



## JACKSON DO PANDEIRO: NEGRO-VIDA<sup>1</sup>

### JACKSON DO PANDEIRO: BLACK-LIFE

Hernany Donato de Moura<sup>2</sup>

**Resumo:** O trabalho em questão tem o interesse de apresentar a importância da vida do ritmista Jackson do Pandeiro tomando como parâmetro a construção do forró como expressão literária popular corrente no período de transição entre o século XIX - XX. A perspectiva teórica dialoga diretamente com a literatura clássica e com o cânone literário, entretanto sem deixar de conferir o protagonismo afro-brasileiro. Como metodologias foram analisadas vida e obra de Jackson do Pandeiro, selecionando algumas letras importantes ao repertório do cantor entre 1953-1977. Observamos em suas composições elementos da cultura afro-brasileira identificando o forró como literatura oral.

**Palavras-chave:** literatura oral, forró, Jackson do Pandeiro.

**Abstract:** The work in question has the interest to present the importance of the life of the rhythmist Jackson do Pandeiro taking as a parameter the construction of the forró as popular literary expression current in the period of transition between the nineteenth and twentieth century. The theoretical perspective is in direct dialogue with the classical literature and with the literary canon, although it does not fail to confer the Afro-Brazilian protagonism. As methodologies were analyzed the life and work of Jackson do Pandeiro, selecting some important lyrics to the repertoire of the singer between 1953-1977. We observed in his compositions elements of the Afro-Brazilian culture identifying the forró as oral literature.

**Keywords:** Oral Literature, forró, blackness, Jackson do Pandeiro

### Introdução

O presente artigo tem a intenção de abordar a vida do ritmista Jackson do Pandeiro e sua produção artística, a partir de um conjunto de canções no qual encontramos uma relação direta com questões de ordem racial, sobre as quais se relacionam com processos encontrados na vida desse autor, que, mesmo saindo do brejo paraibano, transporta-se além-fronteiras de uma cultura regional. Além disso, nossa análise fincará um relacionamento entre os aspectos internos dos textos, dentre os quais a estética, a estrutura física e sua relação com a literatura, e os aspectos externos ao próprio texto apresentado no desempenho do próprio autor,

---

<sup>1</sup> Artigo recebido em 29/05/2019 e aceito para publicação em 15/12/2019.

<sup>2</sup> Doutorando em Sociologia pela Universidade Federal de Sergipe- UFS e bolsista CAPES. E-mail: [hernanydonato@gmail.com](mailto:hernanydonato@gmail.com) / <https://orcid.org/0000-0003-3256-1411>

no qual encontraremos um direcionamento para a temática, a sua relação com as narrativas historiográficas e aspectos presentes no estudo da sociologia. (CANDIDO, 1985, p.13-14)

Como visto acima, diversos serão os aspectos utilizados nesta análise, por entendermos a complexidade da temática racial, antes pouco abordada, na cultura do forró, exceto quando abordada por autores estrangeiros esse recorte é nítido. Entretanto, precisaremos confrontar a criação do baião, sua transformação de batuque em gênero musical e o protagonismo de Luiz Gonzaga. Esse esforço se faz necessário para podermos captar o horizonte de sentido em relação à negra-vida do próprio Jackson do Pandeiro, que aparece uma década depois do fértil solo deixado pelo baião e seu rei (RAMOS, 1995, p.215). Além disso, podemos também valorizar e confrontar duas narrativas fundamentais e reconhecidas como seminais para o entendimento da “invenção” do forró, de suas propostas enquanto manifestação sociocultural, de seus agentes mais integrados à cultura afro-brasileira diretamente.

