

A fabricação do rei: a construção simbólica de Jackson do Pandeiro enquanto o Rei do Ritmo Nordestino

Lucilvana Ferreira Barros

Mestranda/PPGH-UFCG

Roberg Januario dos Santos

Mestrando/PPGH-UFCG

Jack, Zé Jack, Zé Jack do Pandeiro. Pronto, estava apelidado. [...] O jeito agora era arranjar uma coroa que se ajustasse a nova realidade [...], o chapeuzinho de palha, usado de banda, selaria a marca estética de um dos primeiros show-men da futura era televisiva. Sua alteza preparava-se, sem saber, para um reinado absoluto¹.

Todo rei emerge a partir de um trabalho de fabricação. Sua face, seu status representativo, sua imagem de autoridade emergem a partir de um movimento de territorialização que o faz assumir um lugar de glória em um dado tempo e espaço. A construção simbólica de sua autoridade se dá por meio de um conjunto de elementos e discursos que, como em uma arte de tecer, inscreve no tecido de uma época sua rostidade de Rei, atribuindo-lhe a feitura de um grande homem. Imortal, sagrado, glorioso em seus feitos, seus talentos, em sua trajetória. Sendo imprescindível em tal sociedade a conservação para a posteridade do “esplendor de suas realizações”².

Tomando por base os jogos linguísticos utilizados pelo historiador inglês Peter Burke em “A Fabricação do Rei: A construção da imagem pública de Luís XIV” lanço ao leitor um questionamento que vem me inquietando desde o ano de 2009 quando comecei a pesquisar sobre a história de alguns músicos nordestinos³: Como foi escrita a história de um sujeito para fazer dele um Rei? A escrita da história desse personagem, que foi coroado em sua fabricação ainda na década de 1960, quando uma gravadora do Rio de Janeiro a Copacabana lançou o Long-Play “Jackson do Pandeiro: Sua Majestade, o Rei do Ritmo”, nomeando-o, imprimindo-o pela primeira vez enquanto majestade do ritmo nordestino ainda naquele período. Uma pergunta talvez estranha ou até mesmo “impertinente” para o leitor que acaba de chegar a esse texto. No entanto, essa pergunta se faz para que o leitor possa entrar nesta história, uma história que é escrita como a finalidade de cortar o saber que o produziu como sujeito sob os emblemas da glória e do prestígio, tornando-o um símbolo na história da música nordestina. Logo de início quando entramos em contato com as linhas das histórias escritas sobre ele, podemos notar que as narrativas fazem de seu corpo um brasão que traz escrito em cada um dos seus

contornos, através da escrita os desejos de uma época, marcada pelo anseio de valorizar os elementos da cultura nacional, e, por conseguinte a música regional. E dessa forma, ele é construído por essas narrativas, sobretudo para que ele seja visto e ouvido por seus leitores e ouvintes como um Rei na História da Música nordestina. Um trabalho de mapeamento historiográfico que nos impulsiona a não mais enxergar sua identidade de Rei do ritmo nordestino como um dado, um elemento determinado pela natureza, mas uma fabricação/construção a partir da qual precisamos levar em consideração os mecanismos por meio dos quais sua identidade foi territorializada a partir desta nomenclatura.

Não existe uma identidade única, fixa, determinada, e sim em constante processo de modificação, de fuga, de deslocamento de acordo com o espaço, tempo e os sujeitos analisados. Assim, neste rendilhado enunciativo propomos discutir identidade a partir de seu conceito expresso a partir de um olhar que coloque esta temática em movimento, procurando trazer para a discussão uma concepção que valorize seus múltiplos espaços de construção e mutação. Antes de conceituar identidade é importante destacar que o conceito já foi contestado por muitos teóricos, fazendo com que seu uso fosse evitado. Isso porque a noção de identidade não comporta uma definição única. Para a discussão do tema, vamos nos apoiar de início em Stuart Hall, um dos principais autores a discutir o conceito de identidade dentro dos Estudos Culturais.

Segundo ele, a identidade é algo construído com o tempo através de um processo, e não algo inato ao indivíduo. Assim, está diretamente relacionada aos processos de identificação:

Em vez de falar identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de identificação, vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto como um processo em plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros⁴.

Para Hall a identidade é uma representação cultural composta por símbolos instituídos culturalmente através do discurso. Para ele, “as culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre ‘a nação’, sentido com os quais podemos nos identificar, constroem identidades”⁵. O mesmo poderia ser colocado em relação à região. Desta forma, as narrativas sobre a nação e a região formam a identidade nacional e a identidade regional, como comunidades imaginadas. Essas narrativas são responsáveis pela construção do imaginário social da nação, da região, e pelo sentimento de pertencimento de cada

sujeito, que o faz amarrar-se a elas. As estratégias representacionais utilizadas no processo de construção do imaginário perpassam por diferentes instâncias produtoras e mediadoras de sentidos, através das histórias da nação ou região contadas e recontadas na literatura, na mídia e na cultura popular.

O repertório de músicos nordestinos a exemplo de Jackson do Pandeiro, Luiz Gonzaga, Trio Nordestino, Marinês, etc., são tomados comumente enquanto representantes de práticas e discursos culturais ligadas à região e às tradições deste espaço, gerando um sentimento de pertencimento e fazendo crer e sentir imaginariamente o Nordeste. Suas músicas são tomadas como manifestações de uma “nordestinidade” através da poesia da letra, dos ritmos, dos instrumentos, das roupas, da postura destes músicos, permitindo lembrar o passado e a “tradição” dos signos da cultura regional. Neste sentido, Hall afirma que as narrativas culturais:

[...] fornecem uma série de histórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou representam as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação. Como membros de tal ‘comunidade imaginada’, nos vemos, no olho de nossa mente, como compartilhando dessa narrativa. Ela dá significado e importância à nossa monótona existência, conectando nossas vidas cotidianas com um destino nacional que preexiste a nós e continua existindo após nossa morte⁶.

Segundo o autor, tais narrativas geralmente enfatizam as origens em termos de continuidade, tradição e intemporalidade. Para Hall (1999), a identidade é representada como primordial, “está lá”, na verdadeira natureza das “coisas”, algumas vezes adormecida, mas sempre pronta para ser acordada, (re) ativada⁷. Outra estratégia discursiva consiste na invenção da tradição, tal como apontam Hobsbawm e Ranger.

Tradição inventada significa um conjunto de práticas..., de natureza ritual ou simbólica, que buscam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, a qual, automaticamente, implica continuidade em relação com um passado histórico adequado⁸.

Essa noção de tradição foi sendo atrelada ao forró pé-de-serra, ou forró dito tradicional valorizado e considerado um elemento autêntico da cultura nordestina, porque segue uma tradição de cantadores e compositores da região tidos como clássicos do forró, entre eles Luiz Gonzaga, Zé Dantas, Humberto Teixeira, Carmélia Alves, Abdias, Anastácia, Osvaldinho do Acordeon, Pedro Sertanejo, Clemilda, Marinês, Dominginhos, Chiquinho do Acordeon, Cezar do Acordeon, Trio Nordestino, Trio Juazeiro, Os Três do Nordeste, Zé Calixto, Sivuca, Sebastião do Rojão bem como Jackson do Pandeiro; ou as

fogueiras de São João, os forrós, as bandeirolas, os chapéus, as danças, as roupas e as comidas típicas, os instrumentos musicais, sanfona, triângulo e zabumba, e os ritmos musicais, frevo, xote, xaxado, coco, baião explorados nas festas populares.

Outro exemplo de narrativa da cultura é a do mito fundacional. Ela está calcada na história que conta a origem da nação, do povo, dos rituais ou de seu caráter nacional ou regional. Essas narrativas que fundam os mitos fazem referência a um passado tão longínquo que elas se extraviam no tempo “real”, mas se recuperam no tempo mítico. As narrativas sobre a identidade cultural nacional e regional muitas vezes amparam-se também na noção de um povo, folk, puro e original, como origem de muitas manifestações culturais. Assim, o discurso da cultura nacional “[...] constrói identidades que são colocadas, de modo ambíguo, entre o passado e o futuro. Ele se equilibra entre a tentação por retornar as glórias passadas e o impulso por avançar ainda mais em direção à modernidade⁹”.

A identidade está envolvida no processo de representação, localizada no espaço e no tempo simbólico. Assim, a moldagem e a remoldagem de relações espaço-tempo no interior de diferentes sistemas de representação têm efeitos profundos sobre a forma como as identidades são representadas¹⁰. Segundo Hall (1999), as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas antes são transformadas com o decorrer do tempo e estão sendo modificadas a cada momento, assumindo novos contornos de acordo com as situações a que são submetidas¹¹. Assim, a identidade regional atribuída tanto ao Nordeste quanto aos habitantes deste espaço não emergiu no vazio, mas no interior de uma rede de interesses que o fez assumir no tempo presente a face com a qual conhecemos.

