiguidade. Os elementos sonoros são convidativos demonstrando, pois o objetivo da canção não é de descartar o casamento. O autor apenas teme que “dê a louca na cabeça” da sua esposa e que ela também o “passe para trás”, como canta na canção *Direitos Iguais*, composta por Geraldo Figueiredo e encontrada no LP *Cantando de Norte a Sul*.

A questão da vestimenta também é algo que incomoda o narrador, uma vez que as roupas mais justas e curtas significaram para a mulher uma maior liberdade em relação ao seu corpo. O uso do biquíni, aqui apresentado como algo outrora negativo, foi cantado por Jackson em *Xote de Copacabana* como sendo um fator de estímulo ao retorno do migrante à cidade do Rio de Janeiro. Se o maiô parece ser a preferência dos personagens jacksonianos, como ocorre nessa canção e também na já analisada *Vou buscar Maria* o uso do biquíni, não era totalmente rejeitado, sobretudo quando essa vestimenta não estava associada às companheiras dos personagens – como demonstra a canção *Xote de Copacabana*.

Esse caminho sinuoso, que ora assimila, ora despreza os movimentos socioculturais modernizantes, parece ser característico da sua obra. Em vários momentos, Jackson pode até negar os processos de modernização da sociedade brasileira, no entanto, a sua forma de fazê-lo não é mais excludente do que híbrida. Contudo, como já dissemos, a exclusão também faz parte até mesmo dos movimentos hibridatórios que buscam, sobretudo, a hibridação, a exemplo do tropicalismo. Tatit, corroborando essa reflexão, afirma: “A extração se manifesta por uma operação simultânea de *eliminação* e *seleção* de valores, considerados respectivamente como indesejáveis e desejáveis, de acordo com a visão de mundo de um grupo social num período histórico determinado (2004, p.93)”.

É, então, justamente a ideia de triagem que nos leva ao último tópico deste capítulo.

3.3 O LUGAR DO ESTRANGEIRO

Começemos com a própria afirmação de Jackson do Pandeiro acerca da música estrangeira: “Já me chamaram para gravar ritmo estrangeiro, mas eu só faço Brasil mesmo” (PANDEIRO, 1976 apud MOURA; VICENTE, 2001, p.332). Entrevistado por Zuza Homem de Mello, na rádio Jovem Pan, Jackson criticou a entrada da música estrangeira no Brasil, assim como os próprios brasileiros que vinham adotando esse tipo de música em detrimento da brasileira. Portanto, junto com o samba-canção, as manifestações musicais estrangeiras são aqui percebidas como aquilo que, dentro das escolhas musicais jacksonianas, é eliminado. Optamos por nos centrar na última exclusão, tanto porque as discussões ideológicas nela presentes são mais fecundas para o discurso histórico, quanto pelo fato de que essa polaridade entre música nacional e estrangeira é fundamental para entender a produção musical brasileira, sobretudo nas décadas de 1960 e 1970.

Jackson demonstrou, musicalmente e de forma cômica, a sua perspectiva crítica com relação à influência da música estrangeira, por ele compreendida basicamente como a música de origem estadunidense. Assim e percebendo a importância que o samba já havia adquirido no plano nacional na década de 1950, Jackson gravou no LP *Jackson do Pandeiro*, em 1959, o samba *Chiclete com banana*, respondendo à entrada da música estrangeira no país frente às produções nacionais:

Eu só ponho *be-bop*
No meu samba
Quando Tio Sam tocar o tamborim
Quando ele pegar no pandeiro

E no zabumba
 Quando ele aprender
 Que o samba não é rumba
 Aí eu vou misturar
 Miami com Copacabana
 Chiclete eu misturo com banana
 E o meu samba vai ficar assim
Burururu bop-be-bop-be-bop
 Eu quero ver a confusão
 É o samba-rock, meu irmão
Burururu bop-be-bop-be-bop
 Mas em compensação
 Eu quero ver um *boogie-woogie*
 De pandeiro e violão
 Eu quero ver o Tio Sam
 De frigideira
 Numa batucada brasileira

O fato de o diálogo com os estrangeirismos acontecer por meio do samba demonstra uma assimilação dos movimentos hegemônicos nacionais. Por outro lado, a escolha desse ritmo permitia à crítica a que a música se propunha um alcance nacional. O nacional nessa canção, apesar de ter o samba como porta-voz, também traz alguns elementos de “nordestinidade”, uma vez que, na letra, a canção remete à zabumba e utiliza, na composição da sua estrutura musical, a sanfona. O próprio pandeiro, apesar de ser um instrumento associado imediatamente ao samba, também é um instrumento base para o ritmo do coco de embolada. Até mesmo o desafio lançado aos músicos estrangeiros é um eco das disputas realizadas entre os emboladores.

A sugestão de misturar “Chiclete com banana”, como crítica à invasão cultural dos EUA no Brasil, pode parecer um tanto quanto apaziguadora dos embates político-econômicos existentes na época, acerca da entrada, promovida por Juscelino, do capital estrangeiro⁴⁷ no país, porquanto propor uma clara hibridação musical faz com que não se radicalizem as pretensões musicais nacionalistas. A utilização, na primeira gravação dessa canção, de alguns instrumentos de sopro, remetendo-nos às formações jazzísticas, também pode nos levar a essa percepção.

Vale ressaltar que, entre as décadas de 1930 e 1950, a rumba foi “incorporada por Hollywood, como sinônimo caricato de ‘latinidade’” (NAPOLITANO, 2005, p.19). Por isso,

⁴⁷ Como aponta Brum, entre 1956 e 1961, houve um investimento maciço dos Estados Unidos no Brasil. Não é à toa, portanto, que o diálogo com o não nacional se deu a partir das produções estadunidenses. É importante perceber que o processo da industrialização brasileira se deu no momento em que o poder político-econômico mundial havia passado da Inglaterra para os Estados Unidos, fazendo com que o Brasil, como economia dependente, se vinculasse economicamente a esse último.

ao analisar a letra da canção, percebemos que ela é um desafio lançado aos músicos do *boogie-woogie*⁴⁸, para fazê-los hibridar-se com o som nacional. Isso acontece porque, na harmonia da música citada, o samba já demonstrava que conseguia se misturar com o som estrangeiro e, sendo assim, um convite para participar da “batucada brasileira” seria, para os músicos estrangeiros, uma forma de fazer com que eles percebessem que “o samba não é rumba”.