Para este trabalho, elencamos algumas canções, sobre as quais destacaremos a influência e a riqueza cultural afro-brasileira, além de apresentar análise tanto do ponto de vista de sua estrutura quanto das narrativas apreendidas pela estética forrozófica<sup>3</sup>. Dentre as quais: “Babalaô” (1957), de Geraldo Nunes; “Ogum de Malê”, (1959), de Laesse Miranda e Antônio Nunes; “Pai Orixá” (1957), de Edgar Ferreira; “Capoeira no Baião” (1964), de Codó; “O assunto é Berimbau” (1965), de Jackson do Pandeiro e Antônio Barros; “Capoeira mata um” (1966), de Álvaro Castilho e De Castro; “Capoeira de Zumbi” (1967), de Geraldo Nunes e o samba “13 de maio” (1978), de Nivaldo Lima e José Gomes Filho. (SOARES,2011, p.131-144)

Aqui destacamos o confronto das principais narrativas relacionadas à temática no tópico *Forrobodó x For all*. Em seguida chega a vez de colocarmos em pauta o *Negro-vida* a fim de desfazer a ideia folclórica e fixa desse intelectual carregado de si mesmo, em seu processo ambivalente e, finalizamos com *Ausência da letra e a presença da literatura*, no qual apresentamos a relação do forró elementos clássicos e históricos da literatura, sobretudo ocidental.

---

3 Estética fundamentada em elementos da tradição e culturas orais do nordeste brasileiro, ou ainda, criadas a partir do cultivo do referido patrimônio cultural por meio da memória acústica. (grifo do autor)

### **Forrobodó x *for all***

Talvez a necessidade de se colocar no panorama de uma sociedade desenvolvida fez o Brasil tomar como exemplo estratégias, as quais foram criadas conforme outras realidades. Daí termos com frequência as “adaptações” flagrantes de recortes culturais oriundos da Europa realocados a uma realidade destoante do horizonte cultural e de narrativas produzidas aqui.

Nos séculos XVIII e XIX, encontramos no período romântico, o primeiro momento regionalista brasileiro cujas adaptações de certo modo grosseiras, que em nada se afeiçoavam com a “cor local,” produziram modelos inverossímeis de indivíduos nativos e de nações, a partir dos conceitos do nativismo, do indianismo, do sertanismo e outros paradigmas. (COUTINHO, 1986, p.14.)

Embora boa parte das manifestações literárias faça referência direta aos elementos de uma cultura oral, o Brasil não conseguiu em sua maioria traduzir com fidelidade as manifestações da oralidade exercitadas pela cultura popular. Talvez esse distanciamento tenha dificultado o aparecimento de algo verdadeiramente local fundamentado na cultura oral, assim como fora a influência da “poesia de ossiânica, baladas ou canções de Ossian”, que possibilitou a origem do Romantismo na Alemanha e Inglaterra (MOISÉS, 2013, p.165-166). Concomitantemente à busca de uma identidade nacional, via literatura escrita encontramos já no século XIX, a referência ao vocábulo *Forrobodó* em jornais de época associando à perspectiva de baile reles ou da ralé na cena cultural carioca. Já no início do século XX, Antônio Alberto Lessa publica em seu compêndio “A Gíria portuguesa” (1901) a palavra *forrobodó* como “baile ordinário, sem etiqueta sendo o avesso dos saraus produzidos pelas elites” (ALVES, 2000, p.9).

A simples recorrência da palavra *forrobodó* já nos jornais e dicionários desde o século XIX desfaz a famosa narrativa anglicista do *For all*<sup>4</sup> (Para todos), que fora criada em dois momentos distintos na modernidade: inicialmente, esta aparece a partir da inserção dos operários ingleses na expansão da linha férrea no nordeste brasileiro, para o escoamento do algodão (séc. XIX). Mais adiante a mesma narrativa se

---

4 *For all* foi colocada como uma das narrativas fundantes do *forró*, sobre a qual ingleses e americanos realizavam bailes de relação harmônica com os nativos na Paraíba (XIX) e no Rio Grande Norte (XX). (DRAPPER, 2014, p. 27)

reconfigura com a chegada das tropas americanas instaladas no Brasil durante o período da Segunda Guerra Mundial. (DRAPPER, 2014, p.27)

Mesmo não se empreendendo esforços para tornar legítima “*For all*” como narrativa legítima para a invenção do forró, Luiz Gonzaga a desfaz relatando a formação dos bailes de sua juventude por critério de cor, quando relembra seu incômodo: “A separação dos então chamados “brancos”, que se isolavam em uma sala, enquanto os arrendatários ficavam no jardim” (SÁ, 2002, p.50).