Dessa forma, buscar entender a tessitura da identidade regional nordestina pressupõe primeiramente tomar este espaço a partir dos vários enunciados e imagens que se repetiram em diversos momentos históricos e em diferentes discursos, significando não pensá-lo enquanto uma homogeneidade, uma identidade presente na natureza. Mas compreendê-los como invenção/fabricação pela repetição ordenada de determinados enunciados, presentes nos diversos discursos, como sendo definidores na formação do temperamento de seu povo. *“Uma espacialidade, pois, que está sujeita ao movimento pendular de destruição/construção, contrariando a imagem de eternidade que sempre se associa ao espaço¹²”*.

A ideia de Nordeste, como a de nordestino, é uma novidade na historiografia regional, tendo sido construído/inventado no começo do século XX, entre o final dos anos dez e começo dos anos vinte¹³. Junto com a região de quem é filho, habitante e sujeito, o nordestino é uma figura que também resulta de vários enunciados, feixe imagético–discursivo. Suas imagens construídas historicamente, expressam, dão visibilidade e dizibilidade ao ser nordestino, no sentido de se construir uma “cara”, uma identidade, uma estereotipia. Essa é uma realidade que ultrapassa a territorialidade, *é a tentativa da elite regionalista de atingir uma unidade, de construir uma homogeneidade cultural e histórica, com a finalidade de legitimar esse espaço e de afirmá-lo perante o outro, representado pelo Sudeste.*

A região Nordeste, bem como os habitantes deste espaço, nasceram a partir de um conjunto de práticas regionalistas e de um discurso regional que se propaga entre as elites do Norte do país, a partir do final do século XIX, quando essa região vive uma crise econômica e política, sofrendo uma subordinação em relação ao Sul do país, principalmente São Paulo. As divergências econômicas e político-sociais, e os conflitos inter-regionais se intensificam; as questões sociais do Nordeste, como a seca, as dificuldades climáticas, a miséria tornam-se elementos primordiais para a elaboração imagético-discursiva da Região, como sendo um lugar da periferia, da discriminação nas relações econômicas e políticas do país. É o momento de disputa política para garantir a maior oferta econômica que viesse beneficiar um dos espaços, Nordeste *versus* Sul do país, mais especificamente a “metrópole paulista”, estando esta última em vantagem, por “possuir as condições necessárias” para o desenvolvimento sócio-econômico e cultural brasileiro.

Em meio a esse impasse econômico e político–social, dos conflitos regionais, surge a produção regionalista de uma cultura com objetivo de refletir o futuro e repensar o passado, defender a região que estava ameaçada diante dos novos hábitos sociais trazidos pela modernização. Em defesa, pois, de uma pseudo-unidade cultural, geográfica e étnica, o Nordeste vai sendo recortado, inventado como espaço, protegido por fronteiras onde se acreditava vencer as influências advindas de qualquer área do país.

Dentro de suas fronteiras, trancafiando-se em sua ilha imaginária, as províncias do norte desenvolvem um mecanismo de defesa das ameaças da decadência total, fazendo seus discursos assumir um caráter político e também cultural que se firmasse e se legitimasse nas mentes e corações dos habitantes de outras áreas do país e, por que não

dizer, dos homens e mulheres identificados como nordestinos, *a lógica de pertencimento do ser nordestino*. A partir desse momento, começa a ruir a percepção provincial então vigente e passa a ser elaborado um discurso regionalista, o qual se define e se afirma não apenas em oposição ao seu “outro” mais próximo – o “Sul” cafeeiro –, mas também em relação a um passado de suposto bem-estar e harmonia. É através desse discurso e das ações oficiais dele derivadas que se demarca o espaço Nordeste e se conforma uma identidade cultural nordestina, que legitima e representa, simbolicamente, aquele espaço. Segundo Albuquerque Júnior: O Sul é o espaço obstáculo, o espaço-outro contra o qual se pensa a identidade do Nordeste.

O Nordeste nasce do reconhecimento de uma derrota, é fruto do fechamento imagético discursivo de um espaço subalterno na rede de poderes, por aqueles que já não podem aspirar ao domínio do espaço nacional¹⁴. Durval mostra que em 1920, a separação Norte e Nordeste ainda está se processando e só neste momento começa a surgir nos discursos a separação entre a área amazônica e a área “ocidental do Norte”, provocada principalmente pela preocupação com a migração de nordestinos. É também nas décadas de 1920 e 1930 que o discurso regionalista é reelaborado de forma articulada através da produção intelectual vinculada aos grupos dominantes, onde se destaca o movimento regionalista encabeçado por Gilberto Freyre e a obra clássica de Djalma de Oliveira, *O Outro Nordeste* (1937), porta-voz do Nordeste algodoeiro-pecuário. A obra desses autores espelham a desigualdade pela oposição de uma região em crise (Nordeste) a outra em progresso (Sul).

Freyre delineia um Nordeste que, ultrapassando os limites territoriais político-administrativos, ganha unidade enquanto uma sociedade patriarcal e agrária, caracterizada por elementos idealizados (com saudosismo) da economia açucareira em seus tempos áureos. Essa imagem do Nordeste faustoso e de passado rico e glorioso, fruto da saudade de intelectuais filhos destas elites rurais em processo de declínio, conviverá com a formulação de uma outra imagem, uma outra história do Nordeste, contada a partir da história do sertão das secas, da pecuária, do algodão, dos coronéis, dos jagunços, dos cangaceiros e dos profetas. Imagens reforçadas inclusive através da música regional, e presentes em algumas composições de músicos como Luiz Gonzaga, Marinês, etc. *Outro Nordeste*, título do livro de Djalma de Oliveira, mostra disparidades internas correspondentes às áreas secas da Bahia ao Ceará: o espaço econômico da agropecuária, marcado pela configuração sociológica do banditismo, do cangaço e pela organização política coronelística, onde ganha força o discurso da seca. Mas, para

Albuquerque Júnior, as transformações nas relações sociais e de espaço conduzem a um outro pensamento sobre a concepção de região, abrindo a perspectiva para uma nova forma de regionalismo. Sobre esta mudança descreve:

A década de vinte é a culminância da emergência de um novo regionalismo, que extrapola as fronteiras dos Estados, que busca o agrupamento em torno de um espaço maior, diante de todas as mudanças que estavam destruindo as espacialidades tradicionais. O convívio tranquilo entre olho e espaço era profundamente transtornado e transformado pelo crescente advento dos artifícios mecânicos. O espaço perdia cada vez mais sua dimensão natural, geográfica, para se tornar uma dimensão histórica, artificial, construída pelo homem. As cidades em crescimento acelerado, a rapidez dos transportes e das comunicações, o trabalho realizado em meios artificiais aceleravam esta “desnaturalização” do espaço. O equilíbrio natural do meio é quebrado. Nas metrópoles se misturavam épocas, classes, sentimentos e costumes locais os mais diversos. Os espaços pareciam se partir em mil pedaços, a geografia entrar em ruínas. O real parecia se decompor em mil planos que precisavam ser novamente ordenados por homens atônitos. Para isso de nada valiam as experiências acumuladas, pois tudo na cidade era novo, era chocante¹⁵.

O autor coloca, no entanto, que o surgimento de uma nova concepção de região não nasce apenas da transformação na sensibilidade em relação ao espaço, da mudança de relação entre o objeto e entre o sujeito cognoscente. Esse novo regionalismo aparece, sobretudo, decorrente de uma mudança mais geral na disposição dos saberes, a qual provoca a mudança nas posições recíprocas e o jogo mútuo entre aquele que deve conhecer e aquilo que é objeto de conhecimento. Para Albuquerque Júnior (1999), esta mudança geral na disposição dos saberes pode se chamar de emergência de uma nova formação discursiva. O estabelecimento desta formação discursiva nos anos vinte é caracterizado pelo binômio nacional-popular. Sob este binômio, qualquer perspectiva regionalista era colocada num lugar de subordinação. Isto porque, para este autor a formação discursiva nacional popular participa do que poderíamos chamar de dispositivo das nacionalidades, ou seja, o conjunto de regras anônimas que passa a reger as práticas e os discursos no Ocidente desde o final do século XVIII e que impunha aos homens a necessidade de ter uma nação, de superar suas vinculações localistas, de se identificar com um espaço e um território imaginários, delimitados por fronteiras instituídas historicamente¹⁶.

