



**UNIVERSIDADE ESTADUAL
PAULISTA**

“Júlio de Mesquita Filho”

Campus São Paulo – Instituto de Artes

Claudio Henrique Altieri de Campos

**JACKSON DO PANDEIRO E A MÚSICA POPULAR
BRASILEIRA: LIMINARIDADE, MÚSICA E MEDIAÇÃO**

**São Paulo
2017**

Claudio Henrique Altieri de Campos

**JACKSON DO PANDEIRO E A MÚSICA POPULAR
BRASILEIRA: LIMINARIDADE, MÚSICA E MEDIAÇÃO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Música.

Área de Concentração: Música – Relações Interdisciplinares. Linha de Pesquisa: Música, Epistemologia e Cultura. Pesquisa desenvolvida com o apoio da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior).

Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Di Stasi

**São Paulo
2017**

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes
da UNESP

C198j Campos, Claudio Henrique Altieri de, 1975-
Jackson do Pandeiro e a música popular brasileira :
liminaridade, música e mediação / Claudio Henrique Altieri de
Campos. - São Paulo, 2017.
322 f. : il. color. + CD

Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Di Stasi.
Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista
“Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Jackson do Pandeiro, 1919-1982. 2. Música popular - Brasil.
3. Etnomusicologia. I. Carlos Eduardo Di Stasi. II. Universidade
Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 780.981

Claudio Henrique Altieri de Campos

**JACKSON DO PANDEIRO E A MÚSICA POPULAR
BRASILEIRA: LIMINARIDADE, MÚSICA E MEDIAÇÃO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Música do Instituto de Artes da Universidade
Estadual Paulista – UNESP, como exigência
parcial para obtenção do título de Doutor em
Música.

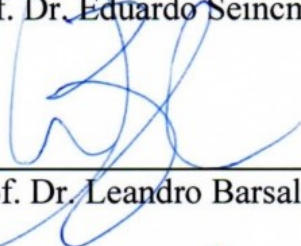
BANCA EXAMINADORA



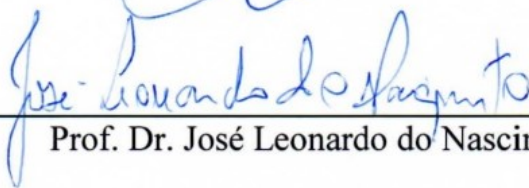
Prof. Dr. Carlos Eduardo Di Stasi



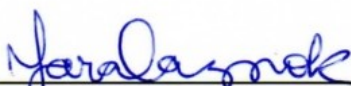
Prof. Dr. Eduardo Seincman



Prof. Dr. Leandro Barsalini



Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento



Prof.^a. Dr.^a. Yara Borges Caznok

São Paulo, 27 de Março de 2017

*Dedico este trabalho à minha esposa
Jocelyn Cibelle Cardenas Mora, que tanto amo;
e, aos meus pais, José Américo Altieri de Campos
e Marcia Aparecida Campos,
com meu amor e gratidão eternos.*

AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho só foi possível com o apoio e a colaboração inestimáveis de todas as pessoas e instituições que participaram, direta ou indiretamente, de minha trajetória neste doutoramento. Deste modo, gostaria de agradecer, sinceramente:

a Deus, por ter possibilitado esta experiência tão importante em minha vida e as condições para levá-la adiante.

à minha amada esposa Jocelyn Cibelle Cardenas Mora, que viveu todo o processo do doutoramento ao meu lado, incentivando, torcendo, comemorando cada vitória, me levantando nas dificuldades, sofrendo com a ausência do marido, mas sempre compreensiva, carinhosa e amorosa.

aos meus pais, José Américo Altieri de Campos e Marcia Aparecida Campos, por todo o amor, cuidado, carinho, atenção, zelo e dedicação ao longo de toda a minha vida. Tudo o que sou eu devo a vocês.

ao meu orientador, Prof. Dr. Carlos Eduardo Di Stasi, por seu apoio e atenção ao longo deste trabalho, e por aceitar a orientação desta tese em um momento delicado deste processo.

ao Prof. Dr. Alberto T. Ikeda, que me aceitou como orientando neste programa de pós-graduação e, mesmo após sua aposentadoria, continuou sempre firme ao meu lado, orientando, incentivando, apoiando e, principalmente, questionando. Levo seu exemplo de conduta acadêmica, ética e humana por toda a minha vida. Muito obrigado por tudo!

ao José Silva Gomes, sobrinho de Jackson do Pandeiro, que sempre se mostrou pronto para ajudar na realização desta pesquisa, concedendo uma entrevista, disponibilizando fotos, informações, acompanhando e incentivando todo este processo.

aos artistas Jarbas Mariz, Lenine e Silvério Pessoa, pela gentileza em participar deste trabalho, concedendo entrevistas que trouxeram informações preciosas e por suas artes tão especiais.

à Prof^a. Dr^a. Susana Sardo, do DeCA e do INET-md, da Universidade de Aveiro, em Portugal, que aceitou minha orientação durante o estágio de doutorado sanduíche nesta instituição, com quem aprendi muito sobre a Etnomusicologia, a pesquisa, a ética, a dedicação aos alunos, e, principalmente, por toda a atenção e cuidado que me dedicou durante esta experiência inesquecível em minha vida.

à Prof^a. Dr^a. Yara Borges Caznok, que também assumiu este trabalho ao meu lado em momentos decisivos, sempre apoiando e encorajando sua realização.

ao Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento, pelas aulas, pela participação na banca de meu Exame Geral de Qualificação, pelas oportunidades do estágio de docência em sua disciplina e da palestra que ministrei por seu convite, por seu interesse em minha pesquisa, por nossas conversas e suas observações sempre pertinentes, e pelo incentivo fundamental para que eu me inscrevesse no programa de doutorado sanduíche.

aos Professores Doutores Jorge Castro Ribeiro e Rosário Pestana, do DeCA da Universidade de Aveiro, em Portugal, por dividirem comigo suas experiências, pelo grande aprendizado, pelas conversas, indicações, questionamentos, oportunidades de trabalho de campo e incentivo constante.

a todos os professores e funcionários do IA/UNESP que, durante todos estes anos sempre me trataram com muita atenção, cordialidade e dedicação.

ao meu irmão Luiz Alexandre Altieri de Campos, por seu amor, apoio, incentivo, torcida, ajuda com os assuntos de informática, e por estar comigo sempre, compartilhando todas as situações boas e difíceis.

aos meus sogros, José Segundo Cardenas Ruiz e Graciela Del Pilar Mora Martinez, os pais que a vida me trouxe já adulto. Obrigado por todo amor, respeito, dedicação e incentivo. Amo vocês!

aos meus grandes amigos-irmãos Alexandre Francischini e Leandro Leal, que me acompanham desde tantos anos. Obrigado pelo companheirismo, amizade e paciência de sempre!

ao meus familiares, especialmente minhas cunhadas Thaís e Elizangela, e meus sobrinhos Victor, Bianca, Kiara e Laura.

aos amigos da Universidade de Aveiro, em especial Ana Flavia Miguel, Alex Duarte, Leonardo Pellegrim, Ana Clement, Marcos Aragão Fontoura, Clarissa Foletto, Gilvano Dalagna, Dario Ranocchiari, Sergio Godoy, Rui Oliveira, Rui Marques, Marcos Araújo, Rosa Pampillo, Laíze Guazina, Pedro Almeida, Eduardo Lichuge, e tantos outros que fizeram parte de minha família além-mar.

aos amigos da pós-graduação no IA/UNESP, especialmente Leonardo Casarin Kaminski, Monique Traverzim, Juliana Damaris e Mônica Augusto, com quem dividi muitas das experiências desta caminhada.

ao Conselho do Programa de Pós-graduação em Música do IA/UNESP, que me apoiou sempre nas participações em congressos nacionais e internacionais, possibilitando intercâmbio com outros colegas, crescimento acadêmico e a divulgação deste trabalho.

e, por fim, à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal em Nível Superior), pela bolsa de estudo que possibilitou minha dedicação a esta pesquisa, tanto no Brasil quanto durante meu estágio de doutorado sanduíche em Portugal.

.

SUMÁRIO

RESUMO.....	x
ABSTRACT	xi
INTRODUÇÃO	12
PARTE 1 – DE JOSÉ GOMES FILHO A “JACKSON DO PANDEIRO”	
1.1 A PISADA É ESSA!	22
1.1.1 Flora Mourão e o Coco	23
1.1.2 “Zé Jack”: o Cinema e a fome	41
1.1.3 Zé Pinheiro e Mandchúria: os cabarés, a feira e as difusoras – em busca da profissionalização como músico	44
1.1.4 O Pastoril e o Cassino Eldorado	52
1.1.5 O “Rei da Embolada” e o “Caricaturista do Samba”	57
1.1.6 Rádios Tabajara e Jornal do Commercio – de pandeirista de orquestra a cantor de rádio	65
1.1.7 <i>Sebastiana</i> : O Coco ganha o Brasil	73
1.2 O REI DO RITMO	88
1.2.1 <i>O Rio de Janeiro não me sai do pensamento</i>	88
1.2.2 <i>No Forró do Jackson</i> – Um mungangueiro na TV	92
1.2.3 <i>Eu vou mostrar pra vocês</i> – Jackson do Pandeiro e o cinema brasileiro	101
1.2.4 <i>Quem disse que a escola não sai?!?</i> – Jackson do Pandeiro e o Carnaval	108
1.2.4.1 Freveu!	112
1.2.5 “O meu negócio era gostar de ritmo, eu queria fazer ritmo, não tinha conversa!”	115
1.2.6 “Deram um sumiço em Jackson do Pandeiro!”	125
1.2.6.1 <i>Chiclete com Banana</i> – a “crítica à invasão da música estrangeira” e a “defesa da música brasileira”	127
1.2.6.2 <i>O assunto é berimbau</i> – Jackson e a bossa nova	135
1.2.6.3 <i>Caminho da Roça</i> – a música de “São João” na obra de Jackson	141
1.2.6.4 <i>Sebastiana</i> , mais uma vez!	147
PARTE 2 – DE JACKSON DO PANDEIRO A MITO DA MPB	
2.1 AQUI TÔ EU!	152
2.1.1 Pegando carona no <i>Expresso 2222</i>	167
2.1.2 <i>Papagaio do futuro</i>	180
2.1.3 Exu, Santo Antônio ou Racional Superior?	186
2.1.4 <i>Seis e Meia</i> e <i>Um Nordestino Alegre</i>	192
2.1.5 <i>Coração Bobo</i>	201
2.1.6 Nordestino, mestre, ritmista... ..	206
2.1.7 <i>Competente demais</i>	211
2.2 JACKSON RESSURGE COMO REFERÊNCIA DA (E PARA A) MPB	225
2.2.1 Jackson do Pandeiro e a MPB contemporânea	227

2.2.2 E a tal “divisão”?	254
2.2.2.1 <i>Sebastiana</i>	257
2.2.2.2 <i>O Canto da Ema</i>	276
2.2.2.3 <i>Chiclete com Banana</i>	287
2.2.2.4 Entre o ritmo e o “anti-ritmo”	296

CONSIDERAÇÕES FINAIS	300
-----------------------------	------------

REFERÊNCIAS	313
--------------------	------------

ANEXOS*

Anexo I – Áudio das Músicas Citadas e Vídeo

Anexo II – Letras (Textos) de Canções

Anexo III – Reportagem – Show Gilberto Gil e Jackson do Pandeiro – 1976

APÊNDICES*

Apêndice I – Entrevistas

Apêndice II – Transcrições para Partitura – Análises Comparativas

*Os conteúdos dos Anexos e dos Apêndices encontram-se no CD que acompanha esta Tese.

RESUMO

CAMPOS, Claudio Henrique Altieri de. *Jackson do Pandeiro e a Música Popular Brasileira: liminaridade, música e mediação*. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP). São Paulo, 2017.

Esta pesquisa é dedicada ao estudo da trajetória artística e da obra musical do intérprete e compositor Jackson do Pandeiro (1919 – 1982) e suas relações no campo da Música Popular Brasileira (MPB). Jackson ocupa um lugar de destaque na história da MPB, sendo apontado por diversos artistas, como Gilberto Gil, Lenine, João Bosco, Gal Costa, Guinga, entre muitos outros, como referência fundamental para este campo artístico e cultural, influenciando suas próprias obras musicais. A produção artística de Jackson é muito diversificada, constituindo-se de gêneros musicais variados como o coco, o samba, o forró, a marcha carnavalesca, o baião, entre outros, relacionados à pluralidade de identificações que participaram de sua formação artística e cultural, e que é observada neste estudo por meio das ideias do antropólogo Victor Turner, notadamente sobre o conceito de *liminaridade* e seu desdobramento na noção de *liminóide*. A Tese sustentada aqui é que Jackson do Pandeiro se caracterizou por uma *condição liminar/liminóide* que, associada ao seu *virtuosismo* como artista/intérprete, possibilitou-lhe realizar uma série de *mediações*, por meio de sua obra, que lhe trouxeram destaque no campo da MPB, desde o período em que estava em atividade e mesmo após a sua morte, em 1982, chegando até o momento atual, em 2017. Para tanto, este trabalho investiga a trajetória artística de Jackson do Pandeiro procurando verificar de que modo foram realizadas estas mediações e as formas como sua figura foi ressignificada ao longo do tempo, inclusive com a observação de *discursos* que permeiam o campo da MPB e que contribuíram para a construção e consolidação de sua imagem como o “Rei do Ritmo”. Tem lugar também nesta investigação um estudo sobre a performance vocal de Jackson, especialmente voltado para sua forma de enunciação rítmico-melódica, popularmente chamada de “divisão”, apontada em diversos discursos como elemento distintivo do artista no âmbito da Música Popular Brasileira. Neste sentido, esta pesquisa, situada na área da Etnomusicologia, mas com caráter interdisciplinar, se fundamenta em autores como A. Merriam, P. Bourdieu, R. Ortiz, M. Bakhtin e o já citado V. Turner, entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Jackson do Pandeiro. Rei do Ritmo. Liminaridade e música. Música e Mediação. Chiclete com Banana.

ABSTRACT

CAMPOS, Claudio Henrique Altieri de. *Jackson do Pandeiro and the Brazilian Popular Music: liminality, music and mediation.* Thesis (PhD in Music). Institute of Arts of Universidade Estadual Paulista (UNESP). São Paulo, 2017.

This research is dedicated to the study of the artistic trajectory and musical work of the performer and composer Jackson do Pandeiro (1919 - 1982) and their relations in the field of Brazilian Popular Music (BPM). Jackson has a prominent place in the history of BPM, being pointed by several artists, as Gilberto Gil, Lenine, João Bosco, Gal Costa, Guinga, among many others, to be a fundamental reference for this artistic and cultural field, influencing their own musical works. The artistic production of Jackson is very diversified, constituted by a variety of musical genres as the coco, the samba, the forró, the carnival march, the baião, among others, related to the plurality of identifications that participated in his artistic and cultural formation, and which is observed in this study through the ideas of the anthropologist Victor Turner, notably on the concept of *liminality* and its unfolding in the notion of *liminoid*. The thesis held here is that Jackson do Pandeiro was characterized by a *liminal/liminoid condition* that, combined with his *virtuosity* as an artist/performer, enabled him to make a series of mediations, through his work, that brought him prominence in the field of BPM, from the period in which he was active and even after his death, in 1982, reaching the present moment, in 2017. In order to do so, this work investigates the artistic trajectory of Jackson do Pandeiro, seeking to verify how these mediations were realized and the ways in which his figure was resignified over time, including the observation of discourses that permeate the field of BPM and contributed to the construction and consolidation of his image as the “King of Rhythm”. In this investigation there is also a study on Jackson's vocal performance, especially focused on his form of rhythmic-melodic enunciation, popularly called “divisão”, pointed out in several discourses as a distinctive element of the artist within the scope of Brazilian Popular Music. In this sense, this research, situated in the area of Ethnomusicology, but with an interdisciplinary character, is based on authors such as A. Merriam, P. Bourdieu, R. Ortiz, M. Bakhtin and the already mentioned V. Turner, among others.

KEYWORDS: Jackson do Pandeiro. King of Rhythm. Liminality and music. Music and mediation. Chiclete com Banana.

INTRODUÇÃO

Intérprete e compositor musical, Jackson do Pandeiro, nascido José Gomes Filho (1919 – 1982), alcançou grande sucesso de público ao longo de sua carreira, produzindo uma obra fonográfica extensa entre a década de 1950 e o início da década de 1980. Atuou também em programas de rádio e televisão e participou de produções cinematográficas. Entre os diversos gêneros musicais aos quais se dedicou, destacam-se o coco e o samba, além do forró, do rojão, do frevo, da marcha-carnavalesca, do xote, do baião e das músicas para festas populares. Além disso, Jackson é citado por artistas contemporâneos, como Gilberto Gil, Lenine, João Bosco e Chico Buarque, entre outros, como referência fundamental para a Música Popular Brasileira. Esta pesquisa de doutoramento tem como foco a trajetória artística de Jackson do Pandeiro e sua obra musical.

Este estudo foi motivado pela percepção da presença destacada da figura de Jackson do Pandeiro e de sua música no âmbito da cultura popular brasileira contemporânea e da constatação da escassez de estudos relacionados a eles. Músicas como *Chiclete com Banana*, *Sebastiana* e *O Canto da Ema*, além de muitas outras, tornaram-se “clássicos” da música popular brasileira após serem interpretadas por Jackson, e vêm sendo apresentadas e regravadas por artistas atuais tendo como parâmetro as versões registradas por ele em suas gravações fonográficas. A ação permanente da obra e da figura de Jackson pode ser observada de muitas maneiras, como, por exemplo: os diversos programas de televisão e rádio produzidos em sua homenagem; as edições de premiações da música popular brasileira dedicadas a Jackson do Pandeiro; as gravações de músicas em sua homenagem ou fazendo citações elogiosas, como *Jack Soul Brasileiro*, de Lenine, *Bate um Balaio ou Rockson do Pandeiro*, de João Bosco, ou *Paratodos*, de Chico Buarque, entre outras; os depoimentos sobre Jackson e sua música realizados por artistas, jornalistas, críticos musicais e memorialistas da música popular brasileira, em sites de *Internet*, programas de rádio e televisão e em entrevistas para jornais e revistas; as citações de sua biografia e de sua produção musical em livros dedicados à história da música popular brasileira; os relançamentos de diversos discos de Jackson do Pandeiro em coletâneas de diferentes gravadoras; e, uma série de publicações em redes sociais, como o *Facebook* e o *Youtube*, realizadas por músicos, professores de música, produtores musicais, fãs, etc., elogiando a performance e a interpretação de Jackson, entre outras tantas situações.

Desta forma, juntamente à obra deixada pelo artista, diversos discursos relacionados a ele permeiam o campo da música popular brasileira contemporânea destacando sua figura. Entretanto, apesar disso, Jackson do Pandeiro e sua música ainda não receberam um estudo sistematizado que se ocupe de aspectos relevantes como: sua interpretação vocal, marcada de forma singular por seu estilo de enunciação rítmico-melódica; seus vínculos com a cultura popular “tradicional” e, ao mesmo tempo, suas relações com a modernidade; os conceitos estéticos e poéticos que nortearam sua atividade artística; e, suas relações nos contextos social, histórico e cultural.

Este, pelo que foi possível buscar, é o primeiro estudo em nível de doutoramento a abordar diretamente a trajetória artística de Jackson e sua obra musical¹. A bibliografia especificamente relacionada a eles é escassa, contando atualmente com três dissertações de mestrado (LARANJEIRA, 2012; RAMOS, 2012; e, BARROS, 2013) – que não se centram nas questões principais discutidas neste estudo –, e publicações de cunho biográfico, como *Jackson do Pandeiro: O Rei do Ritmo*, de Fernando Moura e Antonio Vicente (2001) – que apresenta um excelente trabalho documental e é a principal fonte de dados sobre a biografia de Jackson do Pandeiro, mas que deve ser observada de forma crítica, uma vez que o tom de sua escrita é extremamente laudatório e romantizado, de modo a contribuir ainda mais para a mitificação da figura do artista –, e catalográfico, como *A Musicalidade de Jackson do Pandeiro*, de Inaldo Soares (2011) – que traz um levantamento detalhado de toda a discografia do artista –, além de algumas citações em livros sobre a memória/história da música popular brasileira, como Severiano (2013) e Albin (2003).

Deste modo, uma série de questões sobre Jackson do Pandeiro e sua produção musical se apresentavam sem tentativa de resposta. Passadas algumas décadas do término de sua carreira, com seu falecimento em 1982, como interpretar a presença da figura de Jackson e de sua obra até o período atual, em 2017? Afinal, para além dos dados biográficos, quem foi o artista Jackson do Pandeiro? Como compreender a construção deste personagem? Mais do que apenas seus maiores sucessos, recorrentemente relançados ou regravados, qual é a obra musical de Jackson e que desdobramentos ela tem na música popular brasileira? Quais relações esta obra apresenta com os contextos histórico, social e cultural de sua época? Dos pontos de vista técnico e estético musicais, como Jackson elaborava sua performance rítmico-

¹ De acordo com pesquisa realizada no Banco de Teses do portal CAPES e em outros portais de Internet como o JSTOR e o Google Acadêmico, desde Janeiro de 2012.

melódica vocal? Como a música de Jackson é (re)significada no mercado musical mundializado da atualidade? Como Jackson do Pandeiro e sua música são apresentados nos discursos relacionados a eles? Estes e tantos outros questionamentos que se entrecruzam e se complementam, nos conduzem à principal pergunta – que deu início a este trabalho e – que direciona esta pesquisa: *Por que Jackson do Pandeiro e sua música são tão valorizados por artistas contemporâneos da Música Popular Brasileira (MPB), como Gilberto Gil, João Bosco, Chico Buarque, Lenine, entre tantos outros, e tomados como importantes referenciais para as suas próprias trajetórias artísticas?*

A **Tese** que sustento neste trabalho, procurando responder ao seu questionamento principal, mesmo que sem a pretensão de esgotá-lo, é que Jackson do Pandeiro foi um artista definido por uma *condição liminar/liminóide* (TURNER, 2012, 2013), refletida durante toda a sua trajetória artística, que, associada ao seu *virtuosismo* como artista/performer, resultou em ações de *mediação* que lhe trouxeram destaque na cultura brasileira desde a década de 1950 até a atualidade, em 2017, especialmente no campo da música popular. Assim, Jackson e sua música tiveram relevância nos anos de sua ação em vida, alcançando projeção artística, cultural, social, econômica, mas que se estendeu também à contemporaneidade, reverberando em alguns discursos e obras que compõem o campo da Música Popular Brasileira. Deste modo, considero que a trajetória artística de Jackson do Pandeiro, em sua *condição liminar/liminóide*, pode se configurar como *mediadora* em, ao menos, cinco sentidos:

- 1) de um ponto de vista sincrônico, entre a *cultura musical tradicional/popular da região Nordeste do Brasil* e a *música popular mediatizada*, ao difundir o coco, o rojão e outros gêneros “regionais” no espaço cultural brasileiro pelos meios de comunicação social como o rádio, o disco, o cinema e a televisão, atingindo potencialmente o público de todas as partes do Brasil;
- 2) ainda em uma perspectiva sincrônica, entre *gêneros musicais relacionados à chamada cultura “regional” nordestina*, como o coco e o baião, e os *gêneros relacionados ao espaço do Sudeste*, como o samba e a marcha carnavalesca praticados no Rio de Janeiro, que foram “nacionalizados” durante a primeira metade do século XX;
- 3) entre personagens/arquétipos da cultura brasileira, como o “brincante” das manifestações populares nordestinas, o “matuto”, o “folião”, o “malandro”, o “valente” nordestino, o “sambista”, o “forrozeiro”, o “místico/religioso”, o “torcedor de futebol”, o “migrante”, etc.;
- 4) em relação aos aspectos técnico e estético musicais, entre a *ordem* colocada pelos

idiomatismos dos gêneros musicais interpretados por Jackson e a *carnavalização* (BAKHTIN, 2013) promovida pelas variações/improvisações rítmico-melódicas de sua performance vocal – ou, como afirmo no último capítulo deste estudo, entre o “ritmo” e o “anti-ritmo”; e,

5) de modo diacrônico à sua carreira, considerando sua ação na atualidade, entre a *memória da música popular brasileira* e a *obra de artistas contemporâneos da chamada “MPB”*, que resgatam a música de Jackson ressignificando-a como parte da *moderna tradição brasileira* (ORTIZ, 1988, 1994), em um processo duplo de *legitimação cultural* (BOURDIEU, 2009, 2011).

Em relação a este último aspecto, meu argumento é que o processo de legitimação cultural ocorre em duas direções – mesmo que de forma desigual, com o protagonismo do processo exercido pelos artistas contemporâneos. Assim, por um lado, estes artistas contemporâneos emprestam seu *capital simbólico* (BOURDIEU, 2009, 2011) à figura de Jackson e à sua música², de forma a contribuir para destacá-los no campo da música popular brasileira contemporânea. Por outro lado, também a apropriação da figura de Jackson e de sua música por estes artistas contemporâneos contribui para legitimar e ancorar estes últimos em uma tradição cultural (ainda que moderna) que lhes confere *distinção* (BOURDIEU, 2008) em meio ao universo musical mundializado em que se encontram.

No sentido de verificar a tese citada, esta investigação tem como objetivo geral compreender a trajetória artística de Jackson do Pandeiro e sua obra, bem como suas relações e significações sociais, históricas e culturais. De forma pontual, configuram-se como objetivos específicos:

- Conhecer o processo de construção do personagem artístico “Jackson do Pandeiro” e de sua música, perpassado pela dialética entre elementos da cultura tradicional/popular da região Nordeste do Brasil e da cultura musical popular do Sudeste, mediatizados pelo rádio, pela indústria fonográfica, pelo cinema e pela televisão;
- Compreender os aspectos técnicos e estéticos da interpretação vocal de Jackson relacionados aos elementos rítmico-melódicos, em especial as variações e deslocamentos de acentuação realizados durante suas performances;

² Retomando-os em discursos que muitas vezes tendem à mitificação, como representantes de uma cultura entendida como tradicional, legítima, original e “incontestavelmente brasileira”.

- Esclarecer como se dá o diálogo entre a obra de Jackson do Pandeiro e a música de artistas contemporâneos como Lenine, Gilberto Gil, João Bosco, Chico Buarque, Gal Costa, Alceu Valença, Os Paralamas do Sucesso, Silvério Pessoa, Otto e Zé Ramalho, entre tantos outros.

Este é um estudo realizado no campo da Etnomusicologia, que apresenta um caráter interdisciplinar intrínseco, fazendo uso também de metodologias e fundamentos teóricos advindos de áreas como Musicologia, Sociologia, Antropologia, Estudos Culturais, Filosofia e História. É importante indicar que parto de uma posição de pesquisador com formação acadêmica no campo da música popular, atuante como músico e professor, e com um olhar desde a região Sudeste do Brasil – mais especificamente, com a perspectiva de um paulistano, que tem como referência o meio cultural cosmopolita da região metropolitana de São Paulo, e que não participa da cultura nordestina de origem de Jackson do Pandeiro e de suas primeiras influências musicais –, que procura compreender fenômenos, trajetórias, músicas e processos desenvolvidos de forma dialética no interior da cultura popular brasileira. Uma das implicações deste posicionamento é que procurei, ao longo da pesquisa, focar a trajetória de Jackson para além do universo do “forró”, espaço cultural em que ele é reconhecido como um artista referencial desde o senso comum, para situá-la no contexto mais amplo da música popular brasileira como um todo, principalmente em sua relação com os já citados artistas da MPB.

Como referência fundamental para este trabalho, adoto o *paradigma cultural* apresentado pelo etnomusicólogo Alan P. Merriam em seu livro “clássico” *The Anthropology of Music*, de 1964, em que o autor defende o estudo da música em sua relação com a cultura. Nesta obra, Merriam indica um modelo teórico-metodológico para o estudo de processos musicais baseado na inter-relação de três elementos: produto (som musical), comportamentos (dos indivíduos/grupos envolvidos) e conceitos (sobre música). Partindo deste modelo apresentado por Merriam, a presente pesquisa se dedica ao estudo da produção musical realizada por Jackson, assim como busca o entendimento dos conceitos – juízos de valor e critérios que fundamentam a performance e a elaboração musical, por exemplo – e dos comportamentos – o modo como Jackson atuava durante suas performances, a relação com o corpo e com a dança, a atuação em contextos de cultura popular “tradicional” e da música popular mediatizada, entre outros – relacionados a ela.

Sobre a *condição liminar/liminóide* de Jackson do Pandeiro e de sua música, citada anteriormente na formulação da Tese, tomo como base o pensamento do antropólogo Victor Turner. Em seu estudo sobre o *processo ritual*, desenvolvido a partir de sua experiência com populações tribais africanas e do trabalho de Arnold van Gennep (2012, 1ª ed. 1909), Turner fez a seguinte afirmação:

Os atributos de liminaridade, ou de *personae* (pessoas) liminares são necessariamente ambíguos, uma vez que esta **condição** e estas **pessoas** furtam-se ou escapam à rede de classificações que normalmente determinam a localização de estados e posições num espaço cultural. **As entidades liminares não se situam aqui nem lá; estão no meio e entre as posições** atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimonial. Seus atributos ambíguos e indeterminados exprimem-se por uma rica variedade de símbolos, naquelas várias sociedades que ritualizam as transições sociais e culturais. (TURNER, 2013, p. 98 – grifos meus).

E assim acontece com Jackson do Pandeiro, um artista “entre-mundos”, de característica limítrofe, “nas margens” (*límen*) – mas não no contexto tribal em que a afirmação de Turner está referenciada. Em momento posterior, quando direcionou seus estudos para processos ocorridos em sociedades pós-industriais e para o campo da Antropologia da Performance, Turner (2012) desdobrou esta ideia de liminaridade na noção de *liminóide* – para o autor, referente àquilo que é *semelhante ao liminar*. Durante este estudo, estas ideias serão discutidas de forma mais aprofundada. Por hora, basta considerar que esta condição liminar/liminóide de Jackson e de sua música é decorrente, entre outros fatores, das diversas identificações culturais e artísticas – social e historicamente definidas – que ele desenvolveu em seus anos de formação e durante sua trajetória artística, e que são relacionadas a diferentes campos da cultura popular brasileira.

Em relação à ideia de *mediação*, adoto-a no sentido de algo que atua como ligação, conexão, realizando uma “ponte” entre instâncias distintas. Desta maneira, a mediação se dá por meio de uma espécie de *articulação* entre campos. De modo complementar, considero também a mediação, em uma perspectiva mais dialética, como uma ação de *negociação* entre instâncias e campos distintos. Na forma em que emprego este termo, a mediação pode ser realizada por algo ou alguém situado em um ponto de inflexão, em uma zona de fronteira, entre os campos envolvidos, mas também por algo ou alguém que se caracteriza por uma *condição liminar/liminóide* – marcada pela *ambiguidade* –, que pode *transitar* por estes campos, alternando sua posição entre *cada*

um deles ou interseccionando-os em uma zona híbrida em que dialogam e se coadunam elementos de ambos os campos.

No aspecto metodológico da elaboração da pesquisa, realizei um estudo da trajetória artística de Jackson do Pandeiro e de seu repertório, que não teve uma motivação historiográfica, mas sim de verificar os processos de mediação citados anteriormente, procurando compreender como ocorreram e de que forma tais mediações agiram no sentido de conferir-lhes destaque no campo da música popular brasileira. Com o mesmo objetivo, foram observados também os discursos enunciados por artistas, críticos musicais, memorialistas e historiadores, todos relacionados à MPB, assim como pelo próprio Jackson e pelas gravadoras onde foi contratado, em relação à sua figura e às (res)significações que recebeu durante sua carreira e mesmo posteriormente ao seu falecimento, até chegar a atualidade. Foram estudadas ainda algumas regravações do repertório de Jackson, realizadas por artistas contemporâneos da MPB, e também músicas compostas por estes com o objetivo de homenagear Jackson e apontá-lo como referencial para suas próprias trajetórias artísticas, de modo a verificar as mediações promovidas entre a memória da MPB – relacionada à ideia de “moderna tradição” (ORTIZ, 1988, 1994) – e a obra destes artistas atuais. Por fim, foram efetuadas análises técnico-estéticas sobre músicas selecionadas do repertório de Jackson, cujos critérios de seleção e método estão explicitados no corpo da pesquisa, a fim de compreender as características fundamentais de seu estilo interpretativo, especialmente suas variações rítmico-melódicas vocais, e o modo como sua performance musical também pode ser caracterizada como um tipo de ação de mediação entre o que chamei – inspirado na terminologia de Turner (2013) sobre a “estrutura” e a “antiestrutura” – de “ritmo” e “anti-ritmo”, ou entre a “ordem” e a “carnavalização” (BAKHTIN, 2013).

Para tanto, este trabalho está estruturado em duas partes, cada uma com dois capítulos. A primeira parte se ocupa essencialmente de discutir a construção e a consolidação do personagem artístico “Jackson do Pandeiro” e algumas das mediações realizadas por ele e sua música. No capítulo 1.1, são abordados os anos de “gestação”³ do personagem “Jackson do Pandeiro”, compreendendo o período que se inicia com as primeiras experiências musicais e culturais de José Gomes Filho, suas principais influências artísticas e culturais, sua busca pela profissionalização como músico, até o

³ Utilizo aqui a palavra “gestação” referindo-me ao período de formação, de construção, do personagem liminar/liminóide “Jackson do Pandeiro”, como uma referência à ideia de “útero” que Turner (2012) emprega metaforicamente para o estado de liminaridade.

evento que lhe trouxe notoriedade e impulso para se lançar como artista de expressão em todo o Brasil – um episódio que considero como um tipo de “rito de passagem” na trajetória de Jackson, como argumento no próprio texto. O capítulo 1.2 segue observando o início de sua fase de sucesso nacional – em 1954 – e sua consolidação, suas gravações fonográficas, os *shows* pelo país, as participações em programas de rádio e televisão, sua atuação em produções cinematográficas, até o momento em que sua popularidade começou a diminuir, por volta de 1963/64, concluindo o primeiro período de sua carreira como artista de projeção no cenário da música popular brasileira.

Na segunda parte, o capítulo 2.1 trata do período da carreira de Jackson em que ele precisou lutar fortemente para manter-se ativo no mercado musical brasileiro, desde o final da década de 1960 em diante; o impulso que recebeu de artistas da então nova geração da MPB, como Gilberto Gil, Alceu Valença, Gal Costa, Zé Ramalho, Elba Ramalho, Geraldo Azevedo, Chico Buarque, entre outros, que o ressignificavam como um tipo de “mestre da tradição” da música popular brasileira; as características liminares do “forró” jacksoniano, resultado de mediações entre gêneros como o coco e o samba; as participações de Jackson nos festivais da canção, em espetáculos musicais teatrais, em turnês do *Projeto Pixinguinha* (FUNARTE); até o momento de seu falecimento, em 1982, quando ainda estava em atividade, realizando seus shows pelo Brasil e tendo gravado seu último disco no ano anterior. Em todos estes aspectos, também são discutidas as mediações promovidas por Jackson e sua música.

O capítulo 2.2 se volta para as relações de Jackson do Pandeiro e de sua obra musical com artistas contemporâneos da MPB – desde aqueles que se associaram ao Jackson e à sua música ainda durante seus anos de atuação em vida, até os que o fizeram em momento posterior, desde seu falecimento, em 1982, até a atualidade, em 2017 –, por meio do estudo da produção musical e dos discursos enunciados por estes artistas – em especial, os discursos ligados ao “ritmo”, à “divisão” vocal virtuosística de Jackson, e à figura de Jackson como referencial no campo da MPB, na imagem “mítica” do “Rei do Ritmo”. Ainda neste capítulo, tem lugar um estudo sobre os aspectos técnicos e estéticos da “divisão” rítmico-melódica vocal de Jackson e suas ligações com a condição liminar/liminóide do artista.

Em relação à trajetória artística de Jackson do Pandeiro, tomo como referência principal a já citada obra *Jackson do Pandeiro: o rei do ritmo*, de Moura e Vicente (2001), resultado de uma extensa pesquisa documental de seus autores em fontes primárias, portanto bastante útil para este trabalho, mas procurando ter o cuidado de

assumir uma atitude crítica em relação ao seu discurso francamente mitificador. Além disso, na busca por novas informações que contribuíssem para o entendimento da trajetória de Jackson, foram realizadas entrevistas com pessoas ligadas à sua figura, dentre as quais, destacam-se: José Silva Gomes, percussionista, sobrinho de Jackson e administrador dos direitos sobre sua obra; Jarbas Mariz, músico que conviveu com Jackson no período final de sua carreira e participou de shows como integrante do conjunto que o acompanhou em uma das edições do *Projeto Pixinguinha*; e, Silvério Pessoa e Lenine, artistas que são atualmente dois dos principais divulgadores da música e da imagem de Jackson no âmbito da MPB. Algumas informações relevantes também foram encontradas em artigos de jornais e revistas, obtidos nos acervos da *Hemeroteca Digital Brasileira* (da *Fundação Biblioteca Nacional*) – jornais *Correio da Manhã*, *Diário da Noite* e *Tribuna da Imprensa* – e nos acervos digitais do jornal *O Estado de São Paulo* e da revista *Veja*. No tocante às informações sobre a produção cinematográfica de Jackson, a principal fonte foi a *Cinemateca Brasileira*, do Ministério da Cultura.

As informações documentais relacionadas à discografia tiveram como fonte principal a obra catalográfica *A musicalidade de Jackson do Pandeiro*, de Inaldo Soares (2008), muito detalhada e cuidadosa no modo como organiza os dados apresentados.

Sobre as músicas do repertório de Jackson do Pandeiro estudadas nesta pesquisa, serviram como fontes CDs de áudio com relançamentos de títulos e de coletâneas de sua obra, especialmente a caixa lançada em 2016, com 235 músicas distribuídas em 15 CDs, intitulada *Jackson do Pandeiro – O Rei do Ritmo*. Neste aspecto, serviram também como fontes: sites de *Internet* que disponibilizam grande parte da obra musical de Jackson, como o www.forroemvinil.com; redes sociais como o *Facebook* e o *Youtube* – que é também uma plataforma de compartilhamento de vídeos; além do acervo musical do *Instituto Moreira Salles/SP-RJ* – disponível para consulta *on-line*.

Tomo como fontes sobre os *discursos* relacionados ao Jackson do Pandeiro e sua música: as citações sobre Jackson em livros sobre a história e a memória da música popular brasileira, como Severiano (2013), Albin (2003), Marcelo e Rodrigues (2012) e Teles (2012); trabalhos acadêmicos, como as teses de Fernandes (2005) e Tiné (2008); as já citadas entrevistas realizadas durante esta pesquisa com artistas e familiares de Jackson; músicas dedicadas a ele, como *Jack Soul Brasileiro*, de Lenine, e *Rockson do Pandeiro*, de João Bosco; depoimentos e entrevistas realizados por artistas, críticos musicais e o público em geral, em programas de televisão, rádio, artigos de jornais e

revistas, em sites de *Internet* e em redes sociais como *Facebook* e *Youtube*; programas televisivos dedicados a homenagear a figura de Jackson, como o *Som Brasil – Jackson do Pandeiro*, produzido pela Rede Globo, em 2011, e a promover a divulgação de sua trajetória artística, como o *Mosaicos – A Arte de Jackson do Pandeiro*, realizado pela TV Cultura, em 2008; e, os textos das contracapas dos discos lançados durante sua carreira fonográfica. Destaca-se ainda o DVD que contém o programa *MPB Especial – Jackson do Pandeiro*, produzido pela TV Cultura, em 1972, onde Jackson fala sobre sua trajetória artística e apresenta músicas de seu repertório.

O CD anexo contém arquivos com as músicas tratadas ao longo desta pesquisa, as letras/textos de algumas das canções, as transcrições completas para partitura das músicas analisadas no último capítulo, e as transcrições das entrevistas que realizei durante este trabalho.

São esses os assuntos discutidos nesta pesquisa. Seguiremos, então, a partir daqui, a “pisada” de Jackson do Pandeiro. O termo “pisada” adquire, neste caso, um duplo sentido. Vamos procurar “seguir os passos” percorridos por Jackson em sua trajetória artística, vamos seguir sua pisada. Mas, popularmente, pisada é também movimento de dança, é coreografia. A pisada de Jackson vem desde sua infância, nos cocos animados por sua mãe, Dona Flora Mourão. E a pisada mais importante de sua vida aconteceu na estreia da Revista Carnavalesca *A Pisada É Essa!...* E foi uma pisada marcada na umbigada!

PARTE 1 – DE JOSÉ GOMES FILHO A “JACKSON DO PANDEIRO”

1.1 A PISADA É ESSA!

Era um programa feito [pela] primeira vez lá na Rádio, tava superlotado de gente. Mas quando eu deixei o “A, E, I, O, U, Ysilone!” pra ela (!), ela não se conteve, que ela era uma senhora de idade, mais caricata, entende? Meia gordinha, e tal... [...] E quando eu deixei o “A, E, I...” ela num se teve!... Foi, foi indo do microfone dela, e veio toda jeitosinha assim, me deu uma umbigada! Uma mulherzinha pequena, toda entroncada... Aquilo... O auditório... explodiu tudo! Eu digo: “Tá c’a gota! Assim num tem jeito!”. Aí foi quando eu me lembrei do tempo que eu via minha mãe batendo coco, também, né?... do tropé. Eu digo: “Deixa ela vim de vorta agora que eu vô lascá ela na umbigada!”. De quando ela veio de lá, eu me preparei de cá, bati o pé no chão, castiguei a mulher na umbigada!!! Aí meu camarada... o negócio... virou frege, viu? Todo “santo dia”, durante 29 dias de Revista, nós cantávamos *Sebastiana* 3... 4 vezes! Certo?! Então foi onde veio *Sebastiana*. O coco *Sebastiana*. Castiga lá! (JACKSON DO PANDEIRO – *MPB Especial* [1972], 2012, 10min23seg)⁴.

Jackson descreveu, neste depoimento realizado durante o programa *MPB Especial – Jackson do Pandeiro*, apresentado pela TV Cultura, de São Paulo, em 1972, um dos episódios mais importantes em sua vida. Era a estreia da música *Sebastiana*, de Rosil Cavalcanti, na Revista Carnavalesca *A Pisada É Essa!*..., produzida e transmitida pela *Rádio Jornal do Commercio*, de Recife, em 17 de janeiro de 1953. Em sua batida de pé, firmando uma umbigada, configurou-se um momento paradigmático em sua trajetória artística.

Foi a partir daí, desse ponto de inflexão, que nasceu um novo “Jackson do Pandeiro”. Um personagem em gestação desde muitos anos, que começou a tomar forma ainda em sua infância, quando ele passou a ser Zé Jack, em Alagoa Grande, e que se tornou artista de envergadura nacional após o sucesso obtido nessa apresentação. Vamos agora retornar um pouco nesta história e observar a trajetória de José Gomes Filho em sua primeira etapa, até o momento em que o encontraremos já investido do personagem que ele criou e que tomou conta de sua vida para sempre.

⁴ JACKSON do Pandeiro – *MPB Especial* [1972]. Direção original: Fernando Faro. Direção do DVD: Marcelo Fróes. [S.I.]: Discobertas, 2012. 1 DVD (50min).

1.1.1 Flora Mourão e o Coco

José Gomes Filho nasceu em 31 de agosto de 1919, na cidade de Alagoa Grande, Paraíba, tendo como pais o oleiro José Gomes e a “coquista”⁵ Flora Maria da Conceição, conhecida na região como Flora Mourão. Era cafuzo, com características da mistura de negros e índios marcando os traços de seu rosto. Poucas informações restaram sobre o histórico familiar de seus ascendentes. Nasceu na região rural do município, em uma casa pobre, próxima ao Engenho Tanques. Ali passou os primeiros anos de sua infância. Nessa casa ele teve, pelo exemplo e testemunho de sua mãe, as primeiras experiências musicais significativas em sua vida. O coco “tirado” por sua mãe, a “pancada” de seu ganzá, foram marcantes na formação musical do menino. Mas o coco de Flora foi para ele muito além disso. Foi uma influência cultural e afetiva plena, com som, movimento, festa, dança e tudo o que a “brincadeira” do coco significava para as pessoas daquela região, fazendo parte de “feiras, incelenças (sic), batizados, casamentos, São João, Ano Bom, Festa de Reis” (MOURA, VICENTE, 2001, p. 35). O próprio Jackson, no episódio já citado sobre a estreia de *Sebastiana*, confirma: “Aí foi quando eu me lembrei do tempo que eu via minha mãe batendo coco, também, né?... do tropé.” (JACKSON DO PANDEIRO – *MPB Especial* [1972], 2012, 10min23seg). Este “tropé” de que ele fala era a batida dos pés das pessoas que participavam da brincadeira do coco marcando o ritmo dos movimentos e do canto.

Os cocos são manifestações culturais populares que podem assumir diversos modos de existência, variando em muitos aspectos. Por exemplo, pode ser praticado como uma forma que associa dança e música, como no coco de roda, ou exclusivamente como forma de cantoria, como no coco de embolada. Adiante, nos deteremos um pouco mais sobre os cocos e algumas de suas características. Por hora, basta assinalar que o coco vivenciado por José Filho em sua infância deve ter sido uma modalidade ligada à dança, tanto por sua referência ao “tropé”, que indica a participação de uma coletividade na realização da performance, assim como pela citação à *umbigada*⁶ – que é um tipo de movimento coreográfico presente em muitas manifestações culturais populares com

⁵ “Coquista”, “coqueiro(a)” ou “tirador(a)” são termos populares utilizados para designar o(a) cantador(a) de coco – enquanto forma de cultura popular –, mais especificamente, o(a) solista, que canta as estrofes das músicas, em geral improvisadas, e, eventualmente, também o refrão.

⁶ Para mais esclarecimentos sobre a *umbigada*, ver CARNEIRO, Edison. *Samba de Umbigada*. Rio de Janeiro: Editôra e Gráfica Polar, 1961.

ascendência em matrizes negras, que consiste na aproximação dos umbigos/ventres entre um par de dançarinos, com o toque dos corpos nesta região ou sua simulação.

Os cocos de Flora foram também um meio de ajudar na subsistência da família. Flora teve, além de José, que foi o primogênito, outros dois filhos com o marido José Gomes: Severina, a “Briba”, e João, o “Tinda”. Os ganhos de José Gomes na olaria não deviam ser lá muito grandes, e Flora cuidava de obter mantimentos, algum dinheiro trocado, um pouco de tecido, ou o que quer que lhe oferecessem, como retribuição pela cantoria que fazia nas diversas ocasiões em que levava seu coco pelas festas e eventos da região. Sendo assim, o coco esteve na vida de Jackson desde seu nascimento, como cultura, como música e dança, mas também como meio de sobrevivência, como forma de resistir à pobreza.

Uma história apresentada por Moura e Vicente (2001, p. 38-39) e também citada na contracapa do LP *Jackson do Pandeiro*, lançado em 1959 pela gravadora Columbia, conta que, por volta dos seis anos de idade, José Filho teria se colocado à disposição da mãe para acompanhá-la nas cantorias, com um zabumba. Flora costumava tirar os cocos tocando ela própria o ganzá e levava um acompanhante para o zabumba. Isso, mais o canto de quem estivesse presente, para fazer o coro, era o suficiente. Neste dia, o zabumbeiro seria João Feitosa, que acompanhava Flora frequentemente. Mas Feitosa faltou ao compromisso. Vendo a preocupação da mãe, o menino José teria pegado o zabumba da parede do casebre em que viviam e, com algumas tentativas, começado a tocar as batidas que ele assimilou ouvindo e vendo João Feitosa, e se colocado à disposição para acompanhá-la neste momento de dificuldade, uma vez que ela contava com as apresentações para manter o sustento da família. Pelo que afirmam Moura e Vicente (2001, p. 39), não seria ainda neste episódio que ele passaria a acompanhar Flora, mas, aos 10 anos de idade, José Filho já teria assumido de forma definitiva o posto de zabumbeiro nos cocos animados por ela. Essa experiência ao lado de Flora duraria até os 11 anos de idade de José. A partir daí, grávida do terceiro filho, João, Flora deixaria de cantar em público, e não mais voltaria a fazê-lo, ao menos nos cocos. José Filho passou, então, a trabalhar como ajudante do pai na olaria.

Essa história sobre as habilidades musicais/percussivas precoces do menino José Gomes demonstra a influência de Flora e do coco na constituição de sua identidade cultural/musical, desde seus primeiros anos de vida. Além disso, serve como exemplo para se perceber o tom de algumas das narrativas difundidas sobre a figura de Jackson

do Pandeiro. Tanto no texto da contracapa do disco, quanto no discurso dos biógrafos de Jackson, tudo se passa como se um “dom natural” estivesse despertando, como se uma habilidade inata que estivesse “hibernando” nele, esperando para surgir, tivesse sido acionada no momento em que se fez necessária. De certa forma, este tipo de narrativa contribui para a construção de uma imagem “mítica” de Jackson do Pandeiro, na medida em que participa de um discurso enunciado para caracterizá-lo como “excepcional”. Pela posição que Jackson ocupa na história da música popular brasileira e pelo conjunto de sua obra, ele, de fato, foi *extraordinário*. Porém, o que estou assinalando é que este tipo de narrativa parece “desumanizar” o personagem, colocando-o em uma categoria “heroica”⁷, quase “sobre-humana”. É neste sentido que uso a palavra “mítica”, relacionada à sua imagem. O que procuro, portanto, é apontar para uma operação discursiva que recorta este acontecimento de sua vida em fase infantil buscando enfatizar sua *distinção* em relação aos outros seres humanos “comuns”. No caso do texto da contracapa do LP, o objetivo deve ter sido fazer propaganda do artista e, com isso, obter mais vendas do produto, ao mesmo tempo em que contribuía para a construção de uma imagem de sua identidade artística junto ao público. No caso dos biógrafos, a narrativa se alinha ao estilo de um texto com caráter laudatório em relação ao personagem biografado. É compreensível que seja assim, afinal, apesar de reconhecermos o grande trabalho de documentação e de apresentação de informações e fontes importantes sobre a vida e a carreira de Jackson, a biografia tem como um de seus objetivos divulgar uma imagem positiva do artista, isto é, fazer a sua publicidade. Provavelmente a história referida tenha acontecido de modo semelhante ao que foi narrado – é possível que a fonte do texto da contracapa do LP tenha sido o próprio Jackson, contribuindo para a confecção do material de seu disco. Contudo, o que estou destacando é que o modo como ela é colocada funciona também como um discurso que tem por objetivo justificar a presença do nome de Jackson entre os “grandes” da Música Popular Brasileira, uma vez que, desde “pequeninho”, como se diz popularmente, ele já demonstrava seu talento excepcional, como se nota no trecho do texto da contracapa do LP transcrito a seguir:

Filho de Flora Mourão, famosa cantadeira profissional do interior da Paraíba e através de cuja voz muita página do mais autêntico folclore nordestino foi divulgada e chegou até nós, em sua forma autêntica – filho de Flora Mourão, era evidente que Jackson do Pandeiro, esse

⁷ O termo *cultural hero*, utilizado pelo etnomusicólogo Bruno Nettl (2005), ajuda a ilustrar este aspecto.

querido filho de Alagoa Grande, desse no que deu. Garotote, ficava intrigado com a segurança rítmica de João Feitosa, o homem responsável pela cadência do conjunto de Dona Flora. Um dia, sentou-se junto a um zabumba, pensou contou com os dedos o que seria a divisão do ritmo, o tempo, e logo conseguia dominar a mecânica da batida do coco. Feliz, saiu correndo: e..... Mãe! Mãe! Já sei tocar, já posso tocar também! Era intuitiva a arte musical no menino. (Quem sai aos seus não degenera). E foi batata! O sangue de artista de Dona Flora Mourão passara todo para o filho irrequieto que não sossegou enquanto não repetiu o Feitosa.⁸

O texto acima está repleto de referências discursivas que, como veremos ao longo deste trabalho, acompanharam toda a trajetória artística de Jackson do Pandeiro. Primeiro o discurso sobre a *autenticidade*, como se vê no trecho: “Filho de Flora Mourão, [...] através de cuja voz muita página do mais autêntico folclore nordestino foi divulgada e chegou até nós, em sua forma autêntica”. Depois, os discursos ligados ao *virtuosismo* da performance artística de Jackson e ao *ritmo*/“*divisão*”: “Um dia, sentou-se junto a um zabumba, pensou contou com os dedos o que seria a divisão do ritmo, o tempo, e logo conseguia dominar a mecânica da batida do coco. Feliz, saiu correndo: e..... Mãe! Mãe! Já sei tocar, já posso tocar também! Era intuitiva a arte musical no menino.”. Importava ainda ao autor do texto – que não deixou assinatura, ficando sua palavra como representante oficial da gravadora Columbia – ligar esta “autenticidade” de Flora, assim como sua habilidade e competência musical, ao seu filho Jackson, de forma hereditária, como se percebe na sequência: “(Quem sai aos seus não degenera). [...] O sangue de artista de Dona Flora Mourão passara todo para o filho irrequieto [...]”.

Talvez por meio da hereditariedade (?), mas, principalmente, pelo convívio familiar e pela relação estreita com o coco e toda uma comunidade que praticava esta brincadeira, José Filho cresceu tendo esta forma cultural como constitutiva de sua identidade. Ele não apenas participava dos cocos, mas os cocos participavam dele. Foi essa experiência, essa vivência desde sua infância, uma de suas referências principais nos anos de sua carreira artística. Foi ela também que lhe conferiu legitimidade para expressar-se por meio dos cocos e para produzir transformações “desde dentro”, quando, já artista formado, *atuou como mediador entre o coco entendido como manifestação de cultura popular tradicional e o coco enquanto música popular mediatizada* – posicionando-se como um dos artistas referenciais que levaram este

⁸ Texto retirado da Contracapa do LP *Jackson do Pandeiro*, gravadora Columbia, 1959.

gênero musical para o disco e o rádio, de modo a contribuir para a adaptação de seu formato aos novos meios de comunicação social.

* * *

Por diversas vezes, Jackson, quando artista consagrado, declarou considerar que “Tudo é coco, tudo vem do coco!”. Em função do lugar de destaque que o coco ocupou ao longo de toda sua vida, é relevante refletir um pouco sobre essa manifestação de cultura popular característica da região Nordeste do Brasil. Não se trata de realizar um estudo exaustivo sobre o gênero – uma vez que este não é o foco desta pesquisa –, mas de procurar apresentar algumas informações que sejam suficientes para balizar o estudo sobre Jackson e sua música. Tomo como referências sobre o tema o trabalho de Mário de Andrade, com a obra *Os Cocos*, e o livro organizado por Maria Ignez Ayala e Marcos Ayala, intitulado *Cocos: alegria e devoção*.

Mário de Andrade produziu seus textos sobre o coco, principalmente, a partir de sua conhecida viagem de pesquisa etnográfica a Estados da região Nordeste do Brasil, realizada entre dezembro de 1928 e fevereiro de 1929. O material colhido por Mário – imbuído de um espírito folclorista⁹ que se assemelhava às práticas da Musicologia Comparada do início do século XX –, em forma de transcrições dos textos e das melodias das músicas, assim como suas anotações e considerações sobre as manifestações de cultura popular com as quais teve contato, não recebeu dele uma elaboração posterior definitiva, ao menos no caso dos cocos. Sobre estes, Mário tinha a intenção de produzir um livro intitulado *Na pancada do ganzá*, que nunca se concretizou. Contudo, o material reunido e produzido por Mário de Andrade foi organizado, estudado e classificado por Oneyda Alvarenga, que, após seleção, distribuiu-o em publicações distintas. O conteúdo referente ao *Na pancada do ganzá* foi reunido no livro *Os cocos*. No *Apêndice I* da publicação, intitulado *A literatura dos cocos*, Mário deixa transparecer a dificuldade em definir o que vem a ser o coco:

Antes de mais nada convém notar que como todas as nossas formas populares de conjunto das artes do tempo, isto é cantos orquêsticos em que a música, a poesia e a dança vivem intimamente ligadas, **coco anda por aí dando nome pra muita coisa distinta. Pelo emprego popular da palavra é meio difícil a gente saber o que é coco bem.** O mesmo se dá com “moda”, “samba”, “maxixe”, “tango”, “catira” ou

⁹ Apesar da preocupação do autor em deixar claro que não pretendeu “fazer obra de etnógrafo, nem mesmo de folclorista, que isso não sou [...]” (ANDRADE, 1984, p. 388)

“cateretê”, “martelo”, “embolada” e outras. [...] **Coco também é uma palavra vaga** assim, e mais ou menos chega a se confundir com toada e moda, isto é, designa um canto de caráter extra-urbano. Pelo menos me afirmou um dos meus colaboradores que muita toada é chamada de coco. Os tiradores desses cantos são chamados de “coqueiros”. (ANDRADE, 1984, p. 346 – grifos meus)

Nota-se a utilização difusa, muitas vezes pouco definida, dos termos que designam gêneros musicais ligados às manifestações de cultura popular. Muito disso decorre da *circularidade* de conteúdos, sejam textos ou melodias, que são utilizados em determinados gêneros e que são transportados para outros em situações distintas – muitas vezes, por indivíduos que participam de mais de uma forma de manifestação e acabam promovendo o contato, atuando como mediadores, entre as mesmas. Assim, um coco “tirado” para animar a dança de uma roda pode, como apontado por Mário, surgir como uma toada em outra situação – ou em uma ciranda, ou ainda como “ponto”¹⁰ religioso, entre tantas possibilidades. Sobre isso, Maria Ignez Ayala e Marcos Ayala afirmam:

As permutas não acontecem apenas entre essas duas danças [coco e ciranda]. Há ainda o trânsito entre atividades culturais diversas: há no coco versos iguais ou muito semelhantes aos do cavalo-marinho, aos das parlendas ou do ‘romance tradicional português’ a que se referia Mário de Andrade, aos de quadrinhas; alguns cocos são cantados como pontos de jurema – ou será o contrário? O coco também pode incorporar versos de forró e de outros ritmos da indústria cultural ou vice-versa. Os participantes ativos desta cultura transitam entre o coco, o mamulengo, o cavalo-marinho... (AYALA e AYALA, 2000, p. 10)

Como ocorre com a maioria dos gêneros e manifestações de cultura popular, é difícil mapear a genealogia do coco, em função da documentação histórica escassa e controversa – e, no caso deste estudo, este aspecto não apresenta relevância para os objetivos buscados. Por isso, não nos aprofundaremos verificando especificidades sobre a origem do coco. Vale dizer, entretanto, que existe uma variedade de discursos sobre a possível origem da dança e do canto do coco. Uma versão localiza seu início no Quilombo dos Palmares, ainda no período escravocrata brasileiro, onde os negros produziram um som ritmado com o a quebra do coco – o fruto das palmeiras. A

¹⁰ De acordo com o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2009), *ponto* pode ser entendido, em uma acepção ligada à umbanda, como “cântico ou desenho formado por sinais mágico-simbólicos com que se chama à sessão determinada entidade ou com que ela é identificada”.

origem em Palmares pode ser verdadeira ou apenas um mito, mas a presença da matriz cultural negra¹¹ no coco é bastante perceptível, com o canto responsivo, instrumentos de percussão utilizados nos “batusques” e a prática da umbigada na coreografia. A influência de elementos indígenas pode ser notada em modalidades como o coco de Toré. Mário de Andrade (1984) indicou perceber a ascendência europeia/portuguesa nas formas poéticas, nas estruturas dos versos, e também aventou a hipótese desta ascendência se caracterizar na coreografia das danças de roda. Um viés regionalista sobre a origem é adotado por autores que, como José Aloísio Vilela¹², defendem que o coco é “alagoano” de nascença. O folclorista Edison Carneiro, em seu livro *Samba de Umbigada*, de 1961, adotou uma perspectiva difusionista/regionalista para designar uma “área do coco”, que teria se formado, difundido e estabelecido em grande parte do que seria atualmente a região Nordeste do Brasil. Como se nota, existe uma diversidade de possibilidades sobre a questão, que, se não a respondem de forma definitiva, demonstram a multiplicidade de entendimentos sobre as várias modalidades de cocos.

O que se costuma designar pelo termo “coco” corresponde a um conjunto de formas diversas de manifestações de cultura popular. Maria I. Ayala (2000, p. 21), afirma que “por causa das diferenças ocultadas sob essa designação [coco], parece mais apropriado atribuir-lhes um tratamento plural”. Assim, ao invés de se falar em “coco”, no singular, parece ser mais indicado pensarmos em “cocos”, no plural. São muitas as suas designações, podendo se referir à localidade em que o coco é praticado, aos temas cantados, à forma poética, ao contexto em que é realizado, ao tipo de performance, etc. Existem o coco de roda, o coco de usina, coco de engenho, o coco praieiro, o coco de zambê, o coco de embolada, o coco de obrigação, o coco trocado, o coco de Toré, o coco ligado ao ritual da Jurema, o coco solto, o coco abaianado, o coco de maião, o coco de pareia ou de roxa, o coco sincopado, o coco em quadra, o coco em décima, o coco em sextilha, entre outros. E cada um desses com suas características próprias, mas, por vezes, com elementos interligados entre eles.

¹¹ Sobre isso, Maria I. Ayala (2000, p. 22 e 23) afirma: “São fortes as marcas da cultura negra nos cocos, especialmente nos dançados: os instrumentos utilizados, todos de percussão (ganzá, zabumba ou bumbo, zambê ou pau furado, caixa ou tarol), o ritmo, a dança com umbigada ou simulação de umbigada e o canto com estrofes seguidas de refrão desenvolvido pelo solista e pelos dançadores. Esses elementos aparecem também no batuque, no samba-lenço paulista, no jongo, no samba de partido alto, no samba de roda da Bahia.”

¹² VILELA, José Aloísio. *O coco de Alagoas*. Maceió: Museo Théo Brandão; UFAL, 1980.

Quanto ao aspecto rítmico da música, em uma descrição por meio de termos acadêmicos, portanto *ética* em relação ao contexto tradicional/popular em que se realizam, os cocos podem ser pensados, em geral, em compassos binários simples – com a subdivisão dos pulsos de modo par, com dois grupos de quatro subdivisões preenchendo cada compasso –, que se percebe de forma clara nos toques de instrumentos como o pandeiro e o ganzá, por exemplo, ou na marcação realizada pela batida de palmas de mão acompanhando a performance. Com relação ao acompanhamento do canto, Maria Ignez Ayala cita as seguintes possibilidades, nas várias formas de coco: “canto acompanhado apenas por palmas e batidas dos pés; canto com acompanhamento de pandeiro ou ganzá; [...] dança acompanhada de versos cantados ao som de bumbos, ganzá e outros instrumentos de percussão.” (AYALA, 2000, p. 13). Nos cocos realizados no contexto da *música popular*, em formatos para veiculação no disco, rádio e televisão, outros instrumentos são muitas vezes acrescentados, como acordeom, violão, cavaquinho, ou sopros. Mais adiante, retomaremos esta questão, lembrando que Jackson foi um dos artistas que contribuiu decisivamente para estas transformações na forma dos cocos no meio da música popular.

Em geral, as modalidades de coco podem ser consideradas, em relação à performance, a partir de dois universos: 1) os cocos em que estão associados música e dança, comumente, realizados como canto responsivo, com a figura do solista – o “coquista” ou “tirador” –, que desenvolve sua performance com versos improvisados ou com a atualização de versos que se tornaram consagrados a ponto de permanecerem na memória e na tradição de um determinado grupo, e a participação de um coro, formado pela coletividade/comunidade presente à “brincadeira”, que canta as respostas e os refrãos intercalados com os versos/estrofes do solista, além de realizar a coreografia, como, por exemplo, no coco de roda; e, 2) os cocos cuja existência se dá exclusivamente por meio da forma musical e/ou poética, como, por exemplo, o coco de embolada, normalmente realizado em forma de desafio, com duplas de cantadores que se acompanham com pandeiro ou ganzá e que se alternam improvisando/“embolando” os versos, procurando vencer o adversário com versos que o ridicularizem frente ao público – que não participa diretamente da performance, a não ser quando algum indivíduo da assistência é tomado como tema para os versos dos “coquistas” /“emboladores”.

No aspecto da elaboração poética, da criação e improvisação das palavras cantadas e da melodia durante a performance, os “coquistas” seguem juízos de valor e critérios estabelecidos e compartilhados tanto pelos cantadores e músicos quanto pelos demais participantes (o coro, por exemplo) e pelo público. Entre esses juízos, valoriza-se a competência do cantador em relação à criatividade, à sua capacidade de improvisação e à sua destreza vocal ao interpretar trechos desafiadores para a pronúncia das palavras e a performance da melodia, normalmente em andamento acelerado e com a ocorrência de palavras, frases ou períodos de difícil articulação – é comum encontrar passagens em que um coquista faz elogios à sua própria capacidade interpretativa e/ou adverte aos outros cantadores presentes (ou a algum indivíduo que esteja pensando em iniciar-se nesta prática) sobre a grande dificuldade de se cantar da maneira como ele próprio faz, inclusive tentando desestimular as possíveis tentativas de desafios ou incursões dos menos experientes. Como se diz popularmente, é preciso “ter uma bolinha na ponta da língua” para “não deixar cair o coco”, isto é, é preciso ter muita competência e habilidade para o cantador realizar sua performance com êxito, sem se perder durante a brincadeira ou apresentação. Jacinto Silva (1933 – 2001), foi um cantador/coquista, admirador declarado de Jackson do Pandeiro, e que gravou muitos cocos que servem de exemplo para este tema. Um deles foi seu *Coco Sincopado*¹³, em que Jacinto canta:

“Agora vou cantar o coco sincopado/
É de banda que nem de lado/ Vou ver se a minha língua dá./
A minha língua nesse coco não bambeia,/
O coco é sincopado eu vou sincopar.”

E, mais adiante desafia:

“Eu quero ver você sincopar esse coco/
Esse coco eu quero ver você sincopar/
Menino, olha esse coco é todo sincopado/
É um nó cego e bem dado para o cantor desatar.”.

Bezerra da Silva, que ficou conhecido como cantor de samba, muito ligado à temática da malandragem, gravou, em 1975, o LP *O Rei do Coco*, que teve a direção artística de

¹³ Para ouvir Jacinto Silva cantando *Coco Sincopado*, acesse a faixa 01 do CD Anexo.

Jackson do Pandeiro. Muitas das músicas deste LP se referem aos temas citados, como, por exemplo, *A coisa mudou*¹⁴ (Bezerra da Silva e Geraldo Barbosa), em que ele alerta:

“Moçada que canta coco/ Cuidado a coisa mudou/
 Botei esta obrigação/ Só pra mostrar quem eu sou.
 É, mas o repentista/ Fica todo atrapalhado/ A língua cai/
 O maxilar fica arriado/ Ele fica todo invocado/ Apavorado e tremendo.
 Porque essa obrigação/ Não é brincadeira não!/
 E ele não vai dizer/ Tudo o que eu estou dizendo.”

Estes são apenas alguns exemplos. Vale lembrar que, com relação à temática, os cocos apresentam uma grande variedade, não ficando circunscritos ao desafio e à destreza dos cantadores. Muitos versam sobre amor, situações do cotidiano das pessoas ou de uma comunidade, animais (como os cocos do boi, registrados por Mário de Andrade), religiosidade, entre tantas possibilidades.

É preciso ressaltar que esse *juízo/critério de valor do coquista*, baseado na competência e na habilidade vocal, de criação, improvisação – tanto rítmico-melódica quanto das palavras –, caracterizado pela valorização – e avaliação pelos seus pares, os demais participantes desta cultura do coco – de um tipo de *virtuosismo* na performance, *marcou profundamente a identidade artística/cultural de Jackson, e está entre os principais fundamentos de sua “divisão” rítmico-melódica vocal*, apontada por críticos musicais, memorialistas e historiadores da MPB, fãs e artistas consagrados como Gilberto Gil, João Bosco e Lenine, entre outros, como *um dos principais elementos distintivos de Jackson do Pandeiro no campo da música popular brasileira*, como veremos no decorrer deste trabalho.

Ao longo de sua vida, Jackson teve contato com essa multiplicidade de formas e modalidades de cocos, praticados na região em que nasceu, nas brincadeiras animadas por sua mãe – e também em Caiana dos Crioulos, quilombo localizado na zona rural da cidade de Alagoa Grande/PB –, e, depois, em outras localidades do Nordeste, nas feiras, praças públicas, praias, terreiros, etc. Ao se tornar artista, muitas dessas experiências foram recuperadas por ele e inseridas em seu repertório. Quando Jackson afirmava que

¹⁴ Para ouvir Bezerra da Silva cantando *A coisa mudou*, acesse a faixa 02 do CD Anexo.

“Tudo é coco, tudo vem do coco!” ele não se preocupava, contudo, em esclarecer sobre qual forma de coco estava se referindo. Possivelmente, a toda esta pluralidade de manifestações, englobadas sobre o mesmo nome – Jackson falava em “coco”, usando o singular, mas parecia estar se referindo *aos* “*cocos*”, no plural –, que ele considerava como sua própria cultura, como parte importante de sua identidade cultural e artística, e como fundamento essencial para a própria música popular brasileira.

Mas, agora, retornemos à Flora Mourão e à pancada de seu ganzá.

* * *

Ao menos outros dois aspectos confirmam a força da influência de Flora Mourão sobre a trajetória artística de Jackson. Um deles foi um vestido branco, que ela usava em suas cantorias, e que Jackson carregou ao longo da carreira, em sua mala de viagem, para onde quer que fosse se apresentar pelo Brasil. Era uma lembrança da mãe – e parece que também uma espécie de amuleto. O outro, de caráter musical, pode ser percebido em seu repertório, como nos cocos *Xexéu de Bananeira*, gravado no LP *Mais Ritmo – Com Jackson do Pandeiro*, de 1961, pela Philips, e *Véspera e Dia de São João (Ponta de Pedra)*¹⁵, gravado no LP *São João no Brejo – Jackson do Pandeiro e Almira, Alventino Cavalcante, Zé Calixto, Borrachinha*, de 1964, também pela Philips. Ambos os cocos foram “compostos” a partir de reminiscências de memória de Jackson sobre o repertório cantado por sua mãe, como ele mesmo relatou no programa *MPB Especial*, da TV Cultura: “Eu me lembro dela com um certo coquinho. Eu até regravei... gravei! Aproveitei um estribilho e fiz... fiz *Xexéu de Bananeira*!” (JACKSON DO PANDEIRO – *MPB Especial* [1972], 2012). Logo depois desta fala, Jackson começou a interpretar a música citada, acompanhado por seu Conjunto Borborema, que contava com seus irmãos Cícero (zabumba e coro) e Tinda (ganzá e coro), Severo (acordeom) e Neuza Flores (coro, que era também a esposa de Jackson naquele momento). Durante a introdução, instrumental, com solo de acordeom, Jackson exclama: “Lá vem o coco!”, *em um modo muito característico dos praticantes desta forma de cultura popular, praticamente simulando a realização da performance de um coco em seu contexto tradicional*, em algum terreiro onde estariam reunidas as pessoas que iriam participar da brincadeira, cantando e dançando. A letra do estribilho citado é:

¹⁵ Para ouvir *Xexéu de Bananeira* e *Véspera e Dia de São João*, acesse as faixas 03 e 04, respectivamente, do CD que acompanha esta tese.

- (Jackson) “Ô, menina bonita, não dorme na cama
 Dorme na limeira, no colo da rama
 Meu Xexéu de Bananeira, Cajueiro abaixa a rama.
- (Coro) Meu Xexéu de Bananeira, Cajueiro abaixa a rama.”

O entrevistador do programa, Fernando Faro, faz uma pergunta em “off”, isto é, fora do microfone, inaudível para o público, como era característico de seus programas na TV Cultura, e Jackson comenta: “É... agora você me botou numa lenha danada... agora... É assim:”, e começa a cantar o refrão de *Véspera e Dia de São João*:

- (Jackson) “Hoje é a vesp’ra e amanhã é o dia/ Quem não dorme sou eu, Maria
 Vou-me embora pra Ponta de Pedra/ Saudade eu tenho da Bahia”.

E completa: “É isso aqui. Isso também era um coquinho da ‘Velha’. Ela cantava esse coquinho, então eu peguei também pra ficar com uma recordação. Peguei a música e fiz junto com Maruim, fizemos, desenvolvemos de uma maneira, assim, típica lá da Bahia.”

(JACKSON DO PANDEIRO – *MPB Especial* [1972], 2012, 18min28seg).

Além da declaração explícita de ter aproveitado o refrão das duas músicas do repertório cantado por sua mãe, Jackson deixou transparecer, neste depoimento, uma de suas características mais relevantes: sua atuação como *mediador* entre a *cultura musical tradicional/popular da região Nordeste do Brasil* e a *música popular mediatizada*. Jackson do Pandeiro foi um dos principais artistas a realizar o *processo de formação e adaptação dos cocos* enquanto manifestações de cultura popular tradicional, como parte da cultura de grupos sociais locais, de comunidades diversas que praticavam – e continuam praticando – as várias formas de cocos que são constitutivas de seus modos de vida, para o universo da música popular, entendida aqui como produto musical/cultural divulgado e comercializado pelos principais meios de comunicação social de sua época, como o rádio, o disco e o cinema, por exemplo.

Não restaram informações precisas sobre os cocos praticados por Flora, mas os depoimentos deixados por Jackson dão indícios de que seriam uma modalidade que unia música e dança, tanto pelas referências ao “tropicé” e à “umbigada”, como já apontado, quanto pelo *canto responsivo*, com a presença do solista/tirador e do coro, como transparece nestes exemplos das músicas gravadas por ele e citadas como pertencentes ao repertório de sua mãe. É interessante notar que, o que parece caracterizar o coco, em

relação à forma, à melodia e às palavras cantadas, nesses dois exemplos gravados por Jackson, é apenas o *refrão* das músicas, isto é, a parte realizada pelo coro. Isso pode ser percebido quando ele diz: “Aproveitei um estribilho e fiz... fiz *Xexéu de Bananeira*!” [grifo meu], e também quando ele, ao fazer a primeira referência ao coco *Véspera e Dia de São João*, respondendo à pergunta em “off” do entrevistador, canta apenas o refrão da música. Esse é um aspecto recorrente em formas populares de canto responsivo e se assemelha, por exemplo, à caracterização do samba, enquanto cultura popular, nas primeiras décadas do século XX, quando realizado coletivamente, como nas casas das reverenciadas “Tias” – como a famosa Tia Ciata –, que recebiam as pessoas de sua comunidade para as reuniões em que compareciam muitos dos músicos que se tornaram referenciais neste período, como Sinhô, Donga, João da Baiana, Pixinguinha, entre tantos outros. Nessa época, em que o samba carioca começava a se constituir como música popular, sendo transportado de seu meio de existência tradicional para o espaço do disco e do rádio, também seu formato precisou ser adaptado aos novos meios, como aconteceria depois com o coco e tantos outros gêneros musicais. Também neste período, o que parece ter caracterizado o samba, em relação à forma, em seu contexto de cultura popular, era justamente o refrão das músicas, ficando as estrofes a cargo dos cantores presentes durante sua performance, improvisando seus versos¹⁶ – em um processo muito semelhante ao descrito anteriormente para o coco. Com a introdução destas formas de cultura popular no contexto dos meios de comunicação social, principalmente o disco e o rádio, tanto o samba quanto o coco tiveram suas características de improvisação da performance “ao vivo” dos cantores solistas – sambistas ou coquistas – limitadas e “cristalizadas”, passando a existir em gravações que se tornariam as versões “originais/oficiais” de cada música – agora com *status* de “composição”.

Deste modo, como se observa nos exemplos citados anteriormente, *Xexéu de Bananeira* e *Véspera e Dia de São João*, entre outras músicas do repertório de Jackson, pode-se afirmar que ele realizou a transposição de uma forma de manifestação cultural popular “tradicional”, que contava com música e dança, com a participação ativa não

¹⁶ Sobre isso, Sandroni (2012, p. 153) afirma: “Os testemunhos existentes sobre o samba de rua carioca no início dos anos 1930 mostram que é generalizado o conceito segundo o qual ele consistia em um estribilho, repetido pelo coro e pontuado por improvisações de solistas. Como estas eram efêmeras, sempre cambiantes, e muitas vezes desprovidas de relação com o assunto do estribilho, não podiam servir à identificação de um samba determinado. Digamos que o conceito geral de samba incluía os improvisos como uma parte necessária, mas o conceito de um samba particular tinha que fazer abstração deles, pois não eram particulares.”.

apenas dos “músicos” – tirador de coco (solista) e instrumentistas acompanhantes, com ganzá e zabumba, por exemplo – mas também de todos os presentes à brincadeira do coco – aqueles que, no contexto de um *show* ou concerto musical, corresponderiam ao “público” ou “plateia”, mas que no contexto original deste tipo de coco participam cantando e marcando o ritmo com palmas e batidas dos pés – para um outro mundo, do palco, das gravações fonográficas, das rádios, dos jornais e revistas, do cinema e da televisão. Desta forma, Jackson contribuiu para conectar esta vertente do coco ao mundo da modernidade¹⁷. Pode-se dizer que ele fez a *mediação*, isto é, *colocou-se entre mundos, atuou como “ponte”, interligando universos distintos dentro do campo cultural brasileiro*. Este *campo*, para utilizar uma terminologia do sociólogo Pierre Boudieu (2009, 2011), espaço de relações e disputas simbólicas, foi então reconfigurado por meio da ação mediadora exercida por Jackson, impulsionada pelo conjunto das indústrias do disco e do rádio, das revistas, jornais e dos produtores de *shows*.

Estes dois universos culturais, caracterizados de forma estereotipada pelos polos “tradicional” e “moderno”, ou pela dicotomia regionalista “Norte X Sul”, que traz incutida as relações de força e de hierarquização, as disputas pelo *poder simbólico* (BOURDIEU, 2009), podem ser associados aos contextos musicais que o etnomusicólogo Thomas Turino, em seu livro *Music as social life: the politics of participation*, de 2008, chama de *participatory performance*, *presentational performance* e *high fidelity*. Turino define os três conceitos, resumidamente, da seguinte maneira:

“*participatory performance* é um tipo especial de prática artística em que não há distinções entre artista e audiência, apenas participantes e potenciais participantes que executam papéis diferentes, e o principal objetivo é envolver o número máximo de pessoas em algum papel da performance. *Presentational performance*, em contraste, refere-se a situações em que um grupo de pessoas, os artistas, preparam e fornecem música para outro grupo, o público [ou audiência], que não participa no fazer da música ou dança. *High fidelity* refere-se à realização de gravações que têm a intenção de indicar ou ser um ícone da performance ao vivo. Embora as gravações de *high fidelity* estejam conectadas às performances ao vivo de muitas formas, técnicas e práticas especiais de gravação são necessárias para tornar esta conexão evidente no som da gravação, e papéis artísticos adicionais – incluindo técnicos de gravação, produtores e engenheiros – também

¹⁷ Jackson do Pandeiro não foi o único a fazer essa mediação, muito menos o primeiro. Mas, a perspectiva que adoto nesta tese é que ele foi o artista de maior alcance nos meios de comunicação social de sua época – e com maior repercussão na memória da música popular brasileira – a realizá-la, como argumento de forma mais detalhada adiante.

ajudam a delinear a *high fidelity* como um campo de prática própria.”¹⁸ (TURINO, 2008, p. 26 – tradução minha).

Sendo assim, podemos concluir que a ação de Jackson acabou por transformar uma manifestação cultural característica de *participatory performance* – onde a ideia de autoria não se coloca, onde a música, a dança, a experiência em sua totalidade, pertencem a todos e a ninguém, onde a própria ideia de obra musical, de composição não tem muito sentido, uma vez que a dinâmica que move o processo musical é pautada pela improvisação realizada pelo tirador de coco –, conectando-a, transportando-a, ao mundo da música popular, o mundo da *presentational performance* e da *high fidelity*. Neste novo contexto, a improvisação das palavras, do ritmo e da melodia das estrofes é cristalizada nas gravações – mas não necessariamente nos *shows* –, tomando a forma de “composição”, e passando a ter uma autoria, propiciando a geração de “direitos autorais” e lucros para os seus detentores e, principalmente, para as gravadoras, as rádios, os empresários e toda a indústria que faz movimentar os produtos culturais. Não se trata aqui de fazer juízo de valor sobre a ação de Jackson neste processo de mediação. O mesmo aconteceu também com uma série de outras manifestações culturais brasileiras de *participatory performance*, como o samba e a música caipira, por exemplo, através das iniciativas de outros agentes. Foram muitos os que se apropriaram de criações de autoria indeterminada, repetidas e transmitidas de forma oral, nos eventos – poderíamos até mesmo chamar de ritos – em que elas aconteciam. No caso de Jackson, talvez, para ele próprio, esta questão nem mesmo se colocasse, uma vez que o coco fazia parte da cultura do meio em que ele nasceu e teve seus primeiros anos de vida, o que tornava a utilização deste material musical algo “natural” para ele, uma consequência direta de sua formação cultural, à qual ele tinha legitimidade para expressar. De qualquer forma, para este estudo, o mais importante é o entendimento de que este processo de mediação acabou se configurando como um dos elementos que contribuíram para destacar Jackson no universo da música popular brasileira em sua

¹⁸ “Briefly defined, *participatory performance* is a special type of artistic practice in which there are no artist-audience distinctions, only participants and potential participants performing different roles, and the primary goal is to involve the maximum number of people in some performance role. *Presentational performance*, in contrast, refers to situations where one group of people, the artists, prepare and provide music for another group, the audience, who do not participate in making the music or dancing. *High fidelity* refers to the making of recordings that are intended to index or be iconic of live performance. While high fidelity recordings are connected to live performance in a variety of ways, special recording techniques and practices are necessary to make this connection evident in the sound of the recording, and additional artistic roles – including the recordist, producers, and engineers – also help delineate high fidelity as a separate field of practice.” (TURINO, 2008, p. 26).

época de atuação, ao longo de sua trajetória artística, e também depois, ao ser “mitificado” como um *cultural hero* (NETTL, 2005) no contexto brasileiro. Desta forma, a sua famosa “divisão” rítmico-melódica do canto e sua grande habilidade como percussionista, afirmadas e reafirmadas nos discursos de artistas contemporâneos, produtores, historiadores e memorialistas, jornalistas e fãs de sua obra, foram moldadas também no interior de todo este processo de mediação aqui discutido.

Podemos considerar ainda que estas classificações fornecidas por Turino funcionam como espécies de *modelos estruturais*. Assim, quando se coloca o par *participatory performance* e *presentational performance* como instâncias independentes, como “polos” isolados, isso só pode ser pensado de forma esquemática. O coco praticado por Flora Mourão e que, como vimos, influenciou Jackson desde sua infância quando ainda era apenas o menino José Filho, é um exemplo de que essas instâncias não são radicalmente excludentes. Enquanto manifestação de cultura popular, os cocos, nesta modalidade que conecta música e dança, aproximam-se da ideia de *participatory performance*, onde todas as pessoas presentes à brincadeira podem participar cantando, tocando e/ou dançando. Porém, assim mesmo, *existe uma distinção de competências e habilidades entre os praticantes destes cocos*. Do conjunto da comunidade surgem os indivíduos que são reconhecidos pelo grupo como mais proficientes, mais “talentosos”, para exercer o papel de coquista/“tirador”, enquanto outros são “especialistas” nos instrumentos de acompanhamento, como o ganzá e o zabumba. Assim, se é verdade que todos podem participar cantando no coro e dançando suas umbigadas, nem todos estão preparados para ser cantadores/solistas e “tirar” cocos, improvisando versos, durante a brincadeira. Esta última atividade é realizada por “especialistas” que são reconhecidos e que têm suas performances avaliadas pelos demais membros da comunidade. Nesta categoria de coquista é que se encontrava Flora Mourão. Ela não era um membro comum do coro, mas uma cantadora que animava os cocos, isto é, se apresentava como solista, *realizando uma parte de competência individual no interior do conjunto de uma prática coletiva*. Por esta perspectiva, a performance de Flora se aproximava da noção de *presentational performance*, mas ela só se efetivava em um contexto de *participatory performance*. Diferente do contexto do coco de embolada, por exemplo, em que os cantadores/“emboladores” se apresentam para uma plateia, os cocos de Flora estão na intersecção dos dois conceitos descritos por Turino, são *participatory performance* e *presentational performance* ao mesmo tempo. Como se vê, estes cocos de Flora, que

estão na base da formação da identidade cultural e artística de Jackson, eram manifestações de *característica liminar* neste aspecto da performance.

Ainda sobre o processo de transposição do coco enquanto cultura popular “tradicional” para o contexto da música popular mediatizada, que teve Jackson como um de seus principais realizadores, é preciso enfatizar que o formato das músicas também precisou passar por adequações. As gravações fonográficas, que se ajustam à ideia de *high fidelity* de Turino (2008), por exemplo, tornaram necessária a (re)definição da duração das músicas, ficando estas limitadas ao tempo do lado A ou B de um disco de 78 rpm – algo entre dois e três minutos. O coco, antes com duração livre, existindo pelo tempo necessário para a realização plena da experiência cultural e social comunitária, passou, nesse novo contexto, a ter sua estrutura improvisada “enquadrada” pelo tempo do disco e da emissão radiofônica – esta última, demarcada pelos blocos dos programas, separados pelos anúncios publicitários.

Outro exemplo desta adaptação aos padrões da música popular é o *Coco de Improviso, composição* de Edson Meneses, Alventino Cavalcante e Jackson do Pandeiro, lançada em 1957, em disco compacto, pela Copacabana. A gravação desta música, um exemplar excelente de *high fidelity*, faz parecer que se está em uma performance ao vivo de um coco improvisado, como seu título sugere. Como é característico deste tipo de gênero musical em seu contexto de cultura popular tradicional, muitas vezes o texto cantado nas estrofes improvisadas não tem relação com o sentido do texto do refrão – que é o elemento de unidade da música –, sendo repetido depois de cada intervenção do tirador/solista. Pode-se verificar isso observando a transcrição da letra da referida música, apresentada a seguir:

- (Jackson) “Quem roubou meu sabiá/ Fique sabendo: bem caro tem que pagá!
 (Coro) Quem roubou meu sabiá/ Fique sabendo: bem caro tem que pagá!
 (Jackson) Oi, joguei meu limão pra cima/ Caiu n’água foi ao fundo/
 Triste da moça solteira/ Que cai na boca do mundo.
 (Coro) Quem roubou meu sabiá/ Fique sabendo: bem caro tem que pagá!
 (Jackson) Quem?
 (Coro) Quem roubou meu sabiá/ Fique sabendo: bem caro tem que pagá!
 (Jackson) Quem viajar para o Norte/ Se achar um lenço, é meu!

- Uma letrinha no ponta/ Foi meu amor quem me deu.
- (Coro) Quem roubou meu sabiá/ Fique sabendo: bem caro tem que pagá! (BIS)
- (Jackson) O trovão ronca na Serra/ Que saudade vem me dá
- Da festa de Itapuã/ No dia de Iemanjá.
- (Coro) Quem roubou meu sabiá/ Fique sabendo: bem caro tem que pagá!
- (Jackson) Segura!
- (Coro) Quem roubou meu sabiá/ Fique sabendo: bem caro tem que pagá!”

Percebe-se que os textos do refrão e das estrofes não têm relação direta entre si. Afinal, o que o aviso ao ladrão de sabiá pode ter com um limão na água, um lenço perdido ou a festa de Iemanjá? Neste caso, as palavras funcionam mais como *suporte para a melodia*, para o ajuste da prosódia realizada na performance, como se pode perceber pela audição da gravação¹⁹, do que como um conjunto de enunciados verbais com um sentido partilhado que lhes dê unidade. Na gravação, ouve-se a sanfona, uma gama de instrumentos de percussão, como pandeiro, zabumba, triângulo e ganzá, e as vozes de Jackson e do coro. O cantor *dialoga* com o coro, fazendo intervenções nos intervalos entre uma exposição do refrão e sua repetição. Jackson pergunta ao coro: “Quem?” e, mais adiante, incita: “Segura!”, como se todos os participantes da gravação estivessem, de fato, em uma performance ao vivo, fora do estúdio, em algum terreiro pelo Nordeste. E o efeito dialógico extrapola o âmbito dos participantes da gravação, de modo que, ao longo da audição da música, o ouvinte – o público, a audiência – pode se familiarizar com o refrão, memorizá-lo e acabar cantando junto com o coro, sentindo-se parte daquela situação criada artificialmente, mas que induz a ilusão de estar acontecendo em um espaço da vida cotidiana.

O papel do coro é fundamental na música de Jackson. Isso fica claro ao notarmos que ele o incorporou em praticamente toda a sua produção musical. Mesmo quando gravou músicas de outros gêneros que não o coco, como samba, xote, marcha, baião, frevo, lá estava também o coro. Parece que Jackson quis levar para suas músicas, em qualquer modo de apresentação, um pouco da experiência coletiva/comunitária – da *participatory performance* – presente na modalidade do coco que ele conheceu ainda na

¹⁹ Para ouvir *Coco de Improviso*, acesse a faixa 05 do CD que acompanha esta tese.

infância, como visto anteriormente. Como o próprio Jackson declarou, em entrevista a Margarida Autran²⁰, transcrita por Moura e Vicente (2001, p. 332): “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. E o coco é o pai do negócio.”

1.1.2 “Zé Jack”: o Cinema e a fome

No período de infância, ainda vivendo em Alagoa Grande, José Gomes Filho recebeu um apelido que seria o embrião de seu futuro nome artístico. Ele passou a ser chamado pelos meninos da região onde morava como “Zé Jack”, ou mesmo apenas “Jack”. O apelido veio por influência do cinema. Pelo que contam seus biógrafos, Moura e Vicente (2001, p. 39), José Filho conseguia, eventualmente, guardar algum dinheiro do que recebia acompanhando sua mãe nos cocos, para assistir aos filmes de faroeste exibidos no Cine Brasil, que foi inaugurado em Alagoa Grande pouco depois da chegada da energia elétrica, ocorrida na cidade em dezembro de 1920. É difícil imaginar como um menino que pertencia a uma família tão pobre poderia reservar dinheiro para este pequeno luxo de frequentar o cinema. Mas é assim que ficou para a história a explicação desta situação, por falta de outra fonte que esclareça isso de forma mais detalhada. O próprio Jackson deixou depoimentos explicando a origem de seu apelido e relacionando-o ao ator norte-americano Jack Perrin. Apresento, a seguir, a transcrição de um trecho de entrevista de Jackson, realizada pelo ator Grande Otelo na década de 1970, em programa de televisão²¹, onde o músico fala sobre o assunto:

Porque, na época, eu brincava de artista. Eu tinha o quê? 13 anos de idade? 12 a 13 anos... Brincava de artista, naquele tempo do cinema mudo. Lembra daquilo? [...] Então, tinha aquele... o pessoal do faroeste... e a gente, os meninos, faziam suas quadrilhas de índio, de chefe de quadrilha, de bandidos, e tal, coisa... **E eu era, então, o “Jack Perrin”!** Comprei um chapéuzão de palha, quebrei o bicho à minha moda, fiz um revólver de madeira... botei... e a gente brincava com aquele... e não era somente eu que tinha aquele nome, não! Eu tinha o nome de “Jack” porque o cara era magrinho, então eu procurei... eu queria ser o cara. E era bom no soco! [...] Então ficou eu ali brincando de artista até quando foi possível. Depois eu fui crescendo, ia ajudar a minha mãe a dar de comer à moçada... E então eu fui trabalhar... e comecei por ali trabalhando, parei com as

²⁰ AUTRAN, Margarida. *Já me chamaram para gravar ritmo estrangeiro, mas eu só faço Brasil mesmo*. In: Jornal O Globo. Rio de Janeiro, 24 de setembro de 1976.

²¹ De acordo com informação encontrada em SOARES (2011, p. 239), o programa se chamava *Otelo e os Artistas*, exibido na TV Educativa do Rio de Janeiro.

brincadeiras, **mas ficaram me chamando de “Jack”**. Jack era só “J-A-C-K”. Jack, Jack, Jack... e aí comecei a tocar pandeiro, e os caras: “Como é que é, ô **Zé Jack**? Jack do Pandeiro, ô!”. Minha mãe achou ruim!... Também logo disse: “É isso mesmo... Eu batizar um filho com nome de José e hoje vem os ‘diabo’ trocar o nome por um tal de ‘Jack’ que eu não sei de onde saiu nem de onde entrou...”. (JACKSON DO PANDEIRO, disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=LOdCEQasUfg>>, 2min, 27seg – grifos meus)²².

Como se observa no depoimento de Jackson, foram as brincadeiras de criança, imitando o ator de faroeste Jack Perrin, que lhe trouxeram o apelido “Jack”, cuja pronúncia foi abrigada para “Jáqui”, como repetido diversas vezes pelo próprio artista durante a entrevista. Ao que parece, talvez a memória de Jackson tenha se equivocado sobre sua idade no período referido. Na entrevista, ele afirma que tinha entre 12 e 13 anos de idade quando recebeu o apelido mas, se, de fato, ele conseguia o dinheiro para as seções de cinema com a ajuda que dava para sua mãe nos cocos, isso não confere com a idade que ele tinha – 11 anos – quando Flora Mourão parou com estas suas atividades, e ele começou a trabalhar na olaria, como já observamos anteriormente. Esta é uma das dificuldades em tratar de fatos biográficos apenas a partir de discursos baseados em memórias. Nem sempre as informações são coincidentes. Mas pode-se considerar, ao menos, que foi durante a infância de José Gomes Filho, ainda em Alagoa Grande/PB, que ele passou a ser conhecido pelo apelido “Zé Jack”. É pelo menos curiosa esta influência do cinema norte-americano no apelido de infância que serviu de base para o nome artístico “Jackson do Pandeiro”. Se este último denota um hibridismo entre matrizes culturais distintas – norte-americana, com o “Jackson”, e brasileira, com “do Pandeiro” –, dando indícios da *identidade liminar* do artista, o mesmo já se apresentava no apelido de infância, o “Zé” brasileiro somado ao “Jack” norte-americano. E mais curioso ainda é este nome artístico pertencer a um músico que, a partir do final dos anos 1950, dedicou boa parte de seus esforços ao combate do que ele considerava ser uma “invasão da música estrangeira” no mercado brasileiro, em especial, do *rock* norte-americano, como estudado em um capítulo à frente. A seguir, duas imagens do citado ator Jack Perrin:

²² YOUTUBE. *Jackson do Pandeiro - Matéria especial Troféu Gonzagão no São João de Campina Grande*. Vídeo (14min17seg). Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=LOdCEQasUfg> >. Acesso em 28 out 2015, 11h00.