É importante salientar que mesmo a narrativa anglicista do *For all* tenha ressonância na cultura brasileira, o fato é que essa estrutura ganha corpo na primeira metade do século XX, porém apresenta uma tentativa sutil de registrar a ideia alentada de uma “democracia racial” edificada pela harmonia inter-racial, entre brasileiros e estrangeiros via dança. Fato que contraria a realidade, presente no documentário “Natal, USA - A chegada dos americanos” quando os relatos apontam que os nativos perderam sua autonomia, suas esposas e suas filhas motivadas pelos bailes financiados por soldados americanos. (MAURILLO, 2016, 20-24min.)

### **Negro-vida**

É comum encontrarmos na literatura de recorte racial uma análise relacionada à temática negra e outra abordagem relacionada à vida negra. A primeira apresenta-se de forma engessada, delimitada e imutável, um reforço à ideia romântica da democracia racial ou do negro associado ao escravismo. A segunda, o negro-vida se traduz como uma construção fora dos níveis da curva da própria história oficial e seu devir desfaz toda e qualquer formalização das narrativas do negro no Brasil. (RAMOS, 1995, p. 215)

É sobre esse negro-vida que esse artigo se detém para então abordar sob o plano dos fatos o que é dominante na sociedade brasileira, a negritude. Em contraposição ao plano ideológico, no qual as ideias apontam para o embranquecimento nacional como critério evolutivo. Essa contradição desenvolvida e reafirmada sob a égide das diversas manifestações culturais forjou uma estrutura de sentidos, que destoa do que entendemos de “cor local”.

Vários são os estudos sobre o forró e suas personagens principais. Muitos deles se colocam de forma grandiloquente, porém são os brasilianistas estrangeiros, que fomentam a associação do forró à produção cultural da negritude brasileira em âmbito nacional. Quebrada essa barreira

do obscurecimento confrontemos os negros-vida necessários para fundamentação de toda uma narrativa referente à manifestação do forró.

Luiz Gonzaga do Nascimento, filho de Januário e de Santana ambos negros. Nasce na cidade pernambucana de Exu a 13 de dezembro de 1912, na Fazenda Caiçara, cujo significado nada tem de proximidade semântica com nenhum orixá (Exu) ou herança cultural afro-brasileira, porém carrega na pele a força da raça negra estampada nos seus respectivos biótipos (DREYFUS, 2012, p.28). Sua importância é basilar para o que entendemos como cultura nacional, pois juntamente com Humberto Teixeira apresentou o nordeste como o Brasil, a partir do ritmo do baião, no qual perpassa da perspectiva de baile para se colocar como gênero musical popular brasileiro. Vale salientar aqui a formação inicial do baião, que se estrutura a partir do baião de viola dos cantadores, da literatura de cordel e das bandas cabaçais, ternos de zabumba ou banda de pífanos.

A sacada de Gonzaga e Teixeira apresentou a riqueza cultural, que nos chama atenção pela proximidade com o conceito de literatura oral. Não é de se estranhar que nos primórdios da cantoria tenhamos a representação poética nos desafios de Inácio da Catingueira, escravo “não forro”, que adquiriu prestígio na Paraíba pelas intermináveis pelejas com o senhor de escravos Romano da Mãe D’Água (mestiço), nas quais narrativas de cordéis se configuram na memória de gerações de leitores/ouvintes.

José Gomes Filho nasce em 1919 na cidade de Alagoa Grande (onde se localiza a Comunidade Caiana do Criolos) situada no brejo paraibano. Filho do oleiro José Gomes e da cantora de coco Flora Mourão. Criado em ambiente de grandes privações, José Gomes acompanhava musicalmente a mãe nas funções de coco de latada, em novenas, em pastoris, reisados e outros brinquedos da tradição oral nordestina. Ainda pequeno, por ter traços que demonstravam a mistura étnica brasileira entre índios e negros, considerada exótica, fora cobiçado por um dono de circo para ser exibido junto aos demais animais como ser exótico (VICENTE; MOURA 2001, p.23-29).