O fato de a música propor uma fusão musical não demonstra necessariamente uma aversão total ao produto musical estrangeiro, mas talvez a uma invasão desmedida da cultura estadunidense. Ou ainda podemos compreender que o desafio só foi lançado, em virtude de o artista não achar ser possível, a um estrangeiro, poder acompanhar o ritmo brasileiro. Na entrevista concedida a Zuza Homem de Mello, ele ajuda a confirmar essa última percepção, já que aponta que a bossa nova de João Gilberto foi uma invenção musical criada com o objetivo de fazer com que o estrangeiro conseguisse apreender o modo de tocar do Brasil. Jackson concluiu, com tom de obviedade, que tal esforço da bossa nova não surtiu efeito. Parece que, para ele, apenas a brasilidade era que garantia ao músico a execução dos ritmos nacionais, e a própria execução dessa música demonstra que a nacionalidade brasileira também permitia a Jackson tocar um ritmo estrangeiro.

No entanto, a trajetória do artista nos aponta que, se o estrangeiro não conseguia executar os ritmos brasileiros, Jackson também teve dificuldades com os gêneros não nacionais a ponto de afirmar que não seguiu a carreira de baterista pelo fato de que, na época, para ser baterista, era importante tocar o ritmo do *fox* (MOURA; VICENTE, 2001). É a nacionalidade, portanto, que está em jogo quando encontramos a afirmativa feita por um jornal da época e encontrada na sua biografia: “Jackson do Pandeiro conhece, canta e executa no pandeiro qualquer ritmo brasileiro. Faz o mesmo com os ritmos estrangeiros, mas não gosta” (JORNAL DO BRASIL, 1960 apud MOURA; VICENTE, 2001, p.278).

A nacionalidade brasileira era o algo privilegiado, já que, para o estrangeiro, os ritmos brasileiros eram quase impossíveis de serem tocados e, estonteando os ouvidos acostumados a ouvi-lo, Jackson gravou em 1963, no LP *Forró do Zé Lagoa*, o samba composto por Roberto Faissal e João Grilo, *Twist, Não*:

⁴⁸ O *boogie-woogie* que, na gíria antiga dos negros do sul, significava divertir-se enormemente, é um estilo pianístico, normalmente de ritmo rápido, caracterizado por um acompanhamento de percussão e pelo esquema do *blues*, em doze compassos.

A nova dança agora é o *twist*
 É *twist* aqui, *twist* lá
 Eu quero uma garota assanhadinha
 Com uma calça apertadinha
 Para o *twist* dançar

Ê, *twist* sai daqui
 Ê, *twist* vai pra lá

Twist outra americanada
 Zuada de guitarra e violão
Twist dança tão reboiativa
 Se a gente num for viva
 Fica com a calça na mão

Twist dança que moço bonito
 Fica todo esquisito
 No salão a rebolar
 Tu viste como as pernas de Chiquinha
 Ficaram tudo fininha
 De tanto ela twistar

A canção em cujo título rejeita a dança do *twist* é a mesma que – apesar de ter sido classificada, através dos nossos leigos ouvidos, como samba – nos remete ao *rock and roll* nascente. As palmas e os gritos que introduzem a música trazem, imediatamente, à nossa memória visual, os vestidos de bolinhas a pulular nos bailes dos filmes hollywoodianos – não esqueçamos que a memória, aliada às análises históricas, é também fundamental para a construção do discurso histórico. Apesar de esses vestidos também terem estado presentes na roupa feminina dos anos de 1950, foi a partir dessa década que a mulher começou a romper com os padrões estilísticos e a usar calças – antes tidas como roupas apenas masculinas. A roupa feminina mencionada na canção é, pois, uma calça. Na década de 1960, as roupas unissex foram ainda mais exploradas e, por isso, não é à toa que o personagem deseja uma garota com a “calça apertadinha para o *twist* dançar”. Essa calça a que a música se refere pode ser tanto a calça *cigarrete* quanto as meias-calças que, utilizadas com as minissaias, facilitava o bailado do *twist*.

O *twist* é percebido como a mais nova moda trazida dos Estados Unidos, e o ritmo que permite essa dança é apontado como uma “zuada”, não como um som. O ruído difere do som já que “o som é um traço entre o silêncio e o ruído (nesse limiar acontecem as músicas)” (WISNIK, 2009, p.33). Wisnik ainda acrescenta: “O som do mundo é ruído, o mundo se apresenta para nós a todo momento através de frequências irregulares e caóticas com as quais a música trabalha para extrai-lhes uma ordenação” (2009, p.33). Dessa forma, considerar o *rock and roll* como ruído é resultado de um estranhamento frente a um novo formato sonoro, mas é também uma maneira de depreciá-lo.

Se a canção analisada se assemelha ao *rock and roll*, as outras músicas do LP demonstram que não é ele que se quer. O próprio nome do LP, *Forró do Zé Lagoa* – que nos remete a uma brasilidade nordestina – e o fato de *Twist, não*, ser a primeira canção de um LP recheado de sonoridades brasileiras só confirmam a exclusão do estrangeiro. O novo ritmo estaria sonoramente em um patamar abaixo, já que ele não traz a sensação ordeira que, tradicionalmente, a música propõe. Se o novo ritmo executado não agradava, a dança do *twist*, tampouco. Assim, tal dança deixava o “moço bonito” “esquisito” e as pernas das moças ficavam finas, causando em ambos um resultado estético não apreciado.

Se o som da dança do *twist* era considerado uma “zuada”, não podemos deixar de apontar que o limiar entre o som e o ruído é, por vezes, tênue, pois “o ruído é destruidor, invasivo, terrível, ameaçador e dele se extraem harmonias balsâmicas, exaltantes, extáticas” (WISNIK, 2009, p.34), sem contar que a própria resignificação dos ruídos pode fazer deles música. É significativo o fato de que, no mesmo ano (1967) em que ocorreu a marcha contra a guitarra elétrica, Jackson gravou o LP denominado *A brasa do Norte* numa alusão ao *iê-iê-iê*, no qual podemos encontrar a canção *Tentação do Cão*⁴⁹, que parece desmistificar o estranhamento inicial para com o *twist*. Em tal canção, o *twist* não é mais o tema central, tampouco se estabelece uma crítica a essa dança, ao contrário, ela parece já fazer parte da vida do personagem. Entretanto percebemos que, na canção, o *iê-iê-iê* é imediatamente associado ao *twist*, o que nos leva a inferir que, na medida em que o ritmo frenético que possibilita essa dança se associava a um movimento musical brasileiro, passava a ganhar um pouco mais de familiaridade e também de credibilidade.