Segundo Albuquerque Júnior (1999), “o discurso regionalista não é apenas ideológico, que desfiguraria uma pretensa essência do Nordeste ou de outra região. O discurso regionalista não mascara a verdade da região, *ele a institui*”. O processo de consolidação do regionalismo nordestino prossegue, entrecruzando o discurso e as ações

oficiais de demarcação do espaço e ganha novos elementos no quadro das transformações políticas e econômicas, encontrando outros intelectuais para reelaborá-lo¹⁷. A necessidade de intervir nos espaços regionais para promover o projeto capitalista no país resultará em formas governamentais de planejamento, na medida em que os desníveis regionais ganham interesse da sociedade brasileira, principalmente no final dos anos 40, quando, ultrapassando o discurso regionalista dos grupos agrários locais, o Nordeste torna-se uma “questão social”.

É, portanto, neste cenário de ampla produção regionalista que vai sendo construído todo um complexo discursivo, e se transformam em um feixe de múltiplas imagens, que imprimem visibilidade e dizibilidade ao texto Nordeste. Vozes que se entrecruzam na rede de poder/saber, vindo da literatura, da arte, do setor econômico, político, dentro de um processo de codificações, que criam assim, os estereótipos que produzem, estabelecem uma verdade que chega a regradar e suprimir a multiplicidade das imagens, falas e tipos regionais. Dentre esse amálgama discursivo vale ressaltar a emergência do mercado de música regional nordestina, tendo em seu meio, como agente de enunciação o cantor e compositor pernambucano Luiz Gonzaga do Nascimento.

Luiz Gonzaga surge na indústria de música regional na década de 40, e é quem melhor nomeia as imagens e falas do espaço e do ser nordestino. Influenciado pela política nacionalista em valorizar a cultura regional, ele decide explorar os sons e ritmos deste espaço, contando com o apoio do advogado cearense Humberto Teixeira que escrevia as letras para as suas melodias. Com essa parceria ele cria o *baião*, como um ritmo, um estilo musical, superando o baião que era conhecido como um simples dedilhado da viola ou a marcação rítmica, feita pelos violeiros - repentistas, entre um verso e outro de inspiração entre eles. Esse gênero, entretanto, só surge de forma efetiva no cenário musical brasileiro a partir do lançamento da canção de mesmo nome, da autoria de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga.

Assistia-se a tessitura de um novo cenário sócio-político e cultural, caracterizado pelo desenvolvimento dos meios de comunicação de massa no país. Bem como a urdidura de uma nova paisagem tanto no Nordeste quanto no Sudeste do país, marcada pelo êxodo de milhares de homens pobres, de origem rural, que deixaram seus locais de nascimento para tentar a vida em outras paragens. Além do estímulo proporcionado pelo mercado de trabalho numa região mais rica, outros fatores, como a melhoria dos transportes e dos meios de comunicação, contribuíram para a emigração nordestina. Em

relação aos meios de comunicação, o desenvolvimento dos correios, dos jornais de circulação nacional e, principalmente, a presença do rádio como o mais importante veículo de comunicação de massa contribuiu significativamente na propaganda das oportunidades do Sudeste e com a própria política de integração nacional defendida pelo governo federal.

O rádio, por ser o veículo de comunicação de massas neste momento, será pensado como o veículo capaz de produzir não só esta integração nacional, com o encurtamento das distâncias e diferenças entre suas regiões, mas também como capaz de produzir e divulgar esta cultura nacional. Embora financeiramente liberado da tutela do Estado desde a década de trinta, tornando-se um veículo de fato comercial, sustentado pela propaganda, o rádio será tutelado, inclusive pela censura, para se engajar nesta política nacionalista e populista, partida do Estado. O rádio, ao mesmo tempo em que é estimulado a falar do país, revela a sua diversidade cultural. Estações de rádio, como a Rádio Nacional no Rio de Janeiro, vão se constituir em polos de atração para manifestações artísticas e em especial musicais de várias áreas do país¹⁸.

É, portanto nesta confluência do êxodo de nordestinos rumo ao Sudeste, do aumento do poder de comunicação do rádio e da valorização do nacional-popular que ocorre o grande impulso da música regional no mercado fonográfico, possibilitando a inclusão de novos artistas nordestinos, com grande destaque para Jackson do Pandeiro, que fez sucesso cantando cocos e emboladas, Marinês, com o xaxado, e Luiz Gonzaga com baião, então já consolidado como fenômeno de massa, sendo bastante cultivado por todas as classes sociais e ganhando reconhecimento internacional¹⁹. Não obstante, mesmo com reconhecimento internacional, o baião entrou em declínio no período entre 1956 a 1967, e deixou de ser executado nos principais programas radiofônicos. Conforme Santos (2004), os fatores determinantes do “ostracismo” urbano do baião estão relacionados às transformações políticas e culturais ocorridas na sociedade brasileira entre os anos de 1956 a 1967²⁰. Juscelino Kubitschek, ao assumir o governo em janeiro de 1956, apresentava um projeto político ambicioso, denominado “Plano de Metas”, cuja função era transformar e fazer mudanças na sociedade brasileira. Entre as novidades está a consolidação da TV como um veículo essencial para o entretenimento dos brasileiros.

1.2- (Carto) grafias do Rei: Tessituras de um corpo efêmero

Foram exatamente os programas de tevê que possibilitaram a Jackson do Pandeiro a oportunidade de mostrar o seu trabalho e o trabalho de muitos artistas regionais²¹.

Desde que chegara ao Rio de Janeiro, ao lado de sua esposa Almira Castilho, primeiro provisoriamente em 1954, e depois de forma definitiva em 1955 que não paravam de fazer sucesso. Já com um LP “*Jackson do Pandeiro*” lançado pela gravadora Copacabana transformam-se em celebridades na Cidade Maravilhosa. As várias apresentações nas casas de shows, boates, e estúdios das rádios e TV, passando pela Record paulista (onde atuavam tanto no rádio B-9, como na tevê, Canal 7, às sextas, sábados e domingos), Bandeirantes, Mayrink Veiga, e Nacional faziam do *casal pop star* o sucesso do momento. Mesmo sendo a rádio o espaço consagrado para as gravações e os shows, era na TV que o casal de nordestinos explorava de forma expressiva e cômica o palco como uma manifestação teatral.

Nesse período a tevê Tupi funcionava como uma espécie de casa dos nortistas. Estavam, passaram, ou passariam por ali Severino Araújo, Sivuca, Moacir Santos, Luiz Gonzaga, Luiz Vieira, João do Vale... Gente que chegara pelos próprios pés, mas que vinha ajudando a moldar uma cara regional para a emissora²². Foi, justamente para este espaço, que seguiu o artista ao lado de sua esposa Almira Castilho²³ em 1955 ampliando os holofotes para “sua arte”. Aceitando a oferta da emissora de comandar “um programa televisivo semanal, de meia hora de duração, às 20h15 das sextas-feiras, intitulado “*No Forró do Jackson*”, dirigido por Mário Provenzano. Era o espaço onde os dois poderiam fazer o que quisessem, desde que repetissem o desempenho rítmico e plástico utilizado nos auditórios radiofônicos”. Era um casal de matutos, fazendo tipos, cantando músicas folclóricas, contando histórias matutas, como se estivessem no terreiro de um sítio qualquer do sertão, sempre acompanhados de um conjunto regional formado por dois violões, uma zabumba, um pandeiro e um trompete²⁴.

Performance nordestinizada assumida pelos artistas em vários momentos de suas carreiras, e que ficou estampada nos diversos LPs da dupla ajudando a configurar uma imagem, um rosto para o nordeste. A produção musical Jacksoniana, assim como a de Luiz Gonzaga, (guardada as devidas diferenças), ajudou a legitimar uma identidade para a região, trazendo em sua tessitura elementos típicos daquele espaço, a roça, o sertão, as festas juninas, as mulheres, a rudeza, a valentia, etc., construindo no imaginário dos que os (ou)viam uma representação da região e de seus habitantes. Entretanto, a atribuição desta identidade regional a sua produção musical só foi possível através de uma produção discursiva que a tomou como objeto. Como música é intensidade, é diferença, requer preferências, submetê-la a uma identidade, produzir a semelhança, requer submeter a música a uma rede de comentários, desde comentários críticos das

revistas especializadas em música, as revistas voltadas para a cobertura do rádio, que eram, em grande número, neste momento, comentários do próprio artista, através de suas entrevistas, bem como de todas as atitudes e hábitos que passam a compor sua identidade de artistas. Nessa produção discursiva, os programas de tevê, as revistas, os jornais, o rádio tornaram-se espaços de instituição da musicalidade, do ritmo e dos discursos do artista um elemento atrelado ao espaço e a região nordestina, e, por conseguinte a nação. Não por acaso o músico pernambucano Manezinho Araújo, que outrora havia sido fonte de inspiração musical para Jackson o nomeia em 1954 de bandeira melódica do nordeste.²⁵