A mudança de José Gomes para Campina Grande-PB além de apresentar aspectos urbanos, que poucas cidades ou até mesmo capitais traziam, por conta da força empreendida pelo algodão, o “ouro branco”, responsável pelo desenvolvimento inter-regional e comparando

estatisticamente Campina<sup>5</sup> a Liverpool, na Inglaterra, trouxe-lhe o batismo influenciado pelas salas de cinema e pelo ídolo norte americano Jack Perrin: Jack do Pandeiro, posteriormente Jackson do Pandeiro.

A mesma empresa ferroviária que promoveu a expansão e a modernidade para o velho Oeste americano, *Great Western Railway*, fora a mesma que promoveu o escoamento da produção algodoeira do brejo paraibano para as grandes cidades, promovendo um intercâmbio cultural, cujo reflexo se percebia na vida cultural da Borborema e, “ventilou” o início de narrativas (VICENTE; MOURA, 2001, p.28).

Movido pelas ondas de rádio e pelos sambas de Jorge Veiga, Jackson fez escola no baixo meretrício mantendo relações profissionais, de amizade e afetivas. Na Canção “Forró em Campina” (1971), a sua memória está representada nos forrós dos saudosos bairros populares de Bodocongó e de Zé Pinheiro (o Zepá), das “amigas” Maria Pororoca, Josefa e Carminha, nos quais, por ventura, Jackson afirma: “aprendi tocar pandeiro nos forrós de lá”. (SOARES, 2011, p. 222)

O ano de 1953 fora especial para Jackson, pois além de emplacar um dos maiores sucessos do carnaval do Recife, um “coco meio folclórico” de Rosil Cavalcante, que vinha sendo preparado para ser lançado para o ciclo junino daquele ano. Fazia dupla com Jackson, Luiza de Oliveira e sua habitual performance de tipos veiculados à cultura nordestina. Alegando o cansaço devido ao grande número de apresentações, que colocaram “Sebastiana” e Jackson no topo das paradas de sucesso foi substituída pela jovem normalista olindense, Almira Castilho. Os opostos se atraem. “Ela, alva, quase bela. Ele mulato, quase feio. Ela, culta, estreante no mundo artístico, prendada num lar tradicionalista. Ele, analfabeto, com anos de estrada musical”. (MOURA; VICENTE, 2001, p.155-156)

Desse encontro profissional nasceu uma relação duradoura e bem sucedida dentro e fora dos palcos. Com o sucesso de público alcançado pela dupla na Rádio Comércio do Recife, a transferência para Rio de Janeiro foi praticamente inevitável, pois a Rádio Nacional já tinha projeto para lançá-los além-fronteiras. No Rio de Janeiro, viveram os melhores anos de suas vidas como artistas. Moraram no Copacabana Palace Hotel e depois se fixaram em um apartamento no bairro da Glória.

---

<sup>5</sup> Campina Grande chegou a ter mais pianos, instrumentos caros e clássicos, cassinos de referência nacional e vida noturna agitada, que a cidade do Rio de Janeiro. (VICENTE; MOURA 2001, p.28)

Frequentaram diversos programas de rádios e eram disputados pelo incipiente mundo da TV brasileira. (MOURA, VICENTE, 2001, p.215)

Almira Castilho era responsável por agendar as apresentações da dupla, os valores dos cachês e a contabilidade do casal. Mas, além disso, Almira por ser professora de formação conseguiu alfabetizar Jackson já velho, que tomou gosto pela leitura ainda no Recife, tendo como predileção temas folclóricos, cultura indígena, África e livros do folclorista Câmara Cascudo. (MOURA; VICENTE, 2001, p.245)

Em sua biografia mais proeminente, Fernando Moura e Antônio Vicente (2001, p. 369), destacam um trecho de uma entrevista do Rei do Ritmo, na qual merece o destaque a autoria do gênero, que marcaria, inclusive, as narrativas do processo migratório do Nordeste para o Sudeste ainda na segunda República. Jackson atribui a ele a invenção do forró, quando admite que juntou as sonoridades do violão tocando em ritmo de choro, o cavaquinho em ritmo de samba e o bumbo no compasso binário do baião.