Portanto é novamente a nacionalidade que é aqui reafirmada. Ocorre uma espécie de apropriação espertalhona, como Mário de Andrade havia sugerido ao se referir à apropriação que a música nacional deveria realizar, quando do diálogo com as músicas estrangeiras. Andrade propunha uma utilização de certos padrões da música europeia a fim de neles enxertar os elementos de nacionalidade, a exemplo do que fazia Villa Lobos. Se nós esquecermos a triagem pela qual a música popular deveria passar para se tornar nacional, e como os “editores” dessa seleção são representantes da cultura da elite, Jackson parece ter seguido essa lógica da apropriação marioandradina, porque o fato de as canções remeterem a assuntos estrangeiros não faz da obra de Jackson antinacional, visto que, quando tais temas

⁴⁹ Eis a letra da canção: Eu fui dançar twist/Lá p’ra banda do Caju/É lá p’ra meia-noite/Começou um sururu/Iê, iê, iê, iê/Que confusão/Iê, iê, iê, /Só sendo a tentação do cão/Tudo aconteceu naquela brincadeira/Porque o dono do baile/Barrou uma feiticeira/Que sai se maldizendo/Daquela festança/E entrou no cemitério/Pedindo vingança/Olha quando eu vi a coisa preta/Tratei de correr/Mas uma voz diferente/Não parava de dizer/Se correr o bicho pega/Se ficar o bicho come/Eu olhei p’ra minha esquerda/Vi um lobisomem.

são abordados, é a fim de que sejam carnavalizados, o que eleva a música nacional. Essa elevação se encaixa não só nas concepções de Andrade como também nas da canção engajada. Esta última, porém, optou por negar a invasão de uma forma mais purista.

Durante o período estudado, percebemos que o não nacional aparece, sobretudo, como elemento de auxílio na afirmação da nacionalidade, corroborando de certo modo a canção engajada, no que se refere à produção de brasilidade. Contudo, se comparado a Luiz Gonzaga, o critério de nacionalidade jacksoniano é bem mais amplo. Tanto o é que Gilberto Gil, no programa *De lá pra cá*, que teve como tema *90 anos de Jackson do Pandeiro*, afirma que esse se diferencia de Luiz Gonzaga pelo fato de ser mais cosmopolita, apesar de o baião ter ido conhecer o estrangeiro, e o coco não, como se queixava Jackson na canção *Boa Noite*:

Dono da casa boa noite, boa noite, boa noite

Dono da casa dá licença
Eu entrar nesse salão
Para dar meu boa noite
Com a viola na mão

Olha aqui estou chegando de viagem
Com a viola afinada
Para dar meu boa noite
Responda o coro moçada

Falam que o doutor baião
Viajou o mundo inteiro
Só o coco é quem não foi
Conhecer o estrangeiro

É, já estou agradecido
Preciso partir agora
Não vejo o clarão da lua
Já está rompendo a aurora

A canção composta por Jackson do Pandeiro e Alventino Cavalcanti e gravada em 1958 demonstra, ao som do baião, mas na “voz do coco”, uma pontinha de inveja do baião já que esse tinha conseguido a sua divulgação no exterior⁵⁰. No mesmo compacto duplo, *Nortista quatrocentão*, Jackson gravou, em tom um tanto quanto jazzístico, as canções *Nortista quatrocentão* e *Pacífico pacato*. Para que compreendamos o significado de tais gravações, ele “dá as pistas dos caminhos percorridos: ‘No Nordeste o coco era tocado só

⁵⁰ Luiz Gonzaga somente foi à Paris em 1982. O baião, contudo, já havia chegado à Europa em 1952, através do filme *O Cangaceiro*, já que a música *Mulher Rendeira*, na voz de Vanja Orico, fazia parte da trilha sonora. O músico e também irmão de Gonzaga, José Januário, havia estado na França também em 1952, contribuindo assim para a divulgação do ritmo.

com zabumba e ganzá. Aqui é que botamos uns instrumentos de sopro e cordas, porque sem isso fica muito vazio...” (MOURA; VICENTE, 2001, p.255). Já em *Macunaíma*, São Paulo significava o lugar que prefigurava o progresso, a modernização e, portanto, a maior proximidade com o mundo “civilizado” europeu. No Brasil da década de 1950, com a substituição cada vez maior do padrão europeu pela sua releitura estadunidense, o jazz simbolizava o som do progresso.

O baião que homenageava os paulistas, *Nortista Quatrocentão*,

[...] emite uma descarga elétrica fulminante, pelo arranjo, pela interpretação e pela fusão de sons e ritmos, antecipando, em mais de quarenta anos, Chico Science, Nação Zumbi, Cascabulho, Mestre Ambrósio, Cabruêra, Tocaia, Bastianas e outros [...] (MOURA; VICENTE, p.255, 2001).

Nesse sentido se, em 1958, Jackson declara a sua vontade de transitar musicalmente para além do Brasil, em 1959, com *Chiclete com banana*, ele anunciava alguns critérios para que pudesse haver um diálogo cultural internacional.

Em *Macunaíma*, é a Europa que simboliza o espaço estrangeiro:

A Europa, na obra, é um espaço virtual, para onde os brasileiros vão com “uma pensão do governo”. A decisão de Macunaíma, de não ir à Europa porque “seu lugar é a América”, parece opor os dois continentes; mas só parece, pois sua decisão e o julgamento negativo sobre a Europa são ambíguos, na medida em que são ditados pelo despeito de não ter conseguido a pensão (PERRONE-MOISÉS, 2007, p.194-195)

Podemos apontar um aspecto “macunaímico” nessa relação que a obra de Jackson estabeleceu com o estrangeiro. Em 1958, ele parece usufruir das sonoridades estrangeiras, todavia, como o artista não conseguiu aquilo que almejava – “conhecer o estrangeiro” –, terminou rejeitando tais sonoridades. Entretanto, não podemos esquecer que o nacionalismo, do período estudado, já não era o mesmo do tempo de Mário de Andrade. Se, nas décadas de 1920 e 1930, Andrade buscava a construção da nacionalidade na música brasileira, nas décadas de 1950 e 1960, o samba – e, claro, as suas variações, como o samba-canção, a bossa nova, etc. – já podia ser considerado o representante desse espírito nacional. Os meios de comunicação, através do rádio e da televisão, já anunciavam padrões nacionalizantes. O Brasil já assimilara o discurso nacional, tanto na esquerda quanto na direita política. Não podemos esquecer que os próprios militares justificavam o golpe a partir da ideia da salvação nacional e

que o nacionalismo teve um papel importantíssimo na tomada de posição do PCB a favor de Juscelino Kubitschek e de João Goulart em 1956.

