

HERNANY DONATO DE MOURA

FORROBODÓ: uma expressão literária afro-brasileira.

SÃO CRISTÓVÃO

2024

HERNANY DONATO DE MOURA

FORROBODÓ: uma expressão literária afro-brasileira.

Trabalho apresentado à Universidade Federal de Sergipe ao Programa de Pós-graduação em Sociologia - (UFS/PPGS) como requisito para obtenção do título de doutor, sob a orientação do Profº Drº Petrônio Domingues.

SÃO CRISTÓVÃO

2024

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**

M929f Moura, Hernany Donato de
Forrobodó : uma expressão literária afro-brasileira / Hernany Donato de Moura ; orientador Petrônio José Domingues. – São Cristóvão, SE, 2024.
275 f.

Tese (doutorado em Sociologia) – Universidade Federal de Sergipe, 2024.

1. Sociologia. 2. Forró (Música). 3. Literatura folclórica. 4. Cultura afro-brasileira. 5. Negros na cultura popular – Brasil. I. Gonzaga, Luiz, 1912-1989. II. Jackson do Pandeiro, 1919-1982. III. Domingues, Petrônio, orient. IV. Título.

CDU 316.73:398.8(81)

Resumo

O presente trabalho desenvolve a tese de que o forró, de acordo com sua trajetória no século XX, representa um conjunto de expressões literárias representativas da população afro-brasileira. Gênero musical composto por diversos elementos culturais inseridos em suas respectivas diásporas Nordeste/Sudeste brasileiro, concentrou expressiva diversidade popular no baile da raça presente no conceito de forrobodó. Por baile da raça entendemos como o conjunto de atitudes raciais que representou o negro brasileiro na construção de suas identidades simbólicas a partir de ações de associativismo e resistência na formação do Brasil no século passado, a partir de gêneros literários e musicais da cultura oral em meio urbano. A problematização do presente estudo parte do pressuposto de que diversas expressões da cultura brasileira foram escolhidas como representações nacionais da cultura popular por intelectuais e/ou pelas políticas de incentivo à cultura brasileira. Respectivamente, a literatura produzida nas primeiras décadas do século XX no movimento modernista brasileiro e o samba que teve fruição na cidade do Rio de Janeiro. Embora, não foram suficientes para estabelecer uma conexão, mesmo que simbólica, da identidade nacional, portanto, nos cabe a questionar por que o forró que também é manifestação da cultura popular e presente na formação cultural da sociedade brasileira desde século XIX até o momento atual, não é reconhecido como elemento de uma identidade brasileira? Para responder tal questão e desenvolver a tese foi fundamental refazer o caminho dos acervos, sobretudo digitais, principalmente por meio de periódicos de jornais e de revistas do rádio disponíveis na Hemeroteca Digital Brasileira e também em sítios especializados no gênero abrangente do forró, a fim de explorar e estudar na obra dos dois grandes ícones desse gênero musical, Luiz Gonzaga (1913-1989) e de Jackson do Pandeiro (1919-1981), o modo pelo qual o forró é passível de ser defendido como expressão literária afro-brasileira. Para isso, confrontamos os dados coletados com aporte teórico de intelectuais negros e negras, sejam da diáspora negra pelo mundo, sejam intelectuais do pensamento social brasileiro, refletindo sempre na autonomia da cultura popular como elemento construtor da ideia de nação no contexto dos anos de 1940 a 1980. De acordo com o que foi analisado no decorrer desta pesquisa pudemos constatar que o forró se constitui como uma expressão literária, que traz na sua gênese influências e peculiaridades representativas da cultura afro-brasileira em âmbito nacional, entretanto não é amplamente reconhecida, pois tais referências dizem respeito ao negro nordestino, que povoou o Brasil, sobretudo nos espaços de construção da urbanidade e modernidade negras. Essa expressão literária afro-brasileira volante trouxe consigo a experiência racial calcada na ancestralidade e se uniu às experiências do negro nordestino adquiridas na modernidade e na sua diáspora em território nacional. Nesse sentido o forró deu ritmo à modernidade brasileira, principalmente no Sudeste.

Palavras-chave: Forró- Sociologia- Literatura oral- modernidade negra

Summary

The present work develops the thesis that forró, according to its trajectory in the 20th century, represents a set of representative literary expressions of the Afro-Brazilian population. A musical genre composed of several cultural elements inserted in their respective diasporas in the Northeast/Southeast of Brazil, it concentrated an expressive popular diversity in the dance of the race present in the concept of forrobodó. By race dance we mean the set of racial attitudes that represented the Brazilian black in the construction of their symbolic identities based on actions of associativism and resistance in the formation of Brazil in the last century, based on literary and musical genres of oral culture in an environment urban. The problematization of the present study is based on the assumption that several expressions of Brazilian culture were chosen as national representations of popular culture by intellectuals and/or by policies to encourage Brazilian culture. Respectively, the literature produced in the first decades of the twentieth century in the Brazilian modernist movement and the samba that had fruition in the city of Rio de Janeiro. Although, they were not enough to establish a connection, even if symbolic, of national identity, therefore, it is up to us to question why forró, which is also a manifestation of popular culture and present in the cultural formation of Brazilian society from the 19th century to the present, is not recognized as an element of a Brazilian identity? To answer this question and develop the thesis, it was essential to retrace the path of the collections, especially digital ones, mainly through newspaper journals and radio magazines available in the Hemeroteca Digital Brasileira and also in specialized sites in the broad genre of forró, in order to explore and study in the work of two great icons of this musical genre, Luiz Gonzaga (1913-1989) and Jackson do Pandeiro (1919-1981), the way in which forró can be defended as an Afro-Brazilian literary expression. For this, we compare the data collected with the theoretical contribution of black men and women intellectuals, whether from the black diaspora around the world, or intellectuals of Brazilian social thought, always reflecting on the autonomy of popular culture as a building element of the idea of nation in the context of the years 1940 to 1980. According to what was analyzed in the course of this research, we could see that forró is constituted as a literary expression, which brings in its genesis influences and peculiarities representative of Afro-Brazilian culture at the national level, however it is not widely recognized, because such references concern the northeastern black, who populated Brazil, especially in the spaces of construction of black urbanity and modernity. This freewheeling Afro-Brazilian literary expression brought with it the racial experience based on ancestry and joined the experiences of black people from the Northeast acquired in modernity and in its diaspora in the national territory. In this sense, forró gave rhythm to Brazilian modernity, mainly in the Southeast.

Keywords: Forró- Sociology- Oral literature- black modernity

Résumé

Le présent travail développe la thèse selon laquelle le forró, selon sa trajectoire au XXe siècle, représente un ensemble d'expressions littéraires représentatives de la population afro-brésilienne. Genre musical composé de plusieurs éléments culturels insérés dans leurs diasporas respectives du Nord-Est/Sud-Est du Brésil, il concentre une diversité populaire expressive dans la danse de la race présente dans le concept de forrobodó. Par danse raciale, nous entendons l'ensemble des attitudes raciales qui ont représenté les noirs brésiliens dans la construction de leurs identités symboliques basées sur des actions d'associativisme et de résistance dans la formation du Brésil au siècle dernier, basées sur des genres littéraires et musicaux de la culture orale dans un environnement urbain. La problématisation de la présente étude est basée sur l'hypothèse que plusieurs expressions de la culture brésilienne ont été choisies comme représentations nationales de la culture populaire par des intellectuels et/ou par des politiques d'encouragement de la culture brésilienne. Respectivement, la littérature produite dans les premières décennies du XXe siècle dans le mouvement moderniste brésilien et la samba qui s'est concrétisée dans la ville de Rio de Janeiro. Bien qu'ils n'aient pas suffi à établir un lien, même symbolique, d'identité nationale, il nous appartient donc de nous demander pourquoi le forró, qui est aussi une manifestation de la culture populaire et présente dans la formation culturelle de la société brésilienne depuis les du XIXe siècle à nos jours, n'est-il pas reconnu comme un élément d'une identité brésilienne ? Pour répondre à cette question et développer la thèse, il était essentiel de retracer le parcours des collections, notamment numériques, principalement à travers des revues de journaux et des magazines radio disponibles dans l'Hemeroteca Digital Brasileira et aussi dans des sites spécialisés dans le genre large du forró, afin explorer et étudier dans l'œuvre des deux grandes icônes de ce genre musical, Luiz Gonzaga (1913-1989) et Jackson do Pandeiro (1919-1981), la manière dont le forró peut être défendu comme expression littéraire afro-brésilienne. Pour cela, nous comparons les données recueillies avec l'apport théorique d'intellectuels noirs, hommes et femmes, qu'ils soient issus de la diaspora noire à travers le monde, ou d'intellectuels de la pensée sociale brésilienne, réfléchissant toujours sur l'autonomie de la culture populaire comme élément constitutif de l'idée de nation dans le contexte des années 1940 à 1980. D'après ce qui a été analysé au cours de cette recherche, on a pu voir que le forró se constitue comme une expression littéraire, qui apporte dans sa genèse des influences et des particularités représentatives de l'afro- La culture brésilienne au niveau national n'est cependant pas largement reconnue, car de telles références concernent les noirs du nord-est, qui ont peuplé le Brésil, notamment dans les espaces de construction de l'urbanité et de la modernité noires. Cette expression littéraire afro-brésilienne en roue libre a apporté avec elle l'expérience raciale basée sur l'ascendance et rejoint les expériences des Noirs du Nord-Est acquises dans la modernité et dans sa diaspora sur le territoire national. En ce sens, le forró a rythmé la modernité brésilienne, principalement dans le Sud-Est.

Mots clés: Forró- Sociologie- Littérature orale- modernité noire

Dedicatória

Aos meus pais Inez Maria de Jesus e a João Donato Sobrinho... Professores em sertanias.

Agradecimentos

Agradeço ao Programa de Pós-graduação em Sociologia- (PPGS/UFS) pelo acolhimento fundamental para ampliação de conhecimento e conclusão desse trabalho;

Gostaria de também agradecer o apoio institucional da Capes/CNPq em irrestrito apoio no fomento científico nesses anos de pandemia e negacionismo científico. Obrigado pelo incentivo científico, pois sem a bolsa de estudos, o qual fui contemplado foi fundamental para essa pesquisa;

Agradeço o respeito e o afinho do Professor Dr. Petrônio Domingues por me mostrar um trato diferenciado tanto com a ciência, quanto com o ser humano que pesquisa. Essas ações foram de grande importância para a sanidade mental e o desenvolvimento deste trabalho.

Quero manifestar também meus sinceros e humildes agradecimentos a meus irmãos, sobretudo nas figuras do Senhor João Donato e Dona Inez, meus pais e esteio para vida. Sou muito grato à educação e pela cultura sertaneja, as quais revisitaram todos os momentos;

Desejo manifestar meu amor e gratidão a minha companheira Silvana Bretas e a meu enteado amigo Miguel Antônio. Saibam que a importância de vocês nesta caminhada de doutoramento foi essencialmente rica, afetuosa, alegre e saudável;

Por fim, gostaria de agradecer e felicitar todxs aquelxs que tem no exercício dinâmico da literatura oral uma filosofia de vida intensa e comum, meu muito obrigado. Este trabalho é motivado pelas vossas existências, enquanto agentes lítero-sociais.

Sumário

RESUMO	10
AGRADECIMENTOS	14
INTRODUÇÃO	9
1 ESTRATÉGIAS ARBITRÁRIAS E AMBIGUIDADES NO FORRÓ	29
1.1 A LÍNGUA BRASILEIRA E A PALAVRA-VIVA.....	36
1.2 A LITERATURA ORAL E O CONTEXTO BRASILEIRO	43
1.3 A PERTINÊNCIA DO “SISTEMA LITERÁRIO” E A LITERATURA AFRO-BRASILEIRA.....	55
1.4 AS LINGUAGENS ARTÍSTICAS BRASILEIRAS E O FORRÓ NA CONSTRUÇÃO SIMBÓLICA DO NORDESTE.....	82
1.5 A SOCIOLOGIA BRASILEIRA.....	87
2. O FORRÓ E A MODERNIDADE NEGRA.....	100
3 LUIZ GONZAGA, A BUSCA DE UM REINADO.....	113
3.1 O PRELÚDIO DO BAIÃO.....	116
3.2 O AGREGADO DE TERRAS E O RACISMO SUTIL À “SERTANEJA”.....	130
3.3 O EXÉRCITO E A NATUREZA ERRANTE.....	141
3.4 O RIO DE JANEIRO: ENTRE O RACISMO E A NOTORIEDADE	150
3.5 “BICHO, EU VOU VOLTAR!”	181
4. JACKSON DO PANDEIRO: O REINADO DO BALANÇO	192
4.1PRELÚDIO DO COCO.....	194
4.2 NEGRA-VIDA: DA INFÂNCIA NO BREJO PARAIBANO AO RIO DE JANEIRO SEM PAU-DE-ARARA.	207
4.3CINEMA E TV BRASILEIRA: DA NOTORIEDADE MODERNA AO APAGAMENTO DA MEMÓRIA.	232
4.4 A CULTURA AFRO-BRASILEIRA COMO COMPONENTE DE AUTOESTIMA E POSITIVAÇÃO NEGRA.....	236
4.5 O MOLHO TROPICALISTA ULTRAPASSANDO A BARREIRA DO SOM.	249
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	260
6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	266

Introdução

As amargas consequências do legado colonial para a sociedade brasileira não são novidade para ninguém. Também nada de novo, a estrutura social do Brasil é claramente marcada por séculos de violência, e celebra de forma mais eficaz a imagem dos colonizadores como grandes protagonistas e construtores de um país que muitas vezes “tinha muito que aprender” ou “que aprendeu muito”. De alguma identidade brasileira “incrível”.

Desafortunadamente a herança colonial relegou tanto a cultura indígena quanto a cultura africana, que aqui estiveram a partir do processo de instalação da indústria colonial via exercício escravista, à subalternização, ao silenciamento, à ignorância, à deslegitimação e, em uma expressão, à violência do quase extermínio. Pelo simples fato destes agentes serem vistos por intermédio de características bárbaras em relação a outras nações “civilizadas” ou àquelas em “processo civilizatório” discursivo constante. No caso, o mestiço é representativo no palco do “Espetáculo das Raças”¹ e da “mestiçagem”², teve no discurso, nas ações das elites e da própria ciência, uma perspectiva evolutiva que condenava a sua participação na construção da sociedade ao apostar que o desenvolvimento do país se daria conforme a população fosse se branqueando.

Nesse sentido o tema dessa tese, o forró em uma perspectiva literária que reflete condicionantes raciais, foi se constituindo aos poucos conforme fui desenvolvendo minha prática docente seja no exercício do ensino básico, seja na prática no ensino superior, em cursos de língua portuguesa, literatura brasileira e na produção textual, os quais muito me orgulham, pois ensinar é uma bela forma de aprender.

Outrossim, a busca pelo significado da palavra “Forrobodó” e seus primeiros registros no campo da filologia se demonstraram desafiadores para os primeiros passos desta pesquisa e suscitaram diversas inquietações. Assim, ao partir do vocábulo *Forrobodó* e ao acompanhar seu desenvolvimento linguístico no desenrolar do século

¹ SCHWARCZ, Lilia Moritz. O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870- 1930. São Paulo: Companhia da Letras, 1993;

² MUNANGA, Kabengele. Rediscutindo a mestiçagem no Brasil- Identidade nacional versus identidade negra: Autêntica, 2020;

XIX até o início do século XX, ficaram mais evidentes as relações do termo, com a população e com a literatura. Ambos aparecem como formados por uma natureza vil e reles ou simplesmente em oposição a uma produção literária das elites, como encontramos no texto de Francisco José Alves (2007) “Nota para História do forró”.

Em sua “*Nota para a História do Forró*” (ALVES, 2007, p. 9), o historiador Francisco Alves atribui às recorrências do termo com mais veemência ao século XX, no qual encontramos meramente associação de *forrobodó* apenas como festa popular e/ou dança. Entretanto, sugere que a oficialização do termo tenha se dado entre 1883 e 1884 no periódico “*Gazeta Literária*” pelo estudioso Henrique Pedro Carlos de Beaurepaire-Rohan (1811-1899), quando na coluna “Glossário de vocábulos brasileiros” o registra.

Devido à transição dos séculos e a maior circulação de *forrobodó* nas classes populares fez com que o termo fosse colocado no dicionário em 1899, pelo filólogo Antônio Cândido de Figueiredo (1846-1925), reeditado em 1913, trazendo além da ideia já conhecida de baile popular, de formação musical ou de conjunto musical. Fato que em 1930, o filólogo sergipano Laudelino Freire (1873-1937) confirma essas versões, embora apresentando a apócope³ de *Forró* como uma novidade, fato que desenrolaria mais tarde o conceito do próprio gênero musical.

Não obstante, ao se criar diversas acepções à palavra “*forrobodó*”, reiteradas e intimamente conectadas à ideia de baile, de conjunto musical, de literatura produzida pela “gente vil”, o pesquisador Nei Lopes, em seu “*Dicionário Banto do Brasil*” (2012) traz a essa a ideia de bagunça, confusão, retreta acrescentando uma origem intrínseca ao tronco banto. Pela primeira vez *forrobodó* que outrora fora veemente ligada a diversos países da Europa tem sua inscrição relacionada às influências africanas, e por que não dizer afro-brasileiras, visto que o sarau, o baile é realizado pela parte mais carente da população. E quem é esta gente chinfrim na sociedade brasileira de outrora?

Outro ponto interessante apresentado no texto “*Nota para a História do Forró*”, Alves se refere ao vocábulo comumente citado nos dicionários lusitanos, nos quais o termo em questão, “*forrobodó*”, está intimamente associado à oposição semântica dos “saraus das elites”, ou seja, os saraus da ralé. Esta relação nos é de grande importância,

³ Mudança fonética que consiste na supressão de um ou vários fonemas no final de uma palavra (p.ex.:, por *cinema*, *bel* por *belo*); além de se processar por mudança linguística, em poesia pode ocorrer deliberadamente, para efeito de métrica (p.ex.: *mármor* por *mármore*).

pois elencamos dois fatores importantes: o primeiro ponto incide sobre a ideia de construção popular de baile combinado a um associativismo, que considerando a estrutura social do país referente ao século passado, um associativismo negro⁴; o segundo infere sobre a oposição do baile “chinfirim”⁵ aos saraus ou produção/literária das elites. Ambos os pontos são relevantes no sentido de termos em vista a comparação com dois processos de produção literária de grupos sociais distintos. Literatura só será reconhecida de acordo com a classe que a produz? O crítico literário Antonio Candido (2018) em uma de suas entrevistas declara que “*literatura somos nós!*”. Deste modo, amplia o conceito em toda dimensão da produção humana seja escrita ou oral da elite ou da ralé, afinal a língua, a literatura e a possibilidade de fabular trazem aos indivíduos a possibilidade de humanização.

Ainda fazendo referência aos termos forrobodó ou forró, como já descritos cronologicamente, podemos enfim desfazer a narrativa, na qual se atribui à expressão inglesa “*For all*” a origem não só do vocábulo, como também de uma narrativa inverossímil a cerca do baile e da construção do próprio gênero por Luiz Gonzaga, Humberto Teixeira, Zé Dantas, Gerson Filho, Jackson do Pandeiro e outros tantos.

No programa **Ensaio** da TV Cultura, produzido pelo jornalista Fernando Faro, no ano de 1992 o cantor Sebastião Jacinto da Silva, “coquista”, além de apresentar sua trajetória de vida e suas músicas define o Forró como “um conjunto de ritmos nordestinos: coco de roda, xaxado, baião, ciranda... tudo isso representa o forró...” (TV CULTURA, 1992).

⁴ Segundo consta no *Dicionário da Escravidão e da Liberdade* (2019) organizado por Lília M. Schwarcz e Flávio Gomes o conceito registrado pelo historiador Petrônio Domingues, no qual se infere: “Os negros desenvolveram, desde o período colonial, uma intensa vida associativa. Mesmo quando escravizados, encontraram diversas maneiras de se reunir com seus pares. Algumas formas organizacionais - como as maltas de capoeira e os terreiros de candomblé - foram perseguidas; outras, como as irmandades religiosas sob a égide da Igreja católica e as agremiações de ajuda mútua, eram toleradas pela sociedade em geral. Todas tinham como objetivo satisfazer necessidades sociais, econômicas, culturais, religiosas e humanas de um segmento populacional que vivia em condições adversas. A abolição da escravidão, em 13 de maio de 1888, não resolveu todas essas necessidades. No entanto, abriu aos negros a possibilidade de se organizar sob condições diferentes daquelas do regime de cativeiro, com mais margens de liberdade.” (LÍLIA MORITZ SCHUWARCZ; GOMES, FLÁVIO; DOMINGUES, 2018, p. 117)

⁵ “*Chimfrim*” como termo registrado no dicionário pode significar: coisa que não tem utilidade, de mau gosto ou ainda muito barulhento, confuso;

Conforme as informações citadas acima nossa pesquisa recorre à ideia de que o forró é uma expressão literária criada, exercitada, colocada em movimento pela rale brasileira em contraposição àquelas expressões literárias livrescas das elites. O forró se vale das fabulações e crônicas populares, suas contradições, suas críticas, suas resistências e porque não, as insurgências da população brasileira geralmente espoliada de seus direitos mais subjetivos.

Outra questão que nos serve como apoio a esta pesquisa é que existem relatos no século XIX, no Rio de Janeiro, dos bailes intitulados *forrobodós*, nos quais o entretenimento popular era regado por polcas, lundus, maxixes e outros gêneros musicais, entretanto se mantinham um gosto popular e também por danças mais libidinosas. No caso do nordeste a denominação dos bailes se estabelecia pela denominação genérica de *samba*, nos quais a sonoridade era composta pelos baiões de viola, pelos “baianos” e também pela pluralidade rítmica dos cocos.

Posteriormente, devido à decadência econômica e ausência de políticas públicas, que dirimissem o quadro de miséria causado pelas diversas estiagens, o nordestino se vê na necessidade “migrar”, mesmo em seu torrão, para diversas categorias sociais ocasionadas pelas secas, pois do estado de fome passou a “flagelado” e quando não dava mais para ali sobreviver assumia o estado de “migrante”.

Esses quadros foram representados na fotografia do início do século XX, pela literatura oral e escrita, pelo cinema e construiu uma noção de nordeste, de sertão e de nordestino. O forró como gênero “migrante”, conforme as invenções anteriores do baião de Lua e pelo coco de Jackson do Pandeiro, seguiu os fluxos econômicos mais significativos em todo o território nacional. Seguiu, juntamente com o sertanejo, para “seca d’água⁶” dos ciclos da borracha na região norte, depois para as revoluções políticas na primeira metade do século passado e se estabeleceu no processo de urbanização e industrialização entre sul e, principalmente no sudeste. Por essa razão migratória ou diaspórica, que o nordestino e o forró circularam o território nacional pavimentando ideias, ritmos e narrativas, as quais alicerçariam a estrutura para novas formas de lazer, das danças em pares e passíveis de encontros entre seus “pares”.

⁶ Expressão usada pelos sertanejos que migravam para o norte e se viam em desconforto pelas cheias na região, as quais os colocavam em uma privação diferente e, também para os mesmos sertanejos que migravam para o litoral em busca de bonança e passam fome no mangue em condições muito difíceis, como relatou Josué de Castro tanto em “Geografia da Fome”(CASTRO, 1984) e “Homens e Caranguejos” (CASTRO, 1967);

É indubitável que o baião, o coco e posteriormente o “forró” estabeleçam relação direta com os processos migratórios da região nordeste para o sudeste e/ou com a chamada “diáspora” nordestina (SILVA, 2022a, p. 177–178), visto o grau de ausências, violências e possíveis oportunidades, pois estas manifestações culturais fazem não somente a transição territorial, mas realizam a transição do baile como brinquedo popular rural para um gênero musical urbano em forma de produto rentável para indústria cultural no século XX.

Para o desenvolvimento desta tese em que analisa o “forró como expressão literária afro-brasileira” tomarei como objetos de estudo as obras dos dois principais ícones do gênero, respectivamente: Luiz Gonzaga do Nascimento e José Gomes da Silva, o Jackson do Pandeiro. A escolha de ambos os artistas se dá por diversos fatores que vão da complexidade e ao protagonismo das obras, passa pela questão dos gêneros musicais e também pelas questões atinentes à raça. Nesse sentido elencamos: 1) ambos foram desbravadores com sucesso dos ritmos nordestinos pela grande indústria cultural ajudando a mudar, inclusive, a cena cultural do país; 2) ambos trouxeram na bagagem dois ritmos distintos como dois grandes projetos para cultura nacional, respectivamente, o baião e o coco, que mais tarde ganharam o genérico de forró; 3) finalmente podemos refletir diretamente que ambos são indivíduos vindo da pobreza e do nordeste, filhos da ralé nacional e inquestionavelmente pretos!

Esta pesquisa vem apresentar informações e dados coletados, com os quais pudemos analisar mesmo com toda ascensão do forró a sua “negação” a partir do rótulo de regional mesmo sendo alicerce para a música nacional na segunda metade do século XX. A começar, segundo os dados, pelas marcas raciais e processos sociais de inclusão/exclusão⁷, por vezes refletidas também nas obras destes agentes acima citados, com os quais pudemos montar o percurso da “negra-vida” de ambas as personagens. Entretanto, o forró, como um dos portadores do gênero literário da canção não é devidamente evidenciado pela crítica cultural como uma expressão literária brasileira, assim como foram as canções da Bossa Nova, gênero comumente associado à média classe branca carioca. Tampouco encontramos na mesma crítica especializada ou na bibliografia pesquisada até o momento, nenhuma referência às questões raciais

⁷ Existe uma clara contradição no binômio da inclusão/exclusão social no forró, pois se inclui de forma massiva pela indústria cultural gerando uma grande notoriedade enquanto artistas de grande prestígio ao passo que são excluídos pelos fatores da regionalidade e da cor da pele como observaremos nos capítulos vindouros relacionados a estas grandes personalidades da cultura brasileira;

flagrantes no biótipo e nas atitudes inerentes a Luiz Gonzaga e a Jackson do Pandeiro, a não ser quando o autor é de origem estrangeira⁸.

Contudo essa pesquisa tem como objetivo investigar o forró e seus dois principais expoentes, a partir do conjunto de suas respectivas obras a fim de entender o porquê o forró não ser devidamente reconhecido como uma expressão literária, visto que é um condutor contumaz do gênero literário da canção tal como os gêneros musicais desenvolvidos pela classe média urbana. Vale ainda frisar que tal investigação analisa a “negação⁹” do forró pela crítica e pela indústria cultural a partir dos aspectos regionais e raciais presentes no legado do gênero musical. Uma pergunta serve de motivação para esta apuração: o forró não é devidamente reconhecido como expressão literária porque seus agentes, sejam artistas, seja o público em sua maioria serem nordestinos e negros?

Mesmo assim, ficam evidentes as questões relacionadas à regionalidade, uma vez que as personagens em questão vêm da região nordeste, de zonas muito específicas como o sertão e o brejo, além de o Brasil ter sido configurado até hoje por regiões, sendo que umas mais favorecidas e outras nem tanto. Este dado se torna de relevância, pois as regiões mais abastadas tinham o privilégio de escolher os seus tipos sociais como representantes legítimos, que representariam o Brasil por completo. O samba carioca é um bom registro que exemplifica essa representação nacional, mas em grande parte do país se produz samba, cada um com seu sotaque, sua temática e sua batida.

Ao passo que o preconceito regional se constituía e à medida que as cidades se urbanizavam e requeriam mão de obra barata para edificação desses projetos de “modernização”, o preconceito racial estruturava a sociedade brasileira, pois mesmo com o fim do escravismo em fins do século XIX, possibilitou ao negro uma liberdade restrita e tolerada, em virtude de o acesso aos direitos civis aos negros ter sido negligenciado pelo poder público, restando a marginalidade e na melhor das hipóteses o acesso ao esporte, às artes e à música.

Devido a esta formação social erigida pelas elites nacionais, as quais dialogavam com o racismo científico, que culminou, entre outros, no “pacto da branquitude”, a ciência local desenvolveu-se a partir de um pensamento social subordinado calcado nas

⁸ Podemos trazer como exemplos as obras de Dominique Dreyfus e Jack Drapper III onde vemos clara associação à racialização tanto de Luiz Gonzaga quanto aos demais forrozeiros. Entretanto, o paraibano Fernando Moura na biografia sobre Jackson do Pandeiro traz questões que comprovam as referências negras sobre artista. (DRAPER III, 2014; DREYFUS, 1996; MOURA; VICENTE, 2001)

⁹ Em nossa reflexão “negação” ao mesmo que pode indicar que o forró foi de certo modo negligenciado por questões regionais e raciais, pela crítica especializada, este também pode inferir um sentido que indica que a “negação” representa um aspecto positivo indicando sua racialidade negra, afro-brasileira;

diversas limitações do psicologismo sem ao menos fazer a reflexão baseada na pregressa história e na própria realidade nacional. Em vista disso, esse trabalho, ao buscar as obras de ambos os cancionistas citados, tenta aferir uma sociologia da práxis negra brasileira doravante o suporte do gênero musical do forró, pois este reflete uma dupla consciência comum ao negro que ora responde em favor do Estado, que o açoita historicamente, ora responde com sua valorização e autoestima.