Assim o músico foi sendo construído, a exemplo do que já vinha ocorrendo com Luiz Gonzaga, como um corpo a testemunhar com autenticidade as coisas da região, a cantar a ritmicidade daquele espaço, das feiras, dos cocos, das emboladas, dos forrós, das festas de São João. Jackson vai sendo investido de uma identidade regional arquitetada não apenas em sua musicalidade, mas em suas inúmeras performances apresentadas tanto nos estúdios das rádios, quanto no palco e no cinema. Pôde-se observar, por exemplo, a urdidura desta face regionalizada ainda no final dos anos 1940 na Rádio Tabajara quando o músico trabalhava em João Pessoa. As programações diárias noticiadas no *script* da emissora por meio do Jornal *A União*, trazendo ora José Gomes Filho, José Jackson, Jackson ou simplesmente Jakson sem o “c” faziam de sua identidade um artista regional em ascensão, tudo em decorrência, segundo Moura (2001), “do seu jeito diferente de cantar, misturando as emboladas do pernambucano Manezinho Araújo, os sambas de Jorge Veiga, os cocos de Flora, e o floreio de repentistas campinenses”, um mosaico de sons tecido com um suingue e uma divisão rítmica que volta e meia chamava atenção dos músicos locais²⁶.

Já neste nesse período o ritmista assumia uma desenvoltura regionalista, se transformando no café, da dupla “Café com Leite” nos estúdios da Rádio Tabajara²⁷. Jackson o café, de tez escura, e o cantor e compositor pernambucano Rosil Cavalcante de tez pálida o leite, formavam uma dupla de matutos, caipiras vestidos a caráter a brincar, cantar e parodiar com os sucessos da ocasião, em sua grande maioria compostas de personagens dotados de coragem, machismo, violência, esperteza, etc., presentes nas composições de Rosil Cavalcante, algumas até se tornaram bastante conhecidas, a exemplo de “Forró de Zé da Lagoa” de 1963 e “Cabo Tenório” de 1957.

Outra performance assumida pelo ritmista que lhe trouxe bastante visibilidade transformando-o em um artista destaque no mercado de música regional foram as nove

chanchadas da qual participou entre 1956 e 1962 em conjunto de sua companheira Almira Castilho. Dentre estas vale ressaltar “Cala a Boca, Etelvina” de 1959, filme baseado em um texto teatral de Armando Gonzaga. No, filme os dois comandam um quadro, intitulado *Fantasia Nordestina*, onde desfilam algumas músicas de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, incluindo as canções “Baião”, e “Mulher Rendeira, tornando-se mais uma vez território de enunciação/investimento para a identidade regional na qual já vinha sendo inscrito. Neste filme também participaram dos números musicais Emilinha Borba, Nelson Gonçalves, Goldem Boys, Silvio Mazzuca e Helba Nogueira com orquestra e ballet. Entre os nove filmes de sua carreira, este é um dos poucos disponíveis em vídeo e ciclicamente reprisados pela televisão²⁸.

Todo esse monturo de imagens e discursos foi instituindo uma forma de ver e dizer o artista, transformando-o em um emblema dos ritmos nordestinos, mais especificamente da música ligeira nordestina, reduto de autenticidade e brasilidade de elementos culturais da região. Uma malha discursiva que foi se delineando atribuindo-lhe um lugar, um posto de verdade, de autoridade, uma identidade atrelada à região e as coisas desse espaço. É enxergando esse mosaico discursivo que penso a partir de Foucault, tentando cartografar a origem desses enunciados e investigar as relações de poder aí implícitas e responsáveis pela construção de sua identidade de face melódica do Nordeste. Assim, nessa operação historiográfica de mapear o amálgama discursivo construído em torno do músico, torna-se importante que localizemos historicamente esses enunciados, atentando para as condições de sua produção e para os interesses aos quais estavam ligados; a que instituições serviram e que conseqüências trouxeram para o sujeito que nomearam, já que este sujeito não existe fora das palavras, embora exista fora dos textos. Deste modo, percebemos que os sujeitos não são dados existentes apriori, que possuem suas identidades estabelecidas pela natureza, mas são construções históricas que chegam até nós através das palavras e nos são apresentados mediante os inúmeros discursos.

Vivendo o período áureo de suas carreiras, com nove LPs gravados e três coletâneas a dupla ultrapassa as fronteiras da notoriedade outrora centralizadas basicamente em cinco estados: Rio, São Paulo, Minas Gerais, Recife e Paraíba. Um sucesso talvez nunca sonhado pelo menino magro, negro e solto no mato, mais parecido com um curumim nascido em uma casinha paupérrima dentro dos limites das terras do Engenho Tanques, no município de Alagoa Grande, região do brejo da Paraíba, em 31 de agosto de 1919²⁹. Filho da pobreza e do campo Jackson do Pandeiro teve sua subjetividade perpassada pelas experiências de ser filho e aprendiz do oleiro José Gomes

e da cantora de coco Flora Maria da Conceição (conhecida por Flora Mourão), uma das mais respeitadas coquistas (ou coqueiras) de sua região, entre o final da década de 1910 até os estertores da década de 1930³⁰.

Carregando na memória a ‘fome que dá dor de cabeça’, as rodas de coco que acompanhava com mãe, em Alagoa Grande e as brincadeiras e pescarias entre os rios Mamanguape e Mandaú e as águas plácidas da antiga Lagoa do Paó, o músico teria pensado naqueles dias em ser qualquer coisa quando crescesse, até ator norte-americano de filme de faroeste, menos um Rei³¹. Mais tarde quando em uma entrevista concedia a Fernando Faro, produtor cultural do programa MPB Especial da TV Cultura em 1972, o pandeirista se reportaria a estas lembranças em um misto de alegria e tristeza enfatizando não ter o desejo de voltar a sua terra natal³², devido as precárias condições de vida em que viveu com sua família neste espaço, principalmente após a morte do pai no final dos anos 1930:

[...] A minha cidade rapaz eu vou te contar eu num sei se melhorou não, eu acho que faz mais de novecentos anos que eu saí de lá, mas eu até gostava entende nego véi? Por que tinha o trem que nas outras vinhas não tinha, tinha as lagoas pra gente pescar, entendeu? Também passei uma fome bixiga lá, por isso mesmo que eu não quero voltar lá entendeu? Porque trabalhar na inchada é o que tinha lá em Alagoa Grande, outra coisa a mais não tinha. Aí eu fui pra Campina Grande, é onde os negócios melhorou de situação. [...]

Campina Grande nas lembranças de Jackson foi o local onde pôde melhorar de vida com a sua família, atenuando a fome e as privações pelas quais vinha sofrendo com a morte do pai. As lembranças de Alagoa Grande chegam-lhe como um rasgão em um tecido negro, fazendo-lhe reviver os dias de precariedade e mendicância pela qual passou com a sua família, chegando ao lado de sua irmã Severina (Bribe) “a percorrer sozinhos as estradas da região recolhendo caridade alheia, matando passarinho, roubando frutas dos sítios sem cercas e, em instantes de desespero extremado, revolvendo o lixo alheio, a cata da cota diária de sobrevivência³³. Como seria possível um sujeito que tanto sofreu e tanto passou por privações em sua vida tornar-se Rei um dia? Uma majestade na História da Música Nordestina?

Campina Grande foi a tela onde começou a ser desenhada a escrita da história desse personagem, ganhando visibilidade e dizibilidade como músico, enquanto pandeirista, começando a figurar como ritmista de importância na história da música paraibana, é inclusive para esta cidade que ele direciona boa parte de suas homenagens quando se reporta as lembranças de suas vivências na Paraíba, compondo ou gravando

canções que falam desta cidade, a exemplo de Alô Campina Grande- Severino Ramos-1977, Bodocongó-Humberto Teixeira e Cícero Nunes-1966, e Forró em Campina-Jackson do Pandeiro- 1971:

Cantando meu forró vem à lembrança / O meu tempo de criança que me faz chorar / Ó linda flor, linda morena / Campina Grande, minha Borborema / Me lembro de Maria Pororoca / De Josefa Triburtino, e de Carminha Vilar / Bodocongó, Alto Branco e Zé Pinheiro / Aprendi tocar pandeiro nos forrós de lá³⁴.