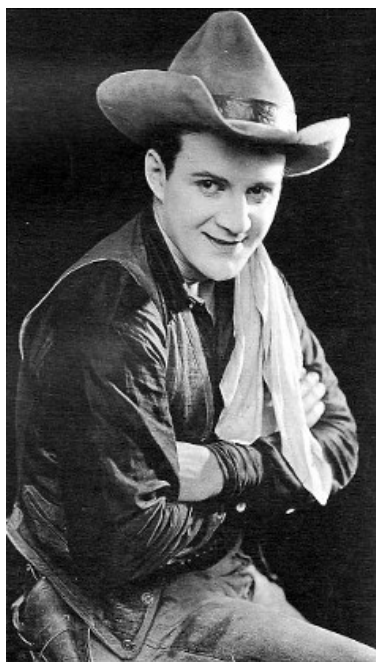


Fig. 01 O ator Jack Perrin²³

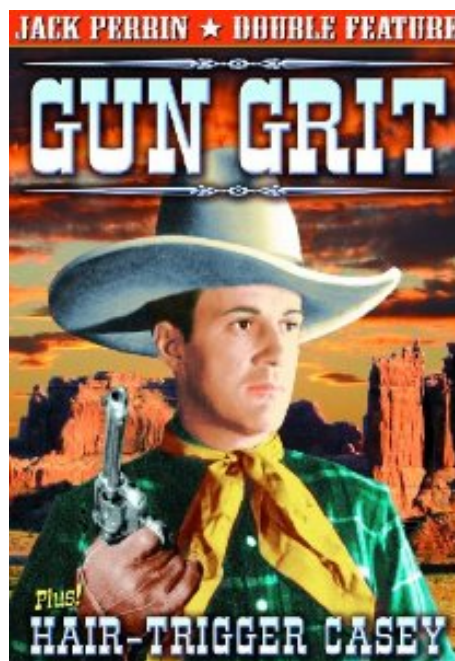


Fig. 02 Cartaz de divulgação de um dos filmes em que Jack Perrin atuou²⁴

Em Alagoa Grande, além do coco de sua mãe, Zé Jack teve contato com os blocos que animavam o carnaval, assim como “violeteiros, cantadores, repentistas e emboladores de coco” (MOURA, VICENTE, 2001, p. 29). Nesta cidade, ele teria suas primeiras experiências com algumas das manifestações musicais reconhecidas – *classificadas*, de acordo com a terminologia utilizada por Antonio García Gutiérrez²⁵ (2007, 2009) –, como “tipicamente”, “autenticamente” nordestinas. Portanto, é na infância que começou a ser moldada a *identidade musical e cultural* que fundamentaria a trajetória artística de Jackson do Pandeiro. Entre outros elementos, será também com base nesta sua experiência durante a infância, que irá posicionar-se em “defesa” da música brasileira e do “folclore”, como veremos mais adiante, novamente frente ao que ele julgava como uma “invasão da música estrangeira”, desde o fim da década de 1950.

Por volta de 1930, José Gomes Filho, já definitivamente “rebatizado” como “Zé Jack”, e a família passaram por um momento de grande privação, com a morte do pai, José Gomes. Além do luto, eles sentiram a fome se insinuar por suas vidas. Sem o dinheiro dos ganhos de José Gomes – o pai – na olaria, e com a mãe, Flora, afastada dos

²³ Imagem disponível em < <http://www.imgmob.net/jack-perrin.html> >. Acesso em 10 nov 2015, 10h00.

²⁴ Imagem disponível em < <http://www.oldies.com/collection-view/Westerns.html> >. Acesso em 10 nov 2015, 10h15.

²⁵ GARCÍA GUTIÉRREZ, Antonio. *Desclasificados: Pluralismo lógico e violencia de la desclasificación*. Barcelona: Anthropos, 2007.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Antonio. *La identidad excesiva*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2009.

cocos, as fontes de renda da família minguaram e os irmãos, Zé Jack e Briba, acabaram procurando alguma forma de subsistência, “recolhendo caridade alheia, matando passarinho, roubando frutas dos sítios sem cercas e, nos instantes de desespero extremado, revolvendo o lixo alheio, à cata da cota diária de sobrevivência.” (MOURA, VICENTE, 2001, p. 43-44). Ao lembrar deste tempo, em Alagoa Grande, Jackson comentou, no programa *MPB Especial*, da TV Cultura, de 1972:

A minha cidade, rapaz, eu vou te contar, eu não sei se melhorou, não, porque eu acho que faz mais de “900 anos” que eu saí de lá. Mas, eu até gostava de lá, entende ‘nêgo véio’? Porque tinha o trem, entende?... o trem, nas outras regiões não tinha... Tinha as lagoas pra gente pescar, entendeu? Também passei uma fome “da bexiga” lá!... Por isso também não quero voltar lá... entendeu? Tinha que trabalhar na enxada, é o que tinha lá em Alagoa Grande, porque outra coisa mais não tem. Aí eu fui pra Campina Grande. É onde que, Campina Grande, o negócio já melhorou a situação. Minha mãe era uma senhora que cantava coco quando... no tempo, nova... cantava coco, né? E... num tinha problema. Enquanto meu pai tava vivo, enquanto ela cantou coco, o negócio foi muito bem... positivo, certo? (JACKSON DO PANDEIRO – *MPB Especial* [1972], 2012, 15min36seg)

Em meio às boas lembranças, ao sentimento nostálgico movido pelas imagens do trem e das pescarias nas lagoas, na região de Alagoa Grande, durante a infância, a memória de Jackson revela também sua vontade de manter-se afastado do local em que passou “uma fome ‘da bexiga’”. Seria na próxima cidade em que viveria que “melhorou a situação”. Procurando uma condição melhor de vida, Zé Jack e a família partiram para a cidade de Campina Grande/PB, entreposto e centro de comércio e de negócios da região. Ele foi trabalhar como ajudante de padeiro, por indicação de familiares que já residiam na cidade. Seria ali, em Campina, que Jackson iria dar os primeiros passos em direção à profissionalização como músico, entre os bares do bairro Zé Pinheiro e os cabarés da Mandchúria.

1.1.3 Zé Pinheiro e Mandchúria: os cabarés, a feira e as difusoras – em busca da profissionalização como músico

Zé Jack e a família chegaram para viver em Campina Grande/PB, em fins de 1930 ou início de 1931. Foram morar nas imediações do que seria o futuro bairro de José Pinheiro, popularmente conhecido como “Zé Pinheiro” ou simplesmente “Zépa”,

por dupla contração. Com aproximadamente 11 para 12 anos, Zé Jack foi trabalhar como ajudante de padeiro. Ele saiu de Alagoa Grande já com seu primeiro emprego em padaria arranjado em Campina, e este foi um dos principais motivos para a mudança de cidade, procurando alguma renda para a sobrevivência da família. O assunto foi tratado por seu tio Manuel Galdino – marido da tia Maria Jacinta da Conceição, irmã de Flora Mourão –, que o colocou para trabalhar como ajudante na padaria de um amigo, junto com seus filhos João Galdino e “Zé Grande”, ambos primos de Jack. Ele passou por várias padarias de Campina, ajudando a fazer a massa e entregando os pães para a clientela das redondezas, antes de conseguir ganhar dinheiro suficiente para o sustento da família com a música. Desde a adolescência, para completar o orçamento, fazia serviços eventuais como pintor, pedreiro e até limpador de fossa sanitária.

Em 10 de julho de 1931²⁶ nasceu, em Campina Grande, o filho caçula de Flora Mourão. Pouco se sabe sobre o pai biológico da criança, além de que viveu pouco tempo com Flora. Batizado como Geraldo, o menino seria conhecido por toda vida como “Cícero”. Era uma promessa da mãe ao Padre Cícero – que foi “santificado” pelo povo nordestino, mas que não gozava do mesmo prestígio junto à cúria católica. O padre da paróquia em que o menino seria batizado, ao saber da promessa, recusou-se a aceitar o nome. Ele foi então oficialmente batizado como Geraldo, mas para a família e os amigos, foi sempre o “Cícero”²⁷.

Nos anos de adolescência e início de juventude, Zé Jack começou a frequentar os espaços onde encontrava aquilo de que realmente gostava: música, bebida e mulheres²⁸. Em Zé Pinheiro, comparecia assiduamente aos bares, festas, serestas, rodas de samba, e onde mais pudesse encontrar com seus amigos, em geral, também envolvidos com música, seja como aspirantes à carreira ou como profissionais já estabelecidos. Por ali ele ia aprendendo, observando os mais experientes e, mais tarde,

²⁶ Esta informação foi obtida em entrevista realizada com José Silva Gomes, filho de Geraldo Gomes e sobrinho de Jackson, em São Paulo, 17 out 2015.

²⁷ Cícero foi fundamental na carreira artística de Jackson, atuando por muitos anos ao lado do irmão como zabumbeiro e pandeirista. Durante a pesquisa, visitei casas de forró na cidade de São Paulo, como o *Canto da Ema*, e conversei de modo informal com músicos que repetiram um discurso, que circula neste meio da “música nordestina”, de que Cícero foi o elaborador de uma batida de zabumba para o “forró”, enquanto gênero musical. Este tema também é abordado por Moura e Vicente (2001, p. 240 e 242).

²⁸ Não necessariamente nessa ordem. Em *Tem Mulher, Tô Lá!*, música de Zé Catraca e J. Luna, lançada em LP homônimo, em 1973, Jackson cantaria com convicção: “Se tem mulher, tô lá! Toda diversão é boa, porém, sem mulher não dá”. O teor machista da letra aponta para uma das características comuns do forró e do estereótipo que moldou parte da identidade cultural dos “cabras machos” do nordeste, incluindo o próprio Jackson.

participando das brincadeiras, cantando, tocando e se divertindo com os companheiros daqueles ambientes.

O outro espaço que ele frequentou, ainda adolescente, e que foi determinante em sua carreira, foi a Mandchúria, como era conhecida a zona de prostituição local. Antes de seus 17, 18 anos, Jack já escapava para as boates e cabarés da Mandchúria, onde conheceu os quatinhos dos fundos das casas noturnas e as moças que ali ganhavam a vida. Foi nesse ambiente que conheceu também Maria da Penha Filgueiras, sua primeira esposa – filha de Biu Soares, que trabalhava como prostituta por ali. Ele se casou em 1938, mas o relacionamento conturbado durou pouco. A separação de corpos não foi oficializada no cartório, o que rendeu uma futura acusação de bigamia a Jackson, anos depois, e muitas explicações até ele conseguir a anulação do casamento.

Com o tempo, Jack foi se familiarizando com os conjuntos musicais que atuavam naquelas boates e, concomitantemente, fazendo-se conhecido dos músicos. Como estava sempre por perto e demonstrava interesse, às vezes ele podia tocar um pouco com algum pandeiro, tamborim, ou mesmo a bateria, quando o conjunto da casa fazia um intervalo para descanso. E assim Jack foi se insinuando naquele ambiente da vida noturna de Campina Grande. Conheceu e conviveu, na Mandchúria, com muitos companheiros que foram importantes em sua trajetória musical, como Geraldo Corrêa, conhecido sanfoneiro de oito baixos, Mauro – ou “Amaro”, como Jack dizia, músico local, também pandeirista –, o contrabaixista Mosquito, o baterista Bôto, Zé Lacerda – pandeirista e baterista, futuro cunhado de Jackson, e irmão de Genival Lacerda, que ficaria famoso, anos depois, com seu forró “malicioso” de duplo sentido –, entre tantos outros. Ali também reencontrou Vicente Silva, amigo de infância, em Alagoa Grande, e que viria a ser o último pandeirista do conjunto que acompanharia Jackson, nos anos finais de sua vida. Outro companheiro de farra, o violonista e banjoísta Abdias, teve dois papéis relevantes na vida de Jack: o auxiliou com o violão, que praticavam juntos em alguns encontros; e, o levou até seu pai, Alfredo Justino, que “fabricava e alugava violões, cavaquinhos, banjos, pandeiros e vários outros instrumentos para aprendizes e veteranos sem condições de adquirir um.” (MOURA, VICENTE, 2001, p. 61). Sem dinheiro para comprar um pandeiro, afinal seu salário como ajudante de padeiro não dava para muito além de sustentar a família, Jack passou a alugar o instrumento com Alfredo Justino quando surgia alguma oportunidade para ganhar um dinheiro extra nas “tocadas” que apareciam eventualmente.

Mas foi com a bateria que Jack conseguiu sua primeira oportunidade de trabalho com a música. Ainda antes de alcançar a maioridade, ele foi convidado pelo contrabaixista Mosquito para substituir Biró, o baterista de seu conjunto, que estava doente. A banda de Mosquito tocava na boate *Baile Azul*, uma das casas noturnas da Mandchúria. Jack aproveitou a chance e ficou no lugar de Biró, um pouco às escondidas, uma vez que não tinha idade para estar ali. Depois, mesmo com o retorno de Biró, ele permaneceu com o conjunto, como substituto, e foi se estabelecendo aos poucos. Em entrevistas e depoimentos, Jackson costumava dizer que não se saía tão bem com a bateria. O que ele queria mesmo era tocar pandeiro, instrumento que estava começando a dominar com mais destreza desde algum tempo e que iria marcar sua carreira a ponto de ser acrescentado ao seu nome artístico. Como afirmou Jackson, em vídeo reproduzido no programa televisivo *Bar Academia*, em edição dedicada ao cantor e violonista João Bosco, na TV Manchete, durante a década de 1980:

Aí que, até que enfim, eu cheguei ao... tive a oportunidade pra ir pra tocar, e fui tocar bateria. E de bateria eu não quis mais porque... é... eu era um baterista... é, talvez um quinto lugar... porque, tinha um tempo que... tinha muita música americana, e *fox* e essa coisa toda, e eu não tinha jeito pra tocar *fox*. Eu, então, é... só era um baterista bom em samba, tocando choro, tocando as músicas puramente brasileiras. Eu aí deixei de tocar bateria, ganhava dois “merréis” por noite, e fui ganhar mil e quinhentos tocando pandeiro. (JACKSON DO PANDEIRO, depoimento disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=zKfjHP6gyqs>>, 1min23seg)²⁹.

Esta afirmação de Jackson é reveladora de algumas das características de sua identidade musical. Primeiro, que ele deixou a bateria, entre outras coisas, por uma dificuldade relacionada à execução de gêneros musicais norte-americanos, como o *foxtrot*. É uma espécie de admissão de limitação técnica significativa para um artista que seria reconhecido como o “Rei do Ritmo”. Seria esta postura de Jackson uma real dificuldade de execução musical no instrumento? Ou ele teria, já nessa época, uma indisposição com gêneros norte-americanos que iria se acentuar no futuro? Vale dizer que ele também não gostava de tocar bongô quando atuou em orquestras de rádio, nos anos que viriam pela frente, contrariando os maestros e dizendo: “não sou cubano!”. Bem, coloco estas questões, porque é difícil imaginar que alguém com a desenvoltura rítmica que Jackson alcançou em tantos gêneros musicais não fosse capaz de vencer

²⁹ YOUTUBE. João Bosco MPB - Pout-pourri Jackson do Pandeiro - Bar Academia. Vídeo (5min45seg). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=zKfjHP6gyqs>>. Acesso em 29 out 2015, 17h00.

uma dificuldade inicial e se desenvolver em universos musicais com os quais estava menos familiarizado. Além disso, o “fox” que ele faz referência, já não era uma novidade nos anos finais da década de 1930, quando Jackson avançou em sua profissionalização musical. Talvez, essa dificuldade de Jackson com gêneros norte-americanos derivados do jazz se deva à natureza rítmica típica da subdivisão dos tempos dos compassos. Nestes gêneros jazzísticos, é comum a interpretação da subdivisão da pulsação rítmica de maneira ímpar (em 3 subdivisões), como nos compassos compostos. Já nos gêneros de música brasileira em que Jackson estava familiarizado, como o samba e o coco, a subdivisão da pulsação é par (em 4 subdivisões), como nos compassos simples. No jazz “swing”, a interpretação é próxima da notação indicada a seguir:



Mas esta é apenas uma hipótese, que não buscaremos – e não podemos – confirmar neste trabalho. Não há meios, no momento, para verificar esta ideia. Ficam, por hora, o questionamento levantado e as palavras do depoimento de Jackson. Um indício, talvez, possa ser percebido quando ele diz que “só era um baterista bom em samba, tocando choro, tocando as músicas puramente brasileiras”. Contudo, esta frase de Jackson é também uma reafirmação do universo cultural e musical em que ele se estabeleceu. Então, é no mundo da música popular brasileira, no mundo dos gêneros que caracterizaram seus anos de atuação artística – como o samba, o coco, o xote, o baião, a marcha carnavalesca, o frevo, etc. –, que ele pode ser visto como um expoente, como um representante notável e um artista virtuoso, principalmente em suas performances como instrumentista e como cantor elogiado por sua “divisão” rítmico-melódica.

De qualquer forma, Jack abandonou a bateria e tornou-se, definitivamente, pandeirista – apesar de continuar precisando alugar ou pegar emprestado o instrumento ainda por um bom tempo. De acordo com Moura e Vicente (2001, p. 64), “Jack, entre 1936 e 39, já se impunha como um promissor pandeirista”. Ele estava em busca de sua profissionalização, mas ainda não tinha os recursos para isso. A carreira como músico profissional, como instrumentista, era para Zé Jack uma oportunidade de melhorar de vida, fazendo algo que gostava. Os amigos o ajudaram neste objetivo, reunindo algum

dinheiro – fazendo a conhecida “cotização” ou “vaquinha” – e comprando para Jack seu primeiro pandeiro.

* * *

Outro lugar em que Jack conviveu foi a Feira Central de Campina Grande, conhecido espaço de comércio e trocas da região, para onde acorriam também repentistas, emboladores, cordelistas e artesãos. Ali, ele conheceu o cego Chico Bernardo, que ganhava a vida com seus cordéis e tocando viola e reco-reco – a descrição típica de um personagem, o “cego”, muito presente nas feiras que se espalham pelo Nordeste brasileiro, cujos “lamentos” tornaram-se parte importante da cultura popular. Com o tempo, a convivência e a amizade, Jack, eventualmente, acompanhava Chico Bernardo, tocando o reco-reco do amigo. Em 1959, já como Jackson do Pandeiro, gravou a música *Lamento Cego*, composição dele próprio e de Nilvaldo Lima, e, ao interpretá-la, “encarnou” o personagem do “cego de feira”. Isso pode ser notado na letra da canção, que começa como uma narrativa e, em seguida, passa a ser cantada em primeira pessoa, em forma quase confessional, como é recorrente nos “lamentos de cego”. Em seguida, a transcrição do texto de *Lamento Cego*:

Narrador: Irmão, que está me escutando/ Preste bem atenção
 Já vi um cego contando/ Sua história num rojão
 Já vi um cego contando/ Sua história num rojão.

(Acordeom)

“Cego”: Quem vê a luz deste mundo/ Não sabe o que é sofrer
 Que sofrimento profundo/ Querer ver e não poder
 Que sofrimento profundo/ Querer ver e não poder!

(Acordeom)

“Cego”: Irmão, mais triste eu fico/ Com tanta ingratidão
 Dois gravetos de angico/ Me tiraram a visão
 Dois gravetos de angico/ Tiraram sem dó minha visão.

(Acordeom)

“Cego”: Por isso nós tamo aqui/ Eu e minha viola
 Por Jesus vamos pedir:/ Meu irmão, me dê uma esmola

Por Jesus vamos pedir:/ Meu irmão, deixe aí a sua esmola.

(Acordeom)

“Cego”: Que Deus recompense então/ A sua caridade

E lhe dê sempre a visão/ Saúde e felicidade

Que lhe dê sempre a visão/ Boa sorte e muita felicidade.

(Acordeom)

A caracterização do personagem e de seu espaço é buscada também no material sonoro e fica muito evidenciada na audição da música³⁰, em que se pode perceber uma série de elementos que representam iconicamente a chamada “música nordestina tradicional”, como: a melodia cantada por Jackson, construída sobre o modo de G mixolídio; os interlúdios realizados no acordeom, em progressões também no modo de G mixolídio, que surgem entre as estrofes da música, ocupando um papel que geralmente é da viola, no chamado “baião de viola”, ou no “rojão de viola”; e, a instrumentação que conta também com triângulo, zabumba e agogô. O estilo de interpretação vocal adotado por Jackson também é significativo, fazendo uso do vibrato distintivo dos cantadores nordestinos que se apresentam comumente em feiras. O “cego de feira” vem se somar ao “coquista”, comentado anteriormente, entre os tantos personagens/“arquetipos” característicos da cultura brasileira que foram representados e mediados por Jackson por meio de sua performance e de sua produção musical.

Esse mundo da feira era muito querido por Jackson. Nos anos em que viveu no Rio de Janeiro, já com a carreira estabelecida, ele costumava frequentar a Feira de São Cristóvão – lugar repleto de migrantes nordestinos e seus descendentes, que para lá levaram um pouco de sua cultura –, para abastecer a dispensa da casa com os produtos “do Norte” e aproveitar para manter contato com as pessoas e aquele ambiente que lhe era familiar. Desde 2003, a “Nova Feira de São Cristóvão”, com o pavilhão nomeado “Centro Municipal Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas”, tem um de seus espaços de apresentação batizado como “Palco Jackson do Pandeiro”, dando mostra da projeção que Jackson alcançou na cultura popular nordestina, juntamente com Luiz Gonzaga e João do Vale – este último, também com um palco em sua homenagem.

³⁰ Para ouvir *Lamento Cego*, acesse a faixa 06 do CD que acompanha esta tese.

* * *

Retornando a Campina Grande, ainda por volta da segunda metade da década de 1930, Jack passou a se apresentar em programas da difusora do bairro de Zé Pinheiro, ficando mais conhecido localmente. A *difusora* era um serviço de alto-falantes do bairro, que levava notícias e entretenimento para os ouvintes antes da popularização do rádio. Foi assim em várias cidades pelo Brasil. Foi assim também em Campina Grande. Renato Ortiz comenta que: “Desde 1922 o rádio havia sido introduzido no Brasil; não obstante, até 1935 ele se organizava basicamente em termos não comerciais, as emissoras se constituindo em sociedades e clubes” (ORTIZ, 1988, p. 39). O processo de expansão do rádio, no Brasil, ocorreu ao longo da década de 1930, como afirmam, entre outros, Almirante³¹ (2013; 1ª ed. 1963) e o próprio Renato Ortiz (1988). Dois fatores foram determinantes para isso: um, de ordem tecnológico-econômica, foi a chegada dos rádios valvulados, substituindo os aparelhos de galena, o que barateou o custo de produção e tornou os equipamentos receptores mais acessíveis; e, outro, de ordem político-econômica, foi a liberação da publicidade – inicialmente restrita a 10% da programação diária –, após o ano de 1932, aprovada pelo presidente da república, Getúlio Vargas, incrementando o financiamento das emissoras. Mas, neste período, no bairro de Zé Pinheiro, era ainda a difusora, com seus alto-falantes, que fazia as transmissões para seus moradores e frequentadores habituais.

Com o tempo, Jack foi firmando-se no cenário musical campinense e passou a se apresentar em outras difusoras. Foi atuando em uma delas, a *Voz de Campina Grande*, que ele formou uma dupla com Zé Lacerda, que recebeu o nome de *Café com Leite*, uma brincadeira com a cor de pele dos dois componentes. Como afirmam Moura e Vicente (2001, p. 71), “ensaiavam uns sambinhas, umas marchinhas, umas rancheiras, e lá iam para a difusora conferir a *performance*. Os dois cantavam e tocavam pandeiro”. As difusoras foram, portanto, importantes veículos de divulgação para Jack. Ao menos no âmbito local, em Campina Grande. Um dos aspectos relevantes é o fato de Jack apresentar-se como cantor. Isso revela que ele vinha buscando espaço para apresentar-se cantando publicamente desde cedo em sua trajetória. Porém, até aquele momento, ele estava conquistando oportunidades profissionais como músico de boate, como pandeirista. A atividade como cantor seguia nos bares, festas e até nas difusoras, mas

³¹ Almirante é o apelido do conhecido radialista e cantor Henrique Foréis Domingues, autor do livro *No tempo de Noel Rosa* (2013), com primeira edição de 1963.

era como instrumentista que ele obtinha ganhos financeiros. E foi assim que, em 1939, ele deixou as padarias para dedicar-se exclusivamente à carreira de músico profissional, tocando pandeiro e, eventualmente, outros instrumentos de percussão como reco-reco, tamborim, ganzá e agogô.

1.1.4 O Pastoril e o Cassino Eldorado

As apresentações na difusora do bairro de Zé Pinheiro trouxeram a atenção dos habitantes locais para a figura de Zé Jack. Com isso, ele recebeu um convite para participar do “Pastoril”, um folguedo natalino com músicas, danças e encenações, com características profanas e religiosas, realizado no bairro e presente em diversas localidades do Nordeste brasileiro. Fazem parte do Pastoril, dois cordões de pastoras: o encarnado e o azul. A irmã de Jack, Severina, participava do encarnado, como mestra. O organizador do Pastoril de Zé Pinheiro era um senhor conhecido como “Caiçara”. Foi ele quem fez o convite a Jack para substituí-lo na animação da brincadeira, fazendo o papel do *Velho*, ou *Bedegueba*, como o personagem também é chamado. Como esclarece Valdemar Valente, em texto publicado no site da Fundação Joaquim Nabuco, de Recife,

Do Pastoril faz parte uma figura curiosa: O Velho. Cabia ao Velho, com suas largas calças, seus paletós alambasados, seus folgadíssimos colarinhos, seus ditos, suas piadas, suas anedotas, suas canções obscenas, animar o espetáculo, mexendo com as pastoras, que formavam dois grupos, chamados de cordões: o cordão encarnado e o cordão azul. Também tirava o Velho pilhérias com os espectadores, inclusive, recebendo dinheiro para dar os famosos “bailes”, - descomposturas - em pessoas indicadas como alvo. (VALENTE, disponível em <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>>. Acesso em: 31 out 2015, 13h00.)

Como se vê nesta citação, o Velho é caracterizado como um tipo de *palhaço*. O cantor e compositor Lenine cita, entre diversas referências à cultura popular nordestina, um dos artistas mais importantes dessa tradição, o “Velho Faceta”, na música *Leão do Norte*, composição do próprio Lenine e de Paulo César Pinheiro, lançada no disco *Olho de Peixe*, de 1997, como se vê no trecho da letra transcrito a seguir: “Sou o coração do folclore nordestino/ Eu sou Mateus e Bastião do Boi Bumbá/ [...] Sou Frei Caneca do **Pastoril do Faceta**/ Levando a flor da lira/ Pra Nova Jerusalém” [grifo meu]. Nas

ilustrações a seguir, podemos ver alguns dos artistas que ficaram conhecidos representando o personagem:



Fig. 03 Velho Faceta³²
(Constantino L. Moisakis)



Fig. 04 Velho Xaveco³³
(Antônio Cândido)



Fig. 05 Velho Mangaba³⁴
(Walmir Chagas)

Conforme contam Moura e Vicente, o organizador e animador do Pastoril de Zé Pinheiro, Caiçara,

“mantinha em média doze pastoras, divididas entre os cordões, com suas mestra e contra-mestra. Quando dispunha de voluntarias sobressalentes, inseria a camponesa, a cigana, a borboleta, o anjo e a estrela. Ele, o velho (ou bodegueba), era o único homem do grupo.” (MOURA, VICENTE, 2001, P. 70)

Aceitando o convite feito por Caiçara para substituí-lo, Jack assumiu o papel do Velho no Pastoril de Zé Pinheiro, tornando-se o palhaço “Parafuso”. Não ficou registro sobre que data isso teria acontecido. Provavelmente, na segunda metade da década de 1930, uma vez que foi neste período que Jack começou a ficar conhecido no bairro com as apresentações na difusora.

Este episódio da vida de Zé Jack, como *brincante*³⁵ de Pastoril, interpretando o palhaço Parafuso, é bastante revelador de sua personalidade, muito marcada pelo humor e pelo riso, características que o acompanharam por toda sua carreira artística. As

³² Imagem disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=32p5z0Ej3IE> >. Acesso em 15 out 2015, 14h00.

³³ Imagem disponível em < <http://www.livrariacultura.com.br/p/pastoril-profano-do-velho-xaveco-7046858> >. Acesso em 15 out 2015, 15h00.

³⁴ Imagem disponível em <http://blogsolvermelho.blogspot.com.br/2010/12/walmir-chagas-e-o-velho-mangaba.html> >. Acesso em 15 out 2015, 17h00.

³⁵ *Brincante* é um termo utilizado para caracterizar o participante de folguedo, auto ou festa popular, principalmente no contexto da cultura popular da região Nordeste do Brasil.

palhaçadas, os movimentos cômicos, as chamadas *mungangas*³⁶, foram uma marca de suas performances, principalmente durante seus anos de maior sucesso, quando ele, já totalmente transformado em “Jackson do Pandeiro”, se tornou um artista nacional, apresentando-se em *shows* pelo Brasil, em auditórios de emissoras de rádio e nos programas de televisão. No evento da Revista Carnavalesca *A Pisada É Essa!...*, durante a estreia da música *Sebastiana*, estes elementos vieram à tona, com muita intensidade, quando Jackson percebeu a reação do público, que começou a gargalhar quando ele recebeu uma umbigada de sua parceira de palco, e se preparou rapidamente para “revidar”, “castigando-a” de volta na umbigada. Foi pela força do riso, da gargalhada, do humor popular, que Jackson alavancou seu primeiro grande sucesso. Neste sentido, o brincante, o palhaço Parafuso, também veio ajudar a compor a identidade artística de Jackson. Mais adiante retomaremos esta discussão.

* * *

Depois de deixar o trabalho como ajudante de padeiro, em 1939, Jack passou uma temporada trabalhando nas boates da Mandchúria. Entre elas, a casa de Carminha Vilar, onde se apresentou ao lado de Zé Lacerda, dando continuidade às atuações da dupla “Café Com Leite”. Porém, enquanto Jack seguiu no pandeiro, Zé Lacerda passou para a bateria. Depois de algum tempo, Zé Lacerda iniciou um namoro com Severina, a irmã de Jack, e isso trouxe desavenças entre os amigos, levando ao fim da dupla.

Ainda em 1939, Carminha Vilar passou a cuidar do Cassino Eldorado, também em Campina Grande, considerado um dos maiores cabarés que o Brasil já teve. Jackson também foi trabalhar no Eldorado, integrando a orquestra da casa, onde permaneceu até 1944. O Eldorado era um espaço de opulência para os padrões da época, com seus salões de jogos, palco para shows, seu quartos para “encontros”, a orquestra e uma equipe de atendimento selecionada cuidadosamente para atender o público abastado que frequentava suas dependências. Jack adquiriu ali, tocando na orquestra do cassino, muita experiência profissional, atuando ao lado de músicos experimentados e familiarizando-se com diversos gêneros musicais, como o choro, o samba, o jazz e a rumba, entre outros. Vale ressaltar que a experiência profissional de Jack, nestes primeiros anos de atuação, tocando em boates e no cassino, deu-se prioritariamente em

³⁶ De acordo com o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2009), o termo *munganga* é utilizado informalmente na região Nordeste do Brasil, e corresponde à “expressão facial cômica ou zombeteira; careta, esgar”.

conjuntos voltados para o entretenimento e diversão do público, que tinham seus repertórios constituídos por gêneros musicais ligados à dança. Isso também teve implicações mais adiante em sua carreira, quando se tornou um artista de renome nacional. Foi neste período futuro, de sucesso artístico, que Jackson se estabeleceu como um dos principais nomes ligados ao Forró – tanto no que diz respeito ao espaço em que se reúnem as pessoas para dançar, divertir-se e flertar, as conhecidas “casas de forró”, quanto no que diz respeito ao aspecto musical, produzindo mudanças nos aspectos rítmicos, juntando elementos de gêneros como o coco e o samba, por exemplo. Assim, nesses anos iniciais como músico profissional, trabalhando em conjuntos e orquestras, Jack foi se desenvolvendo como instrumentista, aperfeiçoando sua perícia com o pandeiro e outros instrumentos de percussão, mas também absorveu outras lições valiosas que lhe foram muito úteis quando ele passou a ser um *entertainer*, um artista “principal” no palco, centro das atenções em seus *shows*, gravações fonográficas e programas de rádio e televisão. Desde a infância, Jack conviveu com a música associada à dança, como no caso das rodas de coco animadas por sua mãe, Flora Mourão. Mas, nos conjuntos musicais dos cabarés e do cassino, a situação era diferente. Os conjuntos e orquestras de baile foram para ele uma outra escola. Alguns anos adiante, em sua fase de sucesso, quando Jack se tornou “Jackson do Pandeiro” e atuou como um tipo de *showman*, a experiência adquirida nestes conjuntos de casas noturnas foi importante em seu desempenho artístico. Jackson teve a música como elemento principal de suas performances, mas sempre com o suporte de outras “artes”, como suas coreografias e movimentos mungangueiros, seu figurino de apresentação, e uma forte preocupação com o divertimento do público.

De volta ao período em que Jackson atuou no Cassino Eldorado, ele e Zé Lacerda tornaram a tocar juntos, na orquestra da casa, quando as desavenças familiares cessaram, em um momento em que o lugar estava já sob a administração de outra conhecida dos dois, Josefa Tiburtino. Muito depois, quando estava compondo outro dos sucessos de sua carreira, o *Forró em Campina*³⁷, Jackson se lembrou dos bairros em que tocou na cidade, “Bodocongó, Alto Branco e Zé Pinheiro”, onde ganhava o dinheiro para o sustento da família e “aprendeu a tocar pandeiro”, como afirmou na letra da música. Na composição, se lembrou ainda de três gerentes de boate que conheceu na Mandchúria: as já citadas Carminha Vilar e Josefa Tiburtino – que ele chamou de

³⁷ Para ouvir *Forró em Campina*, acesse a faixa 07 do CD que acompanha esta tese.

“Tribertino” –, e mais Maria Pororoca. Além da nostalgia dos tempos de juventude – que fica óbvia na letra da música e ainda quando Jackson exclama, ao final da gravação: “Ah, meus 18 anos!...” –, *Forró em Campina*, lançada em 1971 no LP *O Dono do Forró*, apresenta uma das marcas de Jackson no acompanhamento rítmico, misturando elementos do samba, como a batida de pandeiro que se ouve na gravação, e de gêneros nordestinos como o coco e o baião, presentes no zabumba e no triângulo, por exemplo. Esta característica está presente em grande parte da obra musical de Jackson e se constitui como mais uma das *mediações* que ele realizou durante sua trajetória artística, neste caso, entre *gêneros musicais relacionados à chamada cultura “regional” nordestina*, como o coco e o baião, e *gêneros relacionados ao espaço do Sudeste*, como o samba carioca. Uma curiosidade sobre a interpretação desta música é que Jackson optou por realizar o canto todo sozinho, sem a utilização do coro, tão exaustivamente presente ao longo de toda sua carreira fonográfica. Nas repetições de cada parte, habitualmente cantadas pelo coro, é o próprio Jackson quem aparece cantando. Isso acaba dando um caráter ainda mais pessoal à canção, interpretada em primeira pessoa, pelo próprio compositor. A letra de *Forró em Campina*, com as referências citadas, pode ser observada a seguir:

“Cantando meu forró vem à lembrança	}	BIS
O meu tempo de criança que me faz chorar		
Ó linda flor, linda morena	}	BIS
Campina Grande, minha Borborema.		
Me lembro de Maria Pororoca	}	BIS
De Josefa Tribertino e de Carminha Vilar.		
Bodocongó, Alto Branco e Zé Pinheiro	}	BIS
Aprendi tocar pandeiro nos forrós de lá.		
Ah, meus 18 anos!!!...”		

Em 1944, quando deixou Campina Grande para ir viver em João Pessoa, Jackson tinha em torno de 25 anos – portanto, um pouco mais que os 18 anos que ele se

lembrava com saudade. De qualquer forma, o tempo em Campina foi uma experiência fundamental para a vida de José Gomes Filho: ali ele passou sua adolescência e início da juventude, período de formação e amadurecimento pessoal, que foi também o princípio de sua profissionalização como músico. Depois de Campina Grande, Zé Jack estava pronto para novos desafios, agora no mundo do rádio. Mas, antes de falarmos sobre isso, um parêntese para comentarmos sobre dois dos principais artistas que influenciaram Zé Jack ainda durante estes seus anos em Campina e que deixaram marcas em sua identidade artística, inclusive em seu estilo de cantar e em seu figurino de palco.

1.1.5 O “Rei da Embolada” e o “Caricaturista do Samba”

Durante a primeira metade da década de 1940, o rádio já chegava com mais força à Campina Grande, e Jack ouvia muitas das novidades musicais vindas da capital do país, o Rio de Janeiro, pelas retransmissões realizadas por emissoras das cadeias associadas. O samba e a marcha carnavalesca vinham com muita força, mas também um pouco de choro, de tango, de jazz, entre outros gêneros, nas vozes dos cantores e cantoras que se apresentavam nos programas do início do período que ficou conhecido como a “Era do Rádio”, no Brasil. Entre estes, estavam Manezinho Araújo, o “Rei da Embolada”, e Jorge Veiga, o “Caricaturista do Samba”. Não foram dois dos artistas de maior renome da época, mas atingiram considerável sucesso de público. Manezinho e Veiga, artistas representantes de gêneros musicais populares distintos, foram duas das principais influências para a identidade artística e cultural de Jack, em seus anos de formação. Porém, foi por meio do cinema que esta influência se consolidou.

Neste período, Jack começava a ter uma pequena melhora em seus ganhos financeiros, advinda da diversificação de sua atuação nos conjuntos das casas noturnas, na animação de festas e em todas as situações em que pudesse conseguir algum dinheiro para custear o sustento da família e separar um pouco para seus gastos pessoais. Um de seus divertimentos continuava a ser o cinema. Jack começou a conhecer um pouco da produção cinematográfica nacional, como as chanchadas e seus quadros musicais. É importante lembrar que, nesta época e por muito tempo, o cinema não exibia apenas os filmes em cartaz, mas apresentava também notícias nos conhecidos cinejornais, que podiam incluir ainda números musicais. Desta forma, o cinema foi também uma fonte

de informação importante para Jack, trazendo as apresentações de muitos dos cantores e cantoras que estavam se projetando naquele momento. Como afirmam Moura e Vicente, é assim que Jack

se depara com a figura do cantor e compositor pernambucano Manezinho Araújo, um dos primeiros, ao lado de Minona Carneiro, a massificar a embolada e o coco através da indústria cultural. Manezinho chegou a participar de 22 cine-jornais, aparecendo sempre ao final, cantando um verso ou contando um *causo*. Seu estilo e a presente temática nordestina marcariam substancialmente a trajetória artística de Jackson. Foi do bonachão autor de “Como Tem Zé Na Paraíba” (com Catulo de Paula) que o rei do ritmo [Jackson] herdou uma de suas marcas registradas, o mesmo chapeuzinho de abas curtas, usado de banda. (MOURA, VICENTE, 2001, p. 78)

Sobre a afirmação de que Minona Carneiro e Manezinho Araújo foram os primeiros a “massificar a embolada e o coco através da indústria cultural”, considero que seja mais apropriado falar em “divulgar” do que “massificar”. Sem querer privilegiar Jackson nesta questão, acredito que foi ele quem mais difundiu o coco na cultura musical brasileira. E não porque ele fosse mais “genial” ou melhor intérprete do que Manezinho ou Minona, mas porque sua carreira artística se projetou já nos anos 1950, quando os meios de comunicação social estavam mais estruturados no Brasil, e se estendeu até o início da década de 1980, momento em que o mercado de bens culturais estava já consolidado, como atesta Renato Ortiz (1988)³⁸. Entretanto, vamos nos dedicar a esta questão no próximo capítulo.

Os biógrafos de Jackson também apontam o cinema como o veículo que

lhe trouxe o cantor Jorge Veiga – o caricaturista do samba, como batizou Paulo Gracindo –, outra forte e decisiva influência musical. Foi com o irreverente Jorge que [Jackson] começou a travar conhecimento com a malandragem carioca e os sambas de breque com letras anedóticas. (MOURA, VICENTE, 2001, p. 78)

³⁸ Nos anos 1920 e 1930, quando Manezinho e Minona estavam em plena atividade, ainda não existia, no Brasil, um mercado de bens culturais “massivo” constituído, como observa Renato Ortiz (1988). Para o autor, é apenas nos anos 1960 e 70 que isso iria acontecer: “O que caracteriza a situação cultural nos anos 60 e 70 é o volume e a dimensão do mercado de bens culturais. Se até a década de 50 as produções eram restritas, e atingiam um número reduzido de pessoas, hoje elas tendem a ser cada vez mais diferenciadas e cobrem uma massa consumidora. Durante o período que estamos considerando, ocorre uma formidável expansão, a nível de produção, de distribuição e de consumo de cultura; é nesta fase que se consolidam os grandes conglomerados que controlam os meios de comunicação e da cultura popular de massa.” (ORTIZ, 1988, p. 121).

Ainda de acordo com Moura e Vicente, em Campina Grande, nestes anos da primeira metade da década de 1940, Jack passou a imitar Manezinho e Veiga, inclusive incorporando ao seu repertório músicas interpretadas pelos dois. Jack acabou por realizar uma operação de síntese entre estas duas influências que recebeu. Do lado de Manezinho, ele aproveitou para aperfeiçoar-se no estilo de cantar da embolada, que parece ter sido incorporado, por exemplo, nos rojões que gravou, desde o início de sua carreira fonográfica. De Jorge Veiga, se inspirou com a rítmica sincopada do samba de breque, os comentários falados realizados durante as canções e a temática da malandragem. O humor presente nas músicas do repertório de Manezinho e de Veiga foi outro elemento de aproximação com o estilo performático de Jack, muito pautado no riso e no divertimento do público. No processo de incorporação das influências recebidas de Manezinho Araújo e Jorge Veiga, Jack acabou realizando duas das *mediações* que caracterizam sua trajetória artística e sua identidade marcada pela *condição liminar*: uma, entre *gêneros musicais relacionados à chamada cultura “regional” nordestina*, como a embolada, e *gêneros relacionados ao espaço do Sudeste*, como o samba de breque e da malandragem; e, outra, entre *personagens/arquétipos da cultura brasileira*, como o “embolador”, o “sambista” e o “malandro”.



Fig. 06 Manezinho Araújo³⁹,
o “Rei da Embolada”



Fig. 07 Jorge Veiga⁴⁰,
o “Caricaturista do Samba”

³⁹ Imagem disponível em < <http://jornalggn.com.br/blog/lucianohortencio/e-cuma-e-o-nome-dele-e-manezinho-araujo> > . Acesso em 20 out 2015, 15h00.

⁴⁰ Imagem disponível em < <http://horia.com.br/noticia/105-anos-do-eterno-jorge-veiga> > . Acesso em 20 out 2015, 15h20.

Jack deve ter sentido prontamente a proximidade com o repertório de Manezinho, uma vez que o “coco de embolada” – modo de cantar o coco em estilo de embolada – era já familiar para ele desde a infância. O caráter de desafio que a embolada apresenta faz com que seus cantadores e apreciadores *valorizem o aspecto de virtuosismo na improvisação das palavras e na performance rítmico-melódica vocal*. E essa característica também está presente no coco de embolada. Como vimos anteriormente, Jack adotou esse conceito estético, esse juízo de valor sobre a performance, característico do coquista/embolador, como referência para seu estilo interpretativo vocal ao longo de toda sua trajetória artística. É este um dos elementos fundamentais na constituição de sua conhecida “divisão” vocal, apontada como um de seus traços artísticos mais marcantes.

É possível perceber a influência de Manezinho sobre o repertório de Jackson, inclusive pela regravação da música citada por Moura e Vicente, *Como Tem Zé Na Paraíba*⁴¹ (Manezinho Araújo e Catulo de Paula), realizada por Jackson e lançada no lado A de um compacto, em 1962, pela Philips. Ela vem classificada no selo do disco como “rojão”, o que leva à pergunta: afinal, trata-se de uma embolada ou de um rojão? Situação difícil de definir. Em primeiro lugar, porque a própria classificação de “embolada” ou “rojão”, como gêneros musicais suscita indagações. Ikeda (2011, p. 137) afirma que a embolada “é praticamente forma de cantoria ligeira”, e, em seguida, toma o posicionamento de Oneyda Alvarenga como referência, indicando que a embolada se caracteriza mais como um processo poético-musical. No mesmo texto, Ikeda tece alguns comentários sobre o rojão apontando-o também de modo mais próximo ao de um processo musical, onde o andamento acelerado é o elemento distintivo. Luís da Câmara Cascudo faz referência ao “rojão-de-viola” como o “pequeno trecho musical, tocado a viola ou rabeca (por ambas também), antes do verso cantado pelo cantador” (2002, p. 787) nas cantorias nordestinas de desafio, de modo parecido ao “baião-de-viola”. Cascudo ainda afirma que outra acepção de rojão está ligada à “velocidade”, à ideia de fogos de artifício. Portanto, ao invés de gêneros, tanto o rojão quanto a embolada se associam mais à ideia de *processo*, de “modo de cantar”, em andamentos acelerados – apesar de aparecerem em selos dos discos como indicações de gênero musical. No caso da embolada, existe ainda a questão da pronúncia, de uma forma de enunciação dos

⁴¹ Para ouvir *Como Tem Zé na Paraíba*, na versão gravada por Jackson do Pandeiro, acesse a faixa 08 do CD que acompanha esta tese.

versos onde as sílabas se “embolam”, em função do andamento e também de serem, em muitos trechos, cantadas com notas repetidas em grupos consecutivos sobre a *subdivisão dos pulsos* – em grupos de semicolcheias, se considerarmos a semínima como unidade de tempo.

Durante o programa *MPB Especial – Jackson do Pandeiro*, de 1972, Jackson apresentou a seguinte definição: “Rojão é uma música, assim, tipo ‘martelo’, aonde os versos são... têm um refrão e onde os versos são ditos ‘amartelados’.” (JACKSON DO PANDEIRO – *MPB Especial* [1972], 2012, 47min08seg). A explicação bastante vaga de Jackson faz lembrar que estes processos poético-musicais são incorporados pelos artistas populares sem o compromisso de delimitá-los por meio de definições e que, muitas vezes, nomes como coco, rojão ou embolada são utilizados para uma mesma música, às vezes variando apenas o contexto em que são praticadas. Deste modo, no caso das referidas gravações de *Como Tem Zé Na Paraíba*, por Manezinho Araújo e Jackson do Pandeiro, acredito que as diferenças de classificação, fiquem mais por conta das associações com os intérpretes e menos pela questão musical em si. Isso porque Manezinho construiu sua carreira com a interpretação de emboladas, adequando tudo o que cantava ao seu estilo. Manezinho foi um dos principais divulgadores da embolada, já na década de 1930, chegando a ser conhecido, como já indicamos, como o “Rei da Embolada”. É provável que, por este motivo, sua composição tenha sido classificada como “embolada”. Por outro lado, desde 1954, Jackson começava a ficar conhecido como o “Rei do Rojão” – apenas em 1960 a gravadora Columbia o apresentaria como o “Rei do Ritmo”, uma vez que muitas das músicas de seu repertório eram classificadas desta forma em seus discos. Talvez, sua versão de *Como Tem Zé Na Paraíba* tenha sido classificada como rojão mais por este aspecto mercadológico do que propriamente por questões de ordem especificamente musical que a diferenciem de uma embolada. De qualquer forma, a própria regravação da música é, em si, um indicador da influência de Manezinho sobre Jackson.

Anos mais tarde, quando Jackson começou a fazer sucesso nas rádios cariocas, foi Manezinho Araújo quem declarou admiração por seu trabalho, em artigo publicado em sua coluna *Rua da Pimenta*, na *Revista do Rádio*, de 08 de maio de 1954. Araújo chegou a apontar Jackson como um continuador de seu legado, como se vê abaixo:

Tinha a impressão que a embolada, o coco sacudido e sincopado, iriam comigo. Vejo agora, satisfeito, alguém para continuar minha

obra. [...] Entre estes bons soldados da música nordestina, vai figurar, daqui por diante, o representante do coco matuto. Jackson do Pandeiro é uma bandeira melódica do nordeste, bandeira típica da embolada, do coco e do rojão, desfraldando-se no Brasil do sul na conquista de sucessos. (MANEZINHO ARAÚJO, apud MOURA e VICENTE, 2001, p. 188-189)

O discurso elogioso de Manezinho a respeito de Jackson tinha nuances que iam além da questão musical. Como aponta Tânia da Costa Garcia, em artigo intitulado *A folclorização do popular: uma operação de resistência à mundialização da cultura, no Brasil dos anos 50*⁴², o texto de Manezinho vinha ao encontro da linha editorial da *Revista do Rádio*, que buscava valorizar o repertório que considerasse mais afinado com o que seria “legitimamente” brasileiro, isto é, as músicas “puras” e “autênticas” originadas no Brasil – um discurso francamente alinhado com as posições dos folcloristas brasileiros da primeira metade do século XX –, já indicando um movimento de enfrentamento aos gêneros musicais estrangeiros, que vinham ganhando espaço no cenário da música popular brasileira. Em 1954, quando Manezinho publicou sua coluna, esta situação não era novidade, uma vez que, pelo menos desde os anos 1920 o jazz já havia sido introduzido no Brasil (Cf. IKEDA, 1984), com expressivo sucesso de público, como apontam Almirante (2013), Severiano (2013) e Cabral (2007) – e estava por aqui também o bolero, popularizado desde a década de 1940, entre outros gêneros de origem estrangeira. Sendo assim, a discussão sobre a “invasão da música estrangeira” no Brasil atravessou boa parte do século XX, e foi assimilada com força por Jackson, na década de 1960, durante seus anos de declínio de público e de atividade profissional, como veremos melhor adiante.

A malandragem e o conteúdo anedótico de Jorge Veiga se fazem notar em boa parte da produção fonográfica de Jackson, mas é no samba que estas características ficam ainda mais aparentes. Um exemplo é a interpretação de Jackson para a música *Falsa Patroa*⁴³, de Geraldo Jacques e Isaias de Freitas, gravada em disco compacto de 78 rpm, em 1955, pela Copacabana, e compilada em seu primeiro LP, intitulado com o próprio nome do artista, *Jackson do Pandeiro*, lançado também em 1955, pela mesma gravadora. *Falsa Patroa* é um samba com acompanhamento de conjunto regional, com pandeiro, bateria, um violão fazendo a “baixaria”, isto é, uma linha melódica-harmônica

⁴² GARCIA, Tânia da Costa. *A folclorização do popular: uma operação de resistência à mundialização da cultura, no Brasil dos anos 50*. In: *Revista ArtCultura*. Uberlândia, v. 12, n. 20, p. 7-22, 2010.

⁴³ Para ouvir *Falsa Patroa*, acesse a faixa 09 do CD que acompanha esta tese.

de caráter contrapontístico, e um acordeom que, além da função harmônica, se junta a uma flauta para a realização de solos na introdução, no interlúdio e nos contracantos do arranjo instrumental. O “eu lírico” da letra é caracterizado pelo estereótipo do “malandro carioca”, em construção, e (re)significação com conotações variáveis, no cenário da cidade do Rio de Janeiro, desde os primeiros anos do século XX. Ao interpretar a música, Jackson assume o papel do malandro, que tenta dar explicações ao delegado de polícia sobre o que ele diz ser um mal-entendido, procurando livrar-se da situação difícil em que se encontra valendo-se de sua “lábria”, de sua esperteza na argumentação, afirmando que a culpa de tudo era da empregada doméstica do próprio delegado – a “falsa patroa” do título da música –, como se pode notar na transcrição da letra, a seguir:

“Doutor delegado, eu não tive culpa
 Foi a sua criada que me convidou
 Doutor, dizendo que o apartamento era dela
 Me pegou pelo braço para jantar com ela
 O senhor compreende, viu dotô?!

A cabrocha é boa
 Eu fiquei iludido até pensando que ela fosse a patroa.

Mas, doutor delegado, eu não tive culpa
 Foi a sua criada que me convidou
 Dizendo que o apartamento era dela
 Me pegou pelo braço para jantar com ela
 O senhor compreende, **né nêgo véio?!**

A cabrocha é boa
 Eu fiquei iludido até pensando que ela fosse a patroa.

Olha eu quero ir embora, doutor
 Estou muito aflito
 Não me sinto bem dentro do distrito

Passe um sabão nela doutor

Dê isso por acabado

Êita! Eu sei se houver processo eu serei condenado...

Que vergonha ver meu nome no jornal

Sou de boa família e não quero deixar minha gente mal”

(Breque)

Falado: **“Dotô Delegado! Dotô!... [em tom de súplica]**

Dotô, eu lhe peço, pelas ‘Cinco Chagas de Nada’,

Dotô... pelo ‘leite de mamão’...

Dotô mandô i’me embora, nego véio...” [grifos meus]

A música não foi composta por Jackson, mas ele assume o personagem de uma maneira que parece estar falando dele próprio. Na reexposição da primeira estrofe, Jackson já inicia acrescentando um “Mas”, enfatizando a insistência na argumentação do personagem, e substitui a interjeição “viu dotô?!” por “né nego véio?!” introduzindo uma abordagem que procura criar intimidade com o delegado mencionado na música. Mas o malandro fica mais evidente na seção final da música, depois do “breque” – isto é, da pausa abrupta de todos os instrumentos de acompanhamento para a fala do personagem do cantor –, quando Jackson insere um texto que não faz parte da composição, interpretado de modo falado, onde inicia em tom de súplica, apelando ao “Dotô” em nome de relíquias místicas que ele inventa com o único intuito de ludibriar a autoridade policial, e termina, mudando de interlocutor e contando ao ouvinte da canção, de modo quase sussurrado, mas com um sentido de auto-exaltação, que conseguiu sair livre da situação por causa de sua habilidade na conversa, enganando – ou cansando – o delegado fazendo uso de sua malandragem.

Em outra música, *Seguro Morreu de Velho*⁴⁴, de Manezinho Araújo e Rubens Machado, gravada no LP *Forró de Zé Lagoa*, de 1963, pela Philips, Jackson parece consolidar a fusão entre os elementos musicais que absorveu de Manezinho e de Jorge Veiga. Composta originalmente como uma embolada, a música é interpretada por Jackson como um samba, com acompanhamento de orquestra, arranjo com solos de

⁴⁴ Para ouvir *Seguro Morreu de Velho*, acesse a faixa 10 do CD que acompanha esta tese.

flautas e saxofone, e pandeiro e bateria fazendo a marcação rítmica, lembrando a sonoridade característica do gênero nos anos finais da primeira metade do século XX. Os ecos de Manezinho e de Jorge Veiga, a embolada e o samba “malandro”, ressoam nesta gravação de Jackson, com seu humor peculiar e a rítmica sincopada na interpretação vocal, que se firmaram como marcas identitárias de seu estilo.

Fecho aqui o parêntese para retomarmos a trajetória de Zé Jack.

1.1.6 Rádios Tabajara e Jornal do Commercio – de pandeirista de orquestra a cantor de rádio

Em 1944, Jack transferiu-se para João Pessoa. Entre idas e vindas de Campina Grande, foram duas mudanças. Na primeira vez em que foi se instalar na capital da Paraíba, Jack saiu às pressas de Campina, por causa de um incidente envolvendo ele próprio, seu cunhado Zé Lacerda e alguns soldados do exército, no Cassino Eldorado. Ficou em João Pessoa, vivendo de tocar em bares e rodas de samba, juntando algum dinheiro para sobreviver. Quando a tensão diminuiu em Campina, voltou para a cidade, onde ainda vivia sua família, mas, em pouco tempo, recebeu um convite para trabalhar em João Pessoa, na City Pensão e, depois, no início de 1945, também se apresentava na pensão de Isabel Preta, na mesma cidade. Com o tempo, além de tocar pandeiro nos conjuntos das casas noturnas, começou a cantar, apresentando seu repertório de sambas, cocos e emboladas. Neste período, Jack do Pandeiro foi convidado para tocar na Jazz Tabajara, a orquestra da Rádio Tabajara, de João Pessoa.

Jack foi chamado para fazer parte da Jazz Tabajara pelo baterista do grupo, Bôto, apelido de João Leite dos Santos, que havia assumido o posto após a saída de Jorge Ayres, o titular anterior. Aconteceu que a Jazz Tabajara, que vinha sendo liderada por Severino Araújo há anos, viu-se desfalcada de seu maestro e arranjador, que se mudou para o Rio de Janeiro, em 1944, onde foi trabalhar na Rádio Tupi. Severino acabou levando consigo grande parte dos músicos da Jazz Tabajara e, no Rio de Janeiro, o grupo foi rebatizado, tornando-se a Orquestra Tabajara, a *big band* que se consolidou como uma das mais importantes do Brasil. Com isso, a Jazz Tabajara, da rádio de João Pessoa, precisou urgentemente de substitutos para seus quadros de músicos e de maestro. Foi assim que Bôto, que tocava bateria em casas noturnas de João Pessoa, foi

convidado para substituir Jorge Ayres, também de saída para o Rio de Janeiro. Depois de assumir definitivamente o posto, Bôto começou a procurar um pandeirista para a orquestra. Ao que parece, ele não gostava muito de Gutemberg, que era o contratado da vaga. Bôto recebeu uma indicação sobre Jack, que estava trabalhando nas casas noturnas da cidade. Ele procurou por Jack e fez o convite para que o pandeirista viesse trabalhar na orquestra da rádio. Este seria o segundo convite feito por Bôto a Jack. Da primeira vez, a proposta havia sido feita em Campina Grande, mas Jack não teria acreditado muito na história, imaginando que deveria ser brincadeira. Desta vez ele aceitou e foi contratado para integrar a Jazz Tabajara. Com o salário na emissora, apesar de baixo, mais os cachês que conseguia nas casas noturnas, ele trouxe a família para viver em João Pessoa, ao seu lado. Como afirmam Moura e Vicente (2001, p. 99), Jack passou “a integrar a mais importante orquestra do estado, tocando ao lado dos melhores músicos e ampliando seu repertório rítmico, agora acrescido de maracatus, emboladas e muito frevo”.

Na Rádio Tabajara, Jack foi expandindo seus contatos com os músicos, apresentadores e produtores da casa. Ele diversificou sua atuação profissional, passando a tocar em alguns dos conjuntos regionais da rádio, acompanhando os cantores e as cantoras que vinham se apresentar ao longo da programação, ao mesmo tempo em que seguia como pandeirista da Jazz Tabajara. Os regionais eram compostos, muitas vezes, pelos próprios músicos da orquestra, assim como ocorreu com Jack. O trabalho na Rádio Tabajara proporcionou a ele um contato grande com diversos gêneros musicais, dos mais familiares, como o samba, a marcha carnavalesca, o frevo e o coco, aos estrangeiros, como o jazz e o bolero, entre outros. A experiência de tocar em um conjunto orquestral, com maestros e arranjadores tarimbados, como K-ximbinho e Moacir Santos, contribuiu para a formação musical de Jack e lhe trouxe referências para a elaboração de seu futuro repertório de gravação, principalmente em relação à concepção dos arranjos – muitas das introduções e solos instrumentais das músicas de seu repertório, por exemplo, eram criadas por Jackson e passadas aos músicos que o acompanhavam por meio de assobios ou de seu canto, como atestaram Severo, acordeonista que tocou no conjunto de Jackson por muitos anos, e Dominginhos, que também atuou ao lado de Jackson em shows e programas de TV. De acordo com depoimento de Severo, para o Programa *Mosaicos – A Arte de Jackson do Pandeiro*, da TV Cultura, em 2008,

Ele [Jackson] era um cantor de forró e... cantava samba, cantava tudo. E era um sanfoneiro, igual Luiz Gonzaga falava, um “sanfoneiro de boca” que **ensinava o sanfoneiro a tocar**. Quer dizer, as divisões, esse negócio todo, **ele passava tudo para o sanfoneiro tocar**. (SEVERO, disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=WS5z_GQqbms >, 0 min, 54 seg – grifo nosso)⁴⁵

Dominguinhos também deixou um depoimento onde comenta sobre esta característica de Jackson:

Olha, o Jackson do Pandeiro, foi, no meu entendimento, a maior “sanfona de boca” do Brasil. **O sanfoneiro suava pra poder fazer uma introdução que ele criasse. E ele criava muitas!** Raimundinho, um grande sanfoneiro dele no passado, Severo... pode... se conversar com Severo que ele vai dizer muito essas coisas, conviveu muito com Jackson. Então Jackson do Pandeiro era uma coisa extraordinária. (DOMINGUINHOS, disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=ab5J0UnH2hk> >, 7 min, 24 seg – grifo nosso)⁴⁶

Em 14 de agosto de 1946, Jack e sua família sofreram um forte abalo, com a morte da matriarca, Flora Mourão. Desde então, os irmãos dependeriam ainda mais dele, como arrimo de família. E Jack perdia a presença de sua primeira mestra, na música e na vida.

Em algum momento entre 1946 e 47, Jack passou a ser “Jackson”. Ao menos de acordo com as informações apresentadas por seus biógrafos, Moura e Vicente. Em muitos depoimentos e entrevistas, Jackson declarou que teve a partícula “son” acrescentada ao seu nome artístico por Ernani Sève, locutor e apresentador da Rádio Jornal do Commercio, de Recife, para onde ele só se transferiria em 1948. Porém, Moura e Vicente afirmam que a memória de Jackson se equivocou sobre este assunto, argumentando que,

Na folha de pagamento da Rádio Tabajara, entre 1946 e 48, seu nome é grafado mensalmente ora José Gomes Filho, ora José Jackson e, por duas ou três vezes, em aparente erro datilográfico, surge como “Jakson”, sem o “c”. Para agravar ainda mais o equívoco, por diversas vezes, a partir de 5 de janeiro de 1947, o nome de José Jackson é anunciado dentro da

⁴⁵ YOUTUBE. *Jackson do Pandeiro - 3/5*. Vídeo (09min38seg). Disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=WS5z_GQqbms >. Acesso em 17 out 2015, 13h00.

⁴⁶ YOUTUBE. *Jackson do Pandeiro por ele mesmo - PARTE 01 - Troféu Gonzaga*. Vídeo (08min04seg). Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=ab5J0UnH2hk> >. Acesso em 19 out 2015, 10h00.

programação diária da rádio, veiculada pelo jornal *A União*. (MOURA, VICENTE, 2001, p. 118).

Desta forma, foi durante o período em que esteve trabalhando na Rádio Tabajara que “Zé Jack” passou a ser conhecido como “José Jackson”. Foi com este nome que ele integrou o Trio Tabajara, ao lado de Nelie de Almeida e Hamilton Moraes, um dos grupos incentivados pelo maestro Nôzinho, que assumiu a Jazz Tabajara em 1946, e que começou a se apresentar nos programas da rádio. Paralelamente, enquanto os trabalhos de Jackson se diversificavam na Rádio Tabajara, ele continuou se apresentando em boates, festas, casas noturnas, rodas de samba e bares.

Em 1947, Jackson conheceu Rosil Cavalcanti, que veio a se tornar um de seus principais parceiros na carreira artística. Rosil, que vivia em Campina Grande, veio apresentar-se na Rádio Tabajara e ali teve contato com Jackson. Os dois formaram uma dupla, que recebeu novamente o nome de *Café com Leite* – o mesmo que Jackson já havia utilizado com o cunhado, Zé Lacerda, anos antes. Na nova *Café com Leite*, Jackson, curiosamente, tocava violão, enquanto Rosil ficou com o pandeiro. Era uma “dupla caipira”, marcada pelo humor, onde os parceiros assumiam a representação de dois matutos e cantavam músicas próprias, paródias e sucessos do momento. A descrição faz lembrar outra dupla que ficou famosa antes deles, os conhecidos “Jarraca e Ratinho”, oriundos dos “Turunas Pernambucanos”, conjunto formado na década de 1920, em Recife, que alcançou expressivo sucesso no Rio de Janeiro, no final da mesma década. Jackson, porém, aponta outra dupla como referência para seu trabalho com Rosil: “Então é... quando chegou o Rosil Cavacanti, que foi um rapaz que fez uma dupla comigo, num tipo assim ‘Venâncio e Corumba’, [...] eu fazia violão e ele fazia pandeiro, e a gente cantava uns negocinho” (JACKSON DO PANDEIRO – *MPB Especial* [1972], 2012, 8min39seg).

O “matuto” foi, portanto, outro tipo característico da cultura popular brasileira incorporado à identidade artística de Jackson e que foi representado por ele em diversas situações no decorrer de sua carreira, inclusive nesta formação da dupla *Café com Leite*. Isso aponta também para sua *condição liminar/liminóide*, para sua identidade marcada pela diversidade de manifestações culturais populares brasileiras, com seus personagens característicos, *mediados* e representados em sua performance artística.



Fig. 08 Jackson e Rosil Cavalcanti,
a segunda dupla *Café com Leite*⁴⁷

A dupla *Café com Leite* estreou em junho de 1947, e durou algo em torno de três meses. Mas a parceria entre os dois seguiu em frente, e Rosil foi o autor de várias músicas gravadas por Jackson, principalmente em seus anos iniciais de sucesso. De acordo com Inaldo Soares, autor do livro *A musicalidade de Jackson do Pandeiro*⁴⁸, que apresenta um trabalho de catalogação da obra do artista e algumas informações sobre sua carreira e seus principais parceiros, Rosil Cavalcanti foi o autor de 25 músicas gravadas por Jackson – algumas compôs sozinho, outras em parceria com o próprio Jackson –, desde o lançamento de seu primeiro disco, em 1953, até o ano de 1963, compreendendo, portanto, os dez primeiros anos de carreira fonográfica de Jackson, que foram também seu período de maior sucesso e projeção no cenário da música popular brasileira. Entre estas, estão muitas das músicas de destaque na carreira de Jackson, como *Coco do Norte*, *Coco Social*, *Cabo Tenório*, *Quadro Negro*, *Na Base da Chinela*, *Lei da Compensação*, *Forró de Zé Lagoa* e *Sebastiana*, esta última, a música que alavancou sua carreira e abriu as portas para sua projeção em âmbito nacional, como veremos mais detalhadamente logo adiante.

⁴⁷ Imagem disponível em http://www.onordeste.com/onordeste/enciclopediaNordeste/index.php?titulo=Jackson+do+Pandeiro+e+Rosil+Cavalcanti<r=j&id_perso=151 > . Acesso em 20 out 2015, 15h20.

⁴⁸ SOARES, Inaldo. *A Musicalidade de Jackson do Pandeiro*. Camaragibe: IGP (Gráfica), 2011.

No início de 1948, Jackson já se apresentava individualmente em programas da Rádio Tabajara, depois de ter passado por outras duplas e conjuntos musicais na emissora. Além disso, seguia como músico da orquestra da casa e como integrante do Trio Tabajara. Foi neste momento que ele recebeu o convite para transferir-se para a Jazz Paraguay, a orquestra da Rádio Jornal do Commercio, de Recife, que estava sob a regência de seu conhecido maestro Nôzinho. Recentemente contratado pela rádio de Recife, Nôzinho levou Jackson e boa parte dos músicos da Jazz Tabajara para tocar na nova rádio, criando outro momento de abalo em sua antiga orquestra de João Pessoa. Quando Jackson e seus companheiros aceitaram o trabalho na Jazz Paraguay, a Rádio Jornal do Commercio ainda não havia sido inaugurada. Isso só aconteceria em 03 de julho de 1948, mesma data da apresentação de estreia da Jazz Paraguay.

A Rádio Jornal do Commercio pertencia ao grupo de comunicação composto pelo Jornal do Commercio e pelo Diário da Noite, todos de propriedade da família Pessoa de Queiroz, que tinha importantes ramificações políticas. A nova rádio tinha o objetivo de tornar-se a principal emissora do Nordeste do Brasil, fazendo frente, inclusive, à Rádio Nacional. Para isso, seus proprietários investiram em equipamentos potentes e trouxeram profissionais experientes para comandar a programação, como Theophilo de Barros Filho, que estava na Rádio Tupi, do Rio de Janeiro, e chegou à Rádio Jornal do Commercio para assumir o cargo de diretor artístico. Cabia a ele estruturar o elenco da rádio e organizar a formação de seus grupos musicais – entre estes, a *big band* Jazz Paraguay. Para dirigi-la, Theophilo trouxe o maestro Nôzinho, que havia se transferido para o Rio de Janeiro e estava trabalhando na Rádio Tamoio. Foi então que Nôzinho procurou seus companheiros dos tempos de Rádio Tabajara para compor os quadros da nova orquestra sob sua direção. Entre estes, estava José Jackson, que aceitou o novo trabalho, com um salário maior e melhores possibilidades de expandir sua carreira.

Em Recife, Jackson começou a dar ênfase em sua atividade como cantor, focando no gênero que mais sucesso fazia na cidade e em grande parte do país: o samba. Ele continuou interpretando o repertório de Jorge Veiga e incorporou músicas de Caco Velho, Orlando Silva, Roberto Silva, entre outros. Como afirma José Silva Gomes, em entrevista⁴⁹ concedida a mim, em 17 de outubro de 2015, sobre esta característica de Jackson: “Meu Tio [Jackson], na verdade, ele era sambista. Meu Tio era fã de Jorge

⁴⁹ GOMES, José Silva. Entrevista concedida a Claudio H. A. Campos. São Paulo, 17 de outubro de 2015.

Veiga, de Caco Velho... tinha outro que ele falava muito... Roberto Silva”. Seguindo esta inclinação, Jackson começou a se apresentar como cantor de samba nas casas noturnas da cidade. Com o tempo, chamou a atenção de Nôzinho e de Ernani Sève, locutor-chefe e apresentador da Rádio Jornal do Commercio, que passaram a apadrinhar Jackson e a indicá-lo para apresentações como cantor nos programas da rádio. Jackson estreou na emissora, como cantor, no Programa *Clube da Colher*, que ia ao ar nas tardes de sábado e era apresentado pelo próprio Ernani Sève. Ao que parece, foi por este período que seu nome artístico definitivo se firmou: “Jackson do Pandeiro”, em substituição ao “José Jackson” que vinha desde João Pessoa, como defendem Moura e Vicente (2001). Em entrevista para o ator Grande Otelo, em programa televisivo⁵⁰, ele é questionado sobre quem teria colocado seu nome como “Jackson” e responde: “Foi o doutor Ernani Sève, que era o chefe da locução de Pernambuco [...]. Ele dizia que pra anunciar: ‘Aqui, com vocês, Jack do Pandeiro’, ficava chato. Então, quando ele enchia a boca de ‘Jackson’, aí [...] fazia até bochecha!” (JACKSON DO PANDEIRO, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ELlqnGrxY_E>, 1min, 28seg). Seria então, provavelmente, em Recife que ele ficaria conhecido como “Jackson do Pandeiro”. Para comprovar este posicionamento, Moura e Vicente apresentam a transcrição de um trecho da programação da rádio, publicada em janeiro de 1949, no Jornal do Commercio, onde o nome artístico aparecia citado em sua forma definitiva, como podemos observar na seguinte passagem: “O CLUBE DA COLHER vai ficando famoso após cada apresentação. [...] Cantam: Vocalistas Paraguassú, Creuza de Barros, Hildemar Torres, Dupla Tavonan e **Jackson do Pandeiro**” (JORNAL DO COMMERCIO, Janeiro/1949, apud MOURA, VICENTE, 2001, p. 137 – grifo meu).

Desde 1949, portanto, Jackson do Pandeiro passou a fazer parte da programação da rádio como cantor, começando a ficar conhecido como *sambista*, mas continuou a trabalhar como percussionista da Jazz Paraguary, onde teve a oportunidade de acompanhar muitos dos grandes artistas da época, que vinham se apresentar no auditório da emissora. Em 25 de dezembro de 1949, uma reportagem extensa no Jornal do Commercio intitulada “NOTÍCIA DO SAMBISTA JACKSON DO PANDEIRO”, o apresentava como “o maior cantor de sambas ritmados do norte do país” (JORNAL DO COMMERCIO, Dezembro/1949, apud MOURA, VICENTE, 2001, p. 144).

⁵⁰YOUTUBE. *Jackson do Pandeiro = Documentário raro parte I*. Vídeo (9min35seg). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ELlqnGrxY_E>. Acesso em 28 out 2015, 11h15.

NOTÍCIA DO SAMBISTA JACKSON DO PANDEIRO

JACKSON do Pandeiro é um dos cantores mais aplaudidos do "cast" do "Rádio JORNAL DO COMMER-CIO", embora a publicidade em torno do seu nome não seja feita com muita frequência, coisa que se deve mais a ele próprio do que a qualquer outra pessoa. De saída, Jackson do Pandeiro é o tipo do artista modesto. Nunca fala de si próprio e, ainda mais, nunca fala de ninguém. Chega no rádio, olha a tabela, se está escalado, vai ensaiar o programa, se não está escalado, nada feito. Há outros artistas que insistem, pedem, mostram que estão ali e estão sempre prontos a sugerir seu nome para os programas. Jackson do Pandeiro, não.

— Se fosse pedir — ele costuma dizer. Acho que nunca alcançaria nada...

— E por que?

— Porque não sei pedir.

O HOMEM ORQUESTRA

JACKSON do Pandeiro, como é sabido, toca pandeiro. É um ritmista formidável, desde os seus tempos da Parahyba que não faz outra coisa. Um dia, o baterista Bêto deixou a Jazz Paraguary e era preciso se arranjar um substituto imediatamente. Quem entraria para o posto? Falou-se em muitos nomes e, finalmente, o indicado foi Jackson do Pandeiro que, na primeira noite que sentou diante da bateria, assombrou a todo o mundo. Jackson do Pandeiro é ainda um bom violonista, a-

companhando os seus sambas, tocando igualmente para os outros. Certa vez, disseram a seu respeito:

— Jackson do Pandeiro é o homem orquestra!

O PRIMEIRO CANTOR

EM seu gênero há poucos artistas que merecem a mesma classificação. Sob todos os aspectos, Jackson do Pandeiro pode ser apontado como o maior cantor de sambas ritmados do norte do país. Ele, porém, pensa de outra maneira:

— A gente faz o possível para agradar. Desde que comecei a cantar ao microfone do "Rádio JORNAL DO COMMER-CIO" venho sentindo que estou fazendo progressos em minha carreira artística.

ANTES, UMA DUPLA...

JACKSON do Pandeiro começou a cantar em dupla, na Parahyba, uma dupla que sempre merecia aplausos pela qualidade dos números.

— Trabalhei muitos anos com a dupla, até que o meu parceiro viajou para o sul do país. Desde esse dia, encerramos as nossas audições e eu voltei a tocar no meu pandeiro.

Quando recebeu o convite para integrar a Jazz Paraguary, no "Rádio JORNAL DO COMMER-CIO", Jackson do Pandeiro ainda não tinha certeza se passaria a cantar ou não. Se alguém se lembrasse de chamá-lo, ele aceitaria...



Jackson do Pandeiro

SEGUNDO CAPÍTULO

QUANDO já se encontrava integrando a Jazz Paraguary, Jackson do Pandeiro

recebeu o convite para cantar:

— Você podia fazer uns programas...

— Está bem...

— Quando pode começar?

Fig. 09 Artigo do Jornal do Commercio com Jackson do Pandeiro
apresentado como sambista⁵¹

O artigo de jornal era uma grande propaganda para Jackson, mas também para a rádio, que estava anunciando e investindo em um dos nomes de seu *cast*. Assim, desde 1949 até o início de 1953, *Jackson construiu sua carreira artística profissional diretamente ligada ao samba*, com pouca atuação em gêneros como coco, baião, frevo ou rojão, que seguiam no âmbito particular, nas brincadeiras com a família ou com os amigos. A figura do “sambista”, personagem/“arquétipo” importante da cultura popular brasileira, foi, portanto, determinante na construção da identidade artística/cultural de Jackson, e fez parte do processo de *mediação* – que se estendeu durante toda sua vida, marcando sua *condição liminar/liminóide* – que reuniu outros tipos como o “coquista”, o “Velho do Pastoril”, o “malandro”, o “matuto”, entre outros, na realização de sua obra musical.

⁵¹ A Fig. 9 foi extraída do livro *Jackson do Pandeiro: o rei do ritmo*, de Fernando Moura e Antônio Vicente. São Paulo: Ed. 34, 2001, p. 145.

Além das apresentações nos programas da Rádio Jornal do Commercio, Jackson passou a excursionar em caravanas que se exibiam em outras emissoras do mesmo grupo, em cidades do interior de Pernambuco. Aos poucos, ele foi ficando conhecido na região. Era ainda um artista local, mas faltava pouco para o evento que impulsionaria sua carreira, conduzindo ao seu primeiro contrato de gravação e ao sucesso no mercado da música popular em todo o país.

1.1.7 *Sebastiana: O Coco ganha o Brasil*

A revista carnavalesca *A Pisada É Essa!...*, teve produção de Amarílio Nicéas e Alberto Lopes. Era uma realização da Rádio Jornal do Commercio, que estreou em 17 de janeiro de 1953 – aproximadamente um mês antes do carnaval –, transmitida desde o auditório da emissora, e contou com a participação de grande parte do elenco da rádio. Entre os escalados para a apresentação estava Jackson do Pandeiro, com um samba e uma marcha⁵² “do Rio de Janeiro” ensaiados com a orquestra e prontos para o *show*. Por indicação do dono da rádio, o doutor Pessoa, Jackson estava com um figurino que chamava a atenção, com terno, chapéu, sapato e cinto brancos e gravata colorida. O próprio Jackson afirmou em diversas entrevistas: “Tava eu e Zé Pilintra!”, fazendo referência à entidade mística da umbanda representada com vestimentas semelhantes às que ele estava usando para aquela apresentação. É curioso notar que o “Zé Pilintra” é comumente associado a uma espécie de arquétipo do malandro, o que aponta para uma congruência com a identidade artística de Jackson do Pandeiro, que representava um tipo de “malandro nordestino”, entre outras características. Vale lembrar que, neste período, o universo do rádio não era apenas sonoro. Nos programas de auditório, como a própria revista carnavalesca, o espetáculo era produzido também para ser visto. Sendo assim, o cenário, os movimentos e o figurino dos artistas, o modo como se comportavam em cena, tudo fazia parte do *show*.

⁵² A marcha carnavalesca ensaiada, mas não apresentada, por Jackson era *Cachaça*, de Lúcio de Castro, Heber Lobato, Marinósio Filho e Mirabeau Pinheiro. A música foi um dos grandes sucessos do carnaval daquele ano, como atestam Severiano e Mello (1997, p. 297), repercutindo até a atualidade, com seus famosos versos: “Você pensa que cachaça é água?/ Cachaça não é água não/ Cachaça nasce no alambique/ E água vem do ribeirão”.

Momentos antes de entrar em cena, Jackson tem uma conversa com Amarílio Nicéas, que lhe pediu para substituir o repertório já ensaiado por um coco, como ele contou:

Aí, eu todo de branco, chega o diretor, perto de entrar no programa, e disse assim: “Escuta, rapaz... qual é a música que você vai cantar?”. Eu digo: “Eu tô com um samba e uma marcha, que eu aprendi anteontem!”. Ele disse: “Não! Você vai cantar aquele negócio que cê canta... aqueles coquinho, do tempo da sua mãe... aquele povo todo...”. Eu digo: “Mas rapaz!...”, eu fiquei com uma tromba grande!... “mas... mas o... Nicéas!”, era o diretor... “você vai me botar pra cantar... coquinhos e tal, aqui!?! Agora que é uma Revista de Carnaval?! Todo mundo vai cantar com uma grande orquestra e tá tá tá!... e eu com... com regional, rapaz...”. “Não, Jackson!”, ele me explicou, “num fica afobado, rapaz! Isso é um... um programa que tem que ter de tudo!”. Aí eu fiquei com uma tromba grande, ué! Porque eu tava ensaiado pro Carnaval, e *Sebastiana*, tava ensaiado que era pra depois do Carnaval fazer um lançamento novo, né? Então, eu passei com os rapazes, ali, com o conjunto, e passei *Sebastiana*. Ensinei o coro lá a uma senhora, Luiza de Oliveira, que você deve conhecer... É aquela mãe das “Três Marias”, que trabalhavam com Luiz Bandeira... “não Luiza, eu quero que a senhora me diga...” é... “eu vou cantar isso ‘assim, assim, assim...’ e a senhora lá, a senhora faz assim: ‘A, E, I, O, U, Ypsilone!’, tá?” ! (JACKSON DO PANDEIRO – *MPB Especial* [1972], 2012, 9min18seg).

Apesar de contrariado, afinal, ele estava se firmando como sambista, com repertório de sucessos vindos da capital do país, Jackson obedeceu à ordem de Amarílio Nicéas e, às pressas, ensaiou com o conjunto regional e a radioatriz Luiza de Oliveira o coco que estava guardando para lançar após o Carnaval. É estranha esta posição de Nicéas, solicitando a Jackson que cantasse “um coquinho”, uma vez que a própria Rádio Jornal do Commercio vinha investindo há tempos em sua imagem de sambista. Mas, para todos os efeitos, fica para a história esta versão contada e repetida muitas vezes por Jackson. Foi assim que ele, mesmo inicialmente insatisfeito com a situação, realizou a apresentação – talvez, a mais importante em sua carreira – que resultou no redirecionamento de seu repertório e de sua própria imagem como artista. É de se pensar que, talvez, não fosse pela intervenção de Nicéas, Jackson tivesse continuado sua trajetória como um sambista de reconhecimento local no Nordeste. E, possivelmente, ficaria apenas assim mesmo. Mas, quando teve início a apresentação de *Sebastiana*⁵³, de Rosil Cavalcanti, e a “Comadre” incorporada em Luiza de Oliveira lhe deu uma

⁵³ Para ouvir a primeira gravação de *Sebastiana*, de 1953, acesse a faixa 11 do CD que acompanha esta tese.

umbigada, inesperadamente o público do auditório da rádio reagiu em um misto de aplauso e gargalhada e, mesmo surpreso com o que estava acontecendo, Jackson respondeu imediatamente, como se nota em sua narração, que reapresento a seguir: “Eu digo: ‘Deixa ela vim de vorta agora que eu vô lascá ela na umbigada!’”. De quando ela veio de lá, eu me preparei de cá, bati o pé no chão, castiguei a mulher na umbigada!!!” (JACKSON DO PANDEIRO – *MPB Especial* [1972], 2012, 10min23seg).

A umbigada, movimento coreográfico típico de danças de matriz africana, chegou ao Brasil junto com os povos negros, durante o período em que estes eram trazidos para trabalhar como mão de obra escrava nos mais diversos serviços. Edison Carneiro, em seu livro *Samba de Umbigada*⁵⁴, fazendo uso de uma abordagem difusionista, aponta para os “batuques” – termo genérico pelo qual o autor nomeia as formas musicais destes grupos étnicos – como a origem das manifestações musicais e coreográficas que se especializariam em modos próprios, os “sambas de umbigada”, como o coco, o jongo e o samba propriamente dito. Não se trata aqui de discutir o difusionismo de Carneiro, mas sim, de perceber a ancestralidade do movimento coreográfico, da umbigada, como uma expressão corporal, ligada à música, que transmite um legado, uma tradição cultural, da qual o coco de Jackson, assim como seu samba, são herdeiros.

Desta forma, quando Jackson afirmou que, naquele momento em que realizou a performance de *Sebastiana*, se lembrou “do tempo que eu via minha mãe batendo coco, também, né?... do tropé” JACKSON DO PANDEIRO – *MPB Especial* [1972], 2012, 10min23seg), ele estava dando testemunho de sua conexão com toda essa tradição cultural, recebida de sua família e partilhada com as pessoas de sua comunidade. Naquele instante, na “pisada” de Jackson e na umbigada que dirigiu à sua parceira de palco, todo um universo cultural se manifestou, em forma de coreografia e de música. Contudo, isso ocorreu em um contexto onde ela era percebida com sentidos diferentes. O coco e a umbigada de Jackson não estavam ali, no auditório da Rádio Jornal do Commercio, em seu mundo habitual, o da *participatory performance*. Aquele espaço era o da *presentational performance*, e o espanto e o riso com que foram recebidos pelo público são indicadores disso. Esse evento marcou a trajetória artística de Jackson, não apenas porque lhe trouxe uma grande visibilidade, com o sucesso repentino de público, mas porque redirecionou seu repertório e restabeleceu sua identidade cultural de forma

⁵⁴ CARNEIRO, Edison. *Samba de Umbigada*. Rio de Janeiro: Editora e Gráfica Polar, 1961.

plena. Dali por diante, no espaço da *presentational performance* – isto é, no rádio e nos *shows* –, ele não seria mais apenas o “sambista”. O samba continuaria expressivo em sua produção musical, mas esta voltaria a incorporar todas as influências culturais que ele havia absorvido ao longo de sua trajetória, materializadas na multiplicidade de gêneros musicais que passou a interpretar como cantor, como o coco, o frevo, o baião, o xote, a marcha carnavalesca, o rojão, as cantigas de cego, o batuque, etc. É como se essa umbigada, da estreia da música *Sebastiana*, marcasse o amadurecimento da identidade artística do personagem “Jackson do Pandeiro”. Ele saiu daquela apresentação como um novo artista. Mas era um artista que estava em gestação ao longo de todos os seus 34 anos de vida. De José Gomes Filho ele passou a “Zé Jack”, a “Jack do Pandeiro”, a “José Jackson” e, finalmente, mostrou-se inteiro na figura de “Jackson do Pandeiro”.

Para esse instante paradigmático convergiram todas as influências que Jackson apreendeu ao longo de sua carreira e de suas experiências de vida até aquele momento, condensando seu passado em um ponto do tempo que deu nova significação à sua existência artística e pessoal, e projetando-o para um futuro inesperado, mitificado no interior da cultura brasileira contemporânea. Estão contidos nesta umbigada, no som e na marcação de sua batida de pé, os “sambas” e “danças de umbigada”, aportados no Brasil com os negros africanos durante o período escravocrata. Estão aí também os sons e movimentos experimentados em sua infância, aprendidos com sua mãe, Flora Mourão, que animava os cocos da região de Alagoa Grande. Estão ali o rojão, a embolada, o baião, as cantigas de cego, o xote, o frevo. Estão ali também o samba carioca e a marcha carnavalesca. Estão as vozes e os movimentos do matuto, do sertanejo e do malandro. Estão ali as feiras, os bares, as boates, cassinos, salões de dança. Estão ali os terreiros dos forrós, do São João e dos orixás. Estão o pandeiro, o zabumba, o ganzá, a viola, a rabeca, a bateria. Estão o Maracatu, o Pastoril, o Bumba-Meu-Boi. Estão ali as duplas caipiras, os conjuntos regionais e as *big bands*. Estão ali Manezinho Araújo, o “Rei da Embolada”, e Jorge Veiga, o “Caricaturista do Samba”. Estão ali as difusoras, os jornais, o rádio, o cinema e a modernidade. Estão também a alegria, o riso e o Carnaval. Enfim, estava ali “Jackson do Pandeiro”, produto da junção e do amadurecimento de todos estes elementos.

Com o surpreendente sucesso que Jackson alcançou com a estreia de *Sebastiana* – como ele mesmo lembra: “Aí meu camarada... virou... o negócio... foi, virou frege, viu? Todo ‘santo dia’, durante 29 dias de Revista, nós cantávamos *Sebastiana* 3... 4

vezes! Certo?!” (JACKSON DO PANDEIRO – *MPB Especial* [1972], 2012, 10min23seg) –, em apenas uma semana a revista carnavalesca foi rebatizada como *A, E, I, O, U, Ypsilone...* A carga de apresentações crescente fez com que a veterana Luiza de Oliveira dividisse o papel de “Comadre Sebastiana” com outra radioatriz do elenco da emissora, Almira Castilho. Com o tempo, Almira assumiu definitivamente o posto de parceira de palco de Jackson e, mais futuramente, seria sua esposa e empresária.

Em 1953, Jackson seguiu vivendo em Recife, alçado à categoria de celebridade momentânea em função do estouro da música *Sebastiana*, inclusive durante o carnaval recifense daquele ano. Foi neste período, logo na sequência do carnaval, que seu repertório de apresentações assumiu como uma de suas características principais a diversidade de gêneros musicais. Além da atenção do público local, Jackson provocou o interesse da indústria fonográfica. Entre os que o procuraram com propostas de gravação estava um representante da gravadora Copacabana, Genival Macedo, seu conhecido desde os tempos de João Pessoa. Genival era contratado da gravadora carioca para representá-la em Estados do Norte e do Nordeste do Brasil, tendo como uma de suas funções, encontrar novos talentos para seu elenco. Para isso, ele tinha até mesmo um selo exclusivo, chamado Harpa.

Genival havia firmado um contrato entre seu selo e a Rádio Jornal do Commercio, para selecionar artistas de seu *cast* que tivessem potencial para serem lançados no mercado fonográfico⁵⁵. Desta forma, ele se aproximou de Jackson e o convenceu a gravar o primeiro lote de músicas de sua carreira, aos 35 anos de idade, pelo selo Harpa. Foram 10 músicas no total, gravadas em Recife, nos estúdios da própria Rádio Jornal do Commercio. Genival Macedo deixou a cargo de Jackson a escolha do repertório a ser gravado. Segundo Genival: “Ele [Jackson] já cantava todas aquelas músicas. Ele sabia do que o povo havia gostado.” (GENIVAL MACEDO, apud MOURA, VICENTE, 2001, p.169). Este procedimento de escolha e elaboração do repertório de gravação seguiu ao longo de toda a carreira fonográfica de Jackson. Como afirma Fúba de Taperoá – músico reconhecido da cultura musical nordestina e que conviveu com Jackson –, no Programa *Mosaicos – A Arte de Jackson do Pandeiro*, da

⁵⁵ Talvez, seja possível considerar como hipótese que este contrato entre a Rádio Jornal do Commercio e o selo Harpa tenham alguma relação com a determinação de Amarílio Nicéas para que Jackson substituísse a apresentação do samba e da marcha, já ensaiados para a Revista Carnavalesca *A Pisada É Essa!...*, por um coco, justificando ao artista que o evento precisava de mais variedade. Isso porque era o selo Harpa, em nome da gravadora Copacabana, que estava em busca de novidades e talentos nordestinos para incorporar ao seu elenco e lançar novos produtos no mercado musical brasileiro.

TV Cultura, em 2008, “o Jackson sabia fazer repertório, **sabia escolher repertório!** Tudo o que ele cantava era bom demais, rapaz...” (Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=KPzVhJyRSiQ> >, 3 min 02 seg – grifo nosso)⁵⁶. Jackson permaneceu sempre à frente do processo de escolha de seu repertório, recebendo as músicas de compositores próximos ou de outros que vinham procurá-lo para mostrar seu trabalho. Ele ouvia tudo que podia, selecionava aquelas que considerava mais adequadas ao seu estilo interpretativo e, as demais, caso gostasse do material, indicava ao compositor algum outro artista que encontrasse mais correspondente e que pudesse aproveitá-lo.

As músicas do primeiro lote de gravações foram distribuídas em 5 discos compactos de 78 rpm, lançados consecutivamente. No primeiro deles, estava *Forró em Limoeiro* (rojão), de Edgar Ferreira, no lado A, e *Sebastiana* (coco), de Rosil Cavalcanti, no lado B. As outras composições gravadas foram: *I X I* (rojão), de Edgar Ferreira; *A Mulher do Aníbal* (coco), de Genival Macedo e Nestor de Paula; *Boi Brabo* (coco), de Rosil Cavalcanti; *Êta Baião* (baião), de Marçal Araújo; *17 na Corrente* (rojão), de Edgar Ferreira e Manoel Firmino Alves; *O Galo Cantou* (batuque), de Edgar Moraes; *Micróbio do Frevo* (frevo), de Genival Macedo; e, *Vou Gargalhar* (samba), de Edgar Ferreira. Estas duas últimas, *Micróbio do Frevo* e *Vou Gargalhar*, foram arranjadas pelo maestro Clóvis Pereira, e todas as demais receberam arranjos de um acordeonista conhecido como Gaúcho. Esse repertório, formado por gêneros variados, aponta para a diversidade que iria caracterizar a trajetória artística de Jackson, sendo um dos elementos que contribuíram para que ele fosse apelidado como o “Rei do Ritmo”. Neste caso – dos gêneros musicais –, a palavra “ritmo” não está ligada à organização dos sons e das pausas no tempo, isto é, não está relacionada à duração musical⁵⁷. O que ocorre aqui é uma confusão semântica entre “gênero” e “ritmo”. É comum, popularmente, no Brasil, que se utilize de forma descompromissada o termo “ritmo” em lugar de “gênero” musical. Expressões como “ritmo de samba” ou “ritmo de rock”, por exemplo, fazem parte dos enunciados comuns do cotidiano dos brasileiros. Desta forma, a pluralidade de gêneros interpretados por Jackson foi “traduzida” para uma pluralidade de “ritmos”.

⁵⁶ YOUTUBE. 5/5 - A Arte de Jackson do Pandeiro - Programa Mosaicos (TV Cultura) em 2008. Vídeo (08min22seg). Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=KPzVhJyRSiQ> >. Acesso em 17 out 2015, 13h15.

⁵⁷ Apesar da divisão rítmico-melódica vocal de Jackson ser um dos principais aspectos que contribuíram para a consolidação de sua imagem como o “Rei do Ritmo”.

No fim do ano de 1953, chegou ao mercado o primeiro disco compacto gravado por Jackson do Pandeiro. Com ele, chegaram também os dois primeiros sucessos do artista no “Sul” do país: *Forró em Limoeiro*⁵⁸ e *Sebastiana*. Rapidamente, a voz de Jackson tornou-se conhecida do público do Rio de Janeiro, para onde a gravadora Copacabana queria trazê-lo, a fim de aproveitar o sucesso abrupto que o disco estava fazendo e divulgar o novo artista de seu elenco. Moura e Vicente afirmam que as vendas deste primeiro compacto de Jackson alcançaram a “casa das 50 mil unidades já nas primeiras semanas. Ângela Maria, a maior estrela da gravadora, havia chegado aos 20 mil discos.” (2001, p. 175). Por essa época, as investidas de Jackson sobre sua parceira de palco, Almira Castilho, alcançaram seu objetivo e os dois iniciaram o namoro. Com o relacionamento amoroso seguindo em frente, Almira passou a alfabetizar Jackson, que estava então com 35 anos e continuava iletrado. Ela também começou a cuidar dos compromissos profissionais de Jackson, agindo como uma espécie de assessora para todos os assuntos.

* * *

Em função de tudo que foi exposto, acredito que o episódio da primeira performance de *Sebastiana*, realizada por Jackson do Pandeiro na estreia da Revista Carnavalesca *A Pisada É Essa!...*, pode ser entendido, por meio de uma analogia, como uma espécie de “rito de passagem”, ou “rito de mudança de *status*”.