Assim, o traço nacionalista que podemos verificar em Jackson encontrava-se cada vez mais socialmente amalgamado, se comparado ao Brasil “macunaímico”. Jackson expressava a sua simpatia pelo nacionalismo político através das homenagens musicais que gravou para Getúlio e Juscelino. Este último chegou, inclusive, a autografar o violão de Jackson.

Se as canções gravadas e/ou compostas por Jackson, que estabeleceram um diálogo com a música estrangeira no período estudado, podem ser consideradas como um processo catalisador, foi também o seu olhar ante as manifestações culturais não nacionais que possibilitou a futura ressignificação do seu discurso, a exemplo da gravação que Gilberto Gil fez de *Chiclete com banana*. *Asa Branca* era símbolo de brasilidade/regionalidade, na voz de Caetano Veloso, assim como o foi *Canto da Ema*, com Gal Costa. No entanto, somente *Chiclete com banana* foi capaz de, através da tropicália, representar um hino em prol da hibridação da identidade nacional e do estrangeiro, revelando, assim, tanto a importância do olhar jacksoniano na construção dos rumos do hibridismo musical brasileiro, quanto a consciência de que o “hibridismo é, muitas vezes, senão sempre, um processo e não um estado” (BURKE, 2003, p.50).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A primeira sensação que nos fica, ao findar esta pesquisa é a de sua infinita possibilidade de traçá-la. Esse objeto tonteia o historiador, em virtude dos diversos trajetos para os quais ele pode nos conduzir e pela verdadeira colcha de retalhos que tal diversidade costura. A percepção histórica que a obra jacksoniana expressa é um verdadeiro emaranhado. É impossível, portanto, concluir esta pesquisa e não atentarmos para as lacunas que, ao longo do trabalho, foram se abrindo.

Resta uma quantidade enorme de músicas a serem analisadas, sobretudo no que se refere ao período posterior a 1967. Esse segundo momento da carreira de Jackson e a relação que ele estabeleceu com os tropicalistas, por exemplo, é um caminho para uma nova pesquisa. Outro percurso ainda lacunar seria a análise de Jackson como receptor, direcionando-nos, assim, para o período de sua carreira em que os estados da Paraíba e de Pernambuco foram seus grandes referenciais. Algo tão importante quanto entender o Jackson receptor seria analisar o significado da sua obra da perspectiva de quem a ouvia. É possível ainda fazer um levantamento mais rigoroso acerca da negritude na obra do artista, ou da sua relação com o carnaval carioca. Analisar apenas o humor, na obra desse artista é também, e sem dúvida, algo frutífero, já que o divertimento é uma característica fundamental para compreender tanto sua maneira de se colocar no mundo quanto a própria singularidade da sua música.

Essas inúmeras possibilidades de estudo, entretanto, apenas foram percebidas ao nos debruçarmos sobre o nosso objeto. Então, da mesma maneira que as análises aqui realizadas nos indicam um sem número de estudos possíveis, ela também nos conduz a algumas conclusões.

Apesar de o Rei do ritmo ter a urbanidade como algo marcante, não se deu com o ritmo que ele consagrou – o coco. Já casado com Neusa Flores e depois do seu sucesso nacional, Jackson foi entrevistado por Grande Othelo no programa *Othelo e os cantores* e, na ocasião, o entrevistador precisou explicar para os telespectadores o que significava o gênero do coco. Assim, por mais que o baião gonzaguiano esteja carregado do Nordeste rural, é a ele que muitos músicos codificadores de “gestos” musicais urbanos prestam homenagem. Desse modo, se João Gilberto, em *Bim Bom*⁵¹, sente necessidade de justificar para o baião o tipo de música que começava a criar, a bossa nova – que se diferenciava daquele gênero – a mesma

⁵¹ GILBERTO, João. **O mito**. São Paulo: EMI, p1992. 1 CD.

atitude ele não teve para com o coco que, atualmente, chega para nós como um gênero que está muito mais atrelado à música popular marioandradina do que ao cosmopolitismo jacksoniano.

Ao término desta pesquisa, podemos traçar algumas reflexões a esse respeito. A primeira está diretamente relacionada ao baião. O coco parece não ter conseguido a notoriedade do baião, pelo fato de não se encontrar associado ao forte discurso das secas ao qual o Nordeste permanece, ainda, atado. Outra reflexão a que os nossos estudos nos conduziram é o fato de que a hibridação, tão presente na obra de Jackson, fez com que ele não assumisse posições estéticas tão rígidas. Assim, se, em um primeiro momento, ele canta o coco a fim de se apresentar – como o fizera Luiz Gonzaga em relação ao baião – foi a sua desenvoltura ao transitar pelos diversos ritmos nacionais que o caracterizou.

Outra reflexão é importante. Começemos com uma interessante frase do músico Chico César, encontrada no programa *De lá prá cá*: “O rádio paraibano tornou-se menos democrático, há um massacre de músicas anti-Jackson do Pandeiro”. Tal afirmativa nos faz pensar que, se existem essas músicas “anti”, é porque existem outras que são pró-Jackson. Parece-nos particularmente difícil definir o que são esses polos, visto que, para fazê-lo, devemos compreender o que é a obra desse artista. De acordo com a afirmativa de Chico César, as músicas pró-Jackson do Pandeiro seriam aquelas que têm pouco espaço no rádio e que existem por resistir. Na entrevista concedida a Grande Othelo, ele analisa a obra de Jackson sob uma perspectiva muito semelhante, considerando a música do artista como símbolo de uma resistência cultural. Entretanto, a que se atribui tal resistência?

Se ela simboliza uma resistência cultural brasileira, ante a invasão de músicas estrangeiras – já que o próprio Jackson declarava a sua preferência pelas produções nacionais –, o que dizer da releitura que os tropicalistas fizeram dele? Se no que se refere ao próprio Jackson, as músicas estrangeiras trazidas à cena pela indústria cultural foram antes negadas, o que dizer da sua fácil inserção nos padrões hegemônicos nacionais? Partindo do princípio de que a obra jacksoniana e seus seguidores representam uma resistência frente aos padrões atuais do que hoje chamamos de forró eletrônico – também chamado, pejorativamente, na Paraíba, de forró de plástico – o que dizer, então, da atitude de Jackson, ao usar, para divulgar suas músicas, uma fórmula muito popular – inclusive entre os representantes desse referido tipo de forró – e já consagrada no mercado, o São João? Ou seja, até que ponto a trajetória musical de Jackson simboliza uma resistência cultural, se considerarmos que ele e Luiz Gonzaga são os primeiros grandes produtos industriais da música nordestina?