### **Ausência da letra e a presença da literatura**

A frequente associação da produção literária com a palavra escrita tende a provocar diversos problemas de desenvolvimento do próprio vocábulo *literatura*. Quando falamos de literatura construímos referenciais diretamente vinculados à ideia do texto escrito, impresso e na lógica de mercado, a qual está ligada a uma indústria editorial (TAVARES, 2005, p.104-105). Desde os primórdios, o homem se manifestou a partir da palavra falada ou, simplesmente, registravam através da voz e do acompanhamento musical suas respectivas visões de mundo. No Brasil, não fora diferente, pois a formação setORIZADA de um público leitor decorrente de uma popularização da leitura, não apagou os registros das narrativas populares e poesias de improviso cravadas na poeira do tempo.

Além de divulgarmos a estreita relação entre a obra de Pandeiro e suas concepções culturais, este artigo questiona fatos importantes para o entendimento do próprio conceito e uso da palavra literatura, dentre eles destacamos: a presença da musicalidade na produção poética medieval a partir das cantigas, a indicação do cantor Bob Dylan para o prêmio Nobel de Literatura (2016) pelo conjunto da obra, a importância do canto para a literatura portuguesa (os Cantos presentes em *Os Lusíadas*) e a escuta obrigatória do disco “Sobrevivendo no Inferno” (1997), dos Racionais MC’s para o programa de seleção do vestibular da UNICAMP 2018, na

categoria poesia. Todos esses aspectos são relevantes para não só entendermos, mas incluímos, a literatura oral no seu lugar de merecimento.

Apresentado nosso “termo objeto”, encontramos ressonância e amparo teórico nas respostas para o conceito, nas quais desenvolveremos a nossa proposta de análise do forró como expressão literária da negritude. Para isso, partimos do conceito de *literatura oral* assimilado nas obras de Luiz da Câmara Cascudo e do Medievalista Paul Zumthor. O primeiro teórico é primordial para entendermos a influência greco-latina de estruturas poéticas encontradas no Brasil “profundo”, como também apresenta e valoriza a diversidade de gêneros textuais específicos da oralidade na região do nordeste brasileiro, onde são evidenciadas as rezas, cantigas de ninar, brinquedos, folguedos populares, ou seja, o gênero textual da oralidade e suas respectivas funções (CASCUDO, 2012, p.22).

O segundo, Zumthor, apresenta a influência dessa literatura oral desenvolvida, na Idade Média, a partir da fala, do canto, da música e, sobretudo, da performance do corpo (ZUMTHOR, 2010, p.164). O medievalista é enfático em trazer a importância da literatura oral e sua relação com o corpo, presenciada naturalmente no interior do Nordeste brasileiro.

É importante salientar que na própria academia ou até mesmo no ensino básico, os manuais abordam o caráter da oralidade na literatura medieval, apresentando as composições intimamente ligadas à palavra falada acompanhada de instrumentos musicais, respaldada através da força performática do corpo. Entretanto, a concepção didática, que coloca a literatura clássica ou medieval como fontes inesgotáveis das expressões da oralidade, não reconhece as produções ainda presentes nos dias atuais, geralmente exercitadas por elementos de grupos sociais ou minorias identitárias, os quais se distanciam de uma perspectiva da elite intelectual, econômica e cultural brasileiras.

A poesia popular nordestina apresenta traços fundamentais já observados nas estruturas formadas na poesia medieval trovadoresca, quanto relacionada à temática. Estruturalmente o estribilho ou refrão apresenta-se para o trovador como recurso para reforçar, diante do público-ouvinte, a intensidade dos seus conflitos íntimos ou quando os seus sentimentos chegavam ao extremo. Esse recurso de reforço é comum no cancionário popular nordestino para dividir a fala com público e, por consequência, presente no baião de viola, no baião de Lua como também no forró de Jackson. (MOISÉS, 2013, p.26)

Ainda no que diz respeito à poesia do medievo, sua temática se coaduna com as temáticas abordadas no forró e no repertório de Jackson. As *bailadas* eram estruturas temáticas que tratavam de relatar bailes e festas, fato que podemos relacionar à canção “Forró em limoeiro” (1953), de Edgar Ferreira, sobre o qual recaem as características de um “baile reles” sobre o comando de um “caboclo brejeiro” puxador de fole. As *barcarolas* assim denominadas fazem referência aos mares, oceanos e mitos. Na canção de Laesse Miranda e Antônio Nunes, “Ogum de Malê” (1959), Jackson apresenta a relação com o mar das entidades afro-brasileiras em: “Saravá Ogum de Malê no Ilê/Foi mamãe Iemanjá quem mandou/Ogum veio da beira mar [...]” (SOARES, 2011, p.131-144)