Adoto como ponto de partida para essa discussão os textos do antropólogo Victor Turner (2012, 2013). Ao estudar o processo ritual, Turner (2013)⁵⁹ baseou-se no pensamento do antropólogo Arnold Van Gennep (2013)⁶⁰, que considerou os “ritos de passagem” organizados em três etapas: separação / margem (ou *limen*) / agregação. No prefácio do livro *O processo ritual: estrutura e antiestrutura* (TURNER, 2013), lançado originalmente em 1969, Roger Abrahams explica que

Ele [Turner] ampliou o arcabouço analítico de Arnold van Gennep, no qual a progressão ritual consistia no movimento de três partes: a separação do fluxo cotidiano de atividades [...]; uma encenação mimética de alguma dimensão da crise que provocou a separação, encenação durante a qual as estruturas do dia a dia são elaboradas e

⁵⁸ Para ouvir a *Forró em Limoeiro* acesse a faixa 12 do CD que acompanha esta tese.

⁵⁹ TURNER, Victor W. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. Petrópolis: Vozes, 2013. (Publicado originalmente em 1969)

⁶⁰ GENNEP, Arnold van. *Os ritos de passagem*. Trad. Mariano Ferreira. 4ª edição. Petrópolis: Vozes, 2013. (Publicado originalmente em 1909)

desafiadas (ele chamou de ‘estrutura’ e ‘antiestrutura’ a ocorrência conjunta destes temas); por fim, uma reentrada no mundo cotidiano. Destes três movimentos, o mais importante para os fins críticos e descritivos de Turner era a fase mimética, pois nela ocorria a importantíssima confrontação de normas cotidianas mediante atos socialmente subversivos e ritualmente inversivos. (ABRAHAMS, 2013, p. 10).

Nesta obra, Turner centrava seus estudos sobre os processos rituais praticados em sociedades tribais – como no caso do povo Ndembu, do noroeste da Zâmbia, com o qual ele conviveu e realizou pesquisa de campo entre os anos de 1951 e 1954 –, onde a relação dos indivíduos e da coletividade com o ritual acontecia de forma orgânica com os campos cultural, religioso, econômico, político e social, isto é, era determinante para o modo de vida destas sociedades. Como afirmado por Abrahams, Turner interessou-se principalmente pela segunda etapa do processo ritual, a fase liminar, de onde desenvolveu conceitos como *liminaridade* e *communitas*. De acordo com Turner,

Liminaridade é a passagem entre *status* e estado cultural que foram cognoscitivamente definidos e logicamente articulados. Passagens liminares e ‘liminares’ (**peças em passagem**) não estão aqui nem lá, são um grau intermediário. **Tais fases e peças podem ser muito criativas em sua libertação dos controles estruturais**, ou podem ser consideradas perigosas do ponto de vista da manutenção da lei e da ordem. (TURNER, 2013, p. 13 – grifos meus).

É justamente esta *condição de liminaridade* que considero caracterizar a identidade cultural/artística de Jackson do Pandeiro. Turner afirma que esta condição normalmente não se mantém de forma duradoura, mesmo em situações particulares que ele denomina de *communitas*⁶¹, onde se encontram reunidos indivíduos que partilham a mesma condição de liminaridade. No caso de Jackson, porém, considero que sua identidade e sua produção artística são marcadas permanentemente pela condição de liminaridade, como pudemos observar no estudo de sua trajetória até este momento e como verificaremos nos próximos capítulos, nas etapas seguintes de sua vida. Jackson esteve sempre “entre-mundos”: entre campos culturais, do “Norte” e do “Sul” do Brasil; entre gêneros musicais, como o coco e o samba, reunidos em seu “forró”; entre a cultura popular tradicional e o mundo moderno do rádio, do disco, do cinema; entre a “ordem” da pulsação/métrica rítmica e a “carnavalização” (BAKHTIN, 2013) de sua divisão, as

⁶¹ Não pretendo me estender sobre este conceito de *communitas*, uma vez que não está relacionado diretamente à presente discussão. Sugiro, portanto, para mais informações sobre ele, ver TURNER (2013).

variações rítmico-melódicas de sua performance vocal; entre o “sambista”, o “matuto”, o “coquista”, o “malandro”, o “místico/religioso”, o “brincante”, etc.; entre a memória/tradição e a contemporaneidade. Esta situação foi *permanente* no decorrer de toda sua trajetória artística, onde ele realizou as *mediações* entre todas estas instâncias e campos distintos, isto é, fez a ponte, a conexão entre elas e negociou, dialeticamente, sua intersecção e seus conflitos, materializando-as em sua performance e sua obra artística/musical. Pode-se dizer que a música e a performance de Jackson agiram – e continuam a agir – no sentido de mediar estas instâncias que estão associadas ao que Turner chamava de “drama social”. E é justamente durante os processos de liminaridade que o “drama” entre estas instâncias e campos se efetiva.

Contudo, Turner (2012)⁶² faz a ressalva de que, em sociedades pós-industriais, modernas, só é possível falar em liminaridade de forma metafórica, uma vez que as relações sociais são distintas do contexto para o qual o conceito foi elaborado. Assim, ele procurou distinguir entre estados *liminares* e *liminóides*, e como Abrahams (2013, p. 12) afirma, “sendo os primeiros os modos de o ritual operar onde a própria continuidade de um grupo depende da separação ritual, enquanto os últimos são os tipos de atividades mais opcionais característicos das sociedades abertas.”. Turner (2012, p. 228), afirma que o sufixo “-óide” vem do grego *-eidos*, uma forma, um modelo, e significa ‘semelhante’, portanto, liminóide significa para o autor “*semelhante* sem ser idêntico ao ‘liminar’.”. É neste sentido que considero que a identidade artística/cultural de Jackson do Pandeiro, bem como sua música, são marcados por uma *condição liminar/liminóide*. Optei por utilizar esta formulação híbrida – *liminar/liminóide* – por entender que ela reflete, de forma dialética, a *ambiguidade* presente na formação artística e cultural de Jackson do Pandeiro, uma vez que ele trazia identificações de um mundo pré-industrial, rural, adquiridas em seus primeiros anos de vida, como o coco aprendido com sua mãe e praticado em pequenas comunidades e, ao mesmo tempo, do mundo pós-industrial, da sociedade moderna – em vias de se tornar pós-moderna – da qual ele também participou, especialmente em seu envolvimento com o rádio, o disco, a televisão, o cinema, enfim, com as indústrias culturais.

⁶² TURNER, Victor. *Liminal ao liminóide: em brincadeira, fluxo e ritual. Um ensaio de simbologia comparativa*. Trad. Herbert Rodrigues, Evelise Paulis, com revisão técnica de John Cowart Dawsey. In: *Revista Mediações*. Vol. 17, nº 2, p. 214-257. Londrina: 2012. (Publicado originalmente em 1982)

É também nesta acepção, relacionada à ideia de *liminóide*, que baseio meu entendimento do episódio da primeira performance de Jackson do Pandeiro para a música *Sebastiana*, durante a revista carnavalesca *A Pisada É Essa!*... Com inspiração no pensamento de Gennep e de Turner, proponho uma analogia do desenvolvimento desta apresentação artística às etapas de um tipo de “ritual moderno” – dessacralizado, desprovido de características místicas –, realizado em um contexto de sociedade industrial/moderna. Meu argumento é o de que esta apresentação/performance se caracterizou como um ponto de inflexão na trajetória artística de Jackson, uma vez que, quando ele subiu ao palco do auditório da Rádio Jornal do Commercio para a referida apresentação, seu posicionamento como artista/cantor profissional era o de um sambista de relativo reconhecimento local e, após o show, sua condição, seu *status* foi elevado, e ele se tornou um *artista de sucesso*. As consequências deste sucesso repentino repercutiram ao longo de toda a sua carreira, impulsionando-a a um novo patamar, em nível nacional, e redirecionado os rumos de seu repertório profissional, com a incorporação de gêneros como o coco, o rojão, o baião e o xote, entre outros, relacionados à chamada “música nordestina tradicional”. Assim, de sambista local, esta apresentação posicionou a trajetória de Jackson em direção ao seu reconhecimento como o “Rei do Ritmo” e como figura referencial no campo da música popular brasileira.

No tocante à analogia da referida primeira performance de Jackson para a música *Sebastiana* com as etapas do processo ritual, considero a seguinte sequência:

1. Separação: esta etapa ocorreu no momento em que Jackson ocupou seu lugar no palco do auditório da Rádio Jornal do Commercio, para iniciar sua performance, distanciando-se do tempo-espço da vida cotidiana para entrar no tempo-espço da apresentação artística, do “ritual liminóide”. Ele deixou de ser José Gomes Filho para assumir seu personagem artístico, “Jackson do Pandeiro”, com seu figurino de show – seu traje “ritual” –, de forma especialmente ambígua, uma vez que era um sambista que vinha apresentar um coco. Já neste aspecto, o “drama” da liminaridade começava a se manifestar.
2. Liminaridade/Liminóide: se caracterizou pela performance em si. Muito se pode discorrer sobre este momento, mas destacarei apenas alguns aspectos que podem contribuir para esta discussão. Nesta performance, de acordo com o depoimento de

Jackson, o conjunto dos elementos apresentados causou grande receptividade por parte da plateia do auditório da rádio, percebida principalmente pelas gargalhadas e aplausos produzidos – além da série continuada de apresentações que se seguiram. O coco, com suas características musicais e coreográficas – com destaque para a *umbigada*, neste segundo aspecto – estava ali deslocado de seu contexto cultural tradicional, e foi recebido como um *elemento cômico* por um público urbanizado, em um auditório de rádio – portanto, característico do momento de modernização pelo qual passava o país durante a década de 1950. De certa forma, pode-se dizer que aquele público, pertencente a uma “estrutura” social moderna, reagiu com risos a uma apresentação que trazia elementos de uma manifestação cultural tradicional característica de outra realidade social – deste ponto de vista, o coco, enquanto música e dança, era uma espécie de “antiestrutura”. O confronto, o “drama”, nesta situação, pode ser pensado entre o “moderno” e o “tradicional” – mas uma tradição que não tinha mais elos estruturais com o público do auditório da rádio.

3. Agregação: se realizou com o fim da apresentação, com o artista deixando o palco do auditório para retornar ao tempo-espaço da vida cotidiana. O surpreendente sucesso desta apresentação alçou Jackson a um novo *status* no mercado musical local e, em seguida, nacional, com o convite que recebeu, justamente pelo grande sucesso obteve com *Sebastiana*, para iniciar sua carreira fonográfica pela Copacabana, com sua música sendo divulgada para todas as regiões do Brasil.

Este processo “ritual/liminóide” pode ser observado de forma esquemática no quadro apresentado a seguir:

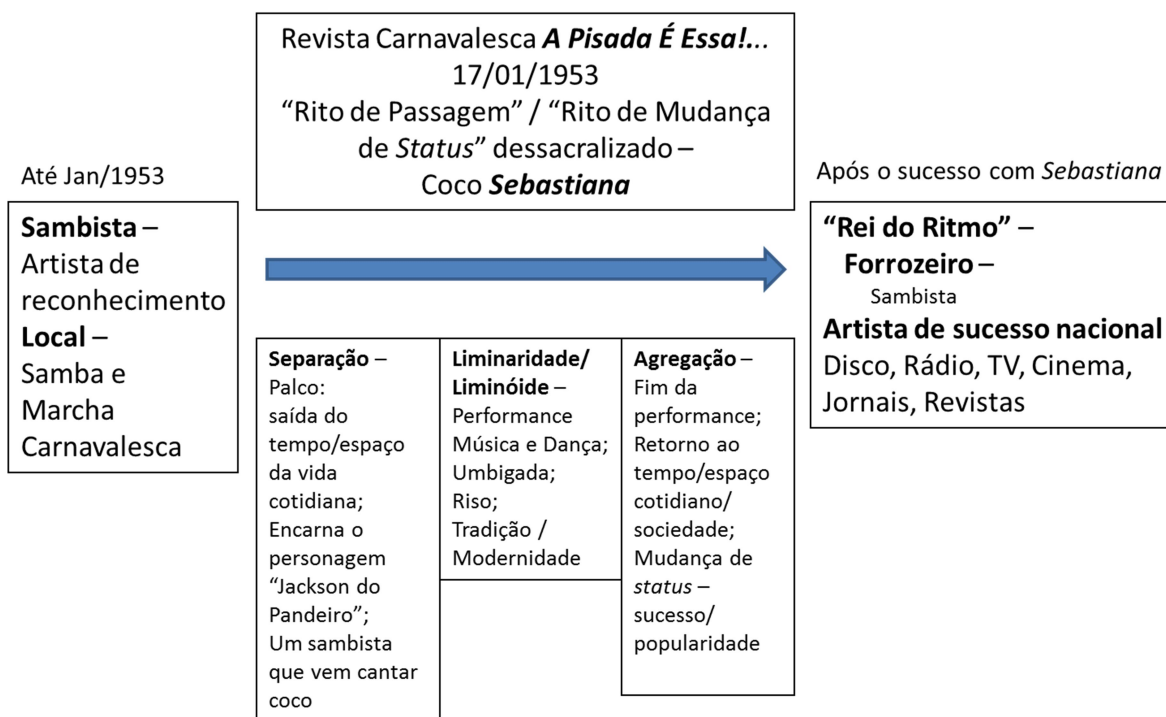


Fig. 10 Representação esquemática do processo “ritual/liminóide” da primeira performance de Jackson do Pandeiro para a música *Sebastiana*.

Tomando uma metáfora recorrente em Turner, que associa o estado de liminaridade a um útero, podemos imaginar que a “Comadre Sebastiana” encarnada por Luiza de Oliveira foi, em um sentido também metafórico, a “parteira” de um novo “Jackson do Pandeiro”. Nesta performance, completava-se um processo de “gestação” iniciado ainda na infância, quando ele era José Gomes Filho, tornou-se “Zé Jack”, passando a “Jack”, “Jack do Pandeiro”, palhaço “Parafuso”, “José Jackson”, até surgir na figura de seu personagem definitivo, o “Jackson do Pandeiro” que se tornou uma figura importante para música popular brasileira.

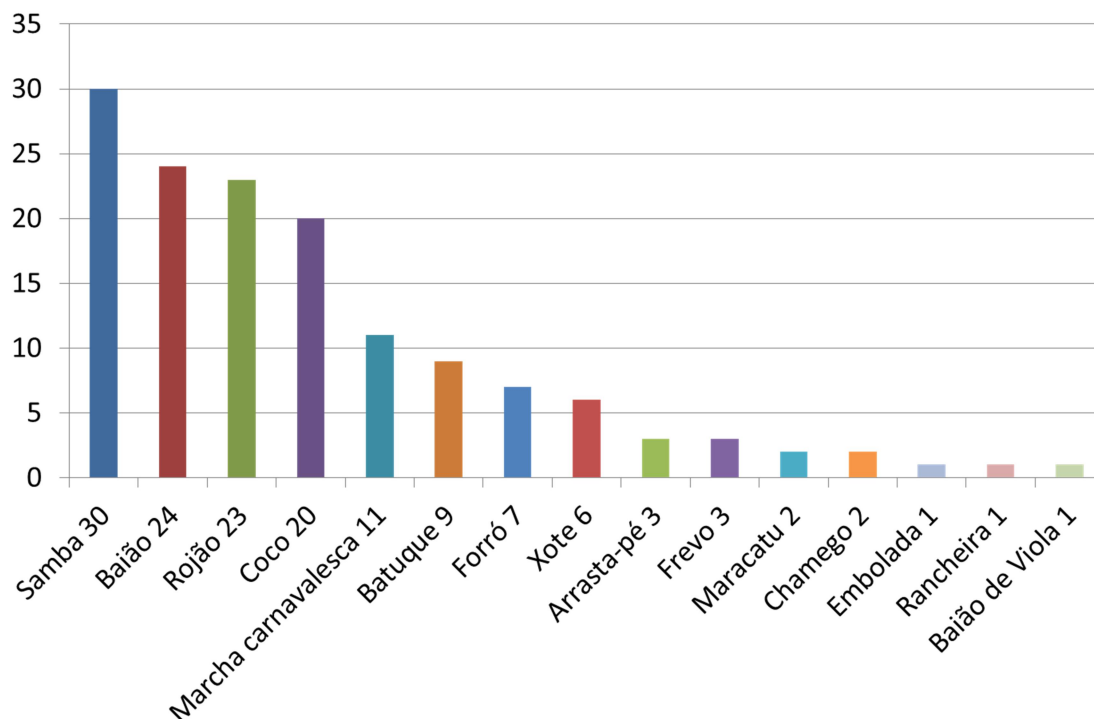
Desde os últimos anos de sua carreira e até o momento atual, em 2017, a imagem de Jackson tornou-se muito associada ao “forró”. Ele é frequentemente apresentado em discursos de historiadores, memorialistas, artistas, músicos, críticos, fãs, como um ícone da “música nordestina” em uma vertente “tradicional”, muitas vezes com um viés de “mito”, de *cultural hero* (NETTL, 2005). De fato, ele foi e é um importante artista para este campo da cultura musical brasileira. Porém, como vimos, não era assim que Jackson conduzia sua carreira profissional antes do episódio da Revista Carnavalesca *A Pisada É Essa!...* Até este momento, ele investia no samba, provavelmente, porque, além de uma afinidade artística/estética e de gosto, este era o

gênero de maior destaque no período e que, portanto, parecia lhe apresentar melhores possibilidades profissionais, inclusive com chance maior de ascensão social e financeira – aspecto importante para uma pessoa que vinha de uma família muito pobre, com poucas alternativas de subsistência além de trabalhos como mão-de-obra com baixa remuneração. Curiosamente, foi um “coquinho” como aqueles “do tempo de sua mãe” que lhe abriu as portas para o sucesso.

Por isso, considero que *foi a partir deste momento que a figura do “forrozeiro” começou a se firmar no imaginário sobre Jackson*. O “sambista” não desapareceu de sua identidade musical. Na verdade, o samba continuou ocupando um espaço importante ao longo de toda sua carreira, mas passou a conviver com outras características e gêneros adquiridos durante seus anos de formação cultural, que estavam em estado latente até aquele “rito de passagem”, e que começaram a ocupar um espaço decisivo em seu repertório profissional. Uma observação de sua discografia produzida, por exemplo, entre os anos de 1953 e 1963⁶³, justamente aqueles em que ele alcançou maior sucesso e projeção, demonstra que o samba foi, individualmente, o gênero mais gravado por Jackson nesta etapa, com 30 músicas em um total de 143 gravadas, além da marcha-carnavalesca ocupando a 5ª posição, com 11 gravações, mas os gêneros “nordestinos”, como o baião, o coco e o rojão, somados, representam a maior fatia do conjunto, como se pode verificar no gráfico a seguir:

⁶³ Apresento este recorte da discografia de Jackson do Pandeiro principalmente porque, neste período, as músicas gravadas por ele recebiam uma classificação nos selos dos próprios discos. Assim, o critério que adotei para classificação dos gêneros musicais de cada faixa foi manter a própria indicação da discografia, seja nos compactos de 78 rpm ou nos LPs.

Discografia / Gêneros Musicais - Jackson do Pandeiro 1953 a 1963



Deste modo, a consolidação desses gêneros relacionados à cultura da região Nordeste do Brasil – que passaram com o tempo a ser referenciados de forma genérica sob o termo hegemônico “forró” –, na produção musical de Jackson, após o episódio da performance de *Sebastiana* na Revista Carnavalesca, em 1953, foi um dos elementos que contribuíram para que, na dinâmica entre *memória* e *esquecimento*, fator determinante na construção do campo cultural/simbólico, a imagem do “forrozeiro” passasse gradualmente a ofuscar a do “sambista”, escondendo-a sob sua sombra.

* * *

No período pré-carnavalesco de 1954, as duas músicas do primeiro disco de Jackson, *Forró em Limoeiro* e *Sebastiana*, já estavam bem conhecidas dos cariocas, mas o artista não havia ainda aparecido na capital do país para se apresentar ao seu novo público, causando um clima de curiosidade em relação à sua figura. Neste momento, seu segundo compacto, com *I X I* e *A Mulher do Aníbal*, lançado no início do ano, também vinha tendo êxito entre a audiência. A gravadora Copacabana, tencionando aproveitar a situação para aumentar a publicidade, solicitava a presença de Jackson no Rio de

Janeiro o mais rápido possível. Isso porque era lá que estavam concentradas as principais empresas ligadas ao entretenimento no Brasil, assim como os grandes grupos de comunicação. O objetivo da gravadora era levar Jackson aos programas de maior audiência das rádios cariocas, principalmente os da Rádio Nacional, que tinha alcance em grande parte do território brasileiro, além de divulgar sua figura em revistas e jornais. Jackson começava a se tornar um artista de projeção nacional. Mas, para chegar a isso, ele teria que percorrer o mesmo caminho que tantos antes e depois dele também percorreram, vindo divulgar sua música desde o “Sul”, principalmente, desde o Rio de Janeiro e de São Paulo. E Jackson foi para o Rio de Janeiro, mas apenas em abril daquele ano, depois de ser uma das principais atrações do carnaval recifense em 1954, participando da nova revista carnavalesca, *Salomé no Frevo*, da Rádio Jornal do Commercio. Jackson chegou à capital do Brasil aproximadamente um ano após o sucesso de *Sebastiana*, no Recife. Foi o impulso desta música que alavancou sua carreira, e ele agora levaria o coco e tantos outros gêneros que compunham seu repertório para o público de todas as regiões do Brasil.

1.2 O REI DO RITMO

Desde o final de 1953 até aproximadamente mais uma década, Jackson do Pandeiro viveu os anos de maior atividade em sua carreira artística. Neste período, tornou-se um artista reconhecido, realizando shows em várias partes do Brasil, participando dos principais programas das rádios mais importantes da época, atuando como apresentador de programas de televisão, participando de filmes de cinema, e firmando-se como um dos nomes importantes da música popular brasileira. Neste capítulo, vamos nos debruçar sobre esta fase inicial de projeção da trajetória artística de Jackson em âmbito nacional, sua consolidação, chegando até o momento em que sua popularidade começou a diminuir.

Em abril de 1954, Jackson do Pandeiro chegou à cidade do Rio de Janeiro, já como uma voz conhecida do público. Faltava aos cariocas conhecerem mais de perto a figura e as mungangas do artista.

1.2.1 *O Rio de Janeiro não me sai do pensamento*

Em 18 de abril de 1954 atracou, no porto do Rio de Janeiro, o navio Vera Cruz, vindo de Recife. Desembarcaram dele, Genival Macedo, representante do selo Harpa, da gravadora Copacabana, e seu contratado, Jackson do Pandeiro. Com o medo de Jackson de viajar em avião, a forma encontrada para atender aos insistentes pedidos da gravadora para que ele viesse se apresentar no Rio de Janeiro foi enfrentar três dias de viagem marítima pela costa brasileira. O cantor foi recebido no porto por Vitorio Lattari, diretor da gravadora, e por jornalistas curiosos para conhecer o artista que cantava o *Forró em Limoeiro* e a dança diferente da comadre *Sebastiana*.

Na manhã do dia seguinte, 19 de abril de 1954, Jackson participou de uma reunião na sede da Copacabana, com o diretor-presidente da empresa, Vicente Lattari, onde acertou os detalhes de seu contrato com a gravadora, conheceu seus percentuais de ganhos sobre as vendas dos discos e ajustou sua agenda de compromissos para os próximos dias. A Copacabana, percebendo o potencial de lucro que poderia obter com seu novo artista, começou a distribuir os discos de Jackson para todo o Brasil. Precisava

divulgar bem seu produto, e Jackson foi levado a participar de uma série de atividades e programas de rádio ao longo daquela semana, tendo como ponto alto sua apresentação, no sábado, em um dos principais programas de auditório da Rádio Nacional, o *Programa César de Alencar*. Os jornais, como *Tribuna da Imprensa* e *Diário Carioca*, entre outros, também dedicaram espaço em suas páginas para falar favoravelmente sobre o artista.

No dia 24 de abril de 1954, Jackson e Almira Castilho apresentaram-se no *Programa César de Alencar*, com expressivo sucesso. Estava combinado com a produção do programa que cantariam uma música, mas, com a receptividade da plateia, acabaram apresentando as quatro que haviam lançado em disco até então – *Forró em Limoeiro*, *Sebastiana*, *1 X 1* e *A Mulher do Aníbal*. A dupla recebeu propostas para se exhibir em diversos outros programas da emissora, com destaque para os comandados pelos principais apresentadores da casa, o próprio César de Alencar e também Paulo Gracindo. Como afirmam Moura e Vicente, a Rádio Nacional era a “emissora idealizada por Vargas para atuar como fator de ‘unidade nacional’, responsável pela divulgação dos ritmos regionais como o baião, a moda caipira, a rancheira e o xaxado. Agora, chegava a vez do coco e do rojão” (2001, p. 186). E foi assim que começou a se configurar de forma mais contundente um dos aspectos de *mediação* realizado por Jackson ao longo de sua carreira, trazendo gêneros de *participatory performance*, como o coco, para o formato de música popular, em situações de *presentational performance*, como nos programas de auditório das rádios da época. Esta ação de Jackson, impulsionada pelos meios de comunicação social, produzia uma conexão entre as formas ditas “tradicionais” da cultura popular, com modos “modernos” de apresentação e formatação, uma vez que aquelas precisavam ter suas estruturas poéticas reconfiguradas para os padrões de veiculação do disco, do rádio e dos *shows*. Neste processo, ocorria também um deslocamento do sentido e da função daqueles tipos de manifestações culturais, que deixavam de ser parte de um universo de participação coletiva de comunidades locais, para se tornarem entretenimento a ser consumido pelo público espalhado pelo Brasil. Contudo, junto ao entretenimento, estas formas culturais/musicais, difundidas nos padrões de música popular, também operavam em processos de identificação cultural, principalmente entre a população de nordestinos que participou dos ciclos migratórios em direção ao Sudeste/Sul do país, durante grande

parte do século XX, e também de Brasília, para a construção do Distrito Federal na década de 1950.

Jackson e Almira seguiram fazendo apresentações pelo Rio de Janeiro e acabaram atraindo a atenção do público de outros Estados. Em pouco tempo, foram chamados para atuar em São Paulo, levando suas apresentações para as rádios e casas de *shows* da cidade, assim como para programas de televisão. Em seguida, atenderam também as solicitações para performances em Minas Gerais. Muitos dos jornais e revistas do momento apresentavam, com frequência, notícias sobre a dupla. Entre estas publicações, estava o já citado artigo assinado por Manezinho Araújo, em sua coluna *Rua da Pimenta*, na *Revista do Rádio*, de 08 de maio de 1954, fazendo elogios ao Jackson e apontando-o como seu “sucessor”. Com tanta atenção dos veículos de comunicação e os muitos compromissos profissionais, a temporada pelo “Sul”, que deveria ser breve, se estendeu por aproximadamente três meses. Mas, apesar do sucesso que vinham obtendo, Jackson e Almira precisavam retornar ao Recife, onde ainda tinham contrato com a Rádio Jornal do Commercio.

Em julho de 1954, de volta à capital pernambucana, Jackson e Almira participaram da programação de aniversário da Rádio Jornal do Commercio. Continuavam como integrantes do elenco da emissora, mas seguiam realizando apresentações em várias cidades do interior de Pernambuco. Em pouco tempo, estavam fazendo *shows* em outros Estados, como Maranhão e Bahia. Os contratos da dupla com a rádio recifense mantinham ainda os mesmos termos da fase anterior ao sucesso alcançado nos últimos tempos, com uma remuneração aos artistas que não fazia mais jus ao seu novo *status* de estrelas em ascensão nacional. Assim, iniciaram-se os atritos entre contratantes e contratados.

Jackson e Almira casaram-se em 30 de outubro de 1954, em Recife, pela Igreja Católica Brasileira. Oficializava-se a união afetiva, que se somava à já estabelecida união profissional. No final de 1954, foram lançadas as últimas músicas do primeiro lote de gravações de Jackson, realizado ainda em Recife, em 1953, nos estúdios da Rádio Jornal do Commercio. A gravadora Copacabana colocava no mercado o disco compacto⁶⁴ com *Vou Gargalhar*, um samba de Edgar Ferreira, e *Micróbio do Frevo*, de

⁶⁴ Para ouvir *Vou Gargalhar* e *Micróbio do Frevo*, acesse as faixas 13 e 14, respectivamente, do CD que acompanha esta tese.

Genival Macedo. De acordo com Moura e Vicente (2001, p. 198), as músicas “arrebetam as vendas, calculadas em 20 mil só nas primeiras semanas, chegando a 49 mil durante o carnaval”. A gravadora Copacabana acertou na estratégia de divulgação ao lançar o samba e o frevo gravados por Jackson justamente no período pré-carnavalesco, promovendo as músicas para o momento referencial do mercado musical brasileiro naquela época. Assim, no carnaval de 1955, Jackson “estourou” com o samba *Vou Gargalhar*, que foi uma das músicas mais tocadas nos festejos daquele ano. E *Micróbio do Frevo* também fez muito sucesso no carnaval recifense de 1955. Desta forma, Jackson do Pandeiro marcou o carnaval de 1955 em duas frentes representativas da festa, nos mundos do samba e do frevo. Ao comentar sobre o período, Moura e Vicente afirmam:

Desde o lançamento de “Forró em Limoeiro” e “Sebastiana”, Jackson do Pandeiro vinha mantendo regularmente um *hit* nas listas dos mais vendidos, cuja aferição era realizada semanalmente pela *Revista do Rádio e Radiolândia*, referendada por pesquisas avulsas promovidas por jornais, estações e pela própria gravadora. Todas as dez músicas iniciais figuraram, em algum momento, no topo dos “campeões da popularidade”, principalmente no Rio, em São Paulo e Recife. Entre as cinco mais vendidas e tocadas, desde o final de 1953 sempre esteve alguma das suas. Às vezes permaneciam por semanas.” (MOURA, VICENTE, 2001, p. 200)

Como se percebe por esta afirmação, Jackson do Pandeiro estava em uma fase de grande popularidade, ao lado de sua parceira Almira Castilho. O casal continuou vivendo em Recife até fevereiro de 1955, quando se envolveu em uma situação bastante difícil. Jackson e Almira foram contratados para animar um evento de comemoração de um título conquistado pelo Náutico Futebol Clube, na casa de um ex-presidente da agremiação, que foi realizado em 12 de fevereiro de 1955. Durante o show, Jackson se desentendeu com um dos convidados da festa, que tentou se engraçar com Almira, e uma briga começou. Jackson e Almira foram duramente agredidos pelo galanteador atrevido e por seus amigos, saindo muito machucados da situação. Jackson teve seu olho esquerdo deslocado e um dedo quebrado. O caso repercutiu na cidade, e a dupla, que se declarou descontente com o modo como a Rádio Jornal do Commercio lidou com a situação, decidiu romper definitivamente com a emissora e se mudar para a cidade do Rio de Janeiro.

É claro que a agressão sofrida foi dolorida para os dois, mas, ao mesmo tempo, o episódio propiciou a “justificativa” que eles precisavam para se desvencilhar da Rádio Jornal do Commercio e poder continuar promovendo a carreira artística em âmbito nacional – o que, naquela época, só seria possível a partir de uma divulgação realizada pelos meios de comunicação social baseados no Rio de Janeiro e em São Paulo. Como diz o refrão de *Chóte de Copacabana* – isso mesmo, com “Ch” e acento agudo no “ó”, como grafado no selo do disco –, lançada por Jackson em compacto, em 1957, pela Copacabana: “Eu vou voltar, que eu não aguento/ O Rio de Janeiro não me sai do pensamento”. E para lá seguiu o casal, em busca de novas oportunidades na capital do país.

1.2.2 No *Forró do Jackson* – Um mungangueiro na TV

Inicialmente, Jackson e Almira ficaram em um hotel em Copacabana, até que conseguiram juntar dinheiro suficiente para comprar seu primeiro apartamento, no bairro da Glória, ainda em 1955. Estabelecidos no Rio de Janeiro, e após os cuidados para a plena recuperação depois do incidente ocorrido em Recife, retomaram seus trabalhos artísticos. O ano de 1955 foi de intensa atividade para a dupla. Em maio, foram contratados temporariamente para se apresentar nas rádios Mayrink Veiga e Mundial, pertencentes às Organizações Victor Costa. Além disso, realizaram shows em São Paulo, Minas Gerais e Piauí. Mais tarde, foram também contratados pela Record, de São Paulo, para apresentações na rádio e na televisão, no Canal 7. Jackson lançou, em compactos, pela Copacabana, alguns dos sucessos de sua carreira, como *Forró em Caruaru*, de Zé Dantas, *Pai Orixá* e *Cremilda*, de Edgar Ferreira, *Falsa Patroa*, de Geraldo Jacques e Isaias de Freitas, e *Coco do Norte*, de Rosil Cavalcanti. A gravadora ainda colocou no mercado o primeiro LP de Jackson, intitulado *Jackson do Pandeiro com Conjunto e Côro*, reunindo músicas lançadas em 1954 e algumas da safra de 1955.

A boa fase de popularidade resultou em um contrato, firmado em agosto de 1955, para um programa de televisão, o *Forró do Jackson*, na TV Tupi, Canal 6. A atração ia ao ar, inicialmente, às sextas-feiras, no horário de 20h15, com duração de trinta minutos. Ali, Jackson apresentava suas músicas, contava “causos”, dançava, fazia suas mungangas, sempre de forma bem humorada, ao lado da companheira, Almira, procurando levar diversão, alegria e entretenimento para o público de televisão da

época. O veículo estava em seus anos iniciais no Brasil. Ainda não se havia completado 5 anos desde que as transmissões televisivas começaram no país, por iniciativa do empresário Assis Chateaubriand. E Jackson do Pandeiro explorava as possibilidades do novo meio de comunicação com desenvoltura. Desde o início de sua carreira artística, ele sempre teve sua música apoiada por elementos visuais, presentes em seu figurino e em sua postura de palco, com movimentos de dança e trejeitos corporais ligados ao riso, como lembra Zuza Homem de Mello, em seu livro *Música com Z*:

Jackson tinha um estilo de apresentação que ultrapassava os limites sonoros do rádio; desde os tempos de programa de auditório, ele e sua então parceira Almira Castilho mostravam uns saracoteios e umas umbigadas que faziam o público delirar de alegria. Ele foi um dos primeiros cantores do rádio a incluir o visual em suas apresentações. Isso nunca lhe faltou. (MELLO, 2014, p. 485-486)

Deste modo, a “dança diferente” da comadre Sebastiana, interpretada por Almira nas apresentações, e de Jackson, assim como a *umbigada*, eram ressignificadas, para o contexto urbano dos anos 1950, adquirindo um caráter cômico. Enfatizando este aspecto, os dois se caracterizavam, muitas vezes, de forma quase caricatural, como se vê nas fotos a seguir:



Fig. 11 e 12 Almira Castilho e Jackson do Pandeiro, com dois de seus figurinos de apresentação⁶⁵

⁶⁵ A Fig. 11 foi extraída do site *O Nordeste*. Disponível em: < http://www.onordeste.com/onordeste/enciclopediaNordeste/index.php?titulo=Almira+Castilho<r=a&id_perso=1542 >. Acesso em: 02 dez

No *Forró do Jackson*, as músicas de seu repertório eram apresentadas em performances com forte carga cênica, marcada também pelos cenários montados nos estúdios da TV Tupi, que, apesar da simplicidade característica da época, tinham o propósito de situar o *show* e o espectador no espaço lúdico do “forró”. No centro do espetáculo, a figura de Jackson, incorporando os “arquétipos” de sua identidade artística: o matuto, o malandro, o sertanejo, o sambista, entre outros.



Fig. 13 e 14 Quadros do programa de TV *Forró do Jackson*⁶⁶

É notável o fato de um artista negro, nordestino, baixinho, semialfabetizado – uma coletânea de adjetivos que poderiam tornar-lhe alvo de preconceito – conseguir se destacar a ponto de ter seu próprio programa de televisão, mesmo que em um período em que o veículo ainda não era muito popular. Talvez, por isso mesmo. No rádio, Jackson podia atingir os mais variados públicos, de diferentes camadas sociais, em diversas partes do Brasil. Mas, na televisão dos anos 1950, eram as pessoas de renda mais elevada que normalmente tinham acesso ao aparelho receptor. Assim, na televisão, ele estava se apresentando, geralmente, para um público de poder aquisitivo mais alto,

2015, 10h30. A Fig. 12 foi extraída do site *Forró em Vinil*. Disponível em: < <http://www.forroemvinil.com/foto-almira-castilho-e-jackson-do-pandeiro/> >. Acesso em: 02 dez 2015, 10h40.

⁶⁶ A Fig. 13 foi extraída do livro *O Fole Roncou!: uma história do forró*, de Carlos Marcelo e Rosaldo Rodrigues. Rio de Janeiro: Zahar, 2012. Caderno de Fotos 1, p. 06. A Fig. 14 foi extraída do site *Forró em Vinil*. Disponível em: < <http://www.forroemvinil.com/forro-do-jackson-na-tv-tupi-em-1956/> >. Acesso em: 03 dez 2015, 20h30.

diferente daquele que habitualmente frequentava os “forrós” populares em que ele se exibia.

Além da performance divertida e bem humorada de Jackson e Almira, com a apresentação de gêneros musicais variados, como o coco, o rojão, o samba, o frevo, etc., e a interpretação vocal que destacava o elemento rítmico-melódico – apoiados pela expressão corporal da dupla e pela diferença acentuada das figuras dos dois componentes –, considero a hipótese de que o sucesso expressivo que conquistaram no “Sul” e que se espalhou para o restante do país, se deveu, entre outros fatores, à ocupação de um espaço criado anteriormente no mercado musical brasileiro por artistas nordestinos que vieram se apresentar no Rio de Janeiro e em outros Estados da região Sudeste desde o início do século XX, e que culminou com a ação determinante de Luiz Gonzaga, a partir da década de 1940, com o estrondoso sucesso do baião. O que quero dizer com isso é que, além do talento artístico de Jackson e Almira, as condições sociais, históricas, culturais e econômicas criaram uma conjuntura propícia para que o sucesso da dupla acontecesse. Existia, naquele momento, na década de 1950, um mercado consumidor para os produtos musicais associados à cultura popular do nordeste brasileiro. E as indústrias do disco, do rádio, do cinema, da televisão, os jornais e revistas, os produtores de *shows*, estavam todos interessados em explorar este filão. Junto a isso, uma parte da crítica musical da época acenava de forma positiva a todos os artistas que considerassem “autênticos” e/ou “legítimos” representantes da cultura brasileira, em oposição ao movimento de mundialização que começava a se acelerar, como aponta Tânia da Costa Garcia (2010), em seu artigo já citado, intitulado *A folclorização do popular: uma operação de resistência à mundialização da cultura, no Brasil dos anos 50*.

Desta forma, a música de Jackson do Pandeiro se inscrevia em uma narrativa muito mais ampla, seguindo um caminho aberto, desde as primeiras décadas do século XX, por João Pernambuco, Catulo da Paixão Cearense, Turunas Pernambucanos, Turunas da Mauricéia, Jararaca e Ratinho, Augusto Calheiros, Minona Carneiro, Manezinho Araújo⁶⁷, entre outros, que trouxeram para o Rio de Janeiro a embolada, o coco e as toadas, conhecidas como músicas “nortistas”, mas que chegaram em um

⁶⁷ Para mais informações sobre as trajetórias destes artistas ver Almirante (2013), Severiano (2013), Cabral (2007), Severiano e Mello (1997a), Alves (2012).

momento em que o alcance de suas produções era mais restrito⁶⁸, em função das condições tecnológicas e de acesso aos meios de comunicação social, como o rádio, o disco e o cinema. Neste sentido, foi com Luiz Gonzaga, a partir da segunda metade da década de 1940, que os sons “do Norte” se popularizaram amplamente pelo Brasil, com a moda do baião, que encontrou condições mais favoráveis para sua divulgação ao público brasileiro em geral, propiciado, entre outros fatores, pelo desenvolvimento dos meios de comunicação social. Com o sucesso de Gonzaga, toda a música “nortista” que o antecedeu viu-se rotulada, no mercado musical brasileiro, pelo nome do gênero da moda, sendo genericamente classificada como “baião”. Contudo, em 1953/54, com os primeiros sinais de desgaste da popularidade da moda do baião, surgia a possibilidade para um novo produto atender aos desejos de consumo do público da época. Provavelmente, foi pensando nisso que a gravadora Copacabana investiu em Jackson do Pandeiro. E acertou em cheio. Enquanto Luiz Gonzaga começava a voltar seus *shows* mais para o espaço do Nordeste, Jackson despontava no caminho inverso, iniciando seu ciclo de sucesso pelo Brasil, difundindo sua música desde o Rio de Janeiro e de São Paulo.



Fig. 15 João Pernambuco⁶⁹



Fig. 16 Turunas Pernambucanos⁷⁰

⁶⁸ Apesar de influenciarem fortemente o cenário musical carioca nas primeiras décadas do século XX. Três citações recorrentes sobre isso são: a formação do “Grupo do Caxangá”, em 1914, que tinha a participação de João Pernambuco e de muitos dos músicos que vieram a fazer parte do famoso conjunto “Oito Batutas”, liderado por Pixinguinha (Ver CABRAL, 2007); o sucesso, no carnaval do Rio de Janeiro, em 1928, da embolada *Pinião*, interpretada pelos Turunas da Mauricéa (Ver ALMIRANTE, 2013, e SEVERIANO e MELLO (1997a); e, a influência causada pelas emboladas e toadas interpretadas pelos Turunas da Mauricéa em artistas como Noel Rosa, Almirante e Braguinha, que inspiraram a formação do conjunto “Flor do Tempo” e depois, consequentemente, do “Bando de Tangarás” (Ver ALMIRANTE, 2013).

⁶⁹ Fig. 15. Imagem disponível em < <http://www.joaopernambuco.com/> >. Acesso em 12 nov 2015, 11h00.

⁷⁰ Fig. 16. Imagem disponível em < <http://cifrantiga3.blogspot.com.br/2006/04/jararaca-e-ratinho.html> >.



Fig. 17 Turunas da Mauricéa⁷¹,
com Augusto Calheiros,
a “Patativa do Norte”, sentado



Fig. 18 Jararaca e Ratinho⁷²

A importância de Luiz Gonzaga para a música nordestina e brasileira em geral é indubitável. Mesmo nos momentos em que Jackson esteve melhor posicionado no mercado musical, Gonzaga mantinha sua notoriedade, construída cuidadosamente e calcada em seu título de “Rei do Baião”, o “grande codificador” dos sons nordestinos para a música popular, aquele que cantava o Sertão, que instituiu seguidores e deixou um legado para sua linha artística, com toda a carga simbólica contida em sua figura e sua música. Em meados da década de 1950, Gonzaga tinha muito prestígio, e a marca que o baião deixou na música popular brasileira era tão forte que, como apontado, ressignificou o modo como a música nordestina era percebida no mercado musical. Em 1955, Jackson, já estabelecido no cenário brasileiro, lançou *Coco do Norte*, de Rosil Cavalcanti. A música era uma espécie de protesto em relação a esta hegemonia simbólica exercida pelo baião, e descrevia muitos dos elementos característicos do coco, o gênero que Jackson considerava como a matriz de todos os demais na música popular brasileira. Na gravação⁷³, Jackson inicia cantando: “Oi, responda este coco com palma de mão”, ao que o coro responde imediatamente: “Isso é coco do Norte, nunca foi baião”, deixando clara a intenção de distinguir os gêneros para seu público. Esta música caracterizou uma tentativa de delimitação simbólica que Jackson e Rosil procuraram estabelecer no campo da música popular nordestina/brasileira. Foi um exemplo típico de *luta simbólica no campo artístico*, utilizando uma terminologia cunhada pelo sociólogo

Acesso em 12 nov 2015, 11h20.

⁷¹ Fig. 17. Imagem disponível em < <http://www.sul21.com.br/jornal/da-belle-epoque-a-era-dos-jazz-cont-iii/> >. Acesso em 12 nov 2015, 11h30.

⁷² Fig. 18. Imagem disponível em < <https://graduandocomunicacao.wordpress.com/humor-no-radio/principais-producoes/> >. Acesso em 12 nov 2015, 11h45.

⁷³ Para ouvir *Coco do Norte*, acesse a faixa 15 do CD que acompanha esta tese.

Pierre Bourdieu (2009, 2011). Sob este ponto de vista, observando em retrospectiva, o protesto musical de Jackson e Rosil não bastou para popularizar suficientemente o nome “coco” e fazer frente ao rótulo do “baião”. Podemos dizer que o *capital simbólico* (BOURDIEU, 2009, 2011) de Jackson e de seu coco não foi suficiente para suplantar a hegemonia exercida pelo baião gonzagueano – que só foi abalada neste campo anos depois, pelo “forró”, termo que logrou absorver popularmente toda a música de caráter nordestino sob seu nome, inclusive o baião.



Fig. 19, 20 e 21 Luiz Gonzaga, o “Rei do Baião”⁷⁴

Em 1956, Jackson do Pandeiro continuou com seu programa *Forró do Jackson*, na TV Tupi. Porém, a atração passou a ser exibida aos domingos, no período da tarde. Além disso, ele seguiu participando da programação das emissoras de rádio e televisão da Record de São Paulo. Durante este ano, Jackson e Almira também foram contratados, conjuntamente, pela TV Itacolomi e pela Rádio Guarani, de Belo Horizonte/MG, por um período de três meses. Com a agenda bastante ocupada, a dupla teve que abrir mão do único dia de descanso que lhes restava na semana, a quarta-feira, para cumprir o compromisso com os contratantes mineiros. Durante este período em Belo Horizonte, Jackson conheceu Nivaldo Lima, que se tornou seu amigo e compositor de algumas das músicas gravadas por ele – entre as quais, *Lamento Cego*, *Bumba Meu Boi* e *13 de Maio*. Os dois se conheceram no período final do contrato de Jackson para suas apresentações na capital mineira. O pai de Nivaldo, Benício Lima, conseguiu um novo

⁷⁴ Fig. 19. Imagem disponível em < <http://natrilhadocastelo.blogspot.com.br/2011/05/biografia-de-luiz-gonzaga-rei-do-baiiao.html> >. Acesso em 12 nov 2015, 16h00.

Fig. 20. Imagem disponível em < <http://especiais.leiaja.com/oinventordonordeste/> >. Acesso em 12 nov 2015, 16h10.

Fig. 21. Imagem disponível em < http://www.onordeste.com/onordeste/enciclopediaNordeste/index.php?titulo=Luiz+Gonzaga<r=l&id_perso=129 >. Acesso em 12 nov 2015, 16h15.

patrocínio para Jackson e Almira, e a dupla teve um novo contrato assinado, para mais seis meses de apresentações na televisão e no rádio.

Jackson continuou como contratado da TV Tupi até o ano de 1958, quando apresentava o programa *Jackson do Pandeiro na Tupi*, aos domingos. Um episódio envolvendo Flávio Cavalcanti, que apresentava *Um Instante, Maestro!*, aos sábados, na mesma emissora, causou um desentendimento entre Jackson e a direção da TV Tupi, levando ao rompimento contratual. Em um de seus programas, Flávio Cavalcanti, que conduzia um quadro em que fazia a crítica de lançamentos fonográficos e quebrava impiedosamente os discos que considerasse ruins, destruiu um suposto 78 rpm de Jackson, por conta da música *Hotel do Zeferino*, de Rosil Cavalcanti. Acontece que, de acordo Jackson, que se defendeu no dia seguinte, durante seu próprio programa, a referida música ainda não havia sido gravada. Ela estava aguardando a liberação da censura para só depois ser registrada em disco. A discussão se estendeu por mais uma semana, com trocas de ofensas dos apresentadores em seus programas respectivos. Jackson, exasperado, respondeu às grosserias de Flávio Cavalcanti com uma carga de insultos e palavrões que desagradaram à direção da emissora, que lhe impôs uma suspensão. Com isso, Jackson desfez seu contrato com a TV Tupi e foi para a Rádio Nacional. Terminava assim seu período como apresentador de televisão. Jackson participou de inúmeros outros programas de TV nos anos seguintes de sua carreira, mas sempre como artista convidado.



Fig. 22 Jackson do Pandeiro e Dominginhos⁷⁵, no programa *Fantástico*, da TV Globo



Fig. 23 Jackson do Pandeiro e o apresentador de TV Raul Gil⁷⁶

⁷⁵ Fig. 22. Imagem disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=ZqC0aBpPAI4> >. Acesso em 05 out 2015, 16h00.

⁷⁶ Fig. 23. Imagem disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=qtEBS8tJYUw> >. Acesso em 05 out 2015, 16h10.



Fig. 24 Jackson do Pandeiro e Gilberto Gil⁷⁷ em imagem de arquivo da TV Globo



Fig. 25 Jackson do Pandeiro em programa de TV⁷⁸

Os programas de TV, como o *Forró do Jackson* e o *Jackson do Pandeiro na Tupi* foram outros espaços privilegiados onde Jackson do Pandeiro atuou como *mediador* entre: a *cultura musical tradicional/popular* e a *música popular mediatizada*; *gêneros musicais relacionados à chamada cultura “regional” nordestina*, como o coco e o baião, e *gêneros relacionados ao espaço do Sudeste*, como o samba e a marcha carnavalesca; e, personagens/arquétipos da cultura brasileira, como o “matuto”, o “malandro”, o “sambista”, o “migrante”, etc.; divulgando-os pelo novo meio de comunicação social, recém-incorporado à sociedade brasileira.

Mais tarde, nas décadas de 1960 e 1970, ao participar como artista convidado em vários programas televisivos, Jackson manteve esta característica, posicionando-se como divulgador da música popular brasileira, em especial dos gêneros ligados à cultura nordestina e do samba, frente ao que ele considerava uma “invasão da música estrangeira”, com o espaço midiático sendo ocupado pelo *rock* e pela *disco music*. Neste momento mais adiantado de sua carreira, Jackson procurou fazer uso de seu capital simbólico/artístico (BOURDIEU, 2009), acumulado em seus anos de maior prestígio e popularidade, tentando manter espaço para ele e outros artistas considerados “regionais”, no mercado musical brasileiro. Uma luta no campo simbólico/artístico, que se desdobrava no mercado musical, com implicações econômicas, sociais, históricas e

⁷⁷ Fig. 24. Imagem disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=OLom-3k0WRw> >. Acesso em 05 out 2015, 16h30.

⁷⁸ Fig. 25. Imagem disponível em < <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/musica-is-e-shows/levanta-a-poeira.htm> >. Acesso em 05 out 2015, 17h00.

culturais, em uma tentativa de fazer frente ao processo de *mundialização da cultura* (ORTIZ, 1994), como veremos mais detalhadamente adiante.

1.2.3 *Eu vou mostrar pra vocês* – Jackson do Pandeiro e o cinema brasileiro

A visibilidade obtida com os programas de televisão, bem como suas participações no rádio e os frequentes artigos em jornais e revistas, conduziram a carreira de Jackson e Almira para o cinema. Em 1956, o casal participou do filme *Tira a Mão Dai*⁷⁹, apresentando números musicais. A obra foi dirigida por Ruy Costa, com produção da Flama Filmes e distribuição da Unidas Filmes S.A., de acordo com a Cinemateca Brasileira, do Ministério da Cultura. Assim, o mesmo veículo que lhe trouxera, ainda na infância, Jack Perrin e o faroeste, de onde surgiu seu apelido de “Jack” [Jáqui]; que lhe mostrou mais de perto, na juventude, a embolada de Manezinho Araújo e o samba e a malandragem de Jorge Veiga; agora era mais um dos meios de divulgação de Jackson e sua música para o público brasileiro.



Fig. 26 Costinha e Violeta Ferraz em cena com Jackson do Pandeiro, que interpreta o soldado “Biriba”, no filme *Minha Sogra é da Polícia*⁸⁰

⁷⁹ CINEMATECA Brasileira, Ministério da Cultura. Disponível em: <<http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=014002&format=detailed.pft>> . Acesso em: 01 dez 2015, 14h00.

⁸⁰ A Fig. 26 foi extraída do livro *Jackson do Pandeiro: o rei do ritmo*, de Fernando Moura e Antônio Vicente. São Paulo: Ed. 34, 2001, p. 237.

Em 1958, Jackson e Almira participaram de dois filmes: *Minha Sogra é da Polícia*⁸¹, onde Jackson interpretou o soldado “Biriba” – seu primeiro personagem cinematográfico –, e *O Batedor de Carteiras*⁸², ambos dirigidos por Aloiso T. de Carvalho.

Em 1959, mais duas produções cinematográficas contaram com a participação de Jackson e Almira. Nos primeiros dias do ano, começou a ser exibido o filme *Cala a Boca, Etelvina*⁸³, dirigido por Eurides Ramos, baseado em uma peça de teatro homônima, de Armando Gonzaga, e estrelado por Dercy Gonçalves. Nesta comédia, Jackson do Pandeiro e Almira Castilho tiveram um dos momentos mais marcantes de suas trajetórias cinematográficas. O casal participou de um quadro musical extenso, chamado *Fantasia Nordestina*⁸⁴, apresentado como uma encenação para entretenimento de alguns dos personagens do filme. A primeira parte do quadro tem a apresentação da música *Mulher Rendeira*, interpretada por Jairo Aguiar, com a participação de Tinda e Cícero, irmãos de Jackson, como figurantes. Ao fim da canção, um bando de cangaceiros, liderados por Jackson, irrompe em cena atirando e invadindo um bar onde se desenrola o restante do quadro. Tem início a segunda parte, onde Jackson, vestido de cangaceiro, interpreta a música *Baião*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, acompanhado pela coreografia de Almira Castilho. Durante a cena, o arranjo instrumental se modifica, e a orquestra dirigida por Radamés Gnattali assume um andamento acelerado, com forte presença dos instrumentos de metal. Para enfatizar o diálogo entre a música e a cena, Almira empunha um trombone de válvulas, “dublando” os solos realizados pelo instrumento. A música segue em dinâmica crescente, e os cantores e participantes do coro começam a citar uma variedade de gêneros musicais brasileiros, visando claramente enaltecer “o que é nosso”: “Tem o frevo saltitante! Maracatu que é bem galante! O martelo agalopado! Resfolego no xaxado! Tem rojão!

⁸¹ CINEMATECA Brasileira, Ministério da Cultura. Disponível em: < <http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=014074&format=detailed.pft> >. Acesso em: 01 dez 2015, 14h10.

⁸² CINEMATECA Brasileira, Ministério da Cultura. Disponível em: < <http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=009341&format=detailed.pft> >. Acesso em: 01 dez 2015, 14h30.

⁸³ CINEMATECA Brasileira, Ministério da Cultura. Disponível em: < <http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=002172&format=detailed.pft> >. Acesso em: 01 dez 2015, 15h30.

⁸⁴ YOUTUBE. 1959 - Jackson do Pandeiro, Almira e Jayro Aguiar - Fantasia Nordestina. Vídeo (6min06seg). Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=qWdZWjZMXPQ> >. Acesso em 01 dez 2015, 17h00.

Tem o coco!”, e Jackson encerra a seção em um ponto culminante, em um *close-up*, exclamando “E tem baião!”.



Fig. 27 *Quadro Fantasia Nordestina*, do filme *Cala a Boca, Etelevina*, com Jackson – de chapéu de cangaceiro, com três estrelas – e Almira, ao centro⁸⁵.

O curioso em tudo isso é pensar em como justamente Jackson, que havia lançado *Coco do Norte* demonstrando as diferenças entre o coco, seu gênero referencial, e o baião de Luiz Gonzaga, foi contratado para este quadro. Jackson esteve sempre muito mais conectado ao espaço urbano do que Gonzaga, que construiu sua imagem vinculada ao “Sertão” – apesar de ter feito isso em uma ação planejada, executada e divulgada desde a cidade do Rio de Janeiro, como afirma Alves (2012). Em função disso é que ele, Gonzaga, vai incorporar ao seu figurino o chapéu de couro e o gibão do vaqueiro sertanejo. A imagem do “cangaceiro” estava muito mais próxima deste do que de Jackson. Por que então Jackson é quem assume este papel? Como hipótese, talvez o convite tenha ocorrido por causa dos contatos de Jackson na indústria cinematográfica, uma vez que ele vinha participando de produções de cinema desde 1956. Ou, talvez, porque a popularidade momentânea de Jackson no mercado musical e no cenário da indústria brasileira de entretenimento em geral fosse mais destacada. Na falta de

⁸⁵ A Fig. 27 foi extraída do livro *Jackson do Pandeiro: o rei do ritmo*, de Fernando Moura e Antônio Vicente. São Paulo: Ed. 34, 2001, p. 237.

informações claras sobre isso, restam apenas conjecturas. De qualquer forma, durante a apresentação musical que acontece no filme, Jackson consegue colocar boa parte de sua família em cena e ainda arruma uma oportunidade para citar seus gêneros mais próximos. Ele começa cantando os versos clássicos de *Baião*: “Eu vou mostrar pra vocês/ Como se dança o Baião...”, mas, ao longo da performance, acaba cantando muito mais, citando o coco, o rojão, o maracatu e o martelo agalopado. Mais uma vez, ele se posicionava como um artista mediador, divulgando gêneros musicais tradicionais/nordestinos através de um meio de comunicação social moderno, para o público brasileiro em geral.

No final de 1959, estreou o filme *Aí Vem A Alegria*⁸⁶, dirigido por Cajado Filho, e produzido na Atlântida, em que Jackson interpreta “Tonico” e Almira representa “Marina” – personagens que vêm “do Norte” para participar de um concurso em que o prêmio é o contrato para um filme chamado “Aí Vem Alegria”. Jackson apresenta a música *Vou Buscar Maria*⁸⁷, dele em parceria com Severino Ramos, que tem como tema uma história que se enquadra na vida de parte dos migrantes nordestinos que vieram para o Sudeste em busca de melhores condições de vida e deixaram em sua terra natal os familiares, como se percebe no trecho da letra transcrito a seguir:

Jackson: “Eu vou, eu vou / Pro Sertão, se Deus quiser
Vou visitar minha mãe, vou buscar minha mulher

Coro: Eu vou, eu vou / Pro Sertão, se Deus quiser
Vou visitar minha mãe, vou buscar minha mulher

Jackson: 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

Coro: Eu vou, eu vou / Pro Sertão, se Deus quiser
Vou visitar minha mãe, vou buscar minha mulher”

⁸⁶ CINEMATECA Brasileira, Ministério da Cultura. Disponível em: < <http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=014104&format=detailed.pft> >. Acesso em: 01 dez 2015, 15h00.

⁸⁷ Para ouvir *Vou Buscar Maria*, acesse a faixa 16 do CD que acompanha esta tese.

O tema do migrante nordestino, abordado na música citada, é um dos assuntos tratados de forma recorrente na produção musical de Jackson. Também neste aspecto ele se coloca como um mediador entre os universos socioculturais do “Norte”/Nordeste e do “Sul”/Sudeste.



Fig. 28 Cartaz do Filme *Ai Vem A Alegria*⁸⁸, com Jackson e Almira no canto inferior direito.

No ano de 1960, Jackson e Almira participaram de *Pequeno por Fora*⁸⁹, com direção de Aloísio T. de Carvalho. Neste filme, apresentaram a música *De Araraê*⁹⁰, de Jackson e José Batista, lançada em 1959, em compacto, pela gravadora Columbia. Em 1961, o casal atuou em *O Viúvo Alegre*⁹¹ – baseado na opereta *A Viúva Alegre*, de Franz Lehár –, dirigido por Victor Lima, em que Jackson interpreta a música *Minha*

⁸⁸ Fig. 28. Imagem disponível em < <http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=CARTAZES&lang=p&nextAction=search&exprSearch=ID=014104> >. Acesso em: 01 dez 2015, 15h05.

⁸⁹ CINEMATECA Brasileira, Ministério da Cultura. Disponível em < <http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=017108&format=detailed.pft> >. Acesso em: 01 dez 2015, 17h15.

⁹⁰ Para ouvir *De Araraê*, acesse a faixa 17 do CD que acompanha esta tese.

⁹¹ CINEMATECA Brasileira, Ministério da Cultura. Disponível em < <http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=017292&format=detailed.pft> >. Acesso em: 01 dez 2015, 17h30.

Marcação, de sua autoria junto com Uzias Silva e Alventino Cavalcante, com o costureiro acompanhamento dançante de Almira.

Em 1962, Jackson apresentou a marcha carnavalesca *Vou Ter Um Troço*⁹², composição dele próprio em parceria com Arnô Provenzano e Otolindo Lopes, no filme *Bom Mesmo é Carnaval*⁹³, dirigido por J. B. Tanko. Esta marcha foi um dos maiores sucessos da carreira carnavalesca de Jackson, sendo uma das músicas mais cantadas durante o carnaval de 1962.



Fig. 29 Cartaz do Filme *Rio À Noite – Capital Do Samba*⁹⁴, com os nomes de Jackson e Almira

O último filme em que Jackson e Almira participaram foi *Rio À Noite – Capital Do Samba*⁹⁵, dirigido por Aloísio T. de Carvalho, lançado em 1962. Infelizmente, durante esta pesquisa, não foram encontrados detalhes sobre a atuação do casal. Contudo, os nomes de Jackson e Almira aparecem no cartaz de divulgação do filme, confirmando a participação de ambos, como se pode constatar na reprodução apresentada acima.

⁹² Para ouvir *Vou Ter Um Troço*, acesse a faixa 18 do CD que acompanha esta tese.

⁹³ CINEMATECA Brasileira, Ministério da Cultura. Disponível em: < <http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=017306&format=detailed.pft> >. Acesso em: 01 dez 2015, 17h40.

⁹⁴ Fig. 29. Imagem disponível em < <http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=CARTAZES&lang=p&nextAction=search&exprSearch=ID=017561> >. Acesso em: 01 dez 2015, 17h20.

⁹⁵ CINEMATECA Brasileira, Ministério da Cultura. Disponível em: < <http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=017561&format=detailed.pft> >. Acesso em: 01 dez 2015, 17h15.

Ao todo, foram 9 filmes com a participação de Jackson do Pandeiro e Almira Castilho, entre 1956 e 1962. Este período corresponde justamente ao momento de maior atividade e de maior popularidade da carreira artística de Jackson. Os dois não foram atores destacados, mas deixaram sua marca na história do cinema brasileiro, principalmente em seus números musicais. A importância maior destas atuações cinematográficas, em relação às questões discutidas neste trabalho, é o aspecto de mediação exercido por Jackson ao divulgar seu repertório musical, com gêneros como o coco, o rojão, o frevo, o samba, a marcha carnavalesca, para o público brasileiro de cinema de sua época. Outro fator relevante é a visibilidade que o cinema trouxe a Jackson e a sua música, destacando-os no cenário da cultura popular brasileira. Em entrevista concedida a mim, o cantor e compositor Lenine, um dos artistas contemporâneos mais ativos na divulgação de Jackson do Pandeiro para o público atual, abordou este aspecto ao comentar sobre a permanência de Jackson na memória cultural brasileira, em comparação com Ary Lobo, outro importante artista da época, mas que não obteve o mesmo destaque na história:

O Ary [Lobo] foi outro [artista] incrível, mas ele não reverberou na história como Jackson. Imagino, porque Jackson, desde cedo, estava ali associado com as chanchadas da Atlântida. Ele apareceu muito, tinha muito... o visual dele e da Almira era uma coisa muito impactante. Eles dois cantando, dançando, cantando, interagindo. (LENINE, 2015)⁹⁶

Desta forma, a atuação no cinema, associada aos espaços ocupados na televisão, no rádio, nos jornais e revistas, além dos *shows*, propiciaram a Jackson do Pandeiro e a Almira Castilho um período de intensa atividade e reconhecimento artístico. Nesta fase, começaram a ser produzidos os elementos que iriam compor uma *memória* sobre Jackson e sua música, que foi invocada anos mais tarde, quando estes foram retomados como referências no universo da cultura brasileira, isto é, quando se tornaram parte da *moderna tradição brasileira* (ORTIZ, 1988), inclusive influenciando a obra de artistas contemporâneos.

⁹⁶ LENINE. Entrevista concedida a Claudio H. A. Campos. São Paulo, 18 de novembro de 2015.

1.2.4 *Quem disse que a escola não sai?!? – Jackson do Pandeiro e o Carnaval*

A trajetória de Jackson esteve sempre marcada pelo Carnaval. Mesmo antes de se tornar um artista conhecido pelo público brasileiro, ele mantinha estreita relação com esta festa popular. Na infância, em Alagoa Grande, quando era “Zé Jack”, teve contato com os blocos “Caprichosos, Mão Negra, Abanadores e Quitandeiras”, de acordo com Moura e Vicente (2001, p. 29). Depois, em Campina Grande, durante a juventude, embalado pelo som de um bloco tocando a marcha *A Jardineira*, sucesso do carnaval de 1939, que invadia a padaria em que trabalhava, decidiu abandonar o trabalho como padeiro para dedicar-se exclusivamente à carreira musical⁹⁷. Ainda em Campina, Jackson e seus companheiros do bairro de Zé Pinheiro e da Mandchúria formaram uma escola de samba. Sobre este episódio, Moura e Vicente (2001, p. 79) comentam: “Embora pendesse mais para um bloco, com 40, 50 componentes, seus integrantes se intitulavam sambistas e ritmistas e não tinha conversa”. Não sobraram evidências desta agremiação, além dos testemunhos de alguns dos participantes, recolhidos pelos biógrafos de Jackson, que afirmam que a experiência durou apenas o primeiro carnaval, com o grupo desfeito no ano seguinte, em função de uma briga iniciada na saída do bloco.

A própria carreira de cantor de Jackson foi impulsionada em um evento pré-carnavalesco, a já citada revista *A Pisada É Essa!...*, em 1953, com o sucesso do coco *Sebastiana*, de Rosil Cavalcanti. Vale lembrar que, neste episódio, Jackson tinha planejado, inicialmente, apresentar um samba e uma marcha carnavalesca que estavam tocando no Rio de Janeiro – sobre o samba não ficou notícia, mas a marcha era *Cachaça*, de Lúcio de Castro, Heber Lobato, Marinósio Filho e Mirabeau Pinheiro. Em 1954, Jackson e Almira participaram da revista carnavalesca *Salomé no Frevo*, também produzida pela Rádio Jornal do Commercio, em Recife, onde haviam se tornado estrelas do elenco da emissora.

⁹⁷ Este episódio tem como fonte Moura e Vicente (2001, p. 71-72), que fazem sua narração de forma um tanto romantizada. Acredito que a passagem do bloco carnavalesco possa ter contribuído para reforçar em Jackson o desejo por abandonar o trabalho como padeiro e dedicar-se somente à profissão de músico, como transparece nos trechos de seu depoimento, realizado em entrevista ao jornal *O Globo*, de 22/12/1972, transcritos por Moura e Vicente. Porém, Jackson era responsável por seu sustento e de toda a família, de modo que dificilmente sairia do emprego na padaria sem antes certificar-se de que teria condições de arcar com os custos necessários para a subsistência por meio do trabalho como músico. Assim, a passagem do bloco carnavalesco pode ter marcado a memória de Jackson como o momento em que ele se decidiu por concretizar a intenção de mudança profissional que vinha preparando desde alguns anos, quando começou a atuar nas boates e cabarés da Mandchúria.

No carnaval de 1955, Jackson fez sucesso no “Norte” e no “Sul”. Em Recife, ganhou as ruas com *Micróbio do Frevo*, de Genival Macedo, e, no Rio de Janeiro, despontou com o samba *Vou Gargalhar*, de Edgar Ferreira – ambas lançadas em compacto pela gravadora Copacabana, no final de 1953, divulgando as músicas para o carnaval seguinte. Moura e Vicente afirmam que *Vou Gargalhar* “marca a retumbante estreia de Jackson no mundo carnavalesco. [...] Por conta de ‘Vou Gargalhar’, receberia uma grande homenagem, prestada pelas escolas de samba de São Paulo” (2001, p. 198). O samba de Edgar Ferreira não foi propriamente a “estreia de Jackson no mundo carnavalesco”. Talvez, possa ter sido como artista no “mundo carnavalesco do samba carioca”, uma vez que, como vimos, desde cedo em sua vida ele manteve contato com o carnaval.

Desde o início de sua carreira fonográfica, Jackson produziu lançamentos para o período de carnaval. E o procedimento manteve-se de forma sistemática por quase toda sua trajetória. Em 1956, pela Copacabana, lançou *Perdoarei* (samba), de Toni e Cacau, *O Meu e o Seu* (samba), de Rosil Cavalcanti, e *Me Dá Um Cheirinho* (marcha), de Sebastião Lopes. Esta última, apesar de classificada com “marcha” no disco compacto de 78rpm em que foi lançada, tem alguns elementos que lembram o frevo, a começar pelo arranjo de metais que pontua toda a gravação⁹⁸. No refrão da música, Jackson pedia um lenço com lança-perfume – o produto teria sua comercialização proibida na década de 1960 – para se divertir na folia: “Me dá um lenço, Mandarin/ Bote um pouquinho desse cheirinho pra mim/ Bote, bote, bote mais um bocadinho/ Com esse cheiro eu vou pro Céu devagarinho”.

Preparando-se para o carnaval de 1957, Jackson lançou, ainda em 1956, pela Copacabana, um compacto com *Te Consola Comigo* (samba-batuque), de Avaré, Aldacir Louro e João Mendes, e *Onde Está Você* (samba), de Alcides Mendonça, Tufic Lauar e Nelson de Moraes. Já em 1957, saíram os discos com *Meu Senhor* (samba), de Clício Duarte, Aldacir Louro e José Gomes, *Velho Sapeca*, (marcha), de Antônio Barros e José Saccomani, *Meu Patrão* (samba), de José Gomes e Riachão, e *Mão na Toca* (marcha), de João Rosa, Alventino Cavalcante e Jackson do Pandeiro.

⁹⁸ Para ouvir *Me Dá Um Cheirinho*, acesse a faixa 19 do CD que acompanha esta tese.

Jackson participou do LP *Carnaval de 1958*, da Copacabana, com as músicas *Querer e Não Poder* (samba), de Aparecida, Jackson do Pandeiro e Jorge de Castro, e *Terreirada* (frevo-calipso) de Josebel e Jackson do Pandeiro.

Em 1959, Jackson gravou, pela Columbia, um de seus maiores sucessos carnavalescos, o samba *Lágrima*⁹⁹, composição dele próprio, em parceria com José Garcia e Sebastião Nunes. Uma das favoritas para ganhar o concurso de carnaval de 1960, promovido pela Prefeitura do Rio de Janeiro, reverberando nas vozes dos foliões pelas ruas da cidade, *Lágrima* terminou em terceiro lugar na competição. No ano de 1960, Jackson participou de dois LPs da Columbia: no primeiro, *Carnaval do Povo*, gravou *Naquela Base* (marcha), de Paulo Gracindo e Almira Castilho, e *De Araraê*, de José Batista e Jackson do Pandeiro; no segundo, *Reinado de Momo*, gravou *Quem Não Chora Não Mama* (samba), de Romeu Gentil e Paquito, e reapresentou *Lágrima*.

Para o carnaval de 1961, Jackson lançou, pela gravadora Philips: *Serenou* (samba), de Almira Castilho e Lindolpho da Silva; *O Velho Gagá* (marcha), de Almira Castilho e Paulo Gracindo, que foi o destaque de Jackson neste carnaval; *Boa Vida* (samba), de José Garcia, Jackson do Pandeiro e Lourival Perez; e, *Minha Marcação* (marcha), de Jackson do Pandeiro, Alventino Cavalcante e Uzias Silva, que fez parte do filme *O Viúvo Alegre*.

Em 1962, Jackson lançou a marcha *Vou Ter Um Troço* – como citado anteriormente, incluída no filme *Bom Mesmo é Carnaval* –, que lhe valeu o título de Campeão no concurso carnavalesco da Prefeitura do Rio de Janeiro, como afirmam Moura e Vicente:

Jackson, entre 1955 e 1964 [...] Participou de todos os concursos promovidos pela Prefeitura Municipal [do Rio de Janeiro]. Foi premiado em quase todos. Colecionou inúmeros vice-títulos, foi campeão em festivais organizados por clubes e emissoras e sagrou-se campeoníssimo em 1962, com “Vou Ter Um Troço”. (MOURA, VICENTE, 2001, p. 264)

O jornal *Diário da Noite*, em edição de 21 de fevereiro de 1962, indicou que o corpo de jurados deste concurso carnavalesco foi composto por Flávio Cavalcanti, Almirante, Lucio Rangel e Lamartine Babo. No jornal *Diário da Manhã*, de 10 de

⁹⁹ Para ouvir *Lágrima*, acesse a faixa 20 do CD que acompanha esta tese.

março de 1962, na coluna *Esquina Sonora*, assinada por Rossini Pinto, foi publicada a relação das músicas vencedoras, encabeçada por *Vou Ter um Troço*, interpretada por Jackson do Pandeiro, na categoria das marchas carnavalescas, como se vê na imagem seguinte:



Fig. 30 Coluna do *Diário da Manhã*, indicando *Vou Ter Um Troço*, de coautoria de Jackson e interpretada por ele, como vencedora do Concurso, entre as marchas¹⁰⁰.

¹⁰⁰ Imagem obtida na Hemeroteca Digital Brasileira, da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em < http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_07&pagfis=26849&pesq=&url=http://memoria.bn.br/docreader# >. Acesso em: 24 nov 2016, 21h20.

De acordo com informações registradas por Inaldo Soares (2011), Jackson continuou lançando discos com repertório carnavalesco todos os anos, até 1966. Depois, retomou o procedimento em todos os carnavais entre 1971 e 1977.

Sobre este envolvimento com o mundo do carnaval carioca, José Silva Gomes, sobrinho de Jackson e gestor dos direitos sobre a obra deixada por ele, comentou, em entrevista concedida a mim:

Meu Tio [Jackson] cantava samba. Ele, lá, se virava lá [em Campina Grande e Recife, antes da fama] tocando pandeiro e cantando samba. Era um sambista. E depois, torna-se campeão de carnaval no Rio de Janeiro. Um nordestino... foi campeão no Rio. Teve uma carreira de carnaval no Rio de Janeiro. (GOMES, 2015)¹⁰¹

Estes apontamentos sobre a atuação de Jackson como intérprete carnavalesco de sambas e marchas ganham relevância, no âmbito desta pesquisa, por trazerem a possibilidade de problematizarmos e repensarmos uma imagem presente em muitos discursos sobre o artista, que, de certa forma, cristalizou-se na memória popular, no senso comum, que apresenta Jackson como um artista que teria se dedicado apenas ao repertório musical relacionado à cultura nordestina. De fato, Jackson foi um dos grandes artistas do forró, destacando-se em gêneros como o coco, o rojão, o baião, o xote, etc. Mas, pelas informações apresentadas até o momento, podemos perceber que ele transitou com desenvoltura por muitos outros universos musicais, como o samba de breque, a marcha e o samba carnavalescos, por exemplo. Por este motivo, considero que, mais do que classificá-lo como pertencente a um campo específico da cultura musical, é possível entender Jackson do Pandeiro como uma figura *liminóide* (TURNER, 2012), que atravessa as fronteiras dos campos da cultura popular, representados simbolicamente no dualismo “Norte X Sul”, atuando como um mediador e integrando-os no conjunto da cultura popular brasileira.

1.2.4.1 Freveu!

O frevo, gênero musical ligado ao carnaval – sobretudo e originalmente em Pernambuco – e ao espaço urbano, também fez parte do repertório apresentado por

¹⁰¹ GOMES, José Silva. Entrevista concedida a Claudio H. A. Campos. São Paulo, 17 de outubro de 2015.

Jackson desde o início de sua carreira fonográfica. Já em seu primeiro lote de gravações, em 1953, Jackson incluiu o frevo entre os gêneros registrados, com a música *Micróbio do Frevo*, de Genival Macedo. O estilo de interpretação vocal de Jackson, fortemente marcado pelo elemento rítmico, adequava-se muito bem ao frevo-canção, que tem, como uma de suas características, passagens melódicas em ritmo acelerado, com muitas notas realizadas em breves intervalos de tempo, exigindo do cantor uma pronúncia ligeira das palavras da letra da canção, como se pode notar na gravação¹⁰². *Micróbio do Frevo* fez sucesso no carnaval recifense de 1954, e reverberou no tempo, sendo regravada por Gilberto Gil e a Spok Frevo Orquestra no CD duplo *100 Anos de Frevo – É de Perder o Sapato!*, de 2007.

Entre os frevos interpretados por Jackson, além do já citado *Micróbio do Frevo*, destacam-se: *Sonata no Frevo*, de Braz Marques e Roberto Silva, LP *A Alegria da Casa – Jackson do Pandeiro e Almira*, Philips, 1962; *Balanço no Frevo*, de Braz Marques e Jackson do Pandeiro, LP *Jackson do Pandeiro e Almira – Coisas Nossas*, Philips, 1964; e, *Frevo do Bi*, de Braz Marques e Diógenes Bezerra, compacto, Philips, 1962. Como se verifica, todas estas músicas tiveram a participação de Braz Marques na autoria. A produção fonográfica de frevos de Jackson não é abundante numericamente, mas o gênero marcou momentos importantes de sua carreira. Se *Micróbio do Frevo* estava entre as primeiras músicas gravadas por Jackson, contribuindo para projetar seu nome no cenário brasileiro, *Frevo do Bi*, lançado para fazer sucesso impulsionado pela Copa do Mundo de 1962, realizada no Chile, em que a seleção brasileira de futebol tornou-se bicampeã, não alcançou seu objetivo. Este foi um dos indícios iniciais de que o primeiro ciclo da carreira nacional de Jackson, sua fase de maior sucesso, estava chegando ao fim, como ele mesmo declararia anos depois (Cf. MOURA, VICENTE, 2001, p. 275).

Em 1979, quando lançou o primeiro LP da série *Asas da América*, o produtor e compositor Carlos Fernando convidou artistas como Alceu Valença, Caetano Veloso, Geraldo Azevedo, Chico Buarque e Elba Ramalho para a realização do trabalho. Além destes, contou também com a participação de Jackson do Pandeiro e Gilberto Gil, cantando juntos *Sou Eu O Teu Amor*¹⁰³, de Alceu Valença e Carlos Fernando. Este foi o último frevo gravado por Jackson.

¹⁰² Para ouvir a gravação de *Micróbio do Frevo*, acesse a faixa 14 do CD que acompanha esta tese.

¹⁰³ Para ouvir a Jackson do Pandeiro e Gilberto Gil cantando de *Sou Eu O Teu Amor*, acesse a faixa 21 do CD que acompanha esta tese.

No Carnaval de 2016, o artista Silvério Pessoa se apresentou em Recife com o *Projeto Micróbio do Frevo*, que iniciou em 2002, com o lançamento de um CD homônimo, abrangendo o repertório carnavalesco gravado por Jackson do Pandeiro. Silvério é cantor e compositor, e integrou, entre 1994 e 2000, o grupo *Cascabulho*, participante do movimento *Manguebeat*, surgido na cena musical de Recife. A seguir, uma imagem reproduzindo publicação realizada por Silvério, na rede social *Facebook*, divulgando o CD e anunciando as apresentações do projeto no Carnaval de 2016:

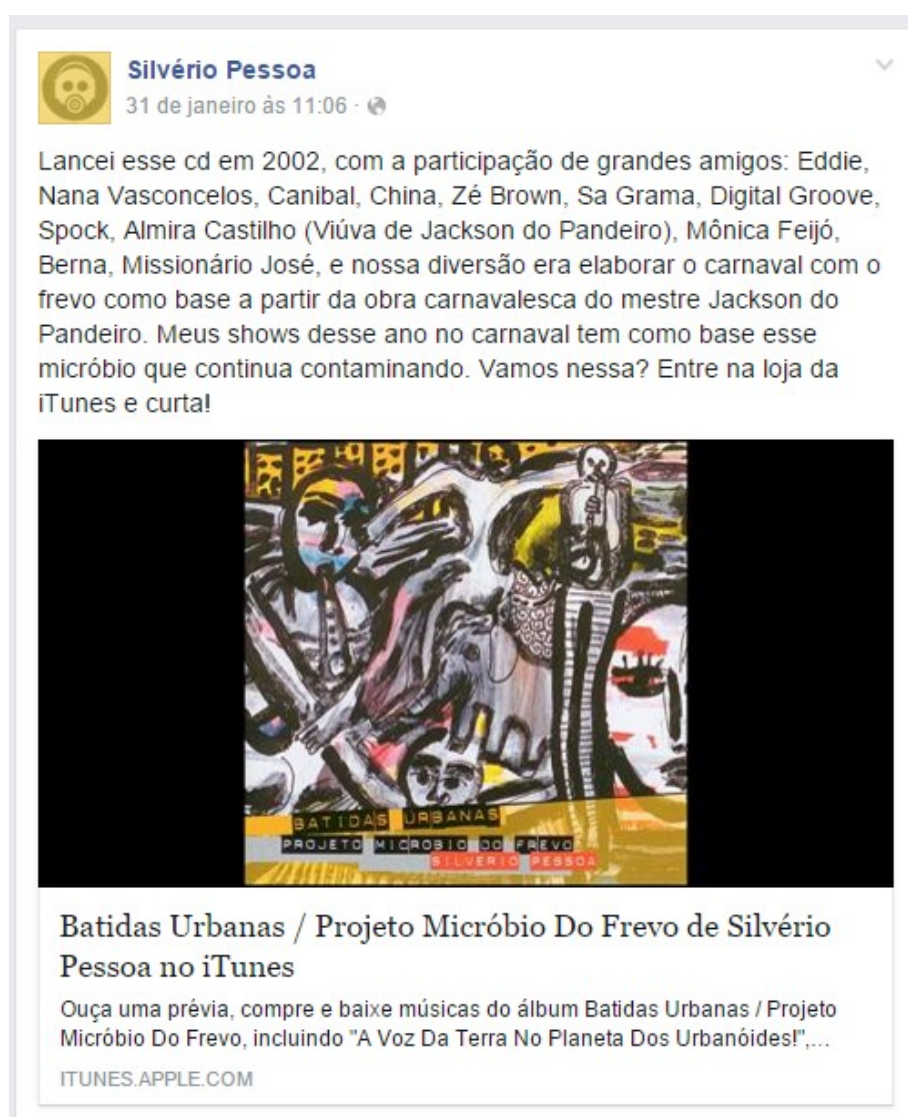


Fig. 31 Publicação de divulgação do *Projeto Micróbio do Frevo*¹⁰⁴

¹⁰⁴ Fig. 31. Imagem obtida na página do artista Silvério Pessoa, no *Facebook*. Disponível em < <https://www.facebook.com/SilverioPessoaOficial/?fref=ts> >. Acesso em: 10 fev 2016, 14h50.

1.2.5 “O meu negócio era gostar de ritmo, eu queria fazer ritmo, não tinha conversa!”

Durante os tempos, nesses 35 anos que eu passei tocando, desde moleque, de 13 anos, de 14, 15... tocando pandeiro e cantando samba por todo canto, cantando mais cego na feira... o diabo... tudo eu fazia. O meu negócio era gostar de ritmo, eu queria fazer ritmo, não tinha conversa! Então, depois de 35 anos, eu consegui achar o que eu devia gravar. E eu gravei! (JACKSON DO PANDEIRO, disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=ELlqnGrxY_E >, 0 min 30 seg)¹⁰⁵.

Com esta declaração, realizada em programa de televisão – na TV Educativa do Rio de Janeiro, nos anos 1970 –, Jackson respondeu ao questionamento do ator Grande Otelo sobre o início de sua carreira fonográfica. Porém, o mais significativo neste depoimento é que Jackson estava reafirmando um *discurso* sobre ele próprio relacionado à(s) ideia(s) de “ritmo”, que remonta aos primeiros anos de sucesso de sua carreira artística. Neste sentido, tomo como referência o pensamento de Foucault, para quem os *discursos* devem ser tratados como “práticas que formam sistematicamente os objetos de que falam” (2008, p. 55). Assim, os discursos não são apenas conjuntos de signos, mas atuam nas relações sociais, culturais e históricas. Como afirma Fairclough, “o discurso é uma prática, não apenas de representação do mundo, mas de significação do mundo, constituindo e construindo o mundo em significado” (2011, p. 91). Portanto, considero que, com a afirmação “O meu negócio era gostar de ritmo, eu queria fazer ritmo, não tinha conversa!”, além de definir um traço de sua identidade, *Jackson estava enunciando um discurso que agia no sentido de situar seu papel e sua trajetória no campo da música popular brasileira*. Foi, principalmente, a partir deste elemento referencial, o “ritmo”, que seu nome ficou inscrito na memória da cultura brasileira. Mas, a operação simbólica de vincular “Jackson do Pandeiro” e “ritmo” teve aspectos que foram além do desempenho virtuosístico do artista como percussionista e cantor de “divisão” impressionantes, ou mesmo da multiplicidade de gêneros musicais por ele interpretados ao longo de sua carreira. Estas características marcantes da identidade artística de Jackson foram percebidas pela indústria fonográfica – que soube explorá-las lucrativamente, mas –, que também contribuiu ativamente, principalmente durante os

¹⁰⁵ YOUTUBE. *Jackson do Pandeiro = Documentário raro parte 1*. Vídeo (9min35seg). Disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=ELlqnGrxY_E >. Acesso em 28 out 2015, 14h00.

primeiros anos de sucesso da carreira do artista, para a construção e consolidação de sua imagem, tornada “mito” na figura do “Rei do Ritmo”.

Muitas das músicas gravadas por Jackson do Pandeiro foram lançadas, primeiramente em discos compactos, principalmente em seus anos iniciais, quando o padrão ainda era de 78 rpm. Depois, algumas eram selecionadas e reunidas em LPs, possivelmente com o acréscimo de alguma obra inédita. Foi assim, por exemplo, com o primeiro LP de Jackson, *Jackson do Pandeiro com Conjunto e Côro*, lançado pela Copacabana, em 1955, como comentado em seção anterior.

Em 1956, Jackson lançou algumas das músicas que se tornaram clássicos de seu repertório. Em discos compactos, chegaram ao mercado, pela Copacabana: *Perdoarei* (samba), de Toni e Cacau; *Rosa* (baião), de Ruy Moraes e Silva; *Falso Toureiro* (coco), de Heleno Clemente e José Gomes; *O Trabalhador* (samba) e *Ele disse* (rojão), de Edgar Ferreira; *Coco Social* (coco), de Rosil Cavalcanti; e, *O Canto da Ema* (batuque), de Alventino Cavalcante, Ayres Viana e João do Vale, entre outras. No mesmo ano, foi lançado o LP *Forró do Jackson*, com o mesmo título do programa de televisão apresentado neste período por Jackson do Pandeiro, na TV Tupi – com a gravadora Copacabana, provavelmente, aproveitando para ganhar impulso na publicidade.

Uma divergência relacionada à autoria do rojão *Ele Disse*, que fez parte da seleção utilizada no segundo LP de Jackson, causou um desentendimento entre o cantor e Edgar Ferreira, autor importante desta fase inicial da carreira de Jackson. Edgar, que fora ativista sindical, conheceu Jackson em um terreiro de culto religioso afro-brasileiro, no período em que este ainda era um pandeirista contratado da Rádio Jornal do Commercio e começava a buscar espaço como cantor em Recife. Da parceria, vieram alguns dos sucessos iniciais gravados por Jackson, como, por exemplo, os já citados *Forró em Limoeiro* e *Vou Gargalhar*. Em *Ele Disse*, o lado sindicalista de Edgar tomou como tema a *Carta Testamento* de Getúlio Vargas, fazendo uso de versos como: “Ele disse muito bem:/ O povo de quem fui escravo/ Não será mais escravo de ninguém” e “Deixo a vida pra entrar na história”. A sonoridade da música¹⁰⁶ é marcada pelo modo Mixolídio, com harmonia baseada em acordes maiores com sétima menor [G7, C7, D7] e a melodia construída sobre passagens de arpejos, como se nota logo no início do refrão. Estes elementos são muito representativos, no sentido icônico, da sonoridade

¹⁰⁶ Para ouvir *Ele Disse*, acesse a faixa 22 do CD que acompanha esta tese.

relacionada pelo senso comum à música “tradicional” nordestina, reforçado por trilhas sonoras de filmes e pela produção musical de artistas considerados referenciais, como Luiz Gonzaga e o próprio Jackson do Pandeiro. O registro autoral de *Ele Disse* foi feito por Edgar Ferreira, que se inscreveu como o único compositor da música. Porém, Jackson afirmava que havia participado ativamente da composição, ajustando a letra, a métrica dos versos e a melodia. Inaldo Soares (2011, p. 239) afirma que Almira Castilho lhe deu testemunho sobre o episódio, confirmando o posicionamento de Jackson. De qualquer forma, o desentendimento por causa da autoria de *Ele Disse* pôs fim à importante parceria entre Jackson e Edgar.

O terceiro LP da carreira de Jackson, de 1957, produzido pela Copacabana, foi o primeiro disco lançado com um título que cita diretamente a palavra “ritmo”: *Jackson e Almira – Os Donos do Ritmo*. Este é o primeiro marco na discografia do cantor a ressaltar esta característica importante de sua identidade musical. Nos próximos anos, outros LPs iriam reforçar e consolidar esta tendência. Em *Os Donos do Ritmo* estão reunidas músicas lançadas em compactos durante o ano de 1957, como: *Coco de Improviso*, de Edson Menezes, Alventino Cavalcanti e Jackson do Pandeiro; *Cabo Tenório*, de Rosil Cavalcanti, que ficou famosa apresentando o “maior inspetor de quarteirão”; e, o coco *Boi Tungão*, registrada como de “autoria” de Jackson do Pandeiro, entre outras. Estão também neste LP músicas gravadas em compacto, em 1956, como *Coco Social*, de Rosil Cavalcanti, e *O Canto da Ema*, de Alventino Cavalcante, Ayres Viana e João do Vale. Esta última figura entre os maiores sucessos da carreira de Jackson e é uma das músicas mais representativas de seu repertório, recebendo regravações de diversos artistas, até a atualidade.

A gravação de *Boi Tungão*¹⁰⁷, por Jackson, reforça sua característica de *mediador* entre a cultura popular tradicional e formas culturais associadas à modernidade. Este coco já era cantado em várias partes da região Nordeste, ao menos, desde o início do século XX, como presenciou Mário de Andrade. Em sua viagem de pesquisa etnográfica percorrendo Estados do Nordeste brasileiro, realizada entre o final de 1928 e o início de 1929, Mário de Andrade registrou algumas versões do que ele intitulou como *Cocos do Boi Tungão*, que estão contempladas no livro *As melodias do boi e outras peças*¹⁰⁸,

¹⁰⁷ Para ouvir *Boi Tungão*, na gravação de Jackson do Pandeiro, acesse a faixa 23 do CD que acompanha esta tese.

¹⁰⁸ ANDRADE, Mário de. *As melodias do boi e outras peças*. Preparação, introdução e notas de Oneyda Alvarenga. – 1. Ed. – São Paulo: Duas Cidades; (Brasília): Instituto Nacional do Livro, 1987.

entre as páginas 85 e 91. Todas parecem ser versões de uma mesma ideia, transmitida por meio de uma cultura oral, de onde, provavelmente, surgiram as variações no texto e na melodia. Apesar das melodias serem diferentes, o texto do *Boi Tungão* (MBS-24), transcrito por Mário de Andrade, na Paraíba, e o texto da música gravada por Jackson guardam grande semelhança, como se pode notar nos trechos destacados a seguir:

Letra do *Boi Tungão* (MBS-24)¹⁰⁹,
transcrita por Mário de Andrade:

– **Ôh lêlêlêlê, Boi Tungão!**

Ôh lêlêlêlá, Boi Tungão!

– **Eu chamava, ele vinha!**

– **Boi Tungão!**

– **Na purtêra do currá!**

– Boi Tungão!

– Pode pegá de quarta e quinta e hoje,

Peguei de novo, barra do rama!

– Boi Tungão!

Ôh lêlêlêlê (etc.)

Letra do início de *Boi Tungão*, gravada
e registrada por Jackson do Pandeiro:

Ôh, lê, lêlê, Boi Tungão!

Ôh, lêlêê, Ôh, lálá, Boi Tungão!

Ôh, lêlêlêlêlêlêlê, Boi Tungão!

Ôh, lêlêê, Ôh, lálá, Boi Tungão!

Eu chamava e o boi vinha, Boi Tungão!

Na porteira do curral!

Desta forma, o coco *Boi Tungão*, que tinha seu texto e música transmitidos por meio da própria performance, adquiriu, com a gravação de Jackson, uma forma cristalizada, transmitida então por meio do disco, do rádio e dos *shows* do cantor. Substitui-se a “improvisação” pela “composição” – apesar de Jackson não ser exatamente o “compositor”, ao menos da letra do refrão. Ao que parece, ele adotou o mesmo procedimento utilizado depois em *Xexéu de Bananeira* e em *Véspera e Dia de São João*, apropriando-se do refrão de um coco de autoria desconhecida, que não era “propriedade” individual de ninguém, mas que poderia pertencer a qualquer coletividade que o considerasse como parte de sua cultura. Possivelmente, Jackson realizou algum ajuste na melodia e/ou no texto e registrou a música para a gravação. Uma declaração de Jackson, transcrita por Moura e Vicente (2001, p. 255) de uma entrevista concedida a Margarida Autran, revela um pouco deste tipo de processo que

¹⁰⁹ Andrade, Opus cit, p. 89.

ele empreendeu na formatação do coco para o modelo de *high fidelity* e de *presentational performance*: “No Nordeste o coco era tocado só com zabumba e ganzá. Aqui é que botamos instrumentos de sopro e cordas, porque sem isso ficava muito vazio...”. No fim do processo, o coco *Boi Tungão* ganhou uma versão gravada, difundida e comercializada pela indústria cultural, com a utilização de instrumentos de percussão, cordas e sopros, além do coro, que passou a conviver com as outras tantas cantadas pelos coquistas que continuam desenvolvendo sua cultura pelo Brasil.