Não negamos a necessidade atual de democratizar os espaços de produção de bens culturais. O que precisamos, na verdade, é de atentar para o fato de que essa ideia de resistência cultural está quase sempre – senão sempre – atrelada a uma concepção de autenticidade. A manifestação popular autêntica, por sua vez, é um eco da busca daquilo que jaz no passado, daquilo que não tem mais o mesmo significado social; é a “beleza do morto”. Por trás dessa perspectiva, encontramos setores sociais apavorados frente à invasão de um tipo de música que arrebatava cada vez mais multidões. Tais setores se prontificam a criticar a baixa qualidade estética dessas músicas e a disseminação de valores sociais “deturpados” propagados por elas. Essas críticas parecem se assemelhar àquelas que o próprio samba sofreu antes da sua consolidação, como ritmo nacional e, imediatamente, vem-nos à mente a canção *Pra que discutir com Madame*⁵², cuja composição, gravada em 1945 por Janet de Almeida, feita em resposta à Magdala da Gama Oliveira, “[...] crítica contumaz do samba, mistura de elitismo cultural e preconceito racial e de classe [...]” (NAPOLITANO, 2007, p.57), demonstra como tal ritmo – e o contexto social no qual ele se inseria – ainda era descriminado por parte da elite brasileira.

É claro que a cultura massiva se impõe, hoje, bem mais do que o fazia no Brasil da primeira metade do século XX. Contudo, acreditamos ser complicado nos munirmos de “autênticas” produções culturais para assistirmos, um dia quem sabe, à derrocada da cultura massiva, a ponto de esquecermos que a nossa “munição” – nesse caso, o legado musical de Jackson do Pandeiro – é senão fruto dessa mesma cultura. Talvez, mais importante do que fazer análises estéticas ou morais a respeito da música popular aliada a essa poderosa cultura massiva seja compreender quais são os sujeitos que assimilam tal produção, para que possamos perceber em que configurações sociais tais ouvidos estão inseridos. Do contrário, correremos o risco de ver a autêntica cultura popular a cavalgar, sozinha, em pastos fortemente protegidos, transformando os seus ouvintes tão somente em consumidores de elite que, por sua vez, terão apenas o momento do carnaval para romper os seus limites de escuta.

⁵² Eis a letra da canção: Madame diz que a raça não melhora/que a vida piora/por causa do samba/madame diz o que samba tem pecado/que o samba é coitado e devia acabar/madame diz que o samba tem cachaça/mistura de raça mistura de cor/madame diz que o samba democrata/é música barata sem nenhum valor/vamos acabar com o samba/madame não gosta que ninguém sambe/vive dizendo que samba é vexame/pra que discutir com madame/no carnaval que vem também concorro/meu bloco de morro vai cantar ópera/e na avenida entre mil apertos/vocês vão ver gente cantando concerto/madame tem um parafuso a menos/só fala veneno meu Deus que horror/o samba brasileiro democrata/brasileiro na batata é que tem valor. Disponível em: <<http://letras.mus.br/joao-gilberto/920038/>>.

Não podemos nos esquecer de que a ideia de resistência cultural no Nordeste está completamente vinculada à histórica construção do que vem a ser tal região. Essa construção resultou na elaboração de um tipo de música que se tornou regionalmente hegemônica, fazendo do baião o seu símbolo. Diversos setores da sociedade insistem em fincar raízes em uma música popular que seja a autêntica representante do Nordeste. É justamente o Nordeste gonzaguiano que vem à tona, quando traçamos essa linha de análise. Essa percepção remonta à noção de música popular como algo estanque, rústico, rural e nos faz, imediatamente, marioandradinos.

Tendo em vista as concepções de Mário de Andrade, é possível considerar a música de Jackson do Pandeiro como autenticamente popular, se pensarmos que o seu local de origem – o Nordeste – e o ritmo que o músico representava – o coco – estão vinculados ao que Andrade considerou como fontes populares para a formação da música nacional. Porém, tanto o Nordeste quanto o coco, em Andrade, estão associados ao Brasil rural, e o forte traço de urbanidade existente na obra jacksoniana o afasta do popular marioandradino. Jackson é um elo que une o rural marioandradino ao urbano. A sua urbanidade, porém, não foi gestada só no Rio de Janeiro, mas em todas as cidades onde o artista viveu. Desse modo, é complicado aplicar nas análises da obra jacksoniana a fórmula da autenticidade.

Ao contrário, Jackson materializa a própria circularidade cultural de Bakhtin, na medida em que um representante da música popular obriga o saber formal a redimensionar os seus conceitos. É verdade que ele não foi o primeiro a interferir nessa remodelação do conceito de música popular, já que os sambistas cariocas vinham galgando o seu espaço desde a década de 1920. Mas foi também com tais sambistas que se identificou.

Se a música popular produzida na Região Sudeste – sobretudo a associada ao gênero do samba – tornou-se central para a legitimação de brasilidade das produções musicais realizadas no país nas décadas de 1950 e 1960, a música oriunda do Nordeste brasileiro foi fundamental para a elaboração de “regionalidade” brasileira. Assim, se o estudo do samba é algo preponderante na historiografia brasileira, os gêneros musicais nordestinos ganharam o seu quinhão. Jackson do Pandeiro articulou, musicalmente, um espaço que sentia a perda da sua importância no cenário nacional com aquele que se tornava cada vez mais hegemônico. Ao hibridar os ritmos brasileiros, principalmente, o coco e o samba, a obra de Jackson é senão uma tentativa de unir musicalmente dois “brasis” que o baião separava, ao menos, culturalmente.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor; HOKHEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. p.113-156.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2011.

ALVARENGA, Oneyda. Explicação. In: ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins, 1972.

ALVES, Maria Helena Moreira. **Estado e oposição no Brasil (1964-1984)**. Petrópolis: Vozes, 1989.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins, 1972.

_____. **Pequena História da Música**. São Paulo: Martins, 1977.

_____. **Os cocos**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

ARANTES, Antônio Augusto. **O que é cultura popular?**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

ARY Barroso produções Ltda. **Música**. Disponível em:
<<http://www.arybarroso.com.br/secmusicaletobra.php?language=ptBR&id=404>> Acesso em: 29 mar.2012.

AYALA, Maria Ignez Novais; AYALA, Marcos (orgs.). **Cocos: alegria e devoção**. Natal: EDUFRN, 2000.