Desse modo, enquanto uma “expressão literária afro-brasileira” acaba repetindo por vezes a imagem estereotipada do pensamento social, entretanto em menores proporções que a literatura enaltecida pelo cânone literário. Por isso, faz-se necessária a apresentação destes dois pretos, que na sua simplicidade e intencionalidade deram à cultura brasileira um lastro atemporal na integração nacional via cultura.

Vale à pena destacar que o primeiro cancionista¹⁰, Luiz Gonzaga, podemos considerá-lo um dos primeiros fenômenos de massa, que a partir dos anos 1947 teve sua voz ampliada/amplificada pelo rádio circulando não somente no Brasil, assim como em outros países pelas ondas, principalmente, da Rádio Nacional¹¹. O fenômeno “Rei do Baião” chegou também ao cinema comercial e em produções do cinema marginal¹² dos anos 1970, movimentou festivais da juventude e flertou com a incipiente televisão. Para não deixar de lembrar, Gonzaga na década de 1980, última década em vida, estabeleceu

¹⁰ “O cancionista é aquele que a todo o momento procura uma dicção convincente ou ainda, é aquele que no meio do malabarismo de linguagens consegue equilibrar o texto no ritmo e o ritmo no texto, todavia no caso das expressões populares e no específico caso da cultura brasileira acrescenta-se e se soma ao ritmo e ao texto, a presença do corpo. Acaba se constituindo em um misto de ações e exercícios que fundem musicalidade e fala cotidiana; é o guardião não somente da voz, mas de uma maneira de cantar que o diferencia dos demais cantores, independente do tempo; é a solene fusão de duas vozes: uma que canta e de outra que fala; é aquele que materializa o canto socialmente dando-o função”; (TATIT, 2002)

¹¹ Em 12 de setembro de 1936 era inaugurada na capital do Rio de Janeiro uma grande escalada no meio radiofônico brasileiro, a Rádio Nacional, primeira emissora com investimentos vultosos do capital estatal. Na estreia, a canção “Luar do sertão” composta por João Pernambuco e Catulo da paixão cearense apontava para os ventos, que suas transmissões iriam seguir. Trazendo em seu conjunto os melhores profissionais nas áreas técnicas e também os melhores músicos e artistas, que ajudaram a compor um cenário fértil para as bases da música popular brasileira. Ajudando na formação e profissionalismo técnico e na formação de músicos e artistas, a Rádio Nacional também funcionou para levar as ideias do processo desenvolvimentista para os locais de mais difícil acesso no país. Além de cobrir todo território nacional, a Rádio Nacional transmitia sua programação em sete línguas e abrangia diversos países pelo mundo. A Nacional foi pioneira em fazer audições de programas ao vivo, os famosos programas de auditório, os quais posteriormente assumiram os palcos da televisão aqui no Brasil, mas foi entre as décadas de 1940 e 1950, que o auditório veio à baixo com a revolução sonora conhecida por baião;

¹² No filme “Sem essa, Aranha” (1970) dirigido por Rogério Sganzerla a comédia permeada por sua anti-narrativa procura desvelar os problemas nacionais como a fome, a miséria e desigualdade social. Nele Luiz Gonzaga canta juntamente com seus familiares e populares a canção “Boca de forno” (1970) composta por Tânia e que compõe o LP Sertão, pela RCA Victor;

recorde¹³ de venda fonográfica encerrando sua trajetória em vida com título de “naiper¹⁴”(MARCELO; RODRIGUES, 2012) pela gravadora Victor, sendo agraciado com dois discos de ouro e um de platina, feito louvável para o cantor e para o migrante ritmo regional, que dialogou com as demais regiões.

O segundo Cancionista, Jackson do Pandeiro, outro grande fenômeno de massas foi considerado o “Rei do Ritmo” flertou com os ritmos brasileiros e internacionais fazendo fusões que enalteciam a cultura afro-brasileira e da diáspora negra pelo mundo. Foi daqueles fenômenos que estouraram na Rádio Jornal do Comércio¹⁵ em Pernambuco e chega à Capital Federal (Rio de Janeiro) como grande estrela, inclusive levando aos concursos de samba, aos carnavais cariocas, um “outro balanço” do balaio cultural que vinha do “norte”¹⁶. Apresentou e contribuiu com a popularização da informação pelas ondas radiofônicas, participou de diversos filmes nacionais, vendeu milhares de discos e deixou herdeira uma geração de músicos e de movimentos culturais.

O fato é que o forró, como gênero musical, atravessou parte considerável do século passado circulando conforme a materialização do canto como elemento social, apresentando os Brasis em sons, em diálogos, em narrativas e em estruturas poéticas comuns à população brasileira que, à época conforme dados do INEP¹⁷, esta se apresentava com baixa escolarização e com condições de vida e de trabalho precarizadas. Nesse sentido, o gênero musical forró, que defendemos como expressão literária afro-brasileira, trouxe consigo os debates e temas que traduziam a urbanização no país, a condição da diáspora nordestina no sudeste, a reivindicação do “nortista” no processo de construção de uma modernidade negra e àqueles temas candentes manifestados no modernismo brasileiro presente no Regionalismo de 1930. Entretanto com uma assimilação maior por parte do público ouvinte afeito ainda a um tipo de

¹³ Na década de 1980, quando conquistou diversos discos de ouro e de platina, Luiz Gonzaga contou com o trabalho de produção do compositor João Silva, responsável também pela maior parte das composições de seu repertório. João Silva consta hoje como o compositor que mais músicas o Rei do baião gravou, superando em quantidade os consagrados Humberto Teixeira e Zé Dantas;

¹⁴ Naiper é a honraria entregue pelas gravadoras àqueles artistas, que batem substancialmente recordes de venda de fonogramas e discos. No caso da Gravadora RCA Victor apenas dois artistas conseguiram esse feito no Brasil: Nelson Gonçalves e Luiz Gonzaga;

¹⁵ Fundada no Recife- PE no ano de 1948 por Francisco Pessoa de Queiroz, a rádio teve um papel importante na rádio fusão e no desenvolvimento cultural do nordeste, chegando a ser transmitida em diversos países, fato a ser justificado pelo seu slogan “*Pernambuco falando para o Mundo*”, o qual imprimia o seu sucesso e popularidade;

¹⁶ A utilização de “Norte” refere-se à nomenclatura específica à região nordeste durante parte considerável do século XX devido às diversas reordenações regionais ocorridas no Brasil;

¹⁷ SAMPAIO, Carlos Eduardo Moreno. Mapa do Analfabetismo do Brasil. Brasília: MEC/INEP, 2003;

expressão literária com base na “palavra viva¹⁸”, que se materializa no diálogo entre o canto e os ouvidos.

Assim, a relação emissor/receptor ou cantador e seu público pode ser incluída ao termo *literatura volante*¹⁹ que circula principalmente conforme os recursos da oralidade conduzida por toda e qualquer expressão oral, seja ela dimensionada pelos saraus, apresentações musicais, de dança, pelas ondas do rádio e também pelo produto fonográfico. Essa movimentação de uma literatura volante fica evidente nos processos migratórios e pela diáspora externa e interna²⁰. No caso do forró, como gênero genérico, essas expressões migraram principalmente da região nordeste para os centros de urbanização do sudeste se apropriando e se reinventando consoante a necessidade do cotidiano. Logo, podemos nos referir a ela como “literatura migrante”.

Outro questionamento, que nos faz refletir sobre parte significativa dessa tese diz respeito ao não reconhecimento ou de um reconhecimento ainda superficial, daqueles que contribuíram de forma relevante com a cultura nacional. Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro têm uma importância incontornável e inegável, fundamentais para entendermos a construção de identidades cruciais nas políticas nacionalistas e desenvolvimentista, principalmente na Era Vargas. Assim, como a grande contribuição que trouxeram para a indústria cultural e para toda economia num contexto de comunicação social dos fenômenos da era do rádio, da TV preto e branco, em cores, do cinema e da imprensa escrita. É incontestável a fama dos dois cancionistas, porém seu reconhecimento vem com a chancela regional e não nacional, portanto podemos, então, questionar se reação ambígua da elite letrada e da crítica historiográfica e sociológica da música popular brasileira em negar e, contraditoriamente, reconhecer esse gênero como expressão fenomênica do campo musical, tem por motivação o preconceito de raça e regionalização? Ou, de outro modo, apesar do estrondoso sucesso sob vários pontos de

¹⁸ Expressão utilizada como referência a toda e qualquer expressão literária que tenha efetivamente as bases na oralidade, seja ela marcada pelo improviso, seja ela registrada na escrita pela palavra oralizada no papel, como é o caso da literatura de cordel e das letras das canções registradas nos encartes de fonogramas e nas colunas de jornais de época (grifo do autor);

¹⁹ Concebe-se ao termo *literatura volante* a dimensão de uma literatura que circula principalmente conforme os recursos de oralidade conduzida por toda e qualquer expressão oral, seja ela conduzida pelos saraus, apresentações musicais, de dança, pelas ondas do rádio e pelo produto fonográfico. Essa movimentação de uma literatura volante fica evidente nos processos migratórios e pela diáspora. No caso do forró, como gênero genérico, essas expressões migraram principalmente da região nordeste para os centros de urbanização do Sudeste e apropriando e se reinventando conforme as necessidades do cotidiano, logo podemos nos referir a ela como “literatura migrante”;

²⁰ Trataremos desse movimento diaspórico duplo no próximo capítulo.

vista, teria se submergido no sequioso silêncio das chamadas elites culturais cuja cor de pele e a origem regional poderiam ser ofuscadas pelo negro nordestino?

Insisto no percurso da reflexão: teria Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, cada qual ao seu modo e ao seu tempo, capturado o sentido e o significado da literatura oral negra nordestina e, portanto, regionalíssima, e se empenhado em lográ-la como expressão e manifestação da cultura nacional? Teria sido o projeto de suas vidas? Outra questão que nos instiga nessa pesquisa, o baião, o coco, o forró que são socialmente consagrados como manifestações regionais, mas que, em função de sua popularidade através das difusoras de rádio em âmbito nacional, teriam se transformado em potenciais agentes de uma modernidade que humanizou a presença negra em sua constituição e, ao mesmo tempo, contribuiu para a integração regional brasileira?

Reafirmamos que o pressuposto do presente estudo parte da hipótese de que diversas expressões da cultura brasileira foram escolhidas como representações nacionais da cultura popular por intelectuais e/ou pelas políticas de incentivo à cultura brasileira. Respectivamente, a literatura produzida nas primeiras décadas do século XX no movimento modernista paulista e o samba que teve fruição na cidade do Rio de Janeiro, por isto este trabalho busca elaborar uma análise sociológica a partir de diversos fatores, dentre eles a língua, a literatura e a própria ciência, o porquê da dificuldade de entendermos o forró como expressão literária afro-brasileira presente no Brasil como outros gêneros musicais o são, bem como suas representações negras no protagonismo dessa forma de fazer/pensar literário.

Nosso objeto de pesquisa são as obras dos gênios do fenômeno musical, generalizado por forró, que nos exige a percorrer um caminho investigativo volumoso, denso, sinuoso, migrante e surpreendente visto o acervo documental que entre os anos de 1940 a 1980 tratou de compor uma página da música popular brasileira e sua relação com diversos aspectos sociais, econômicos, raciais, culturais e políticos. Para empreender essa caminhada, nos apropriamos da inédita concepção metodológica de Antônio Cândido (2006) de tratar a literatura em sua totalidade entre forma e conteúdo, ou seja, é uma arte cuja forma não se separa do conteúdo.

De acordo com sua abordagem a cerca do “sistema literário”, Candido ressalta a importância alegando que a literatura não deve estar desassociada das perspectivas humanas e sociais, além de trazer esta como algo fundamental para sobrevivência humana, o sociólogo, alega pra sua ideia de sistema, que depende de uma relação

intrínseca entre o autor, a obra e o público para consolidar de fato a literatura. Segundo o crítico, independente de ser escrita ou de ser oralizada, a literatura além de se constituir no tripé autor-obra-público deve ser lida, deve circular. Assim foi o forró!

Para o sucesso da metodologia²¹ de nossa pesquisa pudemos contar com o suporte da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (HDBN)²², que nos proporcionou elencar por temas específicos uma gama de notícias e informações relacionadas a carreira e a questões pessoais tanto de Luiz Gonzaga quanto de Jackson do Pandeiro no período concernente ao fim dos anos 1940 até a década de 1980.

Como todo estudo que se desafia a tratar de grandes personalidades, como é o nosso caso, não pode incorrer no risco de trazer a obra sem abordar a vida do autor, por isso, trabalharemos os percursos de vida pessoal de Luiz Gonzaga e de Jackson a partir de biógrafos, matérias jornalísticas encontradas *Diário da Noite* (1956), *Jornal do Comércio* (1970) *Diário de Notícias* (1974-1975), *Diário de Pernambuco* (1971-1980), *Revista do Rádio* (1953-1955), *Radiolândia* (1954-1958) e *O Cruzeiro* (1956).

Os periódicos relacionados às informações referentes à cultura radiofônica foram de grande importância, pois a partir deles conseguimos reunir um conjunto de informações valiosas à pesquisa, desde a infância pobre marcada pela pobreza, ao sucesso estrondoso na mídia nacional, aos episódios de violência até questões pessoais como o casamento inter-racial, bem como outras formas de inserção em uma sociedade edificada estruturalmente pelo racismo.

Os periódicos em formato de jornal serviram de suporte para reunir informações gerais, sobre as quais acontecimentos específicos eram veiculados a respeito de questões pessoais no que concerne a acidentes, a posições políticas, a participação em programas e novos contratos no rádio, assim como violências sofridas e demais contratempos no percurso de suas carreiras.

A mídia escrita que propagandeava os eventos radiofônicos, as famosas revistas do rádio, traziam informações de bastidores com intuito de divulgar programas de rádio, promover artistas, além de apresentar de forma mais íntima a vida de artistas desde os

²¹ De acordo com as condições de pesquisa repensadas mediante as condições sanitárias instáveis motivadas pela crise mundial da covid-19 ou pelo “novo normal”, entrevistas e ações do campo que requeriam proximidade ficaram relativamente restritas, tanto pelas questões de saúde pública, quanto por meras questões de acesso à estrutura remota de parte dos possíveis entrevistados;

²² Acesso no site: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>;

palcos à vida cotidiana no sentido tanto de popularizá-los, quanto de conferir a estes uma proximidade com o ávido público.

Outro fato que chama atenção na pesquisa foi a possibilidade de usar como método a audição para dar mais evidência às dicções da literatura oral exercitadas pelos dois cancionistas em questão. Para isso nos valem de podcasts²³, rádios em formato analógico e digital²⁴, sites específicos à temática do forró²⁵, vídeos de entrevistas em plataformas digitais (Youtube) e de amplo acervo de entrevistas digitalizadas por alguns biógrafos. Estas entrevistas, especificamente de Luiz Gonzaga, cedidas à biógrafa Dominique Dreyfus para o livro “*Luiz Gonzaga Vida de Viajante: a saga de Luiz Gonzaga*” (1996) foram transcritas e disponibilizadas em áudio via “QR code” no livro comemorativo “*Luiz Gonzaga 110 anos do Nascimento*” (2022) escrito por Paulo Wanderley, também foram importantes para o desenvolvimento do método auditivo.

Ainda seguindo o método da audição, durante a crise sanitária da covid-19, tivemos a oportunidade de acompanhar “*lives*” de diversos canais do youtube nos quais canais vinculados a programas de rádio e de DJs contribuíram para alicerçar a pesquisa com um repertório diferenciado e propositivo, visto que muitas das músicas apresentadas não constam em circulação e catálogo de gravadoras, muitas delas já extintas. Dentre os canais de relevância para a tese destacamos respectivamente o programa veiculado pela rádio Nacional de Brasília, “*Acervo Origens*”²⁶ e também o “*Forró em vitrola*”²⁷, ambos idealizados e apresentados pelo músico e DJ Cacaí Nunes.

Para melhor entendimento e na busca de conduzir a empiria de forma mais organizada, a partir desta introdução nos capítulos 1 e 2 desenvolvemos a pesquisa a cerca dos temas que delineiam nosso recorte. Doravante levantamentos na base da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD)²⁸, mantida pelo Instituto Brasileira de Informação de Ciência e Tecnologia (IBICT), na qual se concentram dissertações e teses de programas de pós-graduações distintos, assim como buscamos na Hemeroteca Digital Brasileira (HDB)²⁹ jornais e revistas do rádio importantes para o

²³O podcast “*Música Negra do Brasil*” e o “*Vidas Negras*” encontrado na plataforma Spotify ;

²⁴Rádios presentes nos sites <https://luizluagonzaga.com.br/> ; <https://radioforrotradicional.com.br/> ;

²⁵Sites <https://www.forroemvinil.com/> ; <https://luizluagonzaga.com.br/>;

²⁶<https://www.youtube.com/watch?v=7vTE98GdQ7k> acesso em 12/08/2020 às 08:30h;

²⁷<https://www.youtube.com/watch?v=unVc21bN1ro&t=4859s> acesso em 12/08/2020 às 08:30h;

²⁸<https://bdt.d.ibt.br/vufind/> ; acesso em 12/08/2020 às 08:30h;

²⁹<http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/revista-radio144428> ; acesso em 05/12/2020 às 22:40h;

desenvolvimento e análise desta pesquisa. Dentre os periódicos coletados de relevância destacamos: A “*Revista do Rádio*” (1948-1960), A “*Revista Radiolândia*” (1950-1966), “*Diário de Pernambuco*” (1950-1970), “*Diário de Notícias*” (1970) e “*Diário da Noite*” (1955-1975).

Nestas buscas fizemos combinações avançadas de termos tomados para utilização de argumentos de pesquisa “assunto” e “título”. Os termos de busca utilizados foram “**literatura e cultura popular**” onde encontramos cem (100) registros e coletados quatro (4) textos para argumento de pesquisa. Além disso, outras combinações foram alvo do levantamento, dentre as quais evidenciamos: “**forró e canção**” onde obtivemos 20 (vinte) resultados dos quais 4 (quatro) textos foram coletados; “**Modernidade e Negritude**” foram contabilizados 10 (dez) textos dos quais selecionamos 2 (dois) textos; “**Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro**” foram encontrados 15 (quinze) textos, entretanto selecionamos apenas 4 (quatro) textos dentre os quais estruturaram os capítulos referentes a ambos cantores.

É importante registrar uma especificidade do trabalho metodológico aqui desenvolvido que foram as audições de entrevistas gravadas em difusoras de rádios e de TV e dos próprios discos de cada forrozeiro para que eu pudesse apreender as dicções, o tom e a fluência da voz articulada à letra, a instrumentalização e a intencionalidade de imprimir a singularidade de sua obra. Portanto, as narrativas encontradas na construção das respectivas dicções, enquanto cancionistas, e parte das obras desses dois interpretes da cultura de massa brasileira, no período que se estende de 1940-1980, buscando compreender situações e características fundamentais para confrontar sua relação do forró/literatura dentro de uma perspectiva reconhecida e inserida no contexto de modernidade negra, que de certo modo fustiga a participação do negro na construção de Brasil. Vale esclarecer que não é nossa pretensão esgotar o conjunto da obra desses dois artistas, visto que seria trabalho infindo, mas também porque operamos com alguns critérios de seleção de suas músicas, a saber letras que tratam da diáspora nordestina, temas nacionais e suas intersecções com os regionais e vice-versa, temas que tratam do desenvolvimentismo populista e alguns grandes sucessos. Em algumas seleções tais se apresentam em conjunto.

Como fundamento nos apropriamos do conceito ampliado de Literatura Oral contida nas obras de Luiz da Câmara Cascudo³⁰ (1950) e de Paul Zumthor³¹ (1993), para criar a possibilidade de tomar as obras de Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, o baião, o coco, o forró, entre os anos 1940 a 1980, como objeto de estudo na medida em que reconhecemos sua representação nordestina, popular e negra.

Além desses registros, encontramos alguns livros sobre Luiz Gonzaga entre biografias, ensaios, livros compostos por entrevistas transcritas do rádio e/ou TV. Também encontramos obras em que o baião e Luiz Gonzaga, de certa maneira, tornam-se referências fundamentais para historiografia do gênero, seja ele musical, seja literário. Especificamente sobre Gonzaga encontramos “*Vida de Viajante: a saga de Luiz Gonzaga*” (1996) da francesa Dominique Dreyfus, reiterada como a mais completa biografia sobre o Rei do Baião; “*Eu vou contar pra vocês*” (1990) do jornalista Assis Ângelo que compilou diversas entrevistas com o artista; “*Dois Migrantes*³²: o gênero musical baião e o compositor e intérprete Luiz Gonzaga na cidade do Rio de Janeiro - 1940-1970” (2022) de Ruberval José da Silva.

Sobre Jackson do Pandeiro a fortuna crítica ainda é bastante exígua, contendo apenas poucos livros dentre os quais podemos elencar: “*Jackson do Pandeiro: O rei do ritmo*” (2001) de Fernando Moura. Considerada a obra mais completa relacionada ao cantor/ compositor tratando paralelamente da vida desta importante personagem da música brasileira associando constantemente à história do nordeste e também sobre sua “arribação³³” para o Sudeste. Podemos contar também para a análise do perfil de Jackson do Pandeiro duas obras de compilação e organização dos arquivos, discos e informações de parceria as seguintes obras: a primeira intitula-se “*A musicalidade de Jackson do Pandeiro*” (2011) de Inaldo Lopes e a segunda e mais recente a compilação

³⁰ A obra de Luiz da Câmara Cascudo é de relevância para cultura oral brasileira, sobretudo para a literatura oral, na qual encontramos diversos registros desta e suas mais diversas funcionalidades, desde o canto de trabalho aos mais diferenciados usos em celebrações da vida cotidiana da população nordestina;

³¹ Diferentemente da obra de Câmara Cascudo, que cataloga os registros da literatura oral e seus usos, o conceito de Literatura oral desenvolvido por Paul Zumthor tem características mais dinâmicas desenvolvendo e caracterizando os níveis de oralidade e a presença do corpo a partir das performances que o canto emana ao corpo e das performances presente na voz. Nesse sentido o medievalista vê como indissociável a relação entre corpo e elocução;

³² Nesta obra, Ruberval José apresenta os processos relacionados à personagem de Luiz Gonzaga em sua diáspora pessoal, quanto o processo de migração dos gêneros musicais nordestinos, que acabaram sendo legitimados pela indústria cultural no sudeste, em especial o baião;

³³ “Arribação: analogia às aves de arribação comuns no nordeste brasileiro por serem aquelas que migram a procura de temperaturas mais quentes. Diz-se que arribação no sentido figurado do nosso vernáculo, daquele que migra ou ainda, associa-se a andarilho”. Acesso em: <https://www.dictech.com.br/dicionario/termos-tecnicos/agricultura/significado-de/ave-de-arribacao-ou-migratoria/> ;

“*Jackson do Pandeiro de A a Z*³⁴” (2022) de Sandrinho Dupan, esta última foi de suma importância, pois cataloga a obra de Jackson por música em ordem alfabética classificando-as por data, LP e por gênero musicais distintos que compõem a totalidade do gênero forró;

Entre as obras que basearam nossa experiência de pesquisa, investigação e escrita, salientamos: **Forró no Asfalto – Mercado e identidade sociocultural** (2003) de Expedito Leandro Silva; **O Fole roncou – uma História do Forró** (2012) de Marcelo e Rodrigues; **O século da Canção** (2004) de Luiz Tatit; **A invenção do Nordeste e outras artes** (2001) de Durval Muniz de Albuquerque; **Com Respeito aos oito baixos – Um estudo etnomusicológico sobre o Estilo Nordestino da Sanfona de Oito Baixos** (2013) de Leo Rugero Peres; **Música Popular e moderna Poesia Brasileira** (1977) de Santana; **Sociologia de um gênero: o Baião** (2012) de Elder P. Maia Alves; **Cocos Alegria e devoção** (2000) de Maria Ignez Novais Ayala e Marcos Ayala.

Em “*O português Afro-brasileiro*” (2009) de Dante Lucchesi fundamentou nossa abordagem no que diz respeito ao tema da linguagem, assim como a influência afro-brasileira na construção da língua portuguesa falada no Brasil, pois é comum percebermos que esta é constituída a partir dos recursos da oralidade, entretanto muitas das marcas relacionadas tanto ao negro, quanto ao indígena são reiteradamente apagadas pela filologia em detrimento da hegemonia das línguas europeias, que por aqui estiveram devido aos processos de colonização e/ou imigração. Para nossa análise em relação ao forró, essa aproximação do português falado no Brasil é de grande importância, porque nos auxilia na produção de sentido de vocábulo, de estruturas linguísticas e de expressões brasileiras contidas nas letras das canções.

Outra obra importante relacionada à literatura também fora utilizada aqui com a intenção de dar sustentação ao protagonismo negro na produção desta expressão artística. Em “*Literatura Afro-brasileira-100 autores do século XVII ao XXI*” (2014) Eduardo de Assis Duarte desenvolve um conceito rico em que tira a figura do negro literalmente “da cozinha” para alçar o papel das personagens principais na trama, quanto ao empreendimento da escrita criativa. Além disso, o texto de Conceição Evaristo, “*Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade*” (2009) completa a iniciativa de Assis, quando acrescenta que esta forma de expressão literária se

fundamenta nos princípios da ancestralidade e nas experiências negras formando a ideia das “*escrevivências*”.

Com intenção de melhor aprimorar e relacionar o contexto do forró à literatura afro-brasileira tivemos a oportunidade de trazer a obra de Zilá Bernd, “*O que é negritude?*” (1988), na qual a autora elabora um histórico do movimento surgido na França erigido por intelectuais negros das colônias francesas com o intuito de desfazer uma semântica negativa ao vocábulo “negro” no sentido de conferir um processo de humanização a esses agentes e suas respectivas identidades, tal qual aconteceu com o forró, que ao se desfazer da carga de inferioridade atribuída humanizou a população negra nordestina.

Somadas a isto, algumas das obras do sociólogo Clóvis Moura, sobre as quais destaco: “*História do negro Brasileiro*” (1992) “*Sociologia do negro brasileiro*” (2019) deram aporte necessário para o entendimento no campo da sociologia da participação, construção e desenvolvimento da estrutura social brasileira, especialmente com a participação do negro em várias áreas e em diversas épocas desfazendo, pois “*O negro: de bom escravo, a mau cidadão?*” (2021) como vimos nesta última obra reeditada recentemente.

Assim, essa introdução se refere ao desenvolvimento da música popular brasileira e sua relação com o século XX. Mais estritamente sobre o protagonismo dessa manifestação eminentemente popular que segue os fluxos migratórios para o sudeste brasileiro. Entender esse processo dinâmico seja pelo deslocamento das performances quanto pela inserção de um ambiente rural para o urbano, definitivamente não são tarefas fáceis, pois revelam negociações e sutis direcionamentos, que desvelam questões estruturais de um Brasil “moderno”, romântico e em constante “desenvolvimento”, no qual o negro ordinariamente aparece como tema. Além disso, nela fortalecemos o horizonte de sentidos e explicamos a estrutura a fim de trazer ao leitor maior clareza e entendimento.

É fato que a canção não é uma criação do século XX, porém a historiografia mesmo fazendo referência à cultura popular, no que tange suas construções, deixa de lado a importância da cultura musical do Nordeste brasileiro para o cenário nacional ou meramente a institui como regional. Desde os batuques africanos à possível interação de culturas diversas, lundus, maxixes, choros, toadas e sambas foram tomando seus espaços somente possíveis a partir do branqueamento ou eufemismo de melodias e

sotaques, os quais se contrapunham ao grave da percussividade dos tambores (sincope³⁵) ou àquela batida que se concentra presente na voz de todo e qualquer cancionista herdeiro da diáspora africana. Como coloca Oliveira em seu ensaio:

Dos vissungos à história do samba, passando por toda música negra afro-brasileira até os dias de hoje através do slam, do rap e do funk, percebemos a reiteração histórica da canção atravessada, pela palavra percussiva, a palavra talhada por sua percussividade acentuada. Neste sentido, há uma relação entre a figura rítmica e a canção que parece desempenhar a centralidade dos processos musicais afrodiaspóricos. (OLIVEIRA, 2020, p. 4)

A título de contextualização, existem diversas referências sobre momentos musicais importantes para a cultura brasileira no século em questão. Os trabalhos sobre a importância da Jovem Guarda e seus “atores”, alguns relacionados à representatividade nacional da Bossa Nova, que abrangia alguns bairros de classe média carioca e que apagou protagonistas como Johnny Alf³⁶, geralmente apoiados por uma crítica míope, essencialista e racista.