A música *Coco Social*¹¹⁰, de Rosil Cavalcanti, que também faz parte do terceiro LP de Jackson, aponta, de forma bem humorada, para o novo *status* social que o coco vinha adquirindo com o sucesso do artista no mercado musical brasileiro – ou, em outros termos, para o aumento do prestígio que o coco vinha conquistando, por meio de sua divulgação, realizada por Jackson do Pandeiro. Neste momento, em 1956, Jackson já não era apenas uma novidade no mercado, mas estava estabelecido como um artista importante para a indústria de entretenimento da época, com seus *shows*, discos, programa de televisão, apresentações em rádios, participações em filmes de cinema, e entrevistas e artigos em jornais e revistas, acumulando considerável *capital simbólico/artístico* (BOURDIEU, 2009). Em *Coco Social*, Rosil apresentou uma variedade de personagens relacionados à alta sociedade, como a “madame”, o “banqueiro”, o “jurista”, o “financista”, o “almirante”, e citou até mesmo conhecidos colunistas sociais da época, como Ibrahim Sued e Jacinto de Thormes. Na música, todos estes personagens, de forma fictícia, fazem elogios ao coco, que, como canta Jackson, referendado pelo coro: “Veio pro salão/ É social!”. Contudo, apesar de Jackson do Pandeiro ter ressaltado o coco como gênero referencial para sua carreira e para a música popular brasileira, em diversas entrevistas e também pelas músicas de seu repertório – como é exemplo o próprio *Coco Social* –, de modo geral, ele não se consolidou na memória da MPB como um gênero musical “de massa”, sendo subsumido pelo “termo guarda-chuva” *forró*, assim como aconteceu como o baião, o xote, o arrasta-pé e tantos outros gêneros relacionados ao campo da “música nordestina”. Em outros espaços, o coco, em suas várias vertentes, seguiu sendo praticado por grupos e comunidades espalhados principalmente pela região Nordeste do Brasil, como um tipo de manifestação de “cultura popular tradicional”.

¹¹⁰ Para ouvir *Coco Social*, acesse a faixa 24 do CD que acompanha esta tese.

No mesmo compacto em que foi lançado o *Coco Social*, está a primeira gravação de Jackson do Pandeiro para *O Canto da Ema*, de Alventino Cavalcante, Ayres Viana e João do Vale¹¹¹, classificada no selo do disco como “bатуque”¹¹². O ritmo da melodia desta música, construído em compasso binário simples e com uma seção inteira em grupos de semicolcheias, encontrou uma simbiose perfeita no estilo interpretativo de Jackson do Pandeiro, que canta algumas passagens praticamente escandindo os versos e deslocando a acentuação da melodia e a pronúncia das palavras a cada reexposição. Esta e as demais interpretações de Jackson para *O Canto da Ema* são excelentes materiais para a análise e o estudo do estilo interpretativo vocal de Jackson, principalmente em relação ao aspecto de sua “divisão” rítmico-melódica. Em função disso e do destaque que esta música ocupa na obra de Jackson, ela será estudada de forma mais detalhada no último capítulo desta tese.

Durante o ano de 1958, terminou o contrato de Jackson do Pandeiro com a gravadora Copacabana. Antes, porém, chegaram ao mercado, em discos compactos, algumas músicas gravadas por ele ainda pela Copacabana, como *Cajueiro*, de Jackson e Raimundo Baima, *Cumpradre João*, de Jackson e Rosil Cavalcanti, e *Meu Enxoval*, de Gordurinha e José Gomes (pseudônimo de Almira Castilho). Esta última música recebeu uma interessante regravação de Fernanda Abreu no disco *Jackson do Pandeiro – Revisto e Sampleado*, de 1998, que teve a participação de diversos artistas. As músicas dedicadas ao período carnavalesco de 1958, como *Querer e Não Poder*, de Aparecida, Jackson do Pandeiro e Jorge de Castro, e *Terreirada*, de Josebel e Jackson do Pandeiro, também saíram pela Copacabana.

Com o fim do contrato com a Copacabana, Jackson do Pandeiro se transferiu para a Columbia, ainda em 1958. Neste ano, lançou em discos compactos, por esta gravadora, as músicas: *Pacífico Pacato* (rojão), de Rosil Cavalcanti; *Nortista*

¹¹¹ João do Vale se tornou figura de destaque no campo da música popular brasileira, sendo frequentemente lembrado por sua participação no show *Opinião*, dirigido por Augusto Boal. O espetáculo, que estreou em dezembro de 1964, contou também com a participação de Zé Ketti e de Nara Leão – que foi substituída, posteriormente, por Maria Bethânia – e foi um marco da chamada “música de protesto”. Entre as músicas de João do Vale que se destacaram no *Opinião*, estão *Carcará*, em parceria com José Cândido, e *Pisa na Fulô*, composta com Ernesto Pires e Silveira Júnior.

¹¹² Esta classificação de “bатуque” não constitui nenhum referencial claramente reconhecido entre os gêneros musicais ligados à região Nordeste, sendo de uso genérico. No repertório gravado por Jackson, muitas das músicas com temáticas envolvendo cultos religiosos afro-brasileiros aparecem com esta classificação. Talvez, apenas como hipótese, esta música tenha sido assim classificada na interpretação de Jackson por fazer referência à crença popular de que o canto da ave, a Ema, caracterizaria um prenúncio de “azar”, de má sorte – ainda mais ocorrendo ao lado da Jurema, árvore considerada sagrada em alguns cultos religiosos com influências indígenas.

Quatrocentão (baião), de Luiz Wanderley e Jackson do Pandeiro; *Tum, Tum, Tum* (baião), de Ary Monteiro e Christovão Alencar; e, *Boa Noite* (baião), de Tito Neto, Jackson do Pandeiro e Alventino Cavalcante. Aproveitando-se das músicas de Jackson registradas em seu catálogo, a Copacabana relançou, em 1958, o LP *Forró do Jackson*, incluindo quatro músicas que não faziam parte do primeiro lançamento – *Forró em Limoeiro*, *Compadre João*, *Meu Enxoval* e *Cajueiro*.

Em 1959, Jackson lançou, pela Columbia, outro conjunto de músicas para o carnaval, com destaque para o já citado samba *Lágrima*. Em discos compactos, e depois no LP *Jackson do Pandeiro*, pela mesma gravadora, foram lançadas algumas das músicas que se tornaram referenciais na carreira de Jackson, como, por exemplo: *Forró na Gafieira* (chamego), de Rosil Cavalcanti, que apresenta uma mistura de elementos do coco e do samba, indicando uma tendência na produção musical de Jackson associada ao termo “forró”, como veremos melhor adiante; *Cantiga do Sapo* (baião), de Jackson e Buco do Pandeiro, que foi incorporada em forma de citação na música *Jack Soul Brasileiro*, de Lenine, onde o arranjo propicia um “diálogo” entre o dois artistas; *Casaca de Couro* (arrasta-pé), de Ruy de Moraes e Silva, música que o cantor e compositor Zé Ramalho declarou ter servido como fonte de inspiração para o ritmo de sua composição *Frevo Mulher*, lançada em 1980 (Ver MOURA, VICENTE, 2001, p. 356); e, *Chiclete com Banana* (samba), registrada em nome de Gordurinha e Almira Castilho¹¹³, que foi, provavelmente, o maior sucesso de toda a carreira de Jackson, sendo regravada por diversos artistas¹¹⁴. A partir desta música são colocados aspectos fundamentais para se compreender a identidade artística de Jackson do Pandeiro, como: seu estilo interpretativo vocal e instrumental; a questão da autoria em sua obra; a mistura de elementos de gêneros musicais de matrizes culturais distintas; seu posicionamento em “defesa da música brasileira” e contra o que ele considerava uma “invasão da música estrangeira”, no âmbito do que se poderia pensar como uma “economia política de bens culturais”, ou uma “economia das trocas simbólicas” (BOURDIEU, 2011). Em função da grande importância de *Chiclete com Banana* para a trajetória de Jackson, esta música e seus desdobramentos serão estudados de modo aprofundado mais adiante nesta pesquisa.

¹¹³ Mas que, de acordo com depoimento deixado pela própria Almira (ver MOURA, VICENTE, 2001, P. 268 e 269), teve também a participação de Jackson do Pandeiro na composição.

¹¹⁴ Entre estes, Gilberto Gil, que regravou *Chiclete com Banana* em seu LP *Expresso 2222*, de 1972, contribuindo para reavivar o nome de Jackson do Pandeiro para o público da época, uma vez que este vinha atravessando um período de baixa em sua popularidade.

No ano de 1960, a antiga gravadora de Jackson, a Copacabana, fez o lançamento de outro LP com músicas pertencentes ao seu catálogo. O título deste disco foi emblemático para a carreira do artista: *Jackson do Pandeiro: Sua Majestade – o Rei do Ritmo*. Assim, Jackson surgiu com o apelido que o acompanhou até o fim de sua carreira – e que a superou, sendo reconhecido e citado reiteradamente até a atualidade – e que foi um dos principais elementos simbólicos utilizados na operação de tornar em “mitos” sua figura, sua trajetória e sua música, convertidos em referenciais da *moderna tradição brasileira* (ORTIZ, 1988, 1994). Apesar de baseado em aspectos característicos da identidade artística de Jackson, o lançamento do título de “Rei do Ritmo” parece ter sido também uma estratégia de publicidade implementada por sua ex-gravadora, em busca de mais algum faturamento com os produtos que o artista deixou em seu catálogo discográfico. Contudo, o título deste LP foi determinante no desenvolvimento musical da carreira de Jackson, assim como em seu próprio posicionamento de mercado.

Ainda em 1960, Jackson se mudou para a gravadora Philips e lançou um compacto com quatro músicas. Mais uma vez, o título do disco era bastante simbólico: *O Sucesso do Momento – Jackson do Pandeiro*. Ressalte-se o fato de que logo depois de ser indicado como “Rei” pela indústria fonográfica, Jackson agora era o próprio “Sucesso” encarnado. Estes títulos dos discos de Jackson apontam para o discurso que se estabeleceu em torno dele durante estes primeiros anos de projeção de sua carreira musical. Jackson do Pandeiro se consolidou, neste período, como uma “estrela” da música popular brasileira, como um *entertainer* valorizado pelas indústrias do entretenimento, como o disco, o rádio, a televisão e o cinema.

Seu próximo LP, intitulado *Cantando de Norte a Sul – Jackson do Pandeiro*, lançado no mesmo ano de 1960, pela Philips, também tem um título que opera diretamente na construção e consolidação da imagem que se estabeleceu sobre Jackson do Pandeiro como um intérprete versátil, que apresentava de forma virtuosística um repertório constituído por gêneros musicais – popularmente identificados pelo termo “ritmos” – característicos de diferentes matrizes culturais do Brasil. Desta forma, Jackson se situava como um intérprete que, por meio de sua performance, realizava a “integração” da música popular brasileira, ou, em outros termos, como um artista *mediador* entre a cultura musical das regiões “Norte”/Nordeste e “Sul”/Sudeste do Brasil.

Em 1961, Jackson e a Philips insistiram na ideia de “ritmo”, e lançaram o LP *Ritmo... Melodia... e a Personalidade de Jackson do Pandeiro*. Aqui, a palavra “personalidade” adquire um caráter próximo ao de “identidade”, no sentido daquilo que torna uma pessoa única, individual, e que traz agregado um valor positivo. Desta forma, depois de ser apontado como o “Dono” e o “Rei” do ritmo, de se tornar o “Sucesso” do momento, agora, de acordo com a indústria fonográfica, Jackson tinha “Personalidade”. E, neste mesmo ano de 1961, a Philips ainda lançou outro LP, com o nome *Mais ritmo – Com Jackson do Pandeiro*. Parece que a própria gravadora reconhecia a insistência com o uso do termo “ritmo” e sua associação à imagem de Jackson, como se percebe na palavra “Mais” colocada no título do disco. Este foi o último LP da carreira de Jackson a fazer uso direto do termo “ritmo” em seu título. Neste período, se consolidava a ligação entre sua imagem artística e o “ritmo”, com repercussão ao longo de toda sua trajetória artística, ressoando mesmo depois de sua morte, como elemento distintivo e valorativo na cultura musical brasileira. É importante ressaltar que, como observado anteriormente, desde cedo em sua vida, Jackson esteve ligado à música e, especialmente, aos seus aspectos rítmicos. Porém, as informações memorialistas e históricas sobre ele parecem, muitas vezes, filtradas por um discurso mitificador que procura *justificar* sua presença na memória da cultura popular ao invés de buscar compreender por que ou como a figura de Jackson é assim apresentada no interior da cultura brasileira. Neste sentido, é relevante percebermos como, somado ao talento pessoal de Jackson em relação à sua performance vocal e instrumental, comumente apontada como virtuosística no meio da música popular brasileira, também as ações de agentes externos ao processo artístico/criativo, como as gravadoras fonográficas em que trabalhou, foram determinantes na divulgação de uma imagem e de um discurso que contribuíram para a construção da trajetória do artista, de modo a situar seu papel no *campo simbólico* (BOURDIEU, 2009) da cultura brasileira.

Outros dois elementos distintivos da identidade musical de Jackson, o riso e o humor, transparecem no título do LP *A Alegria da Casa – Jackson do Pandeiro e Almira*, gravado pela Philips em 1962. O título deste disco reproduz a forma como o apresentador Paulo Gracindo, da Rádio Nacional, costumava chamar a dupla, quando participavam de seus programas. Deste modo, seja no disco ou no rádio, Jackson e Almira estavam prontos para divertir o público brasileiro com sua música e suas mungangas.

O LP *É batucada!* – com Jackson do Pandeiro, Almira e o ritmo empolgante dos “Reis da Batucada” é lançado também em 1962, pela Philips. O termo “ritmo” aparece apenas no subtítulo do disco, em letras pequenas, mas a palavra “batucada”, bastante destacada na capa do LP, estabelece mais uma vez a conexão entre Jackson e o mundo da percussão popular – e, conseqüentemente, com o mundo do “ritmo”. O texto da contracapa do disco deixa essa relação explícita em vários trechos, como se pode notar na transcrição a seguir:

Primeiramente o cavaquinho... em seguida, o ganzá... o surdo... os tamborins... o pandeiro... a cuica... o agogô... a caixa... o prato de banda... num crescendo enlouquecedor, o ritmo finalmente explode em todo vibrante e infernal! É a batucada – genuinamente brasileira, nitidamente única em todo o mundo. [...] Sim, pois nada mais empolgante que ouvirmos uma sessão de batucada. Seu ritmo selvagem e insinuante tem a propriedade de nos conduzir a um estado eufórico a ponto de nos fazer extravasar nossos complexos e recalques.

[...] Neste LP, onde um programa completo de batucadas está inserido, vamos encontrar uma das figuras mais importantes da música popular do Brasil: Jackson do Pandeiro. Em se falando de ritmo, nada mais indicado que citarmos Jackson. Seu acurado senso rítmico, sua notável capacidade de interpretar, com a letra distribuída dentro da divisão marcada do ritmo, bem como sua extraordinária musicalidade capacitam-no, sem dúvida, a estrelar este disco, onde a palavra de ordem é ritmo. Jackson, como é de domínio público, forma um dos capítulos mais expressivos da história da nossa MP (música popular).¹¹⁵

O texto transcrito da contracapa do LP não nomeia um autor, o que leva a creditarmos seu discurso à instituição que o estava promovendo, isto é, à gravadora Philips. Na parte inicial do texto, é possível notar a intenção de vinculação entre os termos “batucada” e “ritmo”, além do destaque dado ao efeito de catarse que seria, supostamente, uma propriedade intrínseca da batucada. Em seguida, o discurso passa a afirmar uma relação direta entre Jackson do Pandeiro e o “ritmo”, inclusive apontando para a divisão rítmico-melódica de sua interpretação, e termina colocando o artista, ainda em 1962, com menos de dez anos de carreira fonográfica, como “um dos capítulos mais expressivos da história da nossa MP (música popular)”. É claro que, além de informar o ouvinte, o texto da contracapa do disco procura vender o produto – neste caso, o ouvinte se converte em comprador. Contudo, nesta ação, o discurso apresentado

¹¹⁵ *É batucada!* – com Jackson do Pandeiro, Almira e o ritmo empolgante dos “Reis da Batucada”. Contracapa. Rio de Janeiro: Philips, 1962. Disco. P 632177 L.

pela gravadora contribui para a construção e a consolidação da imagem de Jackson do Pandeiro, ligando-a as ideias de “ritmo”, “divisão”, “virtuosismo”, e ainda o colocando como referencial da história da música popular brasileira. O que podemos ressaltar é que se instalou nesta situação um *processo dialético*, onde características da identidade musical/artística de Jackson – como sua interpretação marcada pela “divisão” rítmico-melódica, sua atuação como instrumentista de percussão –, são destacadas e reforçadas pelos enunciados apresentados pela gravadora, ajudando a consolidar a imagem do artista no mercado musical e, conseqüentemente, também no campo da cultura musical brasileira. O processo é dialético porque, enquanto a gravadora promovia esta imagem do artista, ele próprio passou a enfatizá-la por meio de suas músicas e de seus depoimentos em entrevistas para jornais, revistas e programas de rádio e televisão. Desta forma, a identidade musical/artística de Jackson se construiu por meio de características e inclinações pessoais do artista, mas também, entre outros fatores, pela ação dos discursos relacionados a ela, como os que foram enunciados e difundidos pela indústria fonográfica, como é exemplo este texto da contracapa do LP *É batucada!*.

1.2.6 “Deram um sumiço em Jackson do Pandeiro!”

Deram um sumiço em Jackson do Pandeiro, há... de dez a doze anos passados, certo? Ah... Jackson do Pandeiro, só, não! Deram um sumiço a toda a música brasileira! Certo? Deram um sumiço. Tanto é que a gente grava... por exemplo, eu gravo todo ano! Todo ano tem música nova minha na praça, graças à Deus... todo ano eu gravo! São João, Carnaval, e mais um *long play* todo ano! Agora, se perguntar a você: ‘Você viu o novo *long play* de Jackson? Chama-se *Sina de Cigarra?*’. Você vai dizer que não viu. Mas gravar, eu gravo! (JACKSON DO PANDEIRO – *MPB Especial* [1972], 2012, 27min00seg)¹¹⁶.

Jackson fez este desabafo durante o programa *MPB Especial*, em 1972. Como assinalou, há aproximadamente uma década ele vinha sentindo sua carreira perder fôlego. Esta situação começou a se delinear, como ele mesmo afirmou, entre os anos finais da década de 1950 e os primeiros da década de 1960. Não houve um corte abrupto na popularidade de Jackson. Foi um processo que transcorreu gradualmente, sendo marcado por uma série de fatores – de ordem social, cultural, histórica, mercadológica –

¹¹⁶ JACKSON do Pandeiro – *MPB Especial* [1972]. Direção original: Fernando Faro. Direção do DVD: Marcelo Fróes. [S.I.]: Discobertas, 2012. 1 DVD (50min).

que resultaram na situação descrita por ele. Entre estes, podemos citar o fato de que existe uma rotatividade entre os artistas e as “modas” que alcançam a condição de “sucesso”. Luiz Gonzaga, por exemplo, começava a sofrer o mesmo processo de declínio quando Jackson despontou, em 1953/54, quando a “moda” do baião passava a apresentar sinais de desgaste. E assim foi e continua sendo com os artistas que se colocam no mercado musical. Enquanto produtos para o consumo, seus discos e *shows*, normalmente, seguem um ciclo de expansão, consolidação e declínio. O mercado de consumo exige sempre o “novo”. Alguns, alcançando o *status* de “clássicos” para um determinado nicho de mercado, conseguem permanecer por mais tempo, fazendo uso do *capital simbólico* (BOURDIEU, 2009, 2011) acumulado durante seus anos áureos. Mas, para Jackson, isso só começaria a acontecer a partir dos anos 1970, quando novas gerações de artistas começariam a reconhecê-lo como um “mestre” da música popular brasileira.

É preciso ressaltar que, para além do aspecto artístico/estético, a música era o meio profissional de Jackson, de onde ele retirava seu sustento e o de toda a família. Até mesmo o “Conjunto Borborema”, que fazia o acompanhamento em seus *shows* e gravações, tinha sempre a participação de “sua gente”, como ele costumava afirmar – entre estes, seus irmãos Tinda e Cícero tocando zabumba, triângulo, ganzá e fazendo o coro. Sendo assim, a pressão que se colocava sobre ele não era apenas para manter seu *status* artístico, sua imagem pública, mas de continuar sendo capaz de ser o “provedor” da família.

Observando-se estes temas por um prisma complementar, as mudanças sociais pelas quais o Brasil vinha passando, desde a segunda metade da década de 1950, acabaram repercutindo no campo cultural/simbólico, de modo a afetar decisivamente a trajetória artística de Jackson. Em 1962/63, a imagem construída sobre “Jackson do Pandeiro” e sua música começava a ser percebida por parte do público do mercado musical brasileiro, com destaque para o público jovem, como algo ligado ao passado, ou melhor, como algo “ultrapassado”. Seus arranjos com forte presença de instrumentos de percussão, seus repertório ligado ao samba “tradicional” – principalmente ao samba de breque – e aos gêneros nordestinos – como o coco e o baião –, suas músicas com arranjos para *big bands*, tudo isso passou a ser identificado com um tempo pretérito, com o qual parte da nova geração dos anos 1960 não encontrava – e não queria – vinculação. Os personagens assimilados na identidade artística de Jackson, como o

“malandro”, o “matuto”, o “sertanejo”, o “brincante”, entre outros, marcavam uma representação muito associada ao Brasil dos anos anteriores à década de 1950. Nesse período, depois dos anos do governo de Juscelino Kubitschek, presidente do Brasil entre 1956 e 1961, das promessas desenvolvimentistas de modernização do país – resumidas no *slogan* dos “50 anos em 5” –, da emergência de uma nova classe média, chegava o momento para outras representações e identificações sonoras e musicais. Chegava a época da bossa nova e do rock. E, neste processo, Jackson do Pandeiro e muitos dos artistas com traços estéticos constituídos nos padrões anteriores à década de 1960 passaram a perder, gradualmente, espaço e prestígio junto aos meios de comunicação social. É sintomático disso que os dois últimos filmes a contarem com a participação de Jackson do Pandeiro foram lançados justamente em 1962, encerrando seu ciclo cinematográfico¹¹⁷, como citado anteriormente.

No restante da década de 1960 e até o início dos anos 1970, Jackson continuou lutando com esta situação, tentando manter-se o mais ativo possível no mercado musical brasileiro, seguindo com suas gravações de discos e realizando seus shows pelo país. Contudo, foram anos difíceis para o artista que, por aproximadamente uma década, foi uma das grandes “estrelas” da música brasileira e, nesta outra etapa, precisou batalhar muito para tentar manter seu brilho aceso.

1.2.6.1 *Chiclete com Banana* – a “crítica à invasão da música estrangeira” e a “defesa da música brasileira”

Um dos primeiros sinais da constatação de Jackson de que o mundo já não era o mesmo dos tempos em que começou a fazer sucesso transparece na música *Chiclete com Banana*, registrada como composição de Gordurinha e Almira Castilho¹¹⁸. Quando foi lançada, em 1959, a música não se destacou muito entre as demais do seu repertório, mas sua condição e reconhecimento foram mudando com o tempo, a ponto de se tornar,

¹¹⁷ É relevante ainda, neste sentido, considerar o fato da companhia Atlântida Cinematográfica, sediada no Rio de Janeiro, responsável por grande parte da produção do cinema brasileiro no período, ter realizado seu último filme neste mesmo ano de 1962 – de acordo com informação obtida em 23/11/2016, às 15h00, no site da ANCINE (Agência Nacional de Cinema), disponível no endereço http://www.ancine.gov.br/media/Saiba_mais.pdf –, indicando uma fase de dificuldades para o setor.

¹¹⁸ Mas que, de acordo com depoimento deixado pela própria Almira (ver MOURA, VICENTE, 2001, p. 268 e 269), teve também a participação de Jackson do Pandeiro na composição.

provavelmente, o maior sucesso de toda sua carreira, sendo regravada por diversos artistas¹¹⁹.

*Chiclete com Banana*¹²⁰ é classificada como samba no selo do disco compacto em que foi lançada. Porém, o arranjo desta primeira versão da música promove uma mistura entre elementos do samba e do *rock*, com um pouco do *jazz* das *big bands*, demonstrando o caráter híbrido, liminar e de mediação, inerente à música, e que é apontado metaforicamente já em seu título. A música é, portanto, uma espécie de *samba-rock*, como citado em sua letra. O texto da canção é o seguinte:

Jackson: Eu só boto *bebop* no meu samba
Quando o Tio Sam tocar um 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:

Coro: Tchuru-ru-ru-ru-ru bapt, bapt,bapt
Tchuru-ru-ru-ru-ru bapt, bapt,bapt
Tchuru-ru-ru-ru-ru bapt, bapt,bapt

Jackson: Eu quero ver a confusão!

Coro: Tchuru-ru-ru-ru-ru bapt, bapt,bapt
Tchuru-ru-ru-ru-ru bapt, bapt,bapt
Tchuru-ru-ru-ru-ru bapt, bapt,bapt

Jackson: É um *samba-rock* meu irmão!

Jackson: É, mas em compensação,
Eu quero ver o *boogie-woogie*/ de pandeiro e violão.
Quero ver o “Tio Sam” de frigideira/ Numa batucada brasileira.

¹¹⁹ Entre estes, Gilberto Gil, que regravou *Chiclete com Banana* em seu LP *Expresso 2222*, de 1972, contribuindo para reavivar o nome de Jackson do Pandeiro para o público da época.

¹²⁰ Para ouvir a primeira gravação de *Chiclete com Banana*, por Jackson do Pandeiro, acesse a faixa 25 do CD anexo desta Tese.

No plano do texto, é colocada uma condição pelo personagem, que enuncia a canção em primeira pessoa, para que ele aceite misturar o *bebop*¹²¹ com o samba. Por trás desta condição está implícito que ele só passará a considerar o valor positivo dos gêneros norte-americanos quando houver reciprocidade de aceitação e reconhecimento pelo povo dos EUA – representado pela figura do “Tio Sam” –, com relação ao samba. Neste sentido, não é necessário nos estendermos na discussão. A letra é bastante explícita sobre esta situação. Porém, no plano musical – do ritmo, melodia e harmonia – o caso é outro. A mistura de elementos musicais característicos das matrizes culturais norte-americana e brasileira está presente desde o início, sem esperar a realização de qualquer condição que a letra da música diz exigir. Já na introdução, pode-se ouvir um naipe de metais, que antecipa e simula o “Bapt, Bapt, Bapt / Tchuru-ru-ru-ru-ru” cantado no refrão, acompanhado por um contrabaixo enfatizando o arpejo dos acordes, principalmente os maiores com sétima menor, em um padrão que ficou característico das linhas de baixo no *blues* e no *rock* dos anos 1960 – como na execução da mão esquerda do piano no *boogie-woogie* –, muito próximo também à condução conhecida como *walking bass*, típica do *jazz*. Pode-se ouvir também uma bateria, instrumentos de percussão como pandeiro e agogô – comumente identificados com a música popular brasileira –, além de violão e acordeom. Os padrões rítmicos da percussão, incluindo a bateria, seguem por toda a música com a condução de samba. Já os sopros e o contrabaixo, quando colocados concomitantemente a estes, nas seções instrumentais e durante o refrão, executam os elementos idiomáticos de *rock/boogie-woogie*, promovendo a sobreposição entre os gêneros musicais (*samba + rock = samba-rock*). É no mínimo curioso que um artista que ficou marcado na memória da música popular brasileira principalmente como “forrozeiro”, tenha como maior sucesso da carreira uma música que mistura samba e *rock*. Este é mais um indício da *condição liminar/liminóide* que marca a identidade artística/cultural de Jackson, mediando estes gêneros musicais de diferentes matrizes culturais – entre “Norte” e “Sul”, mas aqui, o “Norte” representa os EUA, com o *rock*, enquanto o “Sul” é o Brasil, com o samba.

¹²¹ O *bebop* é um estilo do jazz norte-americano, desenvolvido na década de 1940, por músicos como Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Thelonious Monk, entre muitos outros. É um estilo associado ao formato de “concerto”, desligado da dança, e que privilegia o virtuosismo de seus executantes, com músicas tocadas em andamentos rápidos e, em geral, com harmonias complexas. Para mais informações, ver BERENDT, Joachim E. *O jazz – do rag ao rock*. Trad. de Júlio Medaglia. São Paulo, Editora Perspectiva, 1975.

Chiclete com Banana é também o primeiro grande exemplo do discurso que Jackson passou a adotar quando se referia à condição do mercado musical brasileiro após a chegada do *rock*. Desde este momento, no final da década de 1950, até o fim de sua vida, Jackson passou a enfatizar em suas entrevistas e depoimentos, assim como em sua produção musical, um discurso que ele considerava como uma “defesa da música brasileira”, por meio de uma crítica obstinada ao que, também para ele, se caracterizava como uma “invasão da música estrangeira”. Isso transparece na declaração de Jackson citada anteriormente, onde deixa claro que não apenas ele foi afetado pela condição do mercado musical, ao generalizar que “Deram um sumiço a toda a música brasileira!”. Afinal, quem ou o quê é que deu “um sumiço” e, ainda, qual é “toda a música brasileira” a que ele se refere? Para Jackson, esta “invasão” se materializava principalmente no *rock norte-americano* e nos artistas brasileiros que o adotaram – que ele chamava de “os cabeludos” –, no que ficou conhecido, no Brasil, como o *rock* “iê-iê-iê”, durante os anos 1960. Em sua perspectiva, parece que foi o *rock* e seus adeptos que levaram a cabo a ação de “dar um sumiço” à música brasileira. Mas a generalização de Jackson é muito grande neste sentido. Na verdade, eram segmentos específicos do mercado, relacionados principalmente aos setores, gêneros e estilos que começavam a ser identificados com uma ideia de “passado”, que estavam em declínio de público. Gêneros como o samba canção, ou mesmo o samba com acompanhamento orquestral – típico da “Era do Rádio” –, as valsas, serestas, baiões, dos cantores de vozes potentes estavam ficando “fora de moda”. Junto a isso, o segmento de “música regional” começava a perder o alcance de um público “nacional” para se fixar em grupos de fãs específicos, muito ligados ao discurso da “tradição” e até da preservação do “folclore”. Confunde-se, deste modo, fatores de ordem artística/estética, com outros de caráter social, histórico, cultural e, principalmente, mercadológico.

Desta forma, se percebe nesta discussão os ecos – mas não se pode afirmar uma influência ou envolvimento diretos – de discursos colocados desde os primeiros folcloristas brasileiros, na virada do século XIX para XX, como Silvio Romero, passando por Mário de Andrade (que não era folclorista, mas flertou com seus métodos), até chegar a Edison Carneiro e seus contemporâneos do *I Congresso Brasileiro de Folclore*, realizado em 1951; ou o problema da dependência norte-americana no pós-segunda guerra, com as ideias de “imperialismo” e “alienação”, discutidas pelos intelectuais do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros, 1955 –

1964); e mesmo as noções de “cultura popular” que foram adotadas pelos CPCs (Centro Popular de Cultura), nos anos 1960. Todos estes tiveram suas maneiras próprias de recorrer à “tradição”, à “cultura popular”, à “identidade brasileira”, ao “regional” em sua relação com o “nacional”, de acordo com seus objetivos específicos¹²². Um trecho do depoimento de Jackson, dado à Beatriz Santacruz nos anos 1970 e transcrito por Moura e Vicente, aponta para a relação que o artista fazia entre a “invasão da música estrangeira” e a defesa de mercado para a música brasileira, inclusive com o apelo ao “folclore”:

Em nosso país, o músico nunca tem vez. Trabalha muito, ganha pouco. (...) O desemprego em massa de artistas de valor é consequência da falta de divulgação de nossa música. As rádios insistem nos sucessos estrangeiros. O resultado é que o povo se desacostuma em ouvir seu próprio ritmo, só querendo saber do tal do iê-iê-iê. **E do modo que vai, o Brasil acaba virando um país sem folclore.** (JACKSON DO PANDEIRO, apud MOURA e VICENTE, 2001, p. 281 – grifo meu)

A operação simbólica que Jackson realizou, ao identificar sua *música popular mediatizada* à noção de *folclore* parece indicar que os temas dos folcloristas, isebianos e dos CPCs, mesmo com suas divergências, de algum modo, chegaram até ele, e Jackson invocava estes discursos neste momento de dificuldade para reivindicar um espaço no mercado musical brasileiro para ele e seus companheiros de classe artística/musical que vinham amargando anos difíceis, com pouca atenção dos meios de comunicação social e das indústrias de entretenimento. Desta forma, para além de uma reivindicação estética ou artística, ao que parece, Jackson estava em meio a uma luta no mercado musical, onde o *rock* surgia como um gênero que lhe tomava os espaços e oportunidades, impondo-se de forma hegemônica, relegando-o e a “toda a música brasileira” a um papel subalterno neste campo de disputa cultural e econômica.

Em 1962, Jackson participou do LP *Goal! Do Brasil – O Brasil no VII Campeonato de Futebol – CHILE 1962*, com a música *Frevo do Bi*, de Braz Marques e Diógenes Bezerra. Em entrevista concedida ao jornal *Última Hora*, em 1972, ele indicou, mais uma vez, considerar ter sido esse o período em que sua popularidade começou a diminuir entre o público brasileiro, apesar de sua memória equivocar-se em alguns detalhes, como demonstram Moura e Vicente (2001, p. 275-276). Quando questionado sobre este tema, pelo entrevistador do jornal, Jackson respondeu:

¹²² Para mais informações sobre isso, ver ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

Não sei, mas tenho a impressão de que foi na Copa de 62. Eu tinha uma música que previa todo o sucesso da Copa do Mundo. Chamava-se “Escrete de Ouro” (sic). Um disco profético, até os gols de Pelé estavam lá. Pois bem, o Brasil ganhou, foi aquele carnaval, o disco (meu de parceria com Maruim) devia ter vendido muito. Não vendeu. Encalhou. Por quê? **Tenho a impressão de que foi aí que o iê-iê-iê começou a travar o “Escrete de Ouro” e o meu trabalho de artista...** (JACKSON DO PANDEIRO, apud MOURA, VICENTE, 2001, p. 275 – grifo meu)

Moura e Vicente indicam duas contradições neste depoimento de Jackson: a primeira, futebolística, seria em relação aos “gols de Pelé”, já que este marcou apenas uma vez, no jogo de estreia da equipe brasileira, lesionando-se na segunda partida e não mais participando do torneio; e, a segunda, em relação ao nome da música, que deveria ser, na realidade, o *Frevo do Bi* e não *Scratch de Ouro*, de Maruim e Oscar Moss, que só seria lançada em 1963. Entretanto, apesar destas discrepâncias de memória, o mais relevante desta afirmação de Jackson é o fato dele outra vez apontar como causa de sua queda de popularidade e, principalmente, de começar a “travar” seu “trabalho de artista”, o *rock* “iê-iê-iê”. O posicionamento de Jackson, de enfrentamento ao fenômeno que ele designava como a “invasão da música estrangeira”, abordado de forma bem humorada em *Chiclete com Banana*, se manifestava nesta declaração direcionado à sua vertente “abrasileirada”. O *rock*, que se espalhou por várias partes do planeta desde a segunda metade da década de 1950, encontrou ressonância em grande parte do público brasileiro na virada dos anos 1950 para 1960, principalmente entre a juventude da época. O rótulo “iê-iê-iê”, uma corruptela do “yeah, yeah, yeah!”, cantado na música *She Loves You*, dos Beatles, foi associado ao gênero e aos artistas que o assumiram, no Brasil, com a subsequente projeção de Roberto Carlos ao posto de novo ídolo da música de entretenimento no país. As tardes de domingo, que já haviam sido alegradas com a música e as mungangas de Jackson, em seu programa na TV Tupi, logo passaram a ser dominadas por Roberto Carlos, na companhia de Erasmo Carlos e Wanderléa, que apresentaram, a partir de 1965, o programa *Jovem Guarda*, na TV Record, aproximando-se do público jovem que ansiava por uma identidade própria, distinta daquelas de gerações anteriores.

No ano de 1963, em outra investida contra a “invasão da música estrangeira”, Jackson lançou um disco compacto, pela Philips, com a música *Twist Não*¹²³, um

¹²³ Para ouvir *Twist Não*, acesse a faixa 26 do CD que acompanha esta tese.

samba-rock de Roberto Faissal e João Grilo, em que cantava: “Twist, outra americanada/ Zuada de guitarra e violão/ Twist, dança tão reboiativa / Se a gente não for viva/ Fica com a ‘carça’ na mão”, com o coro corroborando cantando: “Ê, Twist, sai daqui! Ê, Twist, vai pra lá!/ Ê, Twist, sai daqui! Ê, Twist, vai pra lá!”. Assim como aconteceu em *Chiclete com Banana*, os elementos musicais presentes em *Twist Não* contradizem o conteúdo do texto da letra da canção, como se pode notar no ritmo – acentuadamente marcado pela bateria –, na melodia, na harmonia e na instrumentação – com solos de saxofone muito característicos da sonoridade do rock dos anos 1960. Desta maneira, enquanto os elementos “puramente” musicais promovem uma mistura entre o samba e o rock, com destaque para este último, a parte textual/verbal vai no sentido oposto, criticando o gênero estrangeiro e inclusive bradando para que ele se afaste. A outra música gravada neste disco compacto é o samba *Ginga da Mulata*¹²⁴, de João Mello, em que o gênero musical é exaltado e sua performance incentivada – em uma atitude diametralmente oposta à que é adotada em *Twist Não* –, como se percebe já em seus primeiros versos: “Bate, bate, bate, tamborim/ Bate, bate, bate, sem parar/ Bate, bate, bate, tamborim/ Que a mulata entrou no samba/ Com vontade de sambar”. Esta música não teve grande destaque na produção fonográfica de Jackson, mas, se pensarmos neste disco compacto como um *enunciado musical/artístico*¹²⁵, isto é, como uma obra “inteira” em diálogo com seus ouvintes e com outras obras – músicas e discos – que circulam no campo da música popular brasileira, podemos entender que o conjunto das duas músicas tinha um mesmo objetivo, que caracterizava uma das preocupações principais do artista neste momento de sua carreira: destacar seu posicionamento, ao mesmo tempo, contrário ao que ele considerava uma “invasão da música estrangeira”, e favorável à “defesa” das manifestações musicais “genuinamente” brasileiras.

¹²⁴ Para ouvir *Ginga da Mulata*, acesse a faixa 27 do CD que acompanha esta tese.

As duas músicas, *Twist Não* e *Ginga da Mulata*, estão também no LP *Forró do Zé Lagoa*, de Jackson do Pandeiro, lançado pela Philips, no mesmo ano de 1963.

¹²⁵ Derivo a ideia de *enunciado artístico/musical* do conceito de *enunciado* apresentado por M. Bakhtin (2003). Para o autor, um romance, um poema, uma obra literária, podem ser considerados, em seu conjunto, como *enunciados plenos*. No mesmo sentido, considero que uma canção, ou disco/álbum musical podem ser entendidos como *enunciados musicais plenos*, em diálogo com seus ouvintes e com outras obras que com ela estabelecem alguma relação. Para mais informações sobre o conceito bakhtiniano de *enunciado*, ver BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. In: *Estética da Criação Verbal*, pp. 261 a 306. Trad. do russo por Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003; e, BRAIT, Beth; MELO, Rosineide de. *Enunciado / enunciado concreto / enunciação*. In: *Bakhtin – conceitos-chave*. BRAIT, Beth (org.). São Paulo: Editora Contexto, 2005.

Em outras músicas do repertório de Jackson, como *Xodó de Sanfoneiro* (de Gerson Filho e João Silva) e *Iê-Iê-Iê no Cariri* (de Maruim), além das já observadas, está presente este tipo de crítica. Contudo, em *Amigo do Norte*¹²⁶, música de Jackson e de Waldemar Lima, lançada em 1977 no LP *Jackson do Pandeiro – Um Nordestino Alegre*, pela Chantecler, ele resolveu, depois de muito tempo, contemporizar suas desavenças ao fazer uma brincadeira bem humorada comparando-se ao “amigo norte-americano”:

Eu tenho um amigo americano do norte/ Eu sou americano do sul.

Ele gosta de lagosta/ Eu gosto de sururu

Ele adora Nova York/ E eu adoro Aracajú.

É... a nossa amizade/ É independente

Ele com o seu povo/ E eu aqui com a minha gente.

O meu amigo é rico/ De capital e saber

Eu também sou rico/ Comecei a desenvolver.

Nesta canção, mais uma vez, misturam-se explicitamente elementos da música brasileira e da música norte-americana. Entre as brincadeiras que Jackson realiza durante a performance está um diálogo entre ele e o “amigo do norte”:

Jackson: Como é, “esse menino”? Gostasse?

“Amigo do Norte”: Yes, my friend Jackson! Wonderful! Your samba is “marvilhoso”!

A presença desta música em um LP lançado por Jackson em 1977, portanto muito depois de *Chiclete com Banana*, de 1959, demonstra como este tema das relações entre ele, a música brasileira e a música norte-americana atravessaram boa parte de sua trajetória artística.

¹²⁶ Para ouvir *Amigo do Norte*, acesse a faixa 28 do CD que acompanha esta Tese.

1.2.6.2 *O assunto é berimbau – Jackson e a bossa nova*

A bossa nova também promoveu uma mudança estética que teve repercussão sobre boa parte do público brasileiro na passagem dos anos 1950 para 1960 e, consequentemente, no mercado musical da época. De modo geral, pode-se dizer que o caráter *intimista* da bossa nova contrapunha-se ao que Santuza Cambraia Naves (1988) denominou como *estética da monumentalidade*, caracterizada nos arranjos orquestrais para o repertório de música popular, que alcançou seu auge no Brasil durante a “Era do Rádio”, e se estendeu até o fim da década de 1950. De acordo com Naves:

A bossa nova insurge-se contra toda uma tradição associada ao excesso: os arranjos grandiosos de violinos e de metais inaugurados por Radamés e Pixinguinha, o estilo operístico de Francisco Alves, o ufanismo de *Aquarela do Brasil* e as dores-de-cotovelo derramadas que datam dos anos 20 e atravessam os anos 40 e 50, principalmente no samba-canção. (NAVES, 1998, p. 217)

Estes “arranjos grandiosos” para orquestras de música popular – as chamadas *big bands*, com uso efusivo de instrumentos de sopro de metal –, em relação aos quais a estética da bossa nova se distanciava, foram muito utilizados nas músicas gravadas por Jackson do Pandeiro em sua fase fonográfica inicial, principalmente em sua produção ligada ao samba e ao frevo. Além disso, o caráter humorístico, quase debochado, com que Jackson se apresentava, que se adequava muito bem às produções cinematográficas de chanchadas, não combinava com a atitude *cool*¹²⁷ dos artistas da bossa nova.

É interessante notar que, apesar do distanciamento estético/artístico – e mercadológico –, Jackson não dirigiu contra a bossa nova nenhum tipo de discurso negativo, em uma atitude muito diferente da que tinha em relação ao rock iê-iê-iê dos “cabeludos” da Jovem Guarda. Pelo contrário, ele tentou até mesmo um diálogo com a bossa nova, gravando músicas que faziam referência ao nome do novo movimento musical brasileiro da época, como se vê em *Sonata no Frevo*¹²⁸ (Braz Marques e Roberto Silva), lançada no LP *A Alegria da Casa – Jackson do Pandeiro e Almira*, pela Philips, em 1962:

Quero a sonata sem lua/ No frevo e na rua/ Pra turma se acabar

¹²⁷ Inspirada nos artistas do *cool jazz* norte-americano, estilo surgido em torno dos anos finais da década de 1940. Para mais informações sobre o *cool jazz* ver BERENDT, Joachim E. *O jazz – do rag ao rock*. Trad. de Júlio Medaglia. São Paulo, Editora Perspectiva, 1975.

¹²⁸ Para ouvir *Sonata no Frevo*, acesse a faixa 29 do CD anexo desta Tese.

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 é que se dança/ A folia do seu Carnaval.

Tentando aproveitar o prestígio que a bossa nova recebia nestes primeiros anos da década de 1960, Jackson gravou este frevo que se diz “em bossa nova”, mas que não apresenta característica alguma do gênero/estilo musical. E o “Mas”, que abre a segunda parte da música aponta para a dificuldade em aproximar os dois gêneros musicais, especialmente fazendo menção ao “ritmo quente e infernal” do frevo, que se distancia muito dos andamentos mais lentos, mais tranquilos, da bossa nova. O frevo é música de festa popular, de rua, para dançar. A bossa nova é música popular com caráter de concerto, apenas para ouvir.

Outra música do repertório de Jackson que faz menção à bossa nova é *Forró Quentinho* (Almira Castilho), lançada em 1966, no LP *O Cabra da Peste*, pela Continental. O tema da música é o “forró”, mas afirmando sua proximidade com outros gêneros musicais, como se nota no trecho transcrito a seguir:

Forró quentinho, que dança gostosa/ É **bossa nova** lá no meu Sertão

Ele é parente da rumba e do mambo/ E é bem parecido com samba e baião.

Assim como deve ser difícil imaginar um “frevo em bossa nova”, também deve ser pensar que o forró seja “bossa nova lá no meu Sertão”, ao menos como gênero. Mais provável é pensar em um jogo de linguagem com o termo “bossa nova”, onde este corresponderia a um *modo novo, com balanço/suingue*, de se fazer o forró. O parentesco com a rumba e o mambo, acredito que fique apenas por conta de serem gêneros dançantes. Já a afirmação de que o forró “é bem parecido com samba e baião” tem muita afinidade com o modo como Jackson misturava estes dois gêneros na elaboração dos forrós que compunham seu repertório.

Para Jackson, na divisão de mercado e na luta instalada com a “invasão da música estrangeira”, a bossa nova, por ser brasileira, devia estar no mesmo lado que ele da disputa. Afinal, bossa nova era para ele um tipo de “samba lento”. Portanto, era uma questão de buscar dialogar com a geração de novos artistas brasileiros que vinham se

destacando junto à parte do público jovem da época. Moura e Vicente (2001, p. 282) apresentam algumas declarações de Jackson fazendo elogios a João Gilberto. Também no programa *MPB Especial – Jackson do Pandeiro* (1972), da TV Cultura, ele agradece a João Gilberto, entre outros artistas, por ajudar a divulgar seu nome e sua música para a juventude da época. Em contrapartida, existe uma história que corre quase como “mito”, replicada em sites de Internet e também por Moura e Vicente (2001, p. 282), contando que o próprio João Gilberto teria afirmado inspirar-se na divisão vocal de Jackson para elaborar seu estilo interpretativo com divisões e variações rítmico-melódicas, que são uma de suas marcas mais características. Em depoimento, Dominginhos retoma este discurso da suposta influência de Jackson sobre João Gilberto, como se nota em sua afirmação transcrita a seguir:

E tem mais um detalhe interessante, é que, o próprio João Gilberto, que é essa sumidade da bossa nova, dizia que aprendeu a “dividir” com Jackson do Pandeiro. (DOMINGUINHOS, disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=3XeifYZkvLs> >, 0 min, 10 seg)¹²⁹

A verificação da veracidade ou não desta história não é objeto deste trabalho. Contudo, sua própria existência e divulgação, a ponto de ser reproduzida por um artista com o reconhecimento de Dominginhos, é exemplo de como discursos relacionados ao Jackson procuram agregar capital simbólico e legitimidade a uma imagem que foi tomando os contornos de um “mito” na música popular brasileira.

Em 1964, entre as composições relacionadas ao que se costuma chamar de segunda fase da bossa nova, foi lançada a canção *Berimbau*¹³⁰, de Vinícius de Moraes e Baden Powell. Esta música fazia parte de um conjunto de obras produzidas por Vinícius e Baden por volta de 1962, que ficou conhecido como os “afro-sambas”. Deste conjunto surgiu o LP *Os Afro-sambas de Baden e Vinícius*, de 1966. Na contracapa do disco, Vinícius de Moraes explica que, apesar de fazer parte do mesmo grupo, a música *Berimbau* não foi incluída no LP por ter alcançado já grande sucesso antes deste álbum. A temática dos afro-sambas faz referência ao universo da cultura de matriz negra, como evidenciado pelo termo “afro”, especialmente para seu caráter religioso/místico, com as figuras de orixás em músicas como *Canto de Ossanha*, *Canto de Xangô*, *Canto de*

¹²⁹ YOUTUBE. *Jackson do Pandeiro por ele mesmo - PARTE 02- Troféu Gonzagão*. Vídeo (06min20seg). Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=3XeifYZkvLs> >. Acesso em 20 out 2015, 11h00.

¹³⁰ Para ouvir *Berimbau*, acesse a faixa 30 do CD anexo desta Tese.

Iemanjá e *Lamento de Exu*, por exemplo. Estão presentes de forma muito forte os toques dos tambores, atabaques, dos “bataques” dos cultos afro-brasileiros. Distanciando-se dos temas mais comuns da fase inicial da bossa nova, muitas vezes acusada de um tipo de “alienação” frente ao contexto social e político pelo qual passava o Brasil, os afro-sambas procuravam uma (re)ligação com a “tradição”, mas uma tradição “afro-brasileira”, relacionada a uma cultura popular de matriz negra. E este discurso e esta sonoridade encontraram ressonância em Jackson do Pandeiro e sua música.

O apelo à “tradição” e à “cultura popular” – ou folclore –, como já observamos, eram recorrentes na produção musical de Jackson. Também os temas religiosos, os orixás, os terreiros de cultos afro-brasileiros, estão presentes ao longo de toda sua discografia. Mais adiante retomaremos este aspecto de sua identidade artística/cultural. No momento, vamos nos voltar para outro elemento pelo qual Jackson procurou se aproximar dessa bossa nova “afro” de Vinícius de Moraes e Baden Powell: o berimbau. Foram muitas as músicas do repertório jacksoniano, nos anos 1960, a citar o instrumento, como *Meu Berimbau*, de Álvaro Castilho, Jackson do Pandeiro e Sebastião Martins, lançada em 1964, no LP *Jackson do Pandeiro & Almira – Coisas Nossas*, Philips; *Samba do birim-bim-bim*, de Barbosa da Silva e Paulinho, de 1964, LP *Tem Jabaculê*, Philips; e, *Comprei um berimbau*, de Walter Levita, de 1965, LP *Jackson do Pandeiro e Almira – ... E vamos nós!*, Philips; entre outras. Destaca-se neste tema a música *O Assunto É Berimbau*¹³¹, de Jackson do Pandeiro e Antônio Barros, lançada no mesmo LP *...E vamos nós*, de 1965. Seu arranjo é realizado por uma orquestra com sopros (metais), que lembra a sonoridade típica dos acompanhamentos de sambas nos anos 1950, e uma bateria que, por outro lado, faz a condução rítmica no estilo de bossa nova, com os pratos do chimbal fechados marcando as subdivisões dos pulsos do compasso binário simples e toques com a baqueta no aro da caixa, suavizando a dinâmica. A letra da música é a seguinte:

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

¹³¹ Para ouvir *O Assunto É Berimbau*, acesse a faixa 31 do CD anexo desta Tese.

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/ **Meu amor vai me bater**

Com um berimbau/ Com um berimbau

Com um berimbau/ Com um berimbau...

O texto enfatiza a percepção de Jackson sobre o momento do mercado musical, repetindo exaustivamente a afirmação: “Agora só se fala em berimbau”. E mais, a constatação de que a bossa nova estava em transformação: “A bossa nova agora é berimbau”. Mas sua personalidade liminar, muito marcada pelo humor e pelos temas da cultura popular, não resiste a uma cena cômica, *carnavalizando* a música – no sentido bakhtiniano –, com a imagem da possibilidade de “seu amor”, com quem estava “de mal”, lhe golpear justamente com o instrumento tão falado.

Estranhamente, a contracapa do LP *Tem Jabaculé*, de Jackson do Pandeiro, lançado em 1964 – coincidentemente, o mesmo ano de lançamento da música *Berimbau*, de Vinícius e Baden –, traz um texto que começa da seguinte maneira:

Entra “bossa, sai bossa” e Jackson do Pandeiro continua aí firme na preferência popular. Indiferentemente às múltiplas transformações por que passou, passa e passará a nossa música popular, Jackson constitui-se numa das mais notáveis figuras da história da música popular brasileira, isso porque, seu estilo – todo ele baseado no fabuloso ritmo continente na nossa MP – é único e, usando o lugar comum, inimitável.¹³²

Pelo que vimos até o momento, longe do que diz o texto da contracapa – que está ali para fazer a propaganda do artista, como se observa na afirmação de que Jackson “constitui-se numa das mais notáveis figuras da história da música popular brasileira” – o artista não foi, de forma alguma, indiferente “às múltiplas transformações por que passou, passa e passará a nossa música popular”. Ao contrário, ele procurava seguir o movimento do mercado, para que o “Entra ‘bossa, sai bossa’” não o relegasse ao passado, ficando apenas “para a história”, enquanto ainda tinha muita energia para seguir com sua carreira.

¹³² *Tem Jabaculé*. Contracapa. Rio de Janeiro: Philips, 1964. Disco. P 632714 L.

Ao adotar a temática do “berimbau”, dialogando com os afro-sambas e a segunda fase da bossa nova, Jackson fazia seu papel como artista, refletindo a situação social e cultural da época. Porém, além disso, esta era também uma *estratégia em sua luta para manter-se ativo no mercado musical brasileiro*, fazendo uso de um tema atual, de boa visibilidade, e associando-se ao prestígio adquirido pela bossa nova e ao *capital simbólico* (BOURDIEU, 2009, 2011) de alguns de seus artistas referenciais. Isso transparece também na música *Vou Sambalançar*¹³³, de Jackson do Pandeiro e Antônio Barros, de 1966:

Eu vou sambar, vou mostrar pra essa gente/ Que também sou competente/ Também sei sambalançar.

Não sei se o samba balança/ O que eu faço vai causar um embaraço/ E você se atrapalhar.

Com berimbau eu balanço, eu balanço/ Sem berimbau eu balanço também/ **Quero mostrar pra você/ O valor que meu balanço tem**, tem, tem, tem...

O *sambalanço*¹³⁴ é um tipo de subgênero musical, no intervalo entre a bossa nova e o samba, que surgiu nos anos 1960. Artistas como Jorge Ben (atualmente Jorge Ben Jor), Miltoninho, Ed Lincoln, Bebeto, entre outros, são alguns dos nomes ligados ao sambalanço. E Jackson, mais uma vez, demonstrando estar atento aos movimentos do mercado, gravou esta música que, além da bateria com os idiomatismos da bossa nova, tem um tamborim e um cavaquinho apontando para o samba, e o acordeom com uma sonoridade icônica do forró. Assim, o sambalanço, que já tem em sua constituição a marca do hibridismo e dos fenômenos liminóides, surgindo na fronteira entre a bossa nova e samba, nesta incursão de Jackson, tem ainda o forró para participar de sua realização. Este é mais um exemplo de expressão artística da *condição liminar/liminóide* da identidade artística/cultural de Jackson e de como ele atuou *mediando* gêneros musicais distintos por meio de sua obra. É também uma declaração de Jackson, quase um manifesto, chamando a atenção para o fato de que ele estava ali, produzindo, ativo, atento ao que acontecia na música popular brasileira, mas que cada vez menos reconhecimento recebia do público: “Quero mostrar pra você/ O valor que

¹³³ Para ouvir *Vou Sambalançar*, acesse a faixa 32 do CD anexo desta Tese.

¹³⁴ Para mais informações sobre o *sambalanço*, ver SOUZA, Tárík de. *A bossa dançante do sambalanço*. In: *Revista USP* N° 87, p. 28 – 39. São Paulo: Universidade de São Paulo, Superintendência de Comunicação Social, 2010; e, SOUZA, Tárík de. *Sambalanço: a bossa que dança – um mosaico*. Kuarup, 2016.

meu balanço tem, tem, tem, tem...”. A identificação com a personalidade do coquista também transparece na canção. O apontamento de Merriam (1964) para a necessidade de atentarmos também para os *conceitos* no estudo da música, nos leva a observar que o mesmo *juízo de valor do coquista*, já discutido anteriormente, se apresenta com os temas da *competência*: “vou mostrar pra essa gente/ Que também sou competente/ Também sei sambalançar” e “Com berimbau eu balanço, eu balanço/ Sem berimbau eu balanço também”; e do *desafio*: “O que eu faço vai causar um embaraço/ E você se atrapalhar.”. Esta não é uma das músicas mais conhecidas do repertório de Jackson, mas retrata muito bem sua identidade artística/cultural, sua *condição liminar/liminóide*, e sua posição no mercado musical da época, lutando para manter-se (re)conhecido.

Desta forma, a relação de Jackson com os afro-sambas, com parte da segunda fase da bossa nova, e com o sambalanço, é um importante fator em sua trajetória artística, revelando traços decisivos de sua identidade musical. Indica ainda a maneira como Jackson misturava, mediava, gêneros musicais relacionados a regiões distintas, do “Norte” e do “Sul” do país, contribuindo para o reconhecimento e afirmação de sua imagem como o “Rei do Ritmo”.

1.2.6.3 Caminho da Roça – a música de “São João” na obra de Jackson

Retomemos por um momento parte da declaração de Jackson sobre sua situação no mercado musical em 1972:

Deram um sumiço em Jackson do Pandeiro, há... de dez a doze anos passados, certo? Ah... Jackson do Pandeiro, só, não! Deram um sumiço a toda a música brasileira! Certo? Deram um sumiço. Tanto é que a gente grava... por exemplo, eu gravo todo ano! Todo ano tem música nova minha na praça, graças à Deus... todo ano eu gravo! **São João**, Carnaval, e mais um *long play* todo ano! (JACKSON DO PANDEIRO – *MPB Especial* [1972], 2012, 27min00seg – grifo meu)¹³⁵.

Reclamando mais visibilidade para sua produção musical, Jackson afirmou que àquela época, no início dos anos 1970, ele continuava ativo, gravando um LP por ano, mais as músicas para o Carnaval – conforme já observamos em capítulo anterior – e

¹³⁵ JACKSON do Pandeiro – *MPB Especial* [1972]. Direção original: Fernando Faro. Direção do DVD: Marcelo Fróes. [S.I.]: Discobertas, 2012. 1 DVD (50min).

também para o período do “São João”. Vamos nos voltar para este tema que foi muito importante para Jackson, principalmente nos anos em que sua popularidade diminuiu, desde a década de 1960. Nesta declaração, ele chamou a atenção para duas das ocasiões festivas populares mais relevantes no Brasil: o *Carnaval* e as *festas juninas*, popularmente chamadas de “São João”. Ambos os eventos eram e continuam sendo muito importantes para a cultura popular brasileira, mas também para o mercado de entretenimento em todo o país, incluindo a indústria fonográfica, os produtores de shows e todos os envolvidos com suas estruturas e promoções. Entre estes, estão muitos artistas/músicos, que oferecem seus trabalhos em apresentações “ao vivo” e nos meios de comunicação social, bem como por meio de suas gravações em discos, CDs, DVDs, etc. E, desde ao menos os anos 1960 – coincidindo com o período em que sua projeção começava a decrescer –, Jackson do Pandeiro voltou-se de forma sistemática para este mercado das festas juninas, procurando ocupar mais um espaço de trabalho que lhe desse visibilidade e oportunidades de retorno financeiro.

As festas juninas estão relacionadas aos dias em que se homenageiam três santos católicos: Santo Antônio (13 de Junho), São João Batista (24 de Junho) e São Pedro (29 de Junho). Entre as três datas de festas juninas, a mais prestigiada, no Brasil, é a da festa de São João, principalmente na noite de sua véspera, de onde advém a generalização do modo popular de se referir ao período como “São João”. A tradição de se comemorar estes festejos chegou ao Brasil por meio dos colonizadores portugueses. É reconhecida também a ligação destas festas com o período do *solstício de verão europeu*, remontando a rituais pré-cristãos – “pagãos” para os cristãos – de colheita e/ou fertilidade, que foram adaptados pela Igreja Católica durante a Idade Média, de modo a ajustá-los às festas de seus santos e mártires. O “contraponto”, em termos de festividades religiosas cristãs, se dá com as festas natalinas – que comemoram o nascimento de Jesus Cristo, em data simbólica –, que coincidem com o *solstício de inverno europeu*, no mês de dezembro. Os festejos juninos são muito difundidos por todo o Brasil, apresentando forte associação com culturas rurais, como se nota, por exemplo, na *quadrilha caipira*, praticada nos Estados do Sudeste, como São Paulo e Minas Gerais. Alberto Ikeda lembra que

A quadrilha nos chegou da França (quadrille), através dos portugueses, no início do século XIX. Sua forma original, porém, não é a que se conhece hoje, a nossa popular **quadrilha caipira**. Inicialmente, foi dança palaciana, praticada pelas elites, em qualquer

tipo de festividade, inclusive no carnaval, com coreografia dividida e marcada em cinco partes. No século XIX, e ainda atualmente em algumas regiões, a quadrilha é também conhecida como **contradança**, derivada dos termos **quadrilha de contradança**. (IKEDA, 2011, p. 30)

Nos Estados do Nordeste, o “São João” é um dos períodos festivos de maior popularidade. Em algumas cidades, chega a rivalizar ou até mesmo superar o Carnaval neste aspecto. São muito conhecidas as festas de “São João” em cidades como, por exemplo, Campina Grande /PB e Caruaru/PE, que disputam atualmente o posto de “maior São João do Brasil”, reunindo milhares de pessoas em cada uma. Um aspecto relevante é que a comemoração do “São João” passou a ser associada à ideia de “tradição” na cultura popular nordestina e é hoje objeto de disputas no campo cultural/simbólico e no mercado do turismo e do entretenimento, entre os adeptos de formas culturais “tradicionais” – como são classificadas, entre outras, as músicas de artistas como Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, em uma provável associação ao que Renato Ortiz (1988, 1994) denomina de *moderna tradição* – e os que preferem artistas contemporâneos de sucesso, como Wesley Safadão ou bandas do chamado forró eletrônico. A discussão desta disputa¹³⁶ não é objeto deste estudo, mas a inclusão de Jackson do Pandeiro entre os nomes referenciais do campo ligado à “tradição da cultura nordestina” é exemplo de como sua imagem e sua música são tomados por esta parte representativa da cultura brasileira.

A imagem de Jackson ligada ao “São João” começou a ser construída desde muito tempo, principalmente com suas gravações e shows dedicados exclusivamente a estas festividades. O primeiro disco gravado por ele que tem em seu título algo relacionado às festas juninas é *Em Volta da Fogueira*, de 1961, pela Philips. Em 1962, participou do LP *São João Alegre*, Philips, com três músicas, dentre as quais se destaca *Na Base da Chinela*, de Jackson e Rosil Cavalcanti. O texto da contracapa do disco apresenta Jackson do Pandeiro e Almira como nomes consagrados do elenco da gravadora, ao lado do sanfoneiro de oito baixos Zé Calixto e da dupla Jararaca e Ratinho.

Em 1963, Jackson e Almira gravaram o LP *Caminho da Roça*, Philips, outra vez ao lado de Zé Calixto. A gravadora, na contracapa do disco, recorreu ao discurso da

¹³⁶ Este tema é estudado de forma aprofundada em TROTTA, Felipe. *No Ceará não tem disso não: nordestinidade e macheza no forró contemporâneo*. Rio de Janeiro: Folio Digital: Letra e Imagem, 2014.

autenticidade, relacionado à ideia de “tradição”, para adjetivar as festas juninas e seguir elogiando Jackson do Pandeiro como um dos “melhores do gênero”, como se vê no trecho transcrito:

Tipicamente apresentada e dentro do **espírito autêntico** das nossas “festanças” do interior, a música junina ocupa um lugar de **real destaque na história da música popular brasileira**. Este disco antes de mais nada, nos apresenta um desfile de composições inéditas dedicadas às festas do mês de junho. **Seus intérpretes somam-se aos melhores do gênero**. Tanto o cantor como o instrumentista. Desnecessário será falarmos de **JACKSON DO PANDEIRO o mais completo artista do gênero**.¹³⁷ (grifos meus)

Seguindo na mesma direção, no ano seguinte (1964), a Philips lançou outro LP destinado aos festejos juninos, intitulado *São João no Brejo – Jackson do Pandeiro e Almira, Alventino Cavalcante, Zé Calixto, Borrachinha*. O disco não tem separação entre as faixas e procura simular uma festa junina “ao vivo”, com Jackson conduzindo o evento. No texto da contracapa do LP encontramos a justificativa para a escolha deste formato: “Procuramos dar autenticidade ao ambiente”¹³⁸. Foi, portanto, uma decisão deliberada para imitar, no formato de *high fidelity* (TURINO, 2008), uma festa que mistura *presentational performance* – dos músicos – e *participatory performance*, nas danças e na interação com os músicos. O discurso da *autenticidade* foi novamente utilizado, procurando *legitimar* o repertório e o formato em que o disco foi produzido. Ao iniciar a reprodução, antes da primeira música, surge Jackson anunciando em voz alta: “Atenção pessoal! Chegou os tocadô! Puxa a concertina que vai começá o arrastapé!”, ao que o “público” responde prontamente com aplausos e vivas. E tem início a festa simulada no disco. Jackson não é apenas um cantor neste LP, mas participa como uma espécie de “ator” usando somente a voz, como faziam os atores e atrizes das rádio-novelas. Entre cada número musical, dele ou de outro artista participante, volta Jackson com seus comentários ou histórias criando um pequeno enredo para a festa. Por exemplo, logo na primeira música, *Queima a sola do pé*, instrumental, com solo de Zé Calixto em sua sanfona 8 baixos, passado aproximadamente metade do número musical, Jackson começa a conversar com uma “participante” da festa, dizendo estar preocupado

¹³⁷ *Caminho da Roça – Jackson do Pandeiro, Almira e Zé Calixto*. Contracapa. Rio de Janeiro: Philips, 1963. Disco. P 632141 L.

¹³⁸ *São João no Brejo – Jackson do Pandeiro e Almira, Alventino Cavalcante, Zé Calixto, Borrachinha*. Contracapa. Rio de Janeiro: Philips, 1964. Disco. P 632700 L.

que havia muita gente armada e que eles precisavam tomar uma atitude, desarmando os presentes para que a festa corresse com tranquilidade.

Neste LP, Jackson gravou o coco *Véspera e Dia de São João*¹³⁹, que, como apontado anteriormente, ele e Maruim adaptaram a partir de suas lembranças sobre o repertório cantado por sua mãe, Flora Mourão. Seguindo a proposta do disco, ele faz uma apresentação prévia à música: “Atenção pessoá! Tira o sapato do pé e forma a roda, que eu agora vou aproveitar [...] pra eu fazê um coquinho pra vocês! Certo?!”. Com a afirmação “forma a roda”, fica esclarecido que este coco era mesmo da modalidade ligada à dança, o *coco de roda*.

Antes da última música do disco, *Viva São João*, de Jackson e Buco do Pandeiro, ele avisa que “como são 5h30 da manhã” vai pedir para a “Zefa” devolver as facas e revolveres do pessoal que havia sido desarmado no início da festa, mas que ele vai continuar cantando. Ao final da música, encerrando o disco, Jackson brada: “Viva São João!” e o “público” responde: “Viva!”. Jackson termina o disco: “Até para o ano pessoal!”.

O texto da contracapa do LP *São João no Brejo* é interessante por apresentar todo um discurso ligado às ideias de “tradição”, “autenticidade”, às relações entre o “nacional” e o “regional”, além de opiniões sobre “o caipira” carioca e o “matuto” nordestino. Vejamos alguns trechos:

A **tradicional** festa de São João, coloca-se na vanguarda dos melhores **folgedos nacionais**. Especialmente no **norte e nordeste**, onde as condições de vida do homem, principalmente dos habitantes das cidadezinhas do interior, fornecem as melhores situações e ambientes para tais comemorações. É verdade que nos grandes centros, também se festeja a data do santo querido, embora sem a originalidade característica. Assim é, que ‘**o caipira**’ **carioca**, fixando o problema no Rio de Janeiro, deixa muito a desejar, comparando-se com o **desajeitado e espirituoso matuto daquelas regiões citadas**. Este, nasce, vive e participa diretamente das tristezas e alegrias da sua gente. Os festejos juninos, surgem ali **naturalmente** sem qualquer preparação prévia. Exclui-se esta necessidade. O mês de junho é, como outro qualquer do ano, pleno de trabalho, como todos dos meses. **Quando chega o dia 23 de junho, véspera de São João, aí sim**. Toda morador de arraial, fazenda ou vila, **adquire uma consciência festiva**. E então começa o pagode. É um samba aqui e outro ali. A sanfona ataca. A zabumba, acompanhada dos mais diversos instrumentos de ritmo: afoché, ganzá, pandeiro, etc... faz-se presente. Comparece também o incomparável ‘pife’, gaita feita de

¹³⁹ Para ouvir *Véspera e Dia de São João* acesse a faixa 04 do CD anexo desta Tese.

bambu, cujo som se assemelha ao pífano (nome certo do instrumento, que o originou).¹⁴⁰ (grifos meus)

Escrito em um estilo que lembra o de discursos folcloristas, o texto afirma uma espontaneidade dos festejos juninos nas regiões Norte e Nordeste do Brasil como se estes tivessem uma causa “natural”: “surtem ali naturalmente, sem qualquer preparação prévia”. E ainda reproduz uma imagem sobre o “matuto” como “desajeitado”, parecendo ecoar os discursos sobre o “caipira” caracterizado no personagem do “Jeca Tatu”, muito difundida, por exemplo, nas histórias de Monteiro Lobato, que tinha uma carga negativa forte, associada à preguiça e à indolência. Mas, para o autor do texto, este “matuto” nordestino teria uma vantagem sobre o “caipira carioca”, uma vez que este último prescindiria da “originalidade característica” do outro. Este texto, portanto, reúne uma série de ideias que a gravadora Philips devia considerar como *relativas ao senso comum da época*, espelhando parte do imaginário social e cultural do período. Ele apresentava algumas informações, quase que didaticamente, mas devia ter como primeira função vender o produto. Então, após toda esta “aula” sobre os temas citados, a gravadora precisava relacionar seus artistas a todo este quadro dos festejos juninos: “Os artistas são nomes sobejamente conhecidos: Jackson do Pandeiro & Almira, **excelentes no gênero. Insuperáveis** mesmo.”¹⁴¹ (grifos meus)

Jackson continuou gravando discos ou participando de coletâneas com foco no “São João” até o fim de sua carreira¹⁴², confirmando a importância desta área do mercado musical em sua trajetória artística e contribuindo para a construção de sua imagem como ícone da música “nordestina tradicional”. Também neste aspecto, se percebe a *condição liminar/liminóide* da identidade cultural/artística de Jackson, realizando a *mediação* entre formas de cultura popular tradicional – como os festejos juninos – e a música popular mediatizada. Neste sentido, Jackson do Pandeiro, assim como Luiz Gonzaga, entre outros artistas, contribuiu para a construção e consolidação

¹⁴⁰ *São João no Brejo – Jackson do Pandeiro e Almira*, Alventino Cavalcante, Zé Calixto, Borrachinha. Contracapa. Rio de Janeiro: Philips, 1964. Disco. P 632700 L.

¹⁴¹ *São João no Brejo – Jackson do Pandeiro e Almira*, Alventino Cavalcante, Zé Calixto, Borrachinha. Contracapa. Rio de Janeiro: Philips, 1964. Disco. P 632700 L.

¹⁴² Entre eles: *São João no Brejo Nº 2*, Philips, 1965; *Suplemento Especial de São João Vol. 1*, Cantagalo (Coletânea), 1968; *Suplemento Especial de São João Vol. 2*, Cantagalo (Coletânea), 1968; *O Fino da Roça*, Fontana/Philips, 1969; *O Fino da Roça Nº 2*, Fontana/Philips, 1970; *Quermesse*, Phonogram (Coletânea), 1972; *Pau de Sebo Vol. VII*, CBS (Coletânea), 1973; *Pau de Sebo Vol. VIII*, CBS (Coletânea), 1974; *Canjica, Pamonha e Rojão*, Chantecler/Alvorada (Coletânea), 1977; *O Fino do Fino da Roça*, Sinter/Polygram (Coletânea), 1979; e, *São João Autêntico de Jackson do Pandeiro*, Sinter/Polygram, 1980.

de um mercado musical e de eventos festivos, com repercussão para além da indústria fonográfica, com grande impacto no turismo e na economia de muitas cidades, principalmente na região Nordeste do Brasil, para onde se deslocam todos os anos, muitos dos músicos ligados à “cultura nordestina” em busca de trabalho durante o período do “São João”,¹⁴³.

1.2.6.4 Sebastiana, mais uma vez!

Durante a segunda metade da década de 1960 a situação de Jackson do Pandeiro se deteriorava acentuadamente. Ele estava bem próximo ao “fundo do poço”. Seus discos já não vendiam como antigamente, não fazia tantos shows, e para piorar, em 1967, separou-se de Almira Castilho. Foi uma situação complicada para Jackson, envolvendo uma enteada do casal, que resultou na separação, apesar das tentativas dele em reatar o casamento. Almira ainda continuou cumprindo os compromissos profissionais ao lado de Jackson por algum tempo, mas depois cada um seguiu seu caminho. Para Jackson, foi um duro golpe. Tanto no campo afetivo quanto profissional. Separava-se da companheira que esteve ao seu lado durante os melhores anos de sua carreira. Construíram muita coisa juntos. Almira o alfabetizou e administrou a carreira artística de ambos até aquele momento, deixando Jackson mais focado nas apresentações, composições, lapidando seu estilo de interpretação, cuidando dos arranjos com os músicos, etc. Com a separação definitiva, teria que passar a cuidar dos negócios, e não era tarefa simples conciliá-los com a parte artística, ainda mais nesta fase de declínio que vinha enfrentando desde alguns anos. Sua discordância com os “cabeludos” do rock, por exemplo, só fazia crescer, enquanto sentia-se desprestigiado pelos meios de comunicação social.

No período em que corria a separação com Almira, Jackson conheceu Neuza Flores, após um show em um forró na cidade de São Paulo. Neuza era fã da dupla e foi ao camarim para cumprimentá-los após a apresentação. Jackson se encantou com a jovem de 24 anos, e, depois que ela saiu, pediu ao amigo Ary Lobo para chamá-la e dizer que ele (Jackson) gostaria de jantar com ela. A moça estranhou, mas Ary lhe avisou sobre a separação de Jackson e Almira. Em depoimento no programa de

¹⁴³ Sobre este tema, ver ALVES, Elder P. M. *A economia simbólica da cultura popular sertanejo-nordestina*. Maceió: EDUFAL, 2011.

televisão *De lá pra cá*, exibido na TV Brasil, em maio de 2009, Neuza contou que Jackson estava muito triste naquela ocasião, e lhe confidenciou: “Eu trabalhei foi 10 anos na Rádio Nacional e eles me mandaram embora, e não deram nem satisfação.”¹⁴⁴. A situação estava difícil também para muitos outros artistas do elenco da Nacional que, como Jackson, foram dispensados àquela época. Isso deve ter contribuído para a sensação de Jackson de que estavam “dando um sumiço” a ele e a “toda a música brasileira”, como afirmou no programa *MPB Especial*, em 1972. No depoimento de Neuza, ela narrou também que no dia seguinte Jackson foi falar com seus pais para que permitissem que ele a levasse para viverem juntos no Rio de Janeiro. E assim começou o relacionamento de Jackson com sua última esposa.

Neuza esteve ao lado de Jackson nos anos mais difíceis de sua carreira. Inclusive apoiando-o na recuperação do evento trágico ocorrido no ano seguinte ao que se conheceram. Em janeiro de 1968, ele sofreu um acidente de automóvel que quase lhe custou a vida. Precisou passar por cirurgias nos dois braços, com a colocação de pinos de platina. A recuperação foi longa e, mesmo assim, deixou sequelas. A resistência muscular não voltou a ser como antes, e Jackson não podia mais tocar seu pandeiro de forma contínua nos shows. Teve que reservar sua performance no instrumento apenas para os solos que fazia durante as apresentações ou gravações, como, por exemplo, a que se ouve na versão de *Chiclete com Banana*, no LP *Aqui Tô Eu*, de 1970, pela Philips. Após o acidente, Jackson teve que passar a contar sempre com outro pandeirista em seu conjunto de acompanhamento. Mas, apesar disso, não perdeu seu virtuosismo como instrumentista, conforme é possível perceber em suas gravações fonográficas posteriores ao acidente e em alguns vídeos em que aparece solando por breves períodos. Marcos Suzano, um dos mais reconhecidos especialistas brasileiros da atualidade na performance do pandeiro, declarou¹⁴⁵ sua admiração por Jackson, assumindo inclusive que sua própria maneira de tocar se baseia, entre outros, no estilo de Jackson, como se pode ver a seguir:

Que aí **vem da tradição**... de Jorginho, do João da Baiana,... né?, do Gilberto D’Avila... e do **Jackson** (!) [citando com ênfase], que também, é... [e exemplifica seus toques e variações na pele do pandeiro com os dedos indicador e médio], era o cara [Jackson do

¹⁴⁴ NEUZA FLORES, *Programa de lá pra cá*, TV Brasil, 2009. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=m7aJtnaOqLI> >. Acesso em 21 jul 2016.

¹⁴⁵ YOUTUBE. *workshop Marcos Suzano parte 1*. Vídeo (17min07seg). Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=-NUF65Ie0sQ> >. Acesso em 22 jul 2016, 10h00.

Pandeiro] assim **que eu tive a sorte de ver tocar várias vezes!** Porque eu morava ali em Copacabana, e aí tinha a roda de samba do [...], que era um negócio muito tradicional... E o Jackson ia, assim, em um ano ele ia 6 vezes (!) “fazer” lá... E eu, pô, ia lá, ficava sentado, e ficava vendo... [risos]... [Com] 16 anos [de idade], 14 anos... **ficava lá, pô, “surtando” (!) vendo o Jackson tocar!** Ele tocava 1 (uma) música. Não aguentava [continuar tocando mais do que isso]. Porque ele não tinha mais força nos braços... ele sofreu um acidente... ele “enchia a cara”... aí quebrou os braços, um drama... né?... **Mas tocava que...! Era suficiente pra ficar um mês pensando no que ele fez!** Pô... uma loucura. [Marcos Suzano toca exemplificando o estilo de Jackson no pandeiro]. Era uma delícia ver ele tocando! Né? Ai você ficava: “Pô, que loucura...”, não é? (MARCOS SUZANO, 13min23seg. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=NUF65Ie0sQ> >. Acesso em 22 jul 2016 – grifos meus)

O depoimento de Suzano revela alguns elementos importantes. Primeiro, que Jackson influenciou não apenas novas gerações de cantores na MPB, mas também de instrumentistas. E mais: que seu nome e seu estilo são invocados para *legitimar* o modo como um dos mais influentes pandeiristas brasileiros, reconhecido desde os anos 1990, elaborou sua própria forma de tocar. Assim, Marcos Suzano relaciona Jackson à tradição do pandeiro brasileiro, em uma operação de apropriação de *capital simbólico* (BOURDIEU, 2009, 2011), mas que funciona em dois sentidos. Em seu discurso, Suzano faz uso do capital simbólico acumulado pela imagem de Jackson na memória da música popular brasileira procurando legitimar seu próprio estilo, mas, ao mesmo tempo, como figura reconhecida atualmente em seu meio profissional, seu próprio capital simbólico acaba por tornar a imagem e a música de Jackson mais valorizados na contemporaneidade. E assim se manifesta mais uma das mediações possibilitadas pela produção musical de Jackson: entre *a memória da música popular brasileira* e *a obra de artistas contemporâneos*, que resgatam a música de Jackson ressignificando-a como parte da *moderna tradição brasileira* (ORTIZ, 1988, 1994).

Mas em 1968, Jackson passava por sérias dificuldades. Levou praticamente todo o ano se recuperando do acidente de automóvel. Financeiramente, estava muito mal, chegando a precisar da ajuda dos familiares para sobreviver.

A segunda metade da década de 1960 foi o início do período da “Era dos Festivais”, promovidos por emissoras de televisão como a TV Excelsior e TV Record. E uma nova geração de artistas começava a ser formada neles e a se destacar a partir da visibilidade que eles proporcionavam. Nomes como Gilberto Gil, Os Mutantes, Geraldo

Vandré, Chico Buarque, Milton Nascimento, Edu Lobo, entre outros, despontavam para o público brasileiro, em meio aos anos da ditadura militar que se instalara em 1964, e recrudescia após o Ato Institucional Nº5. Em 1967, no *III Festival de Música Popular Brasileira*, na TV Record, Caetano Veloso se apresentou cantando *Alegria, Alegria*, e Gilberto Gil, junto d’Os Mutantes, defendeu a música *Domingo no Parque*. No ano seguinte, no *IV Festival de Música Popular Brasileira*, Gal Costa cantou *Divino Maravilhoso*, de Gil e Caetano, e Tom Zé interpretou sua *São, São Paulo Meu Amor*. Estavam se estabelecendo as bases do movimento que se chamou de Tropicália, que teve como marco o lançamento do LP *Tropicália ou Panis et Circencis*, de 1968, pela Philips, que contou com a participação de Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil, Nara Leão, Tom Zé e Os Mutantes, além dos poetas Capinam e Torquato Neto e dos arranjos do maestro Rogério Duprat. Além da música, o tropicalismo se manifestou nas artes plásticas – de fato, o nome *Tropicália*, pertencia a uma obra de Helio Oiticica, de 1967 –, no teatro e no cinema brasileiros. O tropicalismo mesclava elementos da *pop art*, do *concretismo*, com outros da “tradição cultural” brasileira, em uma atitude característica da fragmentação pós-moderna, mas que se inspirava na ideia de *antropofagia* utilizada pelo modernismo brasileiro. Neste sentido, ocorreu uma espécie de retomada de artistas ligados à ideia de tradição, de suas músicas, mas aliados às sonoridades de guitarras elétricas, do rock e do psicodelismo da época.

Neste contexto, Gal Costa lançou, em 1969, seu primeiro disco solo, cujo título é o próprio nome da cantora. Entre as músicas do álbum, está uma regravação de *Sebastiana*, com a participação de Gilberto Gil. A versão de Gal Costa¹⁴⁶ tem a interpretação frenética da cantora, cuja voz vem carregada de um efeito de reverberação, com acompanhamento instrumental muito marcado pela bateria e por uma guitarra “estridente”. O andamento é acelerado, bem ao estilo jacksoniano. Gil participa na última seção, repetindo várias vezes a parte final do refrão “Ypsilone”, com a voz “em segundo plano” e também com muita reverberação dos efeitos de gravação. A música de Rosil Cavalcanti, que abriu as portas do sucesso para Jackson do Pandeiro, em 1953, na apresentação durante a Revista Carnavalesca *A Pisada É Essa*, e que se tornou conhecida no Brasil com sua gravação (de Jackson), era reconhecida neste novo momento, por estes jovens artistas em ascensão, como um “clássico” da música popular

¹⁴⁶ Para ouvir a versão de Gal Costa para a música *Sebastiana*, acesse a faixa 33 do CD que acompanha esta tese.

brasileira. Os tropicalistas, com seu caráter híbrido, *liminóide*, encontravam ressonância em Jackson e em sua música. Mas estes eram percebidos muito mais como elementos da “tradição”, da “moderna tradição” de que fala Ortiz (1988, 1994). Como dizia Jackson: “Tudo muito bom, muito positivo, certo?!”. Mas isso não alterou muito a situação de Jackson naquele momento. Porém, era um excelente sinal de que as coisas podiam estar começando a mudar para ele. Uma nova geração da música popular brasileira surgia nestes anos finais da década de 1960 e durante a de 1970. E muitos destes novos artistas, ao contrário do pessoal do iê-iê-iê ou da primeira fase da bossa nova, olhavam para Jackson, Luiz Gonzaga e muitos artistas “de seu tempo” de forma positiva. Para esses jovens, principalmente os de origem nordestina, como Gil, Caetano, Tom Zé, entre outros que surgiriam, as músicas de Jackson e Gonzaga ressoavam em suas memórias, de seus anos de formação cultural/artística, e nos anos seguintes seriam retomadas como referenciais da “tradição”, dialogando com as demais influências e ideias que começavam a tomar conta da música popular brasileira. A obra de Jackson passava, pouco a pouco, a fazer a *mediação* de outras instâncias no campo cultural brasileiro: *entre a memória da música popular brasileira e a obra de novos artistas*. Mas não foi somente por esta mediação com a “tradição” que Jackson foi retomado. Como veremos adiante nos discursos de muitos desses novos artistas, a performance de Jackson, principalmente no aspecto vocal, foi determinante para destacá-lo no conjunto da memória/história da música popular brasileira.

Se a “Comadre Sebastiana” serviu metaforicamente como “parteira”, no *rito de passagem* (TURNER, 2013) que redirecionou o repertório de Jackson e lhe alçou à categoria de artista de sucesso, em 1953, talvez, a gravação de Gal Costa tenha sido uma nova “umbigada” que deu novo impulso – ainda que mais modesto – à trajetória do artista, que voltou a se animar na luta para permanecer vivo no mercado musical e no gosto do público brasileiro. Curioso como foi novamente “um coquinho” a encorajar Jackson. É como se diz nas rodas: “Segura o coco!”. E Jackson segurou. Não deixou cair! No ano seguinte, 1970, ele voltou com muita energia, e avisava na capa de seu LP: *Aqui Tô Eu!*

PARTE 2 – DE JACKSON DO PANDEIRO A MITO DA MPB

2.1 *AQUI TÔ EU!*

Jackson: “Se é pra cantar rojão/ Aqui tô eu!
Aqui tô eu! Aqui tô eu!”

Com os versos do refrão acima Jackson do Pandeiro iniciava sua interpretação para a música *Aqui Tô Eu*¹⁴⁷, de autoria de Anatalício e José Higino, lançada em LP de mesmo nome, pela Philips, em 1970. Este disco é muito significativo em sua trajetória artística, caracterizando-se praticamente como um “manifesto”. A música título, *Aqui Tô Eu*, é um rojão, com andamento por volta de 110 bpm (batidas por minuto), cantado em primeira pessoa, com próprio Jackson encarnando o personagem da canção. Com este refrão, Jackson não apenas cantava, mas bradava, tentando se recolocar no mercado musical brasileiro. A insistência na repetição da frase “Aqui tô eu!”, enfatizava a disposição, a vontade do artista em continuar ativo, participante do cenário musical – mas também pode deixar transparecer uma certa melancolia, algo como: “Eu estou aqui... olhem para mim... me escutem...”. E Jackson sabia bem para que tipo de público estava direcionando sua mensagem: para a *juventude* da época, o principal grupo de consumo do mercado musical e justamente aquele que, como vimos, estava se distanciando das antigas referências das gerações anteriores e buscando identificações com novas formas culturais. Isso fica explícito no texto da primeira estrofe da música, no verso “Pra mocidade dançar!”, como se pode ver na transcrição a seguir:

(Jackson) “Ao lado do Raimundinho/ Que me acompanha nos baixos

Eita sanfoneiro macho!/ Conhecido em Propriá

Pra tocar forró e samba/ **Pra mocidade dançar!”**

Contudo, quanto mais ele dizia que estava ali para “cantar rojão”, mais segmentado ficava o seu público. A música “regional”, “nordestina”, à qual o rojão se associava, havia se transformado em um nicho de mercado, com um público específico, e, no princípio dos anos 1970, já se encontrava rotulada de forma hegemônica pelo

¹⁴⁷ Para ouvir *Aqui Tô Eu*, acesse a faixa 34 do CD que acompanha esta tese.

termo “forró”. E existia uma “mocidade” – como cantada na música – que consumia “forró”, principalmente nos bailes e “casas de forró”, como o famoso *Forró do Pedro Sertanejo*¹⁴⁸, em São Paulo. Mas os artistas desse segmento tinham perdido muito espaço no mercado, primeiro para o *rock* e a bossa nova, e depois para a geração que surgiu nos festivais dos anos 1960 sob o rótulo de MPB, incluindo entre estes os artistas da Tropicália e os associados à segunda fase da bossa nova – além da música sertaneja/caipira, do samba, e de outros tantos gêneros e modas musicais. O fato é que o mercado musical havia se ampliado e diversificado, com um número maior de consumidores de discos, toca-discos, aparelhos de rádio, de televisão, shows, etc. Mas Jackson já havia deixado de ser “novidade” há algum tempo e isso dificultava sua penetração e inserção entre grande parte da juventude daquele momento.

O repertório do LP *Aqui Tô Eu* conta com regravações de quatro grandes sucessos de Jackson do Pandeiro: *Sebastiana*, que ganhava nova força após a gravação de Gal Costa e Gilberto Gil (1969), e *A Mulher do Aníbal*, ambas lançadas no primeiro lote de gravações da carreira de Jackson; *O Canto da Ema*; e, *Chiclete com Banana*. Todas receberam novos arranjos, com mudanças na forma e na instrumentação, e com qualidade de gravação superior às versões anteriores. Talvez por este último aspecto, sejam as versões mais conhecidas das músicas citadas, sendo muito reproduzidas até a atualidade. A capa do LP é muito interessante, com uma foto de Jackson sorrindo, empunhando um violão, no meio da Avenida Rio Branco, no Rio de Janeiro, com uma faixa de pedestres próxima e a avenida em perspectiva, em uma referência bem humorada à capa do disco *Abbey Road*, dos Beatles, lançado em 1969. Na contracapa do disco, vê-se a informação de que a direção de produção foi de João Mello, a quem Moura e Vicente (2001, p. 310) creditam a idealização da capa do LP de Jackson.

¹⁴⁸ De acordo com Marcelo e Rodrigues (2012, p. 147), o *Forró do Pedro Sertanejo* teve suas atividades iniciadas no bairro de Utinga, na cidade de Santo André, no ano de 1961. Depois, se mudou para a Vila Carioca (bairro do Ipiranga), em São Paulo. Em 1964, se transferiu para o bairro do Brás, também em São Paulo. Todos estes lugares em que se estabeleceu eram bairros predominantemente operários, com muito afluxo de migrantes nordestinos e seus descendentes.

Fig. 32 Capa do LP *Aqui Tô Eu*¹⁴⁹Fig. 33 Capa do LP *Abbey Road*¹⁵⁰

Em 1971, Jackson participou do LP-coletânea *Hoje tem Forró*, da gravadora Fontana, com gravações antigas de *Como tem Zé na Paraíba* e *Forró do Zé Lagoa*, ainda com a participação de Almira Castilho. O disco contou também com Genival Lacerda, Zé Calixto, Marinês e Elinó Julião, entre outros artistas “forrozeiros”. Firmando cada vez mais sua imagem no meio do forró, no mesmo ano de 1971, lançou o LP *O Dono do Forró – Jackson do Pandeiro*, pela CBS. Com este título, o posicionamento de mercado de Jackson para aquela fase de sua carreira estava cada vez mais claro. Não só ele estava voltando seus produtos musicais, seus discos e shows, para o mercado do forró, da “música nordestina”, como também se intitulava, com uma autoconfiança invejável, o “Dono” do forró – permitindo a leitura de “forró” tanto como *música* quanto como *local de baile*. Além de uma questão de afinidade estética/artística e das relações com sua origem e formação cultural nordestinas, acredito que o foco no mercado musical do forró tenha sido uma necessidade que as condições profissionais do momento impuseram a Jackson. Faço esta colocação porque, como vimos anteriormente, ele era um artista de expressões variadas, com atuações excelentes em gêneros musicais diversos, e com uma identificação forte com o samba e a marcha carnavalesca. Contudo, nas condições em que se encontrava, precisava achar um modo de manter-se ativo profissionalmente. É preciso lembrar que a atividade artística era para Jackson seu meio de vida, de subsistência, dele e de sua família. Com o declínio de

¹⁴⁹ Fig. 32. Imagem disponível em < <http://www.forroemvinil.com/jackson-do-pandeiro-aqui-to-eu/> >. Acesso em 10 out 2016, 10h30.

¹⁵⁰ Fig. 33. Imagem disponível em < <http://www.thebeatles.com/album/abbey-road> >. Acesso em 10 out 2016, 10h35.

sua visibilidade, da venda de seus discos e de seus contratos para shows – além do acidente que lhe custou quase um ano parado em 1968 e lhe tirou parte da resistência muscular para tocar seu pandeiro –, as dificuldades financeiras se apresentavam. E foi no nicho do forró que encontrou mais receptividade para a sua música, suas performances, e onde pode continuar atuando de forma mais constante nos anos que se seguiram. Neste sentido, é preciso fazer algumas considerações sobre o “forró” de Jackson do Pandeiro.

* * *

Em primeiro lugar, o próprio termo “forró” apresenta significações diversas¹⁵¹. Como já comentado, pode se referir ao *local* onde ocorre a dança e a música, em uma festa ou situação de lazer, ou assumir a conotação de *gênero musical*. Enquanto local, a representação do termo é socialmente estabelecida. Enquanto gênero, por outro lado, não existe consenso, nem mesmo entre os músicos e artistas que participam deste campo da “música nordestina”. Durante a pesquisa de doutoramento, nos anos de 2015 e 2016, realizei algumas visitas ao *Canto da Ema*, casa de forró e shows, na cidade de São Paulo, que não chegam a se caracterizar como pesquisas de campo ou etnografias, mas onde pude conversar com músicos¹⁵² que trabalhavam nestes lugares e notar uma incerteza sobre esta situação. Alguns citavam os padrões rítmicos das batidas do zabumba como aspecto definidor do “forró” enquanto gênero, diferenciando-o do baião, do coco e de outros gêneros. Cícero, irmão de Jackson, é apontado por muitos desses músicos do “forró” como um dos principais definidores da batida de zabumba que caracterizaria o gênero, com um andamento um pouco mais acelerado que o do baião e “mais sambado” – talvez mais sincopado? – como ouvi de alguns zabumbeiros. Para outros, era uma questão de andamento que diferenciaria e caracterizaria os gêneros. O fato é que não existia consenso e a aceitação ou não de “forró” enquanto gênero musical dependia da situação e dos indivíduos/músicos envolvidos.

¹⁵¹ Sobre a origem da palavra, as hipóteses são controversas e não vou me estender sobre isso neste trabalho por considerar que não tem relevância para esta discussão. Para informações sobre as hipóteses acerca da origem do termo “Forró”, ver IKEDA, Alberto Tsuyoshi. *Forró: dança e música do povo*. In: *Folias de reis, sambas do povo*. São José dos Campos: CECF; FCCR, 2011; e, o verbete “Forró” em CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Global, 11 ed., 2002.

¹⁵² De diferentes características, dos jovens, ligados à cena do forró surgida na cidade desde os anos 1990, aos mais experimentados, como os músicos dos “trios pé-de-serra”, que são remanescentes do período em que o forró era consumido, predominantemente, por indivíduos de baixa renda, em geral, migrantes nordestinos ou pessoas relacionadas a eles.