BAIA, Silvano Fernandes. **A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)**. USP. Tese de Doutorado. São Paulo, 2011.

BAKTHIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: no contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi. São Paulo-Brasília: Editora HUCITEC, 1993.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época da reprodutibilidade técnica. In: **Magia, técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. cap.13, p. 165-196.

_____. O narrador. In: **Magia, técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. cap.14, p. 197-221.

BERQUÓ, Elza. Arranjos familiares no Brasil: uma visão demográfica. In: SCHWARCZ, Lília Moritz. **História da vida privada no Brasil**: contrastes da intimidade, São Paulo: Companhia das letras, 2010.

BRUM, Argemiro J. **O desenvolvimento econômico brasileiro**. Ijuí, RS: Editora UNIJUÍ, 1998.

BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. Trad. Leila Souza Mendes. São Leopoldo-RS: Editora UNISINOS, 2003.

_____. **O que é História Cultural?**. Trad. Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2005.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Heloísa Prezza Cintrão e Ana Regina Lessa. Tradução da introdução de Gênese Andrade. São Paulo: Edusp, 2011.

CANEVACCI, Massimo. **Sincretismos**: uma exploração das hibridações culturais. Trad. Roberta Bani. São Paulo: Studio Nobel: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro – Instituto Brasileiro de Cultura, 1996.

CAPELATO, Maria Helena. Propaganda política e controle dos meios de comunicação. In: PANDOLFI, Dulce (org.). **Repensando o Estado Novo**. Cap. 9. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1999.

CARVALHO, José Murilo de. **Os bestializados**: o Rio de Janeiro e a República do que não foi. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CARVALHO, Maria Alice Rezende de. O samba, a opinião e outras bossas... na construção republicana do Brasil. In: CAVALCANTE, Berenice; EISENBERG, José; STARLING, Heloisa (orgs.). **Decantando a República**: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. v. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

CASCUDO, Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 11. ed. São Paulo: Global, 2002.

CASTEL, Pierre-Henri. Algumas reflexões para se estabelecer a cronologia do fenômeno transexual (1910-1995). **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 21, n. 41, p. 77-11, Mar. 2001. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v21n41/a05v2141.pdf>>.

CAVALCANTE, Berenice; EISENBERG, José; STARLING, Heloisa (orgs.). **Decantando a República**: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. v. 1, 2 e 3. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

CERTEAU, Michel de. **A cultura no plural**. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papirus, 2005.

_____. **A Escrita da História**. Tradução Maria de Lourdes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHARTIER, Roger. **À beira da falésia**: a história entre incertezas e inquietude. Trad. Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 2002.

CONTIER, Arnaldo Daraya. O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. **Artcultura**, Uberlândia, n.9, p.66-79, jul. – dez. 2004.

DIDIER, Thereza Maria; REZENDE, Antônio Paulo. **Rumos da História**. São Paulo: Atual, 2005.

DREYFUS, Dominique. **A vida do viajante**: a saga de Luiz Gonzaga. São Paulo: Editora 34, 2007.

FARIA, Cleide Nogueira de. Puxando a sanfona e rasgando o Nordeste: relações de gênero na música popular nordestina (1950-1990). **Revista de Humanidades**, Caicó, v.3, n. 5, p. 1-35, Abril/Maio. 2002. Disponível em: <<http://periodicos.ufrn.br/ojs/index.php/mneme/article/view/149/139>>. Acesso em: 20 Jan. 2012.

FREYRE, Gilberto. **Nordeste**: aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil. São Paulo: Global, 2004.

GARZON, Wilson; VIN, Araud; MARCHEZI, Fabrício. **Dicionário**. Belo Horizonte: Copyright Clube do Jazz, 2004. Disponível em: <http://www.clubedejazz.com.br/ojazz/dicionario_b.php> Acesso em: 27 fev. 2011.

GILBERTO, Gil. **Expresso 2222**. Rio de Janeiro: Universal, p1972. 1 LP.

GILBERTO, João. **O mito**. São Paulo: EMI, p1992. 1 CD.

GONZAGA, Luiz. **50 anos de chão**. São Paulo: RCA, p1988. 1 LP.

GONZAGA, Luiz. **Despedida**. Curitiba: Revivendo, p2003. 1 CD.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**. Trad. Carlos Nelson Coutinho e Luiz Sérgio Henriques. v.6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

HISTÓRIA DA TELEFONIA. Produzido pelo Ministério da Cultura. Disponível em: <<http://www.mc.gov.br/o-ministerio/historico/historia-da-telefonica>>. Acesso em: 10 nov. 2011.

JAY, Martin. Teoria da estética e crítica à cultura de massa. In: **A imaginação dialética: História da Escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisas Sociais**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008. Cap. 6.

JOBIM, Vinícius e Toquinho com Miúcha. Rio de Janeiro: Produção Coqueiro Verde, 2002. 1 DVD.

LENINE. **Na pressão**. São Paulo: Sony, p1999. 1 CD.

LETRAS.MUS.BR. Produzido por Terra. Disponível em: <<http://letras.mus.br/dalva-de-oliveira/243871/>>. Acesso em: 01 Jul. 2012.

LETRAS.MUS.BR. Produzido por Terra. Disponível em: <<http://letras.mus.br/ze-kei/197271/>>. Acesso em: 30 Mar.2012.

LETRAS.MUS.BR. Produzido por Terra. Disponível em: <<http://letras.mus.br/adoniran-barbosa/188497/>>. Acesso em: 01 Jul. 2012.

LETRAS.MUS.BR. Produzido por Terra. Disponível em: <<http://letras.mus.br/elisete-cardoso/870395/>>. Acesso em: 01 Jul. 2012.

LETRAS.MUS.BR. Produzido por Terra. Disponível em: <<http://letras.mus.br/luiz-gonzaga/546122/>>. Acesso em: 01 Jul. 2012.

LETRAS.MUS.BR. Produzido por Terra. Disponível em: <<http://letras.mus.br/luiz-gonzaga/261208/>>. Acesso em: 30 Mar. 2012.

LETRAS.MUS.BR. Produzido por Terra. Disponível em: <<http://letras.mus.br/joao-gilberto/920038/>>. Acesso em: 30 Mar. 2012.

MALUF, Mariana; MOTT, Maria Lúcia. Recônditos do mundo feminino. In: SVCENKO, Nicolau. **História da vida privada no Brasil**: República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

McCANN, Bryan. **Hello, Hello Brazil**: popular music in the making of modern Brazil. Durham: Duke University Press, 2004.