Para além do universo de referências medievais dois pontos comparativos são fundamentais para entendermos o percurso do não entendimento do forró como literatura. As épocas em que aparecem na cultura brasileira a força da literatura como representação de identidade e de nação. O primeiro momento Regionalismo (séc. XIX) além de ser contemporâneo ao próprio vocábulo *forrobodó*, apresentou-nos referências brasileiras altamente personalizadas nos ideais de nação e indivíduo brasileiros voltados para uma tradição nitidamente eurocêntrica, onde tais valores não representavam a “cor local”.

Vale lembrar as personagens dos romances de José de Alencar, nos quais o índio é um cavaleiro medieval e a índia não apresenta características das tribos do Brasil. O segundo momento regionalista (Séc. XX), personificado no Modernismo brasileiro, estende da década de 1930 à década de 1960, tendo como protagonistas os grupos paulistas e do Nordeste (COUTINHO, 1986, p.14). Neles o protagonismo dos intelectuais das elites, seja de São Paulo, seja do Nordeste inseriu na cultura brasileira, em prosa e verso, um tipo de fazer literário folclórico e caricato, que permitiu se mostrar o povo e suas manifestações por apenas seus olhares. Aqui as vozes e fazeres do povo são relegados aos seus próprios olhos a partir do filtro das elites.

Inserido na religião de matrizes afro-brasileiras, Jackson além de trazer em sua base rítmica da música negra, seja ela brasileira como coco, o batuque e o samba, seja estrangeira pela influência do jazz e do mambo apresentou um repertório com diversas alusões ao universo da cultura negra a partir do swing, que ele mesmo chamava de “balanço”. Trouxe às músicas características peculiares antes nunca vistas nas canções brasileiras como “os assovios de caboclos, o exalar de fumaça dos charutos, além dos

grunhidos dos incorporados” presentes nos cultos afro-brasileiros. (MOURA; VICENTE, 2001, p.223)

Na segunda metade do séc. XX, Jackson foi considerado como um representante artístico das manifestações afro-brasileiras, dentre as letras mais representativas encontramos dois momentos imprescindíveis para esse entendimento. O primeiro recorte se direciona para a década de 1950, onde podemos observar uma quantidade razoável de letras direcionadas à religião afro-brasileira. Onde aparecem nomes de entidades, de ações, de trabalhos relacionados aos cultos afro-brasileiros. No entanto na década de 1960/77, o destaque é para a cultura afro-brasileira como elemento de resistência cultural em relação aos modelos culturais do estrangeiro e, destoantes da cultura popular, respectivamente a Jovem Guarda e a Bossa Nova.

No contexto da década de 1950, a necessidade de afirmação de uma identidade negra se apresenta a partir das letras e performances de Jackson diante da presença temática das religiões de matrizes africanas, caprichando nos estribilhos com base nas vocalizações (ôô, ê, ilê,) tipicamente comuns na oralidade das estruturas poéticas populares e africanas.

Seguindo exemplo das letras de “Babalaô” (1957), de Geraldo Nunes: “Babalaô é a/Bate no surdo que eu vou cair no samba/E vou rodando até eu me tonto/Depois de tonto eu me deito sobre a areia [...]”; Em “Ogum de Malê” (1959), de Laesse Miranda e Antônio Nunes: “Foi mamãe Iemanjá quem mandou/Saravá Ogum de Malê no Ilê[...]; e na canção “Pai Orixá” (1957), de Edgar Ferreira: “Oh salve o pai orixá/Eu venho da Aluanda/E trago Liamba do lado de lá[...].Ogum dilé/Salve o terreiro tá bom sarava”. (SOARES, 2011, p.131-144)

Além de observarmos a estrutura específica das vocalizações, chama-nos atenção a temática que positiva as figuras dos orixás, de Iemanjá como entidade mãe dos cultos, apresentando narrativas vindas de África e, até mesmo a tontura que sua música e o transe podem conferir à cabeça do brincante.