Nesse sentido, formaram-se direcionamentos em que a crítica cultural, mais precisamente voltada para a música se firmou diante de duas linhas de raciocínio: uma excepcionalista e outra focada em uma ideia mais pluralista. A primeira se desenvolve majoritariamente sob o foco de um conservadorismo marcado pelo nacionalismo orgânico, estático e unificador, enquanto a segunda era “decididamente cética quanto ao desejo de totalizar a cultura negra”. (GILROY, 2012, p. 205–206)

Ao pensar a modernidade e sua relação com a sociedade brasileira fruto da violência de séculos do regime escravocrata e responsável pelo grande contingente de transferência afrodiaspórica forçada para as Américas, podemos estabelecer critérios que tanto incidem para processos de “dupla consciência”, quanto como forma de entender que a cultura afro-brasileira só é possível conforme os fluxos simbólicos entre o mundo Atlântico e os trânsitos internos. Tanto Luiz Gonzaga, quanto Jackson do Pandeiro, respectivamente o baião e o coco se constituem fundamentalmente, a

³⁵ “Utilizada em diversos gêneros musicais, é uma característica rítmica que muitas vezes na música ocorre um efeito de deslocamento natural da acentuação.” (JOSÉ, 2021.p.423)

³⁶ BETH, Joice. A Bossa Nova e o medo branco. São Paulo: Revista ELLE, 2020. Acesso em: <https://elle.com.br/colunistas/a-bossa-nova-e-o-medo-branco> no dia 08/12/2020;

contingência dos (des) encontros como “singulares para experiência migrante” tal qual colocou Ruberval José da Silva (2022, p.22).

Todos esses fatos são importantes para colocarmos a importância da participação da música e da cultura nordestina em âmbito nacional, a partir dos processos de radiodifusão da Rádio Nacional, empresa de capital misto e importante veículo de comunicação/ propaganda, que divulgou o getulismo, e ainda perceber tanto Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro como homens do interior do Nordeste e negros como fenômenos de massa da cultura brasileira, quando a evidência de abordagens essencialistas era de comum acordo com as políticas da Era Vargas.

Nosso propósito não se direciona a questões da origem atribuídas seja ao baião, seja ao coco ou ao forró. A autenticidade, os referenciais estéticos e os percursos que priorizem visões rígidas ou estáticas de identidade não são interessantes para analisarmos o sertão, o brejo, a migração, a urbe e a participação do negro em trânsitos na construção da moderna sociedade brasileira, desigual, caudatária dos processos de ancestralidade e no relato de suas experiências.

Esta tese se estrutura a partir de uma sequência epistemológica que ajuda na análise de nossa pergunta: o forrobodó é uma expressão literária afro-brasileira? Diante desse questionamento dividimos o texto por completo em 5 (cinco) capítulos, dentre os quais explicitamos: a Introdução, na qual esclarecemos o trabalho em sua totalidade; o capítulo 1 “Estratégias arbitrárias e ambiguidades no forró”; Capítulo 2 “Forró e a modernidade negra”; Capítulo 3 “Luiz Gonzaga e a busca de um reinado”; o Capítulo 4 “Jackson do Pandeiro e o reinado do ritmo” e o capítulo 5 onde concluímos “Forrobodó...Forró: o Baile da raça e dos Gêneros”, as considerações finais.

Essa Introdução se refere ao desenvolvimento da música popular brasileira e sua relação com o século XX. Mais estritamente sobre o protagonismo dessa manifestação eminentemente popular que segue os fluxos migratórios para o sudeste brasileiro. Entender esse processo dinâmico seja pelo deslocamento das performances quanto pela inserção de um ambiente rural para o urbano, definitivamente não são tarefas fáceis, pois revelam negociações e sutis direcionamentos, que desvelam questões estruturais de um Brasil “moderno”, romântico e em constante “desenvolvimento”, no qual o negro ordinariamente aparece como tema.

No Capítulo 1 “**Estratégias arbitrárias e ambiguidades no forró**” trataremos de algumas estratégias e situações “ambíguas”, que ajudaram a solidificar o discurso eurocêntrico da branquitude fortemente no século passado. Estratégias desenvolvidas na construção de uma nação eminentemente negra, mas com anseios na branquitude, aqui desenvolvidas a partir da sociolinguística da língua nacional e sobre a égide do glotocídio³⁷; também da formação da literatura brasileira a partir da tradição oral igualmente preponderante em parte significativa do século XX, a qual fustiga um modernismo brasileiro ainda muito preso às academias e a uma burguesia letrada e, por fim, a ciência, uma boa estratégia de criação de narrativas e preconceitos que tentavam anular o protagonismo e resistência do povo brasileiro acima de tudo de maioria negra.

Em “**Forró e a modernidade negra**”, no capítulo 2, apresentaremos a relação do forró em torno do debate com a modernidade negra, que transitou entre diversas realidades de Brasil, desde aquele país árido, migrante repleto da simbologia da saudade até aquele relacionado ao universo da cultura urbana e industrial das grandes capitais, sobretudo onde os ritmos regionais se repaginaram em culturas e produtos populares.

Por conseguinte no capítulo 3 “**Luiz Gonzaga e a busca de um reinado**” se desenvolve localizando o leitor a partir da formação e do entendimento do baião como base fundamental para a literatura produzida pelos violeiros, sobre a qual se transformou em célula mãe da música e canção popular brasileiras, independentemente do tempo. Após esse prelúdio nos debruçamos nas narrativas pessoais de Luiz Gonzaga do Nascimento, nas quais encontramos inserções sociais, conflitos, entendimento de classes, enfim situações que mostram as diversas negociações sociais vivenciadas para então dirimir o preconceito racial.

No capítulo subsequente “**Jackson do Pandeiro e o reinado do ritmo**” exigiu-me muita dedicação e pesquisa, pois ao contrário de Luiz Gonzaga, que tem uma fortuna crítica abundante a seu respeito, incluindo reedições comemorativas de seus discos, Jackson do Pandeiro possui um rico material, porém muito disperso, de difícil acesso à população e ainda poucos trabalhos de pesquisa contando apenas com no máximo 2 (duas) obras biográficas e um documentário bloqueado para exibição,

³⁷ Procedimento de marginalização de línguas de uma comunidade linguística de falantes, que favorece geralmente as línguas do colonizador em detrimento do desaparecimento das línguas do colonizado (grifo do autor);

motivado por questões judiciais. Mesmo assim, algumas fontes de jornais e revistas mostraram o protagonismo de Jackson do Pandeiro a partir da década de 1950 fazendo sucesso em Recife - PE e chegando aos braços da audiência nos carnavais e sambas cariocas. Do sucesso, à fama, à badalação, à violência desde sua infância no brejo aos salões das metrópoles Jackson resistiu e ajudou a formar várias gerações.

E finalmente, nas considerações finais o **“Forrobodó: o Baile da raça e dos Gêneros”** encontra-se a análise do questionamento de nossa tese: tendo o forró como uma expressão literária afro-brasileira, porque esse cadinho de experiências, muitas vezes diaspóricas, que logrou transcender a esfera do regionalismo, incorporando-se onde existia o povo brasileiro, não é reconhecido de forma justa, igualmente com aquelas oriundas no modernismo canônico, vide a cena paulista?

É fato que coco e baião, Jackson do Pandeiro e Luiz Gonzaga se fundem resignificando o forrobodó como o baile da raça, pois dele se concretiza um processo de “redução sociológica”(RAMOS, 1996), cultural e humana fruto do encontro e trocas simbólicas comuns àquela sociedade brasileira em situações de migração e desenvolvimentismo controversos.

1 Estratégias arbitrárias e ambiguidades no Forró

“Monólogo ao pé dos ouvidos”

Modernizar o passado
 É uma evolução musical
 Cadê as notas que estavam aqui?
 Não preciso delas!
 Basta deixar tudo soando bem aos ouvidos
 O medo dá origem ao mal
 O homem coletivo sente a necessidade de lutar
 O orgulho, a arrogância, a glória
 Enche a imaginação de domínio
 São demônios os que destroem o poder
 Bravio da humanidade
 Viva Zapata!
 Viva Sandino!
 Viva Zumbi
 Antônio conselheiro!
 Todos os panteras negras
 Lampião sua imagem e semelhança
 Eu tenho certeza eles também cantaram um dia...³⁸

Tomando todo cuidado para não cometer nenhum anacronismo, a “canção-manifesto” representada aqui, de autoria de do Chico Science e da banda Nação Zumbi³⁹ (1994) nos provoca uma reflexão a cerca da importância e do poder tanto da palavra falada, quanto do canto como necessidades humanas e também pelo senso coletivo que estes proporcionam àquele que os recebe. Tão importante quanto que os emite, o receptor tem sua função importante e completa a relação estabelecida pelo ciclo da linguagem.

³⁸ SCIENCE, Chico. Monólogo ao pé do ouvido. Rio de Janeiro: Sony, 2004;

³⁹ ícones do movimento Mangue-beat, que expandiu - nos anos 1990 - a cultura nordestina, entre o local e o global, para o Brasil e fora dele

Na canção “*Monólogo ao Pé do ouvido*” além de apresentar a contradição de um solilóquio com dimensões de canto que transcende à individualidade expressa pelos exercícios de linguagem que nos chegam, “**Basta deixar tudo soando bem aos ouvidos**” chama nossa atenção para relacionar o forró e seu canto, pois este parte dos queixumes do nordestino ganhando acolhimento nas dimensões coletivas daqueles que fugindo das situações de dificuldade procuravam melhoria de vida. Nos temas relacionados ao forró, o amor, a saudade, a fome, a seca, a migração e porque não o racismo e a xenofobia se transformaram em mandamentos presentes no legado do gênero, ensinando muitas vezes o migrante a conduzir suas trajetórias de vida, pela dor e pela fruição. É bem verdade que o “canto” enquanto emana desse “**homem coletivo**” deixe evidente a dimensão social, que a voz popular pode alcançar a partir de ações, as quais buscam protagonizar, seja presencialmente, ou seja, por transmissões midiáticas.

Assim, em Chico Science, mediante sua performance evidencia a importância da voz/canto de Zumbi, Zapata, Antônio Conselheiro, Lampião e todos os Panteras Negras como imprescindíveis para a informação e resistência populares a partir de uma poética marcada pela denúncia social do homem por seu “canto”. É pela voz em forma de canto que o homem e suas lutas comuns se ressignificam e instauram uma espécie de existência contínua.

No forró, o canto deu voz e conseguiu humanizar tipos sociais esquecidos, diferentemente da canção de Chico Science, que destacou ícones da resistência e bastante reconhecidos por suas experiências e ações. No entanto, pelas letras encontradas no forró e, principalmente em Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, destacou-se o sertanejo, o/a caboclo/a, a morena, o “nêgo”, o roceiro, e uma série de tipos sociais representativos da classe trabalhadora e suas devidas importâncias sem deixar de atribuir a estes seu reconhecimento.

Não é novidade para ninguém que herança colonial deixada para a sociedade brasileira gerou uma das sociedades mais desiguais, subdesenvolvidas e dependentes econômica e culturalmente de toda América Latina, quiçá do planeta. Também não é novidade que a estrutura social brasileira, marcada nitidamente por séculos de autoritarismo⁴⁰, tenha de modo mais efetivo, enaltecido a figura do colonizador como

⁴⁰ “No Brasil, o sistema escravocrata transformou-se num modelo tão enraizado que acabou se convertendo numa linguagem, com graves consequências. Grassou por aqui, do século XVI ao XIX,

grande protagonista e edificador de uma nação, que geralmente “teve muito que aprender” ou “que aprendeu com dificuldade” os referenciais de “Ser” brasileiro.

Este capítulo intitulado “*Estratégias arbitrárias e ambiguidades no Forró*” tem o intento de mostrar como o gênero musical intermediado pelo gênero literário da canção foi historicamente negligenciado em suas respectivas construções simbólicas seja pela linguagem, seja pela usurpação de línguas ou pela sobreposição hegemônica das línguas europeias; seja deslegitimação da “palavra-viva” comum à cultura oral e pelo suporte de uma literatura praticada popularmente sob a influência da oralidade; seja também pela desvalorização científicas constituída pelas vias do racismo científico, o qual estruturou a sociedade brasileira ainda no século XX. Estas estratégias e ambiguidades nos são importantes para a análise, pois estas ajudam a entender a negação do forró como gênero musical e literário, assim como o protagonismo de seus agentes, negros oriundos do NE.

Assim este capítulo tem a função de esclarecer a partir de diversas estratégias discursivas, acima citadas e desenroladas no decorrer da escrita, o processo de apagamento por parte da crítica, e de subjugamento construído sobre o forró e do legado de Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro como uma cultura inferior por trazer representações da classe menos abastada, nordestina e negra.

Para nosso intento, nos restringiremos às três estratégias discursivas de inferiorização da linguagem utilizada, dos meios de circulação ou até mesmo da suspeição da qualidade artística de seus produtos e de seus cancionistas como cidadãos de escala social inferior, nas quais estas possíveis representações sociais aparecem.

A primeira estratégia que nos conduz a arbitrariedades no que diz respeito à formação da sociedade brasileira está relacionada ao apagamento das diversas línguas nativas (1273 línguas), das línguas trazidas pelos africanos - e posteriormente às línguas gerais, em detrimento da oficialização da língua portuguesa no Brasil (FARACO, 2016, p. 124–127); A segunda estratégia de representação, muitas vezes negativa ao grupo afrodescendente, está bastante evidenciada na literatura, sobretudo aquela legitimada por um sistema literário, o qual se ampara nos rigores da escrita, que também matiza os processos de distinção social; A terceira e última retrata no campo da ciência,

uma escandalosa injustiça amparada pela artimanha da legalidade. Como não havia nada em nossa legislação que vetasse ou regulasse tal sistema, ele se espalhou por todo país, entrando firme nos “costumes da terra”. Imperou no nosso território uma grande bastardia jurídica, a total falta de direitos de alguns ante a imensa concentração de poderes nas mãos de outros”. Cf. SCHWARCZ, Lília Moritz. **Sobre o autoritarismo brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019;

especificamente da sociologia, formas discursivas, nas quais o negro escravizado/africano/afro-brasileiro fosse representado pela falta de atitudes e total servilismo diante dos séculos de escravidão. A ciência durante muito tempo desenvolveu o discurso da incapacidade intelectual do negro ao ponto de colocá-lo como um problema para o nosso desenvolvimento social.

Assim, foram referendadas várias formas de conceber tanto *cultura* como a ideia de *popular* para melhor entender as estratégias. Esta possibilidade de buscar compreender tais aspectos nos aproxima de reflexões provenientes da união entre esses dois conceitos. Para efeito de esclarecimento, cultura popular passa por diversas leituras, que ora estão direcionadas em primeiro momento às massas e, tem uma inclinação a visões intrínsecas às noções de mercado. Ora estão voltadas às noções de autenticidade e daquilo que é “legítimo”. Ambas as leituras levam as perspectivas de cultura popular a dois polos extremos, que geralmente radicalizam sobremaneira a efetiva participação dessa expressão popular como agente, que promove o tensionamento entre campos divergentes. (HALL, 1984 *apud* DOMINGUES, 2011, p.413; DOMINGUES, 2011, p. 417)

Nesse sentido, tanto as línguas quanto a literatura produzidas no Brasil, quando se referem à cultura produzida pelo povo vivenciam a prática dessas acepções, sobre as quais recaem à “massa” seu projeto de passividade, de alienação e de profunda apatia diante de diversos elementos socioculturais vistos como mais distintos. Todavia é também comum encontrar “cultura popular” relacionada à ideia de autenticidade, muitas vezes, aprisionada e não autônoma. (HALL, 1984 *apud* DOMINGUES, 2011, p.414). Ressaltamos que a dimensão de povo que aqui colocamos se fundamenta na obra de Alberto Guerreiro Ramos sobre a qual sugere⁴¹:

O negro é povo, no Brasil. Não é um componente estranho de nossa demografia. Ao contrário, é a sua mais importante matriz demográfica. E este fato tem de ser erigido à categoria de valor, como o exige a nossa dignidade e o nosso orgulho de povo independente. O negro no Brasil não é anedota, é um parâmetro da realidade nacional. (Ramos, 1995[1957], p. 200)

⁴¹ Como nosso objeto não passa pela ideia de definição do conceito de “povo” utilizamos aqui como registro a sugestão do termo “povo” de Guerreiro Ramos, que sugere apenas, mas não o define em seus escritos;

Partindo desse pressuposto de que o negro além de “importante matriz demográfica”, como cita Guerreiro Ramos (1995 [1957]) ou também aquele que dinamizou demograficamente o território nacional (MOURA, 1992), vemos necessário trazer esta realidade já que o negro por ser o maior percentual da população brasileira tem de certo modo sua produção intelectual e artística negligenciada, em nosso caso constatamos esse apagamento no forró como uma produção negra, que de fato representa esse contingente na população brasileira.

Para melhor apoio no que diz respeito à cultura popular e nosso objeto o gênero do forró como representação literária também popular e negra brasileira, tivemos que contar com a coleta de textos selecionados em artigos de jornais, em revistas do rádio, em entrevistas, em biografias dos artistas em questão, em encartes de LPs e nas canções que foram apuradas notamos aspectos ideológicos, nos quais estão implícitas ou explícitas concepções ainda muito insipientes de África ou afro-brasileira. Na maioria das vezes essa retratação afro-brasileira vem imbuída da grande incapacidade de reação, diante da escravidão e do negro. Entretanto, outros documentos, que mantêm a mesma estrutura poética trazem em seu conteúdo visões de África, fundamentadas no poder protagonista do negro na sociedade brasileira (MOURA, 1981). Alguns desses gêneros poéticos, sejam cordéis ou canções de forró, apresentam também uma condição positivada e consciente passando pelo ser escravizado, por uma África referência positiva de ancestralidade e de *reinvenções* diante do contexto violento nacional, da colônia à República.

Por essa razão, entendemos também que “cultura” como conceito fundamental para fomentar o debate que estrutura as relações sociais, representa um campo de disputas em constante exercício, demonstrando muitas vezes, que suas representações podem incorrer para sentidos diferentes, pois em princípio podem representar a visão de “popular” da ideologia dominante, quanto representar uma visão de “popular” a partir das exigências daqueles que a praticam. Para o nosso trabalho, a dimensão de cultura popular negra traz um sentido, que se encaixa melhor aos nossos interesses epistemológicos.

Ao pensar língua e literatura e suas representações na formação social brasileira é preciso entender a cultura popular como o campo sempre tensionado, sobre o qual a dialética entre as formas dominantes e as formas populares dinamizam os processos de

aceitação e, também, de resistência sob os princípios básicos da negociação. Quando falamos de “cultura popular negra” é interessante fugirmos dos essencialismos, que compõem apenas um lado das chaves interpretativas de Brasil para entendermos as representações negras, pois a cultura negra se organiza a partir das trocas simbólicas, muitas delas constituídas pela ancestralidade, pelo tráfico Atlântico da África para o mundo, e em nosso caso específico, o trânsito africano em território nacional povoando espaços marcados por culturas e economias diferentes. Por assim dizer no que tange a desconstrução do “popular”:

É preciso, assim, questionar (e desconstruir) o conceito de cultura popular e ir além das dualidades (culto/popular, ilustrado/rude, refinado/arcaico, moderno/tradicional, letrado/oral) para pensar a cultura como arena de clivagens, disputas, conflitos e fraturas entre interesses antagônicos, qualificando como popular a produção cultural que se configura como manancial crítico, alternativo e contraponto à cultura hegemônica e/ou dominante. Já no que concerne à noção de “cultura popular negra”, trata-se das experiências e tradições específicas dos negros, transplantadas da África e reinventadas pelo novo repertório cultural (de práticas, artefatos e símbolos) dos afrodescendentes espargidos pelo mundo, o que encerra a contribuição da diáspora, a estética negra e as contranarrativas. (DOMINGUES, 2011, p. 417)

A partir desse trânsito afrodiaspórico de fora para dentro e dos deslocamentos internos, que são bases para a formação cultural do Brasil (MOURA, 1992), foi-se produzindo um fluxo das correntes migratórias responsáveis pela circulação de idiomas híbridos. Na arena de clivagem, disputas e conflitos se deram na medida em que se buscou, por parte dos colonizadores, o acesso às línguas indígenas e africanas, como também um esforço monumental da coroa portuguesa em legitimar a sua língua lusitana como idioma oficial em detrimento do “desuso” das línguas gerais, vistas pejorativamente como vulgares (FARACO, 2016).

O português executado no Brasil é fruto de diversas construções sociopolíticas, sobre as quais se instauram elementos que traduzem para todos os cruzamentos de línguas nativas com grupos linguísticos africanos dominantes em um país marcado pelo tráfico de escravos. O processo de miscigenação violento produziu um ser mestiço confuso na sua própria existência étnico-racial, entretanto no pós-abolição este cidadão afro-brasileiro, que se estruturou como um “cidadão de segunda categoria” foi o mesmo, que, mesmo informalmente, ajudou a formar com as influências linguísticas da diáspora e daquelas presentes nas línguas nativas, a língua portuguesa brasileira.

Nossa língua portuguesa brasileira não é formada necessariamente pela influência dos fluxos migratórios italianos e espanhóis, pois quando estes contingentes populacionais aqui chegaram a partir de políticas de incentivo do governo brasileiro, encontraram os negros nas lavouras, os quais já estavam familiarizados com idioma. Assim, por entendermos a partir da sugestão de Guerreiro Ramos, que “negro é o povo brasileiro”, a língua portuguesa no Brasil também é fruto dessa “sugestão”/influência construída historicamente e por progressão, negra é a canção brasileira.

Esta ambivalência é um traço muito forte na construção de uma identidade linguística brasileira, pois representa um caso único de multilingüismo, que foi conduzido, imposto paulatinamente à condição de língua do colonizador, polarizada, posteriormente a partir de uma dimensão de classes, que descortina processos discriminatórios, relacionados à África e ao negro brasileiro, no exercício constante das línguas ao empreendimento de visões sempre engessadas dessa participação. Segundo Alberto Guerreiro Ramos,

O homem de côr viveu sempre tutelado no Ocidente. Introduziram-lhe aí e lhe deram alguns papéis para representar e até recentemente em toda a parte do Ocidente, ele permaneceu segredado em grandes aglomerados, imerso em sua mentalidade pré-lógica. Tendo ele próprio assimilado os padrões culturais do homem branco passou a ver-se a si mesmo inclusive e à sua herança cultural através dos padrões culturais do homem branco. Assim, o homem de côr, especialmente o pouco instruído, é vítima de uma profunda ambivalência psicológica que faz hesitar entre as sobrevivências das culturas negras e os traços culturais representativos do Ocidente. (RAMOS, 1950, p. 87)

Mesmo assim por onde as culturas negras tiveram a oportunidade de inserção, ainda que de forma violenta, conseguiram ao seu modo contribuir com desenvolvimento sociocultural incrementando assim uma subjetividade negra, que constitui a vivacidade de uma ação criadora a qual redefine, em caso específico, nossa sociedade brasileira. Pois quando a completude “geralmente” construída e tida a partir dos préstimos da branquitude⁴², “quando toda a cultura já se transformou em civilização ou em

⁴² Segundo consta: “A branquitude seria, ainda, um lugar estrutural de vantagem e de privilégios “raciais” baseados em práticas e identidades culturais, não necessariamente marcadas ou fixas, mas nas quais a brancura é estabelecida como valor simbólico e material”. (CONCEIÇÃO, 2020, p. 24); A branquitude se revela como uma ação de pertencimento ético-racial edificado pelo branco. Assim “a branquitude é assim entendida como resultado da relação colonial que legou determinada configuração às subjetividades de indivíduos e orientou lugares sociais para brancos e não brancos”(CARDOSO; MÜLLER, 2017)

burocracia” (RAMOS, 1950, p. 87), evoca-se a subjetividade negra. Nesse sentido, o forró como expressão cultural mais ampla, acentua tal subjetividade dos negros, especialmente aqueles que migraram do Nordeste para os grandes centros de urbanização.

Todavia, à medida que essa subjetividade negra se desenvolve das formas mais diversas e expõe uma criatividade para resistir, o “ressentimento” também se coloca como um dos efeitos ruins para a população negra, pois aos poucos segue a narrativa da branquitude assimilando os padrões sociais, aos quais evidenciam defeitos como manchas irreversíveis para essa população, inferiorizando-a de forma contínua (RAMOS, 1950). Entretanto, há de convir que nesse contexto a atitude dos negros corresponda a um traço da personalidade no que tange as relações sociais, sendo de grande necessidade fazer a distinção entre as atitudes imbuídas tanto do ponto de vista individual, quanto das perspectivas das atitudes sociais (BICUDO, 2010, p. 63).

Logo, encontramos esses aspectos em relação de subjetividade negra e todas as implicações contidas em diversos setores, nos quais a cultura e os elementos sociais acabam se constituindo, em nosso caso, a sociedade brasileira do século XX, período que se caracteriza pelo pós-abolição e pela república, pois esses aspectos estão arraigados na canção popular brasileira, em especial nas letras de forró e em ações de seus protagonistas. Desta forma argumentam-se aqui algumas estratégias arbitrárias e suas respectivas ambiguidades no gênero forró, as quais formam uma sociedade brasileira a partir da égide da branquitude, seja pela formação da língua portuguesa do Brasil, bem como do cânone literário e, por fim, do pensamento científico brasileiro.

1.1 A língua Brasileira e a palavra-viva

Não podemos falar de nação e cultura brasileiras sem deixar de mencionar a situação sociolinguística brasileira como uma das chaves imprescindíveis para entendermos todo processo de violência, que transita a partir da relação do idioma português com diversas línguas. O Brasil é um caso raro no mundo. Constituído com base no multilingüismo único “entregou-se” à língua do colonizador na intenção de se

tornar “civilizado”, mesmo destruindo condições linguísticas dinâmicas às realidades demográficas distintas do país.

Para entender a situação linguística do Brasil seria interessante lembrar a profusão e encontro de línguas gerais, as quais representavam regiões significativas do país, formaram-se em torno de estruturas de diferentes lugares do continente africano somadas aos troncos indígenas de grande difusão territorial. Essas línguas gerais, por força e necessidade, acompanharam desde as iniciativas políticas aos ditames dos ciclos comerciais vigentes a cada período. De maneira especial, o século XVIII, foi responsável pelo encontro das línguas gerais paulistas, amazônicas e aquelas vindas da Zona Açucareira do Nordeste. Motivadas pelo Ciclo do Ouro na região de Minas Gerais, o que mudou significativamente o cotidiano da região, a febre pela fortuna fez arrefecer as demais atividades agrícolas e pecuárias. A solução foi manter uma rede de informações e de comércio, a fim de suprir as demais necessidades das cidades imersas nesse tipo de atividade comercial (LUCCHESI, 2009, p. 48). Vale lembrar que em Minas Gerais o negro mesmo escravizado vai pouco a pouco mudando, pelos pequenos avanços, uma relação mais branda com seus senhores galgando muitas vezes seu espaço como cidadão. Este processo não ficou distante da unificação de uma língua futuramente oficial, embora com muitas influências das línguas gerais, pois

[...] Em Minas Gerais se reuniu, em período relativamente curto, a maior concentração de escravos verificada no país. Cerca de meio milhão de negros foi empregado na mineração do ouro e dos diamantes nos setenta anos em que essa exploração foi considerada economicamente rendosa. Tão formidável afluxo de braços precipitou o processo social por meio do qual o negro passou de escravo a cidadão, antecipando-se, de certo modo, ao que devia acontecer, posteriormente, em todo Brasil. (CARNEIRO, 1957, p. 20)

Do Sudeste eram fornecidos produtos alimentícios e escravos indígenas; Do Sul chegavam boa quantidade de charque e do Nordeste viriam o açúcar, a cachaça e os escravizados de diversas partes de África. Todos esses agrupamentos linguísticos se cruzavam e buscavam oportunidades de unidade linguística, desse cruzamento foi se formando, com interferência substancial da Igreja católica, uma relação não muito amistosa entre as línguas gerais já citadas e um tipo de português vulgar, no qual estava

presente um grande número de referências linguísticas africanas. (FARACO, 2016, p. 130–131)

Vale salientar ainda, que a própria Igreja Católica foi responsável por usar como subterfúgio, a noção de *sincretismo* sobre a qual recaíam comparações, que geravam parâmetros pouco isonômicos em relação aos aspectos culturais próprios aos binômios: cultura dominante (europeia) e cultura dominada (popular), civilizados e bárbaros, respectivamente.