MELLO, João Manoel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz. **História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade**, São Paulo: Companhia das letras, 2010.

MORAES, Eduardo Jardim de. **Limites do moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé (org.). **História e música no Brasil**, São Paulo: Alameda, 2010.

MOREIRA, Sonia Virgínia. **O rádio no Brasil**. Rio de Janeiro: Mil palavras, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. Forjando a revolução, remodelando o mercado: arte engajada no Brasil (1956-1969). In FERREIRA, Jorge; REIS FILHO, Daniel Aarão (Orgs.). **Nacionalismo e reformismo radical (1945-1964)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007(As esquerdas no Brasil, Vol. 2), p.587-617.

_____. **História e música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

_____. **A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

NEVES, Margarida de Souza. O sertão (en)cantado: cores e sonoridades. In: **Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira**. v. 3. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

NOVA HISTÓRIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. **Jackson do Pandeiro e os nordestinos**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

OLIVEIRA, Francisco de. **Elegia para uma Re(li)gião: SUDENE, Nordeste. Planejamento e conflitos de classes**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1993.

OLIVEIRA, Lucia Lippi. A invenção do nordeste e do nordestino. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA, 13. , 2007, Recife. **Grupo de Trabalho...** Recife: UFPE, 2007. P. 2-13. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/6649/LuciaLippi_XIICBS2007.pdf?sequence=1>. Acesso em: 01 out. 2011.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PENNA, Maura. **O que faz ser nordestino: identidades sociais, interesses e o “escândalo” Erundina**. São Paulo: Cortez, 1992.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Vira e mexe nacionalismo**: paradoxos do nacionalismo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

REGO, José Lins do. **Menino de Engenho**. Rio de Janeiro: J. Olímpio, 1996.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SANCHES, Luiz Elias. **A voz do morro**. Disponível em:
<<http://www.inquice.ufba.br/01sanches.html>> Acesso em: 29 mar. 2012.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: J. Zahar: UFRJ, 2001.

_____. Adeus à MPB. In: CAVALCANTE, Berenice; EISENBERG, José; STARLING, Heloisa (orgs.). **Decantando a República**: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. v. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

SANTOS, José Faria dos. **Luiz Gonzaga**: a música como expressão do Nordeste. São Paulo: IBRASA, 2004.

SEVCENKO, Nicolau (org.). A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: _____. **História da vida privada no Brasil**: República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

VELOSO, Caetano. **Circuladô vivo**. Rio de Janeiro: Philips, p1992. 1 LP.

VINTAGE'S ATELIÊ DONA ROSA. Produzido por Márcia de Valverde. Disponível em
<<http://pessoasdoseculopassado.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 12 Jul. 2012.

WILLIAMS, Raymond. Organização. In: _____. **Cultura**. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1992. cap.8, p.205-231.

WISNIK, José Miguel. Getúlio da paixão cearense. In: **Música**: o nacional e o popular na cultura brasileira. São Paulo: Brasiliense, 2001.

_____. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo**: entrevistas e ensaios. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sônia Queiroz. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2005.

FONTES

A ARTE DE JACKSON DO PANDEIRO. **Mosaicos**. São Paulo: TV Cultura, 2008. Programa de TV.

BOM mesmo é carnaval. Direção de José Silva. Produção de Herbert Richers. Rio de Janeiro: Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A, 1962. 1 filme (95min), sonoro, 35mm.

CALA boca, Etelvina. Direção de Eurides Ramos. Produção de Oswaldo Massaini. Rio de Janeiro: Cinedistri - Produtora e Distribuidora de Filmes do Brasil, 1958. 1 filme (102 min), sonoro, 35mm.

JACKSON DO PANDEIRO. **De lá prá cá**. Rio de Janeiro: TV Brasil, 2009. Programa de TV.

JACKSON DO PANDEIRO. **Em algum lugar do passado**. Rio de Janeiro: TVE, 1992. Programa de TV.

JACKSON DO PANDEIRO. **MPB Especial com Jackson do Pandeiro**. São Paulo: TV Cultura, 1972. Programa de TV.

JACKSON DO PANDEIRO. **Othelo e os cantores**. Rio de Janeiro: TVE, [entre 1968 e 1982]. Programa de TV.

JACKSON DO PANDEIRO. **Programa do Zuza**. São Paulo: Rádio Jovem Pan, [entre 1977 e 1982]. Programa de Rádio.

JACKSON do Pandeiro: Uma identidade nacional. Produção da TV Cidade. João Pessoa: TV Cidade, 2009. (24 min.). 1 DVD.

MINHA sogra é da polícia. Direção de Aluizio T. de Carvalho. Produção de Lívio Bruni; Aluizio T. de Carvalho. Rio de Janeiro: Nova América Cinematográfica, 1958. 1 filme (72 min), sonoro, 35mm.

MOURA, Fernando. Paraíba nomes do século: **Jackson do Pandeiro**. João Pessoa: A União, 2000 (Série Histórica, 32).

MOURA, Fernando; VICENTE, Antônio. **Jackson do Pandeiro**: o rei do ritmo. São Paulo: Editora 34, 2001.

O VIÚVO alegre. Direção. Produção de Herbert Richers. Rio de Janeiro: Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A, 1961. 1 filme (102 min), sonoro, 35mm.

PANDEIRO, Jackson do. **...É Batucada**: com Jackson do Pandeiro, Almira e o ritmo empolgante dos reis da batucada. Rio de Janeiro: Philips, p1962. 1LP.

PANDEIRO, Jackson do. **...E vamos nós**. Rio de Janeiro: Philips, p1965. 1 LP.

PANDEIRO, Jackson do. **A braza do Norte**. São Paulo: Cantagalo, p1967. 1 LP.

PANDEIRO, Jackson do. **Alegria da casa**: Jackson do Pandeiro e Almira. Rio de Janeiro: Philips, p1962. 1LP.

PANDEIRO, Jackson do. **Baião mineiro**. Rio de Janeiro: Copacabana, p1957. 78 RPM.

PANDEIRO, Jackson do. **Cantando de Norte a Sul**. Rio de Janeiro: Philips, p1960. 1 LP.

PANDEIRO, Jackson do. **Carnaval**. São Paulo: Cantagalo, p1967. 1 Compacto Duplo.

PANDEIRO, Jackson do. **Coisas Nossas**. Rio de Janeiro: Philips, p1964. 1 LP.

PANDEIRO, Jackson do. **Forró do Jackson**. Rio de Janeiro: Copacabana, p1956. 1LP.