Entre os artistas que não consideram “forró” como gênero musical, estava a cantora Marinês (1935 – 2007), a “Rainha do Xaxado”. Marcelo e Rodrigues (2012, p. 417 e 418), transcreveram uma participação de Marinês, realizada em 16 de abril de 2007, no programa *Paraíba é Sucesso*, apresentado por Osvaldo Travassos, na Rádio Tabajara FM, em que a cantora deixou clara sua posição. Quando o apresentador afirmou que “Nos anos 50 e 60, o forró estava no auge...”, Marinês interrompeu advertindo: “Forró, não! Baião, xote, xaxado, quadrilha...”. Osvaldo então perguntou: “Você não gosta da palavra forró?”. Marinês respondeu:

Não, eu gosto. É que **isso começou quando Jackson do Pandeiro começou a cantar “Eu fui pra Limoeiro e gostei do forró de lá”. Mas o forró é o espaço onde se dança, não a música que se canta.** Alguém se aproveitou de Jackson, de Gonzaga, de Marinês... e tudo virou forró. (MARINÊS apud MARCELO e RODRIGUES, 2012, p. 418 – grifos meus)

Portanto, para Marinês, “forró” diz respeito ao espaço e não à música. Mas o intrigante é que ela indicou o antigo sucesso de Jackson do Pandeiro, *Forró em Limoeiro*, como um tipo de “ponto de origem” para a popularização do termo. Esta afirmação é, no mínimo, controversa. Em muitos lugares, como sites de internet e livros sobre a história/memória da “música nordestina” se reproduz a afirmação – também controversa – de que a primeira música gravada apresentando o termo foi *Forró de Mané Vito*, interpretada por Luiz Gonzaga, em 1949. Porém, o que me interessa desta discussão é observar apenas a *maneira* como Marinês citou a música cantada por Jackson, que se configura como um testemunho do modo como a imagem dele foi incorporada e significada no campo da “música nordestina”, enquanto música popular mediatizada, como uma espécie de “mito de origem”. A frase iniciada com “Isso começou quando Jackson do Pandeiro...” dá a impressão de uma memória longínqua, de algo ocorrido em um momento que parece “indefinido” no tempo, quase “fora da História”, e próximo ao espaço/tempo dos “mitos” idealizados/inventados.

Por outro lado, existem os que afirmam que “forró” é gênero musical, sim. Ou, ao menos, subgênero. Entre estes, o pesquisador Alberto Ikeda (2011), que em seu artigo *Forró: dança e música do povo* – originalmente publicado em 1990 – faz apontamentos sobre baião, coco, xote e o próprio forró, enquanto gênero musical, indicando distinções, especialmente entre o baião e o forró, por meio de comentários técnico-estruturais, transcrições de padrões rítmicos e andamentos, e de depoimentos de

sanfoneiros e zabumbeiros obtidos em pesquisa de campo. Climério de Oliveira Santos (2013) tem posicionamento semelhante, reproduzindo, inclusive, o discurso de que Cícero, irmão de Jackson, foi o elaborador de uma “batida” – de padrões rítmicos – no zabumba que definiu o forró no âmbito musical. Neste aspecto, Climério Santos também cita, além de Cícero, os músicos Coroné (do Trio Nordestino) e Borel (que acompanhou Dominginhos) como desenvolvedores de padrões rítmicos no zabumba que se difundiram como característicos do forró, inclusive apresentado transcrições de exemplos das “batidas” destes três percussionistas (SANTOS, p. 105).

A pesquisadora Adriana Fernandes, em sua tese de doutoramento¹⁵³, intitulada *Music, Migrancy, and Modernity: a Study of Brazilian Forró*, defende a consolidação de “forró” como um “subgênero” – como parte do que poderíamos considerar o “campo do forró”, como um “termo guarda-chuva” – ao lado de outros (sub?)gêneros socialmente e musicalmente reconhecidos, como o baião, o xote, o coco, etc. Para Fernandes, um dos principais – talvez o principal – artista a atuar na consolidação do “forró” enquanto “subgênero” musical foi Jackson do Pandeiro. De acordo com a pesquisadora, o “forró” jacksoniano se caracterizaria principalmente pela mistura/fusão de elementos do coco e do samba, realizada em maior ou menor grau em diversas músicas do repertório do artista. Concorro com esta perspectiva de Fernandes sobre o caráter híbrido, liminar, do “forró” de Jackson. Durante esta pesquisa, uma das primeiras dificuldades que encontrei foi a da classificação, em relação ao gênero musical, de muitas das gravações do repertório de Jackson. Em muitos casos, a presença de elementos de gêneros distintos, como o coco, o baião e o samba, dialogando e coexistindo em uma mesma performance, traz atributos de ambiguidade e complexidade que tornam quase impossível a definição sobre a classificação. Neste sentido, a perspectiva de Fernandes de pensar o “forró” como um gênero – ou subgênero – musical resultante da mistura destes outros já citados, mostra-se muito interessante, e, no caso de Jackson, ajuda a compreender parte significativa de sua produção musical como a materialização sonora/artística – que ganha existência por meio da performance – de sua condição liminar/liminóide. O próprio Jackson do Pandeiro, em artigo da revista *Veja*, publicada em 13 de maio de 1981, assinalou a característica liminar, híbrida, de seu “forró”, enquanto gênero musical: “Eu inventei o forró. [...] Foi em

¹⁵³ FERNANDES, Adriana. *Music, Migrancy, and Modernity: a Study of Brazilian Forró*. Tese (Doutorado) University of Illinois. Urbana-Champaign, 2005.

1950, quando, durante uma gravação, mandei que o violão tocasse choro, o cavaquinho samba e o bumbo tocasse baião.”¹⁵⁴. Sobre Jackson ter “inventado” o forró, existem, obviamente, controvérsias – esta afirmação soa mais como autopromoção em um veículo de comunicação. O surgimento e consolidação de um gênero musical pode ter muita relação com um indivíduo – como aconteceu também, por exemplo, com o caso do baião, enquanto *música popular mediatizada*, e Luiz Gonzaga –, mas é, sobretudo, produto de interações sociais, culturais e históricas. Assim, um gênero musical, como o forró, não foi “inventado”, mas se desenvolveu como fenômeno cultural, contextualizado social e historicamente – mesmo considerando o protagonismo de agentes individuais neste processo, como é o caso de Jackson do Pandeiro. Porém, o que interessa da referida declaração, para este estudo, é a afirmação de Jackson de que ele, conscientemente, decidiu *promover a mistura* de elementos de gêneros musicais distintos *na elaboração de seu forró*. Vamos nos dedicar a este assunto observando algumas das músicas gravadas por Jackson que fazem referência ao termo “forró” em seu título¹⁵⁵.

As primeiras músicas do repertório gravado por Jackson que contemplam este critério são *Forró em Limoeiro* (Edgar Ferreira), de 1953, classificada no disco como “coco”, e *Forró em Caruaru*¹⁵⁶ (Zé Dantas), de 1955, indicada como “rojão” também no disco. Ambas são consideradas como “clássicos” jacksonianos e são percebidas dentro do campo da “música nordestina” tradicional – muitas vezes rotulada de modo generalizante pelo termo “forró” –, mas não apresentam de forma aparente misturas entre gêneros musicais – ao menos com o samba.

*Forró de Surubim*¹⁵⁷ (José Batista e Antônio Barros da Silva), gravada por Jackson em 1959, tem como tema o *espaço* de um forró que pertence ao personagem chamado “Surubim”. A música começa a apresentar os indícios da fusão de coco com samba. Já na introdução, a melodia é interpretada por um clarinete, com frases

¹⁵⁴ JACKSON DO PANDEIRO. *Pique de Festa*. In: *Revista Veja*, edição 662, p. 68. São Paulo: Editora Abril, 13 de maio de 1981.

¹⁵⁵ São muitas as músicas gravadas por Jackson do Pandeiro que receberam, no próprio disco, a classificação de “forró”. Outras tantas também são identificadas como “forró” por participantes do campo da “música nordestina”. Contudo, em função das divergências e dificuldades de classificação já citadas neste trabalho, adotei como critério de seleção das músicas a serem comentadas a presença do termo “forró” no título da canção, recortando o material a ser estudado, mas permitindo uma amostra interessante das significações que o próprio Jackson do Pandeiro utilizava para esta palavra.

¹⁵⁶ Para ouvir *Forró em Limoeiro* e *Forró em Caruaru*, acesse, respectivamente as faixas 12 e 35 do CD que acompanha esta tese.

¹⁵⁷ Para ouvir *Forró de Surubim*, acesse a faixa 36 do CD que acompanha esta tese.

sincopadas que lembram o estilo do samba-choro – provavelmente por causa da sonoridade do clarinete, muito relacionada ao contexto do choro –, sobrepostas ao acompanhamento de zabumba, agogô e triângulo fazendo a marcação do coco. As mesmas frases melódicas são repetidas em seguida por um acordeom, trazendo novamente o contexto sonoro da música nordestina. O interlúdio repete a introdução. Esta sonoridade da melodia da introdução, com suas frases sincopadas e o tipo de articulação do samba-choro são relevantes na medida em que *demonstram a característica liminar/liminóide de Jackson no âmbito da criação musical, mediando elementos de gêneros musicais distintos*. Vale lembrar que é conhecida a participação de Jackson na criação dos arranjos de suas músicas, como já assinalado em capítulo anterior nos depoimentos de Severo, acordeonista que o acompanhou por muitos anos, e Dominginhos, que enfatizavam o modo como ele elaborava e cantava as melodias que deveriam ser executadas pelos músicos de seu conjunto.

Também em 1959, Jackson gravou *Forró na Gafieira*¹⁵⁸ (Rosil Cavalcanti), classificada no disco como “chamego”. Não existe consenso sobre a caracterização de “chamego” como um gênero musical, apesar da utilização do termo desta maneira também por Luiz Gonzaga – que parece ser o introdutor do uso da palavra neste sentido. Nesta música, a mistura entre samba e coco fica evidenciada. O acompanhamento, por exemplo, mistura zabumba, triângulo e agogô, em padrões rítmicos do coco, com o cavaquinho que executa toques com acentuações baseadas em padrões do samba. Ouve-se também um clarinete fazendo contracantos improvisados, como é característico do samba-choro. A letra da música tem como tema a “inclusão” do forró, enquanto dança, no espaço de uma gafieira – lugar onde tradicionalmente se dança samba, em uma vertente de salão. No enredo da letra, cantada em primeira pessoa, o personagem principal conta que foi a uma gafieira e realizou alguns passos da dança do coco, impressionando o dono do lugar e os demais frequentadores, como se vê na transcrição a seguir:

(Jackson) Eu fui ver uma gafieira/ Que fica em Jacarepaguá
 Gostei daquela brincadeira/ E a semana inteira eu fiquei por lá
 Um moreno disse: Venha cá/ Entre na dança que a casa é minha

¹⁵⁸ Para ouvir *Forró na Gafieira*, acesse a faixa 37 do CD que acompanha esta tese.

Eu peguei logo uma escurinha/ E mandei passo de coco

Que foi um chuá!

(Coro) Eu peguei logo uma escurinha/ E mandei passo de coco
Que foi um chuá!

(Jackson) O dono da casa/ Parou a orquestra
E veio falar comigo em pleno salão
Dizendo assim:/ Olhe aqui “pau de arara”,
Se a aula não for cara eu quero a lição/
Peguei a escura e fiz um traçado
Dancei um trocado numa perna só

Falando assim parece brincadeira

Num instante a gafeira/ virou um forró!

(Coro) Falando assim parece brincadeira
Num instante a gafeira/ virou um forró!

Deste modo, o diálogo entre coco e samba, que está presente nos elementos musicais do ritmo, melodia e harmonia, se apresenta também no âmbito da letra da canção, com a conclusão da história onde “a gafeira virou um forró”.

Em 2011, o Trio Macaíba, composto por jovens artistas com formação musical em escolas como o renomado *Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos*, da cidade de Tatuí/SP, gravou o CD *Trio Macaíba – Na Trilha do Pé de Serra*. Neste álbum está registrada a música *Pro Jackson do Pandeiro*¹⁵⁹, de Cleber Almeida. Cleber atua como cantor e tocando zabumba nesta faixa. Em seguida, transcrevo a letra da canção:

(Refrão) **Qual era o segredo que esse cabra tinha?**

Repicava no pandeiro, chacoalhando as moreninhas

Chapéu de coco sempre alinhado

Cantava quebrado e era um suingue danado.

¹⁵⁹ Para ouvir *Pro Jackson do Pandeiro*, acesse a faixa 38 do CD que acompanha esta tese.

(Refrão 2) **Qual era o segredo que esse cabra tinha?**

Repicava no pandeiro, chacoalhando as moreninhas

Falando assim parece brincadeira

Mas quando ele tocava era uma baita “quebradeira”.

Fez forró, xaxado, baião e cantou na gafieira

Sempre cheio de inspiração, **misturou a vida inteira**

Juntou pandeiro de samba com zabumba de baião

Foi muito bem na mistura, o resultado deu rojão.

(Repete o Refrão 2)

Veio da Paraíba, mas conquistou todo o Nordeste

E no Rio de Janeiro mostrou que é cabra da peste

Arrebentou em São Paulo **com seu ritmo original**

O fim da história te digo, foi sucesso nacional!

Reconhecido no cenário da música popular brasileira como percussionista e baterista de excelência, Cleber fez esta composição em homenagem ao Jackson, de modo que a letra deixa transparecer a *condição liminar/liminóide* do artista e a característica de *mediação* de sua música: “Fez forró, xaxado, baião e cantou na gafieira [...] misturou a vida inteira”. Cleber foi muito assertivo ao afirmar “Juntou pandeiro de samba com zabumba de baião”, mas o resultado não foi “rojão”, como ele coloca – possivelmente pela rima e por ser um dos gêneros principais na trajetória artística de Jackson –, mas sim “forró”. Outro elemento importante na performance de Jackson, sua *divisão rítmico-melódica vocal*, é destacada nesta música de Cleber: “Cantava quebrado e era um suíngue danado”. Entre os elementos interessantes desta música está o questionamento, logo em seu início, de qual seria o “segredo” da performance de Jackson – muito relacionado com as perguntas deste trabalho.

Em sua música, Cleber faz a citação de uma das frases da letra de *Forró na Gafieira*, variando o verso ao final, e utilizando a mesma melodia da música de Jackson para este trecho:

Jackson:

Falando assim parece brincadeira

Num instante a gafieria/ virou um forró!

Cleber:

Falando assim parece brincadeira

Mas quando ele tocava era uma
baita quebradeira!

Em sua performance, Cleber procurou reproduzir o estilo de interpretação vocal de Jackson, realizando variações da divisão rítmico-melódica vocal, de modo a provocar o deslocamento das acentuações das frases – musicais e verbais. *Pro Jackson do Pandeiro*, do Trio Macaíba, é uma música importante para este estudo também por caracterizar outra situação de *mediação* que tem a participação de Jackson: *entre a memória da música popular brasileira e a obra de artistas contemporâneos*.

Retornando a discussão sobre o “forró” jacksoniano, vejamos três músicas gravadas com o termo “forró” em seu título que têm também a classificação de “forró” quanto ao gênero musical nos respectivos discos. Nas três é possível perceber a mistura entre samba e coco nos elementos musicais, principalmente nos idiomatismos rítmicos e melódicos. São elas: *Forró em Casa Amarela*¹⁶⁰ (João Silva e Sebastião da Conceição), 1964; *Forró do Bia*¹⁶¹ (Luiz Moreno e Jerônimo), 1966, que tem muito forte a caracterização de elementos do samba – sua introdução é acompanhada por uma “batucada”, isto é, um conjunto de percussão, com pandeiro, tamborim, zabumba e bateria, tocando *samba*, em sua vertente estilística carioca, e com a melodia sincopada, também típica do samba carioca, tocada simultaneamente por flauta e acordeom; e, *Forró Quentinho*¹⁶² (Almira Castilho), 1966, já comentada em outro capítulo.

*Forró em Campina*¹⁶³ (Jackson do Pandeiro), de 1971, apesar de não apresentar classificação de gênero no disco, atende à caracterização de “forró”, enquanto gênero musical liminar, híbrido, misturando elementos do coco e do samba. Com relação ao coco, estão novamente o zabumba, o ganzá, o triângulo e o agogô, realizando o acompanhamento rítmico, somados ao acordeom. Sobreposto a estes, um violão de sete cordas toca as linhas de baixo, isto é, a “baixaria” que se tornou típica no choro e no samba carioca.

¹⁶⁰ Para ouvir *Forró em Casa Amarela*, acesse a faixa 39 do CD que acompanha esta tese.

¹⁶¹ Para ouvir *Forró do Bia*, acesse a faixa 40 do CD que acompanha esta tese.

¹⁶² Para ouvir *Forró Quentinho*, acesse a faixa 41 do CD que acompanha esta tese.

¹⁶³ Para ouvir *Forró em Campina*, acesse a faixa 07 do CD que acompanha esta tese.

Enfim, em 1974, Jackson gravou a música *Forrobodó*¹⁶⁴ (Joca de Castro e Carim Mussi). A curiosidade fica por conta do termo “forrobodó” ser apontado como uma das possíveis origens para o termo “forró”, por contração. O sentido da palavra “forrobodó”, nesta música, é o de festa, de brincadeira, onde todos podem participar. O “forrobodó” de Jackson é uma espécie de mistura de pessoas, instrumentos e gêneros musicais variados, como se percebe pela letra da música:

Refrão

(Jackson)	Hoje tem forrobodó! /	(Coro) Tem, tem, tem!
(Jackson)	É no terreiro de Sinhá /	(Coro) Tem, tem, tem!
(Jackson)	Tem coco de roda e fandango /	(Coro) Tem, tem, tem!
(Jackson)	E quem quiser pode chegar, que eu tô lá/	(Coro) Tem, tem, tem!

(Jackson) Tem **loirinha**, tem **mulata** / Menina moça e rapaz
 Gente boa na **umbigada** / Fazendo o que ninguém faz
 Hoje tem

(Refrão)

(Jackson) Tem **tamborim**, tem **pandeiro** / **Cuíca, cavaco e banjo**
 Tem trombone e bateria / **Violão** fazendo arranjo
 Hoje tem

O aspecto de brincadeira, de diversão, do “forrobodó” de Jackson, onde “quem quiser pode chegar” faz ecoar sua personalidade muito ligada à festa e ao riso. É neste “forrobodó”, nesta mistura “organizadamente bagunçada”, que o “forró” de Jackson se configura, como instância de *mediação* entre gêneros musicais como o coco, o baião, o samba – e até mesmo o choro –, e sempre de modo transversal, em movimento, algumas vezes se deslocando mais para o coco, outras para o samba, outras ainda equilibrando a mistura. Este modo de se colocar “em”, “entre” e “através de” campos musicais e culturais distintos, cruzando suas fronteiras e interseccionando-os, sem nunca definir uma posição fixa é uma das principais características da *condição liminar* de Jackson do Pandeiro e que o destaca no conjunto da música popular brasileira. Muitos artistas

¹⁶⁴ Para ouvir *Forrobodó*, acesse a faixa 42 do CD que acompanha esta tese.

realizaram – e continuam realizando – mediações na MPB, mas Jackson se destacou justamente por seu estilo criativo, sua *performance artística e técnica*, e por *fazer dialogar importantes instâncias e campos simbólicos e culturais no interior do conjunto da música popular brasileira*, tendo esta como uma de suas principais características, como podemos observar em seu “forró”.

* * *

De volta à trajetória artística de Jackson, no ano de 1972 ele lançou o LP *Sina de Cigarra – Jackson do Pandeiro*, pela gravadora CBS. No disco está uma regravação da música *Catirina*¹⁶⁵, gravada por Ratinho (da dupla Jararaca e Ratinho), em 1930, com arranjo de violão de João Pernambuco, pela Columbia. Porém, da gravação de Jararaca, restou apenas o refrão: “Catirina, cadê teu anelão?/ Alfinete de ouro e correntão”, que são versos indicados neste registro¹⁶⁶ como “folclóricos”, isto é, como de autoria desconhecida, incorporados à cultura popular. O andamento da gravação de Jackson do Pandeiro é muito mais acelerado que a versão de Jararaca, além da instrumentação. Ao que parece, Jackson recriou os versos das estrofes – pode ter improvisado para a gravação ou preparado antes, como uma composição –, uma vez que na contracapa do disco, a “autoria” da música é creditada apenas a Jararaca.

O título deste LP, *Sina de Cigarra*, representa, de maneira lúdica, a lembrança e a declaração de características importantes da personalidade de Jackson, como a alegria de cantar, o riso, a brincadeira, a vocação para a música – a cigarra simboliza aqui, em uma visão bastante romântica, aquele que passa a vida a cantar, animando os lugares por onde passa, e se adequa muito bem à escolha que Jackson fez ainda em sua juventude, ao decidir abandonar o trabalho como padeiro para tentar melhorar de vida trabalhando como músico profissional. A música homônima ao título ao disco, *Sina de Cigarra*¹⁶⁷, é de autoria de Jackson do Pandeiro e Delmiro Ramos. Sua letra é a seguinte:

(Jackson) “Nasci com a sina de cigarra/ Aonde eu chegar, tem farra!

(Coro) Nasci com a sina de cigarra/ Aonde eu chegar, tem farra!

(Jackson) Ê, ê, ei.../ Nasci pra cantar, eu cantarei!

¹⁶⁵ Para ouvir *Catirina*, na versão de Jackson do Pandeiro, acesse a faixa 43 do CD que acompanha esta tese.

¹⁶⁶ Encontrado no acervo on-line o Instituto Moreira Salles. Disponível em < <http://www.acervo.ims.com.br/> >. Acesso em 22 Out 2015, 10h00.

¹⁶⁷ Para ouvir *Sina de Cigarra*, acesse a faixa 44 do CD que acompanha esta tese.

- (Coro) Ê, ê, ei.../ Nasci pra cantar, eu cantarei!
- (Jackson) Vive o pedreiro do prumo/ A abelha do sumo/ O pescador do anzol
O campeão da taça/ O camelô da praça/ E eu canto forró!
- (Coro) O campeão da taça/ O camelô da praça/ E eu canto forró!
- (Jackson) Ê, ê, ei.../ Eu nasci pra cantar, eu cantarei!
- (Coro) Ê, ê, ei.../ Nasci pra cantar, eu cantarei!”

Esta canção é uma espécie de “profissão de vida” feita por Jackson. Ao afirmar “Nasci pra cantar, eu cantarei!”, ele estava reafirmando suas escolhas, sua trajetória de vida, artística e profissional. Além disso, ressaltava suas características identitárias/artísticas como o riso, o humor, a brincadeira, assimiladas em seus anos de formação cultural e de atuação profissional, com os personagens que incorporou e interpretou, como o “brincante”, o Velho do Pastoril (palhaço Parafuso), o matuto, o malandro, o folião, entre tantos outros, ao enfatizar: “Aonde eu chegar, tem farra!”. E, por fim, se definiu, em meio às citações da atividade de outros personagens – como o pescador, o camelô, o pedreiro, e até no âmbito da natureza, como a abelha –, ao afirmar: “E eu canto forró!”. É como se ele dissesse: “É isso que faço, é isso que sou”.

E, com essa certeza, ele seguiu com sua carreira, mesmo em meio às dificuldades que enfrentava para divulgar seu trabalho, como transparece na declaração – já citada, mas que abordo aqui com um foco distinto –, que fez durante o programa *MPB Especial – Jackson do Pandeiro*, na TV Cultura, que gravou neste ano de 1972:

Deram um sumiço em Jackson do Pandeiro, há... de dez a doze anos passados, certo? Ah... Jackson do Pandeiro, só, não! Deram um sumiço a toda a música brasileira! Certo? Deram um sumiço. Tanto é que a gente grava... por exemplo, **eu gravo todo ano! Todo ano tem música nova minha na praça, graças a Deus... todo ano eu gravo!** São João, Carnaval, e mais um *long play* todo ano! **Agora, se perguntar a você: ‘Você viu o novo *long play* de Jackson? Chama-se *Sina de Cigarra*?’.** Você vai dizer que não viu. Mas gravar, eu gravo! (JACKSON DO PANDEIRO – *MPB Especial* [1972], 2012, 27min00seg – grifos meus)¹⁶⁸.

Pelo depoimento, é possível constatar que o programa *MPB Especial – Jackson do Pandeiro* foi gravado logo após o lançamento do LP *Sina de Cigarra*, que parece que

¹⁶⁸ JACKSON do Pandeiro – *MPB Especial* [1972]. Direção original: Fernando Faro. Direção do DVD: Marcelo Fróes. [S.I.]: Discobertas, 2012. 1 DVD (50min).

estava enfrentando dificuldade de divulgação e distribuição, como se depreende nesta fala: “‘Você viu o novo *long play* de Jackson? Chama-se *Sina de Cigarra*?’. Você vai dizer que não viu. Mas gravar, eu gravo!”.

Mas o depoimento de Jackson indica também que nem tudo eram dificuldades e desapontamentos nesta fase. Pouco antes desta fala, e depois, na sequência dela, Jackson cita e agradece o apoio e a ajuda que vinha recebendo de artistas da então nova geração da MPB, como Gilberto Gil, Gal Costa, Caetano Veloso e até João Gilberto:

Olha, esses dois... esses dois rapazes, na minha opinião, são uns dos melhores artistas brasileiros!... E então o... o **Caetano [Veloso]** muito... 100%!... O **[Gilberto] Gil**, eu ainda acho ele “um tiquinho a mais...”[!] à frente... porque o Gil canta num balanço “na pesada”, como eu gosto, como eu quero... como eu acho que deve ser!... Hein?... [o entrevistador, Fernando Faro faz uma pergunta em “off”, e Jackson continua:] **É... ele [Gilberto Gil] canta, ele regravou *O Canto da Ema*, regravou *Chiclete com Banana* [!]... A Gal Costa regravou *Sebastiana* [!]... a Gal Costa também é outra excelente artista... e esses rapazes me deram um apoio muito grande!!... tá, é... tá vendo... é aí que “vem a história”!... quer dizer, eles... eles são meus amigos. Eles tão lá... lá na “casa do chapéu” [!]... não sei onde é que eles tão, tão lá pra “casa do chapéu”... **mas eles lá tão lembrados sempre nas entrevistas que eles dão aqui, no Brasil...** que eu quero agradecer eles, já agradei em vários programas, e aqui vou aproveitar a oportunidade, agradeço a eles também!... que **eles puseram a juventude de agora para conhecer Jackson do Pandeiro!**..., certo?... [...]. então o Caetano Veloso e o Gilberto Gil são rapazes que... diz eles... que eles, quando há uma gravação, me contou um rapaz, que quando acabo de gravar aqui, os “caras” mandam o disco pra eles lá... então eles, **eles são muito ligados comigo**, entende?!... **O João Gilberto também** [!]... Então, são rapazes que **eu agradeço a eles através desse programa, muito obrigado a eles que me deram uma ajuda para que a juventude me conhecesse agora!**... **Porque, do jeito que a coisa ia...** eu acho que, “Adeus Anália, até o tempo” [risos]... (JACKSON DO PANDEIRO – *MPB Especial* [1972], 2012, 25min55seg – grifos meus).**

Como fica claro por este depoimento, Jackson reconhecia a importância do impulso que estes artistas estavam dando à sua carreira. Tanto que ele agradeceu enfaticamente, por duas vezes, a eles que “puseram a juventude de agora para conhecer Jackson do Pandeiro!”, uma vez que sua carreira não vinha muito bem, como ele mesmo também disse: “Porque, do jeito que a coisa ia...”. Outro aspecto relevante desta fala de Jackson surge na afirmação: “eles são muito ligados comigo”. Resta perguntar: Por quê? Porque estes artistas jovens, com carreiras em pleno desenvolvimento, que estavam reconfigurando a música popular de sua época, ligavam suas imagens, suas produções

musicais, à figura de Jackson do Pandeiro – inclusive regravando músicas de seu repertório –, um artista que tinha sido muito importante há algum tempo, mas que já tinha deixado seu apogeu, já estava ficando “ultrapassado”?

Em seguida, veremos como esses e outros artistas, como Alceu Valença, Geraldo Azevedo, Zé Ramalho, Elba Ramalho, Chico Buarque, entre outros, foram relevantes para uma retomada da carreira artística de Jackson, assim como sua ressignificação no campo da música popular brasileira, da década de 1970 em diante. Mas tentaremos compreender também como a imagem e a música de Jackson do Pandeiro se relacionava com a produção musical dos artistas desta nova geração da MPB e porque eram tão importantes para estes.

2.1.1 Pegando carona no *Expresso 2222*

Entre os artistas da geração que surgiu e se destacou no cenário da música popular brasileira, desde a segunda metade dos anos 1960 e durante os anos 1970, e que contribuíram para a retomada da popularidade de Jackson do Pandeiro e sua divulgação entre o público jovem da época, destaca-se especialmente o nome de Gilberto Gil. Como visto anteriormente, Gil já havia realizado uma participação na regravação de Gal Costa para a música *Sebastiana*, lançada em 1969. Neste mesmo ano, Gilberto Gil foi forçado a deixar o país, junto com Caetano Veloso, pela ação do governo militar ditatorial que controlava o Brasil. Passou por Lisboa/Portugal e Paris/França, mas estabeleceu-se em Londres/Inglaterra. Apenas em janeiro de 1972 Gil e sua família receberam autorização para retornar ao país. De volta ao Brasil, Gil começou a preparar a gravação de seu novo álbum, intitulado *Expresso 2222*, que é um dos mais importantes de sua carreira. Em junho de 1972, antes do LP, foi lançado um disco compacto com a música *Cada Macaco no Seu Galho (Chô Chuá)*, de Riachão, no lado A, e *Chiclete com Banana*, no lado B. No mês seguinte, o disco *Expresso 2222* chegou ao mercado brasileiro e, entre as músicas registradas estavam *O Canto da Ema* e *Chiclete com Banana*, duas músicas que alcançaram o sucesso anteriormente como parte do repertório de Jackson, inclusive citadas por ele em seu depoimento no programa *MPB Especial – Jackson do Pandeiro*, e que neste momento ganhavam novas

versões de Gil¹⁶⁹, que as (re)apresentava ao público jovem consumidor da MPB do período. Estas regravações de Gil têm um “balanço da ‘pesada’”, como adjetivou Jackson. Gil as reinterpretou em uma estética que se pode considerar Tropicalista, unindo “tradição” e (pós?)“modernidade”. As sonoridades e os gêneros do repertório de Jackson foram revestidos por arranjos com a utilização de guitarras com saturação – *overdrive* – tocadas por Lanny Gordin, um dos mais emblemáticos guitarristas da Tropicália, baixo elétrico, piano, bateria, percussão, e a voz e o violão de Gil. Além de um senso rítmico forte, as versões de Gilberto Gil têm harmonias mais elaboradas que as versões gravadas por Jackson, com a utilização de acordes estruturados em tétrades, com o acréscimo de intervalos de 9ª e 13ª, que passaram a ser utilizados frequentemente em várias vertentes da música popular brasileira após a bossa nova. O estilo violonístico de Gil é muito evidenciado nestas duas gravações, especialmente em seu caráter rítmico. Em *Chiclete com Banana*, Gil realiza improvisos melódicos vocais em *scat singing*¹⁷⁰ e, em muitos momentos se percebe a variação nas divisões rítmico-melódicas de um modo que o aproxima da interpretação jacksoniana. Nesta música, ele utiliza seu violão em solos limpos, misturando bossa nova com uma sonoridade *bluesy*, e com o uso dos acordes tetrádicos já citados. É provável que estes elementos tenham, de fato, tornado as versões de Gilberto Gil muito mais próximas do gosto da parcela do público jovem consumidor de MPB daquele período.

O disco *Expresso 2222* é emblemático na carreira de Gilberto Gil também porque representava de forma artística e simbólica seu retorno ao Brasil, às suas “raízes”. A música *Back in Bahia* retrata bem este desejo de retornar ao seu país. E é interessante como ele selecionou, entre tantas possibilidades, justamente duas músicas representativas do repertório de Jackson para colocar em um álbum com este sentido de “retomada” de suas “origens”, cuidando de reconhecer as influências culturais/artísticas que recebeu em seu passado, mas com um olhar voltado para o futuro, como canta na música *Expresso 2222* (“Começou a circular o Expresso 2222/ Da Central do Brasil/ Que parte direto de Bonsucesso/ Pra depois do ano 2000”).

¹⁶⁹ Para ouvir as versões de Gilberto Gil para *O canto da Ema* e *Chiclete com Banana*, acesse, respectivamente, as faixas 45 e 46 do CD que acompanha esta tese.

¹⁷⁰ Tipo de técnica vocal em que se utilizam fonemas e sílabas sem formar um sentido verbal – isto é, sem o suporte de um texto, de uma “letra” – para a realização de melodias, em geral improvisadas. É característico do *jazz*, mas também praticado em outras tradições musicais.



Fig. 34 Capa do LP *Expresso 2222*¹⁷¹

Além destas regravações, Gilberto Gil continuou atuando na divulgação de Jackson do Pandeiro durante a década de 1970. Esta postura de Gil foi muito significativa, porque, em função de sua posição de destaque no campo da MPB, como uma de suas figuras de maior prestígio e *capital simbólico*, seus discursos têm grande poder – *poder simbólico* (BOURDIEU, 2009) – no sentido de influenciar outras ações e significações neste campo. O mesmo vale para seus discursos propriamente musicais, isto é, as músicas de seu repertório. Assim, quando Gil regravou as músicas citadas ou quando interpretava outras canções do repertório de Jackson, ele estava associando seu prestígio à figura do velho artista paraibano. O cantor, compositor e violonista João Bosco afirmou, em entrevista ao jornalista Chico Pinheiro, em programa televisivo gravado em 08 de junho de 2002, a importância de Gil para o reconhecimento de Jackson junto ao público brasileiro naquele período, inclusive para o próprio João Bosco, como se pode verificar na transcrição a seguir:

Adoro Jackson! Tal... Eu... O Jackson tinha músicas conhecidas, por exemplo, como *Comadre Sebastiana* (sic), **que a gente já... nem ligava ao nome de Jackson**. Mas quando eu vim ao Rio [de Janeiro], logo **quando [Gilberto] Gil voltou de Londres** [em 1972, após o exílio], **eu fui assistir um show dele**, no Teatro João Caetano, e **ele cantava** [a música *Coco do Norte*]: **“Oi, responda esse coco com palma de mão / Isso é coco do Norte, nunca foi baião! / Responda, responda, com palma de mão / [...]”**... Eu fiquei “maluco” com isso!

¹⁷¹ Fig 34. Imagem disponível em < <http://jc.ne10.uol.com.br/blogs/toques/2012/08/29/expresso-2222-remasterizado-e-com-capa-original/> >. Acesso em 10 jan 2017, 11h00.

Digo: “Que coco é esse?! Que ‘negócio’ é esse?!”. E isso era Jackson! Aí... **Porque o [Gilberto] Gil foi, foi o cara, assim, que lançou o Jackson, mesmo, no Brasil! Ele tirou... Ajudou muito a divulgar o Jackson no Brasil.** (JOÃO BOSCO, 2002, disponível em < <http://blogln.ning.com/video/jackson-do-pandeiro-arquivo-n> >, 3 min, 07 seg – vídeo – grifos meus)¹⁷²

João Bosco enfatiza tanto a participação de Gil na divulgação de Jackson, que chega a afirmar que foi ele quem “lançou o Jackson, mesmo, no Brasil”, como se, para João, Jackson estivesse surgindo no cenário musical brasileiro apenas naquele momento. Este aspecto é revelador do modo como uma parte da juventude da época devia perceber Jackson e sua música: ao que parece, no mercado musical do início dos anos 1970, eles eram “velhas novidades”. Apesar de ser um depoimento embasado em uma memória antiga, afinal entre 1972 e 2002 foram-se 30 anos, é notório na fala de Bosco que ele conhecia algumas músicas do repertório de Jackson, mas não o relacionava a elas. Deste modo, foi somente após os shows de Gil, em que este cantou músicas do repertório de Jackson – como o citado *Coco do Norte* – que Bosco passou a se interessar por Jackson, que havia sido sucesso há pouco mais de uma década e, neste momento, era pouco conhecido por parte significativa do público brasileiro.

Entre as ações de Gil que demonstram seu apoio continuado a Jackson está uma apresentação informal de ambos, em 1976, interpretando a música *Minha Zabelê*¹⁷³, em programa de televisão exibido em 21 de setembro, com Gil tocando violão e Jackson com seu pandeiro, e os dois cantando. A música havia sido gravada por Jackson em seu LP *Nossas Raízes*, lançado em 1974, pela Alvorada/Chantecler. Antes de iniciar a performance da música, Jackson pergunta para Gil: “Ô Gil! [...] Quem ‘diz’¹⁷⁴ é eu ou você?”, que responde respeitosamente: “Você. Diga você.” E começam a cantar e tocar, com Jackson conduzindo a canção e Gil acompanhando. Possivelmente, esta matéria televisiva foi ao ar em função de um show de Jackson do Pandeiro, no *Teatro Glaucio Gill*, em Copacabana, que aconteceu um dia antes, portanto, em 20 de setembro de 1976, em que Gilberto Gil se apresentou como convidado. De acordo com Moura e Vicente (2001, p. 348), este show fazia parte de um ciclo de apresentações de Jackson e

¹⁷² JOÃO BOSCO. *Jackson do Pandeiro – Arquivo N*. Vídeo (06min39seg). Disponível em < <http://blogln.ning.com/video/jackson-do-pandeiro-arquivo-n> >. Acesso em 22 Out 2014, 11h00.

¹⁷³ Para assistir ao vídeo com Jackson e Gil interpretando *Minha Zabelê*, acesse a faixa 47 (03min49seg) do CD que acompanha esta tese.

¹⁷⁴ Neste caso, a pergunta “Quem ‘diz’?”, visava combinar qual dos dois cantores iria fazer a parte solista, quem seria o “tirador” da música, cantando as estrofes.

seu grupo, idealizado pelo produtor Márcio Magalhães, às segundas-feiras, mas os biógrafos indicam outro nome ao local – Teatro Carlos Gil (sic). Os próximos convidados de Jackson seriam Jards Macalé e Dominginhos. Moura e Vicente citam ainda uma reportagem de Ruy Fabiano, no *Jornal do Músico*, edição sem data, com uma entrevista realizada com Jackson e Gil, no camarim do show. Durante a pesquisa, não consegui encontrar um exemplar original da referida publicação, mas, em um blog de internet chamado *Tarati Taraguá*, com publicações de Márcio de Aquino, encontrei sua transcrição, datada de 05 de março de 2011, que reproduzo nos Anexos desta tese. Aquino dá referência da publicação como *Jornal de Música N° 24*, de outubro de 1976. Apesar de não encontrar o documento original, o cruzamento de informações apresentadas por Moura e Vicente (2001, p. 348) e pela transcrição apresentada por Aquino em seu blog mostra coincidência, o que me fez considerar plausível a veracidade do documento e levar em conta seu conteúdo neste estudo. Nesta reportagem, Gilberto Gil dá uma declaração da influência de Jackson do Pandeiro em sua música, em sua formação artística/musical, e sobre o papel de Jackson na MPB, como se vê nos trechos destacados em seguida:

Quando eu era menino, ficava escutando ele [Jackson] no rádio e pensava: um dia vou cantar como esse cara. Eu tenho um balanço parecido com o dele. [...]

- A grande importância de Jackson [...] é que ele é um dos chamados definidores cíclicos da MPB. Ele introduz o coco, a malandragem nordestina, enquanto Luiz Gonzaga traz o baião, que tem suas raízes no sertão, na caatinga, no country nordestino. Luiz é rural, e Jackson urbano. São, enfim, duas faces de uma mesma moeda, expressões máximas da música do Nordeste. Na minha formação, os dois são fundamentais, só que eu tenho mais parecença com Jackson. "Suingo" igual a ele. De Luiz eu trago uma carga empática maior, pelo volume da obra dele, que é um empreendedor, uma figura mais política. (GILBERTO GIL, 1976)¹⁷⁵

Gil reconhece a influência direta que recebeu de Jackson em sua formação musical, artística e cultural, principalmente ao citar suas lembranças de infância, ouvindo as músicas de Jackson no rádio, mas também ao admitir: “Na minha formação, os dois [Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro] são fundamentais, só que eu tenho mais

¹⁷⁵ GILBERTO GIL. Entrevista concedida a Ruy Fabiano. *Show de Gilberto Gil e Jackson do Pandeiro – 1976. Jornal do Músico*, 24 out 1976. In: Aquino, Marcio de. *Blog Tarati Taguará*. Publicado em 05 Mar 2011. Disponível em < <https://taratitaragua.blogspot.com.br/2011/03/show-de-gilberto-gil-e-jackson-do.html?showComment=1480526346706#c1901752238412006947> >. Acesso em 30 Nov 2016, 11h00.

parecença com Jackson. ‘Suingo’¹⁷⁶ igual a ele.”. É importante ressaltar que Gilberto Gil demonstra seu próprio entendimento sobre Jackson do Pandeiro em uma perspectiva “histórica”/temporal ao afirmar que sua “grande importância” é que ele seria “um dos chamados definidores cíclicos da MPB”. Para explicitar seu ponto de vista, Gil segue afirmando que Jackson “introduz o coco” na MPB. Neste último aspecto, tenho um entendimento parecido com o de Gil, mas não de que Jackson tenha “introduzido” o coco na música popular brasileira – uma vez que isso já havia sido feito antes por Manezinho Araújo, Turunas da Mauricea e outros, como vimos anteriormente –, e sim de que ele tenha sido o principal *divulgador* do gênero nos anos 1950/60, quando era um artista de grande sucesso em âmbito nacional. Possivelmente, Gil tenha esta impressão de que Jackson tenha sido o introdutor do coco na MPB, porque, como já argumentei em capítulo anterior, sua carreira se estabeleceu em um momento em que os meios de comunicação social e as indústrias culturais já estavam mais desenvolvidos no Brasil, de modo que a obra de Jackson teve uma divulgação muito maior e foi registrada em suportes – discos, programas de televisão, filmes de cinema, por exemplo – que chegaram até a atualidade, em 2017, enquanto que os artistas citados que o antecederam têm muito menos registros disponíveis e com menos divulgação. É também neste sentido que considero que a trajetória artística de Jackson, caracterizada por sua condição liminar/liminóide, lhe permitiu realizar *mediações* – como esta, entre a *cultura musical tradicional/popular da região Nordeste do Brasil* e a *música popular mediatizada*, ao difundir o coco e outros gêneros regionais no espaço cultural brasileiro pelos meios de comunicação social –, que o destacaram no campo da MPB.

Gil segue enunciando um discurso, que se reproduz na fala de outros tantos artistas, como veremos mais adiante, além dos veículos de comunicação e dos textos de historiadores/memorialistas da MPB – como Severiano (2013) e Albin (2003), por exemplo –, que atribui um significado e um posicionamento a Jackson do Pandeiro no campo da música popular brasileira como um representante icônico da “música nordestina”, ao lado¹⁷⁷ de Luiz Gonzaga. Diversos artistas, como por exemplo, Alceu Valença, Lenine e Zé Ramalho, fizeram o mesmo tipo de afirmação, colocando Luiz

¹⁷⁶ O termo “suingo” [do inglês *swing*] tem relação com a performance vocal e instrumental, que em Jackson se caracteriza fortemente pelo elemento rítmico, com suas variações e deslocamentos de acentuação, e que Gil afirma ter também como constitutivo de seu estilo – o que, de fato, se observa em suas performances, inclusive nas regravações do repertório jacksoniano.

¹⁷⁷ Mas um pouco abaixo, na realidade, como se nota, por exemplo, na fala de Gil: “De Luiz eu trago uma carga empática maior, pelo volume da obra dele, que é um empreendedor, uma figura mais política.”.

Gonzaga como uma espécie de “patriarca” da “música nordestina” enquanto música popular mediatizada e Jackson do Pandeiro como um segundo nome referencial deste mesmo campo, mas em uma linha artística própria. Deste modo, se estabeleceu um dualismo, que está presente também na fala de Gil, onde Gonzaga simboliza os sons do sertão, do rural, com sua imagem ligada a uma ideia da tradição de um mundo pré-industrial, enquanto é atribuída a Jackson uma significação que procura vinculá-lo ao espaço da região Nordeste, da mesma “música nordestina”, mas como se ele fosse um “complemento”, estando mais associado à representação do mundo urbano, do litoral, das grandes cidades – “duas faces da mesma moeda”, como disse Gil.



Fig. 35 e 36 Entrevista com Gilberto Gil e Jackson do Pandeiro e show do dia 20/09/1976 (JORNAL DO MÚSICO, 20/09/1976)¹⁷⁸.

Não pretendo me ocupar aqui de discutir a fundo a figura de Luiz Gonzaga. Outros trabalhos já o fizeram de maneira bastante interessante e reveladora¹⁷⁹. Com relação ao Jackson, quero argumentar que este posicionamento, esta reprodução de um discurso que atribui uma significação de Jackson como representante *exclusivamente* de uma “música regional”/nordestina, ou ainda, como a “face” *exclusivamente* “urbana”, “litorânea”, desta “moeda” – deste campo da MPB – me parece equivocada. Reconhecendo os questionamentos que podemos fazer sobre as relações de poder neste campo da “música nordestina”, que participa de um campo maior que chamamos de “música popular brasileira”, pretendo, contudo, me referir neste momento às próprias

¹⁷⁸ Fonte: AQUINO, Marcio de. *Blog Tarati Taguará*. Publicado em 05 Mar 2011. Disponível em < <https://taratitaragua.blogspot.com.br/2011/03/show-de-gilberto-gil-e-jackson-do.html?showComment=1480526346706#c1901752238412006947> >. Acesso em 30 Nov 2016, 11h00.

¹⁷⁹ Ver, por exemplo, ALVES, Elder P. M. *A sociologia de um gênero: o baião*. Maceió: EDUFAL, 2012.

características inerentes à obra musical de Jackson e ao que considero ser sua condição de artista liminar/liminóide. Como vimos até o momento, a produção musical de Jackson não pode ser percebida apenas no âmbito da “música regional” ou “nordestina”. É claro que ele era nordestino de origem e os traços da cultura/música nordestina estão fortemente presentes em sua obra. Mas Jackson era muito mais do que isso – seja em relação ao sertão, ao mundo rural, ou ao espaço urbano, litorâneo do Nordeste. Ele tinha uma personalidade muito mais complexa do que este dualismo classificatório faz parecer. Em outra entrevista, Gilberto Gil reconhece esse caráter híbrido, liminar, plural, da identidade artística de Jackson, inclusive utilizando a metáfora da mistura do *chiclete com banana*. Nesta entrevista, Rômulo Azevedo pergunta: “Gil, qual é a importância da música de Jackson do Pandeiro na MPB?”, e recebe a seguinte resposta:

Ah! Profunda, fundamental! Jackson do Pandeiro é um dos grandes mestres da música nordestina. A música nordestina vista como esse grande projeto que se instalou na música brasileira a partir dos anos 50, primeiro com Luiz Gonzaga, que foi o primeiro grande codificador, o homem que trouxe os elementos da música nordestina para a música popular, para o disco, para o rádio, para o palco das praças do Brasil. Mas o Luiz Gonzaga ainda com a vertente, digamos, ortodoxa, rural... a paisagem do campo, típica, diferenciada da cidade... os elementos, os valores... o conservadorismo, a moral, a estética do interior. Jackson do Pandeiro já é Campina Grande. Jackson leva... já é o samba... no Norte, já é a praia do Rio de Janeiro, já é Copacabana... é... no Nordeste brasileiro. Já é o chiclete... com banana, como ele próprio cantava. Ele já trazia no seu modo de cantar [Gil gesticula com as mãos próximas aos lábios], na forma de “dividir”, na pronúncia, na articulação das palavras, na gíria... na insinuação do ritmo (!) [Gil gesticula com as mãos fazendo “serpenteios”, curvas sinuosas], e da emissão vocal... Ele já trazia esse sentimento cosmopolita que Campina Grande tem, né? Essa, essa, esse... essa vontade, esse anseio de ser Nova Iorque, não é?... que Campina Grande tem. Essa característica de entreposto, não é?... de eixo (!), [Gil gesticula com os braços fazendo cruzamentos] não é?... de *carrefour*, de cruzamento, é, do Nordeste. Cidade que recebia afluxos de todas as regiões, né? Cidade da Feira, a cidade, não é?... do mercado, a cidade do negócio, a cidade onde tudo se troca, tudo se vende... tudo tem valor e nada tem valor... quer dizer, já símbolo da modernidade, essa efervescência, essa volatilidade, essa capacidade de... de tudo ser e tudo não ser ao mesmo tempo, típico do cosmopolitismo que Campina Grande tem, que aparece na música de Jackson do Pandeiro!... com aquela... aquela malemolência, aquela malandragem! Eu dizia que o Jackson é o primeiro grande malandro (!) do Nordeste, em música popular. Ele seria o Moreira da Silva, não é?... da música nordestina... o samba de breque da música nordestina... é o Rio de Janeiro na música nordestina. (GILBERTO GIL,

Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=3XeifYZkvLs> >. Acesso em 20 out 2015, 20h00)¹⁸⁰

A citação longa se justifica pela quantidade de informações relevantes que ela apresenta para esta discussão. São tantos aspectos que é preciso verificar os detalhes contidos nestas considerações de Gil. O primeiro ponto a destacar, logo no início da fala de Gil é que ele considera “Profunda! Fundamental!” a importância de Jackson para a MPB. E começa a justificar este ponto de vista afirmando que Jackson é “um dos grandes mestres da música nordestina”. Duas ideias estão contidas nesta frase: por um lado, a significação/representação de Jackson como um “mestre” de uma cultura, de uma “tradição”, e complementando isto, que ele está ligado à “música nordestina” e, portanto, a uma noção de “música regional”. Em seguida, Gil expressa mais uma vez uma *perspectiva evolucionista da história da MPB*, ao caracterizar a “música nordestina” – enquanto música popular mediatizada – “vista como esse grande projeto que se instalou na música brasileira a partir dos anos 50”. O que transparece aqui é um tipo de discurso sobre a história e a memória da música popular brasileira no século XX, que tem no samba “tradicional” seu gênero protagonista desde as primeiras décadas do período, chegando à bossa nova, na virada dos anos 1950 para 1960, e passando pela Tropicália, na segunda metade dos anos 1960, até “culminar” na “MPB” dos anos 1970/1980.

Neste “projeto” evolucionista, onde fica a “música nordestina”? E ainda, onde fica Jackson do Pandeiro? Para a “música nordestina”, a resposta de Gil e de historiadores/memorialistas como Severiano (2013) e Albin (2003) é muito semelhante: ela surge como uma espécie de “parêntese” entre a segunda metade da década de 1940 e o início dos anos 1960, com o estabelecimento da moda do baião de Luiz Gonzaga, que se converteu no maior ícone deste campo, visto como “regional”, no interior do conjunto da MPB. Ao afirmar que Gonzaga foi “o primeiro grande codificador, o homem que trouxe os elementos da música nordestina para a música popular, para o disco, para o rádio, para o palco das praças do Brasil”, Gil não está fazendo apenas um relato sobre o que considera a “história” da MPB, mas indicando-o como o ponto de partida inicial, algo como um *mito de origem* de uma “tradição” que se iniciava. Assim,

¹⁸⁰ GILBERTO GIL. Entrevista realizada por Rômulo Azevedo, para a série *A Paraíba e Seus Artistas*, Rede Paraíba de Televisão, início da década de 1990. In YOUTUBE. *Jackson do Pandeiro por ele mesmo - PARTE 02- Troféu Gonzaga*. Vídeo (6min20seg). Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=3XeifYZkvLs> >. Acesso em 20 out 2015, 20h00.

com o declínio do baião, consequentemente da “música nordestina”, na segunda metade da década de 1950, o “parêntese” parece se fechar, e a *linha evolutiva* seguiria com o predomínio do samba, da bossa nova, etc. Porém, não é possível pensar criticamente desta forma, nem para Gonzaga, nem para a “música nordestina” – que não se encerram com o declínio do baião enquanto moda –, e muito menos para um personagem tão complexo quanto Jackson do Pandeiro. Os discursos históricos e memorialistas sobre Jackson sempre se encontram com a dificuldade em classificá-lo, justamente por sua pluralidade de atuação, de formação cultural, por sua obra musical de amplo espectro, que incorporava gêneros variados de diferentes regiões do Brasil.

Deste modo, dizer que Jackson é um “mestre da música nordestina” é verdadeiro. Mas é apenas uma parte da verdade. Com todo o respeito aos participantes deste campo da cultura musical brasileira, é preciso ressaltar que, como já vimos ao longo deste trabalho, *a obra de Jackson ultrapassa estas fronteiras do “regional”*, promovendo a mediação, a intersecção e o diálogo entre gêneros e estilos musicais de diferentes matrizes culturais no conjunto da cultura brasileira. O próprio Gilberto Gil reconhece isso, ao afirmar no mesmo depoimento que “Jackson do Pandeiro já é Campina Grande. [...] já é o samba... no Norte, já é a praia do Rio de Janeiro, já é Copacabana... é... no Nordeste brasileiro.”. E dá ainda mais ênfase ao utilizar palavras como “entrepasto”, “*carrefour*”, “cruzamento” para caracterizar Campina Grande em sua comparação com Jackson. O que fica muito clara aqui é a constatação de Gil – ainda que não de forma teórica, afinal, ele é um artista e não um pesquisador acadêmico – da *condição liminar/liminóide* de Jackson do Pandeiro e de sua música, de sua performance, e *o quanto isso é importante para seu destaque no campo da MPB*. Gil chega a apontar para uma relação entre esta condição liminar de Jackson e seu estilo de performance vocal, *destacando sua divisão rítmico-melódica*, ao dizer que “[Jackson] Já é o chiclete... com banana, como ele próprio cantava. Ele já trazia no seu modo de cantar, na forma de ‘dividir’, na pronúncia, na articulação das palavras, na gíria... na insinuação do ritmo, e da emissão vocal [...] esse sentimento cosmopolita que Campina Grande tem, né?”.

A declaração de Gilberto Gil traz ainda outro aspecto relevante para esta discussão ao afirmar que Campina Grande – e, portanto, Jackson, uma vez que Gil realiza uma comparação metafórica entre o artista e a cidade – era “já símbolo da modernidade, [...] essa capacidade de [...] tudo ser e tudo não ser ao mesmo tempo,

típico do cosmopolitismo que Campina Grande tem, que aparece na música de Jackson do Pandeiro!...". Sobre "tudo ser e tudo não ser ao mesmo tempo" – para além da forma conhecidamente labiríntica que os discursos de Gil às vezes assumem – e o "cosmopolitismo", são ambas colocações que, novamente, indicam a condição liminar/liminóide de Jackson e de sua música. Mas a fala de Gil revela aqui um elemento fundamental para se pensar Jackson e sua obra musical: a modernidade. Em sua comparação metafórica, Gilberto Gil acaba por reconhecer o pertencimento de Jackson e de sua música tanto à "tradição" quanto à "modernidade". O que transparece, neste sentido, é que a música de Jackson realiza também outra *mediação*, construindo uma "ponte", uma conexão, promovendo o diálogo *entre "tradição" e "modernidade"*¹⁸¹. Desta forma, considero que Jackson e sua obra musical podem ser relacionados com o que Renato Ortiz (1988, 1994) chama de *moderna tradição*. De acordo com o autor, "a mundialização da cultura redefine o significado da tradição" (ORTIZ, 1994, p. 212), e apresenta duas possibilidades de entendimento para este conceito. Em um deles, mais convencional, considera a

tradição enquanto permanência do passado distante, de uma forma de organização social contraposta à modernização das sociedades. As culturas populares da América Latina (com as respectivas influências, negra e indígena), as práticas herdadas da história oriental, no Japão, fazem parte desta gama de manifestações que habitualmente rotulamos como sendo tradicionais. Elas apontam para um tipo de estrutura social, que, mesmo fracionada pela transformação tecnológica, representa um mundo anterior à Revolução Industrial. Nelas a segmentação social, demográfica e étnica é preponderante, e a presença do campo, das atividades rurais, é marcante (ORTIZ, 1994, p. 212 - 213).

Mas, de acordo com Ortiz,

ao lado desta compreensão, uma outra desponta. *Tradição da modernidade*, enquanto forma de estruturação da vida social, manifestada nos seus objetos eletrônicos, sua concepção célere do tempo, e de um espaço "desencaixado". Moderna tradição que secreta inclusive uma memória internacional-popular, cujos elementos de sua composição estão prontos para ser reciclados a qualquer momento. Como as garrafas de Coca-Cola, as orquestras da década de 40 (Glenn Miller), ou os pôsteres de Bogart ou Garbo, são citações igualmente "clássicas". Passado que se mistura ao presente, determinando as

¹⁸¹ Coincidentemente, indo ao encontro de um dos anseios da estética tropicalista.

maneiras de ser, as concepções de mundo. Cultura-identidade, referência para os comportamentos, enraizando os homens na sua mobilidade (ORTIZ, 1994, p. 213).

Jackson do Pandeiro e sua música estão na intersecção destas duas ideias de “tradição”, e ainda movendo-se, transitando, ora para um lado, ora para outro. Por uma parte, têm elementos do coco – enquanto cultura popular –, das festas e brincadeiras populares, da moral e dos costumes “de antigamente”, da música do sertão, que se associam mais à ideia de “tradição enquanto permanência do passado distante, de uma forma de organização social contraposta à modernização das sociedades”, citada acima. Por outra parte, são produto do rádio, do disco, do cinema e da televisão, isto é, da modernidade urbana que se acelerou ainda mais na segunda metade do século XX e que alavancou a divulgação de Jackson e de sua produção musical, tornando-os parte da história da música popular brasileira e possibilitando-lhes permear a memória da cultura popular. Neste sentido, fazem também parte desta *tradição da modernidade*, são “citações igualmente ‘clássicas’”, como as apontadas por Ortiz. É a esta noção cambiante, híbrida, de “tradição” duplamente significada, que a figura e a música de Jackson estão associadas. E é também a ela que parte dos artistas da MPB que surgiram desde a segunda metade da década de 1960 e durante os anos 1970, como Gilberto Gil, Alceu Valença, Zé Ramalho, Gal Costa, João Bosco, entre outros, procuraram se vincular, a este “passado que se mistura ao presente, determinando as maneiras de ser, as concepções de mundo. Cultura-identidade, referência para os comportamentos, enraizando os homens na sua mobilidade” (ORTIZ, opus cit.) e assim alcançarem legitimidade para suas carreiras artísticas em meio ao universo musical mundializado em que estavam inseridos.

De certa forma, é como se Jackson e sua música fossem elos de uma cadeia de personagens, fatos, obras, etc., que se conectassem no tempo de modo a constituir uma “tradição” – ainda que moderna – da MPB, cujo legado caberia aos então novos artistas deste “campo” levar adiante. Este tipo de pensamento tem sempre, ao menos, duas direções: se, por um lado, aponta para o futuro enquanto legado a ser retransmitido e atualizado por novas gerações, por outro, tende a apontar também para o passado, em busca de seus “precursores” e de suas “origens”. É também deste modo que a figura de Jackson é muitas vezes representada, como a de um dos *mitos de origem* da “tradição da MPB”, uma tradição construída – ou “inventada” (HOBSBAWN, RANGER, 2012) – na história/memória relativamente recente deste campo da cultura brasileira. Mas, de modo

diferente de Luiz Gonzaga – “o primeiro grande codificador”, como chamou Gil –, que procurou alinhar sua imagem mais à primeira noção de “tradição” descrita por Ortiz, Jackson surge como um tipo de *mito de origem torto*. Em função de sua condição liminar/liminóide, e de seus vínculos com esta tradição “ambígua” constituída entre representações do “arcaico” e do “moderno”, a significação de Jackson é também muito fluida, movediça. Ele não é visto como um “patriarca” da “música nordestina”, este posto é de Gonzaga – em entrevista concedida a mim, Lenine demonstrou concordar com este tipo de representação, quando conversávamos sobre Jackson e ele fez a ressalva de que, apesar da importância de Jackson, “Gonzaga precede”¹⁸². No máximo, é reconhecido como o “introdutor do coco” na MPB e da “malandragem” na música nordestina, como afirmou Gil. Mas sua figura emblemática está presente em livros que contam a história da MPB, sempre citada após algum texto focado em Gonzaga, como um “segundo” na hierarquia deste campo da música nordestina. Por sua personalidade forte, irrequieta, de “brincante”, de “folião”, “malandro”, Jackson optou por não se encaixar – ou se submeter à – na “corte” formada por Gonzaga, o “Rei do Baião”, que instituiu uma “Rainha do Baião” (Carmélia Alves), uma “Rainha do Xaxado” (Marinês), um “Príncipe do Baião” (Luis Vieira), etc. Nesta corte da música nordestina, Jackson talvez ocupasse o posto de “bufão”¹⁸³... Ao invés disso, preferiu seguir seu próprio caminho. Sua performance divertida, seus vínculos com a cultura popular “tradicional” e com os elementos da modernidade, sua habilidade com instrumentos de percussão – obviamente com destaque para o pandeiro –, seu repertório de gêneros variados – do “Norte” e do “Sul” do Brasil –, sua divisão rítmico-melódica vocal, foram suas marcas distintivas e agiram de forma decisiva no sentido de construir sua imagem de “Rei do Ritmo”.

Assim, na década de 1970, Jackson do Pandeiro foi novamente (re)significado no campo e no mercado da música popular brasileira: ele, que nos anos iniciais de sua carreira foi de “artista local” no Nordeste à condição de “estrela” do entretenimento em nível nacional, passou em seguida a ser visto como “ultrapassado”, como “fora de moda”, e agora, nos anos 1970, era novamente reclassificado/ressignificado, pela ação de artistas da então nova geração da MPB, como Gilberto Gil, Gal Costa e outros que

¹⁸² LENINE, Entrevista concedida a Claudio H. A. Campos. São Paulo, Teatro NET, em 18 de novembro de 2015.

¹⁸³ Com toda a carga de humor, de riso, que esta figura tem, mas também de crítica e de confronto com poderes e instâncias dominantes estabelecidas, no sentido da *carnevalização* – do “mundo ao contrário” – relacionada à cultura popular, apresentada na obra de Bakhtin (2013).

veremos em breve, como um importante **“mestre da tradição”** da música popular brasileira.

Jackson não alcançaria mais o sucesso dos primeiros anos de sua carreira artística, mas o prestígio que recebia dos artistas desta geração surgida entre o fim dos anos 1960 e os anos 1970 lhe deu um novo – e modesto – impulso e sua música voltou a transitar para além do campo do forró, da “música nordestina”/regional. Jackson voltava a ser “nacional”, sem deixar de ser “regional”, ao menos para parte do público consumidor de MPB. Sua música seguia como referencial para o campo do forró, mas, com o suporte que vinha recebendo, ela ultrapassava novamente esta fronteira e podia ser percebida outra vez transitando no campo mais amplo da música popular brasileira como um todo. Isso em termos de significação de sua imagem, porque no âmbito artístico, de criação e performance, ele nunca deixou de ser um artista liminar, de característica transversal, realizando mediações, provocando o diálogo e a negociação entre diferentes campos e instâncias no interior da cultura brasileira.

Em 1972, Jackson embarcou no *Expresso 2222* de Gilberto Gil e seguiu em frente com sua carreira musical, aproveitando cada oportunidade para trabalhar e, apesar das dificuldades, procurando levar sua música rumo ao futuro. E foi então que se encontrou com o *Papagaio do Futuro* de outros dois nordestinos que, como tantos outros, vieram ao Rio de Janeiro buscando alavancar suas carreiras musicais.

2.1.2 *Papagaio do Futuro*

O ano de 1972 ainda reservou para Jackson outros acontecimentos que contribuíram para a renovação de sua trajetória artística. Em 07 de setembro deste ano, ele teve sua estreia em shows em teatros, protagonizando, ao lado de João do Vale e Carmen Costa, o espetáculo *Chicletes com Banana*, dirigido e produzido por Jorge Coutinho e Leonides Bayer, que aconteceu no Teatro Opinião, em Copacabana, Rio de Janeiro. Era um show em que os três apresentavam músicas de seus repertórios e contavam episódios de suas vidas. Moura e Vicente (2001, p. 324) afirmam que havia “marcações e diálogos básicos, mas a tônica do show era o improviso dos protagonistas”. *Chicletes com Banana* ficou em cartaz por um mês no Rio de Janeiro. Depois, seguiu para Curitiba, para uma curta temporada. Este foi o primeiro de uma

série de espetáculos e projetos realizados em teatros em que Jackson conseguiu oportunidades de trabalho ao longo da década de 1970.

Em 16 de setembro de 1972, Jackson fez sua primeira participação como intérprete em um “festival da canção”. Foi convidado pelos pernambucanos Alceu Valença e Geraldo Azevedo para, juntos, defenderem a música *Papagaio do Futuro*¹⁸⁴ – que era uma espécie de embolada “moderna” composta pelo próprio Alceu – na 1ª semifinal/fase nacional do *VII Festival Internacional da Canção* (FIC). O local de realização do VII FIC foi o Ginásio do Maracanãzinho – cujo nome oficial é Ginásio Gilberto Cardoso –, no Rio de Janeiro. Transmitido pela Rede Globo de televisão, este foi o último FIC¹⁸⁵, de uma série iniciada em 1966. Alceu e Geraldo faziam parte da nova geração de artistas nordestinos que começava a chegar ao Sudeste, especialmente ao Rio de Janeiro, para tentar impulsionar suas carreiras. Muitos destes jovens artistas nordestinos eram oriundos de famílias de classe média e tinham passado por universidades durante seus anos de formação, o que os diferenciava das gerações anteriores que fizeram o mesmo caminho – mas isso não era sinônimo de melhor qualidade artística ou garantia de sucesso. A vivência universitária, incluindo as experiências em movimentos culturais, artísticos, políticos que floresciam nos ambientes acadêmicos, lhes oferecia uma formação cultural diversa e com mais abertura para misturas e influências de gêneros, inclusive com o *rock*, que fez parte da vida de muitos deles. Foi este o caso de Geraldo Azevedo, que estudou desenho industrial. O mesmo com Alceu Valença, que passou pela faculdade de direito, mas voltou-se para a música, misturando *rock* com as influências culturais de sua terra, como o coco, a embolada, etc.

Quando a música de Alceu foi selecionada para o VII FIC, ele e Geraldo Azevedo decidiram procurar por Jackson do Pandeiro em sua residência no bairro de Olaria, no Rio de Janeiro, para fazer o convite para que o veterano a interpretasse junto deles no festival. Jackson recebeu os dois “cabeludos” – imagem que ele relacionava com os adeptos da Jovem Guarda, do *rock* – inicialmente com desconfiança, mas, quando Alceu lhe mostrou sua embolada, o paraibano mudou de ideia sobre eles. Os três ensaiaram a música e se apresentaram no VII FIC acompanhados pelo conjunto

¹⁸⁴ Para ouvir *Papagaio do Futuro* acesse a faixa 48 do CD que acompanha esta tese.

¹⁸⁵ Assim como os FICs, as edições do *Festival de Música Popular Brasileira* (TV Excelsior e TV Record), o *Festival Abertura* (TV Globo), e outros que vieram nos anos 1970 e 80, contribuíram decisivamente para revolucionar o cenário da música popular brasileira do período.

Borborema. Contudo, a performance não ocorreu como eles esperavam. Marcelo e Rodrigues contam o episódio da seguinte maneira:

Durante a apresentação no Maracanãzinho, Jackson, Alceu e Geraldo Azevedo foram colocados muito longe do Conjunto Borborema, que os acompanhava. Jackson, atrapalhado pela excessiva reverberação, atravessou. Enquanto os três estavam cantando a segunda parte da música, o conjunto ainda tocava a primeira. Foram desclassificados, e Jackson ficou invocado. (MARCELO e RODRIGUES, 2012, p. 310).

O episódio é abordado também por Moura e Vicente (2001, p. 323). Os problemas acústicos amenizam a situação, servem como explicação – ou desculpa –, mas deve ter sido muito difícil para Jackson aceitar o ocorrido. Uma falha deste tipo, “atravessando” o ritmo e a estrutura da música, justamente com ele, que era o “Rei do Ritmo”? Que tinha como uma de suas principais características justamente a divisão rítmico-melódica vocal? Coquista e embolador, filho de Flora Mourão? Pois é. Aconteceu. Marcelo e Rodrigues (2012, p. 311) narram que Jackson ainda tentou procurar os jornalistas presentes para desabafar sobre a falta de condições causada pelo problema de ordem acústica, pela reverberação do ginásio, mas de nada adiantou. Estavam desclassificados. Para Jackson, perdia-se uma oportunidade de voltar a brilhar, de divulgar seu trabalho para o público jovem dos festivais. O episódio é relevante ao menos por dois aspectos. Um deles é que Jackson finalmente se integrava, ainda que tardiamente, ao ciclo dos festivais da canção, que foram tão importantes para a renovação da música popular brasileira do período, e se juntava para atuar ao lado de jovens artistas, cujas carreiras estavam começando a despontar. Jackson era considerado por alguns artistas nordestinos da nova geração, como os próprios Alceu e Geraldo, como um “mestre”. Entretanto, com o tempo e o convívio que se iniciava, ele também sofreria a influência destes jovens, renovando sua música. O outro aspecto é que a constatação de um erro deste tipo, “atravessando” a performance da música, ajuda a perceber a figura de Jackson de uma forma mais humanizada, lembrando que sob a imagem do “mito”, do “Rei do Ritmo”, estava o homem, o artista *profissional*, que, mesmo com toda sua experiência, preparo e virtuosismo técnico, também estava sujeito ao erro, como qualquer ser humano.

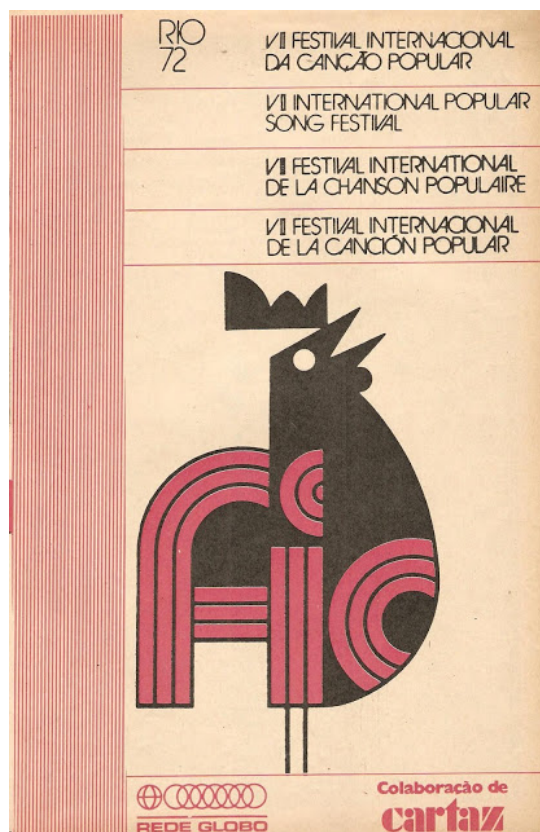


Fig. 37 Cartaz de divulgação do VII FIC¹⁸⁶

Apesar da desclassificação no VII FIC, *Papagaio do Futuro* se tornou uma música importante do repertório de Alceu Valença. Além disso, ela foi responsável pelo início da relação forte que se estabeleceu entre ele e Jackson nos anos seguintes. A proximidade com Alceu conduziria Jackson para novos projetos em conjunto e o aproximaria do público jovem que Alceu estava conquistando em sua carreira.

A experiência no VII FIC também foi relevante por promover o contato entre Geraldo Azevedo e Jackson. Geraldo afirmou em diversas oportunidades, em entrevistas¹⁸⁷ e depoimentos, como foi influenciado por Jackson do Pandeiro, tanto do ponto de vista artístico quanto profissional, em aspectos como a conduta com os músicos e a seriedade com que tratava os ensaios e os shows.

¹⁸⁶ Imagem encontrada no site < <http://festivalesdempb.blogspot.com.br/2013/02/1972-vii-festival-internacional-da.html> >. Acesso em 21 nov 2016, 20h00.

¹⁸⁷ Uma destas entrevistas aconteceu durante o programa *De lá pra cá*, exibido em 18 de maio de 2009, pela TV Brasil, com apresentação de Ancelmo Gois. Neste programa, além de falar sobre a figura de Jackson do Pandeiro, Geraldo Azevedo apresentou uma composição que criou, em parceria com Geraldo Amaral, em homenagem ao artista paraibano, lançada por ele no CD *O Brasil Existe em Mim*, de 2007, intitulada *Já que o som não acabou* – fazendo uma associação entre o som das palavras do título e o nome “Jackson” e apontado para a permanência do artista e de sua música na memória da MPB. A letra completa desta canção está transcrita nos Anexos deste trabalho. Trechos do referido programa de televisão foram encontrados em < <https://www.youtube.com/watch?v=uydUlih53Go> >. Acesso em 21 jul 2016, 10h00.

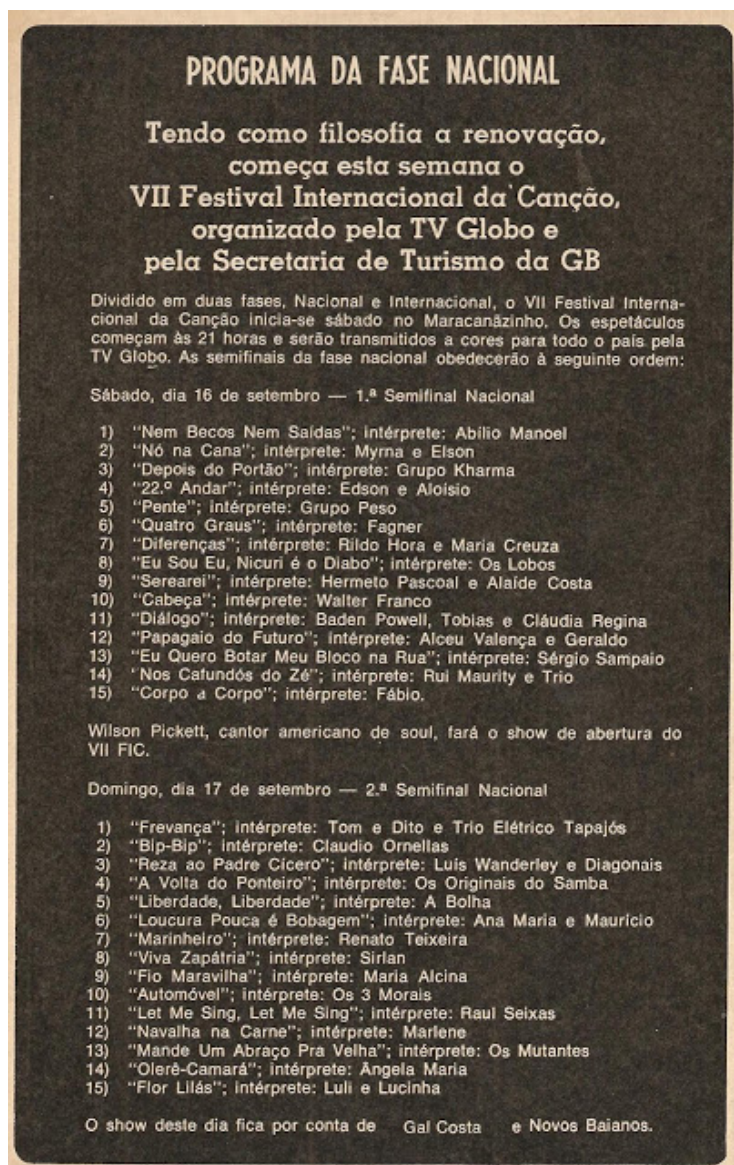


Fig. 38 Programa da 1ª Semifinal do VII FIC, como anúncio de *Papagaio do Futuro* no item 12, na parte superior¹⁸⁸

Ainda no ano de 1972, Jackson recebeu outro convite que impactou fortemente sua vida. O radialista Adelzon Soares o chamou para apresentarem juntos um programa nas madrugadas de quarta-feira, na Rádio Globo, com foco na “música nordestina” e com a participação de artistas “forrozeiros” convidados. Jackson atuou por seis anos no programa, que tinha grande audiência, com Adelzon conduzindo e ele cantando, tocando, conversando e consolidando-se como uma espécie de “liderança” entre os artistas da comunidade da “música nordestina”, inclusive apadrinhando e apoiando

¹⁸⁸ Imagem encontrada no site < <http://festivalesdempb.blogspot.com.br/2013/02/1972-vii-festival-internacional-da.html> >. Acesso em 21 nov 2016, 20h00.

muitos dos que chegavam ao Rio de Janeiro e São Paulo para tentar a sorte com suas carreiras. Foi assim com Elinor Julião, Manoel Serafim, Os Três do Nordeste, entre muitos outros. Neste período, o respeito que Jackson angariou ao longo de sua trajetória lhe trouxe o apelido de o “Velho” entre as pessoas mais próximas. Ele atingia um *status* diferenciado no campo da “música nordestina”, sendo cada vez mais reconhecido como um de seus maiores artistas. Apenas Gonzaga fazia frente ao seu prestígio. Deste modo, o personagem do “forrozeiro” ganhava predominância em sua imagem. Com sua atuação neste programa de rádio, Jackson voltava a exercer de maneira contundente seu papel como *mediador*, divulgando a *cultura musical da região Nordeste do Brasil*, em forma de *música popular mediatizada*.

Jackson lançou, em 1973, o LP *Tem Mulher, Tô Lá*, pela gravadora CBS. Nele está incluída a música *A Primeira Lição*¹⁸⁹, de José Orlando. A faixa inicia com o acordeom tocando um acorde de F7 com notas longas sustentadas e Jackson fazendo um tipo de conclamação, mostrando preocupação com o analfabetismo ainda muito presente em sua região de origem:

F7 Bb7 C7 F7
 “Avante, Nordeste, Norte!/ Gente que canta que é forte/ Mas alguns não sabem ler...”

O modo como Jackson canta esta introdução, com a sílaba “van” da palavra “Avante” acentuada e sustentada longamente na nota Fá – a nota fundamental do acorde –, lembra bastante a maneira como Luiz Gonzaga interpretou o refrão da música *Boiadeiro*¹⁹⁰, de Klécio Caldas e Armanco Cavalcanti, gravada em disco de 78 rpm, de 1950, sustentando a sílaba “Va”, da palavra “Vai”, na nota Mi – também nota fundamental do acorde:

E7 A B7 C#m A B7 E
 “Vai boiadeiro que a noite já vem/ Leva o teu gado e vai pensando no teu bem”.

A interpretação de Gonzaga, nesta passagem, parece se inspirar nos aboios dos vaqueiros/boiadeiros do sertão nordestino – provavelmente em função do tema da canção, o próprio personagem do “boiadeiro” –, e o estilo é repetido na performance de Jackson, anos depois, em uma música também relacionada às pessoas da região Nordeste. Em ambas as gravações, as frases das introduções – que mais parecem ser

¹⁸⁹ Para ouvir *A Primeira Lição*, acesse a faixa 49 do CD que acompanha esta tese.

¹⁹⁰ Para ouvir *Boiadeiro*, acesse a faixa 50 do CD que acompanha esta tese.

breves prelúdios – são enunciadas em um misto de canto e declamação, seguindo a rítmica *ad libitum* dos cantores.

Outras músicas do LP *Tem Mulher, Tô Lá*, como *Xarope de Amendoim*, de Severino Ramos e Paulo Patrício, *Tem Mulher, Tô Lá*, de Zé Catraca e J. Luna, e *Chu Chu Beleza*, de João Silva e Raimudo Evangelista, não se tornaram grandes sucessos, mas ficaram conhecidas pelo público aficionado pelo cantor.

No mesmo ano de 1973, Jackson e seu conjunto Borborema começaram a participar do espetáculo *Brazilian Follies*, no Hotel Nacional Rio. O show era voltado para turistas, principalmente internacionais, e tinha como foco “mostrar a riqueza e diversidade das sonoridades nacionais, retratando as várias regiões do país através de seus ritmos, danças e vestimentas estilizadas” (MOURA e VICENTE, 2001, p. 335). Pela descrição dos biógrafos de Jackson, parece que era mais uma destas produções mostrando uma imagem idealizada do país para vender aos turistas que buscavam ver seu “exotismo”. Mas, para Jackson, os músicos de seu conjunto e muitos outros artistas, era uma boa oportunidade de trabalho.

2.1.3 Exu, Santo Antônio ou Racional Superior?

O tema da religiosidade esteve presente na discografia de Jackson desde seu início. Primeiro, revelando suas relações com cultos religiosos afro-brasileiros. Já em seu primeiro lote de gravações, realizado em 1953, pela Copacabana, está a música *O Galo Cantou*¹⁹¹, de Edgar Moraes, classificada como “batuque”¹⁹². A letra da música é a seguinte:

Vem pra roda Iaiá / Vem pra roda Ioiô
Bate o baque, “muréque”/ Já deu meia noite/
E o galo cantou/ O meu galo cantou.
Já é de madrugada/ Pai Ogum já mandou/
Sacudir o despacho/ Na encruzilhada/

¹⁹¹ Para ouvir *O Galo Cantou*, acesse a faixa 51 do CD que acompanha esta tese.

¹⁹² No repertório de Jackson, a classificação “batuque” não parece se referir à ordem dos gêneros musicais, mas, sim, estar associada às músicas que fazem referência aos cultos afro-brasileiros e suas entidades divinas, por vezes, com o uso de “toques” – padrões rítmicos – em tambores como atabaques e tumbadoras.

Areia/ Areia...

Beija o chão, saravá!/ Está formado de sol

E vai baixar na roda/ O rei Orixá.

Muitas músicas do repertório de Jackson seguem a mesma inclinação, como: *Pai Orixá*, “batuque”, de Edgar Ferreira; gravado em 1955; *Terreirada*, de Josebel e Jackson, de 1957; *Ogum de Malê*, “batuque”, de Laesse Miranda e Antônio Nunes, de 1959; *Saravá O Endá*, “batuque”, de Átila Nunes e Betinho, de 1959; *De Araraê*, de Jackson e José Batista, de 1959; *Cacungaruquê*, de Jackson e Pedro Melodia, de 1960; *Babá de Babá*, samba, de Almira Castilho e Waldemar Silva, de 1964; o maracatu *Babalaô*, de Geraldo Nunes, de 1965; o samba *Pisei Num Despacho*, de Geraldo Pereira e Elpídio Viana, entre outras.

Entretanto, em 1973, Jackson se tornou “racional”. Ele passou a fazer parte dos seguidores do “mestre Manoel” – Manoel Jacinto Coelho (1903 – 1991) –, na “Cultura Racional”. Manoel afirmava receber seus fundamentos de um ser cósmico chamado de “Racional Superior”, e os registrou na obra *Universo em Desencanto*. Os participantes da Cultura Racional afirmavam não considerá-la como religião ou seita, mas como um tipo de “filosofia” onde se atingiria um estágio superior de evolução humana por meio do desenvolvimento do “raciocínio”. Assim como Jackson, outros artistas como Tim Maia¹⁹³, Procópio Ferreira e Orlando Silva também passaram pela Cultura Racional.

A Cultura Racional influenciou Jackson a ponto dele se dedicar à gravação de músicas que a tinham como tema e faziam sua divulgação. Em 1974, em seu LP *Jackson do Pandeiro – Nossas Raízes*, lançado pela Alvorada/Chanteceler, gravou *Mundo de Paz e Amor*¹⁹⁴, de Zito de Sousa e Toninho, dando testemunho de sua “conversão” ao “caminho racional”:

Andei, andei, andei / Por esse mundo andei, andei, andei

Como eu penei, penei, penei/ Mas me encontrei, me encontrei.

Sou de origem racional/ Deformado aqui estou

Hoje posso responder/ De onde vim, pra onde vou

¹⁹³ Tim Maia lançou dois discos diretamente ligados à Cultura Racional, inclusive, procurando divulgar seus princípios: *Tim Maia Racional Vol. 1*, de 1975, e *Tim Maia Racional Vol. 2*, de 1976.

¹⁹⁴ Para ouvir *Mundo de Paz e Amor*, acesse a faixa 52 do CD que acompanha esta tese.

Meu caminho é racional/ O meu mundo é de paz e amor.

No LP *Jackson do Pandeiro – Um Nordestino Alegre*, lançado em 1977, pela Alvorada/Chantecler, está o samba *Acorda Meu Povo*¹⁹⁵, de João Cruz, com forte presença da percussão, em uma batucada com surdo, pandeiro, tamborim, agogô, ganzá, e os solos da introdução e do interlúdio tocados em dobra por clarinete e acordeom. Ao final da música, Jackson anuncia em um tom quase de comício ou pregação: “Acorda meu povo, que a fase é Racional!” – carregando na pronúncia do “R” da palavra Racional, como era próprio de seu estilo.

Em 1978, Jackson lançou o LP *Jackson do Pandeiro – Alegria Minha Gente*, também pela Alvorada/Chantecler. O repertório registrado no disco revela a pluralidade de influências e a complexidade da personalidade artística/cultural e religiosa de Jackson. Muitas músicas do LP fazem referência a temas religiosos ou “racionais”, demonstrando as características de ambiguidade, de deslocamento entre posições, transversalidade, diálogo e mediação que são próprias da condição liminar/liminóide de Jackson do Pandeiro.

Duas das músicas deste disco são dedicadas exclusivamente à Cultura Racional. São dois forrós no estilo de Jackson, misturando padrões rítmicos de coco, baião e samba. Na faixa-título¹⁹⁶ do LP, além de saudar o ser Racional Superior, ele descreve como é o “Mundo Racional”:

Alegria minha gente/ Que a salvação chegou
 Batam palmas e digam “Viva”/ Ao Racional Superior.
 Muito distante do Sol/ E acima do Astral
 Existe uma planície/ É o Mundo Racional
 Este mundo é perfeito/ É justiça e é razão
 É limpeza e é pureza/ Só existe perfeição
 E é de lá que nós somos/ Com justa causa e razão.

¹⁹⁵ Para ouvir *Acorda Meu Povo*, acesse a faixa 53 do CD que acompanha esta tese.

¹⁹⁶ Para ouvir *Alegria Minha Gente*, acesse a faixa 54 do CD que acompanha esta tese.

Em *A Luz do Saber*¹⁹⁷, de João Lemos, continuou sua divulgação da Cultura Racional – o arranjo tem forte presença dos instrumentos de percussão, com caráter bastante “suingado”, como é marca da performance de Jackson. Porém, em 1978, ele já estava se desiludindo com o *Universo em Desencanto*. Assim como aconteceu com Tim Maia, as discrepâncias entre o que era ensinado e o que era praticado por mestre Manoel e seus seguidores fez com que Jackson, aos poucos, fosse se desligando do grupo, até que o abandonou definitivamente. Moura e Vicente (2001, p. 342 – 343) afirmam que depois de seu desligamento da Cultura Racional, Jackson foi “influenciado pela irmã, o cunhado e a sobrinha, convertidos em testemunhas de Jeová”, e “passou a dirigir sua inquietação à Bíblia”. Contudo, no mesmo LP *Jackson do Pandeiro – Alegria Minha Gente*, ele incluiu algumas músicas que confirmam sua conexão anterior com religiões afro-brasileiras. Entre estas, *Dá Licença*¹⁹⁸, do próprio Jackson do Pandeiro e Mascote – pseudônimo utilizado por Neuza Flores, esposa de Jackson àquela época –, em que o cantor pede “licença” – consentimento – às correntes espirituais ligadas à natureza, com a ajuda do Coro, que vai cantando o refrão enquanto Jackson cita cada elemento em particular:

(Jackson)	Salve o Reinado da Primavera!
	Dá licença, aê, dá licença, aê/ Licença ao povo da praia, licença, aê
(Coro)	Dá licença, aê, dá licença, aê/
(Jackson)	Ao povo da nascente, licença, aê
(Coro)	Dá licença, aê, dá licença, aê/
(Jackson)	Ao povo da cachoeira, licença, aê
(Coro)	Dá licença, aê, dá licença, aê/
(Jackson)	Ao povo da mata, licença, aê
(Coro)	Dá licença, aê, dá licença, aê/
(Jackson)	Ao povo do rio, licença, aê
(Coro)	Dá licença, aê, dá licença, aê/
(Jackson)	Ao povo da pedreira, licença, aê
(Coro)	Dá licença, aê, dá licença, aê/
(Jackson)	Ao povo da encruzilhada, licença, aê

¹⁹⁷ Para ouvir *A Luz do Saber*, acesse a faixa 55 do CD que acompanha esta tese.

¹⁹⁸ Para ouvir *Dá Licença*, acesse a faixa 56 do CD que acompanha esta tese.

- (Coro) Dá licença, aê, dá licença, aê/
 (Jackson) Salve o Reinado das Flores!

Em *Dá Licença*, destacam-se violas e o acordeom na introdução, e, durante a música toda, instrumentos de percussão como ganzá, triângulo, e tambores graves – possivelmente atabaques – com sonoridade que lembra a utilizada em músicas de cultos afro-brasileiros – onde, em geral, os instrumentos graves é que realizam os “solos” e variações, como ocorre nesta gravação de Jackson. As saudações de Jackson ao “Reinado da Primavera” e ao “Reinado das Flores” são também utilizadas pela Cultura Racional, em homenagem ao início do período da primavera, apontando para dois aspectos: por um lado, o passado de mestre Manoel, como médium da Umbanda antes de “fundar” a Cultura Racional, influenciando nesta última; e, o sincretismo presente em Jackson, misturando a “filosofia racional” com o espiritualismo umbandista – o que se encaixa bem em sua personalidade liminar, “entre-mundos”.

O sincretismo religioso está presente também na faixa *Mundo Novo*¹⁹⁹, de José Gomes Filho – o próprio Jackson – e Waldemar Lima. Neste forró, os atabaques estão muito aparentes, atuando como protagonistas entre os instrumentos de percussão. Seus padrões rítmicos se parecem muito com toques de terreiro²⁰⁰ – os chamados “pontos”. A letra da música é a seguinte:

- (Refrão) Santo Antônio do Mundo Novo / Alumeia o meu caminho
 Santo Antônio do Mundo Novo/ É triste viver sozinho.
- (Estrofe 1) Meu Santo Antônio/ Você é casamenteiro
 Me bote na sua lista/ Que eu ainda sou solteiro.
- (Estrofe 2) Meu Santo Antônio/ Não posso viver assim
 Vou mandar rezar novena/ Arranje um amor pra mim.
- (Estrofe 3) Meu Santo Antônio/ Já cansei de viver só
 Santo Antônio meu amigo/ Vê se me arranja um xodó.

¹⁹⁹ Para ouvir *Mundo Novo*, acesse a faixa 57 do CD que acompanha esta tese.

²⁰⁰ Talvez sejam de fato, mas devo reconhecer que não tenho conhecimento suficiente nesta área e não encontrei, durante esta pesquisa, comprovação ou refutação desta possibilidade, ficando sua verificação para uma próxima oportunidade.

A letra da canção refere-se diretamente à crença popular de que o santo católico, Antônio, seria “casamenteiro”, isto é, que realizaria a “graça” de encontrar um cônjuge para o(a) devoto(a) solteiro(a). Para isso, seus fiéis fazem suas orações ao santo, inclusive nas chamadas “novenas” – tipo de ritual com orações que são realizadas durante um ciclo de nove dias²⁰¹, citadas na letra da canção. Esta é a parte aparentemente enfatizada. Mas o sincretismo se percebe – além da sonoridade dos atabaques – nos versos do refrão: “Santo Antônio do Mundo Novo / Alumeia o meu caminho/ Santo Antônio do Mundo Novo/ É triste viver sozinho”, que é uma variação de uma resposta a um pedido de benção na Umbanda com os seguintes dizeres: “Santo Antônio do Mundo Novo/ Não me deixe andar sozinho/ Ai, meu Santo Antônio/ Abra meus caminhos”²⁰². Vale lembrar que em algumas religiões afro-brasileiras existe, desde o período colonial brasileiro, um sincretismo entre as figuras dos *orixás*, cuja origem estava no continente africano e cujo culto chegou ao Brasil com os povos negros escravizados, e dos *santos católicos* que eram cultuados pelos colonizadores portugueses ou, posteriormente, pelos próprios brasileiros brancos que detinham a posse dos escravos. Em função da censura exercida pelos senhores de escravos, o culto dos orixás africanos foi ressignificado no continente americano – este, representado muitas vezes como o “Novo Mundo”, em comparação com o continente Europeu, o “Velho Mundo”; ou, na canção e na bênção religiosa, com as palavras dispostas inversamente, como o “Mundo Novo”, em comparação com o “antigo mundo” dos ancestrais africanos. Desta forma, o orixá Ogum, por exemplo, foi associado à figura de São Jorge, e a orixá Iansã, associada à Santa Barbara. De modo análogo, foram sincretizadas as figuras de Santo Antônio e do Exu – orixá que, na tradição iorubá, é aquele que faz a ligação entre os homens e as divindades. Em seu livro, *Orixás – Deuses Iorubás na África e no Mundo Novo*, Pierre Fatumbi Verger afirma que

Exu é o guardião dos templos, das casas, das cidades e das pessoas. É também ele que serve de **intermediário entre os homens e os deuses**. Por essa razão é que nada se faz sem ele e sem que oferendas lhe

²⁰¹ Existem também as “trezenas”, que são rituais de orações que ocorrem durante treze dias, terminando na data de comemoração da festividade de Santo Antônio, em 13 de maio, a cada ano.

²⁰² Durante a pesquisa, encontrei estes versos citados, em sites de internet ligados à Umbanda, como “motumbá axé”, explicados como uma resposta a um pedido de benção (“motumbá”) ou saudação, entre os Nagôs (iorubás). Como fontes, cito, por exemplo, *Centro de Umbanda Caboclo Taperoá* < <http://caboclotaperoa.tumblr.com/post/62113252726/motumba-axe-santo-ant%C3%B4nio-do-mundo-novo-n%C3%A3o-me> >. Acesso em 22 nov 2016, 10h00; e Filhos do Axé < <http://filhosdoaxe.tumblr.com/post/62370380375/motumba-axe-santo-ant%C3%B4nio-do-mundo-novo-n%C3%A3o-me> >. Acesso em 22 nov 2016, 10h10. Estes mesmo dizeres foram encontrados também em sites ligados à Cultura Racional e ao “Santo Daime”.

sejam feitas, antes e qualquer outro orixá, para neutralizar suas tendências a provocar mal-entendidos entre os seres humanos e em suas relações com os deuses e, até mesmo, dos deuses entre si. (VERGER, 1981, p. 76 – grifo meu)

Em algumas linhas da Umbanda, os Exus e Pombas Giras fazem parte do “povo da rua” ou “povo da encruzilhada” – um dos citados na música *Dá Licença*, que pode “abrir ou fechar os caminhos” dos homens. Entre os Exus, está o Zé Pilintra, representado pela figura do *malandro*, de terno branco, chapéu de lado e gravata vermelha – a descrição que Jackson fez de seu figurino durante o episódio já estudado da Revista Carnavalesca *A Pisada É Essa!*... Esta discussão sobre a representação do Exu e do sincretismo com a figura de Santo Antônio é interessante, mas escapa aos objetivos desta pesquisa, por isso, não irei me aprofundar neste aspecto. Contudo, o que foi discutido até aqui é suficiente para percebermos as ligações de Jackson com cultos afro-brasileiros e o catolicismo – e até mesmo com a Cultura Racional –, representadas todas nesta música. De certa forma, o arquétipo do Exu, enquanto *intermediário* entre “os homens e os deuses”, como afirmou Verger, pode ser relacionado analogamente à figura de Jackson do Pandeiro e sua característica de *mediador* entre campos e instâncias distintas no interior da cultura musical popular brasileira.