Nesse sentido Clóvis Moura declara que, identifica-se aqui “a necessidade de se analisar a influência do conceito de *Sincretismo* criticamente, pois ele inclui um julgamento de valor entre as religiões inferiores e superiores que, pelo menos no Brasil, reproduz a situação da estrutura social de dominadores e dominados” (MOURA, 2019, p. 65-65). Marcado, muitas das vezes, o conceito por sua relação com a religiosidade, àquilo que é primitivo ou não, o sincretismo municiado pela cultura dominante contribuiu discursivamente para a inferiorização da língua, da literatura e das demais produções culturais populares, inclusive nas revoltas, sempre minimizadas. Moura destaca que:

Sobre o conceito de *sincretismo* tão usado pelos antropólogos brasileiros que estudam religiões interétnicas no particular da religião, convém destacar que até hoje ele é usado, quase sempre, para definir um contato religioso prolongado e permanentemente entre membros de culturas superiores e inferiores. (MOURA, 2019, p. 64)

Dessa maneira, entendendo que o sincretismo tenha uma relação direta no embate entre religiões de matrizes africanas e o catolicismo, sua função discursiva perpassa as fronteiras do sagrado e se espalha, mesmo que de forma sutil, por outros setores estruturantes da sociedade brasileira. Entretanto existe um sincretismo cultural que nos ajuda a entender os processos da mestiçagem na sociedade brasileira, o qual justifica uma sociedade “construída segundo o modelo hegemônico racial e cultural branco ao qual deveriam ser assimiladas todas as outras raças e suas respectivas produções culturais” (MUNANGA, 2020, p. 91). Além disso, pelo processo de *assimilação* ajudou a formar, sobretudo nas metrópoles, explicações fundamentais que visavam “neutralizar a resistência cultural, social e política das colônias” (MOURA, 2019, p. 69) para o que pregavam como “processo civilizatório”, pois cabiam às metrópoles suas incumbências civilizadoras em relação aos colonizados.

Talvez o medo das “forças aglutinadoras”(CARNEIRO, 1957, p. 83) concentradas em expressões populares com as religiões de matriz africanas, os batuques que se desdobraram em diversos afluentes da cultura popular, como a capoeira e mais recentemente o forró, sobre os quais valores tidos como inferiores, pela a ótica do colonizador tenham produzido uma narrativa que dificultasse o negro um “exame de consciência”(RAMOS, 1950), entretanto a cultura popular apurou e as questões de ambivalência fizeram aflorar uma subjetividade negra, que mesmo de forma dolorosa, insistiu em resistir, ampliando estratégias e um “colorido específico”.

No século posterior alguns fatores trouxeram respaldo, do ponto de vista do colonizador, para a inserção do português como língua, que transporia àquela sociedade uma unidade linguística, mesmo que para isso tenha se colocado de maneira arbitrária diante das demais representações etnolinguísticas fundantes. A chegada da Família Real (1808) à Capital Federal, o Rio de Janeiro, movimentou sobremaneira o comportamento daquela realidade. Em um Rio de Janeiro composto em sua grande maioria de negros e mestiços, pois o número de indígenas já havia diminuído bastante, chegou com a realeza um contingente de 15 mil portugueses, os quais movimentaram e implementaram ações que ajudariam a legitimar o português como idioma oficial no Brasil. Dentre as ações mais significativas para a legitimação estão a construção da Biblioteca Nacional, de uma Régia Tipografia, de agência dos correios e de uma vida cultural, muitas vezes representada por fortes influências da Europa. (LUCCHESI, 2009, p. 49–50)

Mesmo com a necessidade, imposta pela coroa portuguesa, em instituir a língua do colonizador como a representação primeira da nação brasileira, apresentando como grande referência um essencialismo lusitano, a fragilidade de circulação das sobreviventes línguas autóctones não tiveram como influenciar tanto, quanto as línguas africanas e os referenciais afro-brasileiros. De acordo com Lucchesi:

Do ponto de vista etnolinguístico, a região de onde se originavam os escravos trazidos para o Brasil é dividida entre dois grandes grupos: o grupo linguístico kwa (chamados tradicionalmente de sudaneses), situado, grosso modo, ao norte da linha do equador, na região do Oeste-Africano; e o banto, que compreende a extensão de terras ao sul do Equador. Nos contingentes de escravos do grupo banto trazidos para o Brasil, predominam “as línguas étnicas majoritárias: o quimbundo, o quicongo e o umbundo”. No grupo sudanês, “os seus principais representantes no Brasil foram os nagôs ou iorubás, e os jejes ou povos de língua ewe”. (2009, p.64)

Diante desse quadro de disputa linguística tais eventos possibilitaram o desenvolvimento de uma polarização, que de certo modo explica o processo de exclusão e de apagamento da participação de africanos escravizados e do negro na construção da sociedade brasileira tanto antes, quanto depois de legitimada a República. Nesse sentido aspectos inerentes ao referido *sincretismo*⁴³, que mensura cultura a partir de um referencial qualitativo, a partir da produção europeia e, a polarização cultural, trouxeram as contribuições linguísticas e literárias, que estimularam o preconceito, a falta de capacidade e a inferiorização da cultura popular no Brasil, majoritariamente marcada pela influência africana. Dessa forma,

[...] ocorreram, também ao longo do século XX, significativas mudanças no panorama cultural e linguístico das camadas mais baixas da população, em função do vasto processo de urbanização da sociedade brasileira, já referido acima, e da crescente influência da cidade sobre o campo. Essa influência cultural e linguística define uma tendência da mudança do português popular em direção aos modelos da norma urbana culta, que atingem e influenciam as camadas mais baixas da população através da televisão, do rádio, ou pelo contato direto, proporcionado pelas modernas condições de transporte, ou mesmo através do precário sistema de ensino público. Nesse contexto, estão em vias de desaparecimento as marcas mais drásticas das alterações produzidas pelo extenso contato entre línguas ocorrido nos séculos anteriores, mantendo-se os vestígios das características mais expressivas do processo de transmissão linguística irregular apenas naquelas comunidades rurais mais isoladas e, dentre essas, naquelas em que o contato entre línguas foi mais radical, e a reestruturação gramatical, mais profunda”. (LUCCHESI, 2009, p.56)

Motivados pelo processo multilinguístico brasileiro, pela influência da oralidade e da cultura geral, marcadamente africana, alguns estudos desenvolvidos acerca da língua brasileira falada atual são de grande relevância para melhor analisarmos língua e literatura sob influências afro-brasileiras. O primeiro refere-se a Dante Lucchesi (2009) que explica uma construção de língua portuguesa no Brasil, interligada a mudanças nos modos de produção escravistas para o incipiente trabalho assalariado, preenchido pelo grande número de imigrantes, os quais receberam as primeiras lições de língua portuguesa transmitida de forma irregular, um português visto como primitivo constituído por africanismos e eminentemente vulgar. Segundo esse autor,

⁴³ Ao mensurar o vocábulo *sincretismo* gostaríamos também de nos referir ao ecletismo, a uma amálgama de concepções heterogêneas, logo, em nosso caso particular a superposição do pensamento eurocêntrico diante das culturas colonizadas no Brasil;

[...] a transição para o trabalho assalariado foi fortemente impulsionada pela vinda para o Brasil de mais de três milhões de imigrantes europeus e asiáticos, entre o final do século XIX e o início do século XX. Esses indivíduos, em sua maioria, ingressaram na base da pirâmide social brasileira, dirigindo-se para o trabalho braçal no campo. Nessas circunstâncias, o modelo mais acessível de que dispunham para a aquisição do português era o proveniente dos capatazes e dos trabalhadores braçais locais, que, em sua maioria, eram ex-escravos africanos ou seus descendentes endógamos e mestiços; ou seja, o português que esses imigrantes — italianos, japoneses, alemães, etc. — aprenderam, ao chegar ao Brasil, era o português popular, com as profundas mudanças decorrentes do processo de transmissão linguística irregular por que este havia passado. Contudo, em função de seu background cultural, esses imigrantes ascenderam rapidamente na estrutura social, levando para o seio da norma culta algumas das estruturas de matiz popular que haviam adquirido em seu contato inicial com o português.” (Ibdem; idem p.55)

Outra referência importante está relacionada às inquietações de Mário de Andrade, não somente com a cultura popular como elemento seminal brasileiro, sobretudo à fala e sobre as especificidades do vernáculo desenvolvido no Brasil. Nos trechos que compõem “A Gramatiquinha da Fala Brasileira” (1990) Andrade deixa claro o quadro de violência e de diferenciação social que formou a língua portuguesa falada no país. Segundo Andrade,

[...] o Brasil, corpo espondongado, mal costurado que não tem direito de se apresentar como pátria porque não representando nenhuma entidade real de qualquer caráter que seja nem racial, nem nacional, nem sequer sociológica é um aborto desumano e anti-humano. Nesse monstro político existe uma língua oficial emprestada e que não representa nem a psicologia, nem as tendências, nem a índole, nem as necessidades nem os ideais do simulacro de povo que se chama o povo brasileiro. Essa língua oficial se chama língua portuguesa e vem feitinha de cinco em cinco anos dos legisladores lusitanos. O governo encomenda gramáticas de lá e os representantes da nossa maquinaria política, os chamados empregados públicos, que com mais acerto se chamariam de empregados governamentais, presidentes, deputados, senadores, chefes-de-nação etc.etc.etc. São martirizados pela obrigação diária de falar essa coisa estranha que de longe vem. Só por eles, os empregados governamentais de graduação rica, essa língua escrita é mais ou menos, falada. Escrevem-a também os escritores, casta hedionda de falsários pedantes que malempregamos dotes de lirismo e de inteligência que possuem. Tem também os doutores, um poder de hominhos serelepes e casuístas, sobretudo safados que muita gente imagina falando essa moda importada, a tal língua portuguesa. (PINTO *Apud* ANDRADE, 1990, p. 321–322)

A crítica de Mário em relação à língua portuguesa presente no Brasil, especialmente àquela desenvolvida pela elite nacional (oficial), está envolvida na linguagem da burocracia pública e da intelectualidade, porém muito mais referendada pelas influências e modelos europeus. Mesmo assim, o autor destaca a falta de atenção de critérios, que atestem o protagonismo do povo na construção de um português construído conforme uma “transmissão linguística irregular” e processos de interação formadores da sociedade brasileira (LUCCHESI, 2009, p.71-72). Vale frisar, que Andrade cita o povo como artífice da língua portuguesa brasileira, entretanto não faz nenhuma referência ao tecido afro-brasileiro impregnado nesse sistema linguístico específico. Em contrapartida,

[...] destacando a roupagem estereotípica com a qual os negros são vestidos em várias obras brasileiras, é possível ressaltar um imaginário construído em que o sujeito negro surge destituído do dom da linguagem. Uma afasia, um mutismo, uma impossibilidade de linguagem caracteriza muitas das personagens ficcionais negras, sob a pena de muitos autores. (EVARISTO, 2009, p. 20)

Fato que irá ganhar maior atenção doravante os textos e falas de Lélia Gonzalez sobre as especificidades de uma língua portuguesa, eminentemente marcada pela presença criativa do africano e do negro brasileiro, os quais contribuem sobremaneira para uma perspectiva mais inclusiva e dinâmica de um idioma vivo: o *Pretuguês*, uma marca de africanização da língua portuguesa (GONZALEZ, 2018, p. 322–323). Aqui a referência maior na colaboração do idioma brasileiro a partir da língua portuguesa descende, segundo a historiadora, das camadas mais populares da população, especialmente a população negra, maior contingente populacional desde o século XVII. Desse modo sugeriu-se de forma veemente a partir da literatura canônica que

[...] parece que a literatura, ao compor o negro ora como um sujeito afásico, possuidor de uma “meia- língua”, ora como detentor de uma linguagem estranha e ainda incapaz de “apreender” o idioma do branco, ou ainda como alguém anteriormente mudo e que, ao falar, simplesmente “imita”, “copia” o branco, revela o espaço não-negociável da língua e da linguagem que a cultura dominante pretende exercer sobre a cultura negra (EVARISTO, 2009, p. 22)

Assim quando pensamos sob as perspectivas de uma “língua emprestada”, de uma destituição do “dom da linguagem” e de uma língua portuguesa brasileira marcada por formação irregular que formou contingências informais na formação da cultura brasileira proporcionando o registro do “pretoguês”, anteriormente citados, (EVARISTO, 2009; GONZALEZ, 2018; LUCCHESI, 2009; PINTO, 1990) vemos que o processo de anulação dessas características de maneira arbitrárias constituídas a partir da aquisição e constituição de código linguístico que possibilitou a marginalização não apenas dos falares, demonizou a oralidade em oposição à escrita e, conseqüentemente a produziu narrativas e modelos literários formados por esses valores, geralmente constituídos por outros saberes.

Esse é o movimento que está subjacente à ideia de anulamento do forró com subespécie de expressão de arte literária. Foi a partir da imposição da língua do colonizador, do não reconhecimento da população negra na construção da língua portuguesa brasileira, da elitização da literatura que o negro foi sutilmente demonizado assim como as expressões literárias e poéticas que foram produzindo ao longo do tempo. Assim aconteceu na canção brasileira, entre lundus, sambas e forrós, assim aconteceu na literatura classificada como maior e também como menor, como veremos adiante.

1.2 A literatura oral e o contexto brasileiro

Este tópico vem a esclarecer as relações e incongruências estruturadas diante da ideia da literatura de bases orais, nitidamente popular e aquela formada pela elite cultural sob os moldes da erudição, pois se convencionou por parte da crítica cultural estabelecer padrões entre uma produção cultural popular desvalorizada pela temática e/ou por aqueles que a produzem e outra produção supervalorizada realizada por intelectuais acadêmicos e letrados. O que queremos esclarecer aqui, caro leitor, é que os parâmetros que atestam a qualidade desta ou daquela produção artística, no caso a literatura, estão associados às origens sociais e raciais de seus agentes. O racismo à brasileira, sutil e contínuo, ajudou a eleger o que tem ou que não tem mérito estético como observamos na canção popular brasileira, bem como em outros gêneros literários populares.

No decorrer deste tópico faremos inferência às formas de letramento que estruturam a “formação” de Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro com bases na cultura oral onde a letra impressa, por questões específicas, aparece de maneira secundária e que a sonoridade/cantiga é imprescindível para a construção de diferentes gêneros textuais, literários e musicais, pois mesmo sem o aporte do texto escrito, ainda assim se constituem em um fenômeno ou sistema literário. Ambas as formas de fazer literatura seja pelos recursos da oralidade, seja pelos recursos da escrita se convertem em um sistema literário realizado, apenas, de maneiras distintas.

Ao contextualizar essa relação entre a literatura oral e o contexto brasileiro conforme a crítica, que sempre elegeu a produção escrita como critério de qualidade estética notamos que a produção encontrada a partir das canções de Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro demonstra que suas produções desvelam um aprendizado fundamentado na realidade no nordeste, que àquela época tinha altos índices de analfabetismo restando o aprendizado pelos recursos da oralidade. Ainda assim, musicam canções que além de demonstrar formas diferentes e possíveis de aprendizado, seus legados tiveram sucesso e inserção nas camadas sociais mais abastadas.

Assim, o campo de disputas que se constituiu o caso linguístico brasileiro, as representações de sociedade estabelecidas nas mais diferentes épocas, que constituem uma breve história da formação nacional, construíram estereótipos de negro selvagem e, incapaz de conduzir humanamente qualquer tipo de trabalho, que não seja braçal. A literatura, sobretudo a brasileira, durante muito tempo trabalhou na promoção desdenhosa do negro e de sua herança africana. Textos que formularam representações de locais e de pessoas para gerações de leitores, entretanto não conseguiam traduzir sem artificialismos e incongruências grosseiras, um Brasil sob as lentes dos saudosos “meninos de engenho” da elite tradicional nacional.

Ao partir do massacre linguístico, que anda atrelado às agruras da escravidão, ergueu-se a troco de uma unidade linguística, uma polarização da língua dominante entre alta e baixa cultura, que perpassou também para literatura. Muitas vezes o próprio entendimento de literatura, no caso brasileiro, seja confuso e eminentemente segregacionista, pois diante deste a produção literária é apenas legitimada mediante o uso da escrita. Nesse sentido a língua e a escrita cancelam tudo aquilo que pertence a uma alta cultura, como acesso a um mundo mesmo nos trópicos, civilizado “equiparável” às nações imperialistas.

Está na formação de “nação” empreendida pelo conjunto de obras que constituem nossa literatura nacional, formam uma operação consorciada de diversos escritores com o poder instituído da corte portuguesa, que financiava, por sua vez, uma vida tranquila para propagar narrativas românticas de paraíso forjadas pelo subterfúgio da saudade. A literatura age na reprodução do pensamento social brasileiro, mesmo a partir de visões deturpadas da Europa, do colonialismo e dos preconceitos assimilados do Império à República. Em “*Sociologia do negro brasileiro*”, Clóvis Moura (2019, p. 52) esclarece como o mecenato comprometeu não somente uma geração de escritores românticos brasileiros, assim como criou narrativas afetuosas do escravismo conforme as lembranças de infâncias destes escritores.

Por estas razões sociais toda a primeira geração romântica é uma geração cooptada pelo aparelho ideológico e burocrático do sistema escravista representado pelos diversos escalões do poder, terminando no Imperador. Gonçalves de Magalhães, introdutor oficialmente do romantismo poético, vai ser diplomata na Itália, tendo publicado o seu primeiro volume de versos em Paris; Joaquim Manoel de Macedo será preceptor da família imperial; Gonçalves Dias vive pesquisando na Europa às expensas de D. Pedro II durante muitos anos; Manoel Antônio de Almeida com pouco mais de vinte anos é nomeado administrador da Tipografia Nacional, o que correspondia hoje a diretor da Imprensa Oficial, e José de Alencar, o maior ficcionista romântico (indianista), será Ministro da Justiça em gabinete do Império.

Diante destas informações relacionadas, a um grupo expressivo dos escritores românticos, encontramos alusões ao negro, que apresentam o binômio “sofrimento” e a “lealdade”, dentre os quais as personas da mãe-preta carregada de afeto, do escravo viril e da mucama sexualizada fundamentaram um mundo ficcional no imaginário de uma sociedade romântica “impregnada” por valores da branquitude, nos quais está “ausente o negro como ser, deste modo, como homem igual ao branco, disputando no seu espaço a sua afirmação como *herói romântico*”. (MOURA, 2019, p. 54)

Em contrapartida, o “condoreirismo” de Castro Alves emitiu uma voz, que perpassou séculos, em defesa da importância da África e do negro na construção da sociedade brasileira. Consoante seus trabalhos apareciam as ideias abolicionistas apresentando “na sua obra o papel social e ativo do escravo negro na sua dimensão de rebeldia e, na sua interioridade existencial, criando poemas com personagens negros” (MOURA, 2019, p. 54). O próprio Clóvis Moura admite que a literatura produzida por Castro Alves fosse fundamental no quadro de humanização do próprio negro

escravizado, motivo pelo qual sua produção trouxe a contrapartida de outras ações da negritude e de África para o domínio ideológico, sobretudo, no impacto na cultura popular no século XX.

Logo, o forró como cruzamento de ritmos e atitudes afrodiaspóricas proporcionou essa humanização negra a partir da posituação dos tipos morena e do moreno em seu repertório comum, com desejos e vontades inserindo-os consoantes suas subjetividades no protagonismo capaz de os colocarem no papel de cidadãos não passivos das transformações sociais, porém como agentes das composições socioculturais.

Em folheto de Literatura de cordel intitulado “*O Valor da Raça Negra*” (1985), o autor Rodolfo Coelho Cavalcante concentra uma valorização da negritude conforme os seus valores ancestrais e culturais, que foram transmitidos após o esforço de símbolos como África e Castro Alves. Nas quase 40 estrofes estruturadas em sete versos (Septilha) e dinamizadas pela cadência das sete sílabas poéticas conhecidas também por redondilha maior, o poeta exalta feitos e resistência assimilados nitidamente por influência do poema “Navio Negreiro” (1869) de Castro Alves mais de um século depois, onde se lê:

Ninguém mais que Castro Alves
Combateu o cativo,
Falando sobre os Malês
Que no NAVIO NEGREIRO
Chegavam aqui algemados
E eram negociados
Ao Coronel fazendeiro.”
(CAVALCANTE, 1985, p.2)

A literatura ao despertar o ensejo de representação das diferentes realidades sociais, em uma sociedade como a nossa, na qual os valores correspondentes aos desejos de uma elite nacional dependente dos “capitais” estrangeiros compõe o ambiente representativo de um país, que não condiz com a realidade de sua mestiçagem. Quaisquer manifestações reproduzidas do cotidiano eram logo mensuradas com base nas representações da cultura dominante e assim eram demarcados os espaços e capitais da civilização.

Podemos refletir sobre essas ideias a partir do acesso à escrita, em uma sociedade que até os anos de 1950 do século XX possuía mais da metade da população

analfabeta e com baixo acesso à educação. De acordo com o Mapa do Analfabetismo do Brasil (2000) produzido pelo Ministério da Educação e Cultura (MEC) os índices de analfabetismo no Brasil e com o suporte estatístico do Instituto Brasileiro Geográfico e Estatística (IBGE) o histórico das taxas de analfabetismo no Brasil do século XX sempre foram maiores que as taxas de pessoas alfabetizadas. Desde o início do século XX até o fim da década de 1950 esses índices de analfabetismo sempre foram maiores.

Diante disso, ao explorar nosso objeto, o gênero musical forró como expressão da literatura negra, notamos na grande maioria dos agentes⁴⁴ que compuseram parte considerável da cena que envolvia os novos meios de comunicação e do prestigiado sucesso de suas músicas, eram semianalfabetas/os ou analfabetas/os por completo. Luiz Gonzaga vindo do sertão nordestino aprendeu “uma coisinha”, apenas o “*pê-quê-rê*” uma espécie de alfabeto fonético⁴⁵ cantado comum no sertão, o qual deu possibilidades de outras construções ou gêneros literários como o “ABC” da literatura de cordel, possivelmente o contraponto das cartilhas escolares chamadas de abecedário. Segundo o próprio Rei do Baião fala da sua formação:

No fim de uma carreira ser contratado pelo próprio filho e receber atenções, carinho, participando dessa liberdade que os jovens sabem concentrar, misturada com inteligência, cultura e atualização de tudo, é uma dádiva. Um presente para um velho sanfoneiro orelhista no meio dos grandes instrumentistas, semianalfabeto. Só que também inteligente e esperto feito o diabo. (GONZAGA *apud* ECHEVERRIA, 2012, p.196)

Na fala de Luiz Gonzaga sobre o espetáculo “Vida de Viajante” na década de 1980 com seu filho Gonzaguinha se declara como um velho com pouca escolaridade e

⁴⁴ É de suma importância salientar que o papel da mulher no forró não está circunscrito apenas de serem colocadas como musas ou motivo para as canções. Elas foram imprescindíveis no sentido de trazerem composições e interpretações, nas quais o “eu-lírico” se apresentava femininamente causando uma mudança de paradigma nas estruturas das canções e inserindo a mulher na cena a partir de suas experiências e queixumes. Entretanto nossa tese ficou restrita à análise dos legados de Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, o que nos é muita coisa. Assim torna-se fundamental para a pesquisa em Sociologia trazer futuramente pesquisas que demonstrem o protagonismo feminino e negro na construção e disputas dentro do forró. Vale lembrar aqui de ícones importantes no tocante a esse assunto: Carmélia Alves, a Rainha do Baião; Marinês e Sua Gente; Almira Castilho; Clemilda; Hermelinda, Anastácia etc;

⁴⁵ Nesse tipo de “letramento” a partir do alfabeto fonético, o qual prioriza a aprendizagem pela sonoridade ou pela “cantiga”, como dizem os poetas violeiros, a assimilação pelas vias da oralidade proporciona também uma apreensão dos mais diferentes gêneros literário-poéticos da oralidade, desde as cantigas de improviso que vão desde o desafio nordestino ao samba de partido alto comum no RJ e também da “contação de histórias” (uma espécie de prosa a exemplo das músicas contadas por L. Gonzaga: *O jumento é nosso irmão* e *Samarica Parteira*). Assim o forró é caudatário desse letramento prioritariamente fonético e sonoro;

com o aprendizado assimilado pela audição como é comum na cultura popular. Nesse sentido retomo e justifico aqui, mais uma vez, a importância de ter inserido também a esta pesquisa o método da audição como prerrogativa analítica para essa cultura que muito fala e ouve, e menos escreve.

Jackson do Pandeiro, natural do brejo paraibano nem “uma coisinha” aprendeu e fora alfabetizado aos 33 anos em 1952 pela parceira de palco de vida Almira Castilho, mulher branca e normalista pernambucana. O aprendizado com as letras aconteceu no momento em que casal, conhecido como a dupla explosiva, começava a sua mudança do Recife (PE) para a Capital Federal (RJ), onde demonstrou interesse por livros que traziam a temática da cultura popular e também do continente africano.

Visto isso, ambos desenvolveram em seu repertório canções que traziam constantemente a temática da educação para seus ouvintes, dentre elas podemos destacar a insistência nas músicas que representavam lições do “*bê-a-bá*”, tanto quanto aquelas que incentivam o povo a desfrutar das benesses da educação e, por fim da escolarização como ferramenta de mudança social.

Em 1953, um ano após o início da descoberta da leitura por Jackson do Pandeiro, Luiz Gonzaga lançava junto com o parceiro Zé Dantas a canção “*ABC do Sertão*” sobre a qual se ouvia que “*Lá no meu sertão pros caboclo lê, Têm que aprender outro ABC*” onde “*Na escola é engraçado ouvir-se tanto “ê” A,bê,cê,dê,Fê,guê,lê,mê,Nê,pê,quê,rê,Tê, vê e zê*”.

Na década posterior Jackson do Pandeiro, supostamente alfabetizado, escolhendo suas preferências de leitura e escrevendo seus pequenos projetos lançou mão de um dos mais surpreendentes baiões junto com o parceiro Rosil Cavalcante em “*Lição de Tabuada*”⁴⁶ (1961). Na letra podemos observar:

Eu somei nove com quatro
E só quis dar dezesseis.
[...]
Tá errado, tá errado
Pode somar outra vez
[...]
Escrevi nove por cima
Embaixo, um quarto eu botei
Somei na ponta dos dedos
Garanto que acertei
Passei traço e num instante
Escrevi foi dezesseis.

⁴⁶ CAVALCANTI, Rosil. *Lição de Tabuada*. Rio de Janeiro: Philips, 1961;

(CAVALCANTE; PANDEIRO, 1961)

O relato jocoso da canção sobre uma forma inicial de letramento matemático interpretado por Jackson do Pandeiro fundamental para uma espécie de incentivo ao jogo da lógica que foi expressa na dúvida do cálculo e no contar de dedos, acaba dialogando com outro sucesso anterior de Luiz Gonzaga e Miguel Lima, o clássico “*Dezessete e setecentos*” (1950), no qual o interlocutor se diz “diplomado”, frequentador de “academia”, para enfim lançar o jogo matemático e uma possível cilada.

Posteriormente Jackson do Pandeiro lançou mais duas canções relacionadas à educação e seu aprendizado: “*Bê-á-bá*”⁴⁷ (1963) composta por José Bezerra, Mamão e Ricardo Valente um forró cuja letra descrevia o aprendizado da personagem Chiquinha e sua relação com a professora:

Bê-á-bá, Bê-á-bá
 Soletra Chiquinha Bê-á-bá.
 [...]
 A professora cansada
 Suava pra ensinar
 Preste atenção menina
 O b tá na frente do a
 Escreveu o Bê-á-bá
 E mandou Chiquinha ler
 Professora, me desculpe
 A senhora escreveu a Bê-á-bê.
 (BEZERRA; MAMÃO; VALENTE, 1963)

Em 1973, Jackson do Pandeiro interpreta a canção “*A Primeira Lição*”⁴⁸ de José Orlando, um xaxado cadenciado que funcionou como manifesto e incentivo à alfabetização nas regiões sobre as quais os índices de analfabetismo eram mais elevados que nas demais regiões do país. Na letra podemos observar:

Avante Nordeste e Norte
 Gente que canta, que é forte
 Mas alguns não sabem ler.
 [...]
 Quem souber ler bem o que sabe
 Ensine pro seu irmão, comece desta lição
 Não há forte sem saber, para os que vão aprender
 Vai aqui nosso recado
 Um ABC musicado

⁴⁷ BEZERRA, José; MAMÃO; VALENTE, Ricardo. Bê-á-bá. Rio de Janeiro: Philips, 1963;

⁴⁸ Orlando, José. A Primeira Lição. Rio de Janeiro: CBS, 1973;

Em cadência de baião
 Pegue seu livro escute o som
 E acompanhe a lição
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 Separando as consoantes
 Vamos cantar as vogais
 Adiante vem muito mais
 Vou até vogais com B
 AEIOU
 Um B com A Bá
 Um B com E Be
 Um B com I Bi
 Um B com O Bo
 Um B com U Bu
 Cantando assim pra você
 Vou encerrar meu recado
 Seja forte com saber
 E aceite o nosso obrigado. (ORLANDO, 1973)

A canção acima apresentada traz alguns pontos que requerem atenção. A letra em tom de chamamento incentiva pessoas das regiões que mais sofreram com altos índices de analfabetismo durante boa parte do século passado, além disso, a música reflete a forma de aprendizado e assimilação a partir de “Um ABC musicado” tal como acontece nas regiões onde a presença da oralidade é exercida com mais frequência e também a presença da escrita ainda não tão forte.