As canções correspondentes ao recorte 1960/70 desenvolvem-se mediante a apresentação de outros símbolos referentes a uma consciência de corpo e de voz em sociedade, típica de um jogo comum às ladainhas de capoeira. Um jogo em que a disputa reflete o ensinamento da roda da própria vida. Da metalinguagem da construção do instrumento, a letra de “O assunto é Berimbau” (1965), de Jackson do Pandeiro e Antônio Barros, didaticamente explicam: “É uma moeda, um arame e um pedaço

de pau/ Agora o assunto é berimbau/ A bossa nova agora é berimbau [...]”. Em “Capoeira no Baião” (1964), Codó funde dois mundos outrora distantes, embora com semelhante binarismo sonoro, a capoeira e o baião, humaniza o santo sem sequer abandonar a temática de conforto: “O meu santo pequenino/ É um santo malandréu/ Jogador de capoeira [...]”. (SOARES, 2011, p. 131-144)

Ainda dentro do jogo da capoeira duas letras são relevantes para entendermos o processo de afirmação de uma identidade negra em suas canções. Na primeira “Capoeira mata um” (1966), Álvaro Castilho e De Castro recuperam a tradição da cultura oral a partir da ladainha comum ao jogo de capoeira angola, quando salientam: “Quem não sabe jogar capoeira/ Berimbau vai lhe ensinar/ Valha-me Deus o Senhor São Bento/ Buraco velho tem cobra dentro [...]”. Por conseguinte, em “Capoeira de Zumbi” (1967), de Geraldo Nunes, o espaço da memória nos conduz para o tempo em que o jogo de capoeira fora proibido do Império à primeira metade do século XX, sendo colocada na Era Vargas como esporte nacional a partir de 1937. Sua letra aproxima forças ancestrais e nivela a figura de Zumbi, a capoeira e o samba como elementos fundamentais para construção de uma identidade afro-brasileira. Na canção destacamos o trecho: “Ninguém pode proibir/ Capoeira de Zumbi,/ Porque ele é do além/ Se botei Zumbi no samba,/ É porque ele já foi bamba [...]” (SOARES, 2011, p.131-144).

Finalizando as canções que fizeram sucesso no repertório de Jackson não poderíamos deixar de lembrar a letra, na qual marca a data da abolição da escravatura no Brasil. Em “13 de Maio” (1977), Nivaldo Lima e José Gomes Filho ressaltam o questionamento com o cativoiro quando inferem: “Ô... preto velho foi cativo/ Ó meu deus, por que motivo/ Preto teve que penar? Entretanto a luz do sol traz o acesso a um novo dia e a uma nova vida dizendo: quando raiou.../ O sol da liberdade o preto cantor:/ preto não sofreu mais humilhação/ Porque o 13 de maio chegou!” (SOARES, 2011, p.131-144).

### **Considerações finais**

De fato, o horizonte em que se interpõem as narrativas dos negros-vidas, Luiz e Gonzaga e Jackson do Pandeiro, não deve em nada às literaturas premiadas e de tantos outros representantes do cânone, geralmente abastados, escolarizados e brancos. Ambos intelectuais

habitaram a pobreza recolhendo informações para apresentar uma riqueza não reconhecida pelas escrituras da elite cultural.

Os cruzamentos de narrativas fundadoras do forró, para além da riqueza, apresentam-nos uma tentativa de mostrar civilidade pela pacífica mistura étnica com nações estrangeiras, para justamente ser legitimada pelo embranquecimento cultural brasileiro como critério evolutivo. Tais narrativas tendem a esconder fatores de violências culturais e físicas promovendo a identidade afro-brasileira como mero tema, escondendo-as como vida-negra.

O baião de Gonzaga evidencia uma identidade sertaneja paradigmática, que se transforma de festa para gênero musical representativo dessa região nacionalmente. O forró trilhado por Jackson do Pandeiro amplia o conjunto de ritmos regionais em um só conjunto de ritmos que representam a cultura popular nordestina. O próprio baião é suprimido como subgênero do que se entende como forró, compondo junto com o xaxado, o xote, a marcha, a quadrilha, o rojão, afinidade a estrutura de gêneros do forrobodó.