Ainda vale lembrar a já mencionada “Forró De Zé Lagoa”, de 1963, e “Lei da compensação”, 1962, ambas composições de Rosil Cavalcanti. Um amálgama discursivo enaltecido pelo pandeirista, revelando a sua admiração por Campina Grande. Jackson inicia sua carreira de músico neste município na segunda metade dos anos 1930. Na nova cidade ele teria encontrado terreno propício para desenvolver sua carreira de músico através das diferentes influências musicais advindas dos mais diversos terrenos. A zona urbana campinense neste período era um misto de cartografia rural e modernidade em ascensão, uma espécie de “ponto de convergência de retirantes, comerciantes, tropeiros, aventureiros, meretrizes, traficantes, jogadores e tangerinos de boiadas. Uma fauna que atraía, na sequência, cantadores, repentistas, poetas e músicos de todas as vertentes³⁵”.

Vivenciava-se os signos de uma outra contemporaneidade. O medo e (des) encantamento do mundo em plena Segunda Guerra mundial parecendo acelerar o ritmo das mudanças nos lugares onde a modernização, como face mais apreensível da modernidade, instalava-se como uma determinação irrefreável e irrecusável. Era a configuração de projetos modernistas, existentes em várias cidades e capitais brasileiras (São Paulo, Rio de Janeiro Florianópolis, Santos, Recife) “Campina grande encontraria formas singulares de apreendê-las³⁶”.

As reformas não se davam apenas no plano arquitetônico, com a construção de praças, ruas, avenidas, bares, comércios, hotéis, assistia-se o desenvolvimento dos meios de comunicação, dos meios de transporte, da imprensa, a emergência da Indústria Fonográfica, o rádio, o cinema, a aglomeração e fluxo de automóveis, pessoas e mercadorias. Assistia-se especialmente a configuração de novos comportamentos, novos sistemas de valores, novas formas de sobrevivência, atreladas e em constantes disputas a antigas práticas. A cidade desenhava-se como afirma Maria Stella Bresciani, a partir de “*novas formas de conceber e perceber o mundo, apontando para o surgimento de um novo olhar ou de novas sensibilidades*”.

Jackson acompanhou todas essas mudanças, (des) territorializando-se em meio às diversas novidades estando mais próximo de uma das delas: o rádio. As primeiras emissoras de rádio chegaram a Campina Grande em finais dos anos 1940. Ganhando ampla aceitação por parte de seus ouvintes, passando a fazer parte *“do imaginário, do cotidiano, da vida de seus receptores. As práticas cotidianas, os costumes, os festejos populares, as datas cívicas, a religiosidade, as formas de lazer, as notícias, a política”* e especialmente a música³⁷. Esta em suas múltiplas formas, ritmos, tendências e nacionalidades, ajudando a configurar novas formas de percepção da realidade e do mundo, junto aos mais diversos ouvintes. Mesmo antes da presença das emissoras, seja Cariri, Borborema ou Caturité, já se podia acompanhar as notícias do Brasil e do mundo através da rádio Clube de Pernambuco, criada em 1919.

A Rádio Borborema, segunda emissora de Campina Grande, foi inaugurada em 1949, pelo jornalista e empresário Assis Chateaubriand, quando Jackson já não morava mais na cidade. Chegou a conhecer seus estúdios, auditórios, fez shows e gravou músicas anos depois, quando já era famoso. *“Suas primeiras audições para um público mais amplo, e fora das zonas de meretrício, aconteceram através dos serviços de alto-falantes espalhados pelo centro e pelos bairros”*³⁸.

As difusoras eram o centro da movimentação artística local. Informavam, divertiam, integravam. Antes da consolidação do rádio, eram famosas em todo o país. Tinham um formato semelhante às futuras emissoras radiofônicas, restritas, porém, a um determinado raio de ação. Mantinham “postais sonoros”, com as audições dos sucessos vindos da capital, em discos de 78 rpm, inseriam propagandas da época, anunciavam eventos locais e promoviam concursos de calouros. Serviam especialmente como antenas que captavam os novos valores que emergiam no cenário musical da região, e se tornavam conhecidos através de seus microfones. *“O próprio Jackson do Pandeiro, a pernambucana Marinês, Antônio Barros, o campinense Genival Lacerda, são alguns exemplos de músicos que iniciaram suas carreiras através do sistema de auto-falantes instaladas nos bairros campinenses”*. (MOURA, 2001, p. 67).

Vivenciava-se o que Historiografia contemporânea denominou de Era de Ouro do rádio no Brasil, e a “Música Popular Brasileira” a partir de nomes como Noel Rosa, Araci de Almeida, Carmem Miranda, etc., aqueciam as noites brasileiras. Ao lado e em íntimo diálogo com os ritmos estrangeiros, um dos maiores exemplos é a cantora Carmem Miranda acusada de americanizar-se.³⁹

No interior dos ritmos latino-americanos, destacavam-se os boleros, rumbas, mambos, Fox - trotes, blues, jazzes, cantores (as) a exemplo de Frank Sinatra, Johnny Ray, Dorys Day, entre outros (as). A presença da música Européia era marcada pela escuta dos ritmos italianos e franceses, nas vozes de Teddy Reno, Renato Carrozone e Domenico Modugno⁴⁰. Era, portanto um momento de efervescência cultural, e muitas dessas vozes já podiam ser ouvidas através do sistema de alto-falantes presentes na cidade, no entanto só ganhariam maior alcance no início dos anos 1950, quando as rádios Cariri, com o prefixo PRF-5 e Borborema, ZYO-7 foram instaladas de forma efetiva levando Campina Grande a entrar finalmente na Era de Ouro do Rádio.

Dentre a ampla produção musical do período algumas delas encantariam o futuro pandeirista, subjetivando-o em sua carreira de músico. O cantor Francisco de Moraes Alves (Chico Alves), o sambista Mário Reis, Ary Barroso, Lamartine Barbo, Vicente Celestino, Noel Rosa, Jararaca e Ratinho, Alvarenga e Ranchinho, Sílvio Caldas, Moreira da Silva, Carmem Miranda dentre outros. No entanto, alguns ritmos já vinham lapidando o percussionista desde 1939 quando este integra a orquestra do Cassino Eldorado em Campina Grande. Inaugurado em julho de 1937, o Eldorado marcou a vida de Jackson do Pandeiro até 1944. Foi lá, que o músico teve acesso contínuo a sonoridades de âmbito nacional e internacional, (des) territorializando-se em meio aos vários sons, a exemplo do blues, o jazz, o chorinho, o maxixe, a rumba, tango, o samba, entre inúmeros outros⁴¹.

Foi, portanto, a partir destas frequentes apresentações, tanto nas zonas de meretrício em Campina grande, a Mandchúria, como era conhecida, nos bailes e festas para os quais era requisitado, e a sua passagem no Cassino Eldorado entre os anos 1939 e 1944, que a sua identidade de músico show inicialmente, e “silenciosamente” foi sendo arquitetada engendrando uma teia de significados responsáveis por produzir o sujeito Jack do Pandeiro, fazendo juz ao instrumento por meio do qual este se tornaria conhecido nacionalmente uma década depois quando iniciasse a sua carreira de músico na Rádio Jornal do Comércio em Recife, tornando-se a convite do locutor chefe da rádio Ernani Séve, intérprete de temas do folclore nordestino, a exemplo de cocos, baiões, rojões, maracatus, etc no programa *Clube da Colher*, programa comandado pelo próprio Séve⁴².

Nesta emissora, as frequentes apresentações nos programas de auditório e em diversos horários aos poucos vão produzindo-o enquanto um artista de destaque no cast da rádio, atribuindo-lhe por meio das apresentações, ou através das notícias de jornais e revistas qualificações que tática e sutilmente iam construindo-o sob a ótica de prelado do ritmo:

O Homem-Orquestra

Jackson do Pandeiro, como é sabido, toca pandeiro. Um ritmista formidável, desde os seus tempos da Parahyba que não faz outra coisa. Um dia, o baterista Bôto deixou a Jazz Paraguay e era preciso arranjar um substituto imediato. 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 mundo. Jackson do Pandeiro é ainda um bom violonista, acompanhando os seus sambas, tocando igualmente para os outros. Certa vez disseram a seu respeito:
Jackson do Pandeiro é o homem-orquestra⁴³!

Os títulos impressos nas páginas dos jornais imprimiam também para a posteridade a identidade do músico a partir de outra lógica, a do artista raro, que munido de um talento inigualável realçava-se entre os músicos de sua época. Essa construção tornou-se mais evidente após o carnaval pernambucano de 1953, evento em que o pandeirista ao apresentar-se no palco da Rádio Jornal do Comércio ao lado da radioatriz Luzia de Oliveira com um coco que convidava uma cumade pra dançar um xaxado na Paraíba, intitulado “*Sebastiana*” de autoria do pernambucano Rosil Cavalcanti para a revista carnavalesca “A Pisada É Essa”, vai sendo construído enquanto “celebridade” na capital do frevo⁴⁴. Pois as narrativas que dele foram se apropriando a partir daquele evento se inscreveram como um acontecimento, uma vez que é a partir de seu lançamento pela rádio no carnaval daquele ano que o pandeirista teve, de forma mais abrangente, seu corpo tomado, acrescido e investido por palavras, ganhando visibilidade em outros Estados e capitais do Brasil, vindo a lançar ainda em 1953 pela gravadora carioca Copacabana o seu primeiro disco, em 78 rpm, trazendo incluso a música por meio da qual ganhou visibilidade “*Sebastiana*” e o rojão “*Forró em Limoeiro*”, do também pernambucano Edgar Ferreira.