É importante ressaltar que a própria cultura popular funciona de forma metalinguística, pois a canção que conduz o sentido além da sua função de entretenimento, diversão, a canção popular enquanto gênero literário quando desvela nuances do campo social acaba descortinando uma função pedagógica por excelência. Podemos lembrar aqui que o próprio gênero musical do baião quando executado nas cantorias de viola também possui essa função educativa, assim como seu produto comercial o baião de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira tem em sua canção inaugural “*Baião*” (1949) apresenta as características da dança de maneira orientada:

Eu vou mostrar pra vocês
 Como se dança o baião
 E quem quiser aprender
 É favor presta atenção

 Morena chega pra cá,
 Bem junto ao meu coração
 Agora é só me seguir
 Pois eu vou dançar o baião

 Eu já dancei, balancê,
 Xamego, samba e Xerém

Mas o baião tem um quê,
 Que as outras danças não têm
 Quem quiser só dizer,
 Pois eu com satisfação
 Vou dançar cantando o baião.
 (GONZAGA; TEIXEIRA, 1949)

Desse modo, as canções populares pouco a pouco foram criando suas formas mais diversas, assimilando o gosto e as feições populares, desvendando suas particularidades e queixumes da sociedade. Logo, o gênero forró já tão conhecido pela população interiorana do NE, especialmente, os mais pobres, em sua verve musical toma como matéria prima as questões pungentes da realidade dessa mesma população. Nesse caso, os dois compositores e cantores tematizam o gritante problema educacional através de sua sensibilidade e domínio da arte, dando forma às misérias seculares do povo brasileiro. Talvez por isso, parte da elite cultural brasileira, não reconheceu no forró uma expressão autêntica da cultura popular brasileira, ficando apenas veiculada ao folclorismo essencialista, ao regional e ao “local”. Tal visão reflete a dificuldade de assimilar as “impurezas” culturais como elementos que possibilitam se reinventar constantemente. Segundo Domingues:

Longe dos essencialismos, essa cultura é ambivalente, impura e híbrida, devendo ser inquirida conforme a sua plasticidade, diversidade e multiplicidade. Ela é luta e resistência, mas também invenção e reinvenção, apropriação e expropriação nas fronteiras da cultura popular. (DOMINGUES, 2011, p. 417)

Todos fazem literatura porque todos fabulam, criam, recriam e se reinventam principalmente os negros, que se legitimam agentes culturais a partir das bricolagens e negociações, contudo é a literatura produzida por eles, seja pelos cantos de trabalhos, pelas rezas ou pelos batuques que o processo de humanização se reitera, desde o espírito e, principalmente, ao corpo. Aqui encontramos ressonância no pensamento do sociólogo e crítico literário de Antonio Candido, que associa também à possibilidade e/ou acesso à humanização, à organização em diversas frentes da “palavra”, seja ela falada ou escrita. Dessa “forma permitiu que o conteúdo ganhasse maior significado e ambos juntos aumentaram nossa capacidade de ver e sentir”. (CANDIDO, 2006, p. 31; 2011, p. 180–182)

Aos olhos de Candido a literatura pode ser representada como o “sonho acordado civilizatório” em que “todas as criações de toque poético, ficcional ou

dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos de folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações” (2011, p.176). Essa abrangência ao conceito “literatura” nos é de grande valia, pois nivela as diferentes formas do fazer literário independentemente do formato ou do grupo social a que pertençam.

De acordo com a proposta de “*Literatura e Sociedade*” (CANDIDO, 2006) e do texto “*O Direito à literatura*”(CANDIDO, 2011) o autor desbanca a elitização da literatura trazendo a possibilidade de esta humanizar as pessoas. Em nosso caso, a canção popular, sobretudo o forró trouxe a possibilidade de humanização das classes trabalhadoras, do migrante nordestino, da morena, do sertanejo, do habitante dos morros, dos ofícios informais, do malandro nordestino repleto de influências da cidade e também do campo, enfim, o forró humaniza cidadão brasileiro. O forró enquanto literatura sensibilizou as pessoas “para o outro”, inclusive para as elites como podemos identificar nas letras de “*Baião Granfino*⁴⁹” (1955):

Quando chegou pra cidade o menino
Já tinha um nome, que era Baião
Porém agora, ficou tão granfino
Nem liga pro sertão.

(VALENTIM; GONZAGA, 1955)

A letra em questão descreve que o baião como expressão literária oriunda da zona rural nordestina, da expansão dos processos de migração e do crescimento do país foi aos poucos se urbanizando se distanciando da sua ancestralidade sertaneja, como citados na Introdução deste trabalho. Em “*Baião Polinário*⁵⁰” (1968), interpretada por Luiz Gonzaga, a letra se refere ao processo de apropriação que o baião vai assimilando, mas que certo modo vai se descaracterizando de ritmo binário, como de costume, para frequências “ternárias” e “quaternárias”, as quais fogem ao seu “inventário” “pilantra, ximbunga e sem cor”:

Baião cantado em ternário
E até quartenário, uoh, uoh, uoh
Colagem de som inverso

⁴⁹ GONZAGA, Luiz; VALENTIM, Marcos. Baião Granfino. 78 RPM. RCA: Rio de Janeiro, 1955,

⁵⁰ TEIXEIRA, Humberto. Baião Polinário. LP Canaã. Victor: Rio de Janeiro, 1968;

Modismo ao reverso
Sim, senhor

Pode agradar, não discuto
Se tem balanço, eu escuto
Mas foge ao meu inventário
Esse baião polinário
Pilantra, xibunga e sem cor

Não, não, não
Mais respeito com o sertão
Essa coisa tão pachola
Sem caboclo e sem viola
Me perdoe, não é baião

Não, não, não
Mais respeito, meu irmão
Fala a minha autoridade
Num acorde de saudade
De quem sabe o que é baião

Baião cantado em ternário
E até quartenário, uoh, uoh, uoh
Colagem de som inverso
Modismo ao reverso
Sim, senhor. (TEIXEIRA, 1968)

E posteriormente o “*Coco Social*”⁵¹ (1956) cantado por Jackson do Pandeiro:

Ele é pernambucano, do canavial
Veio pro salão, é social
Ele é pernambucano, do canavial
Veio pro salão, é social

Madame na boate fica solfejando
Ao som da champanhota diz: O coco é bom
O musicista toca sem sair do tom
Toda gente bem, fica admirando

Diz o criminalista: Esse coco mata
É super bizantino, diz o general
Jacinto de Thormes na pena não dorme
[...] O diplomata canta baixo na surdina
O financista gosta e faz anotação
Banqueiro financia, pois vale um milhão
Diz a dama de preto: É dança granfina

Jurista de renome, aconselha o povo
O almirante diz: Ele é nacional
Ibrahim Sued, esforço não mede
E diz o coco é bom, (é social)
E diz o coco é bom, é social

⁵¹ CAVALCANTE, Rosil. *Coco Social*. Copacabana: Rio de Janeiro;

O musicista toca sem sair do tom
Toda gente bem, fica admirando

Diz o criminalista: Esse coco mata
É super bizantino, diz o general
Jacinto de Thormes na pena não dorme
E diz o coco é bom, (é social)
E diz o coco é bom, é social.

(CAVALCANTE, 1956)

A canção de Rosil Cavalcante interpretada por Jackson do Pandeiro revela que o coco enquanto expressão popular dos rincões nordestinos havia saído dos canaviais e assumido presença frequente nos salões das elites e no comportamento das mesmas, visto que a “madame” curte o coco degustando Champanhe, que os colunistas sociais Ibrahim Sued e Jacinto de Thormes aprovam o coco e chancelam sua legitimidade no meio urbano enquanto essa expressão passa a ser, segundo a própria letra, em um gênero “social”, pois se urbanizou. Notamos que as expressões rurais ganham notabilidade artística quando viram produtos comerciais pela indústria cultural das metrópoles, quando passa pelo crivo da elite cultural embranquecendo-os sutilmente, mas de maneira constante.

Nesse sentido mesmo com toda tentativa de direcionar ou mensurar o que representa a baixa e a alta cultura, o que pode ser publicado ou não, o forró por ser um eixo importante para a literatura oral teve uma capilaridade extraordinária em relação à literatura vista como canônica, pois sua inserção em um país composto por uma grande parcela de pessoas com pouca escolaridade se deu pelas vias do empreendimento do rádio e, posteriormente a partir do desenvolvimento da cultura audiovisual. Além disso, o forró “falou” literalmente a linguagem popular, que fora apreendida sob a égide da escuta e da palavra-cantada.

Agora daremos sequência a mais um entendimento de literatura enquanto sistema literário e suas relações com a literatura oral e aquela vista a partir das características que a conduzem para uma produção afro-brasileira mediante aspectos de ancestralidade e das experiências individuais e coletivas, o que percebemos como “*escrevivências*”, pois além de incluir o afro-brasileiro como autor transmitem suas respectivas subjetividades.

1.3 A pertinência do “Sistema Literário” e a Literatura afro-brasileira

Após apresentar alguns pontos fundamentais no que tange a formação de alguns aspectos que constituem a língua portuguesa brasileira, sobretudo aquela estruturada pela “fala”, na qual a influência africana e popular foi preponderante para a existência de uma literatura oral riquíssima, mas que de certo modo pormenorizada, este tópico se prestará a desenvolver e apresentar a ideia de literatura afro-brasileira, como ela se apresenta e suas conexões como o forró, enquanto expressão literária.

Ao estabelecer conexão entre a influência africana e do negro na formação da sociedade brasileira moderna, delimitamos processos que corroboram com situações de apagamento ou inferiorização dessas influências, no que diz respeito aos aspectos socioculturais presentes na constituição da “formação” das línguas brasileiras, na representação na literatura produzida pela intelectualidade financiada pela elite tradicional, tal como a chancela científica, comumente divulgada no século XX.

Para nossa ventura, a literatura que se constitui das inquietações e fabulações de boa parte da população, sobre a qual recaem os respectivos modos de representação de um contingente expressivo de falantes, nos quais as representações da escrita não se sobressaem à importância do conteúdo da história. Para esse grupo social, marcado no decorrer do século passado, por processos diferentes de oralidade, que nos ajudam a entender esse conjunto de expressões literárias associadas ao desenvolvimento social conduzida por um canto e por corpos com dimensões também sociais.

Em “*Literatura Oral do Brasil*” (2012) Câmara Cascudo contribui alertando para incoerência da expressão, que traz na literatura valores intrínsecos às manifestações da escrita, entretanto retrata que as formas oralizadas correspondem a um conjunto de gêneros literários incomuns àquela produção marcada pela escrita. Sua obra tem relevância para o entendimento da influência greco-latina de estruturas poéticas encontradas do Brasil de “baxo”⁵², do mesmo modo que apresenta e valoriza a diversidade de gêneros textuais específicos da fala (oralidade) na região Nordeste do

⁵² Referência ao poema de Patativa do Assaré “Brasi de cima e Brasi de baxo” que compõe o livro “Cante lá que eu canto cá: filosofias de um trovador sertanejo” (1978) no qual o poeta além de mostrar sua crítica à discrepância social entre os Brasis, ainda a faz por meio de uma escrita oralizada deixando às claras o seu lugar de fala, o sertão repleto de poesias e, principalmente, ausências.

Brasil, onde são evidenciadas as rezas, as cantigas de ninar, os brinquedos populares⁵³ e os folguedos populares no corpo e na fala. Segundo Cascudo:

A literatura que chamamos de oficial, pela sua obediência aos rigores modernos ou antigos de escolas ou de predileções individuais, expressa uma ação refletida e puramente intelectual. A sua irmã mais velha, a outra, bem velha e popular, age falando, cantando, representando, dançando no meio do povo, nos terreiros das fazendas, nos pátios das igrejas nas noites de novena, nas festas tradicionais do ciclo do gado, nos bailes do fim das safras de açúcar, nas salinas, festa dos padroeiros, potirum, ajudas, bebidas nos balcões amazônicos, espera de Missa do Galo, ao ar livre, solta, álcere sacudida de todas as críticas de uma assistência que entende, letra e música, todas as gradações e mudanças do folguedo. (CASCUDO, 2012, p. 26)

Como foi observado no excerto de Cascudo, ao relacionar uma literatura ou um fazer literário diferente daquele relacionado aos valores comumente associados aos gêneros da escrita, que diferentemente da literatura oral não “entendem letra e música” e outras nuances, do folguedo, da cantoria, das funções de coco ou do próprio baile como uma expressão literária.

Na obra "*A Letra e a Voz: A Literatura Medieval*", Paul Zumthor (ZUMTHOR, 2001, p. 73) concebe a literatura oral como uma forma de expressão artística que se baseia na oralidade, na performance e na interação entre o narrador e o público, enfatizando a importância da palavra falada e da transmissão oral como elementos essenciais da tradição literária medieval.

Além da prerrogativa que encontramos ao coletar textos representativos dessa forma de “fazer literária”, em expressiva parte da população, sobretudo naquela que transita dos mais áridos grotões para se estabelecerem nas cidades, carregando consigo sobrevivências que absorvem experiências de lugares e de pessoas, entre as quais valores que tanto podem representar um discurso das classes dominantes, quanto das ações de resistência popular negra na literatura oral.

Recaem ainda à literatura, valores e circuitos que a atestam como constituidora integral de relações em constante trânsito, no qual se formam a existência de toda e qualquer expressão, que tenha como combustível o processo de “fabulação”, defendido por Antônio Candido, para assim entendermos literatura como um “sistema”. Segundo o

⁵³ Quando trazemos a expressão “brinquedo popular” estamos atribuindo aos sentidos das manifestações populares coletivas, as quais se representam a partir das conexões (diálogos) entre o corpo, a voz, e o povo independentemente da escrita.

autor a literatura como pensamos atualmente, forma-se a partir do consórcio simultâneo entre o autor, a obra e o público. (CANDIDO, 2006, p. 32)

Desse modo, vale inferir a partir da construção metodológica de Candido (2006, p.20) como as questões sociais podem definir o compromisso do agente, a relação entre a obra e o artista, assim como é construído o público e qual seu papel diante da obra, além de pensar como os recursos técnicos influenciam na estruturação da obra. Essa noção de “sistema literário” (CANDIDO, 2006) desenvolvida por Candido pode ser pensada, pois a literatura se legitima a partir do encontro entre um conjunto de escritores, pelo conjunto de obras que precisam ser lidas por um conjunto de pessoas as mais diversas possíveis, pois estas obras precisam ter circularidade. Em pleno século passado o rádio, a popularização do fonograma como produto popular e a busca por uma identidade nacional ampliaram essa circulação da canção de forma voraz.

A importância da heterogeneidade do público e a diversidade de leituras que esse público absorve, faz com que uma obra se legitime ou não, pois “uma obra que tem poucas leituras diferentes tem uma importância menor”(CANDIDO, 2006). O forró por ocasião da diversidade de seu público popular, logo heterogêneo, possuiu leituras diversas nas quais os processos de raça, de classe e de região mantinham sua circulação plena traduzindo-se em uma “obra aberta”. Assim, a historicidade de uma obra é construída conforme as possibilidades de leituras diversas assimiladas ao longo do tempo.

Ao falar da literatura como desenvolvida a partir da tradição oral em associação e exercício a partir dos gêneros textuais fundamentais à oralidade trazemos à baila um pensamento africano de Tierno Bokar Salif ⁵⁴, sobre o qual reflete que “a escrita é uma coisa, e o saber, outra. A escrita é a fotografia do saber, mas não o saber em si” (BÂ, 2010). Vale frisar, que no contexto das sociedades com fortes traços de oralidade - vide a sociedade brasileira até a segunda metade do século XX ainda possuía um alto índice de analfabetismo e baixo nível de escolaridade - as funções da memória são ampliadas, pois a relação entre as pessoas e a palavra falada é estabelecida de forma muito próxima (BÂ, 2010, p. 167–168).

Nosso caso em particular é reafirmar o forró como uma expressão literária nitidamente afro-brasileira, pois esta conforme o conceito interpelado por Eduardo de

⁵⁴ Mestre de cultura mulçumana que viveu grande parte de sua vida no Mali. Cf. HAMPATÊ BÂ, A. e CARDAIRE, M. 1957.

Assis (2014) se traduz a partir do olhar de “escritores”, poetas, intérpretes e pela população, nesse prisma do forró, todos marcadamente frutos do trânsito afro-diaspórico entre o nordeste e as demais regiões do país, principalmente com o Rio de Janeiro, então Capital Federal e São Paulo, grandes centros industriais, fortemente associados ao seu modernismo no início do século XX.

Além disso, o forró como uma expressão popular eminentemente demarcada pelo aporte dos mais diferentes modelos de canções trouxe consigo a musicalidade a partir das gravações de fonogramas e exibições nos rádios passando para a TV. Desta forma, suas letras eram também escritas e impressas nas páginas das revistas do rádio, quanto reproduzidas em folhetins ou folhas avulsas, nas quais se vendia sempre algum produto popular, um sabonete, uma loção de barbear, um elixir milagroso.

Logo, quando pensamos o forró sobre uma perspectiva dinâmica de literatura oral, convém lembrarmos, que para a cultura popular, sua “escrita” está na memória e suas expressões literárias não se dissociam da palavra-viva, do corpo, das performances (entre corpo e canto) e do público. Por esse motivo associamos aqui o forró, no nosso caso específico, como uma literatura que canta, dança e rememora.

Quando representarmos aqui algumas estratégias arbitrárias, no que tange a língua e, respectivamente a literatura observamos em que ambas as situações a presença negra não é só vista como secundária como também passível da assimilação⁵⁵ de uma cultura colonizadora, quanto deixa clara uma apatia negra sem qualquer forma de resistência. Nas últimas décadas, consoante às novas pesquisas e descobertas em relação à cultura afro-brasileira, diversas foram as informações que trazem a robustez dessas “escritas” literárias. Desde o campo da ciência, sobre o qual abordaremos mais adiante, como na realização desta literatura “nos grandes centros, com dezenas de poetas e ficcionistas, quanto se espraia pelas literaturas regionais”(DUARTE, 2014, p. 19).

Aqui preferiremos utilizar a expressão “literatura afro-brasileira⁵⁶” para melhor sustentar nossa tese, visto que o termo possui uma abrangência semântica mais

⁵⁵ O conceito aqui colocado de *assimilação* fora extraído da obra de Clóvis Moura, sobre o qual podemos inferir que essa política de assimilação que as metrópoles impuseram às colônias teve como intenção primordial promover a neutralização de aspectos relacionados à cultura de uma forma geral, às questões sociais e também política dos países colonizados. (MOURA, 2019)

⁵⁶ Utilizaremos como referência o termo Literatura Afro-brasileira segundo o debate intercambiado por Eduardo de Assis Duarte onde encontramos referência no: “processo, devir. Além de segmento ou linhagem, componente de amplo encadeamento discursivo. Ao mesmo tempo ‘dentro e fora’ da literatura brasileira, como já defendia, na década de 1980, Octavio Ianni (1980, p.208). uma produção que implica, evidentemente, redirecionamentos recepcionais e suplementos de sentido à história

significativa e condiz melhor com o nosso objeto, o forró, suas canções e suas vivências (afro-brasileiras), que necessariamente a abordagem sob a alcunha de “literatura negra”(LOBO, 1993), na qual podemos entendê-la como aquela desenvolvida por escritores negros e que verse sobre temas relacionados à raça, da cor negra se assumindo e apontando problemas na sociedade, sobre a inserção ou não do negro.

Não obstante pensar o que seria uma literatura afro-brasileira, seus autores e produções provoca certa confusão, sobre a qual gera um debate profícuo, pois na atualidade diversos grupos de escritores e pesquisadores já conferem importância da “existência de um corpus literário específico na Literatura Brasileira”. Sendo assim,

[...] esse corpus se constituiria como uma produção escrita marcada por uma subjetividade construída, experimentada, vivenciada a partir da condição de homens negros e de mulheres negras na sociedade brasileira. Contudo, há estudiosos, leitores e mesmo escritores afrodescendentes que negam a existência de uma literatura afro-brasileira. Apegam-se à defesa de que a arte é universal, e mais do que isso, não consideram que a experiência das pessoas negras ou afrodescendentes possa instituir um modo próprio de produzir e de conceber um texto literário, com todas as suas implicações estéticas e ideológicas. (EVARISTO, 2009, p. 17)

Outra abordagem que podemos destacar está relacionada ao “negrismo modernista”, no qual temos uma descrição pormenorizada do negro, em pleno modernismo brasileiro em efervescência no início do século passado, porém sob a ótica míope da elite branca tradicional brasileira, mais precisamente pelos “meninos de engenho”. Segundo Duarte (2014, pp.22-23) essa tradição comporta informações e características, as quais não devem ser comparadas àquelas escritas de autores negros e negras (raça)⁵⁷, pois são extrínsecas à militância, mesmo que individual. Essa leitura ou escrita modernista realizada pelas mãos brancas dos herdeiros da elite nacional não conseguiria de forma realista traduzir a realidade da população negra sem deixar de cair

literária estabelecida. Uma produção que está *dentro* porque se utiliza da mesma língua e, praticamente, das mesmas formas e processos de expressão. Mas que está de *fora* porque, entre outros fatores, não se enquadra no ideal romântico de instituir o advento do espírito nacional. Uma literatura empenhada, sim, mas num projeto suplementar ao da literatura brasileira canônica: o de edificar uma escritura que seja não apenas a expressão dos afrodescendentes enquanto agentes de cultura e de arte, mas que aponte o etnocentrismo que os exclui do mundo das letras e da própria civilização. Daí seu caráter muitas vezes marginal, porque fundado na *diferença* que questiona e a abala a trajetória progressiva e linear de nossa história literária.”(DUARTE, 2014, p. 43)

⁵⁷ Informamos que citar as palavras “raça”/ “racialização” ou qualquer expressão que derive delas, o fazemos no sentido da construção social do termo descartando, dessa forma qualquer relação de sentido ao biologismo;

na folclorização do negro como tema (RAMOS, 1995a). Deste modo, o negrismo modernista se desenvolveu a partir do “negro-tema” (p.215) como bem refletiu Guerreiro Ramos, visto de fora, estático, exótico e descompromissado se constituindo de maneira contraditória em uma “agência inerte” e comumente passível de um rebaixamento cognitivo, jamais munido de atitudes e de intelecto.

De certo essa etiqueta social atribuída ao negro, geralmente associada ao primitivismo e também ao exotismo de essência foi sabiamente engendrada pelas vanguardas modernistas, pois estas, em suas narrativas e métodos, não encararam “a vida do negro de um ponto de vista dinâmico” (CARNEIRO, 1957, p. 78). É de grande importância frisar que a “autoria” dentro do negrismo é composta “majoritariamente por autores brancos ou mulatos, mas cujos projetos literários se identificam com o universo cultural dos mais claros”(OLIVEIRA, 2017, p. 156). Deste modo, apresenta-se uma literatura com inúmeros símbolos relacionados à afrodescendência, contudo assimilam os modelos culturais e vozes também hegemônicas. Nesse sentido precisamos colocar que as

[...] histórias orais, ditados, provérbios, assim como uma gama de personagens do folclore brasileiro, são heranças das várias culturas africanas aqui aportadas e podem ser entendidas como ícones de resistência das memórias africanas incorporados à cultura geral brasileira, notadamente a vivida pelo povo. (EVARISTO, 2009, p. 19)

Podemos inferir que o cancioneiro popular do nordeste brasileiro possui questões de autoria muito controversas, assim podemos incluir a música popular e, sobretudo a canção popular, porque existem controvérsias na parceria, quanto existe problemas em relação ao engajamento desses agentes. Polêmicas envolvendo letras de samba são corriqueiramente ventiladas pelas diversas fontes de informação, em especial o registro do primeiro samba gravado intitulado “*Pelo Telefone*” (1917) cuja criação partiu de forma coletiva, mas fora registrado e cantado por Donga⁵⁸.

Outro fator importante em relação às questões de “autoria” na canção popular está ligado ao engajamento em defesa dos valores de interesse coletivo. No forró temos diversos autores de uma classe mais abastada, universitários, pessoas brancas, entretanto

⁵⁸ Ernesto Joaquim Maria dos Santos, nascido em 04/05/1890 na cidade do Rio de Janeiro (RJ). Donga é considerado um dos autores de “*Pelo telefone*” (1917) com parceria com João Mauro de Almeida, nascido no Rio de Janeiro (RJ) no ano de 1883;

havia uma interseccionalidade com as causas coletivas, seja por serem nordestinos, seja por serem sertanejos, seja por se identificarem com qualquer traço de afrodescendência que a ideia de pertencimento tenham assimilado. Portanto, a autoria aparece de duas formas sobre as quais faz necessária uma reflexão: no primeiro momento ela se desloca “para abertura implícita no sentido da expressão *afro-brasileiro*, a fim de abarcar as identidades oriundas do processo miscigenador” (DUARTE, 2014, p. 31), que contradiz a visão romântica da mistura entre raças de forma não abusiva como se viu traçar a partir das acepções do “mito da igualdade racial” nas primeiras décadas do século XX.

Em segundo plano, os valores assimilados pela expressão afro-brasileira na literatura nacional podem ter também outros horizontes semânticos perigosos, dentre os quais a relação com o “negrismo” que podia ser “entendido como utilização, por quem quer que seja, de assuntos atinentes aos negros”(DUARTE, 2014, p. 32). Não obstante, para se desvencilhar das obsessões discursivas da “branquitude” em relação a um projeto poético importa não relacionar apenas a autoria meramente como uma característica que parte do “exterior”, mas como uma “constante”⁵⁹ discursiva no processo de construção literária.

O engajamento no baião, no coco, enfim nessa junção de ritmos abraçados pela diversidade a qual recai sobre o forró, pode ser observado não somente nas composições, mas no projeto de construção de uma poética rítmica nacional com a qual pudesse ser desenvolvida nos momentos de fruição, de divertimento coletivo e de informação. Dentre os principais elementos que se engajaram juntamente a Luiz Gonzaga e a Jackson do Pandeiro temos as referências do Doutor do Baião, Humberto Teixeira e do médico José Dantas, o Zé Dantas, filho de fazendeiro, ambos foram responsáveis pela revolução na indústria cultural brasileira a partir dos anos 1940 flertando com ritmos diferenciados, com causas condizentes ao nordestino no campo e na cidade, promovendo ações políticas de promoção coletiva.

Vale ressaltar que existe uma “voz externa” à afro-descendência, no entanto essa mesma voz tem simpatia e ligação com a causa coletiva do forró e exprime na sua obra novos valores estéticos inspirados nas causas e anseios populares. Essa “voz autoral” externa pode ser vista como uma representação dessa simbologia afro-brasileira, logo

⁵⁹ DUARTE. Eduardo de Assis. *Literatura Afro-Brasileira – 100 autores do século XVIII ao XXI*. 2ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2014, p.32;

não existe um sentido de intervenção coletiva neste ou naquele tecido social, mesmo assim existe um espaço para a crítica, dentro do negrismo. Esse tipo de expressão se manifestou na pintura, na música e na literatura, mas se norteou por uma leitura da África e da diáspora africana muito homogênea afinando cada vez mais características primitivas em relação aos países europeus. (OLIVEIRA, 2017, p. 156)

De acordo com Duarte (2014) a voz autoral nos conduz para outra demanda dentro do universo da literatura afro-brasileira no que diz respeito à intensidade que esse canto assume. Nesse sentido o “ponto de vista” que essa voz alcança deve trazer consigo uma “necessária assunção de uma perspectiva identificada à história, à cultura, logo, a toda problemática inerente à vida e às condições de existência desse importante segmento da população” ⁶⁰. A voz como veículo que conduz a dimensão social deve representar a força coletiva e os registros de sua população, sendo produzida por aqueles que se identificam com ele, talvez de forma orgânica. Posto isso,

[...] mesmo descartando a retórica panfletária, a ironia, por vezes o sarcasmo, e a verve carnalizadora com que se trata a classe senhorial, dão bem a medida de sua visão de mundo. O lugar de fala é o dos subalternos e este é fator decisivo para incluir ao menos parte de sua obra no âmbito da afrobrasilidade. (DUARTE, 2014, p. 35)

Ironias à parte ou motivados pela essência do sarcasmo comum na cultura popular, a canção “*Feijão cum Côve*” ⁶¹ (1946) usou desses artifícios para satirizar as condições sociais que vivia a população brasileira àquela época ao dirigir diversos questionamentos à ordem institucional a partir do vocativo⁶² de “doutor”. Além disso, a canção parte da expressão de um artista popular que denuncia as dificuldades enfrentadas por grande parte da população. Na canção podemos encontrar:

Cadê a banha?
Pra panela refogá
Cadê açúcar?
Pro café açucara

Cadê manteiga?