Alberto Guerreiro Ramos confere uma contradição em relação à questão racial brasileira sob dois aspectos imprescindíveis. O primeiro aspecto retrata que no plano ideológico a “brancura” se afirma como paradigma estético social. Em seguida atribui ao plano dos fatos à realidade de uma sociedade predominantemente negra em sua origem. (RAMOS, 1995, p.216). Segundo ele, essa “patologia social do branco” traz problemas de reconhecimento e gera a espoliação de símbolos importantes para a população brasileira, que não se vê em nenhum dos modelos colocados.

Na literatura as criações de modelos representativos da nação brasileira se fundamentam, apenas pela produção intelectual, sobretudo pela escrita de mãos brancas erigidas no contexto de desigualdade étnico-social presente no país. O cânone corriqueiramente se apropriou dos recursos construídos pela cultura popular, porém não costuma reconhecer os verdadeiros autores, pelo simples fato de não conferirem escrita, por serem representantes do povo ou simplesmente por não se identificarem do ponto de vista social e cognitivo com a negritude.

Não podemos mensurar a literatura de forma semelhante a um gráfico que sobre e desce. A expressão literária de cada povo é um fim em si, pois é marcada pela “estrutura de sentimento” natural ao povo, que fora exposta como herdeira e construtora da tradição em serena constância, a

qual ultrapassa a fronteira do tempo, conduzida quando requisitada, pelo fio da memória.

Não esqueçamos que Jackson do Pandeiro foi imprescindível para a cultura brasileira do século XX, pois mesmo emplacando o desenvolvimento do forró como ritmo nacional e de integração entre regiões do Brasil, ele foi fundamental para criticar movimentos como a Jovem Guarda, produziu discos de Raul Seixas, criticou a presença antipopular da Bossa Nova mesmo a influenciando, e foi protagonista da brasilidade conferida na Tropicália.

Assim encontramos, de certo modo, o apagamento de diversos artífices, que mesmo sem escrita possuírem, dinamizam o eco de suas vozes, pois a palavra falada além de não deixar rascunho tem o poder de conferir ao cancionista a dimensão do seu próprio canto. O Intelectual Jackson do Pandeiro é um exemplo da importância da dimensão que sua voz alcança. Seu projeto de cultura nacional é edificado pelo conjunto de ritmos e pelo traquejo vocal que traduzem nossa performance pelo viés de identidades raciais. O forró como expressão da literatura interliga e descortina o Brasil de modo que confere autonomia e importância para a negritude.

## Referências

ALVES, Francisco José. Nota para História do forró. Aracaju: **Jornal da Cidade, Caderno B**, p. 9, Aracaju, 24 e 25 de Junho de 2007.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. 7. ed. São Paulo: Nacional, 1985.

CASCUDO, Luiz da Câmara. **Literatura Oral do Brasil**. São Paulo: Global Editora, 2012.

COUTINHO, Afrânio. **Literatura no Brasil: Era Modernista**. Vol. 5. 3. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1986.

DRAPPER III, Jack A. **Forró e o Regionalismo Redentor do Nordeste Brasileiro**-Música Popular em uma Cultura de Migração. Trad. Newton Milanez. São Paulo: Intermeios, 2014.

LOPES, Inaldo. **A Musicalidade de Jackson do Pandeiro**. Camaragibe: Editora IGP, 2011.

MOISÉS, Massaud. **A literatura Portuguesa**. 37. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

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

**Natal, USA** - A chegada dos americanos. Direção de Carlos Maurillo. Natal: CineMedia film Company, 2016. DVD (40 min)

RAMOS, Alberto Guerreiro. **Introdução crítica à sociologia brasileira**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

SÁ, Sinval. **Luiz Gonzaga: o sanfoneiro do Riacho da Brígida**. Fortaleza: Realce editora, 2002.

TAVARES, Bráulio. **Contando histórias em versos: poesia e romanceiro popular no Brasil**. São Paulo: Ed. 34, 2005.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia Oral**. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida.- Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.