Deste modo, a representação do sincretismo religioso afro-brasileiro – de constituição dinâmica e de variadas formas e correntes – e da Cultura Racional, na música de Jackson, também se encaixa em sua *condição de artista liminar/liminóide*, sempre “entre mundos”.

2.1.4 Seis e Meia e Um Nordestino Alegre

A imagem de “forrozeiro” de Jackson do Pandeiro já estava consolidada no mercado musical brasileiro em 1974. Porém, assim mesmo, ele não deixava de reafirmar sua estreita relação com o samba. Neste ano, no LP *Nossas Raízes*, entre “forrobodós” e “racionais”, ele gravou uma composição sua e de Ivo Marins, chamada *O Samba e o Pandeiro*²⁰³. A música começa com um solo breve de pandeiro, com Jackson mostrando que, apesar das sequelas do acidente de automóvel ocorrido em 1968, ainda tinha muita habilidade com o instrumento. Em seguida, juntam-se o surdo,

²⁰³ Para ouvir *O Samba e o Pandeiro* acesse a faixa 58 do CD que acompanha esta tese.

fazendo a marcação no registro grave, o agogô, o tamborim, o ganzá e o cavaquinho. Durante a música, Jackson faz breves intervenções com seu pandeiro, em passagens – “viradas” – de difícil execução, com a utilização de sincopas e de sextinas. A letra da canção, que é cantada em primeira pessoa, é uma espécie de declaração de Jackson sobre seu apego ao pandeiro:

Eu vou pro samba, mas não deixo de levar o meu pandeiro
 Ele vai, ele vem, ele vem, ele vai comigo na frente
 Eu vou pro samba, mas não deixo de levar o meu pandeiro
 Ele vai, ele vem, é com ele que eu faço um samba “quente”!

Maria, traz aí minha sacola / Minha sacola de couro

Maria, traz aí o meu pandeiro/ Ele é o meu tesouro.

Além disso, os segundo e quarto versos podem ser pensados também como o reconhecimento de Jackson da relação entre seu estilo de interpretação vocal e sua performance com o pandeiro e a percussão em geral. Ao cantar “Ele vai, ele vem, ele vem, ele vai comigo na frente”, Jackson parece fazer menção aos deslocamentos de acentuação rítmica e das palavras, provocados pelas antecipações e retardos que se configuram com suas variações na divisão rítmico-melódica vocal, e que são acompanhadas e enfatizadas por seu modo de tocar o instrumento. Nesta mesma gravação, Jackson realiza a divisão rítmico-melódica destes versos “Ele vai, ele vem...” de maneira distinta em algumas vezes durante a performance, acelerando a pronúncia, deslocando a posição das palavras em relação à métrica do compasso.

No ano seguinte, em 1975, a produção discográfica de Jackson apresentou pouco destaque. Primeiro veio o lançamento de um disco-coletânea, o LP *Os Grandes Sucessos de Jackson do Pandeiro*, pela Tropicana/CBS, com o aproveitamento de músicas de seu catálogo, uma vez que o artista não era mais contratado desta gravadora. Depois, o LP *A Tuba da Muiê – Jackson do Pandeiro e Seu Conjunto*, lançado pela Alvorada/Chantecler. A curiosidade deste disco é que, de suas doze faixas, apenas cinco são cantadas por Jackson. Fato inédito, até então, em um álbum de sua discografia. Ele já havia dividido as atenções com outros artistas em coletâneas carnavalescas, em discos dedicados aos festejos juninos – como a série *Pau de Sebo*, da CBS –, mas essa era a

primeira vez que um disco de Jackson tinha tão pouco Jackson cantando. E destas cinco músicas, entre elas a faixa título – com seu duplo sentido e o uso de uma tuba pontuando toda a interpretação –, pouco ficou para a memória da figura do artista.

Em 1976, a situação não foi diferente. Novamente a Alvorada/Chantecler produziu um disco de Jackson, com doze faixas, mas em que ele cantou menos ainda, apenas três músicas. O destaque ficou para a música instrumental *Arrasta-Pé em Santa Rita*²⁰⁴, composta pelo “sanfoneiro de boca” Jackson do Pandeiro e gravada pelo acordeonista Severo, que era integrante de seu conjunto.

No mesmo ano, Jackson participou do *Projeto Seis e Meia*, que, de acordo com Moura e Vicente (2001, p. 349), era uma produção de Albino Pinheiro e Ginaldo de Souza, com apresentações no Teatro João Caetano, na cidade do Rio de Janeiro, que ocorriam sempre no horário das 18h30, juntando dois artistas a cada vez, com shows de segunda a sexta-feira. Jackson apresentou-se com Alceu Valença e, de acordo com Albino Pinheiro²⁰⁵, também com Carmélia Alves. A ligação de Jackson com Alceu vinha já de alguns anos, desde o episódio do VII FIC, cantando juntos a música *Papagaio do Futuro*, como comentado anteriormente. Em entrevista falando sobre Jackson e sua música, Albino lembra que a apresentação conjunta de Jackson e Alceu promoveu uma aproximação do público jovem que acompanhava a carreira de Alceu, com a música do velho artista paraibano, como se nota na declaração transcrita em seguida:

Quando ele [Jackson] fez o show com Alceu Valença... Que o Alceu Valença, na época,... isso tudo, estamos na década de 70... ele tinha uma... ele tem até hoje, o Alceu Valença, um público da faixa estudantil muito forte. **Aí você sentia que o público estudantil tinha uma descoberta, através do Alceu Valença, daquele extraordinário músico [Jackson], que já não era tão divulgado como merecia.** Já, quando ele fazia, por exemplo, lá no próprio *Projeto Seis e Meia*, um espetáculo com a Carmélia Alves, você sentia que era um público um pouco mais adulto, porque já vinha também o público que a Carmélia puxava naturalmente, e que, independente da diferença, o que havia era uma imen..., uma grande identidade, porque ele tinha um charme no palco fantástico! A participação dele [Jackson] no palco era de uma simpatia que... isso não se aprende. Quer dizer, era o carisma dele, pessoal. Era muito simpático no palco. (ALBINO PINHEIRO, entrevista disponível em <

²⁰⁴ Para ouvir *Arrasta-Pé em Santa Rita* acesse a faixa 59 do CD que acompanha esta tese.

²⁰⁵ Entrevista com Albino Pinheiro, em YOUTUBE. *Jackson do Pandeiro = Documentário raro parte 1*. Vídeo (9min35seg). Disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=ELlqnGrxY_E >. Acesso em 28 out 2015, 14h00.

https://www.youtube.com/watch?v=ELlqnGrxY_E >. 07min34seg – grifos meus)

Jackson ainda participou da série *Nove e Meia* – inspirada no projeto *Seis e Meia* –, na casa de shows *Canecão*, no Rio de Janeiro, com produção de Sergio Cabral e Ronaldo Bôscoli. De acordo com Moura e Vicente (2001, p. 349), Jackson foi “convidado para, juntamente com Emilio Santiago, Dóris Monteiro e Alcione, participar da fase inicial”.

Em 11 de abril de 1977, Jackson participou de um show no Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro, juntamente com Zé Ramalho, Fagner e Moraes Moreira – três jovens artistas nordestinos que começavam a despontar no cenário da música popular brasileira. Para estes artistas, Jackson figurava como um “mestre” da música nordestina, cujas obras fizeram parte de suas vidas durante a juventude e que se somava a outras influências como o *rock* e o psicodelismo – este último, especialmente em relação a Zé Ramalho. O show foi dirigido por Capinan e Abel Silva, que editavam a revista *Anima* e organizaram a apresentação com o propósito de financiar o segundo número da publicação. Foi uma oportunidade para Jackson se relacionar com mais alguns artistas da geração que surgia na segunda metade da década de 1970 e dirigir-se ao público que os acompanhava.



Fig. 39 Da esquerda para a direita, Fagner, Moraes Moreira, Zé Ramalho e Jackson do Pandeiro, na época do show *Anima*²⁰⁶

²⁰⁶ Fonte: Moura e Vicente, 2001, p. 326.

No mesmo ano de 1977, foi lançado o LP *Jackson do Pandeiro – Um Nordestino Alegre*, pela Alvorada/Chantecler. No repertório do álbum, muitas músicas interessantes gravadas por Jackson, como as já citadas *Amigo do Norte* e *Acorda Meu Povo*. Além destas, está a música *História de Lampião*²⁰⁷, de Severino Ramos e José Gomes Filho. A música parece com uma história de cordel, mas em forma de canção. É construída sobre o modo mixolídio de Fá, com o 4º grau aumentado²⁰⁸ em muitas passagens, e com o acorde de F7 como base para o acompanhamento, fazendo remeter diretamente à sonoridade característica das músicas dos cantadores e repentistas nordestinos, atuantes em praças, feiras e espaços públicos como parte da cultura popular tradicional da região. Além do tema do cangaço e da figura de Lampião no sertão nordestino, muito recorrente na literatura de cordel e nos repentistas/cantorias, a referência à cultura popular se faz desde o primeiro verso da música, que utiliza um dito popular: “Maior do que Deus, ninguém!”. Esta música é um exemplo da relação profunda de Jackson com a cultura popular nordestina e da influência que ela exerceu em sua identidade artística, tanto pelos temas abordados quanto pela forma e pelo material musical/poético – acordes, escalas, ritmos, métrica poética – utilizados.

Em outra faixa do mesmo LP, *Alô Campina Grande*²⁰⁹, de Severino Ramos, o tema é a cidade querida por Jackson, onde ele se profissionalizou como músico, e já cantada por ele em *Forró em Campina*. Mas esta gravação tem relevância para este estudo por apresentar um excelente exemplo de um procedimento técnico característico do estilo interpretativo vocal de Jackson, diretamente relacionado com sua divisão rítmico-melódica. Para observar este procedimento, tomarei como referência os versos do refrão da canção, que transcrevo em seguida:

“Alô, alô, minha Campina Grande / Quem te viu e quem te vê/ Não te conhece mais
Campina Grande tá bonita, tá mudada / Muito bem organizada, cheia de cartaz.”

Durante a gravação, Jackson canta este refrão por três vezes. A primeira exposição estou nomeando como Seção A1. Na primeira reexposição, chamada aqui de A2, não ocorrem variações muito significativas. É na segunda reexposição, nomeada

²⁰⁷ Para ouvir a música *História de Lampião* acesse a faixa 60 do CD que acompanha esta tese.

²⁰⁸ A escala que funciona como referência para esta música, ainda que não seja pensada com este tipo de classificação pelos cantadores populares, é composta pelas seguintes notas musicais: Fá, Sol, Lá, Si (o 4º grau aumentado), Do, Ré, Mib.

²⁰⁹ Para ouvir a música *Alô Campina Grande* acesse a faixa 61 do CD que acompanha esta tese.

como A3, que acontece um deslocamento rítmico na enunciação dos versos finais “Campina Grande tá bonita, tá mudada / Muito bem organizada, cheia de cartaz.”, como se pode verificar na transcrição para partitura que realizei a fim de facilitar a observação detalhada deste procedimento de variação e recriação musical/poética:

$\text{♩} = 98$

A1

Jackson

A - lô A - lô mi-nha Cam-pi-na Gran-de Quem te viu e quem te

Jackson

vê não te co-nhe - ce mais__ Cam-pi - na Gran-de tá bo - ni - ta tá mu-

Jackson

da - da mui - to bem or - ga - ni - za - da che - ia de car - taz__

A3

Jackson

A - lô A - lô mi-nha Cam-pi - na Gran-de Quem te viu e quem te

Jackson

vê não te co-nhe - ce mais__ Cam - pi - na Gran-de tá bo - ni - ta

Jackson

tá mu - da - da mui - to bem or - ga - ni - za - da che - ia de car - taz

Como se percebe nos trechos destacados em verde, os versos finais da Seção A1 se iniciam na antepenúltima semicólcheia do compasso anacrústico, enquanto que os mesmos versos na Seção A3 se iniciam na última semicólcheia. Esta diferença de duas semicólcheias na posição inicial das frases em relação ao compasso causa o deslocamento de todas as sílabas poéticas durante a enunciação do canto, em uma espécie de “efeito dominó”, alterando a acentuação das palavras e provocando a necessidade de um ajuste tanto nas células rítmicas quanto na sequência de notas musicais ao final das frases. Este procedimento de recriação, de variação do material musical/poético, era uma espécie de “jogo” artístico que Jackson propunha, de modo não declarado, para seus ouvintes. O que ele fazia era, portanto, um jogo entre um “intérprete criador” e a recepção que sua música poderia provocar em um “ouvinte

ativamente responsivo” – para utilizar um termo bakhtiniano²¹⁰. Jackson jogava, portanto, com a expectativa de repetição²¹¹ provocada pelo reconhecimento do ouvinte dos versos e da melodia durante cada reexposição, podendo satisfazer a expectativa, reproduzindo as frases musicais/poéticas do mesmo modo como foram apresentadas na primeira exposição, ou produzindo uma sensação de “deslocamento”, em função da não concretização da expectativa se as frases musicais/poéticas acontecessem de forma variada, como é o caso deste exemplo, na música *Alô Campina Grande*. Não estou aqui afirmando que a recepção seria assim para todos os ouvintes. Reconheço que este aspecto tem múltiplos fatores e que, a despeito das intenções do compositor ou do intérprete, a recepção, em última instância, depende de cada ouvinte individual. O que estou tentando demonstrar aqui é apenas o modo como Jackson propunha este tipo de “jogo musical”, baseado nas variações rítmico-melódicas e nos deslocamentos que realizava na acentuação das sílabas poéticas. Apesar de não poder fazer afirmações “universais” sobre o aspecto da recepção deste tipo de “jogo” que Jackson propunha, é possível ao menos reconhecer que muitos de seus ouvintes não só aceitavam participar do “jogo”, como valorizavam especialmente esta característica da performance do artista, uma vez que esta sua “divisão” vocal é apontada em muitos discursos de outros artistas, músicos, críticos, historiadores/memorialistas e de seus fãs, como um grande diferencial de Jackson no campo da música popular brasileira, e serve inclusive como elemento que fundamenta sua imagem como “Rei do Ritmo” nestes mesmos discursos – como já observamos, por exemplo, nos depoimentos de Gilberto Gil e que veremos repetidos por outros sujeitos no decorrer desta pesquisa.

Um indício de que Jackson fazia todo este “jogo musical” de forma proposital pode ser percebido após o final da Seção A3, quando ele exclama “Taí!”, como se estivesse assinalando aos ouvintes o que havia feito em relação à variação da divisão rítmico-melódica nesta reexposição (A3). Esta exclamação de Jackson revela que ele tinha controle deste procedimento e o empregou conscientemente nesta música, como

²¹⁰ Não pretendo me estender sobre esta terminologia teórica de Bakhtin neste momento. O termo “ouvinte ativamente responsivo” é utilizado aqui apenas no intuito de ressaltar a necessidade de um ouvinte atento ao discurso musical, de modo que possa perceber, reagir e dialogar – mentalmente e/ou fisicamente – com os procedimentos musicais realizados durante a performance. Para informações sobre esta terminologia, ver Bakhtin (1926, 2003).

²¹¹ Faço estas observações a partir do trabalho de Eduardo Seincman, que estuda estas relações entre criadores musicais – compositores e intérpretes – e ouvintes “ativamente responsivos”, mediadas pela obra de arte musical, nos seguintes livros:

SEINCMAN, Eduardo. *Do Tempo musical*, São Paulo: Via Lettera, 2001.

_____. *Estética da Comunicação Musical*. São Paulo: Via Lettera, 2008.

um exemplo de seu estilo de interpretação vocal. Mais adiante, no estudo da música *O Canto da Ema*, veremos que Jackson realiza o mesmo tipo de procedimento em uma das seções da canção, confirmando que este é um traço marcante de seu estilo interpretativo vocal.

Entre outras músicas relevantes do LP *Um Nordestino Alegre*, como *Sete Meninas*, de Toinho e Dominguinhas, e *Cantigas do São Francisco*, em arranjo de Gervásio Horta, destaca-se ainda *Rainha de Tamba*²¹², de Zé do Norte. A música faz referência à *congada* – ou congado, ou ainda congo –, que é uma manifestação de cultura popular afro-brasileira praticada desde o período colonial, surgida entre a população negra trazida como escrava. Em seu *Dicionário do Folclore Brasileiro*, Luís da Câmara Cascudo afirma que foram três os elementos de formação das congadas e destaca duas figuras históricas representadas nos autos populares, a Rainha Ginga e o Rei Cariongo:

A) coroação dos Reis de Congo; B) préstitos e embaixadas; C) reminiscências de bailados guerreiros, documentativos de lutas, e a **reminiscência da Rainha Njinga Nbandi**, Rainha de Angola, falecida a 17 de dezembro de 1663, a **famosa Rainha Ginga**, defensora da autonomia do seu reinado contra os portugueses, batendo-se constantemente contra os sobados vizinhos, inclusive o de **Cariongo**, circunscrição de Luanda. No *congos* do Rio Grande do Norte, **o rei local é Henrique, rei cariongo**, transformado em **rei congo**, noutras paragens. Especificamente, como vemos e lemos no Brasil, nunca esses autos existiram no território africano. É trabalho da escravaria já nacional. (CASCUDO, 2002, p. 300)

Ambos os personagens são citados na música gravada por Jackson, cuja letra apresento a seguir, com ele como cantor solista e com as repetições/respostas de seus versos realizadas pelo coro, procurando caracterizar uma apresentação “ao vivo”, de *participatory performance* (TURINO, 2008), como se fosse uma situação de festa ou auto de cultura popular tradicional, registrada no formato de *high fidelity*:

(Jackson) É, senhor Rei mandou me chamar

(Coro) Senhor Rei mandou me chamar

(Jackson) Lá no Paço Municipal

(Coro) Lá no Paço Municipal

(Jackson) Para saudar a Rainha de Tamba chegando de Portugal

²¹² Para ouvir a música *Rainha de Tamba* acesse a faixa 62 do CD que acompanha esta tese.

- (Coro) Para saudar a Rainha de Tamba chegando de Portugal.
- (Jackson) Vem chegando a Rainha de Tamba com o **Rei Cariongo**, vamos, saravá!
- (Coro) Vem chegando a Rainha de Tamba com o Rei Cariongo, vamos, saravá!
- (Jackson) Êh! Cumbeleleê, cumbeleleê, cumbeleleê/ É pandeiro, é viola, é maracá!
- Cumbeleleê, cumbeleleê, cumbeleleê/ A Rainha de Tamba quer sambar! Tá?
- (Coro) Cumbeleleê, cumbeleleê, cumbeleleê/ É pandeiro, é viola, é maracá!
- Cumbeleleê, cumbeleleê, cumbeleleê/ A Rainha de Tamba quer sambar!
- (Jackson) Lá vem o **Rei Cariongo/ Rainha Ginga** também
- Trazendo o povo de Tamba/ Na hora de Deus, amém
- Cumbeleleê, cumbeleleê, cumbeleleê/ É pandeiro, é viola, é maracá!
- Cumbeleleê, cumbeleleê, cumbeleleê/ A Rainha de Tamba quer sambar!
- (Coro) Cumbeleleê, cumbeleleê, cumbeleleê/ É pandeiro, é viola, é maracá!
- Cumbeleleê, cumbeleleê, cumbeleleê/ A Rainha de Tamba quer sambar!
- (Jackson) Êh! Vem gente de Moçambique/ De Luanda também vem
- Meu povo chegou de Angola/ Na hora de Deus, amém
- Cumbeleleê, cumbeleleê, cumbeleleê/ É pandeiro, é viola, é maracá!
- Cumbeleleê, cumbeleleê, cumbeleleê/ A Rainha de Tamba quer sambar!
- (Coro) Cumbeleleê, cumbeleleê, cumbeleleê/ É pandeiro, é viola, é maracá!
- Cumbeleleê, cumbeleleê, cumbeleleê/ A Rainha de Tamba quer sambar!

A instrumentação tem a predominância do acordeom, fazendo os solos da introdução e dos interlúdios, além da harmonia, um clarinete dobrando a melodia da introdução e fazendo contracantos improvisados, a viola, cuidando também da harmonia e dos contracantos melódicos improvisados, contrabaixo, pandeiro, muitos tambores graves, e um triângulo bem aparente. Nesta música, Jackson retoma outro personagem importante que compõe sua identidade artística: o *brincante*, participante de autos populares, sobretudo no Nordeste do Brasil. Ele reafirma novamente sua *ligação com a cultura popular tradicional* e realiza mais uma vez *a mediação entre esta última e a música popular mediatizada*, ao transportá-la do mundo da performance coletiva, comunitária, participativa, para o mundo do disco, do rádio, da televisão. De certa

forma, se caracteriza também a *mediação entre uma “tradição”* – das congadas – e os *elementos da modernidade*, como os meios de comunicação social modernos citados.

Enfim, o LP *Um Nordestino Alegre* apresenta uma reunião de músicas que, como vimos, apontam para a *condição liminar/liminóide* de Jackson do Pandeiro, transitando por uma variedade de campos culturais, como a Cultura Racional (em *A Luz do Saber*) e a cultura popular tradicional (em *História de Lampião e Rainha de Tamba*, por exemplo), assim como a *mediação* entre esta e a música popular mediatizada. Promove ainda o *diálogo* entre sua música – de Jackson – e a música norte-americana (em *Amigo do Norte*), e traz exemplos claros de seu estilo interpretativo vocal (como em *Alô Campina Grande*).

2.1.5 Coração Bobo

No ano de 1977, foi criado o *Projeto Pixinguinha*, promovido pela também recém criada FUNARTE (Fundação Nacional de Artes). O projeto foi idealizado pelo poeta, compositor e produtor cultural, Hermínio Bello de Carvalho, com inspiração no já citado *Projeto Seis e Meia*. Porém, no *Projeto Pixinguinha*, as atrações faziam turnês em estados diversos do país, sempre com dois ou três artistas participantes, em atuações individuais e interagindo entre si. Em 1978, Jackson do Pandeiro participou do *Projeto Pixinguinha* em apresentações ao lado de Alceu Valença. Foi um período de renovação e de retomada na carreira de Jackson, que vinha pensando em aposentar-se, em função das dificuldades que enfrentava já há muitos anos no mercado musical. De acordo com informações encontradas no site da FUNARTE²¹³, os shows foram realizados entre os meses de maio e junho, nas cidades do Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília, Belo Horizonte, Curitiba, Porto Alegre e Belém. Para Jackson, foi a possibilidade de excursionar mais uma vez pelo país, mostrando sua arte, e ainda ao lado de um artista também nordestino, que vinha alicerçando sua carreira junto ao público mais jovem que o veterano queria – e precisava – tanto se aproximar. A proposta de juntar Jackson e Alceu representava um tipo de reunião entre “tradição” e “modernidade” no campo da música nordestina.

²¹³ Disponível em < <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/pixinguinha/jackson-e-alceu-o-nordeste-em-dois-sotaques-no-projeto-pixinguinha-de-1978/> >. Acesso em 20 dez 2015, às 11h00.

Entre as músicas de Alceu Valença, fizeram parte dos shows do *Projeto Pixinguinha*: *Vou Danado Pra Catende*, *Sol e Chuva*, *Agalopado* e *Espelho Cristalino*, entre outras. Do repertório de Jackson, entraram músicas que haviam se tornado “clássicos” em sua voz, como: *Forró em Limoeiro*, *Chiclete com Banana*, *Sebastiana*, um pot-pourri com *Rainha de Tamba/O Canto da Ema/Um a Um*, e um pot-pourri de músicas carnavalescas com *Lágrima/Vou Gargalhar/Vou Ter Um Troço*. Era uma mostra considerável de alguns dos “personagens” que compunham a identidade artística de Jackson, e de alguns dos principais gêneros musicais e manifestações culturais que faziam parte de sua trajetória, com o coco, o samba e a marcha carnavalescos, o forró e os folguedos populares.



Fig. 40 No centro, Alceu Valença e Jackson do Pandeiro durante show do *Projeto Pixinguinha*, em 1978²¹⁴

A turnê com Alceu Valença e os músicos do conjunto que o acompanhava trouxe uma maior aproximação de Jackson com instrumentos eletrificados, principalmente com a guitarra elétrica, que ele via antes com muita desconfiança pela ligação simbólica do instrumento com o *rock* – que, como já discutimos, era o gênero musical que Jackson considerava ter “invadido” o mercado musical, tomando seu lugar e o de muitos outros artistas brasileiros. Aos poucos, ele foi se acostumando com a formação de “banda de rock”, com guitarra, baixo elétrico e bateria, que constituía a

²¹⁴ Fonte: Site *Forró em Vinil*. Disponível em < <http://www.forroemvinil.com/alceu-valenca-e-jackson-do-pandeiro/> >. Acesso em 11 fev 2015, às 13h25.

base de acompanhamento de Alceu Valença, e misturando-os ao seu Conjunto Borborema, com a presença do acordeom, do zabumba, do triângulo e do pandeiro, nos shows do *Projeto Pixiguiinha*.

O convívio proporcionado pela turnê do *Projeto Pixiguiinha* causou forte impacto em Alceu Valença e sua música. Após os shows com Jackson, ele foi passar uma temporada em Paris. Quando retornou ao Brasil, havia criado a música *Coração Bobo*, dedicada ao Jackson do Pandeiro. Alceu afirmou ainda ter se inspirado no estilo interpretativo vocal de Jackson para compor esta música, como transparece nesta declaração: “Fiz pensando na divisão dele [Jackson], nas nossas viagens. Passava tudo na minha cabeça: Brasília, piscina coberta, Minas Gerais, Pará, Severo e sua sanfona... Aquela coisa tinha me marcado muito.” (VALENÇA apud MARCELO e RODRIGUES, 2012, p. 312).

A música *Coração Bobo* foi inscrita no *Festival 79 da Música Popular*, realizado pela TV Tupi, em 1979 – como indica o título. As apresentações aconteceram no *Palácio das Convenções do Anhembi*, em São Paulo/SP. Alceu Valença e Jackson do Pandeiro foram juntos, novamente, defender uma música em um festival da canção. Apresentaram-se no segundo dia de eliminatórias, em 22 de novembro. Jackson tinha muita expectativa com esta oportunidade. Porém, o resultado não foi como esperado e a música não ficou entre as melhores colocadas do festival. Ele ficou muito abatido com o ocorrido. Alceu definiu a reação silenciosa de Jackson, para Marcelo e Rodrigues (2012, p. 312), da seguinte maneira: “Sabe o que era? Era a impossibilidade que ele tava vendo ali de qualquer movimento em direção à musicalidade dele acontecer novamente.”. De fato, a música de Jackson já vinha encontrando dificuldade no mercado musical desde alguns anos, mas ele seguia lutando. Era o que sabia fazer. Era um profissional. Podia não ter mais o sucesso dos primeiros anos da carreira, mas ainda estava tentando levar adiante sua música.

Apesar de não ser premiada no Festival 79, *Coração Bobo* tornou-se uma das músicas mais importantes e conhecidas da carreira de Alceu, que lançou um LP em 1980 com o mesmo título e, inclusive, sendo esta a primeira faixa do disco – a “música de trabalho”, para tocar em rádios e programas de televisão, divulgando o LP e os shows de Alceu na época. No site de Alceu, em uma página dedicada a este LP, existe uma declaração do artista assinalando este aspecto:

Minha carreira começava a acontecer na França, onde participei de diversos festivais. Mas eu queria voltar. Tive de começar de novo e inscrevi um **forró** que havia composto em Paris no Festival da Tupi. Era **“Coração bobo”, que defendi ao lado de Jackson do Pandeiro**. Assinei com a Ariola e lancei este disco, com produção de Sergio Mello e direção artística de Mazola. Eu havia voltado da França mais enraizado, mais nordestino, mais brasileiro. **O álbum ultrapassou as 150 mil cópias e eu comecei a me tornar um grande vendedor de discos.** (VALENÇA, disponível em < <http://alceuvalenca.com.br/obra/coracao-bobo/> >. Acesso em 10 dez 2016, às 10h00 – grifos meus)

A gravação de *Coração Bobo*²¹⁵, neste LP de Alceu, é uma espécie de “forró”, como ele mesmo definiu acima, mas em uma versão “moderna”, como é do estilo do pernambucano. Já na introdução ouve-se um solo de viola “nordestina”, mas com o timbre alterado por efeitos de modulação. As duas primeiras estrofes são cantadas em andamento lento, quase declamadas. A letra é a seguinte:

Meu coração tá batendo/ Como quem diz: “não tem jeito”

Zabumba, bumba esquisito/ Batendo dentro do peito.

Teu coração tá batendo/ Como quem diz não tem jeito

O coração dos aflitos/ Batendo dentro do peito.

O refrão é cantado em seguida, em andamento mais acelerado. Alceu faz a repetição do refrão imediatamente após a sua primeira exposição. Porém, na reexposição, ele acrescenta a palavra “coração” uma vez a mais no primeiro verso, resultando em uma pronúncia mais rápida das palavras para ajustá-las à métrica do compasso musical. Ao final da reexposição do refrão, Alceu faz uma exclamação²¹⁶ homenageando Jackson e citando o acordeonista Severo – que era músico do conjunto de Jackson e que estava acompanhando Alceu em seus shows e nesta gravação –, como se observa na transcrição a seguir:

Coração bobo, coração bola/ Coração balão, coração São João

A gente se ilude dizendo:/ “Já não há mais coração”

Coração bobo, **coração**, coração bola/ Coração balão, coração São João

²¹⁵ Para ouvir esta gravação de *Coração Bobo* acesse a faixa 63 do CD que acompanha esta tese.

²¹⁶ Repetindo uma fala muito comum nos shows e gravações de Jackson: “Puxa a concertina!”.

A gente se ilude dizendo:/ “Já não há mais coração”

Severo! Puxa a concertina! Entrega pra São Jackson do Pandeeiro!

A inspiração no estilo de Jackson, afirmada por Alceu para a criação desta música, aparece melhor aos 2’55” da gravação, após outra reexposição do refrão, quando ele canta uma frase em uma sequência ininterrupta de semicolcheias²¹⁷, que lembra trechos interpretados por Jackson, como em *Alô Campina Grande* ou em *O Canto da Ema*, por exemplo. O procedimento também é derivado do *coco-de-embolada* e da característica de desafio, de “teste de competência”, para a habilidade de enunciação do cantador/coquista. Ainda neste sentido, lembra também os cocos que têm como princípio a utilização de uma única letra²¹⁸ como a inicial das palavras cantadas durante a performance. No caso desta música, a letra “B” é repetida e enfatizada, trazendo uma sonoridade muito marcante ao canto. O trecho cantado é o seguinte:

“Bobo, bobo, bobo, bobo/ Bola, bola, bola, bola/ Bola, bola, bola de Balão”.

Aos 3’20” da gravação Alceu repete esta frase, mas com a palavra “Coração” adicionada no início. É importante enfatizar que estes trechos apenas fazem *lembrar* o estilo de Jackson e o procedimento dos coquistas – pela sonoridade produzida pela repetição das sílabas iniciadas com a letra “B”. Na verdade, a repetição de uma mesma palavra várias vezes em seguida – como faz Alceu com “bobo” e “bola” – não corresponde ao processo criativo dos coquistas, que utilizam uma variedade de palavras diferentes em seus cocos “de uma letra só” – sendo este o principal elemento a causar impacto nos ouvintes, impressionando pela capacidade de pronúncia e dicção do cantador.

De qualquer forma, a música *Coração Bobo* ficou como o registro artístico da admiração e do carinho de Alceu Valença por Jackson do Pandeiro, o músico que ele ouviu ainda na infância, pelos serviços de alto-falantes das praças de sua cidade natal, São Bento do Una/PE, que influenciou sua carreira, e com o qual ele pode dividir importantes momentos nos palcos e na vida.

²¹⁷ Supondo a estruturação da música em um compasso binário simples, com a semínima como unidade de medida – o popular “dois por quatro” –, em que as semicolcheias representam as subdivisões das pulsações.

²¹⁸ Como, por exemplo, o *Coco do M*, cantado por Jacinto Silva, ou o *Coco do B*, de Bezerra da Silva.

2.1.6 Nordestino, mestre, ritmista...

Em 1979, Jackson entrou definitivamente para a “história” da música popular brasileira. Na verdade, ele entrou para a coleção *Nova História da Música Popular Brasileira*²¹⁹, no LP-fascículo *Jackson do Pandeiro e os Nordestinos*, produzido pela Abril Cultural, com textos do jornalista, crítico musical e escritor Tárík de Souza. Na contracapa deste fascículo a editora apresentava o objetivo da coleção: “A nova História da Música Popular Brasileira contará, através de edições quinzenais, a **evolução** dessa importante manifestação de nossa cultura, de seus primórdios até hoje.” (grifo meu). De antemão, se percebe a *perspectiva evolucionista* da História que permeia a organização da coleção. Neste LP-fascículo, estão incluídas três músicas do repertório de Jackson: *Cantiga do Sapo*, de Jackson do Pandeiro e Buco do Pandeiro; *Sebastiana*, de Rosil Cavalcanti; e, *Chiclete com Banana*, registrada com autoria de Gordurinha e Almira Castilho. Jackson é apresentado como o artista de destaque no conjunto dos “Nordestinos” selecionados para fazer parte do fascículo, como referido no próprio título – uma foto de Jackson tocando pandeiro ilustra toda a capa da publicação, como se vê na imagem reproduzida a adiante. Entre os demais citados estavam Otacílio Batista, Rosil Cavalcanti, Edgar Ferreira, Zé do Norte, Lauro Maia, Gordurinha, João Pernambuco, Jararaca e Ratinho, e Venâncio e Corumba. Luiz Gonzaga não participava porque tinha um LP-fascículo exclusivamente dedicado a ele e seu parceiro de composição, Humberto Teixeira. O fato de Gonzaga ter um LP-fascículo inteiramente dedicado à sua obra, enquanto Jackson dividia outro com muitos artistas – mesmo que de forma bastante destacada –, em uma coleção que tinha por objetivo contar a “história da música popular brasileira” de modo acessível ao público, é mais um elemento a comprovar a posição de hegemonia ocupada por ele neste campo da “música nordestina”, situando Jackson como um “segundo” nesta hierarquia.

Interessante também é perceber que a imagem de Jackson do Pandeiro era, novamente, classificada, associada e (re)apresentada no discurso “histórico” desta coleção, de forma exclusiva à “música nordestina”, contraditoriamente ao que se observou ao longo desta pesquisa, com a diversidade de gêneros musicais que compuseram sua obra, com destaque também para os que são relacionados à região

²¹⁹ Milani (2014, p. 01), afirma que a primeira edição da coleção (1970/1972) tinha 48 fascículos, e a terceira edição (1982/1984) tinha 52 fascículos, “contendo parte editorial, com textos críticos e biográficos, e fonográfica, com disco de canções do focalizado, com os intérpretes mais expressivos”, os quais eram selecionados de acordo com os critérios próprios da editora Abril Cultural.

Sudeste do Brasil, como o samba carioca e a marcha carnavalesca. A própria escolha de *Chiclete com Banana* para participar do LP-fascículo, justamente um *samba*, e possivelmente a música de maior repercussão histórica do repertório de Jackson, poderia servir como sinal para se perceber a característica plural de sua identidade cultural/artística, sua *condição de artista liminar/liminóide*. Contudo, mais uma vez, a imagem do “forrozeiro” suplantou os demais personagens e gêneros musicais que fizeram parte da trajetória artística de Jackson, sendo reafirmada em um discurso que se propunha como “histórico”, mas que fazia um recorte muito parcial da produção musical do artista, mesmo admitindo que este nicho do “forró” tenha sido muito representativo – talvez, mesmo predominante – no conjunto de sua obra.



Fig. 41 Capa LP Jackson do Pandeiro e os Nordestinos²²⁰

* * *

Elba Ramalho foi outra artista revelada na segunda metade da década de 1970 que estabeleceu fortes ligações com Jackson do Pandeiro. De acordo com informações

²²⁰ Imagem disponível em < <http://www.forroemvinil.com/jackson-do-pandeiro-e-os-nordestinos/> >. Acesso em 20 dez 2015, às 13h00.

disponíveis no site de Elba²²¹, ela chegou ao Rio de Janeiro em 1974, apresentando-se juntamente com o Quinteto Violado. Depois, atuou como atriz em diversos espetáculos teatrais. Em 1978, participou do musical *Ópera do Malandro*, escrito por Chico Buarque a partir da *Ópera dos Três Vinténs*, de Bertolt Brecht e Kurt Weill, e da *Ópera dos Mendigos*, de John Gay. Na peça, Elba Ramalho cantou a música *O Meu Amor*, juntamente com Marieta Severo. Em 1979, foi lançado o LP *Ópera do Malandro*, com as composições de Chico Buarque para o espetáculo, e Elba participou gravando a mesma música com Marieta.



Fig. 42 Chico Buarque, Jackson do Pandeiro e Elba Ramalho, final da década de 1970²²²

Em 1979, Elba Ramalho gravou seu disco solo de estreia, chamado *Ave de Prata*. Jackson participou deste disco como instrumentista, como “músico de estúdio”, e aí conheceu a cantora pessoalmente. A partir daí, começou a amizade entre os dois. Para Elba, Jackson era um “mestre”, que, assim como outros artistas de sua geração, começou a ouvir desde cedo. Em entrevista realizada pelo jornalista Ancelmo Gois, no programa *De lá pra cá*, exibido em 18 de maio de 2009 na TV Brasil, Elba relembra como Jackson a aconselhava sobre sua performance de divisão rítmico-melódica vocal:

Meus primeiros discos, as primeiras pessoas, assim, que eu conheci no Rio, Jackson foi uma das primeiras pessoas quando eu comecei a gravar. E aí, lógico, o primeiro disco *Ave de Prata*, *Capim do Vale*, o terceiro *Elba*, até *Do jeito que a gente gosta*, até ele tá vivo, todos os discos o Jackson, **o pandeiro era o do Jackson**. Você pode ver a ficha técnica que tá lá: “Pandeiro: Jackson. Jackson do Pandeiro.

²²¹ Disponível em < <http://www.elbaramalho.com.br/biografia> >. Acesso em 16 dez 2016, às 20h00.

²²² Foto cedida por José Gomes Silva, sobrinho de Jackson do Pandeiro.

Zabumba: Cícero.”. Então, a família do Jackson tava sempre comigo no estúdio. **E ele me dava muita dica**, assim, que ele viu que eu tava começando a cantar... ainda não tinha tanta... a maturidade, a experiência que eu tenho hoje... é... **a segurança rítmica também...** ficava querendo fazer brincadeira... até porque, ele junto... **e ele dizia: “Elba, cante dentro da métrica. Você tá começando a cantar... vá dentro do compasso, ali... não improvise nada, não. Descubra o suingue da voz, sempre com o... dentro dos compassos justos, ali... bem justos. Mais adiante, quando você estiver mais segura, você...”**. Tipo assim: “Não querendo ser eu agora”, né? [risos]. (ELBA RAMALHO, 2009 – grifos meus)²²³

Fica evidente a preocupação que Jackson tinha com o aperfeiçoamento deste aspecto rítmico no canto, que tratava com muito cuidado e, principalmente, profissionalismo. Era uma atenção com a técnica, com a arte. Uma atitude de respeito para com sua atividade artística, profissional e também com seu público. E, pelo depoimento de Elba, foi essa mesma atitude que Jackson procurou lhe passar. Mais adiante na entrevista, ressaltando a admiração e o aprendizado que teve como Jackson, Elba afirma:

Eu acho o Jackson uma Universidade de canto [...]. Não era fácil, não. Porque **ele tinha um suingue na voz, uma afinação perfeita... e uma capacidade de improvisação incrível!** Ele improvisava notas e... numa ligeireza... e ele e o pandeiro junto, ali... era uma “brincadeira”! (ELBA RAMALHO, 2009 – grifos meus)²²⁴

As falas de Elba apontam para dois elementos importantes: em primeiro lugar, que Jackson havia se consolidado como um “mestre” da música popular brasileira, fonte de inspiração e aprendizado para ela e muitos outros artistas; em segundo lugar, que ele se destacava por seu virtuosismo, sua competência, na tão citada divisão vocal, o “suingue na voz” a que ela se referiu, juntamente às suas habilidades de improvisação vocal e como instrumentista.

Elba lembra ainda as participações de Jackson, como instrumentista, em seus discos lançados até 1982, e também dos músicos que estavam sempre com ele, como o irmão Cícero (zabumba) e o cunhado Loza (agogô), entre outros. Esse é outro traço interessante sobre a trajetória de Jackson. Ele e “sua gente”, isto é, os músicos que

²²³ YOUTUBE. *Jackson do Pandeiro (2/4) - De Lá Pra Cá - 18/05/2009*. Vídeo (9min18seg). Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=y3OFYUJ0c0U> >. Acesso em 21 jul 2016, 11h00.

²²⁴ Idem.

faziam parte de seu conjunto, atuaram em muitas gravações em discos de artistas diversos. Moura e Vicente citam alguns:

Clara Nunes, Wanderléia, Dominginhos, Beth Carvalho, Elba Ramalho, Alceu Valença, Gilberto Gil, Bezerra da Silva, Jair Rodrigues, Raul Seixas, Geraldo Azevedo, João do Vale... Foram dezenas as participações de Jackson em discos dos outros, apenas como percussionista, ou assumindo a direção ou produção artística de forrozeiros. (MOURA e VICENTE, 2001, p. 334)

Este aspecto da atuação de Jackson como percussionista, como músico contratado para gravações, ressalta o prestígio que ele tinha no meio profissional, reconhecido por sua competência e grande habilidade – mas também sua humildade, despindo-se da aura de “artista consagrado” para assumir o papel de “prestador de serviço”. O depoimento de Marcos Suzano, destacado em capítulo anterior, demonstra como Jackson era admirado como pandeirista virtuoso e dono de um estilo próprio de tocar. Moura e Vicente (2001, p. 332) apresentam na biografia de Jackson algumas referências de pessoas ligadas ao cenário da música popular brasileira que consideram Jackson como um grande percussionista, ou melhor, “ritmista”. Entre estes, citam o pesquisador Sergio Cabral, o percussionista carioca Marçal, o baterista Wilson das Neves e Paulinho da Viola, de quem reproduzo o depoimento apresentado na biografia:

Jackson era uma unanimidade. Tocava qualquer coisa. Se você chegar no Rio de Janeiro, tem bons ritmistas nascidos lá. Mas se pedir para tocar pandeiro de frevo, ninguém sabe. **Jackson tinha o conhecimento de toda essa cultura [nordestina] e mais aquilo que se fazia no Rio. A coisa do samba, com ele, era brincadeira...** O Jackson é considerado por todas as pessoas do meio da música, os grandes músicos, os grandes ritmistas, como **o maior ritmista brasileiro de todos os tempos**. (PAULINHO DA VIOLA apud MOURA e VICENTE, 2001, p. 332 – grifos meus)

Nesta declaração de Paulinho da Viola, destaco dois aspectos centrais para nossa discussão. Primeiro, o seu reconhecimento da atuação de Jackson como um artista de característica *transversal*, com competência e conhecimento artísticos/culturais que lhe possibilitaram realizar a *mediação* entre campos culturais/musicais do “Norte” e do “Sul” no interior da cultura brasileira. Em seguida, a reprodução de um discurso frequentemente associado à figura de Jackson, apresentando-o como “o maior ritmista brasileiro de todos os tempos”. Mais uma vez, a figura de Jackson surge destacada no

campo da música popular brasileira em um discurso que ressalta seu virtuosismo e competência como instrumentista, além de sua relação com o “ritmo”.

Na abertura de uma edição do programa *Arquivo N*, exibido no canal de televisão Globo News, provavelmente em 2007, a apresentadora Leilane Neubarth inicia com o mesmo tipo de discurso:

Nossa homenagem do *Arquivo N* é **para o maior ritmista da música brasileira**. O paraibano, de Alagoa Grande, se chamava José. Mudou de nome para Jackson, **Jackson do Pandeiro**. Ele nasceu em 1919 e morreu há 25 anos. Jackson foi levando a música dele Brasil a fora, e hoje podemos dizer que ele é um “clássico”. Não há quem fique quietinho na poltrona depois de ouvir Jackson do Pandeiro, e há grandes nomes que sempre reverenciam Jackson do Pandeiro. (LEILANE NEUBARTH, disponível em <http://blogln.ning.com/video/jackson-do-pandeiro-arquivo-n>, 00min45seg – grifo meu)²²⁵

Desde já, quero esclarecer que não pretendo verificar a veracidade desta afirmação comparando Jackson a outros percussionistas. Nem sequer pretendo provar que ele foi um grande percussionista. Para isso, mais do que as inúmeras declarações sobre ele, os testemunhos vêm de suas gravações, de suas músicas, registradas na história e na memória da MPB. O que interessa deste discurso, para este trabalho, é perceber o modo como ele é utilizado, geralmente, para “engrandecer” a imagem de Jackson, aproximando-a de uma figura “mítica”, de um tipo de “herói” da MPB – o que contribuiu para a permanência de seu nome na memória da música popular brasileira, mas, novamente, também obscureceu sua condição humana.

2.1.7 Competente demais

Jackson voltou ao projeto *Seis e Meia*, atuando ao lado da cantora e compositora Anastácia, na sala FUNARTE, em janeiro de 1980. Com a boa receptividade do show, a dupla foi convidada para uma turnê no *Projeto Pixinguinha* daquele ano, tendo ainda a participação da cantora Cátia de França. De acordo com informações obtidas no site da

²²⁵ LEILANE NEUBARTH. In: *Jackson do Pandeiro – Arquivo N*. Vídeo (06min42seg). Disponível em < <http://blogln.ning.com/video/jackson-do-pandeiro-arquivo-n> >. Acesso em 22 Out 2014, às 10h50.

FUNARTE²²⁶, desta vez, as apresentações foram concentradas em cidades das regiões Sudeste e Sul. Foram elas: Rio de Janeiro/RJ, São João de Meriti/RJ, Uberlândia/MG, Campinas/SP, São Bernardo do Campo/SP, Londrina/PR, Florianópolis/SC e Blumenau/SC. Cada artista apresentava músicas de seu repertório e cantavam juntos o frevo *Sou Eu Teu Amor*, de Alceu Valença e Carlos Fernando. Jackson, acompanhado por seu Conjunto Borborema, cantava *Chiclete com Banana*, *Sebastiana*, *Cantiga do Sapo*, *Cantiga da Perua*, *Rainha de Tamba*, *Forró em Limoeiro*, *Vou de Tutano*, entre outras. Cátia de França havia levado apenas o músico Jarbas Mariz para acompanhá-la, tocando um violão de 12 cordas. Jarbas, que havia chegado ao Rio de Janeiro no mesmo ano de 1980, participou das gravações do LP *Estilhaços*, de Cátia de França, com produção de Zé Ramalho. Então veio o convite para o *Projeto Pixinguinha*. Em entrevista que realizei com Jarbas Mariz²²⁷, ele falou sobre seus primeiros contatos pessoais e profissionais com Jackson do Pandeiro:

Quando a gente foi ensaiar, pra fazer os primeiros passos pra montar o *Projeto [Pixinguinha]*, eu tava lá quieto no meu canto, tinha chegado no Rio de Janeiro pela primeira vez, meio matuto, meio encabulado, e aí comecei a tocar as músicas com Cátia de França, e **aí Jackson viu** e falou assim: “Você não vai tocar comigo?”, eu digo: “Não, eu vim aqui pra tocar com a Cátia...”. Ele falou assim: “Não, você é bom de [rr]ritmo”... o **Jackson** falava assim, né?... [Enfatizando o “R”] Rrrítmo, forró... **“Você é bom de ritmo. Você vai tocar comigo também.”**. Eu digo: “Eu não sei... eu sei as músicas, mas eu não sei as harmonias...”. [Jackson:] “Não, não tem problema. As harmonias o Severo [acordeonista] passa pra você no hotel.”. E aí, assim, o Severo me passou [as harmonias das músicas], e **aí eu fiquei tocando com ele!... o Projeto [Pixinguinha] todinho... depois do Projeto também, fizemos vários shows**, chegamos até abrir um show dele na Ilha do Governador, com o meu trabalho, e depois ir tocar com ele. (MARIZ, 2015 – grifos meus)

Jarbas se identificou, durante a entrevista, como “ritmista” – tocando violão de doze cordas e instrumentos de percussão. Ele parece considerar que foi justamente essa característica de afinidade rítmica que fez Jackson se aproximar dele. Jarbas também enaltece Jackson neste aspecto, como em tantos outros discursos sobre o artista que enfatizam o aspecto do “ritmo” e da divisão rítmico-melódica, ao afirmar em outro trecho da entrevista que “a célula rítmica dele é totalmente diferente! O cara que

²²⁶ Disponível em < <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/pixinguinha/de-volta-ao-projeto-pixinguinha-jackson-comanda-o-forro-ao-lado-de-anastacia/> >. Acesso em 20 dez 2015, às 11h30.

²²⁷ MARIZ, Jarbas. Entrevista concedida a Claudio H. A. Campos. São Paulo, 21 de setembro de 2015.

sincopava o tempo todo, e assim, colocava onde ele queria colocar [a divisão rítmica]... a turma que fosse... que vai atrás... e colocava a melodia.” (MARIZ, 2015). Jarbas também reconhece em Jackson a figura do “Rei do Ritmo”. Quando questionado, durante a entrevista, sobre o motivo deste apelido/título de Jackson, Jarbas respondeu da seguinte maneira:

Eu acho que era **a diversidade de ritmos da época**, porque ele tinha **coco**, ele tinha **baião**, ele tinha **rojão** – um ritmo mais acelerado –, ele cantava **quadrilha**, é... você tem o **forró** [...]Então, **Jackson tinha essa diversidade de ritmos, por isso que eu acho que foi considerado o “Rei do Ritmo”**. (MARIZ, 2015 – grifos meus)

Jarbas aponta para a “diversidade de ritmos” como fator decisivo para a consolidação dessa imagem de Jackson. Porém, o que se observa novamente, é a associação entre “gênero musical” e “ritmo”, muito comum na linguagem cotidiana no Brasil, onde gêneros como “coco”, “baião”, “rojão”, etc., são confundidos com “ritmos”. Esta fala de Jarbas Mariz vem corroborar este argumento que já apresentei em capítulo anterior, justamente discutindo a imagem de Jackson como o “Rei do Ritmo”.

Jarbas, que tem origem nordestina, também relaciona Jackson à “música nordestina”, mas reconhece a ligação dele com o samba:

Eu falava assim pra ele, nas viagens que eu fazia com ele, **“Jackson, como é que você conseguiu colocar o pandeiro dentro dessa formação tão tradicional?”**, que já existia, do Gonzagão, do zabumba, do triângulo... ele [Jackson] falava: **“Jarbas, o meu forró é o forró sambado!”**... Tinha esse sotaque do samba, mas só que conta com a raiz nordestina... mas tinha esse sotaque do samba também. Que é o lado... o pandeiro, não é?... que o pandeiro tem essa ligação... da música nordestina com o samba de Jackson... Que é totalmente diferente! É um pandeiro tocado diferente. (MARIZ, 2015 – grifos meus)

O depoimento de Jarbas, relatando suas conversas com Jackson, demonstra este aspecto relevante para esta pesquisa, do entendimento da figura de Jackson, de sua música, para além de uma classificação estática, de um discurso que o identifica de forma exclusiva à “cultura nordestina”. Mais uma vez, reforço que é clara a ligação de Jackson com a “música nordestina”. O que defendo nesta tese é antes que ele atravessa suas fronteiras, transitando com desenvoltura por outros campos culturais, produzindo a mediação, o diálogo e a negociação entre eles, no interior do conjunto da cultura musical brasileira. E isso fica muito evidenciado no depoimento de Jarbas, ao lembrar a

resposta de Jackson: “Jarbas, o meu forró é o *forró sambado*”. Está aí, mais uma vez, *a mistura entre o samba* – relacionado à região Sudeste do país – *e o forró*, enquanto termo genérico para designar gêneros musicais como o coco e o baião – relacionados à região Nordeste –, *agora admitida na fala do próprio Jackson do Pandeiro*, como testemunhado por Jarbas Mariz.

Jarbas comentou também sobre a divisão rítmico-melódica vocal de Jackson e suas variações, que pode observar durante os shows que fizeram juntos:

Em disco é uma coisa... e no show “ao vivo” é outra coisa. **“Ao vivo” ele [Jackson] se sentia muito mais à vontade pra dividir várias vezes e... é como se ele estivesse testando a banda, né?... ele nunca dividia da mesma maneira**, mas a galera dele [o conjunto de acompanhamento, com Cícero (zabumba), Tinda (triângulo), Vicente (pandeiro), Passinho (violão de 7 cordas) e Severo (acordeom)] era firme o tempo todo. **Mas essa história da música ‘ao vivo’ era assim, era... nunca era igual[!]. Tocava hoje, a mesma música, amanhã... ele dividia também, mas, diferente, sempre tinha uma celulazinha diferenciada.** [...] e aproveitei muito essa coisa, por conta disso!... porque **eu trabalhei com ele “ao vivo”, nunca gravei nada com ele, eu trabalhei “ao vivo”, e aproveitei exatamente isso, essas divisões, essas surpresas que ele dava, que ele fazia, durante as canções que ele cantava.** (MARIZ, 2015 – grifos meus)

O depoimento de Jarbas é importante no sentido de que *tem caráter de testemunho*, isto é, ele presenciou as performances de Jackson “ao vivo”, como ele mesmo disse. E principalmente por ele ressaltar a diferença entre o registro “em disco” e a performance “ao vivo”. No disco, a performance se “cristaliza” e as variações tornam-se as “versões oficiais”, perdendo seu caráter de improvisação, tão presente na música de Jackson, com raízes no coco, no samba, etc. Assim, a declaração de um músico que conviveu com Jackson, mesmo que envolvida pela “aura” e a memória do “mito” do “Rei do Ritmo”, é relevante no sentido de confirmar esta característica de Jackson, das variações improvisadas das divisões rítmico-melódicas, para além dos registros fonográficos.

Ainda na mesma entrevista, Jarbas afirmou que foi em uma apresentação que fariam gratuitamente em um presídio na cidade de Florianópolis/SC, durante o período da turnê do *Projeto Pixinguinha*, mas de forma independente, que ele notou pela primeira vez o estado de saúde frágil que Jackson tinha já àquela época. De acordo com

Jarbas, a temperatura climática estava muito baixa e as complicações de saúde de Jackson o impossibilitaram de realizar a apresentação.

Discípulo declarado de Jackson, Jarbas Mariz lançou, no ano 2000, o CD *Forró do Gogó ao Mocotó*, apenas com músicas do repertório jacksoniano. Na abertura do álbum surge uma gravação, feita por Jarbas durante a turnê do *Projeto Pixinguinha*, com Jackson fazendo a seguinte declaração (de onde foi tirado título do CD), dando ênfase a cada palavra: “O Forró não para! Forró, do gogó ao mocotó.”.

Depois dessa turnê, Jackson do Pandeiro ainda teve outra planejada, também pelo *Projeto Pixinguinha*, desta vez, ao lado de João Bosco – outro artista declaradamente fã de Jackson. Porém, conforme afirmou João, no jornal *O Estado de São Paulo*, a turnê não se realizou por problemas financeiros: “Sempre fui fascinado por ele. A gente tinha um projeto de fazer vários shows juntos pelo País, mas acabou não dando certo por causa da falta de grana.”²²⁸

* * *

Em 1981, foi lançado o último LP de Jackson do Pandeiro, intitulado *Isso é que é forró*, pela Polifar/Polygram. Desde 1978 que Jackson não lançava um disco inédito no mercado brasileiro, apesar de continuar ativo por todo esse tempo, com seus shows, participações em programas de rádio e televisão e nos projetos *Seis e Meia* e *Pixinguinha*, como visto. Na capa do LP, estão os músicos do conjunto de Jackson, da esquerda para a direita: Vicente Pereira (pandeiro), Cícero (zabumba, irmão de Jackson), Severo (acordeom), Passinho (violão) e Tinda (triângulo). Jackson está no centro da imagem, simulado um passo de dança, mas com a expressão já denotando cansaço, com físico muito esguio, talvez também indicando a condição de saúde debilitada em que devia se encontrar desde algum tempo. E está na capa também o pandeiro de Jackson, seu companheiro de toda a carreira, emoldurando a cena.

²²⁸ BOSCO, João. Entrevista concedida a Tom Cardoso. In: *Jornal O Estado de São Paulo* (pág. D3). São Paulo, edição de 11 de agosto de 1997.



Fig. 43 Capa do LP *Isso é que é forró*²²⁹

Neste disco, o “forró” de Jackson surge muito marcado por sua característica de transversalidade, “entre-mundos”. Os arranjos das músicas misturam zabumba e surdo – tipo de tambor utilizado no samba –, triângulo, agogô, reco-reco, ganzá, tumbadoras – que são tambores semelhantes aos atabaques – baixo elétrico, violão, cavaquinho, saxofone, e, claro, pandeiro. Em muitas faixas a mistura entre samba, coco, baião é tanta que não é possível decidir qual deles predomina, restando a classificação de “forró” como denominador comum entre todos estes. Assim, entendo que o termo “forró” pode ser pensado para o repertório deste disco como o “forró sambado”, assumido por Jackson em conversa com Jarbas Mariz, que sintetiza sua condição liminar/liminóide, dando-lhe forma artística/musical.

Um exemplo é a primeira música do LP, chamada *Cabeça Feita*²³⁰, registrada com autoria de Jackson do Pandeiro e Sebastião Batista. Moura e Vicente (2001, p. 376) afirmam que Sebastião havia composto a música “pensando em Martinho da Vila [famoso sambista]. Bem ao estilo dele.”. Mas Jackson o procurou buscando repertório para o novo disco e adaptou-o ao estilo liminar, híbrido, de seu “forró”. A letra da

²²⁹ Fig 43. Imagem disponível em < <http://www.forroemvinil.com/jackson-do-pandeiro-isso-e-que-e-forro/>>. Acesso em 20 Jan 2015, às 10h00.

²³⁰ Para ouvir *Cabeça Feita* acesse a faixa 64 do CD que acompanha esta tese.

música diz muito sobre a trajetória artística de Jackson do Pandeiro, como se percebe na transcrição a seguir:

- (Refrão) Sou cabeça feita/ Não jogo conversa fora
 Se o papo é legal, eu fico/ Se não serve, vou embora.
- (Estrofe 1) **Eu sou um sambista nato/ Não aprendi na escola**
 Conheço bom violeiro/ Pela puxada da viola.
 Ê, ê, ê... viola/ Ê, ê, ê, viola.
- (Coro) Ê, ê, ê... viola/ Ê, ê, ê, viola.
- (Estrofe 2) Eu já disse pra você:/ “Malandro, você não me enrola!”
 Eu canto forró e samba/ Cheio de “remandiola”
 Olha aqui, fica na sua/ Que eu vou de pandeiro e viola!
- (Coro) Ê, ê, ê... viola/ Ê, ê, ê, viola.
 Ê, ê, ê... viola/ Ê, ê, ê, viola.

A música é cantada em primeira pessoa, o que torna o sentido dos versos quase como uma declaração pessoal do artista – reforçado pelo fato de Jackson ser coautor da canção. A primeira estrofe, por exemplo, com os versos “Eu sou um sambista nato/ Não aprendi na escola” adequa-se perfeitamente à trajetória de Jackson, que, como tantos artistas populares, desenvolveu sua arte por meio da *experiência*, da observação de outros artistas e “mestres(as)” – como sua própria mãe, Flora Mourão, Manezinho Araújo, Jorge Veiga, etc. – e da prática constante. Ademais, é possível expandir o sentido da palavra “samba”, remetendo sua significação de forma mais generalizada, como “festa”, “baile”, “local para dança”, utilizada anteriormente à consolidação de seu sentido hegemônico enquanto gênero de música popular ligado ao espaço carioca. Para ilustrar, reproduzo o início do verbete “samba”, do *Dicionário do Folclore Brasileiro*, de Câmara Cascudo (2002, p. 798): “Baile popular urbano e rural, sinônimo de pagode, função, fobó, arrasta-pé, balança-flandre (Alagoas), forrobodó, fungangá. Dança popular em todo o Brasil.”. Assim, para além do sentido mais comum, relacionado ao “samba carioca”, muitas outras formas de “sambas” são praticadas em diferentes partes do Brasil. Deste modo, podemos pensar os versos destacados acima, como uma afirmação de *competência*, como um “sambista nato”, tanto com relação ao samba em sua vertente mais difundida – a carioca –, quanto em formas que podem ser praticadas

nos “forrobodós”, como os de Jackson. Outro aspecto é o do *juízo de valor*, implícito nos versos, que prestigia também a *competência* do artista popular “nato”, isto é, o autodidata, que se desenvolveu no convívio e na experimentação com os demais praticantes de uma forma de cultura popular, sobre aquele que precisou aprender “na escola”.

Outra coincidência entre o personagem da música e Jackson do Pandeiro surge nos versos “Eu canto forró e samba/ Cheio de ‘remandiola’”. Em primeiro lugar, por citar os dois principais campos em que sua música transita de forma transversal, liminar: a “música nordestina”, em sua pluralidade de gêneros, como o coco, o baião, o xote, o rojão, etc., rotulados genericamente como “forró” no senso comum; e, o samba, neste caso, com o sentido mais estrito, relacionado ao espaço do Sudeste, em especial, ao samba carioca, ao samba de breque, ao samba carnavalesco, que, como visto anteriormente, fizeram parte da formação do estilo interpretativo de Jackson. Em segundo lugar, de modo complementar, a correspondência se evidencia na afirmação de que sua performance é cheia de “remandiola” – palavra que tem o significado de burla, de reviravolta, e aqui, também de malandragem, astúcia. Neste caso, a “remandiola” tem seu sentido ligado aos deslocamentos rítmicos musicais e das acentuações das palavras cantadas, que são produzidos pelas variações nas divisões rítmico-melódicas das performances vocais de Jackson.

A *competência* é um tema retomado na música *Competente Demais*²³¹, de Jackson do Pandeiro e Waldemar Lima, como fica evidente já em seu título. Se na música de Jackson existe o “forró sambado”, então esta música pode ser considerada um **“samba forrozado”**. Ouve-se de forma muito pronunciada um surdo, acentuando o segundo tempo do compasso binário simples, como é característico do samba, o pandeiro e o tamborim. O solo da introdução se inicia com um saxofone, com frases que lembram muito o estilo do samba-choro, que fica ainda mais evidente quando o conjunto faz um “breque” – uma interrupção abrupta –, e apenas o violão executa uma melodia no registro grave, na chamada “baixaria”, e o conjunto retorna com o acordeom realizando o solo que antecede a entrada da voz de Jackson – em uma interpretação muito interessante, demonstrando sua maturidade musical e artística. A letra da canção é dividida em duas seções. Na primeira (Seção A), logo após a introdução instrumental,

²³¹ Para ouvir *Competente Demais* acesse a faixa 65 do CD que acompanha esta tese.

Jackson canta sincopando toda a melodia. Logo em seguida, ele canta novamente esta seção (A'), com duas variações sutis, mas que são de um tipo recorrente em seu estilo, *acrescentando ou retirando interjeições* que provocam certo aspecto de *coloquialismo* e tendem a aproximar o ouvinte, que se torna praticamente o interlocutor de um diálogo fictício com o personagem que enuncia os versos da canção. A primeira variação ocorre com uma antecipação do início do primeiro verso da Seção A', com o acréscimo do monossílabo “É”, que produz uma pequena alteração rítmico-melódica. A segunda variação acontece no último verso da Seção A', que precisou ser ajustada rítmica e melodicamente em função da retirada a palavra “Olha”. As duas variações podem ser percebidas pela audição da gravação e estão assinaladas no texto transcrito a seguir:

(Seção A) Você falou que era entendido demais, competente demais!

Pago pra ver o que é que você faz

Olha, eu pago pra ver o que é que você faz!

(Seção A) É, você falou que era entendido demais, competente demais!

Pago pra ver o que é que você faz

Eu pago pra ver o que é que você faz.

(Seção B) Tentou o vestibular e não passou!

Na escola de samba, foi sambar e não sambou!

Agora vou lhe incluir no meu plano

Se você vacilar outra vez/ Vai entrar pelo cano.

Ah! Pandeirinho bom, danado, gente!

No interlúdio, se repete a estrutura da introdução, mas, após o solo de saxofone, e sobreposto às frases de “baixaria” do violão, Jackson faz um breve solo de pandeiro, com o uso de sextinas repetidas por dois compassos completos – que lembram o solo de pandeiro na regravação de *Chiclete com Banana*, de 1970, no LP *Aqui Tô Eu*. Após o solo de pandeiro, e sobre a frase do acordeom, ele faz a exclamação: “Ah! Pandeirinho bom, danado, gente!”, que enfatiza o aspecto dialógico e produz também uma simulação de performance “ao vivo”.

O tema da *competência*, abordado nesta música, faz lembrar ainda o juízo de valor dos coquistas, que verificam o desempenho da performance dos

Isso aí é igual a Cantiga da Perua: “De pió a pió”!

- (Refrão – Jackson) Eu não sei, não sei não
 O que é que eu vou fazer
 Pra continuar vivendo nesse mundo cão! ***(Dá-lhe!) 1’55”***
- (Refrão – Coro) Eu não sei, [Jackson: “***Nem eu!***”] não sei não
 O que é que eu vou fazer
 Pra continuar vivendo nesse mundo cão!
- (Jackson) ***Continua na espera!***
- (Jackson) ***Diz que “a esperança é a última que morre...”***
 Vamos esperar cantando!

Jackson interpreta a música acrescentando muitas interjeições e comentários falados – assinalados acima em negrito –, que, mais uma vez, acentuam o aspecto dialógico e simulam uma apresentação “ao vivo”. Algumas das interjeições têm por função dar “a deixa”, preparar a entrada, de outros participantes. É o que acontece, por exemplo, após o fim do primeiro refrão, quando Jackson “chama” o coro com a palavra “Vai!”, ou quando exclama “Dá-lhe”, e as tumbadoras realizam uma “virada”²³³, aos 1’55” da gravação – é como se Jackson dissesse, em linguagem popular, que aquele era o momento do instrumentista se exhibir. Apesar da pouca expectativa de melhoria nas adversidades narradas durante a música, ao final, Jackson faz um comentário que tem muita relação com sua trajetória, utilizando um ditado popular “Diz que ‘a esperança é a última que morre...’”, então, tentando retomar sua característica do riso, da festa, ele conclui: “Vamos esperar cantando!”, que é uma das formas de extravasamento das tensões provocadas pelas dificuldades cotidianas, principalmente na cultura popular.

A última faixa do último LP de Jackson, *Bola de Pé em Pé*, aborda também um tema emblemático em sua trajetória artística e pessoal: o futebol. Jackson era muito aficionado por este esporte e dedicou muitas músicas a ele. No primeiro lote de gravações de Jackson, em 1953, estava já o rojão *1 x 1*, de Edgar Ferreira (“Este jogo não pode ser 1 x 1/ Se o meu time perder é zum zum zum...”), onde o personagem da música era um torcedor “ferrenho”. Depois, vieram *Frevo do Bi* (1962), de Braz

²³³ Neste caso, uma sequência de toques preparando a entrada da seção seguinte.

Marques e Diógenes Bezerra; *Samba do Ziriguidum* (1962), de Luiz Bittencourt e Jadir Castro, que se adequou perfeitamente ao estilo de interpretação vocal de Jackson, com seus deslocamentos rítmicos e de acentuação (“Na perna ‘tranque’, ‘amarre’, ‘puxe’ e ‘largue’/ Como no futebol”); *Frevo do Tri* (1970), de Braz Marques e Álvaro Castilho; *O Bom Torcedor* (1971), de Braz Marques e Jackson do Pandeiro; e, *O Rei Pelé* (1974), de José Gomes Filho e Sebastião Batista. Jackson era apaixonado pelo clube carioca de futebol Flamengo. Expressou esta admiração em *Olé do Flamengo* (1964), dele próprio e de Braz Marques e, novamente, em *Bola de Pé em Pé*²³⁴, também dele, em parceria com Sebastião Batista, como se vê na letra a seguir:

(Refrão – Jackson)	É bola de pé em pé/ É bola de pé em pé
(Refrão – Coro)	É bola de pé em pé/ É bola de pé em pé
(Jackson)	Flamengo é tricampeão/ Acredite quem quiser
(Refrão – Coro)	É bola de pé em pé/ É bola de pé em pé (Bis)
(Jackson)	Do goleiro ao ponta esquerda/ Todo mundo é bom de bola O time joga com “raça”/ Joga certo e não rebola.
(Refrão – Coro)	É bola de pé em pé/ É bola de pé em pé (Bis)
(Jackson)	Em São Paulo eu sou Corinthians/ Eu adoro o “timão” Mas no Rio eu Sou Flamengo/ Flamengo de coração. Na vitória ou na derrota/ “Mengo” eu estou com você Ser Flamengo é ser feliz/ Sou Flamengo até morrer.
(Jackson)	<i>E tem um “negócio”: não rasgo a bandeira, não reclamo... Sou Flamengo mesmo! Não sou... “bafo de jaca” não!...</i>

Considerando as características de transversalidade, hibridismo e intersecção presentes no repertório de Jackson, esta música pode ser pensada como uma espécie de “forró de breque”. Isso porque, logo após a introdução, antecipando o início do canto e depois, após o interlúdio, acontece um “breque” – interrupção brusca –, como os dos “sambas de breque” que influenciaram Jackson ainda durante a juventude. Aqui, novamente as tumbadoras se destacam, com passagens – “viradas” – virtuosísticas, como uma que ocorre em 2’14” da gravação, aproximadamente, e que recebe de

²³⁴ Para ouvir *Bola de Pé em Pé* acesse a faixa 67 do CD que acompanha esta tese.

Jackson a exclamação “Ui!”. Esta faixa apresenta várias características que indicam a condição liminar/liminóide de Jackson, mesclando elementos da “música nordestina” – do forró –, do samba, de “batuques” que lembram os toques de cultos afro-brasileiros, e ainda tendo como tema o futebol e a *habilidade* dos jogadores – cuja admiração e valorização podem ser comparadas às dos coquistas/cantadores, em seu aspecto de *competência/habilidade* e, principalmente, virtuosismo. No universo do futebol, os jogadores considerados “bons de bola”, em geral, são aqueles com mais habilidade para o drible e para a organização das jogadas. Neste ponto vale lembrar um comentário recorrente de Alceu Valença, repetido no jornal *O Estado de São Paulo*²³⁵, em 11 de agosto de 1997: “Costumo sempre dizer que o Gonzagão é o Pelé da música e o Jackson, o Garrincha”. Assim, Jackson é novamente colocado em perspectiva, relacionado à figura de Luiz Gonzaga. Enquanto Gonzaga é equiparado ao Pelé – este, mitificado como o “Rei do Futebol” –, Jackson é associado ao Garrincha, pontaesquerda reconhecido como de grande habilidade, principalmente por seus dribles. Garrincha era apelidado como “o Anjo das pernas tortas”, por ter as duas pernas curvadas para a esquerda – a perna direita era ainda seis centímetros menor do que a outra – e, mesmo assim, ser extremamente habilidoso. Garrincha participa dos “mitos” do futebol brasileiro, mas em uma posição menos destacada que Pelé. Da mesma forma acontece com Jackson, que é comumente citado em posição próxima, mas menos importante que a atribuída a Gonzaga nos discursos relacionados à memória da música popular brasileira. A comparação com Garrincha é ainda mais interessante por associar, implicitamente, os dribles do jogador de futebol – que surpreendiam seus adversários, muitas vezes de forma desconcertante para eles – com a performance vocal de Jackson, com suas variações nas divisões rítmico-melódicas, que produzem deslocamentos e visam surpreender o ouvinte a cada nova reexposição de frase musical/poética.

Como cantado em *Bola de Pé em Pé*, Jackson foi mesmo “Flamengo até morrer”.

Ele continuou em atividade após o lançamento de seu último LP, fazendo shows, inclusive viajando pelo Brasil. Também seguiu com seu trabalho como compositor, tendo a música *No Som da Sanfona*, que compôs com Kaká do Asfalto, gravada por Elba Ramalho em seu disco *Alegria*, lançado em 1982.

²³⁵ VALENÇA, Alceu. Entrevista concedida a Tom Cardoso. In: *Jornal O Estado de São Paulo* (pág. D3). São Paulo, edição de 11 de agosto de 1997.

Jackson e seu conjunto trabalharam, em 1982, em shows durante o período das festas do “São João”. De acordo com Moura e Vicente (2001), em 23 de junho, Jackson se apresentava em um clube da cidade de Santa Cruz do Capibaribe/PE, quando se sentiu mal e precisou fazer uma pausa, deixando o conjunto tocando. Após alguns minutos, retornou para terminar a apresentação. Depois, tocou em Caruaru/PE, em 26 de julho, onde novamente precisou deixar o show. O caso foi diagnosticado como infarto. Apesar das recomendações médicas e da objeção dos músicos do conjunto, Jackson decidiu seguir com os compromissos de trabalho, partindo para a cidade de Brasília, onde se apresentou no dia 03 de julho, na Associação dos Servidores do Ministério da Educação. No dia seguinte, enquanto aguardava seu voo de regresso ao Rio de Janeiro, se sentiu mal novamente, agora, com uma crise de diabetes, entrando em estado de coma. Durante a semana, seu quadro de saúde parecia melhor, com a retomada da consciência, voltando a falar. Conversou com a esposa, Neuza, e os irmãos. Mas, em 10 de julho não resistiu, e faleceu.

Morreu a pessoa, o artista, e ficaram a música e a figura do “mito”, do Jackson do Pandeiro “Rei do Ritmo”, reverberando na história e na memória da música popular brasileira. Ecoando na música de artistas contemporâneos, que reverenciam e se inspiram em sua arte e sua vida.

2.2 JACKSON RESSURGE COMO REFERÊNCIA DA (E PARA A) MPB

Quem foi que fez o samba embolar? Quem foi que fez coco sambar?

Música: *Jack Soul Brasileiro* – Lenine²³⁶

A morte de Jackson do Pandeiro não gerou repercussão muito grande nos meios de comunicação social da época. Tampouco causou grande comoção social. Mas, com o tempo, sua figura foi ganhando espaço no campo da música popular brasileira, sendo reforçada pelos discursos de críticos musicais, historiadores e memorialistas, fãs, e, principalmente, de artistas que reverenciam sua trajetória artística e sua música, inclusive, regravando muitas das canções do repertório de Jackson do Pandeiro ou mesmo criando músicas em homenagem a ele, como é exemplo *Jack Soul Brasileiro*, de Lenine, entre tantas outras. Na primeira parte deste capítulo, buscarei observar alguns dos discursos que apresentaram – e continuam apresentando – Jackson e sua música, desde o período em que ele estava em atividade até a atualidade, em 2017, com foco nos que foram enunciados por artistas da MPB que procuraram – e os que continuam procurando – vincular suas próprias trajetórias a eles. O propósito disso não é reforçar a imagem de Jackson como um “mito” da MPB, mas trazer elementos que confirmem a circulação de sua figura e de sua música, no período contemporâneo, permeando o campo da música popular brasileira como um todo. Também procurarei com isso assinalar os elementos presentes nestes discursos, que tomam forma de argumentos, enunciados por estes artistas como motivos para sua admiração sobre Jackson e sua obra musical.

No campo da “música nordestina” – ou simplesmente do “forró” – a imagem de Jackson do Pandeiro continua muito viva, apresentada como a de um de seus maiores artistas, formando uma espécie de “dupla de mitos” junto da figura de Luiz Gonzaga.

²³⁶ Nome artístico de Oswaldo Lenine Macedo Pimentel, cantor, compositor, violonista e produtor musical nascido em Recife/PE, em 02 de fevereiro de 1959. Em seu site de internet, é definido da seguinte maneira: “Recifense-carioca, brasileiro do mundo, traz em suas composições influências de manifestações culturais de seu país e de inúmeros gêneros musicais, desconsiderando rótulos ou classificações.”. É, atualmente, um dos artistas de grande destaque no cenário da música popular brasileira, com dez discos lançados e vencedor de cinco prêmios *Grammy Latino*, entre outros. Sua carreira se desenvolve no Brasil e também em turnês internacionais. Fonte: Site *Lenine*, disponível em < <http://www.lenine.com.br/bio/> >. Acesso em 22 out 2015, 14h00.

Muito disso se deve, provavelmente, à imagem de “forrozeiro” que Jackson sedimentou no mercado musical, ao longo de sua carreira, além da sua origem nordestina, que o colocou imediatamente como participante da chamada “cultura nordestina”. Surgem aqui discussões sobre as relações entre o “regional” e o “nacional” na constituição das identidades culturais “regionais” e “nacional”, atravessadas por processos de disputa de poderes político, econômico, simbólico, cultural, etc., que atuam na construção e estabelecimento destas classificações, entre outras. Mesmo internamente, entre os que se consideram participantes desta “música nordestina”, existem pontos divergentes e de aproximação, principalmente na polarização entre o forró “pé-de-serra”, uma vertente mais ligada à “tradição”, e o “eletrônico”, que se apresenta no mercado musical sob o signo da modernização, da “renovação”. Todas estas são questões importantes, mas que não abordarei neste trabalho. Pela envergadura dos temas, seriam necessárias pesquisas inteiramente dedicadas a eles, como fizeram Albuquerque Júnior (1999), Alves (2011, 2012), Fernandes (2005) e Trotta (2014), entre outros. Deste modo, seguirei uma perspectiva antropológica que se estendeu à etnomusicologia contemporânea, e admitirei aqui a classificação *êmica* adotada, e muitas vezes defendida, pelos próprios indivíduos que se consideram participantes da “cultura nordestina”, e, conseqüentemente, sua identificação com a “música nordestina”. Isso posto, esclareço que não me dedicarei neste capítulo a estudar os discursos que vinculam a imagem de Jackson neste âmbito particular da “música nordestina”, sedimentada desde muito tempo no senso comum, procurando observá-la sob outra perspectiva.

Desta forma, neste capítulo, irei privilegiar o estudo de alguns dos discursos e obras musicais que fazem apropriações e referências sobre a figura e a música de Jackson, realizados por artistas contemporâneos que permeiam o conjunto “geral” da música popular brasileira (MPB)²³⁷. O intuito deste enfoque é o de tentar compreender a significação tanto da imagem quanto da música de Jackson na atualidade, justamente em seu *trânsito* por esferas musicais e culturais distintas, *apontando para a sua condição liminar/liminóide*. Deste modo, procuro também observar como a música de Jackson continua a agir de forma transversal, dialógica, extrapolando classificações

²³⁷ Considero aqui MPB, não como um “movimento” ou grupo de artistas surgidos durante os festivais da canção das décadas de 1960/70, ou mesmo como somente uma classificação de mercado. Neste trabalho, a MPB representa este *campo* – no sentido que Bourdieu (2009, 2011) confere ao termo – que abriga o conjunto das manifestações musicais brasileiras e suas relações, inclusive de poder, em âmbito social, cultural, econômico e simbólico.

“cristalizadoras” – como a que geralmente lhe é atribuída, sendo representada como *exclusivamente* ligada à “música nordestina tradicional” – e atravessando “fronteiras internas” no campo da música popular brasileira. Gostaria de esclarecer que alguns desses discursos e músicas que serão estudados aqui chegaram até mim no período anterior ao início desta pesquisa e foram, em grande medida, agentes provocadores das questões aqui suscitadas e, portanto, motivadores deste trabalho.

Na segunda parte deste capítulo, proponho um estudo sobre o material musical produzido por Jackson do Pandeiro, em músicas selecionadas de seu repertório, com foco no aspecto rítmico de sua interpretação vocal, especialmente discutindo as variações realizadas em sua divisão rítmico-melódica – esta, apontada em muitos dos discursos sobre Jackson do Pandeiro como elemento decisivo para destacá-lo no campo da música popular brasileira, como veremos em seguida.

2.2.1 Jackson do Pandeiro e a MPB contemporânea

Nos capítulos anteriores, vimos como artistas como Gilberto Gil, Gal Costa, Alceu Valença, Geraldo Azevedo, Zé Ramalho, Elba Ramalho, entre outros, se relacionaram com Jackson do Pandeiro e sua música, ainda durante seus anos de atuação em vida, dando impulso à sua carreira em momentos difíceis, desde os anos finais da década de 1960, promovendo sua ressignificação e reverenciando-o como um “mestre” no campo da música popular brasileira. Vamos agora observar os discursos de outros artistas da MPB sobre Jackson e sua música, além de algumas de suas repercussões na obra desses mesmos artistas.

Um destes é o cantor, compositor e violonista João Bosco. O músico é natural do Estado de Minas Gerais. Sua carreira despontou na década de 1970, no Rio de Janeiro, muito ligada ao samba e aos cultos afro-brasileiros, também com influências da bossa nova e do tropicalismo. Nome de destaque no cenário da música popular brasileira, João tem Jackson do Pandeiro como seu “patrono”, tamanha a admiração e respeito que tem pelo artista paraibano. Em uma edição do programa *Bar Academia*²³⁸ dedicada a ele, transmitida pela TV Manchete durante a década de 1980, João recebeu a seguinte

²³⁸ YOUTUBE. *João Bosco MPB - Pout-pourri Jackson do Pandeiro - Bar Academia*. Vídeo (5min45seg). Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=zKfjHP6gyqs> >. Acesso em 29 out 2015, 17h00.

pergunta do entrevistador: “Você escolheu o Jackson do Pandeiro pra teu patrono. Por que é que você não escolheu alguém de escola de samba? Ou, assim, um Ismael [Silva], um Silas, etc.?”.

Antes de apresentar a resposta de João Bosco, quero assinalar que esta pergunta decorre de um *estranhamento* sentido pelo entrevistador sobre a decisão do artista de ter escolhido Jackson como seu “patrono”. Portanto, a própria pergunta já traz implícita uma visão sobre Jackson do Pandeiro, como alguém “de fora” do campo do “samba”, ao qual o estilo de João Bosco mais parecia se vincular. Possivelmente, para o entrevistador, Jackson devia estar associado à imagem do “forrozeiro”, e não do “sambista”, que, como vimos nesta pesquisa, também fez parte da constituição de sua identidade artística/cultural, expressada em muitas das músicas de seu repertório, mas que não se consolidou na memória da música popular brasileira. Mas vamos à resposta de João Bosco:

Sei... O Jackson tinha um negócio, ele dizia sempre o seguinte... **ele dizia que “o coco é o ‘pai de tudo’, tudo vem do coco”**. O *bebop*, vem do coco, o samba vem do coco, o rock vem do coco, tudo vem do coco... O você duvidar, ou não, do que ele falava... O bonito é o Jackson falar isso! Porque isso já é um... um compasso estranho **dentro de um sujeito cuja vida foi o ritmo, o tempo todo! A vida do Jackson é ritmo o tempo todo, é divisão!** Foi um sujeito que nasceu, entendeu (?), **pra fazer da música um malabarismo que só ele conseguiu fazer (!)**, do jeito que ele fez, e ninguém mais! Não vi, nunca, ninguém fazer com música o que o Jackson faz!” [Gesticulando com as mãos como se estivesse realizando malabarismos] (JOÃO BOSCO, depoimento disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=zKfjHP6gyqs>>, 0min34seg – grifos meus)

A resposta de João Bosco começa com o reconhecimento de sua admiração pela afirmação recorrente de Jackson de que “tudo vem do coco”. O motivo da admiração de Bosco vem justamente do estranhamento que a frase parece causar (“O bonito é o Jackson falar isso! *Porque isso já é um... um compasso estranho...*”). Mas a resposta de João Bosco traz também a reprodução de um dos discursos mais fortemente associados ao Jackson do Pandeiro e sua performance: o discurso do “ritmo”. Mais especificamente, a valorização do aspecto virtuosístico de sua divisão rítmico-melódica vocal, como se percebe nas frases assinaladas acima.

Vale lembrar que, como comentado anteriormente, foi planejada uma turnê com João Bosco e Jackson do Pandeiro, pelo *Projeto Pixinguinha*, que não aconteceu por problemas de ordem financeira.

Em sua obra, João Bosco compôs a música *Bate um Balaio ou Rockson do Pandeiro*²³⁹, que gravou como a primeira faixa de seu LP *Gagabirô*, de 1984. Entre sons onomatopéicos, característicos do estilo de João, ouve-se a frase “A, E, I, O, U, Ypsilone”, uma citação de parte do refrão da música *Sebastiana*. Curiosamente, essa música faz referência a uma suposta ligação que João percebia entre o rock e a performance de Jackson: “Coloquei *Rockson* porque achava que o som dele tinha muito de rock’n’roll. O samba de Jackson já vinha com *bebop*.”²⁴⁰. E justamente com Jackson, que tanto lutou contra o rock, que considerava ser um “invasor” no mercado musical brasileiro... O que se pode depreender disso, é que a “energia”, a *performance com entrega profunda do intérprete*, não está vinculada ao gênero musical – rock, coco, samba, etc. – mas à postura e à personalidade do artista.

Em 1995, no LP *Dá licença meu senhor*, João Bosco incluiu uma regravação de *Forró em Limoeiro*, outro “clássico” do repertório jacksoniano. A música *Bate um Balaio ou Rockson do Pandeiro* foi gravada em 2008, como faixa de abertura do CD *Senhoras do Amazonas – João Bosco & NDR Big Band*.

Além do estilo marcado pelo elemento rítmico, a ligação com a cultura e os rituais religiosos afro-brasileiros também aproximam João Bosco de Jackson do Pandeiro.

* * *

Aldir Blanc – parceiro de João Bosco em muitas músicas importantes de seu repertório – compôs com o violonista Guinga (Carlos Althier de Sousa Lemos Escobar) uma música em homenagem a Jackson, chamada *Influência de Jackson*, fazendo referência a várias músicas do repertório de Jackson do Pandeiro. O título parece uma brincadeira com a música *Influência do Jazz*, de Carlos Lyra. *Influência de Jackson* foi gravada em 1998, pela cantora Leila Pinheiro, em seu CD *Na Ponta da Língua*.

²³⁹ Para ouvir a gravação de João Bosco de *Bate um Balaio ou Rockson do Pandeiro* acesse a faixa 68 do CD que acompanha esta tese.

²⁴⁰ BOSCO, João. Entrevista concedida a Tom Cardoso. In: *Jornal O Estado de São Paulo* (pág. D3). São Paulo, edição de 11 de agosto de 1997.

Em 2003, no disco *Noturno Copacabana*, Guinga gravou a música *Para Jackson e Almira*²⁴¹, composição dele próprio e de Simone Guimarães. A canção é uma homenagem, explícita já em seu título. Logo nos primeiros versos, Guinga canta: “Para ‘Jackinha’ Garrincha do pandeiro/ Ave Maria meu Deus de tanto dom/ Rumba no coco um fox bem ligeiro/ Ai ventania mais forte do sertão”. Em apenas uma estrofe²⁴² estão sintetizadas referências da comparação entre a habilidade técnica de Jackson e de Garrincha, o jogador de futebol; a mistura da “rumba” – possivelmente em alusão à citação do gênero na música *Chiclete com Banana* – e o coco; e a relação com o sertão, portanto, com o Nordeste e a “cultura nordestina”. Mais adiante, um verso que assume a *mediação* da música de Jackson entre “Norte” e “Sul” do Brasil: “Hoje o Nordeste já está em Copacabana”. E ainda uma referência à música de João Bosco em homenagem ao Jackson, misturada com uma alusão a *Chiclete com Banana*: “O tal de ‘Rockson’ tinha *bebops* na imaginação”. A música termina com uma declaração de Guinga posicionando-se como continuador da música de Jackson, com a manutenção de um legado, de uma “tradição”: “Agora eu canto com Jackson do Pandeiro/ Gingo meu Coco de Almira e Iemanjá/ Enquanto a vida não me leva esse festeiro/ **Mestre Pandeiro seu canto eu vou levar**”.

Esta tarefa assumida por Guinga de “levar” o canto de Jackson adiante, é relevante nesta pesquisa justamente por ele ser um artista carioca, com a figura muito ligada à cidade do Rio de Janeiro, mas que admite o nordestino Jackson do Pandeiro como uma de suas grandes influências. Portanto, não se trata aqui de uma identificação por pertencimento a uma mesma “região” ou “cultura regional” – como acontece muitas vezes com os artistas nordestinos da MPB –, mas, de outro modo, por Guinga perceber Jackson em sua transversalidade, em sua condição de artista liminar/liminóide, promovendo diálogos no interior do campo da MPB, onde ele também se situa.

Este entendimento de Guinga transparece também em um depoimento que fez no jornal *O Estado de São Paulo*, em 1997:

É impossível um compositor que ame **a música brasileira** não ter o trabalho de Jackson como referência. Eu tenho uma relação muito forte com a música dele. [...] Depois, já profissional, encontrei-me diversas vezes com ele em estúdio. Ficava admirado olhando aquela

²⁴¹ Para ouvir *Para Jackson e Almira* acesse a faixa 69 do CD que acompanha esta tese.

²⁴² A letra completa de *Para Jackson e Almira* está transcrita nos Anexos desta tese.

figura humilde, simples, que não tinha muita noção da sua genialidade. (GUINGA, 1997 – grifo meu)²⁴³

Como se nota, para Guinga, Jackson não está identificado apenas pelo rótulo da “música nordestina/regional”, mas sim, à “música brasileira”, campo do qual ele também participa. O diálogo entre a música de Guinga e a de Jackson se dá, portanto, no interior do campo da música popular brasileira, superando “fronteiras” de classificações de campos regionais.

* * *

Em 1974, Chico Buarque, outro dos grandes artistas referenciais da MPB, gravou o LP *Sinal Fechado*. Das doze faixas do disco, apenas uma era de sua autoria, *Acorda amor*, registrada como se fosse composta por Leonel Paiva e Julinho da Adelaide, procurando escapar da censura imposta pelo regime militar ditatorial que governava o país naquele período. Entre as demais, Chico regravou o samba *Lágrima*²⁴⁴, que, como visto em capítulo anterior, foi um dos maiores sucessos carnavalescos de Jackson do Pandeiro, lançado por ele em disco, em 1959, para animar o carnaval do ano seguinte. É interessante que Chico tenha escolhido regravar justamente um *samba carnavalesco* de Jackson, em um disco emblemático de sua carreira. Assim, reforça-se o caráter de diversidade, de pluralidade, da produção musical de Jackson, sendo impulsionada e ressignificada também com este registro de Chico Buarque.

Chico também reverenciou a imagem de Jackson em sua música *Paratodos*, gravada em 1993, no disco homônimo. A canção cita uma série de compositores e intérpretes da MPB que, por sua posição de destaque e importância, são homenageados por ele, como Tom Jobim, Gilberto Gil, Roberto Carlos, Luiz Gonzaga, Pixinguinha, Noel Rosa, João Gilberto, etc. Em uma das estrofes, ele canta: “Nessas tortuosas trilhas/ A viola me redime/ Creia ilustre cavalheiro/ Contra fel, moléstia, crime/ Use Dorival Caymmi/ **Vá de Jackson do Pandeiro**”. O que quero destacar aqui não é a posição de Jackson entre os artistas tornados “mitos” da MPB, mas justamente que *sua figura é*

²⁴³ GUINGA. Entrevista concedida a Tom Cardoso. In: *Jornal O Estado de São Paulo* (pág. D3). São Paulo, edição 11 de agosto de 1997.

²⁴⁴ Para ouvir a gravação de *Lágrima* realizada por Chico Buarque acesse a faixa 70 do CD que acompanha esta tese.

reconhecida e apresentada, nesta música, como pertencente ao campo da MPB, e não apenas no âmbito da “música regional”.

* * *

Gal Costa, em artigo do jornal *O Estado de São Paulo*, fez a seguinte declaração sobre Jackson: “Na época em que o rádio era considerado de boa qualidade eu ouvia bastante Jackson do Pandeiro. Aprendi com ele o lado rítmico do canto. Ele foi um dos meus professores, tinha um suingue incrível e dividia de uma forma impressionante. Era maravilhoso.”²⁴⁵. Na fala de Gal, se apresenta novamente o discurso que relaciona Jackson ao “ritmo”, principalmente no aspecto do canto, da divisão rítmico-melódica, destacando sua competência e habilidade técnica/artística. Em função deste reconhecimento, se evidencia também a caracterização de Jackson como um “mestre”, um “professor”, no campo da MPB.

Gal, que em 1969, já havia regravado *Sebastiana*, com participação de Gilberto Gil, voltou ao repertório de Jackson em seu disco *Profana*, de 1984. Foram duas músicas regravadas: *Tililingo*, de Almira Castilho, lançada por Jackson em 1965, no LP *Jackson do Pandeiro e Almira – ... E Vamos Nós!*; e, *Cabeça Feita*, de Jackson do Pandeiro e Sebastião Batista, do LP *Isso É Que É Forró*, de 1981. A baiana Gal Costa, assim como muitos dos artistas de origem nordestina que participam do campo da MPB, como Alceu Valença, Zé Ramalho, Elba Ramalho, Fagner, destacou, em suas regravações do repertório jacksoniano, canções relacionadas à “música nordestina”, reforçando a circulação da imagem de Jackson como “forrozeiro”, no campo da MPB.

Contudo, no CD-coletânea, *Jackson do Pandeiro – Revisto e Sampleado*, lançado em 1998, pela gravadora BMG, Gal Costa surge cantando *Chiclete com Banana*, música icônica do repertório de Jackson, tomada como referencial para o Tropicalismo, por Gilberto Gil, e que, foi gravada originalmente por Jackson como um tipo de *samba-rock*.

* * *

²⁴⁵ COSTA, Gal. Entrevista concedida a Tom Cardoso. In: *Jornal O Estado de São Paulo* (pág. D3). São Paulo, edição 11 de agosto de 1997.

Durante a pesquisa, uma das regravações do repertório de Jackson que considere mais surpreendente foi a da música *Um a Um* – que Jackson registrou²⁴⁶ em seu primeiro lote de gravações, de 1953, em disco compacto –, pelo grupo de rock *Paralamas do Sucesso*²⁴⁷, em seu disco *Bora-Bora*, de 1988. Logo na introdução, ouve-se a batida de palmas, marcando ritmicamente a música, como acontece no coco – mas também no samba e em muitas manifestações musicais na cultura popular – sobreposta a uma guitarra que toca acordes em notas longas de quatro pulsos, com o timbre alterado por um efeito de modulação de frequências. Depois, somam-se a bateria, também tocando em padrões rítmicos adaptados do coco, o baixo elétrico, triângulo, violão, e trechos com a guitarra tocando com timbre levemente distorcido – *overdrive*. É uma mistura interessante, que resulta em um tipo de “coco-rock”.