⁶⁰ DUARTE. Eduardo de Assis. Literatura Afro-Brasileira – 100 autores do século XVIII ao XXI. 2ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2014, p.35;

⁶¹ GONZAGA; Luiz; e PORTELLA, J. Feijão Cum Côve. 78 RPM, Victor: Rio de Janeiro, 1946;

⁶² De acordo com a linguística, diz vocativo a interpelação ou chamamento ao interlocutor durante um discurso. Esse recurso é muito comum na poesia popular quando existe a tensão de forças entre um poder hegemônico e o levante dos subalternos;

Leite e pão
 Onde é que tá?
 Cadê o lombo?
 Cadê carne de jabá?

Já tou cansado
 De escutá o doutor falá
 Que quarqué dia
 As coisa tem que melhorá
 Sem alimento
 Num se pode trabaiaá
 Por que será?
 Feijão com côve
 Que talento pode dá?
 (GONZAGA; PORTELLA, 1946)

Posteriormente o título da canção passou por mudanças a fim de dirimir o mal-estar causado pela provocação musical que havia atingindo uma boa aceitação popular. Segundo Dominique Dreyfys (1996):

Parece que o Departamento de Polícia, encarregado da censura aos programas de rádio, achou as perguntas feitas ao tal general demasiadamente subversivas e irreverentes. A música foi censurada, o que causou verdadeira indignação. O jornal carioca *Diretrizes* publicou longa entrevista do artista, na qual ele se queixava amargamente de ser proibida uma “toada inspirada no sentimento do povo que é a dura realidade”. Finalmente, Luiz Gonzaga e o parceiro mudaram o título da música, assim como seu refrão passou a ser “*Aí o que será?*” e só assim pôde gravá-la. (1996, p.115)

No discurso encontrado na canção acima além de descortinar a situação de dificuldades para se manter alimentado, mesmo impulsionado por índices de desenvolvimento, podemos observar desde o título alguns vocábulos (“*cum*”, “*refogá*”, “*quarquê*”, “*melhorá*”, “*trabaiá*”) os quais podemos suspeitar que a mesma população que passa por privações alimentares é também a mesma que ficou à mercê de outros direitos sociais, dentre os quais a educação básica. O uso da variação linguística nesse caso foi proposital, pois ao mesmo tempo em que acessa um público específico demonstra astúcia a proximidade dos compositores a partir do linguajar popular repleto de riquezas.

A linguagem conforme Eduardo de Assis apresenta como critério de se pensar uma literatura afro-brasileira incide sobre o código linguístico, pois esta deve ser

considerada “um dos fatores instituintes da diferença cultural no texto literário”(DUARTE, 2014, p. 38). Por isso,

[...] a afro-brasilidade tornar-se-á visível também a partir de um vocabulário pertencente às práticas linguísticas oriundas da África e inseridas no processo transculturador em curso no Brasil. Ou de uma discursividade que ressalta ritmos, entoações e, mesmo, toda uma semântica própria, empenhada muitas vezes num trabalho de resignificação que contraria sentidos hegemônicos na língua. Isto porque, bem o sabemos, não há linguagem inocente, nem signo sem ideologia. Termos como *negro*, *negra*, *crioulo* ou *mulata*, para ficarmos nos exemplos mais evidentes, circulam no Brasil carregados de sentidos pejorativos e tornam-se verdadeiros tabus linguísticos no âmbito da “cordialidade” que caracteriza o racismo à brasileira. (DUARTE, 2014, p. 38)

A linguagem, em especial a literária, contribuiu na formação de estereótipos sociais profundamente veiculados e absolvidos também pelos negros na tentativa cada vez maior ampliar a desigualdade social no país. Em contrapartida, a ironia e o certo engajamento sócio político que a letra nos denuncia proporcionou aos autores a censura de uma das primeiras letras de Luiz Gonzaga, ainda no governo do presidente Getúlio Vargas, como podemos observar na citação do documento expedido pelo o órgão de censura vigente (DREYFUS, 1996, p. 115), pois a “assunção” de uma linguagem sem compromisso com os ditames da fala em relação à norma culta absorve razões políticas reveladoras.

Em contrapartida dois anos após a censura da canção “*Feijão com Côve*” em número da *Revista do Rádio* estampam a manchete “*Sou Getulista de coração*” (“Revista do Rádio”, 1949), corroborando a prerrogativa da imaturidade política de Gonzaga, ora apoiando Vargas, ora apoiando Carlos Lacerda, ora apoiando o pensamento de direita, visto sua formação militar, ora abraçando a política de esquerda e os festivais da juventude. Abaixo destacamos a matéria:



Em plena década de 1950 montou-se a campanha na qual Getúlio Vargas trabalhou bastante, pois diversas discussões sobre o campo entraram na pauta da campanha. A repercussão da criação da CLT⁶³ para os trabalhadores urbanos e da movimentação das ligas camponesas trouxeram para as campanhas uma preocupação como os trabalhadores do campo e suas garantias trabalhistas, os quais tiveram em Luiz Gonzaga e nos gêneros populares como verdadeiros porta-vozes tanto da realidade campesina, quanto dos direitos conquistados pelos trabalhadores nas cidades. Vargas como importante liderança na época usou de estratégias que confrontavam com outros interesses da oposição.

O “povo” foi um conceito de grande importância mobilizado por Vargas para legitimar sua participação na disputa eleitoral, mas também utilizado pelo Correio da Manhã para lhe fazer oposição. Enquanto para o primeiro sua candidatura era legítima por ser um anseio do povo, para o segundo, o povo seria dotado de inteligência, e assim, incapaz de reelegê-lo. (MAGALHÃES, 2022, p. 169)

Ainda é importante destacar, que essa ambiência de que se observou na década de 1950 foi importante para instituição de aspectos importantes à época, pois os processos migratórios decorrentes das estiagens e as agitações no campo fariam com que artistas, músicos e compositores trouxessem esta pauta para suas obras, dentre elas

⁶³ Consolidação das Leis do Trabalho criada em 1943;

podemos destacar “*Vozes da Seca*”⁶⁴ (1953) composta por Zé Dantas e Luiz Gonzaga ficou conhecida uma das primeiras canções de protesto. Nela podemos observar:

Seu doutô os nordestino têm muita gratidão
 Pelo auxílio dos sulista nessa seca do sertão
 Mas doutô uma esmola a um homem qui é são
 Ou lhe mata de vergonha ou vicia o cidadão
 É por isso que pidimo proteção a vosmicê
 Home pur nós escuído para as rédias do pudê
 Pois doutô dos vinte estado temos oito sem chovê
 Veja bem, quase a metade do Brasil tá sem cumê
 Dê serviço a nosso povo, encha os rio de barrage
 Dê cumida a preço bom, não esqueça a açudage
 Livre assim nós da ismola, que no fim dessa estiage
 Lhe pagamo inté os juru sem gastar nossa corage
 Se o doutô fizer assim salva o povo do sertão
 Quando um dia a chuva vim, que riqueza pra nação!
 Nunca mais nós pensa em seca, vai dá tudo nesse chão
 Como vê nosso distino mercê tem nas vossa mão.

(DANTAS; GONZAGA, 1953)

Podemos compreender na canção acima a presença de um conceito comum na língua portuguesa, o vocativo⁶⁵. Este termo funciona como chamamento do interlocutor vem identificado ou deslocado por algum sinal de pontuação, nesse caso por vírgulas, porém quando é utilizado na poesia popular de bases orais aparece de forma irônica aparentando certa subserviência em relação ao vocativo (doutor/doutô), mas que mostra independentemente das relações de classe uma consciência crítica em relação à realidade dos interesses do interlocutor. Além do mais, a canção ainda revela ao ouvinte as políticas hídricas criadas no império, como as políticas de acumulação de água ou de “açudagem”, as quais contribuíram para que a imprensa e os historiadores denominavam de “indústrias da seca”. A ironia na letra provoca uma reflexão de que ainda na segunda metade do século XX, marcado pelos processos de industrialização e de modernidade, tais políticas públicas ainda não haviam mudado, mantendo refém o cidadão no nordeste brasileiro.

⁶⁴ DANTAS, Zé; GONZAGA, Luiz. *Vozes da Seca*. 78 RPM: Victor, 1953;

⁶⁵ Vocativo é considerado um termo isolado da oração, o qual não faz parte do sujeito e nem do predicado, pois este tem a função de chamar a atenção do interlocutor;

Outro exemplo importante que une autoria, o engajamento, a linguagem e sua relação com o público estabelece-se na canção cantada por Jackson do Pandeiro “*Meu Enxoval*”⁶⁶ (1958), na qual se traduz nas agruras de um nordestino que migra para o sudeste “*procurar trabalho*”, mas se deparou com as variações climáticas austeras para um nordestino, com as dificuldades que pouca formação educacional implicaria no sucesso com os empregos, a frustração de não obter êxito na Capital Federal e voltar para o nordeste como fracassado e a ironia de ter como moradia a porta do Teatro Municipal (RJ) e de ter como enxoval o “*Diário da noite*” como seu travesseiro e o “*resto do corpo fica na Última Hora*”, ambos os veículos de comunicação importantes da época e símbolo de uma modernidade ilusória para boa parte da população migrante.

Ao retomarmos o negrismo observamos que em suas dimensões, que podemos abordar nesse trabalho, recaem sobre os aspectos da “linhagem”, assim como em seus respectivos “procedimentos”. De acordo com a dimensão referente à “linhagem” trouxe à tona uma necessidade de atualização cultural nas artes ocidentais, pois esses artistas viam no continente africano e em sua diáspora, as oportunidades, nas quais uma renovação criativa se daria por influência da cultura africana. No negrismo, a África e a região nordeste foram cunhadas pelas reflexões de ordens primitivas, atrasadas e homogêneas, a ponto de excluírem a diversidade racial que formou o continente e a região brasileira acima descrita.

Em relação aos “procedimentos” podemos elencar uma estrutura que ajuda a sistematizar o negrismo. Segundo Oliveira (2017) mesmo o negrismo no modernismo brasileiro ser, em grande parte, sustentado por essa voz externa e não afrodescendente destacamos algumas instâncias fundamentais: a temática, o ponto de vista, o autor, a linguagem. Mantêm-se os sotaques, porém não existe “nenhum projeto de intervenção coletiva”. Sem embargo ressaltamos que,

[...] ao contrário do que fazem diversos autores negros, sobretudo aqueles ligados a Movimentos ou Associações, não há impulso à ação e ao gesto político capazes de levar à criação de outros espaços mediadores entre o texto e o receptor, tais como saraus literários na periferia, lançamentos festivos, encenações teatrais, rodas de poesia, manifestações políticas alusivas ao 13 de maio ou ao 20 de novembro, entre outras ações. Isso não quer dizer que o negrismo seja despolitizado. Há um projeto político, sim. No entanto, não está regido por interesses comuns a um coletivo populacional. (OLIVEIRA, 2017, p. 158)

⁶⁶ GOMES, José; GORDURINHA. *Meu Enxoval*. Copacabana: Rio de Janeiro, 1958;

Nota-se que quando falamos de uma “literatura negra” trazemos um compromisso interno de militância, do negro como protagonista de suas ações, de suas produções e de suas atitudes, o que Guerreiro Ramos atribui como “negro-vida”, como aquele “que não se deixa imobilizar, multiforme, do qual, na verdade, não se pode dar versão definitiva” (p.215), pois é o ser em constantes transformações. O segundo ponto incide sobre o “negrismo” presente no modernismo, a partir do qual se estabelece uma visão distanciada do negro colocando-o em uma condição de objeto, o que Duarte (2014) atribui como uma “literatura sobre o negro” (p.23). Desse modo as questões atinentes a dimensões como a autoria no negrismo se transformam em controvérsias,

[...] pois implica a consideração de fatores biográficos e fenotípicos, com todas as dificuldades que daí decorrem. Propondo entender a “autoria” não apenas como um dado “exterior” ao sujeito, mas como uma constante discursiva integrada à materialidade das formas e conteúdos da construção literária. Isso porque o negrismo é composto majoritariamente por autores brancos ou mulatos, mas cujos projetos literários se identificam com o universo cultural dos mais claros. Decorre daí uma literatura repleta de elementos afrodescendentes, os quais convivem em constante tensão com elementos culturais hegemônicos. (OLIVEIRA, 2017, p. 157)

Destaca-se com essas informações que o negrismo componente intrínseco ao modernismo brasileiro, o fez colocando apenas o negro na temática ou como tema, entretanto a relação entre “escrita” e “experiência” são pormenorizadas, pois na escrita negra existe um esforço de autoria em colocar informações biográficas, um registro de compromisso social, o sentimento de se reconhecer racialmente, enfim não há espaço para o que Conceição Evaristo chama de *escrevivências*⁶⁷, porque no negrismo não há necessariamente engajamento social e político, muito menos a exploração de uma subjetividade negra. Trazer um ponto de vista é fundamental se pensarmos a questão desta “escrita” associada às “experiências”, não obstante no negrismo essas experiências

⁶⁷ Termo utilizado pela escritora Conceição Evaristo que se baseia em uma construção de uma escrita literária calcada em aspectos da memória, experiências pessoais, oralidade, ancestralidade e atemporalidade negras nos quais podemos reconstruir e tecer a partir dos “fios” uma memória afro-brasileira. Tais “escrevivências” estão intrinsecamente ligadas à subjetividade negra, que se descortina no corpus, também, da literatura afro-brasileira. (grifo do autor)

são sempre balizadas pela experiência discursiva ou pelo “ponto de vista” do colonizador.

Em relação ao negrismo modernista brasileiro podemos inferir que após as descrições das representações do índio e do branco na literatura construiu-se a imagem do negro à luz de África e jamais como elemento brasileiro formador e protagonista dos processos comerciais no campo, na urbanização e na industrialização do país em plena modernidade. Esse apego ao primitivismo modernista operou diversos empecilhos para uma narrativa coerente do negro como cidadão brasileiro.

Mesmo partindo de um pressuposto descritivo e folclorizado do negro, sobre o qual ocultou a subjetividade do negro brasileiro, todavia o negrismo mostrando essa visão externa desse protagonismo foi de grande importância, pois de certo modo trouxe à baila a pauta do negro para literatura e para as artes de um modo geral. Essa tese não se desenvolve por exercer uma crítica superficial a esses agentes, entretanto é fundamental para preencher lacunas, dentre elas aquela que omite um protagonismo negro na construção da nação.

Por conseguinte cabe a reflexão em relação à posição do sujeito, no que tange a literatura, principalmente em relação à agência do negro. Por um lado vemos a emergência de uma produção descritiva e inerte do negro e, por outro lado vemos sua militância em detrimento de suas atitudes raciais. Vale reforçar que tanto a elite letrada quanto o povo, possuidor de diversos saberes não tenham obstáculos no reconhecimento dos produtos culturais e símbolos brasileiros nas mais diferentes experiências artísticas, porém quando o assunto parte para uma produção literária, esses obstáculos aparecem em um misto de incerteza e de indeferimento. Assim,

[...] esses processos de construção de personagens e enredos destoam dos modos estereotipados ou da invisibilidade com que negros e mestiços são tratados pela literatura brasileira, em geral. (EVARISTO, 2009, p. 18)

Existe uma aceitação clara em relação à música popular, inclusive no forró, no sentido o legitimar do ponto de vista da sonoridade e da dança, somente. O que impede, dentro de um quadro diverso dos componentes e produtos da literatura brasileira, a dificuldade em reconhecer autores/obras no sentido de reforçar seus pertencimentos e suas “digitais” em uma escrita étnica?

Podemos refletir que a literatura afro-brasileira carrega também consigo um sentimento de posituação de personagens e histórias não somente associadas ao povo negro, mas, sobretudo não escondem sua identidade negra valorizando atitudes, características físicas, sentimentos gerados conforme suas respectivas subjetividades enquanto referências de ancestralidade ou mesmo no processo de exclusões sociais, os quais passam os afrodescendentes e afro-brasileiros. Diferentemente do discurso promovido pela literatura canônica, a qual se limita a veiculá-lo a partir das perspectivas detentoras do poder socioeconômico, a literatura afro-brasileira se traduz segundo a subjetividade negra mediada na sua “escrivência”.

Por assim dizer, e cada um a seu tempo e de acordo com suas idiossincrasias, Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro foram aos poucos edificando seus respectivos projetos de acordo com suas necessidades. A partir das suas escrituras foram dialogando com os anseios de sua classe demonstrando suas certezas e ambivalências entre os mundos rural e urbano, entre a ideia de pertencer ou não pertencer fora do seu território de origem.

Vale reforçar um ponto importante que une *autoria*, o *engajamento*, o *ponto de vista*, a *linguagem* e o *público* para inserção ou definição de caminho plausível a cerca da literatura afro-brasileira, as propostas em Duarte (2014), em Conceição Evaristo (2009) e em Henrique Oliveira (2017) podem ser relacionadas ao que Antônio Candido fala em *Literatura e Sociedade* (CANDIDO, 2006) sobre sua esquematização do “sistema literário”, quando se observa nos pontos de “comunicação artística” na literatura, nos quais a relação entre *autor*, *obra* e *público* certa maneira indissolúvel, consequentemente ligada a uma estrutura social, às ideologias e aos novos processos técnicos, sobre os quais a indústria cultural a despeito do discurso hegemônico tentou se estabelecer continuamente, pois de forma isolada esses fatores podem ser considerados limitados.

Outro cenário importante que dialoga diretamente com no tema e objeto foi o movimento denominado **negritude**. Criado na Europa na década de 1930 tinha uma formação afro-franco-caribenha, na qual estudantes e intelectuais afrodiaspóricos propunham fora de seus países de origem uma politização do termo “negro” no sentido de politizar e positivá-lo a partir de uma literatura autêntica, que viria a humanizar o negro seja de onde for.

Entretanto o movimento da ***negritude*** embora habitado por teor polêmico traga a relevância dos movimentos, os quais estavam presentes a tomada de consciência do que representaria ser negro, principalmente onde a presença da população negra deixou suas marcas por onde esse contingente populacional povoou e se assentou. Dessa maneira, podemos confrontar algumas das polêmicas acepções atribuídas ao termo supracitado da ***negritude***, pois este ora é visto como termo referencial para exatidão de um pertencimento à raça negra, ora é encarado como um movimento social, literário e político conjunto, sobre o qual as experiências ou “*escrevivências*” de intelectuais negros espalhados pelo mundo foram testemunhadas, vivenciadas e escritas.

A *negritude* como movimento cultural se fundamentou na crítica a partir da construção de diversos estereótipos difundidos pelas práticas discursivas presentes no eurocentrismo, que se colocou como hegemônico para diversas nações por onde a violência do escravismo e a presença negra estiveram presentes. Nesse arcabouço que mistura narrativas hegemônicas foi se constituindo noções entre o mundo civilizado e o incivilizado, sendo que negros, judeus e ciganos ou meramente o não europeu era visto pelo prisma da degradação moral, mental e social, pessoas incapazes. No que tange estes aspectos,

[...] maior perigo da ideologia, como se sabe, não é apenas permitir a dominação de um grupo sobre o outro, mas procurar atribuir causas falsas, apresentadas de preferência através de um discurso pretensamente científico e verdadeiro, a dominação real. (BERND, 1988, p. 12)

Dito isto, veremos mais à frente que diante das atribuições pejorativas lançadas pelas teorias científicas a partir da massiva principalmente no século XIX, constata-se que suas premissas ajudaram a formar, inclusive, na população negra distúrbios de alienação, autoflagelo e problemas psíquicos, que em conjunto Zilá Bernd (1988) associou à “crise de identidade”. Entretanto,

[...] apesar da legitimidade e da irrefutabilidade dessas constatações científicas, que corroem totalmente as afirmativas sobre a impossibilidade dos negros de terem acesso ao mundo das ideias, elas não dissipam em poucas décadas os estereótipos negativos construídos em relação aos negros durante séculos, principalmente porque – e esta é outra estratégia dos grupos interessados na manutenção do preconceito e da discriminação – a grande massa da população não tem acesso ao conhecimento científico, continuando a repetir, até por força da inércia, as ideologias racistas a esta altura já profundamente enraizadas nos corações e nas mentes das pessoas. E o que é ainda pior: essas ideologias racistas, que dão fundamento aos preceitos, são

introjetadas até mesmo pelos próprios negros, que ou permanecem em um estado de alienação ou decidem parar para avaliar a situação, o que muitas vezes desencadeia uma verdadeira “crise de identidade”. (BERND, 1988, p. 14)

Desse modo, surge concomitante à *negritude*, a provocação ou do processo que causa essa crise de identidade, formada pela ambivalência ou como o próprio Alberto Guerreiro Ramos em “*O drama de Ser dois*” (1937) a cerca da ambivalência das individualidades e identidade de ser negro.

A minha alegria é uma alegria triste,
 Uma alegria humilde,
 Uma alegria dolorosa,
 Uma alegria santa,
 Uma alegria nostálgica,
 É uma saudade longínqua
 De um céu que entrevi
 Nos grotões de mim mesmo. (1937, p.14)

Pela polissemia do termo “*negritude*”, que fora calcada na França⁶⁸, pode-se inferir que o termo se refere àquele que pertence à raça negra; a ideia de raça partindo de um pressuposto de coletividade tanto quanto à consciência do negro civilizado, como também se reporta uma estética literária e artística tomada pelo engajamento, que se constitui da mesma crise de identidade ou da confusão mental que reside entre pertencer ou não pertencer à determinada cultura. Conforme o “hiato” da existência vai se consumando, um processo doloroso de consciência do trânsito simbólico da diáspora negra se institui de acordo com as manifestações de resistência e de associativismo negro que se consumam, pois estes trazem mesmo que tardiamente uma conscientização muito importante para a negritude enquanto coletividade (sobrevivência) e estética.

⁶⁸ Segundo Zilá Bernd, o termo criado na França tem um teor pejorativo e agressivo, pois deriva da palavra *nègre*, comumente usada para ofender negros, já existe a palavra *noir*. No Brasil, o termo tomou acepção de coletividade da raça e sinônimo de autoafirmação dentre personagens do movimento negro;

Logo, a negritude proporciona ou pode ser considerada como um processo necessário de conscientização das populações negras frente ao domínio da cultura ocidental sempre se transpondo como hegemônica.

Vale frisar que *negritude* em letra minúscula infere positivamente a uma “tomada de consciência de uma situação de dominação e discriminação, e a consequente realização pela busca de uma identidade negra” (BERND, 1988, p. 20), enquanto *Negritude* com letra inicial maiúscula diz respeito a uma construção de uma identidade negra trabalhada pela autoestima e pela posituação da palavra “negro”. Segundo Aimé Césaire o termo se constituiu a partir de uma “criação coletiva”, que se tornou “verdadeiramente a resistência à política de assimilação” (CÉSARIE *apud* BERND, 1988, p.18). Movimento criado na década de 1930 por Aimé Césaire proporcionou:

“uma revolução na linguagem e na literatura que permitiria reverter o sentido pejorativo da palavra negro para dele extrair um sentido positivo”. [...] Historicamente, a negritude, considerada em seu sentido amplo, isto é, como momento primeiro de tomada de consciência de uma situação de dominação e/ou discriminação, pode ser situada em solo americano quase que simultaneamente à chegada dos primeiros escravos oriundos da África. Nesta medida, podem ser considerados como manifestações da negritude a revolta dos escravos no Haiti, onde liderados por Toussaint Louverture os negros chegaram a obter independência do país em 1804, e dos quilombos brasileiros, que representaram o primeiro sinal de revolta contra o dominador branco (CÉSARIE *apud* BERND, 1988, p.17).

Este movimento se estabelece a partir dos pressupostos de igualdade entre os homens e se formou consoante às experiências de jovens negros filhos das colônias europeias, estudantes na França, os quais eram assimilados pela pecha e pela diferença, principalmente de cor. O movimento expandiu-se pelo mundo e no Brasil foi importante na influência de poetas como Solano Trindade e do TEN (Teatro Experimental do Negro), movimento de consciência de posituação do negro tendo como colaboradores Abdias do Nascimento e Alberto Guerreiro Ramos.

Entretanto existem experiências no Brasil, que no período pré-abolicionista representam de certa maneira uma posição vanguardista, visto que o movimento da negritude apareceria nas primeiras décadas do século passado a partir de intelectuais como Luiz Gama, com a alcunha de “*bodismo*”. Termo pelo qual eram intitulados de

forma pejorativa os negros àquela época de *bode*. Segundo consta em suas “*Primeiras Trovas Burlescas*” (2021) Luiz Gama rebate uma sociedade marcada pela presença maciça da branquitude:

Se negro sou ou sou bode
 Pouco importa o que isso pode?
 Bodes há em toda casta,
 Pois que a espécie é muito vasta

 Aqui n’esta boa terra
 Marram todos, tudo berra
 Nobres, conde e duquesas,
 Ricas damas e marquesas,
 Deputados, senadores,
 Frades, bispos, cardeais.

 Em todos há meus parentes
 Entre a brava militança
 Fulge e brilha a alta bodança
 (GAMA, 2021, p. 13–14)

Muito conhecido como *Bodarrada* empenhava-se de tratar com sutil ironia a situação de miscigenação ocorrida no Brasil, pois segundo a intenção do autor afirmava que aqui devido à escravidão poucos seriam aqueles “em toda casta”, que não haveriam de ter o sangue negro em suas veias (BERND, 1988, p. 45). Como podemos observar, além de tentar rechaçar a associação negativa semântica entre *bode* e o *negro*, o autor em questão buscou positivá-las apontando o processo histórico social presente na formação brasileira, que por sua vez ultrapassaria o tempo. É de natural importância comparar que ao passo que poetas como Luiz Gama, aqui no Brasil, tivessem a intenção de positivar o sentido da palavra *negro*, nas Antilhas algumas décadas depois, os poetas tentavam positivar por critérios semelhantes à palavra *nègre*. Assim, Zilá Bernd admite

que Luiz Gama buscasse de “forma precursora uma linha de afirmação de uma identidade negra que pode no limite, ser considerada uma *negritude antes do tempo*”(BERND, 1988, p. 45). Por assim dizer ao construir

[...] Um discurso poético *carnavalizado*, isto é, aquele que abole a desigualdade entre os homens, Luiz Gama consegue dar ao poema uma força desmistificadora que, ao mesmo tempo, nega o discurso branco, que associa o negro a bode, e amplifica o valor pejorativo da palavra, estendendo também aos brancos. [...] A obra de Luiz Gama constitui-se, pois, em um marco no processo de conscientização do negro brasileiro e também da literatura negra brasileira porque, pela primeira vez, põe a nu as tensões e contradições às vésperas da Abolição, redimensionando o papel do negro na sociedade (BERND, 1988, p. 46)

Assumindo o espaço da primeira pessoa no discurso de um corpo social Gama influencia no Brasil autores como Solano Trindade e Lino Guedes no processo de conscientização do negro desde o final dos anos 1920 perpassando à consumação da música regional do “Norte” a partir dos anos de 1950 com a presença do baião e do coco e se fazendo ainda importante nos anos de 1960 conforme as ações do movimento negro brasileiro encabeçado pela presença significativa do TEN – Teatro Experimental do Negro.

Para o nosso intento, a música regional nortista (como foi apresentada na década de 1930) representada pelas diversas fases e nuances coincidentemente abordou as ideias que tanto trouxeram à baila questões atinentes aos processos migratórios entre “Norte” e “Su” ou entre “*incivilizados*” e “*civilizados*”, entre o operário precarizado e a burguesia das metrópoles e, sobretudo relacionados à positivação e humanização do negro “nortista” protagonista e povoador no processo de urbanização brasileiro. Em vista disso, “*Bodes*”, “*Baianos*” e “*Paraíba*s” foram construindo um processo cultural distante de sua terra que acabou influenciando a literatura, a canção e a moderna música brasileira durante o século XX.

O forró humanizou o migrante nordestino, a morena, o sertanejo, o morro, o malandro nordestino que absorveu e sorveu as influências da cidade, o compositor pobre, o negro, o índio, os ofícios restritos à informalidade, os comportamentos, enfim os elementos impregnados das experiências afro-brasileiras.

Ao positivar suas “*escrevivências*” alicerçadas pelos diversos momentos, que passou a indústria cultural especificamente a partir do século XX, nas quais a fotografia, o rádio, o cinema e a TV, o forró descreveu a experiência humana no negro nordestino, o qual fez de sua vida uma “*Léguas Tirana*⁶⁹⁷⁰” (1949) sempre em um movimento contínuo em busca de sobrevivência e de felicidade. Conscientizou e trouxe sentido a um processo de humanização desse negro, que arbitrariamente se sentiu atônito diante de sua própria subjetividade. Reforço aqui: subjetividade esta também negra.