PANDEIRO, Jackson do. **Forró do Jackson**. Rio de Janeiro: Copacabana, p1958. 1LP.

PANDEIRO, Jackson do. **Forró do Zé Lagoa**. Rio de Janeiro: Philips, p1963. 1 LP.

PANDEIRO, Jackson do. **Isso que é forró**. São Paulo: Polygram, p1981. 1LP.

PANDEIRO, Jackson do. **Jackson do Pandeiro com Conjunto e Côro**. Recife: Copacabana, p1955. 1LP.

PANDEIRO, Jackson do. **Jackson do Pandeiro**. Rio de Janeiro: Columbia, p1959. 1LP.

PANDEIRO, Jackson do. **Mais ritmo**: com Jackson do Pandeiro. Rio de Janeiro: Philips, p1961. 1LP.

PANDEIRO, Jackson do. **Nortista Quatrocentão**. Rio de Janeiro: Columbia, p1958. 1 Compacto Duplo.

PANDEIRO, Jackson do. **O cabra da peste**. Rio de Janeiro: Continental, p1966. 1 LP.

PANDEIRO, Jackson do. **O melhor de Jackson do Pandeiro**. Rio de Janeiro: CBS/Entré, p1962. 1LP.

PANDEIRO, Jackson do. **O que era a favela**. Rio de Janeiro: Copacabana, p1958. 78 RPM.

PANDEIRO, Jackson do. **O trabalhador**. Rio de Janeiro: Copacabana, p1956. 78 RPM.

PANDEIRO, Jackson do. **Os donos do ritmo**. Rio de Janeiro: Copacabana, p1957. 1LP.

PANDEIRO, Jackson do. Quero dar o meu último suspiro cantando. **O Estado**, n.18, 03/ago.1980. Entrevista concedida a Meire Coletti.

PANDEIRO, Jackson do. **Ritmo... melodia... e a personalidade de Jackson do Pandeiro**. Rio de Janeiro: Philips, p1961. 1 LP.

PANDEIRO, Jackson do. **São João Alegre**. Rio de Janeiro: Philips, p1962. 1 LP.

PANDEIRO, Jackson do. **São João no Brejo N° 1**. Rio de Janeiro: Philips, p1964. 1 LP.

PANDEIRO, Jackson do. **São João no Brejo N° 2**. Rio de Janeiro: Philips, p1965. 1 LP.

PANDEIRO, Jackson do. **Sua Majestade o Rei do Ritmo**. Rio de Janeiro: Copacabana, p1960. 1 LP.

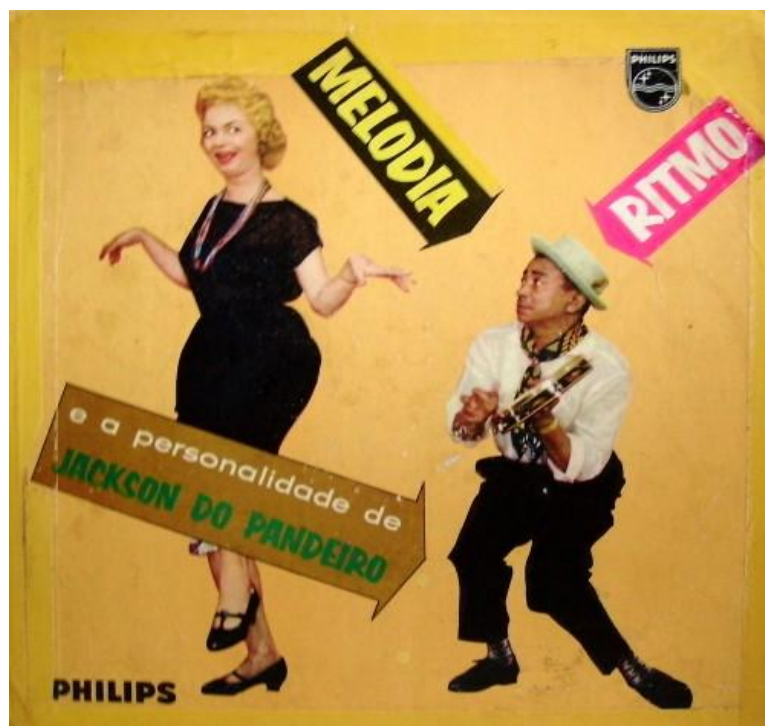
SOARES, Inaldo. **A musicalidade de Jackson do Pandeiro**. Camaragibe: Editora IGP, 2011.

ANEXOS

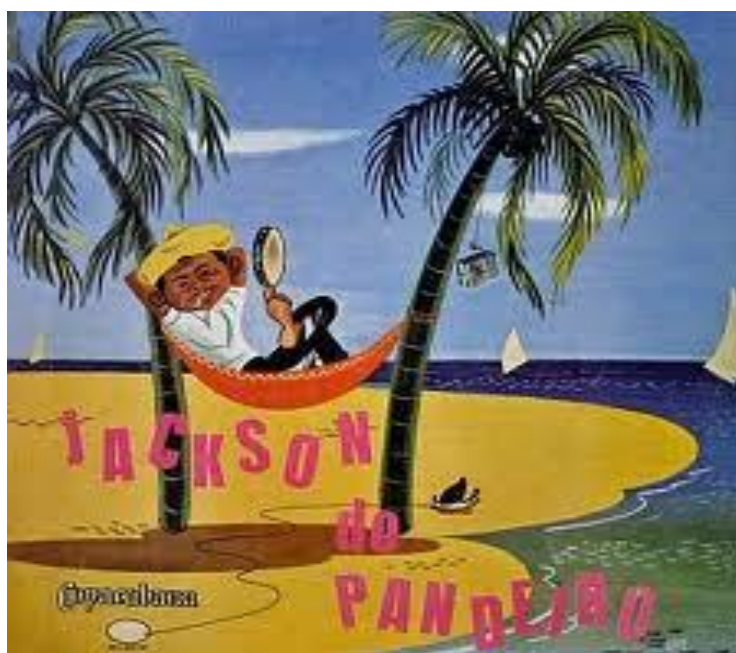
ANEXO A – Apresentação de Jackson do Pandeiro e Almira Castilho⁵³

⁵³ NOVA HISTÓRIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. **Jackson do Pandeiro e os nordestinos**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

ANEXO B – Ritmo, Melodia e a personalidade de Jackson do Pandeiro



ANEXO C- Jackson do Pandeiro com Conjunto de c6ro



ANEXO D – Forró do Jackson



ANEXO E – ...É batucada