O disco *Bora-Bora* foi o primeiro da carreira da banda em que a produção foi realizada por seus próprios integrantes e participa de seu período de ascensão de público. O *Paralamas* é uma das bandas surgidas no “boom” dos grupos de rock brasileiro dos anos 1980. Decorre disso a surpresa inicial da escolha de uma música do repertório jacksoniano para incluírem em seu LP. Em relação a este aspecto, Herbert Vianna, vocalista, guitarrista e compositor da banda, fez a seguinte declaração: “É claro que adoramos o trabalho do **mestre** [Jackson]”²⁴⁸. O baixista do grupo, Bi Ribeiro, também comentou a relação com a música de Jackson: “Talvez a gente não tenha ligação direta com a música dele, mas com certeza ele foi importante na carreira de caras como o Gil e Alceu Valença, esses sim nossas grandes influências”²⁴⁹. Pela declaração de Bi, verifica-se que o grande *capital simbólico* de Gilberto Gil e Alceu Valença no campo da música popular brasileira atribuiu-lhes um *poder simbólico* (BOURDIEU, 2009, 2011) capaz de influenciar gerações mais jovens, como a dos *Paralamas*, de modo que estes se interessassem em conhecer e reverenciar a música e a imagem de Jackson do Pandeiro, mesmo atuando em gêneros musicais distintos, como o rock em relação ao samba/coco/forró do artista paraibano. Outro aspecto que pode ter contribuído, hipoteticamente, para a aproximação entre a música dos *Paralamas* e de

²⁴⁶ Para ouvir a gravação de *Um a Um* por Jackson do Pandeiro acesse a faixa 71 do CD que acompanha esta tese.

²⁴⁷ Para ouvir *Um a Um* na versão do *Paralamas do Sucesso* acesse a faixa 72 do CD que acompanha esta tese.

²⁴⁸ VIANNA, Herbert. Entrevista concedida a Tom Cardoso. In: *Jornal O Estado de São Paulo* (pág. D1). São Paulo, edição 11 de agosto de 1997.

²⁴⁹ RIBEIRO, Bi. Entrevista concedida a Tom Cardoso. In: *Jornal O Estado de São Paulo* (pág. D1). São Paulo, edição 11 de agosto de 1997.

Jackson é a origem de Herbert Vianna, nascido em João Pessoa/PB, no mesmo Estado de nascimento de Jackson.

De qualquer forma, o que importa para esta pesquisa é o fato da música e da figura de Jackson atuarem novamente se movendo entre esferas culturais distintas no interior do campo da MPB, promovendo a mediação entre gêneros musicais distintos e ainda entre a memória/“tradição” e a obra destes artistas contemporâneos.

* * *

A cantora Zizi Possi foi uma das artistas da MPB que regravou Jackson do Pandeiro em sua faceta de “sambista”. Foi com a música *O Samba e o Pandeiro*²⁵⁰, de Jackson e Ivo Martins, gravada por ele em 1974. Zizi inclui esta canção em seu disco *Valsa Brasileira*, lançado em 1993, pela gravadora Velas, e pelo qual recebeu o *Prêmio Sharp* na categoria *Melhor Disco de MPB*. A regravação de Zizi Possi tem a participação do músico Guello (Luiz Carlos Xavier Coelho Pinto), tocando pandeiro, formando um dueto com a cantora. Além dos dois, na regravação existem apenas algumas breves intervenções de piano, tocado por Benjamin Taubkin. A performance de Guello é bastante virtuosística, explorando timbres variados no instrumento e com algumas mudanças de andamento. Guello é um renomado percussionista brasileiro e fã declarado de Jackson do Pandeiro.

* * *

Derivada também da identificação de Jackson com o samba, a música *A Ordem é Samba* recebeu regravação de Ney Matogrosso e Pedro Luís e a Parede. A gravação original²⁵¹, lançada no LP *O Cabra da Peste*, de 1966, é um samba com acompanhamento de cavaquinho, contrabaixo, acordeom, bateria, pandeiro e tamborim – improvisando, com variações rítmicas, como é típico neste gênero musical. Jackson realizou a interpretação vocal com muito “suingue”, com seu estilo de enunciação que organiza as sílabas das palavras em função da acentuação rítmico-melódica. E, em meio ao forró e à bossa nova do repertório do disco, ele cantava: “É samba que eles querem, eu tenho/ É samba que eles querem, lá vai!/ É samba que eles querem, eu canto!/ É

²⁵⁰ Para ouvir a versão de Zizi Possi para *O Samba e o Pandeiro*, acesse a faixa 73 do CD anexo, a partir de 0’34’’ – a gravação apresenta primeiro a música *Escurinho* (Geraldo Pereira), seguida de *A Ordem é Samba*.

²⁵¹ Para ouvir *A Ordem é Samba* na versão de Jackson do Pandeiro acesse a faixa 74 do CD que acompanha esta tese.

samba que eles querem e nada mais.”. Em 2004, a música foi incluída no CD *Vagabundo*, um projeto que reuniu o cantor Ney Matogrosso e o grupo Pedro Luís e a Parede²⁵², lançado pela gravadora Som Livre. Esta regravação fez parte da trilha sonora da novela *Celebridade*, da TV Globo, exibida entre 2003 e 2004, entrando no CD *Celebridade Samba – Trilha Sonora Complementar*, também pela Som Livre. A percussão do grupo A Parede, somada a guitarra, cavaquinho, saxofone e violão funcionou como acompanhamento para as vozes de Ney e de Pedro Luís. Ney é um artista de muitos recursos, vocais e visuais, mas a curiosidade da gravação é um trecho cantado por Pedro Luís, aproximadamente a 1’37”, com os versos “No [RR]Rio de Janeiro, todo mundo só quer samba”, em que ele pronuncia o “R” da palavra “Rio” de forma prolongada, exatamente como fazia Jackson do Pandeiro, em uma provável referência ao seu estilo. Nesta gravação muitas gerações de artistas da MPB se cruzam, promovendo um diálogo de estilos e referenciais musicais, e demonstrando como a música de Jackson circula por campos diversos, sendo apropriada aqui em sua vertente de “sambista”.

* * *

Em 1998, foi lançado o CD *Jackson do Pandeiro – Revisto e Sampleado*, de 1998, pela gravadora Sony BMG. O CD todo é uma homenagem ao Jackson do Pandeiro, com regravações de seu repertório por artistas de vertentes variadas da música popular brasileira. Estão lá Zeca Pagodinho e Chico Buarque, que regravaram juntos o coco *A Mulher do Aníbal* – registrada por Jackson em seu primeiro lote de gravações, de 1953. Chico Buarque procurou fazer uma interpretação que lembrasse a divisão rítmica-vocal de Jackson, mas o procedimento ficou um tanto caricato. O sambista Zeca, com sua identificação com o personagem do “malandro” moderno, é quem faz uma interpretação vocal ritmicamente muito variada, com antecipações e retardos, também próprios de seu estilo, mas que fazem ecoar Jackson.

Alguns importantes artistas nordestinos contemporâneos participaram deste CD, reforçando a imagem de Jackson associada ao “forró”: Geraldo Azevedo e Cascabulho, com *Na Base da Chinela*; Elba Ramalho, *O Canto da Ema*; Renata Arruda, *Coco do Norte*; Zé Ramalho, *Casaca de Couro*; Marinês e sua Gente e Dominginhos, *Forró em*

²⁵² Para ouvir *A Ordem é Samba* na versão Ney Matogrosso e Pedro Luís e a Parede acesse a faixa 75 do CD que acompanha esta tese.

Limoeiro; Lenine, *Sebastiana*; e, Fagner, com *Cantiga do Sapo* – esta última, com arranjos de Hermeto Pascoal²⁵³.

Participaram também deste CD, artistas ligados a gêneros como *rock*, *funk*, *rap*, *hip hop*, como: O Rappa, com *A Feira*; The Funk Fuckers, *Cremilda*; Gabriel, “O Pensador”, *A Mulher que Virou Homem*; e, Fernanda Abreu, em uma impressionante versão de *Meu Enxoval*, mesclando samba, coco e música eletrônica, com a utilização de *samplers*, guitarra, baixo elétrico, acordeom, pandeiro, tamborim, triângulo, ganzá, repique, caixa e bumbo. Estão no disco ainda, as gravações já citadas de Gal Costa, para *Chiclete com Banana*, e da banda de rock Paralamas do Sucesso, com *Um a Um*. Toda essa diversidade aponta para o modo transversal com que a música de Jackson se movimenta no campo da MPB, promovendo mediações e provocando o diálogo entre instâncias, gêneros e estilos distintos.



Fig. 44 Capa do CD *Jackson do Pandeiro – Revisto e Sampleado*²⁵⁴

²⁵³ Hermeto Pascoal conviveu com Jackson do Pandeiro durante o período em que ambos foram contratados da Rádio Jornal do Commercio. Tornaram-se amigos. Em 1990, Hermeto incluiu, em seu disco *Eu e Eles*, uma música de sua autoria chamada *Viva Jackson do Pandeiro*.

²⁵⁴ Fig 44. Imagem disponível em < <http://www.forroemvinil.com/cd-coletanea-jackson-do-pandeiro-revisto-e-sampleado/> >. Acesso em 10 out 2015, 10h00.

Ainda em 1998 aconteceu a 11ª edição do *Prêmio Sharp* – atualmente, *Prêmio da Música Brasileira* –, que teve como homenageado Jackson do Pandeiro. Mesmo tendo recebido diferentes nomes ao longo de sua existência, em função, principalmente, dos patrocinadores que se sucederam, esta continua sendo, até o presente, uma das maiores premiações do mercado da música popular brasileira. Durante a cerimônia de premiação, realizada em 13 de maio de 1998, aconteceram apresentações de artistas como Daniela Mercury, Alceu Valença, Dominguinhos e Gilberto Gil cantando músicas do repertório de Jackson. Além disso, Almira Castilho, parceira de Jackson durante seus anos de maior sucesso, também compareceu à premiação e se apresentou fazendo os passos de dança e movimentos peculiares que eram as marcas distintivas de suas performances. Esta homenagem ao Jackson do Pandeiro e sua música, neste evento de grande relevância no âmbito da MPB, demonstra o respeito que sua memória despertava, mesmo 16 anos após seu falecimento, sendo reverenciada por toda uma comunidade de artistas, produtores musicais, críticos e jornalistas.

Ainda no que diz respeito à reverência sobre a figura de Jackson, em 19 de dezembro de 2008, foi inaugurado o *Memorial Jackson do Pandeiro*, na cidade natal do artista, Alagoa Grande/PB, em uma ação promovida pela Prefeitura do município. Os restos mortais de Jackson, sepultados no Cemitério do Caju, no Rio de Janeiro, foram trasladados para o Memorial em 2009. O espaço é um museu que exhibe um acervo de objetos que pertenceram ao Jackson, peças de seus figurinos, coleções de discos, fotos, cartazes, artigos de jornais e revistas, instrumentos musicais utilizados por ele, etc. O Memorial tornou-se um local de visitação turística na cidade. Este espaço de homenagem à memória de Jackson do Pandeiro e sua trajetória artística enfatiza o aspecto de sua “mitificação”, como um lugar quase de “veneração” ao artista.

* * *

Dono de uma discografia extensa, com muitas músicas de sua autoria gravadas em LPs e CDs, o paraibano de Brejo do Cruz, Zé Ramalho, também dedicou alguns de seus trabalhos a fazer regravações do repertório de artistas que o influenciaram fortemente. Assim, em 2001, lançou o disco *Zé Ramalho canta Raul Seixas*. Depois vieram *Zé Ramalho canta Bob Dylan – Tá tudo mudado*, de 2008, com versões em português para as músicas do artista norte-americano, e *Zé Ramalho canta Luiz Gonzaga*, de 2009. Então, em 2010, lançou o CD *Zé Ramalho canta Jackson do*

Pandeiro. Em 2012, viria ainda *Zé Ramalho canta Beatles*. Estavam representadas as principais linhas artísticas/musicais que fizeram parte de sua formação. E entre elas, a música de Jackson, misturada com o *rock*, o *folk*, e o *baião*. Zé Ramalho declarou a Moura e Vicente (2001, p. 356) que sua composição *Frevo Mulher*, gravada pela cantora Amelinha – então esposa de Zé Ramalho –, em 1980, foi inspirada no “ritmo” da música *Casaca de Couro*, registrada primeiramente por Jackson do Pandeiro, em 1959.

A relação de Zé Ramalho e Jackson se dá também, indiretamente, por meio do percussionista José Silva Gomes, ou simplesmente “Zé Gomes”, que é sobrinho de Jackson – filho de seu irmão, Cícero –, e que acompanha Zé Ramalho em shows e gravações há mais de duas décadas. Foi durante uma turnê com Zé Ramalho, antes de um show que aconteceu em São Paulo/SP, em 17 de outubro de 2015, que tive a oportunidade de entrevistar Zé Gomes, buscando informações para este estudo.

* * *

Um dos mais atuantes divulgadores da música de Jackson do Pandeiro, desde a segunda metade da década de 1990 prosseguindo até a atualidade, em 2017, é o artista Silvério Pessoa. Nascido em 1962, na cidade de Carpina, Zona da Mata Pernambucana, Silvério passou sua infância na zona rural, entre os canaviais, e teve contato com a cultura popular dos maracatus rurais, dos cantadores, violeiros, mas também dos artistas que chegavam pelo rádio, como Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Dominginhos, etc. Mais tarde, na juventude, mudou-se para a capital, Recife, onde recebeu as influências da cultura urbana, do rock, do pop. Conhecedor profundo da obra de Jackson, Silvério desenvolveu grande parte de sua carreira artística inspirado na música do artista paraibano. Silvério destacou-se no mercado musical brasileiro, primeiramente, como um dos integrantes-fundadores da banda Cascabulho, surgida na segunda fase do “movimento manguebeat”²⁵⁵, já com a proposta de basear-se na música de Jackson, mas, seguindo a estética “mangue”, dialogando com influências do rock e do pop. O primeiro CD do Cascabulho, *Fome dá dor de cabeça*, foi lançado em 1998, e era dedicado ao Jackson do Pandeiro, tendo músicas autorais dos membros do grupo e

²⁵⁵ Que teve início na cidade de Recife/PE, na década de 1990, e cujos artistas mais expressivos foram Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre S/A. Os artistas do “manguebeat” tinham como princípio estético a valorização de elementos da cultura local, da cultura popular, como o maracatu, misturados com rock, *hip hop*, música eletrônica, etc. Para mais informações sobre o “manguebeat”, ver TELES, José. *Do frevo ao manguebeat*. São Paulo: Ed. 34, 2012.

também duas regravações do repertório jacksoniano – *17 na Corrente* e *Xodó de Sanfoneiro*. Este disco recebeu o *Premio Sharp de Melhor Álbum Regional*. No ano 2000, Silvério deixou a banda para seguir carreira solo. Seu primeiro disco solo foi *Bate o mancá: o povo dos canaviais*, homenageando o coquista Jacinto Silva – de quem Silvério era amigo pessoal e admirador. O segundo CD solo de Silvério foi o *Projeto Batidas Urbanas – Micróbio do Frevo*, de 2003, em que regravou músicas do repertório carnavalesco de Jackson, como a faixa-título, *Micróbio do Frevo*, e *Vou Gargalhar*, entre outras. Em 2015, Silvério lançou o CD *Cabeça Feita – Silvério Pessoa canta Jackson do Pandeiro*, todo com regravações do repertório de Jackson, como a própria faixa-título²⁵⁶.



Fig. 45 Capa do CD *Cabeça Feita*, de Silvério Pessoa²⁵⁷

Durante a pesquisa, realizei uma entrevista com Silvério Pessoa, no camarim da casa de shows *Canto da Ema*, localizada em São Paulo/SP, e focada na cultura musical nordestina, isto é, no “forró”. Nesta ocasião, perguntei a Silvério porque ele havia escolhido Jackson como referência para sua própria carreira. A resposta de Silvério veio

²⁵⁶ Para ouvir a gravação de *Cabeça Feita* realizada por Silvério Pessoa acesse a faixa 76 do CD que acompanha esta tese.

²⁵⁷ Fig. 45. Imagem disponível em < <http://www.silveriopessoa.com.br/> >. Acesso em 12 out 2016, 20h00.

ao encontro de muitas das questões abordadas neste estudo, como se vê nos trechos transcritos em seguida:

Quando optei por Jackson do Pandeiro, eu já entendia, já via o mercado [...] . E, assim, Luiz Gonzaga sempre teve essa visita à obra dele, sempre. [...] E eu achava a obra de Jackson do Pandeiro já por si só diferenciada. **Enquanto Luiz Gonzaga vai continuar sendo o “pai de tudo”, inclusive do forró, Jackson do Pandeiro pegou tudo isso e ampliou!... Promoveu diálogos...** não gravou só forró, gravou baiões, gravou cocos, gravou cirandas, gravou maracatus... colocou naipe de metais no forró, gravou *fox-trot*, gravou sambas! [falando com ênfase]... **Tem uma discografia valiosíssima na “prateleira do samba” com Jackson do Pandeiro.** Fez filmes[!]... Enquanto Luiz Gonzaga emblematizou-se usando um gibão, Jackson do Pandeiro usava camisa toda florida, tropicalista, calça de “boca de sino”, uns sapatos com “plataforma”, assim “cavalo de aço”, como falavam... Uma graça, assim... Chapeuzinho **mais “malandrão”!**... e tudo, mais “esperto”, e tal... Então, ele, em si ele já se diferenciava. (SILVÉRIO PESSOA, 2016 – grifos meus)²⁵⁸

Em primeiro lugar, nota-se que nesta fala de Silvério, assim como em muitas outras, a figura de Jackson surge em perspectiva com a de Luiz Gonzaga, refletindo o modo como ela é apresentada em livros sobre a memória da música popular brasileira, como Severiano (2013) e Albin (2003), e, de modo geral, como circula no campo cultural brasileiro. São sempre os dois artistas ícones da “música nordestina”. Mas o mais importante desta fala de Silvério, para este estudo, é sua afirmação de que Jackson “Promoveu diálogos” entre gêneros musicais de esferas distintas, como se vê nos trechos destacados acima, inclusive, ressaltando a importância do repertório de Jackson ligado ao samba. Deste modo, a *condição liminar/liminóide* de Jackson, sua ação *mediadora* entre instâncias distintas, também podem ser percebidos na declaração de Silvério, como elementos que destacam Jackson e lhe conferem importância no âmbito da música popular brasileira.

Quando se referiu ao momento da formação da banda Cascabulho, Silvério fez menção a outro elemento relevante em sua relação com a música de Jackson:

E eu era isso... essa **memória** que eu tinha de Jackson... Então eu dizia: “Vamos fazer uma banda e **reverenciar** Jackson do Pandeiro!”. Então, os primeiros shows do Cascabulho, mesmo o disco [!], único com a formação original, tenha sido já variado, a primeira formação dos shows [do Cascabulho] era só cantando Jackson do Pandeiro!... Que aí, da década de 90 pra cá, 2015, hoje 2016, foi esse disco que eu

²⁵⁸ PESSOA, Silvério. Entrevista concedida a Claudio H. A. Campos. São Paulo, 13 de julho de 2016.

gravei agora [*Cabeça Feita*], cantando Jackson do Pandeiro. Era exatamente o projeto que eu tinha na década de 90, e eu consegui fazer agora! Então, por isso tudo, Jackson! Porque ele continua sendo “o” diferente da história... (SILVÉRIO PESSOA, 2016 – grifos meus).

Em sua resposta, Silvério faz uma afirmação sobre sua constituição identitária, “E eu era isso...”, relacionada a uma **memória** sobre Jackson do Pandeiro – que pertencia à formação cultural de Silvério, mas que também circulava e continua a circular atualmente, no campo cultural brasileiro, influenciando artistas de gerações anteriores, como a de Gilberto Gil, Alceu Valença; da geração de Silvério; e, mesmo jovens artistas do forró e da MPB com um todo.

Silvério Pessoa, em sua condição de artista nordestino, sente em sua própria carreira as dificuldades de classificação que sofre no mercado musical e que se estendem também à música de Jackson, de Luiz Gonzaga, Dominginhos, enfim, dos artistas considerados “regionais”. Silvério tem uma visão bastante objetiva sobre isso. Ao falar sobre “MPB”, ele considera a sigla sob a ótica de uma classificação de mercado. Para ele, existe a “música brasileira” como um conjunto que abrange todos os gêneros e estilos musicais praticados no país – desde aqueles relacionados à cultura popular até mesmo aqueles com origem em culturas estrangeiras, como o rock, o pop, etc. – em uma acepção muito próxima a que considero neste trabalho como o “campo da música popular brasileira”. E a “MPB” seria, para ele, uma classificação mercadológica, assim como a de “forró”, ou de “música regional”. Perguntei para Silvério como ele via a imagem de Jackson na atualidade, se ele havia extrapolado a classificação de “artista regional”. Silvério respondeu:

O que é “artista regional”? **Artista “regional”**, hoje, no mercado, é aquele que mora no Nordeste, ou **que não mora em São Paulo e no Rio** [de Janeiro]. Isso continua! [...] **Artista “nacional”** é aquele que mora em São Paulo ou no Rio de Janeiro, e olhe lá, com alguns traços de acolhimento... Belo Horizonte... Porto Alegre... essa coisa toda... Então, **dentro desse contexto, eu confesso a você que Jackson do Pandeiro continua “regionalizado”**, como Luiz Gonzaga continua “regionalizado”! (SILVÉRIO PESSOA, 2016 – grifos meus)

Em sua resposta, Silvério chama a atenção para o fato de que esta classificação tem pouca relação com o tipo de música que se pratica, mas sim, com as disputas pelo *poder simbólico* (BOURDIEU, 2009) de *nomear* e, assim, determinar o papel dos

agentes no mercado de bens simbólicos²⁵⁹. A classificação de “regional” ou “nacional”, neste contexto, tem a função de especificar os grupos de produção e de consumo cultural, e ainda, de conferir maior ou menor *capital simbólico* aos artistas, dependendo de sua posição no campo da música popular brasileira. Deste modo, é preciso concordar com Silvério que, “dentro desse contexto, [...] Jackson do Pandeiro continua ‘regionalizado’”. Este aspecto levantado por Silvério é importante por indicar a forma como a figura de Jackson do Pandeiro é, ainda hoje, apresentada no mercado musical brasileiro, com a predominância da classificação de “forrozeiro”, que, de fato, corresponde a grande parte de sua obra, mas que acaba deixando “nas sombras” outros gêneros e personagens que compõe sua produção artística, como o “sambista”, o “folião”, o “matuto”, o “religioso”, o “torcedor de futebol”, o “brincante”, etc. Para o mercado, para as gravadoras que detém os direitos sobre a venda de seus fonogramas, é mais viável comercializá-lo neste nicho estabelecido do que investir na revitalização da imagem de um artista “do passado”. Afinal, em uma perspectiva de mercado, se já era difícil para o próprio Jackson do Pandeiro fazer isso enquanto estava vivo e atuante, é ainda mais difícil acontecer agora que ele se tornou apenas uma *memória* a ser explorada.

Entretanto, se a questão for observada do ponto de vista estético, musical, cultural, então Silvério considera que “Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro [...] transcenderam essas classificações...” (SILVÉRIO PESSOA, 2016).

Silvério abordou ainda outro aspecto relevante para este trabalho, que é o da “mitificação” da figura de Jackson do Pandeiro na atualidade. Silvério considera negativa a “sacralização” que vê, por exemplo, da obra de Luiz Gonzaga por alguns artistas e fãs:

Porque a sacralização não abre espaço para você ampliar aquilo que foi sacralizado. Então, **eu acho o Jackson do Pandeiro tipo “flutuando” dentro de tudo isso...** não é um mito, também não é sacralizado, também não tem toda uma midiaticização como foi feita sobre Luiz Gonzaga... (SILVÉRIO PESSOA, 2016 – grifos meus)

²⁵⁹ A fala de Silvério faz lembrar as disputas pelo poder de classificação entre “regional” e “nacional” estudadas por Albuquerque Júnior (1999), travadas no princípio do século XX, entre as posições do “Norte” e do “Sul” do país. A hegemonia econômica do “Sul/Sudeste” teria então lhe dado a condição de referencial para o “nacional”, enquanto as demais partes do país, como o Nordeste, continuariam “regionais”.

Concordo que Jackson recebe hoje menos divulgação midiática do que Gonzaga – apesar de não ter sido assim sempre, ao menos por um período de sua carreira ele chegou a equiparar-se em popularidade com Gonzaga –, e que sua figura é menos “sacralizada” que a do “Rei do Baião”. Porém, isso não quer dizer que ele também não seja um “mito” da cultura musical popular brasileira. O que acontece é que Jackson, em meu entender, se parece com um tipo de “mito torto”. Como já discutido anteriormente, ele não é o visto como um “patriarca” da “música nordestina”, como é o caso da representação de Gonzaga. Mas a imagem do “Rei do Ritmo”, do “maior ritmista da música brasileira”, também tem seu lugar na cultura brasileira. A música de Jackson influenciou e continua influenciando gerações de artistas da MPB. Mas Silvério indica um aspecto muito importante ao afirmar: “Então, eu acho o Jackson do Pandeiro tipo **“flutuando”** dentro de tudo isso...”. O que Silvério estava percebendo e expressando em outras palavras era a *condição liminar/liminóide* de Jackson do Pandeiro. Suas características de artista “entre-mundos”, de mobilidade, de mediação, de diversidade, configuram uma tal *complexidade* da identidade artística/cultural de Jackson, que sua imagem não pode ser classificada em termos estereotipados e simplistas, como os rótulos de mercado às vezes querem fazer crer. Gonzaga soube criar e vender sua imagem como o “Rei do Baião”, ligada ao sertão, ao mundo rural, etc., de forma muito objetiva. No caso de Jackson, não é possível uma representação tão específica. Ele foi uma artista que não limitou sua música em função de características “regionais”, reunindo em sua obra uma variedade de gêneros e estilos musicais relacionados a regiões distintas – que é um dos fatores que caracterizam sua imagem como o “Rei do Ritmo”, como já discutimos. Porém, assim mesmo, a figura de Jackson é atualmente simplificada – desconsiderando-se grande parte de sua obra –, sendo associada quase que exclusivamente ao “forró”, como um “mito” da “música nordestina”, portanto, da “música regional”. Certamente, o personagem do “forrozeiro” é fundamental na trajetória artística de Jackson, mas ele se relaciona com muitos outros já estudados nesta pesquisa, como, por exemplo, o “sambista” e o “folião”, na constituição de sua identidade artística e cultural. Neste sentido, Silvério, como admirador e “continuador” da “escola” de Jackson, revela sua esperança de que “Jackson do Pandeiro vai inspirar novas e novas gerações pra vê-lo... como um **artista ‘brasileiro’**, mesmo!” (SILVÉRIO PESSOA, 2016), isto é, para além de rótulos regionalistas – o que não quer dizer ignorar a relação essencial entre Jackson e a cultura nordestina.

Mas o que é essa “escola” de Jackson? Silvério citou esse termo quando começava a falar sobre o aspecto da divisão rítmico-melódica vocal da performance de Jackson do Pandeiro:

O que eu poderia dizer tecnicamente é que existe **uma “escola”** [...] em vias de extinção, **que é o “jeito ligeiro” de cantar**. Coisa que você só consegue ouvir em Jackson do Pandeiro, em Jacinto Silva... em uma fase de Genival Lacerda... e, talvez, o único ainda que resiste, que é um paraibano de Campina Grande, chamado Biliu de Campina. (SILVÉRIO PESSOA, 2016 – grifos meus)

Essa “escola”, esse “jeito ligeiro” de cantar, se relaciona com o estilo interpretativo dos coquistas e emboladores, nos quais Jackson do Pandeiro, Jacinto Silva, Biliu de Campina²⁶⁰, se inspiraram no processo de construção de suas próprias identidades musicais. Sobre a referência à tendência de “extinção”, parece que Silvério tem razão no que diz respeito ao mercado de música popular mediatizada. Mas este “jeito ligeiro” permanece vivo enquanto forma de cultura popular, nas vozes dos coquistas e emboladores que continuam praticando sua arte.

Provavelmente por ser também nordestino, Silvério ressaltou muito mais as características identitárias e musicais de Jackson ligadas à cultura do Nordeste, posicionando-se, ele próprio, como um dos seguidores do legado de Jackson e Jacinto Silva. Porém, acredito que esta “escola”, este “jeito ligeiro” derivado dos coquistas e emboladores, corresponde a um dos elementos fundamentais da constituição do estilo interpretativo de Jackson, mas não exclusivamente. De maneira complementar, é preciso lembrar outro componente essencial de sua performance vocal, constituinte de seu modo de “dividir” ritmicamente a melodia e as sílabas poéticas, que vem de sua influência pelo samba carioca – principalmente o samba de breque –, com Jorge Veiga, Caco Velho, etc. Assim, o estilo de canto de Jackson é também o produto de sua condição de artista liminar/liminóide, realizando a intersecção e o diálogo de entre gêneros musicais e estilos interpretativos de cantar, relacionados a tradições musicais distintas no interior do campo da música popular brasileira.

Silvério Pessoa ainda se referiu ao processo de variação da divisão rítmico-melódica de Jackson:

²⁶⁰ Vale ressaltar que Jackson do Pandeiro era reverenciado como um “mestre” por Jacinto Silva – já falecido –, assim como continua sendo também por Biliu de Campina – em atividade atualmente.

E **Jackson brincava com a questão do compasso**. [...] Ele dividia os compassos, cantando o que era do compasso anterior, pra... antecipava, ou no compasso anterior, jogava lá “pra frente”... **brincava** com isso! Isso é **uma técnica muito difícil**, porque isso mexe com uma forma de **pronúncia** [!], que tem que ter **nitidez**. (SILVÉRIO PESSOA, 2016 – grifos meus)

Silvério se referiu ao aspecto técnico das variações rítmico-melódicas ao citar as antecipações e retardos que Jackson fazia durante as reexposições de seções – refrãos ou estrofes – das músicas que interpretava, ressaltando a dificuldade de execução desses procedimentos em função da pronúncia das palavras e da necessidade de sua nitidez. Mas a ideia que mais me interessa na fala de Silvério é a da *brincadeira*. A afirmação de Silvério de que “Jackson brincava com a questão do compasso”, vem ao encontro de meu entendimento sobre o processo criativo e de elaboração da performance de Jackson como um *jogo* entre ele e seus ouvintes, que se consumava por meio da performance musical. O que quero dizer é que Jackson “jogava” com seus ouvintes por meio de sua música, “brincando” com suas expectativas sobre a repetição das frases musicais durante suas reexposições, provocando deslocamentos melódicos e na acentuação das palavras cantadas, com suas antecipações, retardos, pausas e prolongamentos rítmicos. Esse *jogo* – essa “brincadeira”, como disse Silvério Pessoa – é um dos principais fundamentos estéticos e técnicos da performance vocal de Jackson do Pandeiro.

* * *

Em 27 de setembro de 2015 aconteceu o concerto-show de comemoração de 20 anos da OCAM (Orquestra de Câmara da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo), tendo como convidado o cantor e compositor Lenine e as participações especiais de Ivan Vilela, tocando viola caipira, e Ari Colares, com instrumentos de percussão. O local foi o palco externo do Auditório Ibirapuera, dentro do Parque Ibirapuera, na cidade de São Paulo. A apresentação foi marcada para 11h00, mas começou com alguns minutos de atraso. Eu estive presente ao concerto, assistindo do gramado do parque, junto de um grande público que ocupou toda a área destinada à plateia. Foram apresentadas músicas mais antigas do repertório do cantor, junto de outras que ele estava lançando recentemente, em seu disco *Carbono*. Quando o show começou a entrar na parte final, uma moça de aproximadamente 17/18 anos, que havia acabado de chegar, um tanto apressada, me perguntou, ansiosa: “Ele já tocou *Jack Soul Brasileiro*?!?”. Quando eu respondi que não, ela exclamou: “Ufa! Eu vim só para

assistir essa música! É minha preferida!”. Fiquei impressionado com aquilo. Esta música é uma homenagem explícita de Lenine para Jackson do Pandeiro.

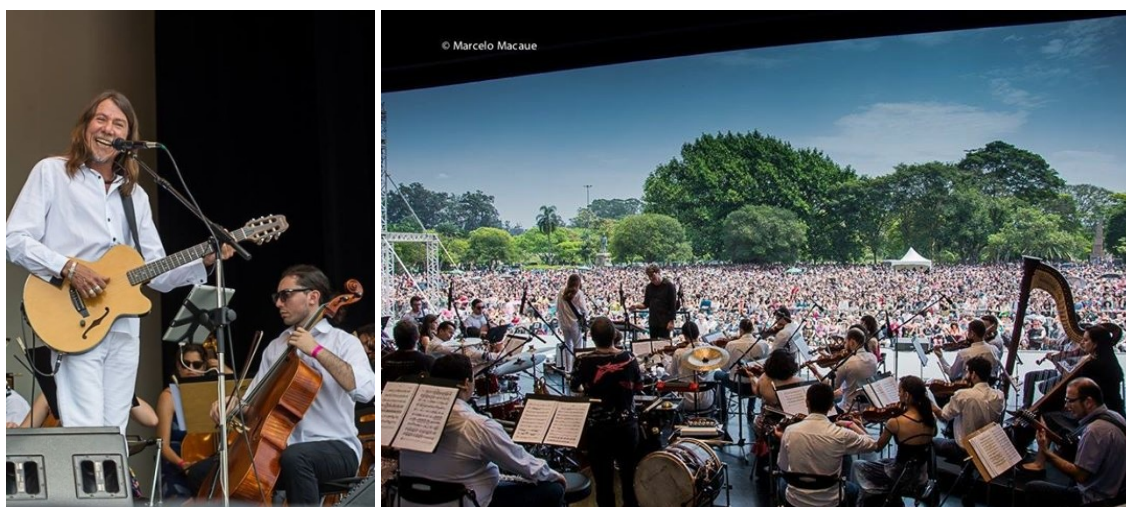


Fig. 46 e 47 Fotos do concerto da OCAM e Lenine (camisa branca, empunhando um violão)²⁶¹

Lenine é atualmente um dos artistas de grande destaque na MPB, com uma obra que mistura elementos relacionados à cultura popular de seu Estado natal, Pernambuco, com o samba carioca, o rock, o tropicalismo, a bossa nova, a música eletrônica, etc. Durante esse show, o cantor fez um comentário afirmando que não pensa em rótulos para sua música, e que ela é “apenas música, sem adjetivos”. Por trás dessa “música sem adjetivos” está uma obra que propõe o diálogo de vertentes muito variadas tanto da música popular brasileira quanto da música de outros países. A música de Lenine reverbera o processo de *mundialização da cultura* (ORTIZ, 1994), fundindo “tradição” e “(pós)modernidade”. Transitando em circuitos internacionais de shows e festivais de música, a identificação de traços da cultura brasileira na música de Lenine lhe confere distinção, destacando-o no mercado musical mundializado. E, neste sentido, a música *Jack Soul Brasileiro* surge como uma das obras de maior repercussão e sucesso em sua carreira. Ela foi gravada no CD *Na Pressão*, lançado em 1999. Nesta versão registrada em estúdio²⁶², dialogam as performances de Lenine e de Jackson, em um processo de sobreposições, de “bricolagem”, com a composição de Lenine fazendo referências a músicas como *Chiclete com Banana* e *O Canto da Ema*, além da inserção de trechos de músicas gravadas por Jackson, como *Cantiga do Sapo* – em uma seção da música,

²⁶¹ Imagens divulgadas na *fanpage* de Lenine, na rede social *Facebook*, em 28 de setembro de 2015. Fotos de Marcelo Macaue.

²⁶² Para ouvir esta primeira versão de *Jack Soul Brasileiro* acesse a faixa 77 do CD que acompanha esta tese.

Lenine exclama “Diz aí Tião!”, que é um verso de *Cantiga do Sapo*, e o que se sucede é a entrada da voz de Jackson cantando o refrão desta música, retirada da gravação de 1959: “Diga Tião/ Oi?/ Fosse?/ Fui/ Coprassse?/ Comprei/ Pagasse?/ Paguei/ Me diz quanto foi/ Foi quinhentos réis”. Estão presentes tambores de maracatu, viola “nordestina”, pífanos, pandeiro, ganzá, triângulo, zabumba, somados ao violão de Lenine – com seu estilo muito marcado pelo elemento rítmico – batidas eletrônicas, guitarras, bateria, *samplers*. Em muitos trechos a voz de Lenine é multiplicada com o uso de *overdubs*²⁶³, de modo a ser utilizada como coro.

No show concerto-show junto da OCAM, *Jack Soul Brasileiro* foi a última música a ser apresentada. Também foi assim no show *The Bridge* – lançado em CD e DVD em 2016 – que Lenine fez juntamente com o holandês Martin Fondse e sua orquestra, no Teatro Net, em São Paulo, no dia 18 de novembro de 2015, que pude assistir presencialmente, e ainda em seu show *Acústico MTV*, lançado em CD e DVD em 2006. O fato desta música ser encontrada no encerramento de shows de Lenine em um período de uma década, entre o *Acústico MTV* e o show *The Bridge*, indica sua importância para o artista e seu público. Faço essa afirmação porque o *set list*, isto é, a sequência de músicas a serem apresentadas em um show, é planejado de modo a procurar manter o interesse constante da plateia, e, em geral, a canção que encerra o espetáculo precisa ser significativa para o público, precisa ser aguardada, para provocar um efeito de “catarse”, de extravasamento da expectativa criada pela sua espera. E foi isso que presenciei nos dois shows em 2015, tanto no Auditório Ibirapuera quanto no Teatro Net.

A relevância disso para esta pesquisa é que a homenagem de Lenine com *Jack Soul Brasileiro* transformou-o em um dos principais divulgadores da figura e da música de Jackson do Pandeiro para o público contemporâneo – como pude testemunhar assistindo aos shows, inclusive com o episódio citado da moça de 17/18 anos que chegou ansiosa para ouvir especificamente esta canção no concerto de Lenine com a OCAM.

A associação entre Lenine e Jackson pode ser percebida ainda de outras formas. Em 24 de junho de 2011, a TV Globo exibiu o programa *Som Brasil – Jackson do*

²⁶³ *Overdub* é um procedimento técnico de gravação onde são sobrepostos novos sons musicais a uma faixa já gravada, muitas vezes utilizado para a dobra de instrumentos musicais ou vozes.

Pandeiro, com a participação de artistas contemporâneos da MPB apresentando novas versões de músicas do repertório de Jackson do Pandeiro. Entre estes artistas, destacou-se a atuação de Lenine, interpretando *Chiclete com Banana*, *Sebastiana* e um pot-pourri, cantado juntamente com Dona Selma do Coco – importante coquista pernambucana, falecida em 2015 – com as músicas *Coco do Norte*, *Quadro Negro*, *Chu Chu Beleza*, *Sina de Cigarra* e *Tum Tum Tum*, todas cantadas sobre um acompanhamento em padrões rítmicos de coco. Ao reinterpretar estas músicas todas como “cocos modernizados”, Lenine fez lembrar a afirmação constante de Jackson de que “tudo é coco”, que ele citou durante o *making of* do programa, ao se referir à composição de *Jack Soul Brasileiro*:

Jackson [***Jack Soul Brasileiro***] surgiu muito por causa de **Fernanda Abreu** [cantora] ! A gente tava viajando nos Estados Unidos, ela queria homenagear Jackson, porque, numa roda de *hip hop*, as pessoas começaram a fazer uma... uma levada de *hip hop*... estávamos eu e **Otto** [cantor], inclusive... e a gente começou a “mandar” só música de Jackson em cima do *hip hop*!... e tudo coco!... Provando que tudo era coco [como dizia Jackson], provando que tudo é Jackson! (LENINE, 2011 – grifos meus)²⁶⁴

A cantora Fernanda Abreu, citada por Lenine como motivadora da composição de *Jack Soul Brasileiro*, tem sua imagem muito ligada ao funk carioca da década de 1990, com seu sucesso *Rio 40 Graus*, em que mistura funk e hip hop. Além de também ter incorporado *Jack Soul Brasileiro* ao seu repertório, Fernanda Abreu regravou a música *Meu Enxoval*, no CD *Jackson do Pandeiro – Revisto e Sampleado*, como apontado anteriormente.

O cantor Otto, citado por Lenine, surgiu no “movimento manguebeat”, nos anos 1990, em Recife, como percussionista em bandas como Nação Zumbi e Mundo Livre S/A. Depois seguiu carreira solo. Otto participou do *Som Brasil – Jackson do Pandeiro*, cantando *O Canto da Ema*, *Rosa* e *Um a Um*. Participaram do programa também a banda Cascabulho, com *Cantiga do Sapo*, *Forró em Limoeiro* e *Casaca de Couro*; e, a cantora italiana Cristina Renzetti, que tem carreira ligada à música popular brasileira, com *Capoeira Mata Um*, *Cabeça Feita* e *A Mulher do Aníbal*.

²⁶⁴ LENINE. *Making of Som Brasil – Jackson do Pandeiro*. (Vídeo 02'25''). Disponível em < <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/musicais-e-shows/som-brasil-2007/jackson-do-pandeiro-24-06-2011.htm> >. Acesso em 26 abril 2015, às 12h00.

A produção e exibição deste programa *Som Brasil – Jackson do Pandeiro*, além de seu *making of*, dá mostra da presença e da circulação da música e da figura de Jackson do Pandeiro na atualidade, inclusive influenciando a trajetória de artistas contemporâneos, como os citados acima. A escolha da data de exibição, 24 de junho, justamente o dia do principal festejo junino, o “São João”, também aponta para o modo como a figura de Jackson está relacionada, ainda atualmente, com estas festas, e, por sua vez, com a cultura da região Nordeste do Brasil.

Em entrevista que realizei com Lenine momentos antes de seu referido show no Teatro Net, ele também reproduziu o discurso que associa Jackson e Luiz Gonzaga à “música nordestina”, como se vê na transcrição a seguir: “**A importância** [de Jackson do Pandeiro] **é fundamental!**... dentro da **história da música brasileira**. Digo isso porque Jackson, junto com Luiz Gonzaga, **formataram a dita ‘música nordestina’**” (LENINE, 2015 – grifos meus)²⁶⁵. E mais adiante, surgiu o discurso sobre o “ritmo” e a “divisão” vocal de Jackson, como se vê nos destaques a seguir:

Jackson, **no universo rítmico, ele foi muito fundo**. Ele tinha uma coisa muito interessante que **ele dizia que “tudo era coco”!** E **ele conseguir cantar tudo naquela forma dele de “dividir”**. É... pude conhecê-lo, vi diversos shows dele... **e jamais [!] eu vi ele repetir uma divisão!** [pausa expressiva] Isso era uma coisa que me fascinava... a maneira como ele, além de toda exuberância das gravações, e tudo..., **na hora do “ao vivo”, do palco, ele improvisava o tempo todo...** cantando. E... bom, pra música brasileira eu acho que é assim de uma importância fundamental! (LENINE, 2015 – grifos meus)

Durante a entrevista, Lenine admitiu ter recebido uma grande influência de Jackson do Pandeiro, não tanto no aspecto da composição, mas no que diz respeito à sua performance, muito marcada pelo elemento rítmico, e pelo tipo de apresentação visual, com seus movimentos em cena. Perguntei a ele sobre o que o havia motivado a compor *Jack Soul Brasileiro* e sua resposta foi a seguinte:

Foi pelo **fascínio!**... foi pela **reverência**, foi por... por perceber, desde sempre, a importância que ele fazia... **e por eu ter uma associação direta com Jackson pelo “lance” rítmico!** [...] E aí a canção é um tributo a ele! É o cara que inventou essa **divisão**, é o cara que inventou a... que brincou com a “cacofonia” até as últimas consequências... que exacerbava na história do improviso!... ele dividia, cara!... Aí **eu queria homenageá-lo** de alguma maneira. E é verdade, **muita gente**,

²⁶⁵ LENINE. Entrevista concedida a Claudio H. A. Campos. São Paulo, 18 de novembro de 2015.

os mais jovens, assim, se debruçaram sobre Jackson depois da canção. Porque, lógico, a vida é assim, o tempo é assim... (LENINE, 2015 – grifos meus).

Além das referências à homenagem, a sua associação com o “lance rítmico”, à “divisão”, esta fala de Lenine é significativa por admitir, em seu ponto de vista, a contribuição da música *Jack Soul Brasileiro* na divulgação da figura de Jackson do Pandeiro para um público jovem, contemporâneo, como destacado acima.

No *Segundo Caderno* do jornal *O Globo*, de 03 de maio de 1998, portanto, pouco antes da cerimônia do Prêmio Sharp que homenageou Jackson do Pandeiro, foi publicado um pequeno texto de Lenine em que ele afirmou que Jackson **“Fez o link do coco com o samba. Fez a ponte entre o Nordeste e o Rio. ‘Tudo é coco’, dizia Jackson. Para mim, ‘Tudo é Jackson’.”**(LENINE, 1998 – grifos meus)²⁶⁶. Esta frase de Lenine é muito relevante para este trabalho porque é a confirmação de seu *reconhecimento em relação à importância das mediações promovidas por Jackson do Pandeiro e sua música no campo da música popular brasileira, vindo ao encontro da tese defendida nesta pesquisa* – em um posicionamento que também foi expressado de forma artística, nos versos de sua música *Jack Soul Brasileiro*, destacados na epígrafe deste capítulo.

* * *

Enfim, estes são alguns dos exemplos de artistas contemporâneos da MPB que se relacionam com a música e a imagem de Jackson do Pandeiro – alguns, que tiveram contato com Jackson ainda durante sua atuação em vida, como Gilberto Gil, Gal Costa, Alceu Valença, Elba Ramalho, Zé Ramalho, Jarbas Mariz, João Bosco, Chico Buarque, entre outros, além dos que vieram a se dedicar a regravações e homenagens após seu falecimento, em 1982, até o momento atual, em 2017, como Silvério Pessoa, Lenine, Guinga, Zeca Pagodinho, Paralamas do Sucesso, Otto, Fernanda Abreu, Zizi Possi, Ney Matogrosso, Pedro Luís e a Parede, entre tantos outros.

Um evento que dá mostra da significação da figura de Jackson na cultura brasileira contemporânea, como um tipo de “mestre” ou mesmo de um “mito” da música popular brasileira foi a Cerimônia de Encerramento dos Jogos Olímpicos de

²⁶⁶ LENINE. *Música com sabor de manhã de domingo*. In: Jornal *O Globo*. Rio de Janeiro, 13 de maio de 1998.

2016, realizados na cidade do Rio de Janeiro, ocorrida em 21 de agosto de 2016, no Estádio do Maracanã. A “carnavalesca” – artista plástica, figurinista e cenógrafa – Rosa Magalhães foi a responsável pela conceptualização e direção artística do evento. A proposta das apresentações artísticas exibidas, das músicas e danças apresentadas, dos figurinos, adereços, enfim, do conjunto de manifestações artísticas, era representar formas culturais consideradas “legitimamente” brasileiras. Apesar de toda a discussão que essa “legitimidade” pode suscitar, dos critérios de seleção, etc., o que é relevante aqui é o fato da música de Jackson do Pandeiro ter sido lembrada e inserida por um tempo considerável do evento, transmitido por televisão e *Internet* para várias partes do mundo como símbolo de “brasilidade”. Durante o desfile de entrada das delegações de atletas de vários países foram tocadas *A Ordem é Samba*, *Chiclete com Banana*, *O Canto da Ema*, *Cantiga do Sapo* e *Sebastiana*, inclusive com comentários de apresentadores do evento pela televisão, como o jornalista Marcos Uchoa, que lembrou aos espectadores que estas eram músicas do repertório de Jackson do Pandeiro. Mais adiante na Cerimônia, Lenine participou cantando uma versão de *Jack Soul Brasileiro*, com a letra modificada, para homenagear as pessoas que trabalharam na organização dos Jogos como voluntárias. Mesmo com a modificação na letra da canção, que nesta versão adaptada não fazia menção ao Jackson, ficou clara a posição de destaque que esta música ocupa na carreira de Lenine e a empatia e reconhecimento que ela recebe de seu público.

Tudo isso que foi exposto até o momento, somado às publicações sobre Jackson, como a biografia escrita por Moura e Vicente (2001), livros sobre a história da MPB que fazem referência à sua música e trajetória, como Severiano (2013), Albin, (2003), Marcelo e Rodrigues (2012), Tinhorão (1998), além de um livro em quadrinhos lançado em 2016 pela Editora Patmos; aos programas de televisão sobre sua trajetória artística, como o *Mosaicos – A arte de Jackson do Pandeiro*, produzido em 2008 pela TV Cultura mas que continua a ser exibido atualmente, além de outros já citados; aos inúmeros sites de *Internet* dedicados ao Jackson, vídeos publicados em redes sociais como o *Youtube* e o *Facebook* com músicas e imagens da carreira de Jackson em uma quantidade muito grande; à produção de um filme para cinema focado na vida de Jackson, dirigido por Marcus Villar e Cacá Teixeira, em fase de finalização; e, ao relançamento de suas músicas no mercado fonográfico, com destaque para uma caixa contendo 15 CDs, intitulada *Jackson do Pandeiro – O Rei do Ritmo*, lançada em 2016,

pela gravadora Universal, com um total de 235 fonogramas gravados por Jackson, enfim, todos esses elementos dão prova da circulação da música de Jackson e de sua imagem, e do modo como são significadas no campo cultural brasileiro da atualidade.



Fig. 48 Caixa de CDs *Jackson do Pandeiro – O Rei do Ritmo*²⁶⁷

Como vimos até aqui, muitos desses artistas da MPB citados emprestaram seu prestígio, seu *capital simbólico*, à figura de Jackson do Pandeiro e também à sua música, por meio de regravações e composições que o homenagearam. Deste modo, contribuíram para sua permanência e divulgação entre o público de várias gerações, inclusive a atual. Assim, a música de Jackson foi utilizada em *um processo de mediação entre tradição e modernidade, entre uma memória da música popular brasileira e a obra destes artistas contemporâneos da MPB*. Muitos deles, reproduzindo discursos relacionados ao Jackson do Pandeiro que se sedimentaram no campo da música popular brasileira, como os que enfatizam sua relação com o “ritmo”, com sua “divisão” rítmico-melódica vocal, com sua representação na figura “mítica” do “Rei do Ritmo”, do “maior ritmista da música popular brasileira”, como um “mestre” da “música nordestina”, etc. Muitos destes discursos são baseados em características próprias da identidade artística/cultural de Jackson, mas dão conta apenas de algumas facetas de sua personalidade eminentemente “entre-mundos”, liminar, plural, em movimento entre todas estas representações parciais – e, geralmente, deixam de lado a figura humana, da pessoa pobre que encontrou na música não apenas uma forma de “arte” (isso também), mas um *ofício*, uma forma de sobreviver e de dar melhores condições de vida para ele e sua família, um indivíduo que, apesar de todas as reverências recebidas, não se via como um “ídolo”, mas como um “profissional”, como alguém que praticava seu

²⁶⁷ Fig. 48 disponível em < <http://www.livrariacultura.com.br/p/rei-do-ritmo-o-box-46327081>>. Acesso em 20 nov 2016, 11h00.

trabalho com muito respeito, procurando se aprimorar tecnicamente e permanecer ativo no mercado musical.

Entretanto, é preciso frisar que, se por um lado a figura de Jackson é impulsionada no campo da música popular brasileira por meio da obra e de discursos enunciados por artistas contemporâneos de prestígio – portanto com considerável *capital simbólico* (BOURDIEU, 2009, 2011) acumulado –, como os citados anteriormente, por outro lado, também sua imagem de “ícone”, de “mestre” da “música brasileira”, confere prestígio e “legitimidade” à música e a trajetória destes mesmos artistas contemporâneos que se associam, se “filiam”, à figura de Jackson do Pandeiro, o “Rei do Ritmo”, o “cantor de divisões inimitáveis”, um “mito” da MPB. Apesar de reconhecer que a ação destes artistas contemporâneos da MPB tem um peso maior no campo cultural brasileiro da atualidade, e, portanto, seus *capitais simbólicos* atuam de forma muito maior do que o prestígio mais restrito da figura de Jackson, não é desprezível o fato de que muitos destes artistas buscam atributos de “autenticidade” para suas próprias carreiras em Jackson e outros artistas “mitificados” da MPB. Um dos motivos para isso é o fato desses artistas contemporâneos atuarem em um mercado musical mundializado onde a “brasilidade” é uma marca de *distinção* (BOURDIEU, 2008). Deste modo, elementos que trazem “legitimidade” e “autenticidade” cultural local, como são significadas as músicas e a imagem de Jackson do Pandeiro, podem produzir o acréscimo de *valor cultural/artístico* aos produtos culturais que circulam neste mercado mundializado, com repercussão, inclusive, no aspecto econômico.

Esta significação da figura de Jackson do Pandeiro e de sua música, a qual estes artistas contemporâneos procuram se identificar é resultado de muitas ações no campo da música popular brasileira, mas, fundamentalmente, é produto das *mediações* realizadas por suas obras, ao longo de sua trajetória artística, como assinalado por diversas vezes durante esta pesquisa – mediações essas que puderam se efetuar em função da *condição liminar/liminóide* de Jackson, entre outros fatores. Foram estas mediações, associadas à performance virtuosística de Jackson do Pandeiro, como cantor de “divisão” rítmico-melódica surpreendente, como percussionista admirado por seus pares, que lhe trouxeram destaque no campo da MPB, seja como artista, como “mestre” ou como “mito”.

2.2.2 E a tal “divisão”?

Esta seção se dedica ao entendimento da “divisão” rítmico-melódica da performance vocal de Jackson do Pandeiro e suas variações, por meio do estudo de algumas músicas selecionadas de seu repertório. Como vimos ao longo desta pesquisa, este aspecto do estilo interpretativo de Jackson é citado recorrentemente em discursos de artistas, críticos, escritores e seus fãs como elemento fundamental que o distingue no campo da música popular brasileira.

Continuarei a utilizar o termo “divisão”, mesmo nesta seção de análise técnica, seguindo uma perspectiva adotada no campo da Etnomusicologia, de modo a respeitá-la como nomenclatura *ênica*, isto é, aquela utilizada pelos participantes do campo da música popular brasileira – novamente, os artistas, produtores musicais, críticos e o público aficionado. Neste sentido, “divisão” significa aqui o modo de enunciação vocal dos versos – e mesmo de interjeições ou sons onomatopéicos – de uma canção em associação com sua melodia, em função de sua organização/disposição rítmica.

Para tanto, o procedimento metodológico empregado se baseia em análises comparativas de seções destacadas de performances musicais de Jackson do Pandeiro, retiradas de músicas que se notabilizaram em sua trajetória artística, registradas em gravações fonográficas e vídeos, a saber: *Sebastiana*, *O Canto da Ema* e *Chiclete com Banana*. Estas músicas foram selecionadas também porque, além de se constituírem como “clássicos” do repertório jacksoniano, apresentam ao menos três registros cada uma, em momentos distintos, e ainda em gravações em estúdio e “ao vivo”, possibilitando o estudo comparativo das variações nas “divisões” rítmico-melódicas realizadas por Jackson e a verificação de sua ocorrência em circunstâncias performáticas distintas. Deste modo, trata-se de um procedimento de análise por amostragem, conforme os critérios explicitados, sem a preocupação de exaustividade, de volume de amostras, uma vez que os casos escolhidos são exemplares e suficientes para as demonstrações e averiguações da Tese, observando-se que os aspectos estudados são recorrentes ao longo da obra musical de Jackson do Pandeiro. As comparações serão efetuadas entre uma seção de *exposição* de uma dada performance musical e sua *reexposição*, na mesma performance ou ainda em relação a outros registros da mesma música. O que se pretende com isso é observar como ocorrem as *variações* nas divisões rítmico-melódicas do canto de Jackson e, a partir destas informações, verificar de que

forma este procedimento estilístico se relaciona com sua condição liminar/liminóide e as medições que realizou durante sua trajetória artística.

Deste modo, assinalo desde já que não pretendo me dedicar ao estudo de técnicas de performance relacionadas ao âmbito do canto. Assim, questões de respiração, prolação, afinação, emissão vocal, etc., não são objeto desta pesquisa. Também não me ocuparei de análises musicais sobre elementos fraseológicos ou motivicos, comumente praticadas em estudos musicológicos, uma vez que o que se busca nesta pesquisa não é encontrar semelhanças, ou motivos rítmico-melódicos recorrentes. Ao contrário, o que interessa verificar aqui são as ocorrências das *variações* e, portanto, das *não-repetições* rítmico-melódicas, nas performances musicais de Jackson. A perspectiva que defendo nesta tese é que o estilo interpretativo de Jackson não se verifica apenas pela observação de células ou motivos rítmico-melódicos recorrentes – uma vez que essa busca revelaria principalmente as figurações e padrões musicais característicos de gêneros como o coco, o samba, o baião, a marcha carnavalesca, o frevo, etc., e que não são particulares de um ou outro artista.

Essas *variações* nas divisões rítmico-melódicas podem ser percebidas por meio de uma escuta atenta das músicas e das seções selecionadas e, por isso, *a audição do repertório analisado é essencial para a compreensão dos temas aqui discutidos*. Entretanto, optei por fazer a transcrição para o formato de partitura a fim de facilitar a observação do material musical estudado. Apesar de serem apenas representações gráficas dos registros sonoros, estas transcrições possibilitam a visualização dos elementos rítmico-melódicos por meio de sua “espacialização”, auxiliando a realização dos procedimentos comparativos. Estas transcrições serão produzidas apenas em relação aos elementos que são objeto deste estudo, portanto, não estão presentes informações sobre harmonia, instrumentação do acompanhamento, detalhamento da dinâmica, etc.

A *transcrição* musical é um procedimento adotado na área da Etnomusicologia desde seus momentos iniciais, com objetivos os mais diversos, desde tentativas de se “preservar” tradições musicais consideradas “ameaçadas de desaparecimento”, de “registrar” os sons de culturas distintas das do pesquisador, ou mesmo como ferramenta de análise dos elementos musicais. Tais questões foram e continuam sendo discutidas nesta área de estudo. Textos referenciais como *The ethnomusicologist*, de Hood (1982), ou *The study of ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*, de Nettl (2005)

abordam este tema e as dificuldades enfrentadas ao se tentar representar graficamente a música – principalmente quando se trata de tradições musicais em que a escrita não participa de sua elaboração e suas práticas. Porém, a despeito das dificuldades suscitadas e das variações que em geral ocorrem entre transcrições realizadas por pesquisadores distintos – uma vez que a transcrição é um procedimento que demanda um conhecimento técnico de grafia, mas também depende de um processo de recepção auditiva que é particular em cada pesquisador – *esta é uma ferramenta consolidada na área da Etnomusicologia*. Além disso, as transcrições realizadas para este estudo não são textos “prescritivos” para a elaboração de uma performance. Elas se assemelham mais a um “exame” com a produção de imagens com foco específico e que precisam de interpretação para a confecção de um laudo, de um “diagnóstico”. Assim, as transcrições realizadas aqui apresentam representações apenas dos elementos rítmico-melódicos das performances vocais de Jackson, em especial, das durações e alturas das melodias.

Nas análises comparativas, realizadas sobre as transcrições para partitura juntamente com os versos das canções, são utilizadas **cores** a fim de indicar as ocorrências das variações rítmico-melódicas em cada seção estudada, de acordo com a seguinte legenda:

Amarelo – apenas para variação rítmica

Azul – apenas para variação nas alturas (melódica)

Verde – variação rítmica e de alturas

Roxo – variação na mesma frase, repetida durante a mesma seção/exposição [Ex.: *Sebastiana* (1953) – “Ela veio com uma dança...” cantada com um ritmo inicial, e, na sequência, repetida com outro ritmo, ainda na seção de exposição]

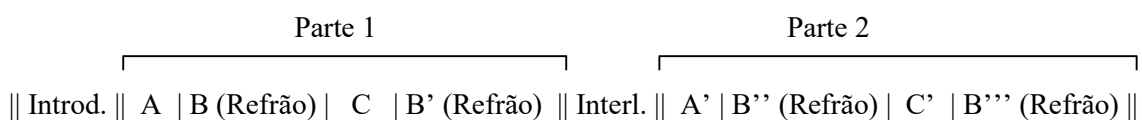
As transcrições completas de cada gravação das músicas analisadas, com partitura e os versos poéticos associados, estão incluídas nos Apêndices desta tese. Deste modo, no texto a seguir serão apresentados apenas trechos destacados para ilustrar os procedimentos de variações na “divisão” rítmico-melódica vocal realizados por Jackson do Pandeiro. Vamos então ao estudo das músicas selecionadas.

2.2.2.1 *Sebastiana*

Nesta seção serão abordados os registros da música *Sebastiana* realizados em: 1953, primeira gravação, em disco compacto de 78 rpm; 1970, regravação para o LP *Aqui Tô Eu*; e, 1972, em performance “ao vivo” durante o programa *MPB Especial – Jackson do Pandeiro*, exibido pela TV Cultura, gravado em vídeo e áudio.

A primeira gravação de *Sebastiana*²⁶⁸ pertence ao também primeiro lote de 10 músicas registradas em discos compactos de 78 rpm por Jackson do Pandeiro, em 1953, nos estúdios da Rádio Jornal do Commercio, em Recife/PE, para serem comercializados pela gravadora Copacabana, com sede no Rio de Janeiro/RJ. A música foi estruturada da seguinte maneira:

Forma – *Sebastiana* – 1ª Gravação – 1953



As seções indicadas acima foram organizadas a partir da sequência de enunciação dos versos que compõe a canção, como ocorrerá para as demais músicas estudadas neste trabalho. Deste modo, a estrutura formal representada contém os seguintes elementos:

- Introdução: Acordeom como solista, acompanhado dos instrumentos da seção rítmica
- Seção A: || a1 || a2 || a2 ||

Jackson: [a1] “Convidei a comadre Sebastiana/ Pra cantar e xaxar na Paraíba

[a2] Ela veio com uma dança diferente/ E pulava que só uma ‘guariba’

[a2] Ela veio com uma dança diferente/ E pulava que só uma ‘guariba’”

- Seção B (Refrão): || b1 | b2 || b1 | b2 ||

Jackson: [b1] “E gritava:

Coro: [b2] ‘A, E, I, O, U, Ypsilone!’

²⁶⁸ Para ouvir a primeira gravação de *Sebastiana*, de 1953, acesse a faixa 11 do CD que acompanha esta tese.

Jackson: [b1] “E gritava:

Coro: [b2] ‘A, E, I, O, U, Ypsilone!’”

- Seção C: || c1 || c2 || c3 ||

Jackson: [c1] “Já cansada no meio da brincadeira/ E dançando fora do compasso

[c2] Segurei Sebastiana pelo braço/ E gritei: ‘Não faça sujeira’

[c3] O xaxado esquentou na gafeira/ Sebastiana não deu mais fracasso”

- Seção B’ (Refrão): || b1’ | b2’ || b1’ | b2’ ||

Jackson: [b1’] “Mas gritava:

Coro: [b2’] ‘A, E, I, O, U, Ypsilone!’

Jackson: [b1’] “Ah! Mas gritava:

Coro: [b2’] ‘A, E, I, O, U, Ypsilone!’”

- Interlúdio: Acordeom como solista, acompanhado dos instrumentos da seção rítmica

- Seção A’: || a1’ || a2’ || a2’ ||

Jackson: [a1’] “Convidei a comadre Sebastiana/ Pra cantar e xaxar na Paraíba

[a2’] Ela veio com uma dança diferente/ E pulava que só uma ‘guariba’

[a2’] Ela veio com uma dança diferente/ E pulava que só uma ‘guariba’”

- Seção B’’ (Refrão): || b1’’ | b2’’ || b1’’ | b2’’ ||

Jackson: [b1’'] “E gritava:

Coro: [b2’'] ‘A, E, I, O, U, Ypsilone!’

Jackson: [b1’'] “E gritava:

Coro: [b2’'] ‘A, E, I, O, U, Ypsilone!’”

- Seção C’: || c1’ || c2’ || c3’ ||

Jackson: [c1’] “Ah! Já cansada no meio da brincadeira/ E dançando fora do compasso

[c2’] Segurei Sebastiana pelo braço/ E gritei: ‘Não faça sujeira’

[c3’] O xaxado esquentou na gafeira/ Sebastiana não deu mais fracasso”

- Seção B’’’ (Refrão): || b1’’’ | b2’’’ || b1’’’ | b2’’’ ||

Jackson: [b1’’'] “Mas gritava:

Coro: [b2’’'] ‘A, E, I, O, U, Ypsilone!’

Jackson: [b1'''] “Ah! Mas gritava:

Coro: [b2'''] ‘A, E, I, O, U, Ysilone!’”

Em *Sebastiana*, as seções A e C são as que melhor ilustram as variações rítmico-melódicas realizadas por Jackson do Pandeiro, uma vez que a seção B corresponde ao refrão, destinado ao canto participativo do coro, com menos possibilidade de variação – ainda que ocorram em pontos específicos. Desta forma, foram selecionadas para a análise comparativa entre a *exposição* e a *reexposição* dos versos, as seções: A e A'; e, C e C', respectivamente.

A análise a seguir apresenta a transcrição²⁶⁹ das seções A (exposição) e A' (reexposição), comparando elementos de cada verso correspondente, de acordo com a seguinte organização:

Seção A:		a1		a2		a2	
		↕		↕		↕	
Seção A':		a1'		a2'		a2'	

E as seções C (exposição) e C' (reexposição), também comparando elementos de cada verso correspondente, da seguinte maneira:

Seção C:		c1		c2		c3	
		↕		↕		↕	
Seção C':		c1'		c2'		c3'	

²⁶⁹ A análise foi realizada com transcrição transposta meio tom abaixo (de Bb para A) em relação à gravação original, para facilitar a comparação com as outras gravações (1970 e 1972), que estão em A. É possível que a diferença de tonalidade da primeira gravação (em Bb) tenha ocorrido em função de alguma alteração na velocidade de reprodução do disco de 78rpm.

"Sebastiana" - Análise Comparativa - Seções A e A'

- 1ª Gravação (1953)

Compositor: Rosil Cavalcanti
Intérprete: Jackson do Pandeiro
Transcrição: Claudio Campos

♩ = 112

JP Seção A

al

Con vi dei a co ma dre Se bas ti a na Pra can tar e xa xar na Pa ra í ba

JP Seção A'

a1'

Con vi dei a co ma dre Se bas ti a na Pra can tar e xa xar na Pa ra í ba

JP Seção A

5

a2

E la veio com' uma dan ça di fe ren te e pu la va que só u ma "gua ri ba"

JP Seção A'

a2'

E la veio com' uma dan ça di fe ren te E pu la va que só u ma "gua ri ba"

JP Seção A

9

a2

E la veio com' uma dan ça di fe ren te e pu la va que só u ma "gua ri ba"

JP Seção A'

a2'

E la veio com' uma dan ça di fe ren te E pu la va que só u ma "gua ri ba"

"Sebastiana" - Análise Comparativa - Seções C e C'

- 1a Gravação (1953)

Compositor: Rosil Cavalcanti

Intérprete: Jackson do Pandeiro

Transcrição: Claudio Campos

$\text{♩} = 112$

JP Seção C

JP Seção C'

Já can sa da no meio da brin_ ca dei_ ra'e dan_ çan do

Ah!_____ Já can sa da no meio da brin ca dei ra e dan çan do

JP Seção C

JP Seção C'

fo ra do com pa sso Se gu rei Se bas ti ana pe_ lo bra ço E gri_ tei: "Não fa

fo ra do com pas so Se gu rei Se bas ti ana pe_ lo bra ço E gri tei:

JP Seção C

JP Seção C'

— ça su jei ra!" O xa xa do'es quen

"Não fa ça su jei ra!" O xa xa do'es quen

JP Seção C

JP Seção C'

tou na ga fi ei ra Se bas ti a na não deu mais fra cas so

tou na ga fi ei ra Se bas ti a na não deu mai fra cas so

Na comparação entre as seções A e A' são encontradas pequenas variações, principalmente de ordem rítmica, nos versos a1 e a1'. Na comparação entre as seções C e C', a ocorrência das variações é bastante acentuada. A interpretação dos versos c1 e c1' é muito distinta tanto no aspecto rítmico quanto melódico. Nos versos c2 e c2' é possível perceber um exemplo do procedimento que Silvério Pessoa descreveu, durante a entrevista que realizei com ele, na performance dos versos “E gritei: ‘Não faça sujeira!’”. Na reexposição (c2'), Jackson prolonga a sílaba “tei” (da palavra “gritei”) por todo o segundo tempo do compasso, provocando o deslocamento dos próximos versos (“Não faça...”) para o início do próximo compasso, de forma diferente do que aconteceu na exposição (c2), em que estes versos se iniciam na antepenúltima semicólcheia do mesmo compasso, como se vê na transcrição. Assim, ele causa um “retardo”, como se os versos em c2' estivessem sendo cantados “atrasados”, ou seja, deslocados de sua posição em relação à exposição c2. Este é um exemplo do *jogo* que Jackson realizava com seus ouvintes “ativamente responsivos”, por meio de suas variações na divisão rítmico-melódica vocal. Um *jogo* que é possibilitado pela memória do ouvinte em relação à exposição dos versos e da melodia, comparados com as alterações realizadas na reexposição, em um diálogo que ocorre no interior do próprio ouvinte, provocado pela interpretação de Jackson do Pandeiro. É claro que para todo este processo ocorrer, a música e sua performance precisam ser considerados não apenas em uma condição de “acompanhamento” para a dança, mas com um protagonismo próprio – que é justamente o que fazem parte dos admiradores de Jackson, como os artistas da MPB citados ao longo desta pesquisa, quando se referem às experiências que tiveram em suas vidas ao ouvir suas interpretações musicais e enfatizam o caráter de “irrepetibilidade”, de variação, nas divisões rítmico-melódicas de Jackson.

Em relação à seção B (Refrão), destaca-se outro aspecto de variação, relativo à interação entre Jackson e o Coro, enfatizado pela inserção de interjeições²⁷⁰ como “Mas” e “Ah!”, no início dos versos b1', como se observa nos exemplos a seguir:

Jackson: [b1] “E gritava:”

²⁷⁰ A inclusão improvisada de interjeições, palavras, ou frases inteiras – popularmente chamadas de “cacos” –, cantadas ou faladas, durante a performance de uma canção é recorrente em diversas práticas musicais populares, como no samba, em suas várias vertentes – notadamente no *samba de breque* que, como visto anteriormente, foi uma importante influência na formação do estilo interpretativo de Jackson do Pandeiro.

Jackson: [b1'] “**Mas** gritava:”

Jackson: [b1'] “**Ah! Mas** gritava:”

Este procedimento aproxima a performance desta gravação de uma experiência “ao vivo”, simulando esta última e transportando-a para o formato do disco.

* * *

A segunda versão de *Sebastiana*²⁷¹ a ser estudada foi gravada no LP *Aqui Tô Eu*, de 1970. Sua estrutura formal é a seguinte:

Forma – *Sebastiana* – regravação – 1970

Parte 1	Parte 2
Introd. A B (Refrão) C B' (Refrão) Interl.	A' B'' (Refrão) C' B''' (Refrão)

- Introdução: Acordeom e Viola “Nordestina” como solistas, acompanhados dos instrumentos da seção rítmica

- Seção A: || a1 | a1 | a2 | a2 ||

Jackson: [a1] “Convidei a comadre Sebastiana/ Pra cantar e xaxar na Paraíba

Coro: [a1] Convidei a comadre Sebastiana/ Pra cantar e xaxar na Paraíba

Jackson: [a2] Ela veio com uma dança diferente/ E pulava que só uma ‘guariba’

Coro: [a2] Ela veio com uma dança diferente/ E pulava que só uma ‘guariba’”

- Seção B (Refrão): || b1 | b2 | b1 | b2 ||

Jackson: [b1] “E gritava:/ [b2] ‘A, E, I, O, U, Ypsilone!’

Coro: [b1] E gritava:/ [b2] ‘A, E, I, O, U, Ypsilone!’”

- Seção C: || c1 | c2 | c3 ||

Jackson: [c1] “Já cansada no meio da brincadeira/ E dançando fora do compasso

[c2] Segurei Sebastiana pelo braço/ E gritei: ‘Não faça sujeira’

[c3] O xaxado esquentou na gafeira/ Sebastiana não deu mais fracasso”

- Seção B' (Refrão): || b1' | b2' || b1' | b2' ||

²⁷¹ Para ouvir esta versão de *Sebastiana*, de 1970, acesse a faixa 78 do CD que acompanha esta tese.

Jackson: [b1'] "Mas gritava:/ [b2'] 'A, E, I, O, U, Ypsilone!'

Coro: [b1'] E gritava:/ [b2'] 'A, E, I, O, U, Ypsilone!'"

- Interlúdio: Acordeom e Viola "Nordestina" como solistas, acompanhados dos instrumentos da seção rítmica

- Seção A': || a1' | a2' | a2' ||

Jackson: [a1'] "Eu convidei a comadre Sebastiana/ Pra cantar e xaxar na Paraíba

[a2'] Ela veio com uma dança diferente/ E pulava que só uma 'guariba'

Coro: [a2'] Ela veio com uma dança diferente/ E pulava que só uma 'guariba'"

- Seção B'' (Refrão): || b1'' | b2'' | b1'' | b2'' ||

Jackson: [b1''] "E gritava:/ [b2''] 'A, E, I, O, U, Ypsilone!'

Coro: [b1''] E gritava:/ [b2''] 'A, E, I, O, U, Ypsilone!'"

- Seção C': || c1' | c2' | c3' ||

Jackson: [c1'] "Já cansada no meio da brincadeira/ E dançando fora do compasso

[c2'] Segurei Sebastiana pelo braço/ E gritei: 'Não faça sujeira'

[c3'] O xaxado esquentou na gafeira/ Sebastiana não deu mais fracasso"

- Seção B''' (Refrão): || b1''' | b2''' | b1''' | b2''' | b1''' | b2''' ||

Jackson: [b1'''] "Mas gritava:/ [b2'''] 'A, E, I, O, U, Ypsilone!'

Coro: [b1'''] E gritava:/ [b2'''] 'A, E, I, O, U, Ypsilone!'

Jackson: [b1'''] E gritava:/ [b2'''] 'A, E, I, O, U, Ypsilone!'

Coro: [b1'''] E gritava:/ [b2'''] 'A, E, I, O, U, Ypsilone!'

Jackson: [b1'''] E gritava:/ [b2'''] 'A, E, I, O, U, Ypsilone!'

Coro: [b1'''] E gritava:/ [b2'''] 'A, E, I, O, U, Ypsilone!'"

Como se percebe, já na estrutura formal existem muitas diferenças na disposição dos versos da canção. Por exemplo, na seção A, ainda na exposição, Jackson intercala os versos a1 e a2 com o Coro, de modo distinto da gravação anterior. A seção B''' – o refrão que encerra a canção – desta regravação é repetido várias vezes e termina em um efeito de *fade out* – com a diminuição progressiva da intensidade até o som “desaparecer” –, de forma diferente da gravação de 1953, que termina com uma nota

prolongada por todo um compasso seguido de um corte abrupto no primeiro tempo do compasso final.

A instrumentação e o arranjo do acompanhamento também são bastante distintos, com destaque para o uso de uma viola “nordestina”, nesta regravação, executando melodias na introdução e no interlúdio, juntamente com o acordeom. Além disso, o intervalo de 17 anos entre esta regravação e a versão original, de 1953, faz notar uma grande diferença na qualidade do áudio, em função da melhoria dos equipamentos de gravação utilizados.

Desta regravação de 1970, foram selecionadas para a análise comparativa entre a *exposição* e a *reexposição* dos versos, também as seções: A e A’; e, C e C’, respectivamente.

A análise a seguir apresenta a transcrição das seções A (exposição) e A’ (reexposição), comparando apenas elementos dos versos correspondentes cantados por Jackson, de acordo com a seguinte organização:

Seção A: || a1 | a1 | a2 | a2 ||
 ↑ ↓ ↑ ↓
 Seção A’: || a1’ || ____ || a2’ | a2’ ||

Observação: O esquema formal da seção A’ precisou ser ajustado no exemplo acima a fim de facilitar a visualização das frases a serem comparadas na análise. Deste modo, como na seção A’ não existe a repetição imediata do primeiro verso, como ocorre na seção A, foi adicionado no esquema acima um traço “____” que indica conexão direta entre a1’ e a2’, como apresentado anteriormente na estrutura formal da seção A’ (|| a1’ | a2’ | a2’ ||).

Em seguida, as seções C (exposição) e C’ (reexposição), também comparando elementos dos versos correspondentes, da seguinte maneira:

Seção C: || c1 | c2 | c3 ||
 ↑ ↑ ↑
 Seção C’: || c1’ | c2’ | c3’ ||

"Sebastiana" - Análise Comparativa - Seções A e A'

- 2a Gravação (1970)

Compositor: Rosil Cavalcanti

Intérprete: Jackson do Pandeiro

Transcrição: Claudio Campos

$\text{♩} = 112$

JP Seção A

8 a1

Con vi dei a co ma dre Se bas ti a

JP Seção A'

8 a1'

Eu con vi dei a co ma

JP Seção A

3

na Pra can tar e xa xar na Pa ra í ba

JP Seção A'

8

__ dre Se bas tia na pra can tar e xa xar na Pa ra í ba (E la...)

↩

"Elisão"

JP Seção A

6 a2

E la veio com'uma dan ça di fe ren te E pu la va que só u ma "gua ri ba"

JP Seção A'

8 a2'

(...í ba) E la veio com'uma dan ça di fe ren te E pu la va que só u ma "gua ri ba"

"Elisão"

↩

"Sebastiana" - Análise Comparativa - Seções C e C'

- 2a Gravação (1970)

Compositor: Rosil Cavalcanti
Intérprete: Jackson do Pandeiro
Transcrição: Claudio Campos

$\text{♩} = 112$

JP Seção C

JP Seção C'

Já can sa da no mei - o da brin ca dei ra e dan çan do fo ra do com pas so

Já can sa da no me io da brin ca dei ra'e dan çan do fo ra do com pas so

5

JP Seção C

JP Seção C'

Se gu rei Se bas tia na pe_ lo bra ço e gri tei não fa ça su jei ra

Se gu rei Se bas tia na pe lo bra ço E gri tei não fa ça su jei ra

9

JP Seção C

JP Seção C'

O xa xa do'es quen tou na ga fi ei ra Se bas tia na não deu mais fra cas so

O xa xa do'es quen tou na ga fi ei ra Se bas tia na não deu mais fra cas so

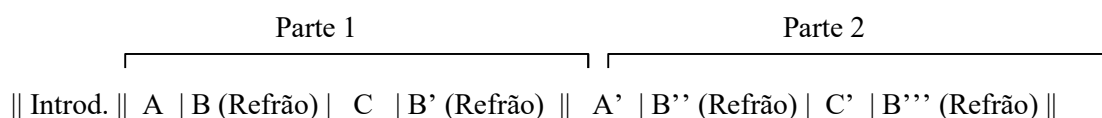
Jackson do Pandeiro realiza uma interpretação muito diferente entre as seções A (exposição) e A', nesta versão de *Sebastiana*, de 1970, principalmente nos versos a1 e a1', que têm variações rítmico-melódicas muito acentuadas. Logo no início da reexposição (a1'), Jackson acrescenta a palavra “Eu” ao texto, provocando o deslocamento rítmico de toda a frase melódica e atrasando a enunciação da sequência de sílabas poéticas. Também a melodia deste início da reexposição é alterada, começando em uma nota mais aguda e seguindo em direção descendente até a metade de seu segundo compasso. Jackson acentua ainda mais essa situação de “atraso” na enunciação ao realizar o prolongamento da sílaba “dei”, da palavra “convidei”, que surge entre dois compassos, mas com duração total equivalente a um pulso completo, de modo que, para tentar restabelecer a interpretação de acordo com a estrutura de compassos da exposição (a1), ele precisou cantar as demais palavras deste verso a1' em grupos seguidos de semicolcheias, produzindo um efeito de “aceleração” da pronúncia. Mesmo assim, o verso a1' ultrapassou o “ponto de chegada”, no final de seu quarto compasso, “invadindo” o compasso seguinte, onde se inicia o verso a2', provocando uma “elisão” entre as frases melódicas para ajustá-las de modo que, a partir do segundo tempo deste compasso, a interpretação da exposição (a2) e da reexposição (a2') seguiram iguais.

Na seção C' (reexposição) são realizadas pequenas variações em relação à seção C (exposição). Entre estas, no verso c2', Jackson realizou a diminuição da duração da sílaba “pe”, da palavra pelo, resultando em uma antecipação equivalente a uma semicolcheia na finalização da frase melódica/poética, que soa um pouco abrupta.

* * *

A terceira versão de *Sebastiana*²⁷² analisada foi apresentada “ao vivo”, durante a gravação do programa *MPB Especial – Jackson do Pandeiro*, da TV Cultura, em 1972, e apresenta a seguinte estrutura:

Forma – *Sebastiana* – Programa *MPB Especial* – 1972



²⁷² Para ouvir esta versão de *Sebastiana*, de 1972, acesse a faixa 79 do CD que acompanha esta tese.

- Introdução: Acordeom como solista, acompanhado dos instrumentos da seção rítmica

- Seção A: || a1.1 | a1.2 | a2.1 | a2.2 ||

Jackson: [a1.1] “Convidei a comadre Sebastiana/ Pra *dançar* e xaxar na Paraíba

[a1.2] Eu convidei a comadre Sebastiana/ Pra cantar e xaxar na Paraíba

[a2.1] Ela veio com uma dança diferente/ E pulava que só uma ‘guariba’

[a2.2] Ela veio com uma dança diferente/ E pulava que só uma ‘guariba’”

- Seção B (Refrão): || b1 | b2 | b1 | b2 ||

Jackson: [b1] “E gritava:

Jackson e Coro: [b2] ‘A, E, I, O, U, Ypsilone!’

Jackson: [b1] “E gritava:

Jackson e Coro: [b2] ‘A, E, I, O, U, Ypsilone!’”

- Seção C: || c1 | c2 | c3 ||

Jackson: [c1] “Já cansada no meio da brincadeira/ E dançando fora do compasso

[c2] Segurei Sebastiana pelo braço/ E gritei: ‘Não faça sujeira’

[c3] O xaxado esquentou na gafeira/ Sebastiana não deu mais fracasso”

- Seção B’ (Refrão): || b1’ | b2’ | b1’ | b2’ ||

Jackson: [b1’] “Mas gritava:

Jackson e Coro: [b2’] ‘A, E, I, O, U, Ypsilone!’

Jackson: [b1’] “E gritava:

Jackson e Coro: [b2’] ‘A, E, I, O, U, Ypsilone!’”

- Seção A’: || a1.1’ | a2.1’ | a1.2’ | a2.2’ ||

Jackson: [a1.1’] “Eu convidei a comadre Sebastiana/ Pra cantar e xaxar na Paraíba

[a2.1’] Ela veio com uma dança diferente/ E pulava que só uma ‘guariba’

[a1.2’] Convidei a comadre Sebastiana/ Pra cantar e xaxar na Paraíba

[a2.2’] Ela veio com uma dança diferente/ E pulava que só uma ‘guariba’”

- Seção B’’ (Refrão): || b1’’ | b2’’ | b1’’ | b2’’ ||

Jackson: [b1’] “E gritava:

Jackson e Coro: [b2''] 'A, E, I, O, U, Ypsilone!'

Jackson: [b1''] "E gritava:

Jackson e Coro: [b2''] 'A, E, I, O, U, Ypsilone!'"

• Seção C': || c1' | c2' | c3' ||

Jackson: [c1'] "Já cansada no meio da brincadeira/ E dançando fora do compasso

[c2'] Segurei Sebastiana pelo braço/ E gritei: 'Não faça sujeira'

[c3'] O xaxado esquentou na gafeira/ Sebastiana não deu mais fracasso"

• Seção B''' (Refrão): || b1''' | b2''' | b1''' | b2''' ||

Jackson: [b1'''] "Mas gritava:

Jackson e Coro: [b2'''] 'A, E, I, O, U, Ypsilone!'

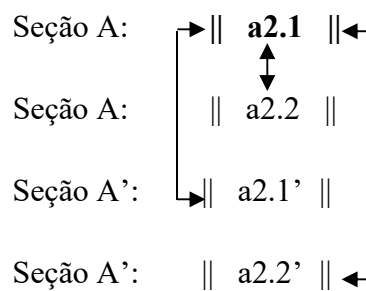
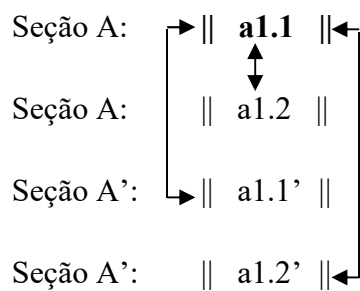
Jackson: [b1'''] "E gritava:

Jackson e Coro: [b2'''] 'A, E, I, O, U, Ypsilone!'"

Esta versão de Sebastiana, apresentada "ao vivo" tem a organização interna de algumas seções muito distinta das gravações anteriores. A seção A, por exemplo, é cantada exclusivamente por Jackson, com a *repetição imediata* de cada verso (|| a1.1 | a1.2 | a2.1 | a2.2 ||). Já na Seção A', nas reexposições da segunda parte, os versos são *intercalados* (|| a1.1' | a2.1' | a1.2' | a2.2' ||). Jackson canta e toca pandeiro, fazendo inclusive solos na introdução e ao longo da performance. O conjunto que o acompanha é formado por Cícero (zabumba), Tinda (triângulo e ganzá), Severo (acordeom) e Neuza Flores (sua esposa, com agogô). Todos os músicos participam nas passagens cantadas pelo Coro.

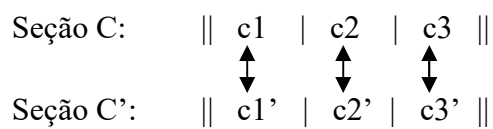
Foram selecionadas, desta versão "ao vivo" de 1972, para a análise comparativa entre a *exposição* e a *reexposição* dos versos, novamente as seções: A e A'; e, C e C', respectivamente.

Contudo, como as exposições dos dois primeiros versos da música (a1.1 e a2.1) têm três reexposições cada – uma ainda na seção A e duas na seção A' –, optei por organizar a análise das variações de cada verso da seguinte maneira:



Deste modo, todas as reexposições serão analisadas apenas em relação à sua exposição, como indicado pelas setas do esquema acima.

As seções C (exposição) e C' (reexposição), são analisadas comparativamente como indicado a seguir:



Análise comparativa - Versos a1 - "Sebastiana" - Ao Vivo - MPB Especial (1972)

Compositor: Rosil Cavalcanti
Intérprete: Jackson do Pandeiro
Transcrição: Claudio Campos

$\text{♩} = 116$

JP a 1.1
8
Con vi dei a co ma dre Se bas ti a na Pra dan çar e xa

JP a 1.2
8
Eu__ con vi dei a co ma dre Se bas tia na pra can

JP a 1.1'
8
Eu con__ vi dei__ a co ma dre Se bas tia na pra__ can tar

JP a 1.2'
8
Con vi dei A co ma dre Se bas tia na pra dan

4

JP a 1.1
8
xar na Pa__ ra í ba

JP a 1.2
8
tar e xa xar na Pa ra í ba (E la...)

JP a 1.1'
8
__ e xa xar__ na Pa ra í ba (E la...)

JP a 1.2'
8
çar e xa xar__ na Pa ra í ba (E la...)

Análise comparativa - Versos a2- "Sebastiana" - Ao Vivo - MPB Especial (1972)

Compositor: Rosil Cavalcanti
Intérprete: Jackson do Pandeiro
Transcrição: Claudio Campos

$\text{♩} = 116$

JP a 2.1

(i ba) E la veio com' uma dan ça di fe ren te

JP a 2.2

E la veio com' uma dan ça di fe ren te

JP a 2.1'

(i ba) E la veio com' uma dan ça di fe ren te

JP a 2.2'

(i ba) E la veio com' uma dan ça di fe ren te

3

JP a 2.1

E pu la va que só u ma "gua ri ba"

JP a 2.2

E pu la va que só u ma "gua ri ba"

JP a 2.1'

E pul la va que só u ma "gua ri ba"

JP a 2.2'

E pu la va que só u ma "gua ri ba"

Análise comparativa - Seções C e C' - "Sebastiana" - Ao Vivo - MPB Especial (1972)

Compositor: Rosil Cavalcanti

Intérprete: Jackson do Pandeiro

Transcrição: Claudio Campos

♩ = 116 [c 1]

JP Seção C

Já can sa da nomeio' da brin ca dei ra E dan_çan do fo ra do com pas so

JP Seção C'

Já can sa da nomeio da brin ca dei ra E dan_çan do fo ra do com pas so

5 [c 2]

JP Seção C

Se gu rei Se bas tia na pe lo bra ço E gri tei: "Não fa ça su jei ra!"

JP Seção C'

Se gu rei Se baas tia na pe lo bra ço E gri__ tei__ não__ fa ça su jei ra

9 [c 3]

JP Seção C

O xa xa do'es quen tou na ga fi ei ra Se bas tia na não deu mais fra cas so

JP Seção C'

O xa xa do'es quen tou na ga fi ei ra Se bas tia na não deu mais fra cas so

No aspecto das variações da divisão rítmico-melódica vocal de Jackson, destacam-se, principalmente, as reexposições do primeiro verso (a1.1) da seção A – tanto na primeira reexposição (a1.2), ainda na seção A, quanto nas reexposições que ocorrem na seção A’ (a2.1 e a2.2). Nesta análise, optei por realizar as comparações das variações nas reexposições todas em relação à exposição de cada um, isto é, em relação ao verso a1.1 (“Convidei a comadre...”) e ao verso a2.1 (“Ela veio com uma dança...”). como se vê nas transcrições e no esquema descrito anteriormente. Todas as reexposições sofreram variações rítmicas que provocaram o deslocamento “para adiante” das palavras e das notas da melodia, “atrasando” sua enunciação e, conseqüentemente, causando a elisão com os versos seguintes (entre “...uma ‘guariba’” e “Ela veio com um dança...”).

A reexposição a1.2 acontece de forma muito semelhante ao procedimento utilizado por Jackson em sua gravação de 1970, com o acréscimo do monossílabo “Eu” no início do verso. Depois, uma pausa equivalente a um pulso completo é efetuada após a palavra “convidei”. Com isso, a enunciação das palavras em sequência do verso (a comadre Sebastiana...) é atrasada em um compasso, levando Jackson a cantar em grupos de semicolcheias – “acelerando” a pronúncia – para buscar concluir a frase melódica/poética próxima da duração total da exposição (a1.1).

A reexposição a1.2’ tem um procedimento semelhante, mas com detalhes distintos. Por exemplo, a sílaba “dei”, da palavra “convidei” é prolongada por um pulso (uma semínima) e seguida por uma pausa de igual duração. Assim, outra vez, a enunciação das palavras seguintes é atrasada em um compasso.

É preciso ressaltar que esta é apenas uma das alternativas de análise comparativa – entre a exposição a 1.1 e suas reexposições –, que poderiam ser realizadas ainda entre cada uma das próprias reexposições. O efeito de “deslocamento” provocado pelas variações nas reexposições fica ainda mais acentuado a cada vez que surge uma nova reexposição, uma vez que, durante a audição a memória faz com que essa (reexposição) “dialogue” com as versões anteriores.

Em relação às reexposições do verso a2.1, apenas variações muito pequenas são notadas, como apontado na transcrição.

Na análise das seções C e C' surgem alguns trechos em que é difícil definir a figuração rítmica vocal, que transcrevi de forma aproximada como grupos de tercinas de colcheias – algumas vezes cantados de modo semelhante a células sincopadas de semicolcheia-colcheia-semicolcheia. Apesar disso, os destaques em cores na transcrição demonstram a recorrência das variações rítmico-melódicas durante toda a reexposição C'.

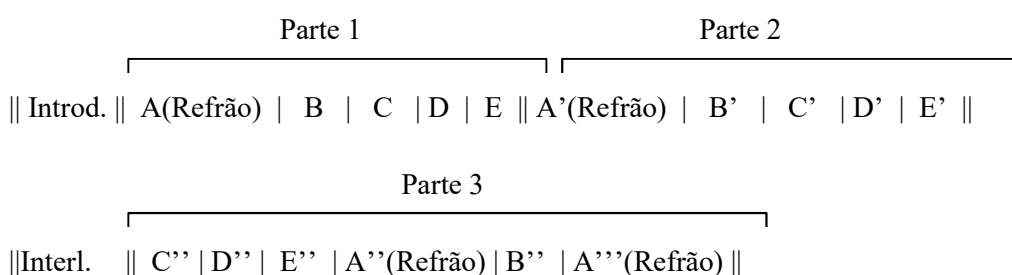
2.2.2.2 O Canto da Ema

Os registros de Jackson do Pandeiro para o *O Canto da Ema*, analisados nesta seção são: primeira gravação, de 1956, em disco de 78 rpm; regravação para o LP *Aqui Tô Eu*, de 1970; e performance “ao vivo” durante o programa *MPB Especial – Jackson do Pandeiro*, exibido pela TV Cultura, de 1972.

A música *O Canto da Ema* apresenta uma mistura de elementos dos sistemas modal e tonal, como acontece em muitas das músicas do repertório cantado por Jackson do Pandeiro – e também como é comum em gêneros de “música nordestina”, como o baião, ou mesmo na música norte-americana, como no *blues*. Basicamente, o acompanhamento harmônico é estruturado sobre os graus I, IV e V, com o acréscimo recorrente de 7ª menor – que reforça a sonoridade do modo mixolídio na música. Em função disso, as transcrições foram realizadas com base no modo mixolídio de G.

Na gravação de 1956, a música *O Canto da Ema*²⁷³ foi estruturada da seguinte maneira:

Forma – *O Canto da Ema* – 1ª Gravação – 1956



²⁷³ Para ouvir a gravação de *O Canto da Ema*, de 1956, acesse a faixa 80 do CD que acompanha esta tese.

- Introdução: Flauta e Acordeom como solistas, utilizando os motivos melódicos do refrão (Seção A), acompanhados dos instrumentos da seção rítmica

- Seção A (Refrão): || a1 | a2 ||

Jackson: [a1] “A ema gemeu no tronco do tronco do juremá”

Coro: [a2] “A ema gemeu no tronco do tronco do juremá”

- Seção B: || b1 | b2 ||

Jackson: [b1] “Foi um sinal bem triste, Morena/ Fiquei a imaginar:

[b2] ‘Será que é o nosso amor, Morena/ Que vai se acabar?’”