Algumas dessas experiências presentes nas canções divulgadas tanto por Luiz Gonzaga e por Jackson do Pandeiro, que deram evidência a diversos compositores puseram devida notoriedade e humanizaram tipos sociais formadores do povo brasileiro, o qual se constituía de valores que fugiam de qualquer natureza pejorativa. A mulher passa a ser valorizada pela sua beleza, resiliência, sensualidade e altivez sob a alcunha da “morena”, como podemos perceber nas canções: *Vem Morena*⁷¹ (1950); *Morena, Moreninha*⁷² (1951); *Nega Zefa*⁷³ (1964); *Rosa Mearim*⁷⁴ (1968) todas nas performances do Rei do Baião. Em *Morena tentação*⁷⁵ (1953) encontramos algumas referências:

Há duas coisas na vida
Que me enche o coração
O olhar dessa morena
E dançar o meu baião
Morena tu me iludiste
Me fazendo tanta dor
Deixando, muita saudade, moreninha
Moreninha, meus amô
Ai morena
Moreninha tropical

⁶⁹ Alusão da canção à diáspora nordestina;

⁷⁰ GONZAGA, Luiz; TEIXEIRA, Humberto. *Léguas Tirana*. 78 RPM, Victor, 1949;

⁷¹ DANTAS, Zé; GONZAGA, Luiz. *Vem Morena*. DISCO. RCA Victor: São Paulo, 1950;

⁷² CORDOVIL, Hervê; GONZAGA, Luiz. *Morena, Moreninha*. DISCO. RCA Victor: São Paulo, 1951;

⁷³ RAMOS, Severino; SILVA, Noel. *Nega Zefa*. DISCO. RCA Victor: São Paulo, 1964;

⁷⁴ GUIMARÃES, Luiz. *Rosa Mearim*. São João do Araripe. RCA Victor: São Paulo, 1968;

⁷⁵ ARAÚJO, Moacir de; GONZAGA, Luiz. *Morena Tentação*. DISCO. RCA Victor: São Paulo, 1953;

Ai morena
 Tua ausência me faz mal.
 (DANTAS; GONZAGA, 1949)

Perante a presença de Jackson do Pandeiro encontramos valorização semelhante em *Morena Bela*⁷⁶ (1971) posituação da mulher negra, enquanto em *Mãe Solteira*⁷⁷ (1981) encontra-se a reflexão da realidade da mulher do popular e muitas outras questões pertinentes à pauta do feminismo negro. Onde se lê:

Se tem um filhinho, não pode educar
 E nem registrar com o nome do pai
 Pois a mãe solteira, coitada, sofrida
 Pro bem do seu filho de tudo é capaz

 Mas quem a condena
 Com mágoa, sem pena
 Deve recordar Maria Madalena
 Que eu a defendo aonde estiver
 Pois a mãe solteira também é mulher. (RAMOS; RODRIGUES, 1981)

Além de humanizar a ideia a cerca da mulher negra a partir do vocativo da “morena” nas canções acima representadas podemos também trazer de chofre uma boa variedade temática, sobre a qual as representações da cultura afro-brasileira entram em evidência, seja pela perspectiva do *negro-tema*, quanto pela égide do *negro-vida*, como bem relacionou Alberto Guerreiro Ramos (RAMOS, 1995a). Das possíveis influências da diáspora negra no Brasil, passando pela experiência da diáspora regional (retirância), o forró foi paulatinamente formando uma consciência negra em seu público. Na canção

⁷⁶ ALMEIDA, Onildo; SANTIAGO, Juez. *Morena Bela*. O Dono do Forró. CBS: São Paulo, 1971;

⁷⁷ RAMOS, Severino; RODRIGUES, Antônio. *Mãe Solteira*. Isso é que é forró. Polifar- Polygram: São Paulo, 1981;

*Rei Bantu*⁷⁸ (1950) observamos uma espécie de genealogia afrodiaspórica dos ritmos que compõem o forró:

Meu avô lá no congo
 Foi Rei Bantu
 Mas aqui eu sou rei
 Do maracatu
 Eu fiz meu reinado
 Fiz meu tarbucu
 Lá nos carnaviá
 Do meu Pernambuco

 Ai, ai, Orixalá
 Ai, ai, meu pai nagô!
 Ó vem abençoar o meu reinado
 Que foi feito
 Só de paz e de amor. (DANTAS; GONZAGA, 1950)

A diáspora como assunto presente na formação da população brasileira teve escrita nas páginas do forró o seu capítulo “nacional”, assemelhou-se poeticamente ao voo por necessidade das “aves de arribação” contando a saga de contingentes volumosos de nordestinos para onde havia “desenvolvimento” e esperança em parte considerável do século XX. Forte na expressão musical e dolente do clássico gonzagueano “*Asa Branca*⁷⁹” (1947) ou pela expressão realista de “*O Retirante*⁸⁰” (1975) “*vim do mato cansado e com fome/ Retirante fugido do sertão*”; em “*Mãe Maria*⁸¹” (1976), que discorre sobre a adaptação cultural no sudeste pelos nordestinos; “*Rio, São Paulo e vice versa*⁸²” (1970), que versa sobre o sentimento de carinho assimilado pelo nordestino às cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo e o “*Rojão de*

⁷⁸ DANTAS, Zé; GONZAGA, Luiz. *Rei Bantu*. DISCO. RCA Victor: São Paulo, 1950;

⁷⁹ GONZAGA, Luiz; TEIXEIRA, Humberto. *Asa Branca*. 78 RPM. RCA Victor: São Paulo, 1947;

⁸⁰ SILVA, Ruy de Moraes. *O Retirante*. A tuba da muié. Alvorada/Chantecler: São Paulo, 1975;

⁸¹ CASTRO, Joca de; GONZAGA, Antônio. *Mãe Maria*. É Sucesso. Tropicana/CBS: São Paulo, 1976;

⁸² BARROS, Antônio. *Rio, São Paulo e vice versa*. Compacto Simples. Fontana: São Paulo, 1970;

*Brasília*⁸³ (1961) discute a presença do candango no projeto de construção de Brasília no governo desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek e a consequente expansão nacional. O tom grandiloquente, quicá romântico da canção nos remete ao sentimento que a nova capital significava para o país na década de 1960.

O Brasil tá construindo
 Mais uma grande cidade
 Que antigamente foi sonho
 E hoje é realidade

 Está ficando povoado
 Todo o meu Brasil central
 Riquezas próprias e glória
 Trouxe a nova capital.

 A gente vê em Brasília
 Estradas que não tem fim
 Pergunta para o candango
 E ele responde assim:
 Aquela vai pra São Paulo
 Rio Grande e Paraná
 A outra pra Pernambuco
 E essa vai pro Pará. (FILHO; VALE, 1961)

Algumas canções interpretadas principalmente por Jackson do Pandeiro estavam muito mais diretamente relacionadas às expressões culturais afro-brasileiras, que necessariamente o trabalho de Luiz Gonzaga, que se voltou para a temática do sertão. Embora o baião tenha dialogado percussivamente com diversos brinquedos populares, dentre eles a capoeira, foi o coquista paraibano que fez profusas menções a expressões à negritude afro-brasileira, a exemplo de “*Capoeira de Zumbi*⁸⁴” (1976), de “*Capoeira*

⁸³ FILHO, José Gomes; VALE, João do. *Rojão de Brasília. Ritmo, Melodia e a Personalidade de Jackson do Pandeiro*. Philips: São Paulo, 1961;

⁸⁴ NUNES, Geraldo. *Capoeira de Zumbi. A Brasa do Norte*. Cantagalo: São Paulo, 1967;

*Mata um*⁸⁵” (1966), de “*Capoeira no Baião*”⁸⁶ (1964) e “*O Assunto é Berimbau*”⁸⁷ (1965) todas essas trazem a influência da percussão do baião ressoada pelas levadas de pandeiro, sendo que esta última exalta a influência e resistência dos batuques, inclusive nos novos gêneros, que foram idealizados nos apartamentos da Zona Sul carioca, habitados pela classe média urbana e estudantes universitários:

Agora só se fala em Berimbau
 Agora só se fala em Berimbau

 É uma moeda, um arame
 E um pedaço de pau
 Agora o assunto é Berimbau
 A bossa nova agora é Berimbau
 Olha (vixe), eu saí de casa
 Com meu amor estou de mal
 Se eu voltar agora
 Meu amor vai me bater:
 Com um Berimbau. (BARROS; PANDEIRO, 1965)

Ao rememorar personagens icônicas para a cultura negra brasileira, assim como narrativas oriundas da cultura popular negra, suas canções recuperam processos de ancestralidade e conduzem à trajetória do coco entre o litoral e o sertão (*Boi Tungão*⁸⁸), a representatividade que ritmo pronuncia através do encanto da palavra percussiva “*Cacungaruquê*” e o olhar pejorativo sobre o negro comum também em algumas narrativas da cultura oral encontrado em a “*Imagem do cão*”⁸⁹ (1961), citado também por Moura (1976, p. 5). Na canção “*Boi Tungão*” (1957), nota-se a fusão entre o coco e o reisado, mas sua letra registra sotaques e temas que refletem os traços históricos.

⁸⁵ CASTILHO, Álvaro; CASTRO, De. *Capoeira Mata um*. O Cabra da Peste. Continental: São Paulo, 1966;

⁸⁶ CODÓ. *Capoeira no Baião*. Tem Jabaculê. Philips: São Paulo, 1964;

⁸⁷ BARROS, Antônio; PANDEIRO, Jackson do. *O Assunto é Berimbau*. E vamos nós. Philips: São Paulo, 1965;

⁸⁸ PANDEIRO, Jackson do. *Boi Tungão*. Compacto Simples. Copacabana: Rio de Janeiro, 1957;

⁸⁹ BATISTA, José; MARUIM. *Imagem do cão*. Mais Ritmo. Philips: São Paulo, 1961;

Esse boi era a lembrança (boi tungão)

Do tempo da escravidão (boi tungão)

Ficou pra mim a herança (boi tungão)

Do meu avô Bastião

.....

Naquele tempo os “nêgo”

Era igualmente o boi

“nêgo” pobre, boi de carro

Ninguém lhe dava razão. (PANDEIRO, 1957)

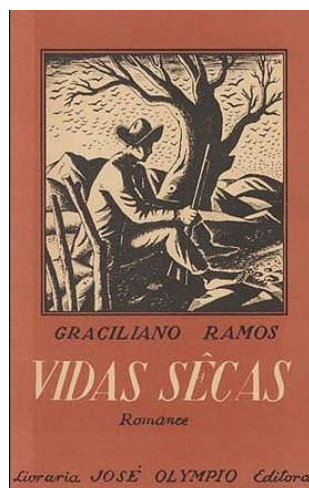
Diante desses fatores nos quais melhor se estruturam alicerces fundamentais para o entendimento de uma proposta de modelo literário afro-brasileiro podemos inferir, que de acordo com a participação mais engajada podemos vislumbrar um horizonte mais próximo da realidade dos afrodescendentes a partir das experiências de ontem e de hoje a partir das suas “escrevivências” individuais, que aos poucos foram se universalizando no coletivo. De acordo com esses parâmetros e das velhas lacunas a serem preenchidas devemos refletir a participação dessa literatura de particularidades tão brasileiras um sentido de “plenitude”, diferentemente do posto de acessório atribuído pelo cânone literário.

Por fim, destacamos a partir da construção social fundamentada nos aspectos de formação da língua brasileira e suas influências, do entendimento de literatura que se desdobra em outras formas de fazer literário, que as ciências humanas também construíram uma visão estereotipada e excludente do negro - dentro e fora – mas que de certo modo não foi apagada em sua totalidade graças aos esforços militantes que se debruçaram na formação do pensamento científico nacional, autônomo, no qual o negro teve a chance de ser uma agência em vasto protagonismo.

1.4 As linguagens artísticas brasileiras e o forró na construção simbólica do Nordeste.

No presente tópico, faremos a título de comparação, a ideia da construção simbólica do Nordeste pela literatura canônica, sobretudo aquela modernista evidenciada pela cena de São Paulo. Nesse sentido se faz necessário colocar que ao passo que se construía uma noção de região Nordeste pelo olhar distante, míope e talvez alheio, a cena que construía o legado do forró apresentava um Nordeste próximo de uma realidade concreta onde dor e alegria não se distanciavam. Pelo legado deixado por Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro notamos interlocuções que confrontavam a cena literária canônica, as artes e também o cinema, que durante muito tempo vincularam o Nordeste primeiro pela violência do cangaço e posteriormente pela violência da fome. Essas estéticas da violência ajudaram a formar uma ideia de Nordeste muito forte ainda nos dias de hoje.

Iniciado o processo urbanístico, que sintonizava o Rio de Janeiro com o mundo e após diversas intercorrências políticas conferidas nas décadas antecedentes, o processo de modernização associado à formação de uma cidade industrializada coloca algumas situações que merecem destaque. Em primeiro lugar, em decorrência da ausência de investimentos que dirimissem as dificuldades ocasionadas pelas estiagens no Nordeste, impulsionou diversos problemas como a fome, o flagelo, a falta de dignidade e acelerou os processos migratórios para a região Sudeste. Na literatura de 1930, Graciliano Ramos publica o romance “*Vidas Secas*” (1938) abordando essa temática, entretanto apresenta na personagem “Fabiano”, uma ideia de elemento que representasse o homem brasileiro, assim o autor criticamente expõe o “homem derrotado”, seja pela atmosfera hostil do flagelo, seja para denunciar a ausência do Estado.



Em segundo plano, a década de 1930 havia passado, porém seus influxos simbólicos ficavam em relação ao “Norte”. A literatura modernista, sobretudo o Romance de 1930, desnudou uma realidade cruel fomentado por ausências e alicerçou um conjunto de informações relacionadas a uma realidade idealizada do Nordeste, o sertão. Na pintura, em meados de 1945, prestes do fim da segunda grande Guerra Mundial, Portinari lança a público sua série “*Os Retirantes*”⁹⁰, na qual apresenta duas obras aqui significativas: “*Os Retirantes*”, sobre a qual observa uma família com aspectos esqueléticos, cadavéricos, cercada de ossos e na mira de aves que lembram urubus a procura de alimentação; No segundo óleo sobre tela, Portinari mostra “*Enterro na rede*” (1945) a cena mostra o enterro de um retirante que não aguentou a “travessia” e sucumbiu à dor da fome. No féretro sertanejo o corpo segue prostrado, uma mulher de joelhos e mãos para céu suplica, chora. Contraditoriamente o Brasil da abundância é o país da fome. Essa tragédia política, existencial, estética exhibe a fome como problema ilógico na sociedade brasileira. Assim destacamos as telas, respectivamente.

⁹⁰ Imagens retiradas do site: <https://masp.org.br/busca?search=retirantes> acessado em 14/04/2023;



Muitos foram aqueles que sucumbiram às adversidades da diáspora e se transformaram em memória da dor, talvez memória da superação. Em decorrência da miséria instaurada no Nordeste e o desenvolvimento urbano industrial no Sudeste, tornam-se inevitáveis as ocorrências dos ciclos migratórios para a região em desenvolvimento. Grandes fluxos migratórios chegavam diariamente no eixo comercial contemplados em grande parte pelas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. Podemos encontrar essa representatividade contida na experiência nordestina com ciclos migratórios ou na chamada diáspora nordestina.

Em terceiro momento, já na década de 1950 o filme “*O Cangaceiro*” (1953) faz sua estreia mundial mostrando “uma” dimensão do Nordeste, que se organiza e sobrevive pelo prisma da violência e do banditismo. A película dirigida por Lima Barreto contou com diálogos de Raquel de Queiroz, escritora de “*O Quinze*” (1930), supostamente inspirados nesse romance adequando a simbologia da fome e da migração em massa. Sendo o primeiro filme brasileiro de repercussão internacional, misturou a temática da violência e paixão com base no cangaço, vindo a ganhar no Festival Internacional de Cannes os prêmios de melhor filme de aventura e melhor trilha sonora com a canção “*Mulher Rendeira*” (1953) adaptada por Zé do Norte e interpretada por Vanja Orico.

Entretanto, algumas décadas depois o cineasta baiano Geraldo Sarno documenta, já nos anos 1960, os mesmos acessos e frustrações dos nordestinos migrando para Sudeste, compondo os matizes urbanos do asfalto às favelas. Em *Viramundo* (1965)⁹¹ Sarno apresenta a problemática do êxodo entre Nordeste e Sudeste como um dos grandes problemas a serem superados pela nação, além de expor um processo de transição, mas composto por níveis de desigualdade social ainda na segunda metade do século XX.

É fato que existam pontos congruentes entre os temas presentes no Romance de trinta e os cancioneiros gonzagueando e jacksoniano que foram se concretizando paulatinamente no decorrer do século passado. Tendo em mente a popularização das canções no decorrer do século e a pouca proximidade dos brasileiros à época com os hábitos de leitura, ainda nos causa surpresa as parcas referências de condução da poesia pela música. Segundo consta na declaração de João Cabral de Melo Neto sobre a música popular que

Pode ajudar enormemente a poesia, não digo no sentido desta poesia vir a ser melhor, mas no sentido de aumentar a propagação da poesia. Eu tenho a impressão de que um disco com trabalhos de Carlos Drumond de Andrade bem musicados ia fazer de Drumond um homem tão conhecido no Brasil como Chico Buarque e Gilberto Gil. Acho que seria da maior importância que os compositores populares musicassem os poemas mais musicáveis, ou menos musicáveis de nossos poetas modernos. (CABRAL *apud* SANT'ANA, 1977, p. 125)

⁹¹ “Numa cinematografia que tanto retratou o nordestino, talvez não seja tão fácil reconhecer o pioneirismo de *Viramundo*, um filme sobre idas e vindas. Foi preciso que seu diretor, o baiano Geraldo Sarno, viesse para São Paulo para que o êxodo do nordestino para os grandes centros finalmente ganhasse um tratamento sério, quase analítico, no cinema nacional. O média-metragem de 37 minutos, pedra fundamental para toda uma linhagem do documentário brasileiro, começa com o registro da chegada dos migrantes que fogem da seca e termina com o retorno frustrado de um deles a sua cidade natal. Um ciclo completo que o cineasta preenche com os movimentos que esse homem, que viaja em busca de uma nova chance na vida, realiza para tentar se encaixar ao sistema que move a maior cidade do país.[...] *Viramundo* consegue abordar diversos aspectos ligados às causas e consequências da diáspora nordestina e, principalmente, como é capaz de relacioná-los para produzir um discurso. Neste poucos minutos, fala da fome e da pobreza como molas mestras do processo de desenraizamento dos migrantes, que culmina com a consciência, explicitada por um dos entrevistados, de que é preciso apagar as relações com sua origem para se reconstruir neste novo lugar. Trata também do próprio mecanismo do sistema industrial, que absorve esse migrante sem qualificação para pagar menos a ele, e depois o dispensa justamente pela falta de qualificação, análise feita por um agente deste mesmo sistema. O média é especialmente certo em mostrar o sentimento de não-pertencimento do nordestino, que nunca se vê plenamente acolhido na nova cidade, inclusive financeiramente”. FIREMAN, Chico. Trecho do texto retirado do site: <https://mam.rio/cinemateca/viramundo-o-retrato-detalhado-de-um-brasil-em-transicao/> com acesso 14/04/2023;

Ao fazer o contraponto do Romance de trinta e as obras gonzagueana e jacksoniana que vinham se formatando podemos inferir na que primeira havia duas fortes tendências: no primeiro momento a revolução burguesa ao buscar se desenvolver “fecha a produção literária num subjetivismo reflexivo”; no segundo momento essa literatura escrita traria o Nordeste, seu ambiente e seus problemas de maneira muito descritiva e, de certo modo objetiva daquela realidade sertaneja⁹². Entretanto mesmo com a incorporação de obras como “*O Quinze*”⁹³ (1930) e “*A Bagaceira*” (1928) como obras fundantes de ficção, as quais foram reconhecidas como “romance nordestino”, todavia a música de Gonzaga seja ela instrumental e, sobretudo aquela acompanhada por letra foram amplamente divulgadas, mas apresentavam uma imagem de sertão simbólico, o qual agradava a indústria cultural. Pois,

A música de Luiz Gonzaga, difundida nacionalmente a partir da década de 40, inseriu o sertão do Nordeste no imaginário cultural brasileiro por meio da indústria cultural. Seu alcance foi expressivo, uma vez que teve como veículo de propagação os meios de comunicação de massa. Dentro de um país em que o livro está tradicionalmente restrito aos círculos acadêmicos ou às obrigações escolares, a inserção das canções na mídia é fato de peso considerável quando se trata de representar o sertão no imaginário nacional. (NASCIMENTO, 2018, p. 78)

Nesse sentido, ao incorporar ou dialogar com as temáticas atinentes ao sertão nordestino veiculado pela imagem gestada pelo “romance de trinta” e por outras linguagens artísticas, Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro desvelam as tensões e o contingente de informações que trazem ao sertão/brejo um ambiente não só constituído de seca, penúria, abandono, arcaico, tradicional e folclórico para dizer também que sertão além de um espaço de memórias se constitui em um espaço de resistência, pois desfez a prerrogativa discursiva de que a seca é uma “obra divina” passando a ser vista como um descaso articulado pelas elites e seus respectivos poderes políticos. Diante dessa prerrogativa discursiva observa-se que a cultura brasileira, durante parte considerável do século XX, possuía uma grande dificuldade de dar uma dimensão positiva consoante “a retórica do colonizador” trazendo-a como um padrão.

⁹² SODRÉ *apud* NASCIMENTO, Nildecy de Miranda. *Luiz Gonzaga um Cantador do Nordeste do Brasil*. Curitiba: Appris Editora, 2018, p.78;

⁹³ QUEIROZ, Raquel de. *O Quinze*, São Paulo: José Olympio, 1930;

Como a marca do nacional na cultura brasileira tem estado apontada para o elemento popular, poderíamos entrever certo conflito na admissão de características culturais. De acordo com as palavras de Elvya: “a literatura brasileira busca sedimentar, construir seus traços distintivos, ou seja, diríamos que busca cada vez mais o *sotaque brasileiro*, sobretudo se levarmos em conta a face oralizada de nossa cultura”. (FERREIRA *apud* NASCIMENTO, 2018, p.80)

Doravante a busca de um *sotaque brasileiro* que recaiu no movimento modernista, conforme as pesquisas iam revelando um Brasil “interior”, sobremaneira a partir das pesquisas de Mário de Andrade pelo interior do país, no seio das elites intelectuais houve uma pressão para se definir elementos definidores da nossa nacionalidade vinculada aos símbolos regionais, dentre eles o sertão nordestino se notabilizando pelo interesse do Estado e pelos intelectuais. Superando a perspectiva eurocêntrica de superioridade, os aspectos descritivos e estáticos da primeira fase do regionalismo, sua fase subsequente inserida pelo romance de trinta buscou “dar as costas” para o oceano Atlântico e conduziu seu projeto de construção de uma realidade nacional que tinha na mira o interior do país. Sob essas condições e influência das pesquisas folclóricas realizadas também por Mario de Andrade, regiões menos industrializadas entraram na pauta bem como seu povo.

1.5 A sociologia brasileira

“Outra regra fundamental a ser observada na autocrítica é a de analisar a produção e o trabalho no campo da sociologia à luz da dinâmica dos fatores reais da vida nacional. O critério de aferição da validade das ideias é a sua congruência com os fatos. A ciência é uma forma de consciência do real historicamente vivido e, assim, na medida em que é concreta, exprime a dinâmica objetiva dos fatores naturais ou sociais.” (RAMOS, 1995b, p. 158)

No texto que aqui se desenvolve, construímos um terreno fértil para apresentar algumas incongruências e representações de África e do negro na sociedade brasileira, doravante os registros da literatura oral brasileira, substancialmente narrativa e popular.

Para isso foi importante apresentar outras construções, nas quais visões violentas e deturpadas da influência afro-brasileira na formação social brasileira foram se consagrando como narrativas dominantes. Na “redução” linguística edificada entre os séculos coloniais e, na representação apática e dócil destes elementos na literatura, polarizando o campo cultural onde os reflexos no ambiente científico diante do negro são desastrosamente difundidos.

Podemos refletir o Brasil “moderno” a partir das instituições de pesquisa e estudo, entretanto ainda devemos pensar o Brasil pela “instituição” da língua portuguesa como língua que defendia a unidade nacional, porém marcada historicamente pela exclusão das influências tanto ameríndia quanto africana. Alguns argumentos podem ser representados a partir do olhar autônomo para composição até o século XX de uma população eminentemente diversa e mestiça. Quais seriam mesmo as influências da língua lusitana no Brasil composta por diversas de línguas indígenas e africanas, e ainda, seus respectivos cruzamentos, em línguas gerais, as quais acompanharam o progresso da “agência demográfica do negro”(MOURA, 1992) nas regiões brasileiras (independente da época), seguindo, negociando, “dinamizando a economia” (CARNEIRO, 2019), a língua brasileira. (GONZALEZ, 2018; LUCCHESI, 2009), a cultura, enfim, construindo uma sociedade dentro do contexto do pós-abolição?

Desde as influências advindas ainda da vinda da Família Real no Brasil, no campo da ciência, constituiu-se a partir de Instituições de “saberes estáveis” muitas delas comandadas por membros da Igreja Católica e pelas oligarquias locais, cujos intelectuais produziam uma ciência descritiva, mas que contraditoriamente se propunha autônoma (SCHUWARCZ, 1993, p. 32–33). Paulatinamente observa-se o

[...] discurso científico evolucionista como modelo de análise social. Largamente utilizado pela imperialista europeia, esse tipo de discurso evolucionista determinista penetra no Brasil [...] os mesmos modelos que explicam o atraso brasileiro em relação ao mundo ocidental passaram a justificar novas formas de inferioridade. Negros, africanos, trabalhadores e ex-escravizados – “classes perigosas” a partir de então – nas palavras de Silvio Romero transformam-se em “objeto de ciência”. Era a partir da ciência que se reconheciam diferenças e se determinavam inferiores. (SCHUWARCZ, 1993, p. 38)

Diante do exposto notamos que tais influências registradas pelos caminhos de uma ciência ainda dependente do pensamento eurocêntrico montaram posturas, as quais

ajudaram a solidificar essa tradição em grande parte do contexto científico brasileiro em período significativo do século XX, a exemplo do “darwinismo racial”(LILIA MORITZ SCHUWARCZ; GOMES, FLÁVIO; DOMINGUES, 2018, p. 38) e de correntes deterministas. Mesmo constituindo um pensamento hegemônico, pelo qual a inferiorização da população brasileira se transformava em uma “verdade” discursiva, movimentos populares, associações de mulheres e de homens negros interagiam com intelectuais negros demonstrando sua militância como também a necessidade de manterem vivas suas tradições, bem como suas lutas.

O pensamento social brasileiro como podemos perceber é resultado de fortes influências teóricas assimiladas de outras realidades distintas por intelectuais pouco comprometidos. Por conseguinte o pensamento social no Brasil ficou reconhecido pelo seu teor de subordinação em relação aos referenciais imperialistas. Segundo o sociólogo Clóvis Moura pensar uma ciência ou uma sociologia do negro no decorrer da experiência do século XX é,

[...] por essas razões, mesmo quando escrito por alguns autores negros, uma sociologia branca. E quando escrevemos branca não queremos dizer que autor é negro, branco ou mulato, mas queremos expressar que há subjacente um conjunto conceitual branco que é aplicado sobre a realidade do negro brasileiro, como se ele fosse apenas objeto de estudo e não um sujeito dinâmico de um problema dos mais importantes para o reajustamento estrutural da sociedade brasileira. Como podemos ver, o pensamento social brasileiro, a nossa literatura, finalmente nosso ethos cultural em quase todos os níveis, está impregnado dessa visão alienada, muitas vezes paternalista, outras vezes pretensamente imparcial. (MOURA, 1992, p. 9)

Conforme podemos observar que durante séculos foram se construindo elementos, que de fato contribuíram para criar uma linha de raciocínio, na qual diversos argumentos fossem alimentados a fim de comprovar além da subordinação ideológica às nações imperialistas, contribuíam também, através de políticas públicas nacionais, assim como ações eugênicas institucionalizadas, deste modo observamos o processo de branqueamento legitimado a partir do intercâmbio científico e do poder público.

Fruto dos processos turbulentos da incipiente República, a Constituição de 1934⁹⁴ e o Estado Novo⁹⁵ na Era Vargas, trouxeram em conformidade com o “processo

⁹⁴ Documento quem em seu artigo de número 138 trazia o acesso de serviços públicos aos desvalidos, da mesma maneira que estimulava a educação eugênica. Fonte:

civilizatório”, que apresentava a inicial proposta desenvolvimentista, características profundamente eugenistas em suas bases. Moura (1992) acrescenta:

Como vemos há um *continuum* neste pensamento social da *inteligência* brasileira: o país seria tanto mais civilizado quanto mais branqueado. Esta subordinação ideológica desses pensadores sociais demonstra como as elites brasileiras que elaboram este pensamento encontram-se parcial ou totalmente alienadas por haverem assimilado e desenvolvido a ideologia do colonialismo. A este pensamento seguem-se medidas administrativas, políticas, políticas e mesmo repressivas para estancar o fluxo demográfico negro e estimular a entrada de brancos “civilizados”. (p.25)

Por essas razões fica nítida, no desenrolar da trama que constitui nossa formação social, a condição de “não-lugar” atribuída ao negro e, conseqüentemente à toda e qualquer expressão que assegure uma ancestralidade e, características afrodiaspóricas ou sua relação em uma sociedade modernizada e sem mudanças. Nesse sentido percebemos a estigmatização do negro no aporte linguístico, os quais se refletem na literatura e nas suas estruturas específicas, entretanto é no campo científico, particularmente na sociologia, que o negro passou a ser apresentado como um “problema”.