Constituíam-se dessa forma um tecido imagético-discursivo que tática e sutilmente engendrava o Rei, uma nobreza dos ritmos nordestinos, classificando-o, atribuindo-lhe corpo, forma, rosto e talento na História da música nordestina, nomeando-o, principalmente após a sua viagem ao Rio de Janeiro em 1954, produzindo-lhe a partir de inúmeros epítetos, ora sozinho, “o homem Show⁴⁵”, o “Grande bossa⁴⁶”, “um dos fenômenos da música popular brasileira⁴⁷”, ora ao lado de sua parceira e empresária a professora, radioatriz e rumberia Almira Castilho:

“Dupla do barulho”, “dupla de ouro”, “dupla atração”, “dupla sensação”, “casal infernal”, “dupla sapeca”, “par fenomenal”...Praticamente todos os jornais e revistas entre Rio, São Paulo e Minas Gerais destinavam diariamente alguma nota ou comentário sobre eles. O Dia, O Flan, Vam guarda, Diário de Minas, Tribuna da

Imprensa, Tribuna Popular, Diário da Tarde, , A Noite, Revista Carioca, Radiolândia, Can-Can, Revista do Rádio, A Cena Muda, Shopping News, Folha da Noite, O Tempo, A Cigarra, entre dezenas de outros periódicos⁴⁸...

Todo um monturo de enunciados e práticas que foi se constituindo em torno do ritmista e de sua esposa, tanto em Recife quanto no Rio de Janeiro, e em vários estados e capitais do Brasil, e culminaram na coroação de Jackson em de 1960, quando a gravadora carioca Copacabana lançou o Long-Play “*Jackson do Pandeiro: Sua Majestade, o Rei do Ritmo*”, nomeando-o, imprimindo-o pela primeira vez enquanto majestade do ritmo nordestino, título que carregaria pelo resto da vida. Não obstante, diferentemente da concepção de rei soerguida no Ocidente, coroava-se neste momento um Rei não de sangue azul, mas de sangue preto, um rei que emergia não pela seriedade de sua autoridade, que marca a maioria dos reis quando estes imprimem tal postura para outorgar sua realeza. Pelo contrário, Jackson delineava-se aqui como um rei diferente, um rei da alegria, um rei diverso em seus ritmos, em suas vivências, um rei coroado não por uma coroa de ouro, mas de couro. O rei Jackson diferentemente da tradição real que envolta as majestades não foi criado cercado por serviçais, instrutores de artes beligerantes, nem mestres do saber e tutores de todos os tipos, este rei do qual falamos é um rei cuja a trajetória de vida desliga o fio que carrega a carga positiva de um herdeiro real, (até porque as discontinuidades que marcam as tessituras das identidades o fariam ser diferente), uma vez que sua infância e juventude foram (de)marcadas por sofrimentos, privações e dificuldades diversas, até parece que sua capacidade de executar ritmos musicais é uma expressão dos diversos ritmos de sobrevivência que teve de adotar para chegar ao trono da música brasileira.

Diferentemente do Rei do baião, Jackson não promoveu uma revolução no mercado de música brasileira, não ergueu nenhum levante de turba, não arrastou multidões para sua cultura musical. Luiz Gonzaga tinha vindo antes, e com ele caminhavam Abdias, Dominginhos, Trio Nordestino, Zé Gonzaga, Carmélia Alves, Humberto Teixeira, Zé Dantas, João do Vale, Zé Marcolino, além de uma Rainha, Marinês⁴⁹, toda uma leva de músicos, seguidores de Luiz Gonzaga, que mudaram a face da música nacional, levando para os grandes centros urbanos a música regional. Jackson não teve tanta expressividade, não pelo menos até os anos 1990, quando surge na Paraíba a escola Jacksoniana, os adeptos da métrica e da ritmicidade de Jackson.

Todo esse aglomerado discursivo nos faz compreender que não existe um sujeito chamado “Rei do Ritmo” ou qualquer outro antes da sua construção, de sua enunciação,

toda identidade como afirma Silva (2009) emerge a partir de atos de linguagem, de uma fabricação imagético-discursiva, resultante de um conjunto de séries ou correntes que possibilitaram sua emergência como tal⁵⁰. Fizeram parte dessa série, as imagens e discursos presentes na mídia, as premiações, os artigos de revistas e jornais as entrevistas nos programas de rádio e TV, etc. Toda uma produção discursiva que se estabeleceram enquanto máquinas a produzir sentidos e significados, configurando, instaurando um imagem, uma verdade para Jackson do Pandeiro.

Dessa forma, entendemos que sua identidade de Rei não é uma realidade dada, mas resultado de uma série de enunciados heterogêneos e dispersos, que se excluem que se confirmam, que se transformam; que vieram à superfície, que são substituídos por outros. Não é um objeto neutro, mas é fruto de várias estratégias de poder e saber que se cruzaram, várias ordenações que foram consagradas pela História.

Não obstante, mesmo com o título e os vários holofotes voltados para seus sucessos, o castelo do músico, não demoraria muito para sofrer um abalo. No final dos anos 1950 teve início um amplo e visível movimento de eclipse da música regional nordestina em âmbito nacional. Era o início de uma etapa decadente da música regional, cujo o alcance ficou restrito aos focos de resistência musical na cidade e no quintal do país, o seu interiorzão. Fizeram sucesso, mas ninguém soube disso⁵¹. A música que marcou esse divisor de águas na carreira de Jackson foi o samba "Chiclete com banana", do baiano Waldeck Artur Macedo (Gordurinha) em parceria com Almira Castilho, sendo gravado por Jackson em 1959. A música à época foi ouvida com uma atenção displicente, como tudo mais gravado pelo pandeirista neste período⁵². Esta canção, para além de ser um tecido cultural que traz escrito em seu corpo as marcas da historicidade de sua produção, pode ser vista como um grito de guerra, um protesto a invasão da música estrangeira. Jackson, assim, como vários outros músicos de matriz regional à época sofreu com a chegada do novo cenário musical no país.

Pós década de 1960 no Brasil assistiu-se a tessitura de uma cartografia musical desenraizada do solo nacional e em constante devir. A emergência de movimentos musicais como a bossa nova, jovem guarda, e o rock produziram uma geografia cultural que balançou o país e levou cada vez para o seu interior os ritmos regionais. Dentre os movimentos mais exaltados vale mencionar a vertente Tropicalista, que se consolidou enquanto um espaço alternativo, a MPB "ortodoxa". Composta por grupos como os "Novos Baianos", os "malditos" e os roqueiros, a cultura musical tropicalista era fruto de uma geração de jovens imersos em um mundo fragmentário de notícias, espetáculos,

pop-rock, propagandas, era a emergência de novas maneiras de se relacionar com o país e com o planeta. Os músicos voltavam-se para o que estava acontecendo de mais avançado na música internacional, não desconsiderando, entretanto a cultura musical nacional. De um lado havia o desejo de ruptura com a tradição, e de outro, a re-invenção crítica e cultural dessa mesma tradição. Era uma espécie de vontade de abertura para o mundo, internacionalização-cultural e, ao mesmo tempo, um retorno em busca de uma identidade nacional e cultural brasileira.

O “Brasil” das canções tropicalistas abraçavam de uma só vez o elemento tradicional da cultura e o ideal moderno da sensibilidade pop, articulando Luiz Gonzaga e Andy Warhol, Beatles e João Gilberto, baião e guitarra elétrica. O interesse tropicalista de associar no mesmo plano o tradicional (arcaico) e o moderno revelava as pretensões do movimento de se afastarem das concepções de música brasileira baseadas exclusivamente em características supostamente nacionais- norteadoras da chamada moderna MPB, realizando uma síntese elaborada do local com o global ao combinar influências nordestinas com informações do mundo pop.