- Seção C:

Jackson: “Você bem sabe/ que a ema quando canta/

Vem trazendo no seu canto/ Um bocado de azar”

- Seção D:

Jackson: “Eu tenho medo/ Pois acho que é muito cedo/

Muito cedo meu benzinho/ Pra esse amor se acabar”

- Seção E:

[e1] Jackson: “Vem Morena!” Coro: “Vem, vem, vem!”

[e2] Jackson: “Me beijar” Coro: “Me beijar”

[e3] Jackson: “É, dá um beijo!” Coro: “Dá um beijo!”

[e4] Jackson: “Pra esse medo” Coro: “Se acabar”

- Seção A’ (Refrão): || a1’ | a2’ ||

Jackson: [a1’] “**Ôoo!** Diz que a ema gemeu no tronco do tronco do juremá”

Coro: [a2’] “A ema gemeu no tronco do tronco do juremá”

- Seção B’: || b1’ | b2’ ||

Jackson: [b1’] “**Vige’!** Foi um sinal bem triste, Morena/ Fiquei a imaginar:

[b2’] ‘Será que é o nosso amor, Morena/ Que vai se acabar?’”

- Seção C’:

Jackson: “Você bem sabe/ que a ema quando canta/

Vem trazendo no seu canto/ Um bocado de azar”

- Seção D’:

Jackson: “Eu tenho medo/ Pois acho que é muito cedo/

Muito cedo meu benzinho/ Pra esse amor se acabar”

- Seção E’:

[e1’] Jackson: “Vem Morena!” Coro: “Vem, vem, vem!”

[e2’] Jackson: “Me beijar” Coro: “Me beijar”

[e3’] Jackson: “**Então**, dá um beijo!” Coro: “Dá um beijo!”

[e4’] Jackson: “Pra esse medo” Coro: “Se acabar”

- Interlúdio: Flauta e Acordeom como solistas, utilizando os motivos melódicos do refrão (Seção A), acompanhados dos instrumentos da seção rítmica

- Seção C’:

Jackson: “Você bem sabe/ que a ema quando canta/

Vem trazendo no seu canto/ Um bocado de azar”

- Seção D’:

Jackson: “Eu tenho medo/ Pois acho que é muito cedo/

Muito cedo meu benzinho/ Pra esse amor se acabar”

- Seção E’:

[e1’] Jackson: “Vem Morena!” Coro: “Vem, vem, vem!”

[e2’] Jackson: “Me beijar” Coro: “Me beijar”

[e3’] Jackson: “**É**, dá um beijo!” Coro: “Dá um beijo!”

[e4’] Jackson: “Pra esse medo” Coro: “Se acabar”

- Seção A’’ (Refrão): || a1’’ | a2’’ ||

Jackson: [a1’] “**Ôoo!** Diz que a ema gemeu no tronco do tronco do juremá”

Coro: [a2’] “A ema gemeu no tronco do tronco do juremá”

- Seção B’’: || b1’’ | b2’’ ||

Jackson: [b1’] “**Oxente!** Foi um sinal bem triste, Morena/ Fiquei a imaginar:

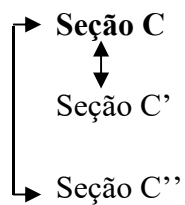
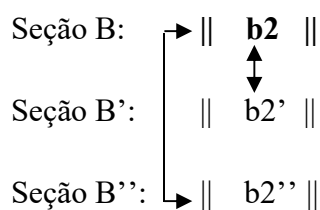
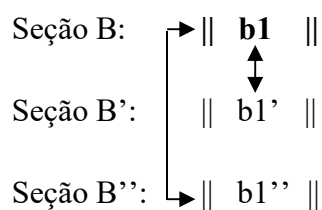
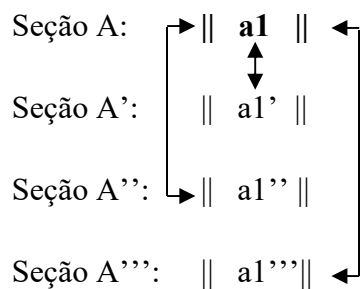
[b2’] ‘Será que é o nosso amor, Morena/ Que vai se acabar?’”

- Seção A''' (Refrão): || a1''' | a2''' ||

Jackson: [a1'''] “**Ô!** A ema gemeu no tronco do tronco do juremá”

Coro: [a2'''] “A ema gemeu no tronco do tronco do juremá”

As análises seguintes apresentam comparações dos elementos rítmicos e melódicos dos trechos selecionados, de acordo com a organização abaixo:



Análise - "O Canto da Ema" - 1ª Gravação (1956)

Análise comparativa da Seção "A"

Compositores: Alventino Cavalcante,
Ayres Viana e João do Vale
Intérprete: Jackson do Pandeiro
Transcrição: Claudio Campos

$\text{♩} = 106$

JP Seção A

$\text{♩} = 106$

A E ma ge meu No tron co do Ju re ma

JP Seção A'

Ôôô! Diz que'a E ma ge meu no tron co do Ju re ma

JP Seção A''

Ôôô! Diz que'a E ma ge meu no tron co do Ju re ma

JP Seção A'''

Ô'A E ma ge meu No tron co do Ju re ma

Análise - "O Canto da Ema" - 1ª Gravação (1956)

Análise comparativa da Seção "B"

Compositores: Alventino Cavalcante,

Ayres Viana e João do Vale

Intérprete: Jackson do Pandeiro

Transcrição: Claudio Campos

$\text{♩} = 106$

JP Seção B

b1

Foi um si nal bem tris te Mo re na Fi quei a'i ma gi ná

JP Seção B'

b1'

"Vi ge"foi um si nal bem tris te Mo re na Fi quei a'i ma gi ná

JP Seção B''

b1''

O xente! Foi um si nal bem tris te Mo re na Fi quei a'i ma gi ná

JP Seção B

b2

Se rá que'é o nos so'a mo or Mo re na Que vai se a ca bar

JP Seção B'

b2'

Se rá que é'o nos so'a mo or Mo re na Que vai se a ca bar

JP Seção B''

b2''

Se rá que'é o nos so'a mo or Mo re na Que vai se a ca bar

Análise - "O Canto da Ema" - 1a Gravação (1956)

Análise comparativa da Seção "C"

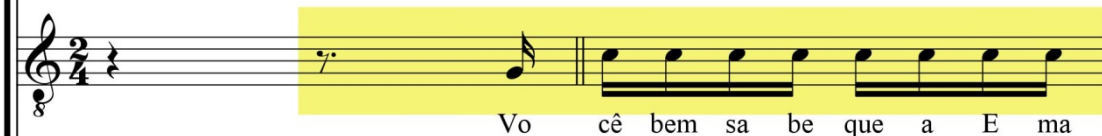
Compositores: Alventino Cavalcante,
Ayres Viana e João do Vale
Intérprete: Jackson do Pandeiro
Transcrição: Claudio Campos

JP Seção C



Vo cê bem sa be que a E ma quan do

JP Seção C'



Vo cê bem sa be que a E ma

JP Seção C''



Vo cê bem sa be que a E ma quan do

JP Seção C



can ta vem tra zen do no seu can to um bo ca do de a zar?!?

JP Seção C'



quan do can ta vem tra zen do no seu can to um bo ca do de a zar?!?

JP Seção C''



can ta vem tra zen do no seu can to um bo ca do de a zar?!?

Na comparação da exposição do verso a1 (seção A) com suas reexposições, percebe-se que Jackson acrescentou o monossílabo “Ô” ao início de cada verso, partindo da nota Sol uma oitava acima da nota inicial da exposição a1, no compasso anacrústico. Nas reexposições a1’ e a1’’, o monossílabo “Ô” é alongado por quase todo o compasso anacrústico, de modo que a interjeição é enfatizada pelos aspectos da altura e da duração. Em seguida nestas duas reexposições, são acrescentadas também as palavras “Diz que” ao início dos versos, provocando o deslocamento de todas as palavras para adiante. Jackson então “ajustou” a enunciação dos versos utilizando síncopas e encurtando a duração das sílabas “meu” – da palavra “gemeu” – e “no”, de maneira que a divisão rítmico-melódica seguiu igual, entre a exposição a1 e suas reexposições, a partir do segundo tempo do segundo compasso da frase melódica, com os versos “tronco do Juremá”.

As variações mais destacadas entre a seção B e suas reexposições seguem um procedimento muito semelhante ao descrito acima para os versos da seção A. Assim, tomando o verso b1 da exposição como referência, foram acrescentadas as exclamações “Vige!” e “Oxente!”, respectivamente, ao início das reexposições b1’ e b1’’, com a utilização de síncopas.

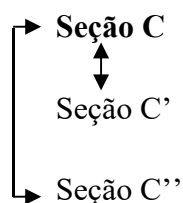
As seções D e E apresentam poucas variações e com o uso de procedimentos já comentados anteriormente.

Nesta análise, a seção C se destaca por possibilitar a observação de um procedimento técnico destacado no estilo interpretativo de Jackson. A seção C (exposição) se caracteriza por uma extensa frase melódica com o ritmo todo baseado em grupos seguidos de semicolcheias, iniciando a enunciação na antepenúltima semicolcheia do compasso anacrústico. Somado a essa figuração rítmica, o andamento relativamente acelerado para este gênero, em torno de 106 bpm, dificulta a pronúncia das palavras, *em um procedimento de performance vocal que lembra muito a forma de “embolar” dos coquistas/emboladores*. Na reexposição C’, a enunciação tem seu início em uma posição distinta, na última semicolcheia do compasso anacrústico, como se pode observar no trecho destacado em amarelo na transcrição. Este procedimento de variação na divisão rítmico-melódica faz com que todas as sílabas poéticas se desloquem para adiante, sendo cantadas com uma diferença de duas semicolcheias em relação à exposição (C), mudando toda a acentuação das palavras. Este mesmo processo

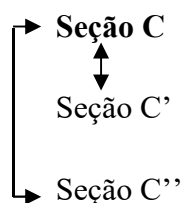
de deslocamento em frases melódicas com a predominância rítmica de semicolcheias pode ser notado em outras músicas interpretadas por Jackson, como assinalado, por exemplo, em capítulo anterior, quando me referi à performance da música *Alô Campina Grande*, gravada no LP *Jackson do Pandeiro – Um Nordestino Alegre*, de 1977. A manutenção deste procedimento em gravações tão distantes no tempo, com um intervalo de 21 anos entre elas, demonstra que este foi, de fato, um traço estilístico incorporado e desenvolvido por Jackson no *jogo* artístico que propunha para seus ouvintes atentos²⁷⁴, por meio de suas variações na divisão rítmico-melódica das músicas que interpretava.

Este mesmo procedimento pode ser ouvido nas versões de *O Canto da Ema* registradas por Jackson em 1970²⁷⁵, no LP *Aqui Tô Eu*, e em 1972²⁷⁶, durante o programa *MPB Especial*, da TV Cultura, confirmando que ele o praticava de forma consciente, como um elemento constitutivo de seu estilo marcado por estas variações e deslocamentos rítmico-melódicos. A seguir, apresento a transcrição das seções C destas duas gravações citadas, analisadas em comparação com suas respectivas reexposições, conforme os esquemas abaixo, *indicando em amarelo* este procedimento de deslocamento rítmico descrito:

O Canto da Ema, gravação de 1970 (LP *Aqui Tô Eu*):



O Canto da Ema, performance registrada “ao vivo”, em 1972 (programa *MPB Especial*):



²⁷⁴ Como, por exemplo, os artistas e críticos musicais que o elogiam recorrentemente em discursos sobre sua “divisão”, como vimos ao longo deste trabalho.

²⁷⁵ Para ouvir a gravação de *O Canto da Ema*, de 1970, acesse a faixa 81 do CD que acompanha esta tese.

²⁷⁶ Para ouvir a performance de *O Canto da Ema*, de 1972, acesse a faixa 82 do CD que acompanha esta tese.

Análise - "O Canto da Ema" - 2a Gravação (1970)

Análise comparativa da Seção "C"

Compositores: Alventino Cavalcante,
Ayres Viana e João do Vale
Intérprete: Jackson do Pandeiro
Transcrição: Claudio Campos

♩ = 106

JP Seção C

Vo cê bem sa be que a E ma quan do

JP Seção C'

Vo cê bem sa be que a E ma quan do

JP Seção C''

Vo cê bem sa be que a E ma

JP Seção C

can ta vem tra zen do no seu can to um bo ca do de a zar?!?

JP Seção C'

can ta vem tra zen do no seu can to um bo ca do de a zar?!?

JP Seção C''

quan do can ta vem tra zen do no seu can to um bo ca do de a zar?!?

Análise - "O Canto da Ema" - MPB Especial (1972)

Análise comparativa da Seção "C"

Compositores: Alventino Cavalcante,
Ayres Viana e João do Vale
Intérprete: Jackson do Pandeiro
Transcrição: Claudio Campos

$\text{♩} = 108$

JP Seção C

Vo cê bem sa be que a E ma quan do

JP Seção C'

Vo cê bem sa be que a E ma

JP Seção C''

Vo cê bem sa be que a E ma quan do

3

JP Seção C

can ta vem tra zen do no seu can to um bo ca do de a zar?!?

JP Seção C'

quan do can ta vem tra zen do no seu can to um bo ca do de a zar?!?

JP Seção C''

can ta vem tra zen do no seu can to um bo ca do de a zar?!?

As demais análises comparativas de trechos das versões de *O Canto da Ema*, de 1970 e 1972, estão nos anexos desta tese. Não as selecionei para esta parte do trabalho porque, de modo geral, os procedimentos de variação na divisão rítmico-melódica utilizados por Jackson nestas suas performances já foram exemplificados nas transcrições apresentadas até aqui.

2.2.2.3 *Chiclete com Banana*

Os registros da música *Chiclete com Banana* analisados nesta seção foram realizados em: 1959, primeira gravação, em disco compacto de 78 rpm; 1970, regravação para o LP *Aqui Tô Eu*; e, 1972, em performance “ao vivo” durante o programa *MPB Especial – Jackson do Pandeiro*, exibido pela TV Cultura.

A gravação de 1959²⁷⁷ foi feita em um período em que Jackson gozava de grande popularidade no mercado musical brasileiro. Isso se percebe, entre outros aspectos, pelo investimento da gravadora Columbia em financiar uma *big band* – com naipes de instrumentos de sopro e seção rítmica com bateria e contrabaixo – para acompanhar a gravação do disco de 78 rpm em que a música foi lançada. Neste registro ouve-se ainda um acordeom e o pandeiro – este, tocado por Jackson. A música é um *samba-rock*, como já observado em capítulo anterior, e a sonoridade desta primeira gravação se assemelha aos padrões de instrumentação praticados no período da “Era de Ouro” do rádio no Brasil – aproximadamente entre as décadas de 1940 e 1950 –, onde os sambas e marchas cantados por artistas como Francisco Alves e Orlando Silva eram, muitas vezes, acompanhados por arranjos orquestrais. Neste sentido, esta gravação de *Chiclete com Banana*, de 1959, faz lembrar o personagem do “sambista”, em diálogo com a música norte-americana, e não tem relação alguma com o estereótipo de “forrozeiro” que ficou associado à figura de Jackson na memória da MPB. A regravação de 1970²⁷⁸ (LP *Aqui tô Eu*), realizada na gravadora Philips, por outro lado, aconteceu no período em que a carreira de Jackson estava em baixa e ele tentava se reerguer no mercado musical. O acompanhamento desta regravação foi feito por um conjunto mais modesto, mas ainda assim de tamanho considerável, com uma viola “nordestina”

²⁷⁷ Para ouvir a primeira gravação de *Chiclete com Banana*, de 1959, acesse a faixa 25 do CD anexo a esta tese.

²⁷⁸ Para ouvir a regravação de *Chiclete com Banana*, do LP *Aqui Tô Eu*, de 1970, acesse a faixa 83 do CD anexo a esta tese.

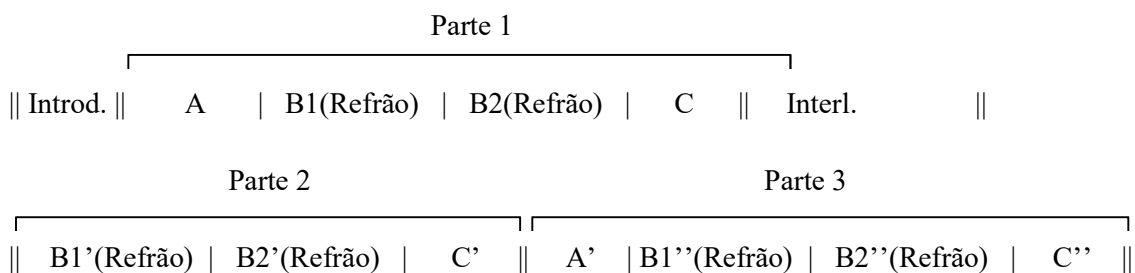
solando na introdução e no interlúdio em diálogo com um acordeom, acompanhados por zabumba, triângulo, ganzá, pandeiro e um violão fazendo a “baixaria” – uma linha melódico-harmônica na região grave, típica no choro e no samba. Misturava-se, deste modo, samba, forró e *rock*. A versão “ao vivo” apresentada no programa *MPB Especial* em 1972²⁷⁹ é acompanhada pelo pequeno conjunto que fazia os shows ao lado de Jackson, com zabumba, ganzá, acordeom e pandeiro – instrumentação básica para as apresentações, com pequeno custo, para propiciar as contratações em um período difícil da carreira. É interessante notar, pela instrumentação utilizada nestas três versões de *Chiclete com Banana*, como a sonoridade do repertório de Jackson foi sendo deslocada, entre outros fatores, pelas condições impostas pelo mercado com o passar do tempo. Assim, do acompanhamento orquestral, de 1959, que pode ser associado à imagem do “sambista” remanescente da “Era do Rádio”, a instrumentação – e consequentemente a sonoridade dos arranjos – sintetizou-se no grupo pequeno, de 1972, mais relacionado ao acompanhamento do “forrozeiro”.

Nas versões de *Chiclete com Banana* de 1970 e 1972, destacam-se pequenos solos de pandeiro, tocados por Jackson, onde ele procurou exibir sua destreza/competência com o instrumento, com o uso de sextinas e de síncopas. Estes solos são ainda mais realçados por acontecerem durante os “breques” feitos pelo conjunto de acompanhamento, na introdução e no interlúdio, trazendo o foco todo para a performance do pandeirista. Além disso, a versão “ao vivo”, de 1972, é iniciada por um solo de pandeiro tocado por Jackson, acentuando padrões rítmicos característicos do samba.

Com relação à estrutura formal, a gravação de *Chiclete com Banana* lançada em 1959 é organizada da seguinte maneira:

²⁷⁹ Para ouvir a performance de *Chiclete com Banana*, registrada “ao vivo” no programa *MPB Especial – Jackson do Pandeiro*, de 1972, acesse a faixa 84 do CD anexo a esta tese.

Forma – *Chiclete com Banana* – 1ª Gravação – 1959



- Introdução: Naípe de sopros (metais), em “bloco”, realiza a melodia, com base em motivos melódicos da seção B1 (Refrão), acompanhado por bateria e contrabaixo.

- Seção A: || a1 | a2 | a3 | a4 ||

Jackson: [a1] Eu só boto *bebop* no meu samba/

Quando o Tio Sam tocar um tamborim.

[a2] Quando ele pegar no pandeiro e o zabumba/

Quando ele aprender que o samba não é rumba.

[a3] Aí eu vou misturar/

Miami com Copacabana/

[a4] Chiclete eu misturo com banana/

E o meu samba vai ficar assim:/

- Seção B1 (Refrão): || b1.1 | b1.1 | b1.1 | b1.2 ||

Coro: [b1.1] Tchuru-ru-ru-ru-ru-ru Bapt, Bapt, Bapt

[b1.1] Tchuru-ru-ru-ru-ru-ru Bapt, Bapt, Bapt

[b1.1] Tchuru-ru-ru-ru-ru-ru Bapt, Bapt, Bapt

Jackson: [b1.2] Eu quero ver a confusão!

- Seção B2 (Refrão): || b2.1 | b2.2 | b2.2 | b2.3 ||

Coro: [b2.1] Bapt, Bapt, Bapt

[b2.2] Tchuru-ru-ru-ru-ru-ru Bapt, Bapt, Bapt

[b2.2] Tchuru-ru-ru-ru-ru-ru Bapt, Bapt, Bapt

Jackson: [b2.3] **É um** *samba-rock* meu irmão!

- Seção C:

Jackson: [c1] É, mas em compensação,

Eu quero ver o *boogie-woogie*/ de pandeiro e violão.

[c2] Quero ver o “Tio Sam” de frigideira/ Numa batucada brasileira.

- Interlúdio: Naípe de sopros (metais), em “bloco”, realiza a melodia, com base em motivos melódicos da seção B1 (Refrão), acompanhado por bateria e contrabaixo.

- Seção B1’ (Refrão): || b1.1’ | b1.1’ | b1.1’ | b1.2’ ||

Coro: [b1.1’] Tchuru-ru-ru-ru-ru Bapt, Bapt, Bapt

[b1.1’] Tchuru-ru-ru-ru-ru Bapt, Bapt, Bapt

[b1.1’] Tchuru-ru-ru-ru-ru Bapt, Bapt, Bapt

Jackson: [b1.2’] Eu quero ver a confusão!

- Seção B2’ (Refrão): || b2.1’ | b2.2’ | b2.2’ | b2.3’ ||

Coro: [b2.1’] Bapt, Bapt, Bapt

[b2.2’] Tchuru-ru-ru-ru-ru Bapt, Bapt, Bapt

[b2.2’] Tchuru-ru-ru-ru-ru Bapt, Bapt, Bapt

Jackson: [b2.3’] **Espia**, o *samba-rock* meu irmão!

- Seção C’:

Jackson: [c1’] É, mas em compensação,

Eu quero ver o *boogie-woogie*/ de pandeiro e violão.

[c2’] Quero ver o “Tio Sam” de frigideira/ Numa batucada brasileira.

- Seção A’: || a1’ | a2’ | a3’ | a4’ ||

Jackson: [a1’] Eu só boto *bebop* no meu samba/

Quando o Tio Sam tocar um tamborim.

[a2’] Quando ele pegar no pandeiro e o zabumba/

Quando ele aprender que o samba não é rumba.

[a3’] Aí eu vou misturar/

Miami com Copacabana/

[a4’] Chiclete eu misturo com banana/

E o meu samba vai ficar assim: /

- Seção B1'' (Refrão): || b1.1'' | b1.1'' | b1.1'' | b1.2'' ||

Coro: [b1.1''] Tchuru-ru-ru-ru-ru Bapt, Bapt, Bapt

[b1.1''] Tchuru-ru-ru-ru-ru Bapt, Bapt, Bapt

[b1.1''] Tchuru-ru-ru-ru-ru Bapt, Bapt, Bapt

Jackson: [b1.2''] Eu quero ver a confusão!

- Seção B2'' (Refrão): || b2.1'' | b2.2'' | b2.2'' | b2.3'' ||

Coro: [b2.1''] Bapt, Bapt, Bapt

[b2.2''] Tchuru-ru-ru-ru-ru Bapt, Bapt, Bapt

[b2.2''] Tchuru-ru-ru-ru-ru Bapt, Bapt, Bapt

Jackson: [b2.3''] **Forte**, o *samba-rock* meu irmão!

- Seção C'':

Jackson: [c1''] É, mas em compensação,

Eu quero ver o *boogie-woogie*/ de pandeiro e violão.

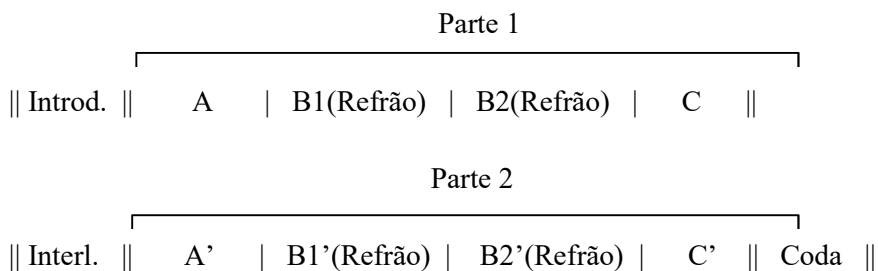
[c2''] Quero ver o “Tio Sam” de frigideira/ Numa batucada brasileira.

Coro: [c2''] Quero ver o “Tio Sam” de frigideira/ Numa batucada brasileira...
(*fade out*)

As versões de 1970 (LP *Aqui Tô Eu*) e 1972 (programa *MPB Especial*) têm as seções compostas pelos mesmos versos apresentados acima, da gravação de 1959, apenas com algumas interjeições ou expressões acrescentadas por Jackson para a realização dos processos de deslocamento rítmico da melodia e das sílabas poéticas que ele utilizava em suas interpretações, como descrito anteriormente. Deste modo, incluirei a seguir apenas a organização formal dos outros dois registros²⁸⁰, representada pelo mesmo esquema estrutural, uma vez que ambos são coincidentes neste aspecto:

²⁸⁰ As transcrições completas das seções e dos versos que compõem as performances de *Chiclete com Banana*, registradas em 1970 e 1972, podem ser encontradas nos Apêndices desta tese.

Forma – *Chiclete com Banana* – 2ª Gravação – 1970 // MPB Especial – 1972



As variações rítmico-melódicas das seções A e C de cada versão estudada ocorrem em pequenos detalhes das reexposições²⁸¹. Elas se tornam mais aparentes, contudo, quando as comparações são efetuadas entre as seções das diferentes gravações.

Entretanto, em *Chiclete com Banana*, são as seções B1 e B2 (Refrãos) que se destacam por apresentarem outro tipo de procedimento técnico/estético utilizado por Jackson – tanto na criação da música quanto na realização de suas variações rítmico-melódicas vocais. Estas seções B1 e B2 (Refrãos) coincidem com as partes da música que Almira Castilho (1924 – 2011) – registrada como coautora da canção e, na época da composição da canção, esposa de Jackson e sua parceira nos shows – afirmou para Moura e Vicente (2001) terem sido criadas por Jackson do Pandeiro, como se percebe pela declaração transcrita a seguir:

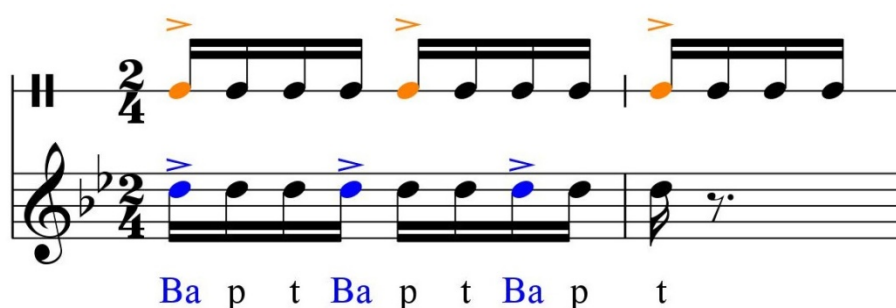
Eu não podia assinar composição com Jackson. Ele era da UBC e eu da SBACEM. Como tudo que fazíamos era em conjunto, quando aparecia algum parceiro, ora registrava ele, ora eu, dependendo da sociedade [arrecadadora de direitos autorais] do camarada. Ficava tudo em casa, né? [...] No caso de “Chiclete com Banana”, a criação foi coletiva. Os três [Almira, Gordurinha e Jackson] participaram diretamente, mas só dois podiam assinar. [...] E, se me lembro bem, não chegamos nem a conversar sobre essa história de registro, porque a coisa já era automática e os três sabiam disso. **Por exemplo, aquele negócio que Jackson faz com a boca – “Burrururu, bebop, bebop,bebop...” –, aquilo é a cara dele.** (ALMIRA CASTILHO apud MOURA e VICENTE, 2001, p. 268 e 269 – grifos meus)

Durante essas seções dos refrãos se manifestam as característica de humor, do riso²⁸² e da competência/habilidade rítmica de Jackson. Nos trechos de exposição b1.1 e

²⁸¹ Apresentadas e analisadas nas transcrições para partitura que se encontram nos Apêndices desta tese.

²⁸² Ecoando o riso como estudado por Bakhtin (2013), na “cultura popular” da Idade Média e do Renascimento, relacionado à diversão, mas também ligado à crítica da ordem e da hierarquia social estabelecidas.

b2.1, assim como em suas reexposições, Jackson criou uma pequena “polirritmia” de “quatro contra três”, isto é, dois planos rítmicos simultâneos, onde um é acentuado a cada quatro batidas e outro a cada três – resultando em uma progressão rítmica que se assemelha a uma hemíola cujo ciclo é interrompido na terceira repetição. O plano rítmico acentuado a cada quatro batidas é o dos próprios pulsos de cada compasso, subdivididos em quatro semicolcheias e marcados na primeira semicolcheia de cada grupo. O outro, acentuado a cada três batidas, é o da melodia, no trecho em que se canta “Ba-p-t, Ba-p-t, Ba-p-t” – composto por Jackson mas cantado nas gravações pelo Coro –, totalizando três grupos acentuados a cada três batidas/semicolcheias, da seguinte maneira²⁸³:



Deste modo, Jackson criou deslocamentos de acentuação rítmica da melodia, em associação com as sílabas poéticas, em relação à marcação dos pulsos dos compassos, que produzem o efeito de “balanço”, de “suingue”, nestes trechos citados.

Na versão registrada “ao vivo”, em 1972, no programa *MPB Especial*, Jackson intensificou ainda mais os deslocamentos nestes trechos, ao cantar, de forma *sobreposta* ao Coro, uma segunda voz com altura e acentuação rítmica distintas, durante a enunciação dos versos b1.2 e b2.2 e suas reexposições, como é possível verificar na transcrição apresentada a seguir:

²⁸³ Na ilustração, a linha superior traz a representação das subdivisões dos pulsos, em grupos de quatro semicolcheias, com a acentuação indicada na cor laranja. A pauta inferior, com as figuras com hastes para baixo, representa o trecho cantado repetidamente em b1.1 e b2.1, assim como suas reexposições, acentuado a cada três semicolcheias, em três grupos consecutivos, apontado em azul. A ocorrência deste procedimento está assinalada com a cor azul-claro na transcrição para partitura das seções B1 e B2 (Refrão).

Análise - "Chiclete com Banana" - MPB Especial (1972)

Seções "B1" e "B2" - Refrão

Obs. 1: As notas musicais coloridas em vermelho e azul-escuro, em b1.2 e b2.2, indicam os deslocamentos de acentuação rítmica da melodia cantada por Jackson do Pandeiro em relação à melodia cantada pelo Coro.
Obs. 2: Os trechos destacados em azul-claro apontam as diferenças apenas das alturas entre Jackson e o Coro.

Compositores: Gordurinha,
Almira Castilho (e Jackson do Pandeiro)
Intérprete: Jackson do Pandeiro
Transcrição: Claudio Campos

$\text{♩} = 102$

Seção B1 - Refrão

Measures 1-4:

Jackson: Pu ru ru ru ru ru ru Ba p t Ba p t Ba p t Ba t Ba p t Ba p t

Coro: Pu ru ru ru ru ru ru Ba p t Ba p t Ba p t Pu ru ru ru ru ru ru Ba p t Ba p t Ba p

Measures 5-8:

Jackson: Ba p Ba p t Ba p t Ba p t Eu que ro ver a con fu são

Coro: t Pu ru ru ru ru ru ru Ba p t Ba p t Ba p t

Seção B1 - Refrão

Measures 9-11:

Jackson: Ba p t Ba p t Ba p t Ba t Ba p t Ba p t

Coro: Ba p t Ba p t Ba p t Pu ru ru ru ru ru ru Ba p t Ba p t Ba p

Measures 12-14:

Jackson: Ba p O lha' í o sam ba ro ck meu ir mão

Coro: t Pu ru ru ru ru ru ru Ba p t Ba p t Ba p t

Durante os versos b1.2 e b2.2, Jackson cantou os fonemas “Bapt, Bapt, Bapt” de modo diferente, alterando-os discretamente para “Bat, Bapt, Bap”, passando de *três* grupos acentuados de forma regular a cada três semicolcheias, para *quatro* grupos de semicolcheias com acentuações distintas, de acordo com a seguinte organização:

2	3	3	2
Ba-t	Ba-p-t	Ba-p-t	Ba-p

Deste modo, Jackson adicionou outra “camada rítmico-melódica” a estes trechos, variando ainda mais as acentuações e intensificando os deslocamentos rítmico-melódicos, como ilustrado na próxima imagem:

The diagram illustrates the rhythmic and melodic layers of the music. It consists of three staves:

- Top Staff:** A pulse line in 2/4 time, showing four groups of three eighth notes. Orange accents (>) are placed above the first note of each group.
- Middle Staff:** Labeled "Jackson do Pandeiro", it shows a melody in 2/4 time. Red accents (>) are placed above the notes, corresponding to the syllables "Ba t Ba p t Ba p t Ba p".
- Bottom Staff:** Labeled "Coro", it shows a melody in 2/4 time. Blue accents (>) are placed below the notes, corresponding to the syllables "Ba p t Ba p t Ba p t".

No exemplo acima, a linha superior representa as subdivisões dos pulsos dos compassos, em quatro semicolcheias, com acentuação na primeira de cada grupo – comumente chamada de *tesis* – assinalada pela cor laranja. A pauta intermediária apresenta os deslocamentos de acentuação rítmico-melódica realizados por Jackson – destacados em vermelho – em relação à melodia cantada pelo Coro, representada na pauta inferior, cujas acentuações estão indicadas em azul.

Mais uma vez, todas estas variações e deslocamentos rítmico-melódicos fazem parte do *jogo* proposto por Jackson, entre ele e seus ouvintes atentos, elaborado *intuitivamente* pelo artista e colocado em ação por meio de sua performance musical. Entretanto, apesar de intuitiva, a relação de Jackson com o material musical era de trabalho permanente. Jackson costumava “lapidar” a interpretação de seu repertório ensaiando constantemente, muitas vezes com o auxílio de um gravador portátil, como

afirmado por Moura e Vicente (2001, p. 245). Deste modo, se preparava para as performances dos shows e gravações, praticando as melodias, estudando as possibilidades rítmicas, até que considerasse o repertório amadurecido o suficiente para poder reelaborá-lo “ao vivo”, no momento de sua interpretação, em forma de *improvisação*.

É interessante notar que os fonemas “Bapt, Bapt, Bapt” e suas variações são uma citação do *scat singing* característico dos cantores e cantoras do jazz norte-americano. Eles surgem em *Chiclete com Banana*, conforme indicado na letra da canção (“E o meu samba vai ficar assim:”), como um exemplo da forma que o samba – de Jackson, uma vez que a música é cantada em primeira pessoa – assumiria quando fosse misturado com o *bebop*. O curioso é que, ao dar o exemplo de como a mistura ficaria “no futuro”, ela já se efetivava naquele mesmo momento, com sua performance para a gravação. Assim, apesar de Jackson ter realizado ao longo de grande parte de sua trajetória artística uma crítica incisiva ao que considerava como uma “invasão da música estrangeira” no mercado brasileiro, procurando se colocar na “defesa da música brasileira”, *Chiclete com Banana*, provavelmente a música de maior repercussão de sua carreira, se caracteriza justamente pela *mediação* entre elementos musicais de tradições culturais do Brasil e dos EUA.

2.2.2.4 Entre o ritmo e o “anti-ritmo”

Com base nos estudos realizados sobre o repertório interpretado por Jackson do Pandeiro selecionado para as análises, é possível fazer algumas considerações sobre sua “divisão” rítmico-melódica vocal, citada comumente em discursos sobre o artista como elemento que o destaca no campo da música popular brasileira, como exemplificado anteriormente.

De modo geral, pode-se considerar que sob a expressão “divisão” vocal, no caso de Jackson, está representado todo um conjunto de procedimentos interpretativos relacionados à elaboração de sua enunciação rítmico-melódica vocal, em um *jogo* musical que ele propõe a seus ouvintes. Um dos aspectos dessa “divisão” se apresenta no modo sincopado que Jackson cantou muitas das melodias de seu repertório, notadamente nas variações que efetivava no início da *reexposição* dos versos

interpretados – como observado nos exemplos das análises anteriores –, com o acréscimo de interjeições ou palavras, provocando deslocamentos rítmico-melódicos que ecoam a influência que recebeu do samba, principalmente do samba-de-breque.

A influência do coco, do “jeito ligeiro” de cantar – citado anteriormente por Silvério Pessoa – fica evidenciada, por exemplo, em músicas como *O Canto da Ema* e *Alô Campina Grande*, principalmente nas seções compostas por grupos consecutivos de semicolcheias, em andamentos acelerados, que dificultam a pronúncia das sílabas poéticas, como fazem os coquistas/emboladores. Esse modo “ligeiro”, com o uso seguido de semicolcheias, também se apresenta nos momentos em que Jackson “acelera” a interpretação de algumas frases melódicas que sofreram deslocamentos que “atrasaram” a enunciação de seus versos, durante as reexposições, de modo a reajustar a duração total da melodia em relação aos versos da exposição.

Entretanto, o que considero mais relevante observar nesta discussão é que as análises do repertório cantado por Jackson do Pandeiro indicam que *seu estilo interpretativo se fundamentava em uma busca pelo “diferente”, pela não-repetição, que se materializava nas variações de sua divisão rítmico-melódica vocal*.

Em seu texto *Ritmica/Métrica*, Nattiez (1984, p. 299 e 300) lembra algumas acepções do termo “ritmo” – inclusive em sentidos mais amplos do que o estritamente musical – relacionadas às ideias de *ordem* e de *periodicidade*. Deste modo, a palavra é utilizada em expressões cotidianas como “o ritmo das vagas, o ritmo cardíaco, o ritmo respiratório, o ritmo das estações”, contendo as noções de um “desenrolar no tempo” e de um “retorno periódico de um acontecimento” (NATTIEZ, 1984, p. 300). O *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2009) apresenta a seguinte etimologia para a palavra “ritmo”: “lat. *rhythmus*, *i* ‘movimento regular, cadência, ritmo’, do gr. *rhuthmós*, *oû* ‘id.’”, portanto, ligada à ideia de *regularidade*. Durante esta pesquisa, por muitas vezes observou-se a figura e a música de Jackson do Pandeiro associadas ao “ritmo”, em diversos discursos enunciados por ele próprio, pelas gravadoras em que lançou seus discos, em artigos de jornais e revistas, nas palavras de artistas da MPB, de críticos musicais, etc., contribuindo para a consolidação de sua imagem como o “Rei do Ritmo” na memória e na história da música popular brasileira. Contudo, parece haver uma incongruência entre estas significações de “ritmo” citadas e as características do

estilo interpretativo vocal de Jackson do Pandeiro observadas por meio das análises de seu repertório.

A fim de tentar compreender esta aparente discrepância, tomo como ponto de partida as ideias de “estrutura” e “antiestrutura” conforme consideradas pelo antropólogo Victor Turner (2013, 1ª edição 1969) em seu estudo sobre o processo ritual²⁸⁴. O autor faz referência à “estrutura” como o conjunto de elementos que organiza uma sociedade, isto é, que estabelece uma “ordem”, instituindo, entre outras coisas, os papéis sociais de seus membros. De acordo com Turner (2013), é durante a fase de liminaridade²⁸⁵ de um rito de passagem que estes elementos da “estrutura” são desafiados, confrontados, por ações simbólicas que ele chamou de “antiestrutura”. Deste embate entre “estrutura” e “antiestrutura”, os indivíduos submetidos ao rito de passagem – antes separados do tempo-espço social cotidiano pelo processo ritual – são reintegrados à sociedade, assumindo seu novo *status* ou papel social. Turner afirmou ainda que “o drama da estrutura e antiestrutura termina no palco da cultura.” (2013, p. 14). No prefácio do livro de Turner (2013), Roger D. Abrahams comentou as possibilidades engendradas pelas ideias do autor:

Logo, o domínio da **antiestrutura** podia traduzir-se em **todas as atividades de confrontação**, especialmente aquelas que induziam uma remodelagem do eu mediante máscaras ou disfarces **ou agindo de maneira previsivelmente desregrada**. Na explicação de Turner, a própria representação de motivos subversivos é fundamental para a cultura em si. **Porque os atos que viram o mundo de ponta-cabeça fazem surgir a própria possibilidade de abertura e mudança**, o estado que ele chamou depois de “mundos subjuntivos”. (ABRAHAMS, 2013, p. 10 e 11 – grifos meus)

É inspirado nesta acepção de “antiestrutura” como elementos de confrontação da ordem que penso ser possível caracterizar, por meio de uma analogia, as variações e deslocamentos da divisão rítmico-melódica vocal de Jackson do Pandeiro como um tipo de “anti-ritmo”. Deste modo, se a noção de “ritmo” pode ser associada à ordem, periodicidade, regularidade, previsibilidade, repetição cíclica, a ideia de “anti-ritmo” se liga à variação, irrepetibilidade, “carnavalização” (BAKHTIN, 2013), imprevisibilidade,

²⁸⁴ Abordado de forma sintética no Capítulo 1.1 desta tese. Aproveito para esclarecer que não tenho a pretensão de realizar aqui uma análise de cunho antropológico, mas apenas de fazer uso de algumas ideias desta área de estudo para tecer considerações e procurar ampliar as possibilidades de compreensão sobre os temas discutidos nesta pesquisa, centrada na área de Etnomusicologia.

²⁸⁵ Ou de *margem*, de transição, a segunda do esquema de análise do processo ritual elaborado por Genep (2013, 1ª edição 1909), em que Turner se fundamentava.

deslocamento – todas estas, características do estilo de divisão rítmico-melódica vocal de Jackson do Pandeiro.

O “drama” entre “ritmo” e “anti-ritmo” acontecia, portanto, durante a realização das performances musicais de Jackson, entendidas aqui como *processos artísticos liminares/liminóides*. Deste modo, o “ritmo”, a ordem, a regularidade, surgia na forma dos *elementos idiomáticos* que caracterizam os gêneros musicais praticados em seu repertório, isto é, os padrões melódicos, harmônicos, de células rítmicas, timbrísticos e instrumentais – e, em especial, *os elementos de organização da duração*, como tipos de compasso, subdivisões da pulsação, acentuações, etc. Sobreposto a tudo isso, colocava-se o “anti-ritmo” da “divisão” vocal de Jackson do Pandeiro, subvertendo, desafiando, jogando com a ordem. Este “anti-ritmo” de Jackson se efetivava por meio de suas variações e deslocamentos das durações e acentuações na enunciação das frases melódicas e das sílabas poéticas – com a utilização de todos aqueles procedimentos estilísticos verificados nas análises de seu repertório, muitas vezes, realizados em forma de improvisação. Assim, as performances musicais de Jackson do Pandeiro podem ser pensadas também como formas de *mediação* do “drama” que se estabelecia entre os elementos do “ritmo” e do “anti-ritmo”, promovendo o diálogo, a negociação, entre eles. É neste sentido que considero que *a música de Jackson e seu estilo interpretativo vocal refletem também sua condição de artista liminar/liminóide*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao iniciar esta pesquisa, Jackson do Pandeiro era para mim um artista pouco conhecido. A imagem que tinha dele era muito próxima da que se encontra difundida no senso comum, no campo da música popular brasileira contemporânea, como um artista “de antigamente”, relacionado à música nordestina, mais especificamente ao “forró”, que devia ter passado por um período de sucesso – uma vez que eu encontrava recorrentemente CDs com coletâneas de suas músicas em seções de vendas espalhadas por diferentes lojas, quase sempre com o mesmo repertório, repetido em lançamentos com capas diferentes –, mas que pouco interesse me despertava em ouvi-lo, mesmo que fosse apenas para um contato inicial com sua música. O fato é que a imagem que eu tinha de Jackson não se aproximava em nada do repertório de música popular brasileira (pós)“moderna” que eu estava mais acostumado, e menos ainda do ambiente da música popular instrumental que eu fazia parte como violonista/guitarrista. E qual não foi minha surpresa quando, por uma fortuita coincidência, comecei a ver artistas que eu admirava, como Gilberto Gil, Lenine, João Bosco, entre outros, cantando aquelas poucas músicas que eu reconhecia como do repertório de Jackson do Pandeiro, como *Chiclete com Banana* e *Sebastiana*, em programas de televisão e em discos “clássicos” de suas próprias carreiras. Depois, foram comentários de músicos que exerciam forte influência em minha formação musical, como o guitarrista Heraldo do Monte, que fez uma postagem na rede social *Facebook*, assumindo sua admiração por Jackson, por sua forma de “divisão” no canto e por sua grande habilidade com o pandeiro, que Heraldo dizia ter testemunhado em um episódio em Recife; o contrabaixista Zéli Silva (José Ricardo de Barros e Silva), que havia sido meu professor durante a graduação em música, postando no *Facebook* um vídeo com uma performance de Jackson interpretando *Sebastiana* e afirmando: “Quer ver o que é suingue na música brasileira? Ouça Jackson do Pandeiro!”; e muitos outros músicos que se sucederam em comentários e publicações elogiando Jackson e sua música. Tudo isso aconteceu em um breve espaço de tempo, algo como duas semanas em seguida, e chamou minha atenção para, finalmente, me dispor a ouvir aquele “cantor de forró” que eu desconhecia, mas que, se era tão importante para todos estes artistas que eu admirava, devia ter alguma coisa boa que eu ainda não reconhecia. Comprei um CD coletânea, com 20 músicas do repertório de Jackson, intitulado *Jackson do Pandeiro – Millenium*. Passei meses

ouvindo aquele CD e me divertindo com as histórias cantadas por Jackson, em gêneros musicais variados e em uma interpretação excelente – eu admirava especialmente o modo como ele cantava aquelas músicas com um “balanço” incrível, e variando as “divisões”. Fiquei surpreso com o fato dele não cantar apenas forró. Ele cantava samba, e muito bem, além de músicas de festas juninas e de alguns gêneros que eu não conseguia classificar porque misturavam uma porção de padrões rítmicos do samba, do baião e de outros gêneros que eu nem mesmo reconhecia àquela época. Foi neste contexto que surgiu o questionamento que conduziu esta pesquisa, apresentado na Introdução, e que reproduzo aqui: *Por que Jackson do Pandeiro e sua música são tão valorizados por artistas contemporâneos da Música Popular Brasileira (MPB), como Gilberto Gil, João Bosco, Chico Buarque, Lenine, entre tantos outros, e tomados como importantes referenciais para as suas próprias trajetórias artísticas?* Começou assim a pesquisa que vim a desenvolver neste doutoramento no Instituto de Artes da UNESP – desdobrada nos demais questionamentos apresentados também na Introdução.

Uma primeira possibilidade de responder a esta indagação surgiu com a constatação da operação simbólica comumente realizada por artistas da música popular brasileira de relacionarem suas trajetórias artísticas com a “tradição”, como já observaram Napolitano (2007) e Naves (1998). Mas isso, por si só, era por demais genérico. Por que Jackson? Afinal, o que ele e sua música haviam realizado, o que representavam, para se destacarem no campo da MPB e se tornarem referência para as carreiras e obras dos artistas e músicos citados?

A tese que sustento neste trabalho vem tentar responder, ao menos parcialmente, a estes questionamentos. Procurando sua verificação, procedi então à realização das discussões suscitadas ao longo deste estudo. Um dos meios para isso foi percorrer a trajetória artística de Jackson do Pandeiro, observando suas identificações artísticas e culturais, relacionando-as à sua condição liminar/liminóide e às mediações que promoveu, por meio de sua música, no campo da MPB. Assim, foi estudada sua relação com o coco, aprendido com sua mãe, Flora Mourão, em uma vertente de característica liminar, mediando entre os formatos de *participatory performance* e de *presentational performance* (TURINO, 2008). Seguindo a indicação de Merriam (1964) com relação ao estudo dos conceitos que fundamentam a prática musical em seu modelo teórico-metodológico, foi verificada a influência dos juízos de valor que embasam a performance dos coquistas/emoladores, como um dos elementos principais a

influenciar o estilo interpretativo de Jackson, conforme constatado também no capítulo final, por meio das análises musicais. Foi assinalada a ação mediadora de Jackson, como um dos principais artistas a transportar o coco – em músicas como *Xexéu de Bananeira* e *Boi Tungão*, entre outras –, enquanto forma de cultura popular tradicional, para o contexto da música popular mediatizada, por meio do rádio, do disco e de seus shows. Vimos suas primeiras tentativas de profissionalização como músico e sua influência pela embolada de Manezinho Araújo e pelo samba, especialmente o “samba de breque” de Jorge Veiga. O “sambista” foi outro personagem a se somar às identificações de Jackson. Entre estas, participaram também o “matuto” da dupla *Café com Leite*, o “Velho” do Pastoril Profano, o “brincante” das manifestações de cultura popular, o “malandro” de sambas como *Falsa Patroa*, o “folião” de suas músicas carnavalescas, entre tantos outros. Todas estas identificações se somavam na constituição do personagem artístico “Jackson do Pandeiro”.

Observamos como Jackson se dedicou ao samba no início de sua carreira como cantor profissional, inclusive com dados quantitativos de sua discografia, e o modo como o episódio da primeira performance da música *Sebastiana*, durante a revista carnavalesca *A Pisada é Essa!...*, se caracterizou como um tipo de “rito de passagem” (TURNER, 2013; GENNEP, 2012) em sua trajetória artística, projetando-o no mercado musical brasileiro em 1953/54 e diversificando seu repertório enquanto artista profissional, inclusive passando a incorporar os gêneros musicais característicos da região Nordeste, como o coco, o baião, o xote, entre outros, em seus shows e gravações fonográficas – esta *pluralidade* de gêneros musicais que passou a fazer parte do *repertório profissional* de Jackson e que se configurou como uma das condições fundamentais para a construção de sua imagem como o “Rei do Ritmo”. Como apontado neste trabalho, a pluralidade de “gêneros” musicais do repertório de Jackson era representada como uma pluralidade de “ritmos”, em uma associação semântica coloquialmente realizada no Brasil. Neste “rito de passagem”, destacou-se a música mas também o gesto, o movimento de dança da *umbigada*, que remetia ao coco enquanto cultura popular tradicional, e que foi ressignificado no espaço do auditório da Rádio Jornal do Commercio, em 1953, como elemento *cômico* – imediatamente percebido e aproveitado por Jackson em sua performance de palco, no aspecto visual, de seu comportamento em cena, com seu estilo muito ligado ao riso e ao humor.

Verificou-se como a carreira de Jackson foi impulsionada pelos meios de comunicação social, como o rádio, o disco, o cinema e a televisão, com muita intensidade até, aproximadamente, 1963/64, e também a forma como realizava a mediação entre a *cultura musical tradicional/popular da região Nordeste do Brasil* e a *música popular mediatizada*; *gêneros musicais relacionados à chamada cultura “regional” nordestina*, como o coco e o baião, e os *gêneros relacionados ao espaço do Sudeste*, como o samba e a marcha carnavalesca; e, entre *personagens/arquétipos da cultura brasileira*, como os citados acima; em suas performances musicais e visuais, nos shows, em seus programas de televisão, em suas atuações no cinema, em seus registros fonográficos, em suas participações em programas de rádio, inclusive os de auditório, etc. Foi observado como Jackson alcançou um elevado prestígio neste período de sua carreira, acumulando considerável *capital simbólico* (BOURDIEU, 2009, 2011), que foi um dos elementos a destacá-lo no campo da música popular brasileira e a promover sua relação futura com os artistas da MPB surgidos desde a segunda metade da década de 1960 até a atualidade, em 2017.

Foi estudada a relação de Jackson com as músicas para os festejos juninos, importantes para mantê-lo em atividade durante os anos em que já não tinha tanta popularidade; e com o Carnaval, o samba e a marcha carnavalescos, de modo muito distinto do que é representado no senso comum atualmente, inclusive destacando-se em músicas como *Lágrima*, samba regravação por Chico Buarque, e *Vou Gargalhar*, marcha com a qual sagrou-se campeão no Concurso de Carnaval promovido pela Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro, em 1962, conforme foi comprovado por meio de artigos de jornais da época. Estas atuações de Jackson em relação à música para o “São João” e o Carnaval dão mostra da variedade de identificações desenvolvidas por ele e mediadas em sua música, indicando sua condição liminar/liminóide.

Investigou-se a construção da imagem de Jackson ligada à ideia de “ritmo”, que resultou em sua caracterização na figura “mítica” do “Rei do Ritmo”. Foi observado como *discursos* – entendidos enquanto *práticas*, como considerado por Foucault (2008) – agiram no sentido de afirmar e consolidar a associação entre Jackson do Pandeiro e o elemento rítmico, enunciados pelas gravadoras em que lançou seus discos, registrados nas contracapas dos LPs, e mesmo pelo próprio artista, em entrevistas e depoimentos em programas de televisão, ou em jornais e revistas, situando sua imagem no *campo simbólico* (BOURDIEU, 2009, 2011) da cultura musical brasileira.

Foi estudado o posicionamento de Jackson sobre o que ele considerava ser uma “invasão da música estrangeira” no mercado brasileiro e sua “defesa da música brasileira”, e como este discurso era abordado em depoimentos, entrevistas e por meio de músicas como *Chiclete com Banana* e *Twist, não*, que, como visto, apesar de se constituírem com letras/versos que se apresentavam como um tipo de protesto contra o rock norte-americano, no âmbito dos elementos musicais, do ritmo, da melodia e da harmonia, faziam o contrário, mediando elementos das tradições musicais brasileira e norte-americana. De acordo com os estudos empreendidos, é possível dizer que, para além de questões de ordem estética ou nacionalista, o protesto de Jackson tinha relação com uma disputa no âmbito mercadológico, procurando espaço para sua música e a de outros artistas que, como ele, passavam a ser associados a uma ideia de “passado”, de “ultrapassados”. Neste mesmo sentido de procurar manter-se ativo e reconhecido no mercado musical brasileiro, ele buscou relacionar sua música com a bossa nova e associar-se ao seu prestígio, principalmente em sua segunda fase, com os afro-sambas e o sambalongo.

Depois, percebemos Jackson tentando restabelecer-se no mercado musical. Neste período, do início da década de 1970 até o fim de sua carreira, com sua morte em 1982, Jackson e sua música foram impulsionados por artistas da então nova geração da MPB, que despontou nos festivais da canção da segunda metade da década de 1960, como Gilberto Gil e Gal Costa, e depois, Alceu Valença e Geraldo Azevedo. A figura de Jackson começava a ser representada como a de um “mestre da tradição” da MPB, que estes jovens artistas reverenciavam. Para Gilberto Gil, especialmente, Jackson se apresentava como um elo importante na “linha evolutiva” da MPB, inclusive com a metáfora do *Chiclete com Banana*, aproveitando a música do repertório jacksoniano como referência para sua estética tropicalista. Nos discursos destes artistas, Jackson e sua música eram representados como participantes de uma tradição – “moderna tradição” (ORTIZ, 1988, 1994) – da MPB, e tomados como parte de um processo de mediação entre uma memória da música popular brasileira e a obra destes novos artistas que surgiram no final da década de 1960 e ao longo dos anos 1970. Ainda nestes discursos, a performance de Jackson era lembrada em seu aspecto da “divisão” rítmico-melódica de sua enunciação vocal, como elemento técnico/artístico que o distinguia no campo da MPB, e sua imagem se assemelhava a um tipo de “mito de origem torto”.

As participações de Jackson do Pandeiro em festivais da canção – *VII FIC*, em 1972, e o *Festival 79 da Música Popular*, de 1979 –, foram tentativas de aproximação com um público jovem desta época. As atuações nestes festivais, ao lado de Alceu Valença, um artista nordestino jovem, com formação universitária, que começava a despontar no mercado da MPB, trouxe novas referências para a música de Jackson, por meio de um “diálogo de gerações”. Assim, configurava-se mais uma vez um processo de mediação, neste caso, entre a música de Jackson, representada como pertencente à “tradição” da MPB, e a de Alceu Valença, representando a (pós)modernidade neste campo artístico e cultural. A aproximação entre Jackson e Alceu se deu, além dos festivais da canção, em apresentações conjuntas nos projetos *Seis e Meia*, no Rio de Janeiro, e, especialmente, em uma turnê pelo *Projeto Pixinguinha*, promovido pela FUNARTE, por diversos Estados brasileiros, em 1978, possibilitando que ele se aproximasse do público jovem que acompanhava a carreira de Alceu. O convívio próximo com Alceu e os músicos de seu conjunto impactaram Jackson, que passou a conviver melhor com as sonoridades das guitarras elétricas, associadas por ele ao rock, em suas apresentações conjuntas. Por outro lado, Jackson também influenciou fortemente Alceu, como ficou evidenciado em sua composição *Coração Bobo*, feita em homenagem ao Jackson e tentando incorporar traços de seu estilo interpretativo vocal. Esta turnê pelo *Projeto Pixinguinha*, assim como outra, realizada em 1980, ao lado de Anastácia e Cátia de França, também possibilitaram a Jackson um novo impulso em sua carreira, em seus últimos anos.

Foram importantes também, para a ressignificação de Jackson como um “mestre da tradição”, o modo como foi retomado, ainda na década de 1970, por artistas nordestinos que vieram tentar carreira a partir do Rio de Janeiro, como Elba Ramalho, Fagner e Zé Ramalho, entre outros. Também nos anos 1970, teve destaque a participação de Jackson como apresentador, ao lado de Adelzon Soares, em um programa na Rádio Globo, no Rio de Janeiro, voltado para o nicho de mercado do “forró” e, conseqüentemente, da “cultura nordestina”, consolidando sua imagem de “forrozeiro”, de forma hegemônica em relação aos outros personagens que compunham as identificações de Jackson, representados em seu repertório.

O tema da religiosidade, presente na obra de Jackson em músicas ligadas aos cultos religiosos afro-brasileiros, à Cultura Racional e ao Catolicismo, em processos de *sincretismo* como os verificados durante a pesquisa também demonstraram a condição

liminar/liminóide de Jackson, mediando estas instâncias por meio de sua produção artística. Neste sentido, foi assinalada a representação do orixá Exu, como mediador entre os homens e as divindades, e sua possível associação às características de mediação de Jackson do Pandeiro – especialmente na representação do Zé Pilintra, com sua figura simbolizada como um “malandro”, da mesma forma como Jackson descreveu seu figurino de apresentação durante o episódio da revista carnavalesca *A Pisada É Essa!*...

Observou-se a relação de Jackson com manifestações de cultura popular tradicional, como as congadas, em *Rainha de Tamba* – ou com músicas como *Bumba Meu Boi* e *Tambor de Crioula* – e sua ação de mediação entre elas e a música popular mediatizada, ao representá-las em seu repertório e difundindo-as por meio de seu discos e shows. *Rainha de Tamba* e *Tambor de Crioula*, por exemplo, fizeram parte do repertório apresentado por Jackson em suas turnês pelo *Projeto Pixinguinha*. Neste caso, Jackson fazia a mediação entre formas de cultura popular tradicional, que podemos associar ao conceito de *participatory performance*, e o mundo da música popular mediatizada, da *high fidelity* (TURINO, 2008).

Foi também estudado o repertório do último disco da carreira de Jackson, *Isso é que é Forró*, onde se constatou novamente os reflexos de sua condição liminar/liminóide. O “forró jacksoniano”, conforme argumentado nesta pesquisa e exemplificado no estudo do repertório, se caracteriza pela transversalidade, por sua condição “entre-mundos”, *promovendo a mediação entre gêneros como o coco e o samba* – em uma perspectiva que encontra concordância com os apontamentos de Fernandes (2005). Conforme lembrou Jarbas Mariz, em entrevista realizada para esta pesquisa, para Jackson, seu forró era um “forró sambado”, portanto, produto da mistura, da intersecção, de diferentes gêneros musicais.

Procurou-se observar como a figura de Jackson do Pandeiro era – e continua sendo – representada nos discursos e na obra de diversos artistas contemporâneos da MPB, como João Bosco, Guinga, Lenine, Silvério Pessoa, Otto, Chico Buarque, Fernanda Abreu, Ney Matogrosso, Cascabulho, Paralamas do Sucesso, entre tantos outros. Vale lembrar que a “MPB”, a Música Popular Brasileira, nesta pesquisa, é entendida como o *campo* – no sentido que Bourdieu (2009, 2011) confere ao termo – que abriga o conjunto das manifestações musicais brasileiras e suas relações, inclusive

de poder, em âmbito social, cultural, econômico e simbólico. Foram pesquisadas músicas do repertório jacksoniano regravadas por estes artistas da MPB e outras compostas em sua homenagem, destacando as mediações promovidas pela música de Jackson entre uma memória da música popular brasileira e a obra destes artistas contemporâneos, no período estudado, até este ano de 2017.

Foi investigado o modo como a figura de Jackson do Pandeiro passou a ser ressignificada como um tipo de “mito” no campo da música popular brasileira, principalmente no período que se seguiu à sua morte, em 1982 até a atualidade, em 2017. O estudo dos diversos discursos, verbais e musicais, enunciados pelos artistas citados, demonstraram como a imagem de Jackson passou a ser reverenciada, ressaltando-se recorrentemente o aspecto da “divisão” rítmico-melódica de sua performance vocal, citada como virtuosística, como “irrepetível”, de modo a destacá-lo neste campo da MPB. Ainda neste sentido de se constituir uma imagem “mítica” de Jackson, foram citados: o *Prêmio Sharp* de 2008, que teve Jackson como o homenageado desta edição; a criação do *Memorial Jackson do Pandeiro*, em sua cidade natal, Alagoa Grande/PB; e, os diversos programas de televisão, como o *Mosaicos – A Arte de Jackson do Pandeiro*, de 2008, exibido pela TV Cultura, e o *Som Brasil – Jackson do Pandeiro*, exibido pela TV Globo em 2011.

As entrevistas realizadas com Lenine e Silvério Pessoa também foram muito significativas para este estudo. Silvério, por exemplo, ressaltou que “Jackson promoveu diálogos” por meio de sua música, referindo-se ao aspecto de mediação da música de Jackson do Pandeiro. Ao comentar, durante a entrevista, sobre o estilo de performance vocal de Jackson, Silvério fez referência a uma “escola de canto ligeiro” – que se pode considerar ligada ao estilo interpretativo e aos juízos de valor dos coquistas/emboladores que influenciaram Jackson em sua formação artística e cultural – e descreveu o procedimento de “divisão” rítmico-melódica vocal de Jackson como um tipo de “brincadeira”, de “jogo”: “Jackson brincava com a questão do compasso” (SILVÉRIO PESSOA, 2016). Sobre isso, é possível fazer alguns comentários. Em primeiro lugar, que o estilo vocal de Jackson era, sim, marcado pelo “modo ligeiro” de cantar dos coquistas, mas também, fortemente pelo samba, em especial o *samba de breque*, como constatado durante esta pesquisa, de modo que se pode considerar que ele era produto da mediação – do diálogo, da negociação – entre estas duas influências, e também de suas várias identificações, que caracterizavam sua condição

liminar/liminóide. Em segundo lugar, tem destaque a relação que Silvério faz entre o estilo interpretativo de Jackson e à ideia de “brincadeira”, que vem ao encontro da perspectiva defendida nesta tese, que associa a performance vocal de Jackson e os conceitos que a fundamentam à noção de *jogo* musical.

A entrevista com Lenine trouxe outras informações importantes para esta pesquisa. Primeiro, com o reconhecimento do artista em relação à posição de destaque de Jackson no campo da MPB, especialmente da “música nordestina”. Este discurso que situa Jackson e sua música como referências para a “música nordestina”, ao lado de Luiz Gonzaga, foi verificado na fala de diversos outros artistas, como Gilberto Gil, Silvério Pessoa, Gal Costa, Alceu Valença, entre outros. Provavelmente, porque estes artistas citados são todos nordestinos e acabam por identificar a música de Jackson à sua própria tradição musical “regional”. Porém, de forma ambígua, muitos deles também reconhecem as mediações, as fusões, promovidas por Jackson, especialmente em relação ao samba. Outro discurso reproduzido por Lenine foi o da “divisão” rítmico-melódica vocal de Jackson, apontada como virtuosística, como “irrepetível”, e indicada como elemento técnico-estético musical que o destaca no campo da MPB, vindo ao encontro da argumentação defendida neste trabalho. Lenine ainda reconheceu sua música *Jack Soul Brasileiro* como uma homenagem ao Jackson e considerou que esta canção também contribui para a divulgação da figura de Jackson para o público atual. Nesta composição, Lenine enfatiza o caráter de mediação da música de Jackson do Pandeiro, assinalando suas misturas entre o coco e o samba, e, portanto, indicando sua condição de artista “entre-mundos”.

As atuações de Lenine e Silvério Pessoa são importantes para esta pesquisa porque atualizam a música de Jackson do Pandeiro no campo da MPB contemporânea, especialmente em um processo de mediação entre a memória – a “moderna tradição” (ORTIZ, 1988, 1994) – da MPB e a obra destes artistas contemporâneos, que é produto, entre outros fatores, dos desdobramentos das outras mediações promovidas por Jackson durante sua trajetória artística e que lhe trouxeram destaque no campo da MPB em sua época e na atualidade.

Neste sentido, foi também observado que Jackson e sua música estão no *límen*, no intervalo, entre as duas ideias de tradição apresentadas por Ortiz (1994), entre a “tradição” relacionada a um mundo pré-industrial, “arcaico”, rural, das manifestações

de cultura popular “tradicional” – como o coco, o Pastoril Profano, o Bumba-meu-Boi, o Tambor-de-Criola, as Congadas, etc. – e a “tradição da modernidade”, dos meios de comunicação social modernos – do disco, do cinema, da televisão, do rádio –, dos espaços urbanos, etc. Assim, *até mesmo em relação à ideia de “tradição”, Jackson se configurou como um artista liminar/liminóide.*

Na última parte deste trabalho, realizou-se um estudo técnico-estético sobre a “divisão” rítmico-melódica vocal de Jackson do Pandeiro – em especial de suas variações e deslocamentos nas seções de reexposição dos versos associados às melodias –, tantas vezes citada nos discursos de artistas, críticos musicais, memorialistas e historiadores, e de seus fãs, como a principal característica de seu estilo interpretativo. As análises comparativas entre as seções de *exposição* e de *reexposição* de uma dada performance, realizadas com o apoio de transcrições para partitura das músicas selecionadas, ajudaram a verificar traços da interpretação vocal de Jackson, como: procedimentos de antecipação ou retardo na enunciação de versos das canções, provocando deslocamentos na acentuação das melodias e das sílabas poéticas; o acréscimo de “cacos”, isto é, de interjeições, monossílabos, frases, ou ainda sons onomatopéicos, acrescentados em forma de “improvisação” ao texto das canções, em geral, no início dos versos cantados, também provocando deslocamentos rítmico-melódicos; variações na interpretação, com a utilização de células rítmicas diferentes na performance da exposição e da reexposição; e, a utilização frequente de síncopas, como é característico, por exemplo, no samba.

Porém, o que chamou a atenção em relação ao emprego destes procedimentos identificados por meio das análises não foi seu uso recorrente, mas o objetivo de Jackson ao realizá-los. *A perspectiva que defendo nesta Tese é que o estilo interpretativo de Jackson do Pandeiro é definido por uma concepção poética/criativa que busca a “diferença”, a “não-repetição”, em um **jogo** que ele propõe para seus ouvintes atentos por meio de sua performance musical.* Deste modo, os procedimentos de variação e deslocamento rítmico-melódico são ferramentas/técnicas que ele utiliza com habilidade e competência para colocar seu jogo musical em ação. E é esta característica de jogo, de incerteza sobre o modo como o artista iria realizar a próxima “versão” de uma determinada melodia, como – e se (?) – seriam deslocadas as acentuações na enunciação dos versos e das melodias, tudo isso é que gerava – e assim continua – em seus admiradores, inclusive os artistas contemporâneos da MPB citados

ao longo deste trabalho, uma expectativa por surpresas e o interesse pela performance vocal de Jackson. Portanto, é possível considerar que esta concepção poética/criativa e a habilidade e competência de Jackson para realizá-la em suas performances musicais – enfim, este *jogo* musical que ele elaborava e propunha aos seus ouvintes – se configuravam como elementos artísticos fundamentais no processo de construção e consolidação de sua imagem como o “Rei do Ritmo”²⁸⁶.

É preciso levar em conta ainda que esta concepção poética/criativa de Jackson que busca a “diferença”, a “não-repetição”, por meio de uma performance realizada de forma tecnicamente habilidosa, com demonstrações de *competência*, estão também presentes nos *juízos de valor* dos praticantes do coco e de vertentes do samba, como o “samba de breque” e o “samba de partido alto”, especialmente enquanto formas de cultura popular tradicional. Estes gêneros musicais, como observado, estão entre as principais influências da formação artística e cultural de Jackson. Deste modo, ele assumiu estes valores artísticos em sua prática musical e procurou se aperfeiçoar constantemente, atingindo um nível de excelência em sua performance que foi – e permanece – reconhecido por seus pares, como os coquistas/cantadores Jacinto Silva e Biliu de Campina, que o tomaram também como referencial para suas próprias carreiras, além dos tantos artistas da MPB citados ao longo deste estudo.

Por fim, a partir das análises técnico-estéticas de performances musicais de Jackson do Pandeiro, foram realizadas algumas considerações sobre a relação do artista com a ideia de “ritmo” – que é fundamental para sua imagem como o “Rei do Ritmo”. Em primeiro lugar, foram observadas algumas acepções do termo “ritmo” em sentido lato, como as de ordem, periodicidade, regularidade, repetição/ciclo, previsibilidade, estabilidade, permanência – algumas delas lembradas por Nattiez (1984) em seu texto *Rítmica/Métrica*. Em seguida, inspirado nas ideias de Victor Turner (2013) sobre “estrutura” e “anti-estrutura”, propus, por meio de uma analogia, a noção de “anti-ritmo”, ligada à variação, “carnavalização” (BAKHTIN, 2013), irrepetibilidade, imprevisibilidade, deslocamento, mudança, diferença. De certo modo, é como se as características do “ritmo” pudessem ser associadas ao *apolíneo* enquanto que as do “anti-ritmo” estivessem relacionadas ao *dionisíaco*. Ainda inspirado em Turner (2013),

²⁸⁶ Entre outros fatores, como sua reconhecida habilidade como percussionista, especialmente como o pandeiro, e a pluralidade de gêneros musicais que compunham seu repertório, como observado durante esta pesquisa.

que aponta a fase de liminaridade do processo ritual como o momento em que ocorre o “drama” entre “estrutura” e “anti-estrutura” – isto é, a confrontação entre os elementos simbólicos destas instâncias – assumi a possibilidade de se considerar as performances musicais de Jackson do Pandeiro como *processos artísticos liminares/liminóides*. Deste modo, nelas é que se desenvolvia o “drama” entre o “ritmo” e o “anti-ritmo”. Nesta perspectiva, o “ritmo” surge como representação da ordem, estabelecida pelos elementos idiomáticos dos gêneros musicais interpretados no repertório jacksoniano e o “anti-ritmo” é caracterizado como as variações e deslocamentos realizados nas interpretações vocais de Jackson, subvertendo, desafiando, a ordem. Assim, a partir dessa argumentação, considero que *as performances musicais de Jackson do Pandeiro podem ser entendidas como processos artísticos liminares/liminóides que promovem a mediação – o diálogo, a negociação – entre o “ritmo” e o “anti-ritmo” – entre a ordem e a “carnavalização”*.

É, portanto, com fundamento em todas essas considerações e estudos empreendidos ao longo desta pesquisa, e procurando responder ao seu questionamento principal, ainda que sem a pretensão de esgotá-lo, que sustento a Tese de que Jackson do Pandeiro foi um artista definido por uma *condição liminar/liminóide*, refletida durante toda a sua trajetória artística, que, associada ao seu *virtuosismo* como artista/performer, resultou em ações de *mediação* que lhe trouxeram destaque na cultura brasileira desde a década de 1950 até a atualidade, em 2017, especialmente no campo da música popular.

Nesta etapa de encerramento desta pesquisa, a figura de Jackson do Pandeiro surge, metaforicamente, como um “mosaico” formado por uma infinidade de fragmentos que permeiam o campo da música popular brasileira desde os anos que compreenderam sua trajetória artística até a atualidade. Muitos destes fragmentos foram pesquisados, estudados, analisados, interpretados durante este trabalho. Porém, muitos outros ainda estão por ser observados e esclarecidos, em perspectivas diferentes ou complementares à adotada aqui. Este é apenas um primeiro trabalho de doutoramento a se dedicar ao Jackson, à sua trajetória artística e à sua música, que vem se juntar a uma bibliografia ainda escassa, especialmente no âmbito acadêmico, mesmo com as contribuições importantes das dissertações publicadas até o momento. Espero, portanto, que esta pesquisa tenha servido para contribuir para o esclarecimento de alguns dos questionamentos ligados à figura de Jackson e de sua música. Em especial, que sua

imagem possa ter sido percebida para além do “mito” do “Rei do Ritmo”, que é importante para sua divulgação, circulação e permanência no campo, na memória, da MPB contemporânea, mas que tenha sido possível ao menos vislumbrar a pessoa, a *condição humana*, do artista de origem humilde, que se dedicou ao longo de toda sua carreira para trazer melhores condições de vida para ele e sua família, que foi um *profissional* que buscou sempre a excelência, assumindo seu ofício com dedicação, procurando aperfeiçoar continuamente suas potencialidades, e cuja obra artística/musical reverberou no tempo, de modo a influenciar diversas gerações de artistas da MPB.

Como reconheci no início destas considerações finais, quando principiei esta pesquisa, pouco conhecia sobre Jackson e sua música além de uma figura estereotipada no senso comum, e podia manter um distanciamento considerável para a realização do trabalho. Ao longo deste estudo, o envolvimento com a pesquisa, a aproximação com a música e a interpretação de Jackson, as pessoas ligadas a ele que conheci, as tantas informações que surgiam, os artistas com quem tive contato, os professores e colegas de pós-graduação que tanto me incentivaram, as experiências por que passei, as alegrias e dificuldades da pesquisa, tudo isso me fez aproximar cada vez mais do conhecimento necessário para o trabalho, mas também acrescentou cada vez mais um caráter pessoal, de identificação, de admiração ao Jackson e sua música, que acredito ser perceptível durante a leitura desta Tese, por mais que eu tenha procurado manter o “distanciamento” solicitado em um trabalho acadêmico. Assim, neste momento de conclusão desta pesquisa, mesmo com a esperança de que muitas outras ainda virão, e emocionado com o fechamento de um ciclo muito importante em minha trajetória acadêmica, as palavras que surgem são de gratidão por tudo o que recebi ao longo desta grande experiência: *Salve Jackson do Pandeiro!*

REFERÊNCIAS

- ABRAHAMAS, Roger D. *Prefácio*. In: *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. TURNER, Victor W. Trad. Nancy Campi de Castro e Ricardo A. Rosenbusch. 2ª Ed. Petrópolis: Vozes, 2013.
- ADORNO, Theodor W. HORKHEIMER, Max. *A Indústria Cultural*. In.: *Dialética do Esclarecimento*. Trad. Guido A. de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.
- ALBIN, Ricardo Cravo. *O livro de ouro da MPB*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.
- ALMIRANTE, (DOMINGUES, Henrique Foréis). *No tempo de Noel Rosa: o nascimento do samba e a era do ouro da música brasileira*. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2013.
- ALVARENGA, Oneyda. *Música popular brasileira*. Porto Alegre: Globo, 1950.
- ALVES, Elder P. M. *A economia simbólica da cultura popular sertanejo-nordestina*. Maceió: EDUFAL, 2011.
- _____. *A sociologia de um gênero: o baião*. Maceió: EDUFAL, 2012.
- ANDRADE, Mario de. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins, 1975.
- _____. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.
- _____. *Missão de Pesquisas Folclóricas: Música Tradicional do Nordeste 1938*. São Paulo: SESC – Prefeitura da Cidade de São Paulo – Centro Cultural São Paulo, 2006.
- _____. *Os cocos*. São Paulo: Duas Cidades ; (Brasília) : INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.
- AYALA, Maria Ignez Novais. AYALA, Marcos. *Cocos: alegria e devoção*. Natal: EDUFRN, 2000.
- BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. In: *Estética da Criação Verbal*, pp. 261 a 306. Trad. do russo por Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara F. Vieira. São Paulo: Hucitec, 2013.
- BAKHTIN, M. / VOLOSHINOV, V. N. *Discurso na vida e discurso na arte – sobre poética sociológica*. Trad. Carlos A. Faraco e Cristóvão Tezza. Texto de circulação acadêmica. Original russo de 1926.
- BARROS, Lucilvana Ferreira. *Jackson do Pandeiro, o Rei do Ritmo: a construção de um artista-monumento*. 19/03/2013 220 f. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, 2013.

BARZ, Gregory. COOLEY, Timothy J. (org.). *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. New York: Oxford University Press, 2008.

BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Época de Sua Reprodutibilidade Técnica*. In: Costa Lima, Luiz (org.). *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

BERENDT, Joachim E. *O jazz – do rag ao rock*. Trad. de Júlio Medaglia. São Paulo, Editora Perspectiva, 1975.

BLACKING, John. *Music, culture & experience*. Chicago: University of Chicago, 1995.

_____. *How musical is man?*. Seattle: University of Washington, 1973.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

_____. *A economia das trocas simbólicas*. Intr., org. Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. *A distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Zouk; São Paulo: EDUSP, 2008.

_____. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. Porto Alegre: Zouk, 2008.

BRAIT, Beth. *Estilo*. In: *Bakhtin – conceitos-chave*. BRAIT, Beth (org.). São Paulo: Editora Contexto, 2005.

BRAIT, Beth; MELO, Rosineide de. *Enunciado / enunciado concreto / enunciação*. In: *Bakhtin – conceitos-chave*. BRAIT, Beth (org.). São Paulo: Editora Contexto, 2005.

BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *O que é história cultural?*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

CABRAL, Sérgio. *A MPB na Era do Rádio*. São Paulo: Editora Moderna Ltda., 1996.

_____. *Pixinguinha: vida e obra*. 4.ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2007.

CÂNDIDO, Antonio. *Dialética da Malandragem*. In.: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros N° 8* (p. 67 – 89). São Paulo: USP-IEB, 1970.

CARNEIRO, Edison. *Samba de Umbigada*. Rio de Janeiro: Editora e Gráfica Polar, 1961.

_____. *Folgedos Tradicionais*. Rio de Janeiro: Edições FUNARTE, 1982.

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

CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2008.

- CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Trad. Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.
- COOK, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. Oxford: Oxford University Press, 1994.
- DEWEY, John. *Arte como experiência*. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DREYFUS, Dominique. *Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga*. São Paulo: Ed. 34, 2012.
- FAIRCLOUGH, Norman. *Discurso e Mudança Social*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2001.
- FARACO, Carlos A. *Linguagem & diálogo: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.
- FERNANDES, Adriana. *Music, Migrancy, and Modernity: a Study of Brazilian Forró*. Tese (Doutorado) University of Illinois. Urbana-Champaign, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- _____. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga A. Sampaio. 24 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.
- FREITAS, Sérgio P. R. *Teoria da Harmonia na Música Popular: uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal*. Dissertação (Mestrado) UNESP-IA. São Paulo, 1995.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Antonio. *Desclasificados: Pluralismo lógico e violencia de la desclasificación*. Barcelona: Anthropos, 2007.
- _____. *La identidade excessiva*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2009.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- _____. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 2012.
- GENNEP, Arnold van. *Os ritos de passagem*. Trad. Mariano Ferreira. 4ª edição. Petrópolis: Vozes, 2013.
- HALL, Stuart. *Identidade e cultura na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.
- _____. *Da diápora: Identidade e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2013.
- HOBBSBAWN, Eric. RANGER, Terence. (org.). *A invenção das tradições*. Trad. Celina C. Cavalcante. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- HOOD, Mantle. *The ethnomusicologist*. Kent, Ohio: Kent State University, 1982.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (eletrônico)*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Trad. de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2005.

IKEDA, Alberto Tsuyoshi. *Música Política: Imanência do Social*. Tese (Doutorado) ECA-USP. São Paulo: 1995.

_____. *Forró: dança e música do povo*. In: *Folias de reis, sambas do povo*. São José dos Campos: CECP; FCCR, 2011.

_____. *Apontamentos Históricos sobre o Jazz no Brasil*. In *Comunicações e Artes*. São Paulo: ECA/USP, 1984.

LARANJEIRA, Deneil José. *A identidade vocal de Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro em performance*. 01/03/2012. 111 f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012.

MARCELO, Carlos. RODRIGUES, Rosualdo. *O fole roncou! – Uma história do forró*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos Meios às Mediações*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.

MATOS, Cláudia Neiva de. *Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MELLO, Zuza Homem de. *Música com Z: artigos, reportagens e entrevistas (1957 – 2014)*. São Paulo: Editora 34, 2014.

MERRIAM, Alan P. *The Anthropology of Music*. Illinois: Evanston, Northwestern University Press, 1964.

_____. *Definitions of “Comparative Musicology” and “Ethnomusicology”: An Historical-Theoretical Perspective*, *Ethnomusicology*, vol 21(2): 189-204, 1977.

MILANI, Vanessa P. *A Coleção História da Música Popular Brasileira sob o prisma da indústria fonográfica*. In: *Anais do IV Congresso Internacional de História – UFG*, 2014.

MILLER, Augusto de Souza Campos. *Os afro-sambas de Vinícius de Moraes e Baden Powell: modernismo nacionalista na música popular brasileira (década de 1960)*. Dissertação (Mestrado) UFSJ. São João del-Rei, 2015.

MOURA, Fernando. VICENTE, Antonio. *Jackson do Pandeiro: O Rei do Ritmo*. São Paulo: Ed. 34, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Ed. Perseu Abramo, 2007.

NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Rítmica/Métrica*. In.: *Enciclopédia Einaudi*, vol. 3. Porto: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984.

NETTL, Bruno. *The study of ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*. Champaign, IL: University of Illinois Press, 2005.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. *Som e Música. Questões de uma Antropologia Sonora*. In: *Revista de Antropologia*, São Paulo: FFLCH/USP, 2001, p.221-286.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

PIMENTEL, Altimar de A. *O coco praieiro*. João Pessoa: UFPB, 1978.

RAMOS, Manuela Fonsêca. *Na levada do pandeiro: a música de Jackson do Pandeiro entre 1956 e 1967*. 01/09/2012. 144 f. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012

ROCCA, Edgard. *Ritmos Brasileiros e seus Instrumentos de Percussão*. Rio de Janeiro: Escola Brasileira de Música, 1986.

ROCHA, Eder. *Zabumba moderno – vol I. Nordeste*. Pernambuco: Funcultura.

SÁ, Sinval. *O sanfoneiro do Riacho da Brígida: vida e andanças de Luiz Gonzaga – O Rei do Baião*. Recife: Cepe, 2012.

SAMPAIO, Luiz Roberto. *Pandeiro Brasileiro – Vol. 2*. Florianópolis: Bernúncia, 2007.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SANTOS, Climério de Oliveira. *Forró: a codificação de Luiz Gonzaga*. Recife: Cepe, 2013.

SARDO, Susana. GODINHO, Sérgio. ALMEIDA, Pedro Faria de. *Portugal e Brasil: partilha e despatrilização da música*. In: *CAMÕES: Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, nº 21, p.56 - 67, 2012.

SARDO, Suzana. *Quando a música se escreve: discursos e narrativas sobre a música goesa para a construção de um patrimônio desejado*. Lisboa: Centro de Estudos de Povos e Culturas de Expressão Portuguesa, 2012.

SAROLDI, L.C. & MOREIRA, S. *Rádio Nacional: o Brasil em sintonia*. Rio de Janeiro: Martins Fontes/Funarte, 1988.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. Strang, Gerald, org; Stein, Leonard, colab; Seincman, Eduardo, trad. São Paulo: EDUSP, 1993.

_____. *Harmonia*. Pref., trad. e notas de M. Maluf. São Paulo: Ed. UNESP, c1999.

SEEGER, Anthony. *Etnografia da Música*. In: *Uma Introdução à Etnomusicologia*, Trad. Giovanni Cirino, Helen Myers (Ed.), 1992.

SEINCMAN, Eduardo. *Do Tempo musical*, São Paulo: Via Lettera, 2001.

_____. *Estética da Comunicação Musical*. São Paulo: Via Lettera, 2008.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Ed. 34, 2013.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo. 85 anos de músicas brasileiras. Vol. 1: 1901-1957*. São Paulo: Ed. 34, 1997a.

_____. *A canção no tempo. 85 anos de músicas brasileiras. Vol. 2: 1958-1985*. São Paulo: Ed. 34, 1997b.

SOARES, Inaldo. *A Musicalidade de Jackson do Pandeiro*. Camaragibe: IGP (Gráfica), 2011.

SOUZA, Tárík de. *A bossa dançante do sambalanço*. In.: *Revista USP N° 87 (p. 28 – 39)*. São Paulo: USP, 2010.

TELES, José. *Do frevo ao manguebeat*. São Paulo: Ed. 34, 2012.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Procedimentos Modais na Música Brasileira: Do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 60*. Tese (Doutorado). ECA-USP. São Paulo, 2008.

_____. *Harmonia: Fundamentos de Arranjo e Improvisação*. São Paulo: Atlar, 2011.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. *Pequena história da música popular*. São Paulo: Ed. 34, 2013.

_____. *Os sons que vem da rua*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____. *Os sons dos negros no Brasil*. São Paulo: Ed. 34, 2008.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

TROTTA, Felipe. *No Ceará não tem disso não: nordestinidade e macheza no forró contemporâneo*. Rio de Janeiro: Folio Digital: Letra e Imagem, 2014.

TURINO, Thomas. *Music as social life: the politics of participation*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

TURNER, Victor W. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. Petrópolis: Vozes, 2013.

_____. *Liminal ao liminóide: em brincadeira, fluxo e ritual. Um ensaio de simbologia comparativa*. Trad. Herbert Rodrigues, Evelise Paulis, com revisão técnica de John Cowart Dawsey. In: *Revista Mediações*. Vol. 17, nº 2, p. 214-257. Londrina: 2012.

_____. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: Performing Arts Journal Press, 1982.

_____. *The Anthropology of Performance*. New York: Performing Arts Journal Press, 1987.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás – Deuses Iorubás na África e no Novo Mundo*. São Paulo: Ed. Corrupio, 1981.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. *Marxismo y Literatura*. Trad. Pablo di Masso. Barcelona: Ed. Península, 2000.

WISNIK, José Miguel; SQUEFF, Enio. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira – Música*. São Paulo, Brasil: Brasiliense, 1983.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

Entrevistas

As transcrições das entrevistas encontram-se no CD anexo desta Tese.

GOMES, José Silva. Entrevista concedida a Claudio Henrique Altieri de Campos. São Paulo, 21 set. 2015.

LENINE. Entrevista concedida a Claudio Henrique Altieri de Campos. São Paulo, 18 nov. 2015.

MARIZ, Jarbas. Entrevista concedida a Claudio Henrique Altieri de Campos. São Paulo, 17 out. 2015.

PESSOA, Silvério. Entrevista concedida a Claudio Henrique Altieri de Campos. São Paulo, 13 jul. 2016.

Vídeo

JACKSON DO PANDEIRO. *MPB Especial – Jackson do Pandeiro* [1972]. 1 DVD (50min). Direção original: Fernando Faro. Direção do DVD: Marcelo Fróes. [S.I.]: Discobertas, 2012.

Discografia

ABRIL CULTURAL. *Jackson do Pandeiro e os Nordestinos*. LP. Coleção Nova História da MPB, 1979.

JACKSON DO PANDEIRO. *Jackson do Pandeiro – 50 anos de ritmo*. CD. Coletânea com 50 músicas gravadas por Jackson do Pandeiro, em discos de 78 rpm, entre 1956 e 1958. EMI, 2004.

_____. *Jackson do Pandeiro – Millennium*. CD. Coletânea. Universal, 1999.

_____. *Jackson do Pandeiro – Novo Millennium*. CD. Coletânea. Universal, 2005.

_____. *Jackson do Pandeiro – O Cabra da Peste*. CD. Lançamento original do LP em 1966. Produção: Marcelo Fróes. Discobertas, 2014.

_____. *Jackson do Pandeiro – A Braza do Norte*. CD. Lançamento original do LP em 1967. Produção: Marcelo Fróes. Discobertas, 2014.

_____. *Jackson do Pandeiro – É Sucesso*. CD. Lançamento original do LP em 1968. Produção: Marcelo Fróes. Discobertas, 2014.

_____. *Jackson do Pandeiro – Mais um pouquinho – raridades*. CD. Coletânea. Produção: Marcelo Fróes. Discobertas, 2014.

SONY BMG. *Jackson do Pandeiro – Revisto e Sampleado*. CD. Direção artística: Jorge Davidson, 1998.

Caixa de CDs *Jackson do Pandeiro – O Rei do Ritmo*, com 235 músicas gravadas por Jackson do Pandeiro, Universal, 2016:

JACKSON DO PANDEIRO. *Os primeiros forrós de Jackson do Pandeiro – Volume 1 (1953 – 1957)*. CD duplo. Coletânea. Produção: Rodrigo Faour. Universal, 2016.

_____. *Os primeiros forrós de Jackson do Pandeiro – Volume 2 (1957 – 1958)*. CD simples. Coletânea. Produção: Rodrigo Faour. Universal, 2016.

_____. *Jackson do Pandeiro nos Anos 60 – Volume 1 (1960 – 1962)*. CD duplo. Coletânea. Produção: Rodrigo Faour. Universal, 2016.

_____. *Jackson do Pandeiro nos Anos 60 – Volume 2 (1962 – 1963)*. CD duplo. Coletânea. Produção: Rodrigo Faour. Universal, 2016.

_____. *Jackson do Pandeiro nos Anos 60 – Volume 3 (1964 – 1965)*. CD duplo. Coletânea. Produção: Rodrigo Faour. Universal, 2016.

_____. *Jackson do Pandeiro – Aqui Tô Eu*. Lançamento original do LP em 1970. Produção: Rodrigo Faour. Universal, 2016.

_____. *Jackson do Pandeiro – Isso É que É Forró*. Lançamento original do LP em 1981. Produção: Rodrigo Faour. Universal, 2016.

_____. *Jackson do Pandeiro nos – Na Base da Chinela (1960 – 1963)*. CD duplo. Coletânea. Produção: Rodrigo Faour. Universal, 2016.

_____. *Jackson do Pandeiro nos – Balança, Moçada (1963 – 1971)*. CD duplo. Coletânea. Produção: Rodrigo Faour. Universal, 2016.

Áudios de discos 78 rpm e LPs encontrados no site de compartilhamento de dados 4shared – http://www.4shared.com/folder/GAUU2UtS/Jackson_do_Pandeiro.html, acesso em 11 de fevereiro de 2015:

JACKSON DO PANDEIRO. *Jackson do Pandeiro em Conjunto e Côro*. LP de 10 polegadas. Copacabana, 1955.

_____. *Forró do Jackson*. LP de 10 polegadas. Copacabana, 1956.

JACKSON DO PANDEIRO. ALMIRA CASTILHO. *Jackson e Almira – Os Donos do Ritmo*. LP de 10 polegadas. Copacabana, 1957.

JACKSON DO PANDEIRO. *Jackson do Pandeiro*. LP. Columbia, 1959.

_____. *Jackson do Pandeiro – Sua Majestade o Rei do Ritmo*. LP. Copacabana, 1960.

_____. *O Sucesso do Momento – Jackson do Pandeiro*. Disco compacto duplo. Philips, 1960.

_____. *Cantando de Norte a Sul – Jackson do Pandeiro*. LP. Philips, 1960.

_____. *Ritmo... Melodia... e a Personalidade de Jackson do Pandeiro*. LP. Philips, 1961.

_____. *Mais Ritmo – Com Jackson do Pandeiro*. LP. Philips, 1961.

_____. *A Alegria da Casa – Jackson do Pandeiro e Almira*. LP. Philips, 1962.

_____. *...É Batucada! – Com Jackson do Pandeiro, Almira e o Ritmo Empolgante dos Reis da Batucada*. LP. Philips, 1962.

_____. *O Melhor de Jackson do Pandeiro*. LP. CBS, 1962.

JACKSON DO PANDEIRO. ALMIRA CASTILHO. ZÉ CALIXTO. *Caminho da Roça – Jackson do Pandeiro, Almira e Zé Calixto*. LP. Philips, 1963.

JACKSON DO PANDEIRO. *Forró do Zé Lagoa*. LP. Philips, 1963.

_____. *São João no Brejo – Jackson do Pandeiro e Almira, Alventino Cavalcante, Zé Calixto, Borrachinha*. LP. Philips, 1964.

_____. *Tem Jabaculê*. LP. Philips, 1964.

JACKSON DO PANDEIRO. ALMIRA CASTILHO. *Jackson do Pandeiro e Almira – Coisas Nossas*. LP. Philips, 1964.

_____. *Jackson do Pandeiro e Almira – ...E Vamos Nós*. LP. Philips, 1965.

JACKSON DO PANDEIRO. *Jackson do Pandeiro – O Cabra da Peste*. LP. Continental, 1966.

_____. *A Braza do Norte – Jackson do Pandeiro*. LP. Cantagalo, 1967.

_____. *Aqui Tô Eu – Jackson*. LP. Philips, 1970.

_____. *O Dono do Forró – Jackson do Pandeiro*. LP. CBS, 1971.

- _____. *Sina de Cigarra – Jackson do Pandeiro*. LP. CBS, 1972.
- _____. *Tem Mulher, Tô Lá – Jackson do Pandeiro*. LP. CBS, 1973.
- _____. *Nossas Raízes – Jackson do Pandeiro*. LP. Alvorada/Chantecler, 1974.
- _____. *A Tuba da Muié – Jackson do Pandeiro e Seu conjunto*. LP. Alvorada/Chantecler, 1975.
- _____. *Jackson do Pandeiro – Mutirão*. LP. Alvorada/Chantecler, 1976.
- _____. *Jackson do Pandeiro – É Sucesso*. LP. Tropicana/CBS, 1976.
- _____. *Jackson do Pandeiro – Um Nordestino Alegre*. LP. Chantecler/Alvorada, 1977.
- _____. *Jackson do Pandeiro – Alegria Minha Gente*. LP. Alvorada/Chantecler, 1978.
- _____. *São João Autêntico de Jackson do Pandeiro*. LP. Sinter/Polygram, 1980.
- _____. *Jackson do Pandeiro – Isso É que É Forró*. LP. Polifar/Polygram, 1981.
- _____. *Jackson do Pandeiro*. CD. Coleção *A Música Brasileira Por Seus Autores e Intérpretes*. SESC, 2000.
- _____. *Jackson do Pandeiro – Chiclete com Banana (compactos 1958 – 1960)*. CD. Produção: Marcelo Fróes. Discobertas, 2008.