Foi a partir deste movimento de associação entre o “tradicional e o moderno”, que se assistiu em 1972 o (re) surgimento de Jackson do Pandeiro na mídia nacional, após o período de ostracismo em que vinha mergulhada a sua carreira ao longo dos anos 1960. Este retorna em 1972 pela voz de Gilberto Gil, a partir da gravação da música “Chiclete com Banana”, incluída em um dos discos mais importantes da música brasileira contemporânea, o Expresso 2222. Gil grava a canção como uma espécie de volta as origens, um olhar para dentro, para os ritmos nacionais⁵³.

A própria canção situava-se como uma forma de Jackson reclamar a atenção do país para os ritmos regionais. É inclusive, a partir desta lógica de reafirmar o compromisso com a música regional nordestina, ou forró-pé-de serra, que Jackson e Almira gravam entre 1963 e 1965 uma parcela de discos, todos pela Philips, com uma face e os signos de uma nordestinidade a vista, cantando cocos, rojões, cirandas, xaxados, quadrilhas, etc. A exemplo de “*Caminho da roça*”(Jackson do Pandeiro, Almira e Zé Calixto – 1963); “*Forró do Zé Lagoa*”- 1963; “*São João no brejo*”(Jackson do Pandeiro, Almira, Alventino Cavalcante, Zé Calixto, Borrachinha)-1964; “*Tem Jabaculé*”- 1964)- Jackson do Pandeiro e Almira; “*Coisas Nossas*”- (Jackson do Pandeiro e Almira-1964); “*E Vamos Nós...*” (1965), e *São João no Brejo Vol. II* (1965).

Em algumas de suas gravações, durante ou depois da Jovem Guarda e da consolidação do rock no Brasil, podemos observar nas composições de Jackson e seus

compositores a crítica ferina aos ritmos que vinham lhe tomando a cena musical. Até quando achavam o ritmo “bonitinho”, aproveitavam para injetar veneno. É o caso do rojão “*lê- lê- lê no Cariri*”, de 1976, composta por Maruim. A história narra uma festa no interior nordestino contaminada pelos novos ritmos. Ao final da canção, fugindo do script da letra, Jackson lança seu protesto pessoal e afirma: “... esse norte véi tá perdido⁵⁴”.

Eu fui no Cariri pra ver/ Caipira dançar o lê lê lê/ Tomei parte na festa de arromba/
Olha ai São João do Cariri/ Eu chegar francamente até gostei/ E aqui vou contar o
que eu vi/ Vi um velho com mais de oitenta anos/ De calcinha apertada na
gandaia/ Dançando com uma velha de setenta/ A coroa tava de mini saia/ Vi muita
caipira bonitinha/ Mastigando/ chiclete no embalo/ E matuto com pinta de playboy/
Falando na giria como eu falo/ Sanfoneiro tocando lê lê lê/ Pois se o cabra no fole
era raçudo/ Até o Coronel dono da festa/ Esse era um tremendo cabeludo

Outro fator que vai ajudá-lo a sair do marasmo em que vinha andando a sua carreira nesses dias é a regravação por parte de Gal Costa em 1969 de seu primeiro sucesso, o coco “*Sebastiana*”. Em seu LP individual, “*Gal Costa*”, lançado pela gravadora Polygram, a cantora reúne no mesmo disco canções de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Roberto e Erasmo Carlos, Jorge Bem, Torquato Neto e Jackson do Pandeiro. Estes dois eventos foram fundamentais para o relançamento do músico no cenário musical brasileiro no início dos anos 1970.

Essa (re)aproximação com a música regional na década de 1970 acabou por despertar também o interesse de estudantes com espírito empresarial que passaram a organizar amplas redes de Casas de Forró, como os “*Forrós Cheiro do Povo*”, propondo-se a oferecer divertimento barato para a classe média universitária, já saturada das “*discotheques*⁵⁵”. As casas de forró surgiram no Rio de Janeiro e São Paulo como principal local de divertimento do migrante nordestino, após o lançamento do baião, sendo freqüentadas pelas camadas mais populares, mas também serviram de mercado para artistas e compositores da região. Segundo Ferreti (1988), frequentando as casas de forró, podia-se perceber que alguns artistas buscavam se manter dentro do estilo traçado por Luiz Gonzaga, Humberto Teixeira e Zé Dantas, fazendo sua música ao som da sanfona, triângulo e zabumba, como Marinês e Sua Gente, Trio Nordestino, Severino Januário e Abdias⁵⁶. Outros se popularizaram com músicas de “duplo sentido”, como é o caso de Genival Lacerda e Zé Nilton, ou tocando acordeom com um estilo mais erudito e até introduzindo elementos jazzísticos, como Dominginhos, Oswaldinho e Sivuca. Misturando música nordestina com certa dose de *rock*, também aparecem nos anos de 1970 Alceu Valença, Elba Ramalho e Fagner. Foi inclusive, em companhia desta nova

geração de músicos que Jackson participou no final dos anos 1970 do Projeto Pixinguinha, percorrendo vários estados e capitais do Brasil, a exemplo de Rio de Janeiro, São Paulo, Curitiba, Porto Alegre, Belo Horizonte e Brasília, retomando o fôlego de sua carreira, aproveitando o impulso dado a música regional nesse novo e favorável cenário musical, concedendo entrevistas, reaparecendo nos programas de rádio e TV, fazendo vários shows.

A música nordestina, que no final dos anos de 1960 fora considerada semelhante à dos *Beatles*, dez anos depois foi apresentada à juventude como próxima do “reggae”, especialmente no caso do xote. O próprio Luiz Gonzaga em 1979 buscou alternar os ritmos em suas apresentações, “para não cansar o público”, dois anos depois exibia em seu repertório uma seleção de xotes⁵⁷. Tratava-se de um trabalho de contínua reelaboração dos ritmos, atualizando-se e adaptando-se aos seus diferentes públicos. Nesta esteira, sua vinculação a um público mais exigente exigia a mudança de instrumentos tradicionais (sanfona, triângulo e zabumba) por outros mais modernos (guitarra, piano e flauta), e assim velhos sucessos foram reelaborados. Uma característica também presente na carreira de Jackson durante este período. Apesar de menos tolerante com os novos ritmos, o pandeirista no disco *Aqui Tô Eu* de 1970 adiciona elementos característicos dessa passagem de tempo, a começar pela capa:

De acordo com Moura(2001), a capa era uma re-leitura do disco *Abbey Road*, de 1969, onde os Beatles atravessavam uma faixa de pedestres nas imediações da EMI londrina,

Jackson também aparece numa faixa de pedestres, segurando um violão, sorridente, em plena Avenida Rio Branco, nas proximidades da sede da Philips. Caso essa simbólica plasticidade, idealizada pelo produtor João Melo, não fosse suficiente para revelar a oxigenação, as regravações de velhos sucessos, como “Sebastiana”, “Chiclete com Banana” e “O Canto da Ema”, ao lado de novas composições, não deixaria dúvidas. Lá estavam novíssimos acordes de órgãos eletrônicos, uma percussão pulsante e ágeis violões e metais, recheados pela precisão da sanfona de Raimundinho⁵⁸.

Essa postura se tornou mais expressiva a partir da convivência de Jackson com os músicos da banda de Alceu Valença, (formada para acompanhar o cantor pernambucano durante as apresentações do Projeto Pixinguinha em 1978), e o conjunto Borborema, grupo musical que acompanhava Jackson, composto por amigos e familiares do ritmista⁵⁹. As viagens e as apresentações ao lado da banda e do cantor pernambucano o tornaram mais flexível em relação aos mais variados ritmos e instrumentos, chegando a ser

reconhecido como o músico que harmoniza samba e rock, samba e forró, frevo e música de terreiro no mesmo gogó.

Assim, o forró considerado tradicional foi se adaptando às novas tecnologias e formas de vender música, e para isso se adequando aos novos formatos, a exemplo do forró universitário engendrado durante a década de 1970 quando já não se falava mais em baião, porém em forró. Quem melhor ilustra este contexto é a Pesquisadora e jornalista francesa Dominique Dreyfus, quando fala da transformação da música do Nordeste ao misturar baião e rock, oito baixos e baixo elétrico, repente e poesia concreta, folclore e futuro. Sem esquecer o baião de Dominginhos, que crescia com maior coerência, e que, na opinião de Luiz Gonzaga, foi o responsável pela urbanização do forró e levou-o para todas as classes, nos grandes centros urbanos onde se apresentava. Segundo essa pesquisadora, na década de 1970, não eram exatamente o baião, o xote, o xaxado ou a toada que interessavam ao público urbano, mas o “forró”:

Ora no final da década de 70, a palavra forró – nas zonas urbanas – adquiriu um segundo sentido, exatamente como sucedera no início do século com a palavra samba. O forró, que significava originalmente “baile”, passou a designar também o ritmo sobre o qual se dançava no baile. Sintoma de novos tempos, nos quais imperavam os grandes bailes *funks*, as discotecas gigantescas, a moda do forró oferecia ao público urbano mais uma opção de dança⁶⁰.

No final dos anos 1980 início dos anos 1990 este cenário torna-se ainda mais complexo com a emergência e propagação forró eletrônico, abrindo o caminho para as bandas responsáveis por mudanças na estética musical e na indústria da música nordestina. O *Novo Forró*, ou Forró Eletrônico, como ficou conhecido, emergente no Nordeste do País no final do século XX e início do século XXI, causaria um descompasso na “tradicional música nordestina”, emergindo como produto de um solo frágil, instável, resultante de uma onda de mudanças sócio-econômicas e culturais que atingiam o país e conseqüentemente o Nordeste nas últimas décadas do século XX. Esta região desenhava-se como um novo espaço político-administrativo, rompendo com a lógica de uma região tradicionalista/conservadora, ou seja, deixava de se afirmar enquanto região, passando a ser observada e identificada na construção discursiva de uma nova lógica, a lógica da instabilidade; da incerteza; do funcionamento de uma sociedade pautada pelos valores de uma sociedade pós-moderna.

A adequação do país as políticas internacionais, a Globalização, o exercício de consolidação da democracia, a implantação do primeiro governo eleito pelo povo, bem

como a abertura e discussão aos temas considerados tabus para a sociedade, como a libertação sexual, aborto, os novos grupos étnicos, e identidades culturais de gêneros, entre outros, complexificavam ainda mais a realidade nordestina impulsionando o ajustamento deste espaço aos novos problemas emergentes no cenário nacional. Foi, portanto, inserido neste cenário de mudanças, que grupos musicais como Mastruz com Leite, vão produzir e ser produzidos por discursos constituintes dessas mudanças, levando para outra categoria os antigos “anunciadores” da música nordestina, considerados como “representantes do forró tradicional”, dos “autênticos ritmos regionais”. Agora mais do que nunca, neste emergente cenário de dispersão cultural, Jackson do Pandeiro, Luiz Gonzaga, Marinês, Trio Nordestino, Dominginhos, etc., passaram a ser identificados como representantes do folclore, da “tradicional música nordestina”, passando a serem (re)ativados como portadores da memória musical do lugar, de uma cultura em vias de desaparecimento, portanto rara, os representantes de uma cultura musical em mutação, imprescindível de ser mantida, vigiada, imortalizada, produzida como verdadeira.

Notas

¹ MOURA, Fernando; VICENTE, A. **Jackson do Pandeiro**: o rei do ritmo. São Paulo: Ed. 34, 2001. p. 8.

² BURKE, Peter. **A Fabricação do Rei**: A Construção da Imagem pública de Luís XIV. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. p. 62).

³ A pesquisa relacionava-se a um trabalho de Iniciação Científica/PIBIC-UEPB, onde estudei no período 2009-2010 a História de alguns músicos nordestinos, entre eles Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Mastruz com Leite, Aviões do Forró, etc.

⁴ HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 1999. p. 39)

⁵ Op Cit, p. 51)

⁶ Op Cit, p. 56-57)

⁷ Op Cit, p. 53),

⁸ Op Cit, p. 54).

⁹ Op Cit, p. 56).

¹⁰ Op Cit, p. 71)

¹¹ Op Cit, p. 48),

¹² ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. A invenção do Nordeste e outras artes. São Paulo: Cortez, 1999. 1999, p. 24).

¹³ Idem.

¹⁴ Op Cit p. 69)

¹⁵ Op Cit, p. 47-48)

¹⁶ Op Cit p. 48)

¹⁷ Op Cit p. 49),

¹⁸ Op Cit p.152-153)

¹⁹ SILVA, Expedito Leandro. Forró no asfalto: mercado e identidade sociocultural. São Paulo: ANNABLUME, 2003. p. 85.

²⁰ SANTOS, José Farias. *Luiz Gonzaga*: a música como expressão do Nordeste. São Paulo: IBRASA, 2004. p. 62.

²¹ (MOURA, Op. Cit, p. 238).

²² (MOURA, Op. Cit, p. 238)

- ²³ Almira Castilho Figueiredo, cantora, compositora e radioatriz, nasceu em 24/8/1924, em Olinda, PE, e faleceu em 26/2/2011, em Recife, PE. Foi a segunda esposa de Jackson do Pandeiro, com quem viveu, cantou e atuou por doze anos.
- ²⁴ (MOURA, Op. Cit, p. 215-218).
- ²⁵ Revista do Rádio, Rio de Janeiro, 8/5/1954. Apud MOURA, 2001, p. 188.
- ²⁶ Moura (2001, p. 117),
- ²⁷ A primeira dupla "Café com Leite" foi composta por Jackson do Pandeiro e Zé Lacerda, irmão de Genival Lacerda, ainda em Campina Grande no final dos anos 1930.
- ²⁸ Dirigido por Eurides Ramos, Cala a Boca, Etelvina foi filmado nos estúdios da Cinelândia Filmes, revelado nos laboratórios da Rex Filmes, com distribuição da Cinedistri e produção associada de Alípio Ramos, Eurides Ramos e Osvaldo Massaini.
- ²⁹ (MOURA, Op. Cit, p. 24).
- ³⁰ (MOURA, Op. Cit, p. 24).
- ³¹ (MOURA, Op. Cit, p. 24)
- ³² Após a saída de Alagoa Grande com sua família no final dos anos 1930 Jackson voltaria apenas duas vezes em sua terra natal, primeiro em 1946 quando ainda era pandeirista da Rádio Tabajara e foi convidado para tocar em sua terra na véspera de São João, e posteriormente em 1954 quando foi juntamente com Almira buscar o seu batistério para se casarem.
- ³³ (MOURA, Op. Cit, p. 43-44).
- ³⁴ Forró em Campina- Jackson do Pandeiro- 1971.
- ³⁵ (MOURA, Op. Cit, p. 45)
- ³⁶ SOUZA, Antônio Clarindo B. **História da mídia regional: o rádio em Campina Grande.** EDUFCEG/EDUEPB; Campina Grande, 2006.
- ³⁷ Op. Cit, p. 9.
- ³⁸ (MOURA, Op. Cit, p. 66)
- ³⁹ TOTA, Antonio Pedro. **O imperialismo sedutor.** São Paulo: Cia das Letras, 2000. p. 16.
- ⁴⁰ SOUZA, Op. Cit. p. 23).
- ⁴¹ Apesar de ter trabalhado durante este período executando ritmos estrangeiros, Jackson consolidou-se enquanto um grande defensor dos ritmos nacionais, postura assumida em sua carreira principalmente pós 1960.
- ⁴² (MOURA, Op. Cit, p. 14).
- ⁴³ "Notícia do sambista Jackson do Pandeiro". Jornal do Comércio. 25 de dezembro de 1949.
- ⁴⁴ (MOURA, Op. Cit, p. 22)
- ⁴⁵ Diário Carioca, Rio de Janeiro, 25 de abril de 1954.
- ⁴⁶ Última Hora, Rio de Janeiro, 29 de maio de 1954
- ⁴⁷ 20 de abril de 1954.
- ⁴⁸ MOURA, Op. Cit, p. 187.
- ⁴⁹ Nascida em 16 de novembro de 1935, na cidade de São Vicente do Férrer- PE, Marinês é considerada a versão feminina de Luiz Gonzaga, a Maria bonita do baião, ao longo de sua carreira fazendo shows ao lado de Luiz Gonzaga ficou conhecida como a "*Rainha* do forró e do *xaxado*" Em maio de 2007, aos 71 anos falece no hospital real português em Recife (PE).
- ⁵⁰ (2009, p. 76)
- ⁵¹ (MOURA, Op. Cit, p. 268).
- ⁵² (MOURA, Op. Cit, p. 268).
- ⁵³ (MOURA, Op. Cit, p. 268).
- ⁵⁴ (MOURA, Op. Cit, p. 280).
- ⁵⁵ FERRETTI, Mundicarmo Maria Rocha. *Baião dos dois: Zédantas e Luiz Gonzaga.* Recife: Massangana, 1988. p. 79).
- ⁵⁶ Op. Cit, p. 80.
- ⁵⁷ Op. Cit, p. 81)
- ⁵⁸ MOURA, Op. Cit, p. 310.
- ⁵⁹ Com mais frequência composto por Severo que tocava Acordeon, Cícero(irmão de Jackson) que tocava Zabumba, e João Gomes- Tinda(irmão de Jackson) que tocava Triângulo, ainda haviam outros músicos itinerantes que geralmente acompanhavam no pandeiro e violão.
- ⁶⁰ DREYFUS, Dominique. *Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga.* São Paulo: Editora 34, 1996.p 275)