Na tentativa de atenuar “o problema” da formação social brasileira, os elementos preto, negro ou mestiço foram conduzidos para uma narrativa em que a situação racial brasileira, no que tange o empreendimento de uma sociedade colonial à República, passando por todo processo escravista e de pós- abolição fosse reconhecida pela falta de resistência dos escravizados em franco processo de harmonia, no qual as estruturas de um racismo estrutural fossem, de certo modo, camufladas. Diante desses aspectos podemos refletir que a sociologia incorreu durante o século XX, em concepções nas quais os referenciais ideológicos representavam o interesse daqueles intelectuais em serviço de uma abordagem elitista, prefigurada conforme o pensamento científico europeu. Sendo assim,

<https://www.jusbrasil.com.br/topicos/10617640/artigo-138-da-constituicao-federal-de-16-de-julho-de-1934> acesso em 15/01/2021;

⁹⁵Em 1945 Vargas assina o Decreto-lei no 7967, no qual exaltava o apoio à entrada de imigrantes europeus como forma de política eugenista. No Art. 2º consta o seguinte texto: “Atender-se-á, na admissão dos imigrantes, à necessidade de preservar e desenvolver, na composição étnica da população, as características mais convenientes da sua ascendência europeia, assim como a defesa do trabalhador nacional. Fonte: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-7967-18-setembro-1945-416614-hpublicacaooriginal-1-pe.html> acesso em 15/01/2021

[...] tendo sido o corpo negro, durante séculos, violado em sua integridade física, interditado em seu espaço individual e coletivo pelo sistema escravocrata do passado e, ainda hoje, pelos modos de relações raciais que vigoram em nossa sociedade, coube aos brasileiros, descendentes de africanos, inventarem formas de resistência que marcaram profundamente a nação brasileira. Produtos culturais como a música, a dança, o jogo de capoeira, a culinária e certos modos de vivência religiosa são apontados como aspectos peculiares da nação brasileira, distinguindo certa africanidade reinventada no Brasil”. (EVARISTO, 2009, p. 18)

Segundo Kabenguele Munanga (2020) certas ambiguidades fruto das teorias racistas que se incorporaram massivamente no decorrer do século XX fomentaram diversos debates e assimilação do sentimento da branquitude, inclusive em nossos intelectuais negros. Os debates a cerca da mestiçagem trariam um sincretismo cultural que suscitou processos ambivalentes, dentre os quais uma “alienação” em relação às próprias identidades negras. Assim,

[...] os efeitos da alienação da identidade negra, Abdias chega a citar algumas personalidades, artistas e escritores negros atingidos pela estética da brancura. O escritor Raimundo Souza Dantas, o único negro que exerceu o cargo de embaixador (Gana), se declarou com orgulho um negro culturalmente branco – um homem ocidental. Diógenes Jr., um mulato, membro do Conselho Federal de Cultura, há muitos anos diretor do Centro de Pesquisas Sociais Latino-americano, órgão da UNESCO, sediado no Rio de Janeiro, afirmou sua identidade cultural branca no ensaio incluído no livro especialmente publicado pelo Ministério das Relações Exteriores para o Festival Mundial de Artes Negras, em Dacar: “Nunca se enraizou no brasileiro, filho dessas relações entre dois grupos étnicos, nenhum sentimento de preconceito de cor, nenhum tipo de segregação”. Edison Carneiro reconhece que a chamada civilização tem sido precisamente a destruição das culturas negras e indígenas, mas não deixou de demonstrar um admirável servilismo às classes dominantes. (MUNANGA Apud Abdias, Diógenes Jr.)

De fato o branqueamento do afro-brasileiro os coagiu no sentido de desviar de sua identidade como podemos observar que a aculturação foi “tão insidiosa que ainda os espíritos mais generosos são por ela e, assim, domesticados pela brancura, quando imaginam o contrário. É o que parece flagrante na poesia de motivos negros” (RAMOS, 1995a, p. 224). Além disso, personalidades como Joaquim Nabuco e Gilberto Freyre atribuíam aos negros ilustres a alma branca como bem o fizeram respectivamente com Machado de Assis e Lima Barreto.

Dando sequência às construções ambivalentes e arbitrárias no forró, que dão curso à construção desse capítulo a partir das searas que aqui fomos elencando na necessidade metodológica de se construir o todo de nosso problema de tese “o não

reconhecimento do forró, canção e gênero popular como expressão literária profundamente traduzida por representações afro-brasileiras” tem-se colocado desde o pós-abolição uma ciência evolucionista e positivista na qual o negro, grande agente demográfico nacional (MOURA, 1992), não devia ser reconhecido como protagonista e, muito menos como cidadão livre e portador de seus direitos civis.

A ciência brasileira nitidamente influenciada pelas teorias e sentimentos eurocêntricos foi aos poucos partindo de um descritivismo dependente que paulatinamente assimilava noções, nas quais biótipo não europeu era visto como um problema e logo em seguida foi se associando a noções da criminologia. “Um defeito de cor”⁹⁶ que nos chegou aqui, o qual nos impediria de se constituir não somente como uma nação, e também como população civilizada. Das agruras que se materializaram da “viagem” à “chegada” que efetivou na “morada” até chegar ao “reencontro” (GONÇALVES, 2009, p. 24–26), as correntes científicas aqui aportadas trabalharam narrativas a fim de apagar todo e qualquer símbolo do africano escravizado e também do afro-brasileiro, que aqui se constituíam de formas variadas e possíveis. Pura criatividade, pura sobrevivência. Segundo Alberto Guerreiro Ramos:

Outra regra fundamental a ser observada na autocrítica é a de analisar a produção e o trabalho no campo da sociologia à luz da dinâmica dos fatores reais da vida nacional. O critério de aferição da validade das ideias é a sua congruência com os fatos. A ciência é uma forma de consciência do real historicamente vivido e, assim, na medida em que é concreta, exprime a dinâmica objetiva dos fatores naturais ou sociais. (RAMOS, 1995b, p. 158)

Vale ressaltar que o pensamento de Gilberto Freyre bastante disseminado no século passado foi durante muito tempo um grande referencial teórico para diversas gerações de pesquisadores. Em 1937 Freyre lança o livro *Nordeste* sobre o qual recaem as primeiras noções de seu pensamento, o qual foi se tornando hegemônico, pois além de demarcar certas divisões regionais atribuindo ao nordeste rural uma espécie de “registro de nascimento” ou sua institucionalização, inclusive como marco sociológico, no qual se encontraria aspectos que viessem a representar a nação⁹⁷.

⁹⁶ GONÇALVES, Ana Maria. Um defeito de cor. 5 ed. Rio de Janeiro/ São Paulo: Editora Record, 2009;

⁹⁷ JÚNIOR, Durval Muniz de Albuquerque. A Invenção do Nordeste e outras artes. 3. Ed-Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2006, p.99;

Basta observar que em sua trilogia *Casa-Grande e Senzala* (1933), *Sobrados e Mocambos* (1936) e *Ordem e Progresso* (1959) o autor legitima em sua tese a ênfase ao passado colonial oriundo de Pernambuco como uma base fundamental para construção da nação brasileira, partindo da Zona da Mata açucareira para sua destituição referencial nos processos de urbanização e modernidades nas regiões sul e sudeste. No conjunto de sua obra:

A identidade nacional aparece ligada a esses dois temas: a mestiçagem e o da tropicalidade. Em ambos, o Nordeste deixava de ocupar uma posição de subalternidade na formação da nacionalidade, lugar reservado a ele pelo discurso naturalista, para se tornar o próprio cerne deste processo. O mito da mestiçagem transforma a construção da identidade nacional num processo de homogeneização cultural e étnica. O Brasil, assim como o Nordeste, é pensado como o local do fim do conflito, da harmonização entre raças e culturas, e para isso concorreriam as três raças formadoras da nacionalidade (ALBUQUERQUE, 2001, p. 96)

No entanto as dicotomias lançadas pela obra freyreana entre o tradicional e o moderno, entre o nordeste agrário e o sudeste em plena modernidade, romantizado em uma miscigenação harmônica a partir da forte influência do culturalismo das nações europeias, de certo modo vai de encontro ao que Clóvis Moura relata em *Rebeliões da Senzala* publicado em 1959 sobre o processo de miscigenação em várias regiões brasileiras, sobre a qual a violência e resistência negra foram preponderantes, além de estabelecer um contraponto à obra de Gilberto Freyre. Fato é que o pensamento deste último foi mais disseminado nos meios intelectuais brasileiros, fomentando não somente o campo das ciências, assim como as expressões artísticas na primeira metade do século passado. Verdade é que mesmo se tentando desfazer esse encontro harmônico entre índios, europeus e africanos seu pensamento ajudou a tematizar a literatura modernista e, principalmente, o “Regionalismo” produzido por autores nordestinos, os quais viam nesse homem agrário um tipo de identidade nacional, sobre a qual a tradição decorrente das forças paternalistas o positivava. Segundo Moura no prefácio de sua terceira edição no coloca que,

[...] o livro surgiu levantando a temática e a problemática dos conflitos entre senhores e escravos num momento em que os setores mais categorizados da nossa historiografia afirmavam o contrário. Surgiu solitário e pioneiro numa época em que, por exemplo o próprio Fernando Henrique Cardoso, apesar da sua contribuição à análise do sistema escravista no Brasil, afirmava que os escravos foram "testemunhos mudos de uma história para a qual não existem senão como uma espécie de instrumento passivo". Este discurso que leva a se

encarar o escravo como coisa reflete-se, por extensão, em muitos historiadores, sociólogos, antropólogos e economistas que estudaram o nosso escravismo colonial. O escravo praticamente não existia. Era como se fosse uma abstração que funcionava de acordo com aqueles mecanismos que asseguravam a normalidade da estrutura. [...] Em face do aparecimento de "Rebeliões da Senzala" o assunto foi reposicionado e a discussão sobre o tema/problema adquiriu nova dimensão. Vários trabalhos e pesquisas surgiram procurando ver o negro escravo não apenas como objeto histórico mas, também, como seu agente coletivo. As discussões aumentaram em face de outro componente da realidade: a conscientização progressiva da comunidade negra, especialmente nas grandes cidades e que iniciou a questionar o problema da história oficial do Brasil especialmente no que diz respeito ao papel do negro escravo não apenas na construção da riqueza comum, mas como contestador da construção desse tipo de riqueza, da qual ele foi sistemática e totalmente excluído. (MOURA, 1981, p. 11).

Ainda sobre a obra *Casa-Grande e Senzala* (1933) de Gilberto Freyre podemos destacar a necessidade de desfazer ou ainda de esclarecer questões que ajudaram a cristalizar nas ciências humanas e nas demais expressões da linguagem. Sobre o mito da democracia racial Clóvis Moura atesta no prefácio da terceira edição de seu livro:

O mérito do nosso trabalho poderá ser centrado apenas neste aspecto: haver despertado não apenas a Inteligência, mas a comunidade negra para o debate de um assunto/problema que era considerado tabu pelos historiadores e sociólogos acadêmicos, especialmente em consequência da herança da obra de Gilberto Freyre que apontava o Brasil como o paraíso da democracia racial, fruto e decorrência da benignidade inicial do nosso escravismo patriarcal, e, depois, das relações inter-étnicas democráticas surgidas após o 13 de maio. Esta visão deformada levava a que se repetissem chavões, muitos deles usados ainda hoje no sentido de se escamoteai o conteúdo altamente violento das relações entre senhores e escravos. (MOURA, 1981, p. 11–12)

Clóvis Moura destacou que o negro servia perfeitamente à sociedade brasileira como um bom escravo, porém jamais poderia se constituir como um bom cidadão (MOURA, 2021) segundo as narrativas que fundamentaram o pensamento social brasileiro das primeiras épocas. Nesse sentido, características atribuídas às populações negras se constituíam pejorativamente pela vadiagem, bebedeira, preguiça, malandragem e pela incapacidade intelectual, todos levados como características/defeitos congênitos. Desse modo diversos campos da ciência foram absorvendo esses “fatores congênitos” ao seu modo. A linguística assimilou o preconceito linguístico enaltecendo os sotaques, a estrutura gramatical omitindo as

influências nativas, a história tirou o “protagonismo negro”⁹⁸ e assimilou narrativas em que o negro não se rebelou, a literatura ajudou colocando o negro como “ama de leite” e não o retirou do fundo da cozinha, sempre o demonizando (MOURA, 1976) e a sociologia se legitima por essas terras através dos caminhos das teorias racistas, que se formaram através de pensadores brasileiros desde fins do século XIX até a primeira metade do século passado.

Nesse sentido, tem-se colocado certa rivalidade entre o campo sociológico e o campo literário como um espaço de disputa pelo objeto sociológico, transparecendo uma ideia de que a literatura funcionaria como uma concorrente da literatura no trato ou nos processos de interpretação social. Essa de fato não é nossa questão principal, pois não devemos mensurar a importância em ambos os campos, mas ajudar aqui a preencher algumas lacunas importantes. Aqui podemos refletir sobre aquele sujeito social que tem permissão para engolir, deglutir e digerir pelos outros, apagando-os de uma realidade concreta e, assim se tornar nacional e, por fim universal: o branco. Essas estratégias nos interessam para entender a negação social do negro nas mais variadas expressões socioculturais, vide o forró. Mesmo sabendo que o forró se estabelece em um corpo poroso que se adapta conforme as adversidades de acordo com os processos criativos, recebendo influências e se transformando em coisas sem deixar de ser ele mesmo.

Esse sujeito social afro-brasileiro de acordo com suas realidades tem a possibilidade de se transportar por instantes a uma igualdade sócio espacial quando seus corpos são conduzidos para o território da saudade onde passado nunca fica para traz, pois reflete o presente e vislumbra um futuro que está para chegar. Entretanto quando relacionamos o forró em sua completude aos espaços da saudade podemos entender que essa música foi:

Atravessada pela ambiguidade entre um conteúdo tradicional e uma forma moderna. Enquanto as letras de suas canções mostravam um Nordeste tradicional, antimoderno, antiurbano, seu ritmo, sua harmonia eram uma invenção urbana, moderna. Ao mesmo tempo que falava de um espaço que rejeitava as relações mercantis burguesas, era eminentemente comercial, voltada para o público urbano. Uma música que, identificada como popular e regional, viveu por quase dez anos a condição de música nacional, até de exportação e presença indispensável nos salões da alta sociedade. Era o baião a própria expressão da conciliação entre formas modernas e conteúdos tradicionais; era a expressão da separação entre estes dois momentos da

⁹⁸ DOMINGUES, Petrônio. Protagonismo negro em São Paulo: Edições Sesc, 2019;

produção cultural, que caracterizava a vida cultural do nacional-populismo. (ALBUQUERQUE, 2001, p. 163)

Podemos observar em Albuquerque (2001) que o nordeste disseminado como o lugar da tradição é um produto ou invenção da modernidade, que proporciona a relação entre a “memória, inventar tradições, encontrar uma origem que religa os homens do presente a um passado, que atribuem um sentido a existências cada vez mais sem significado” (ALBUQUERQUE, 2001, p.77). Esse transporte proporcionado pela obra de arte, em nosso caso o forró, demanda algumas questões. Qual a influência exercida pelo meio social sobre a obra de arte? Qual a influência exercida pela obra de arte sobre o meio social? Ou ainda quanto o meio social influenciou o forró? E quanto o forró influenciou o meio social?

De acordo com o Candido em “*A literatura e a vida social*” (2006) esses polos mantêm uma interlocução estabelecida pelo *impulso*, pelo *tema* e pela *forma*. No primeiro caso, mediante o impulso interior o próprio artista o conduz consoante os padrões de cada época específica. Em segundo plano ao pensar no “tema”, no caso do forró, os espaços da saudade, de autoafirmação e de positividade (ALBUQUERQUE, 2001) aparecem com frequência para suavizar as dificuldades da diáspora, mas não só isso introduz um sentimento de contiguidade, de solidariedade coletiva. Finalmente quando o artista faz uso das formas (o baião, o coco, a marcha, o xaxado, o rojão, o forró), ele amplia seu acesso de recepção, adequando suas necessidades. logo,

Para a sociologia moderna, porém, interessa principalmente analisar os tipos de relações e os fatos estruturais ligados à vida artística, como causa ou consequência. Neste sentido, a própria literatura hermética apresenta fenômenos que a tornam tão social, para o sociólogo, quanto a poesia política ou o romance de costumes, como é o caso do desenvolvimento de uma linguagem pouco acessível, com a consequente diferenciação de grupos iniciados, e efeitos positivos e negativos nas correntes de opinião. (CANDIDO, 2006, p. 30)

Esse conjunto de informações que acaba constituindo, pois a obra de arte exerce influência entre os receptores se estabelecendo como um sistema de comunicação inter-humana exprimindo as “realidades”, mesmo que ficcionais, radicadas no artista. Desse

modo a obra de arte se relaciona como objeto sociológico, pois “todo processo de comunicação pressupõe um comunicante, no caso o artista; um comunicado, ou seja, a obra; um comunicando, que é o público a que se dirige; graças a isso se define o quarto elemento do processo, isto é, o seu efeito”. (CANDIDO, 2006, p. 31)

A canção (a obra), como gênero literário popular, adentrou com extrema naturalidade entre os receptores (o público), pois havia no século XX uma indústria cultural em pleno desenvolvimento, sobretudo pelo rádio (no eixo nordeste-sudeste) e pelo incremento dos fonogramas, nos quais as vozes (o autor) eram sobremaneira amplificadas circulando além-fronteiras com mais facilidade que o livro. Esse tripé, lançado por Candido ajuda-nos a entender seu “sistema literário”, que tanto pode se referir a conjunto de obras que compõem a literatura viabilizada pela exatidão da escrita, quanto pelo impulso criativo da literatura formada pelo fabuloso encantamento da “palavra falada”.

Dentro de “sistema literário” desenvolvido pela influência sociológica do pensamento de Candido observamos um dialogismo constante, sobre o qual podemos destacar relações entre autor e público: os bailes, os espetáculos, as audições de rádio, fonogramas, TV; as relações entre o autor e a obra: o produtor, os músicos, a gravadora, os suportes materiais que dão suporte à existência da literatura; as relações entre público e obra: os impressos de letras, capas/encartes de discos, o crítico musical, o cinema, a TV.

Ao trazer a partir do seu “sistema literário” uma concepção de “obra aberta”, o sociólogo promove conscientemente um processo que deselitiza a literatura propondo uma metodologia em que o “*direito à literatura*”(CANDIDO, 2011, p. 171) parte de uma organização entre o autor, a obra, o público, o qual se concretiza também a partir da possibilidade de sonhar como característica humana e também atribui sua função social. Outro fator importante na ideia de que a literatura se torna uma instituição humanizante vem atrelada na hipótese de que o homem tem a capacidade de “organização das palavras”. Assim,

[...] a organização da palavra comunica-se ao espírito e o leva, primeiro, a ser organizar; em seguida, a organizar o mundo. Isto ocorre desde as formas mais simples, como a quadrinha, o provérbio, a história dos bichos, que sintetizam a experiência e a reduzem a sugestão, norma, conselho ou simples espetáculo mental. [...] As produções literárias, de todos os tipos e de todos os níveis, satisfazem necessidades básicas do ser humano, sobretudo através dessa

incorporação, que enriquece nossa percepção e visão do mundo. O que illustrei por meio do provérbio e dos versos de Tomás Antônio Gonzaga ocorre em todo campo da literatura e explica porque ela é uma necessidade universal imperiosa, e por que fruí-la é um direito que as pessoas de qualquer sociedade, desde o índio que canta suas proezas de caça ou evoca dançando a lua cheia, até o mais requintado erudito que procura captar com sábias redes os sentidos flutuantes de um poema hermético. Em todos esses casos ocorre a humanização e enriquecimento, da personalidade e do grupo, por meio do conhecimento oriundo da expressão submetida a uma ordem redentora da confusão. (CANDIDO, 2011, p. 179–182)

A literatura oral, em nosso caso o forró, proporcionou a humanização do migrante nordestino, a morena, o sertanejo, o morro, o malandro nordestino cheio de influências da cidade, o compositor pobre, o negro, o índio, enfim, o sujeito afro-brasileiro. Além da humanização promovida pelo forró, o registro desse elemento devido à massiva circulação para os diferentes públicos sensibilizou as pessoas “pro outro” inclusive para as classes mais abastadas, as quais entraram literalmente na dança.

Não diferente do samba, sobretudo na configuração observada no “associativismo negro” (DOMINGUES, 2018, p. 117) presente nas construções organizações das escolas de samba, nas quais o reinado é distribuído conforme suas alas, o forró também segue sugerindo reinados, reis, rainhas, senadores, doutores do forró, talvez como associação direta à herança organizacional do mundo afro-Atlântico, que fomentou a organização nos quilombos no Brasil ou como mera intenção de acessar espaços na sociedade, mesmo que temporariamente, antes não destinados e conformados com o protagonismo negro. Deste modo, Marinês ficou como a Rainha do Xaxado; Carmélia Alves, a Rainha do Baião; Humberto Teixeira, o Doutor do Baião; Genival Lacerda virou o Senador do Rojão; José Bezerra, futuramente Bezerra da Silva, virou o Rei do Coco; Luiz Gonzaga evidenciou-se como o Rei do Baião; Jackson do Pandeiro notabilizou-se como o Rei do ritmo e ao povo⁹⁹ coube o papel de Rei do Baile e Rei do Forró!

Sendo assim, tomando o termo usado acima atribuindo ao povo como Rei do Baile e, conseqüentemente do forró, procuramos relacioná-lo ao processo de “redução sociológica” proposta por Guerreiro Ramos (1996), sobre o qual o forró ao se amalgamar em gêneros distintos (coco, baião, marcha de roda, xote, rancheira, sambas,

⁹⁹ Vale relembrar que o conceito de “povo” aqui usado, parte da “sugestão” dada por Guerreiro Ramos que o associa aos negros brasileiros: “negro é o povo brasileiro”;

xaxado, arrasta-pé etc) e em atitudes de posituação, de associativismo negro reuniu em um só gênero lítero-musical, quiçá “super gênero” uma “redução sociológica” que traduz uma formação social brasileira em que essa população migrante e negra estivesse presente como protagonista, e não agentes inertes a todo processo de modernidades negras. Deste modo, entendemos como “redução sociológica” não somente sob o âmbito da teoria, com também pelas ordens da prática. Segundo podemos atentar na reflexão do autor:

Em seu sentido mais genérico, redução consiste na eliminação de tudo aquilo que, pelo seu caráter acessório e secundário, perturba o esforço de compreensão e a obtenção do essencial de um lado dado. (separar o joio do trigo). E, portanto, a redução, seja praticada no domínio teórico, seja no domínio das operações empíricas, é sempre a mesma atividade. A redução de uma ideia ou de um minério, por exemplo, consiste em desembaraça-los de suas componentes secundárias para que se mostrem no que são essencialmente. (RAMOS, 1996, p. 71)

O forró ousou em traduzir, a decantar para reduzir e apurar ao máximo esse sumo sociológico e poético da diversidade cultural brasileira, pois esse processo “intensifica os sabores”. O gênero arribou como as aves sertanejas fazem na seca e foi por necessidade de sobrevivência, negociando para sobreviver resistindo às veleidades impostas pelos diversos discursos onde a branquitude se prevaleceu, sejam eles aqui citados neste capítulo, nas arbitrariedades sociais e culturais enfrentadas pela negritude brasileira.

Por fim, escrever que entre a língua/ a linguagem, a literatura e ciência/a sociologia, o negro enquanto povo foi negado sumariamente em todos esses campos do saber. Associando-os como estratégias arbitrárias oriundas de uma visão de sociedade constituída pela branquitude que formam diversas e indistintas ambiguidades. Fundamentado nas informações que se organizam a partir de estruturas, nas quais se destinou a cultura afro-brasileira certa tolerância existencial na sociedade moderna, trataremos nos próximos capítulos as agências basilares para compreensão do Forró como uma expressão literária afro-brasileira com suas peculiaridades, no contexto da modernidade negra.

2. O forró e a modernidade negra.

Após levantarmos o debate a cerca das arbitrariedades discursivas em torno do negro e do forró como expressão literária no capítulo anterior, apresentaremos neste segundo capítulo a relação entre o conceito de modernidade negra e sua pretensa relação com a manifestação do forró e de seus assecclas para o maior entendimento das obras de Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro. Nesse sentido, o forró mesmo aparentando um discurso aparentemente rural se coloca enquanto gênero como um contra discurso urbano diante do quadro de modernidade negra.

A modernidade trouxe consigo o mundo mais “racional”, veloz e produtivo, e consequentemente o acesso à informação até então restrita apenas a um setor das sociedades urbanas. A popularização de recursos como: lâmpada elétrica, a locomotiva, o automóvel, a fotografia e a invenção cinema apresentam o roteiro de um mundo que se expande e cada vez mais sente o desejo de saborear o novo. Concomitante a esse deslumbre, a elite intelectual cria estratégias para a consolidação de seus próprios ideais no sentido de reforçar as teses de nação ou de tradição amparadas nos seus gostos e modos de vida. Assim, todos os esforços incidiram para a construção de um ideal de referência histórico universal para sua preservação. Aos olhos de Giddens:

[...] emprego o termo "modernidade" num sentido muito geral para referir-me às instituições e modos de comportamento estabelecidos pela primeira vez na Europa depois do feudalismo, mas que no século XX se tornaram mundiais em seu impacto. A "modernidade" pode ser entendida como aproximadamente equivalente ao "mundo industrializado" desde que se reconheça que o industrialismo não é sua única dimensão institucional. Ele se refere às relações sociais implicadas no uso generalizado da força material e do maquinário nos processos de produção. Como tal, é um dos eixos institucionais da modernidade. (GIDDENS, 2002, p. 21)

O forró, por sua natureza “errática”, recupera no receptor (ouvinte) a paixão pela palavra viva, um efeito que vem sendo perdido nas sociedades modernas, ficando tolhida de sua essência natural, na qual se mantêm as peculiaridades do caráter individual. Em virtude, muitas vezes, do preconceito ou do racismo científico, a teoria encontrada em boa parte do século XX trabalhou para dar importância à exatidão do

“texto” escrito e, por conseguinte à sacralização da escrita como referência de civilidade e humanização daquele que a produz e, daquele que a recebe.

A literatura foi um dos veículos que viabilizou também um modelo de homem social burguês, e também foi responsável por deixar clara e registrada sua contranarrativa, pois da mesma forma que “inventa” uma tradição (HOBBSAWM; RANGER, 1984)¹⁰⁰ para determinado grupo social mais abastado, cria possibilidades plausíveis de construção de uma tradição de classes subalternas, sobre as quais o registro além de não depender das fontes da escrita, atualiza-se na medida em que vão instrumentalizando seu conhecimento ao estruturar seu percurso educacional, muitas vezes informal. Protagonizado pela “Ralé Brasileira”¹⁰¹, o forró, deve ser visto como gênero que existe a partir da compactação de diversos ritmos que se coadunam na diáspora, conforme o exercício da palavra cantada e pela habilidade vocal de seus cancionistas. Diante da ideia relacionada ao termo “cancionistas”(TATIT, 2002) defendemos, no caso do forró, a prerrogativa encabeçada pelo autor:

O cancionista mais parece um malabarista. Tem um controle de atividade que permite equilibrar a melodia do texto e o texto na melodia, distraidamente, como se para isso não dependesse qualquer esforço. Só habilidade, manha e improviso. Apenas malabarismo. Cantar é uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial. O cancionista é um gesticulador sinuoso com uma perícia intuitiva muitas vezes metaforizada com a figura do malandro, do apaixonado, do gozador, do oportunista, do lírico, mas sempre um gesticulador que manobra sua oralidade, e cativa, melodicamente, a confiança do ouvinte. No mundo dos cancionistas não importa tanto o que é dito, mas a maneira de dizer, e maneira essencialmente melódica. Sobre essa base, o que é dito torna-se, muitas vezes, grandioso. (2002, p.9)

Entendemos também que para o nosso objeto de pesquisa esse termo se encontra mais adequado no que se refere ao modo de cantar, mesmo que conservando suas diferentes habilidades, tanto para Luiz Gonzaga, quanto para Jackson do Pandeiro em suas performances, pois esses além de acompanharem atualizações dos novos recursos técnicos diretamente ligados às gravações e formatos de discos, compactos, 78 RPM e long players de acordo com a modernização da sociedade.

¹⁰⁰ Hobsbawm, Eric & Terence Ranger (orgs.). A invenção das tradições. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. p. 9-10.

¹⁰¹ SOUZA, Jessé de. A Elite do atraso- Da Escravidão à Lava-jato. Rio de Janeiro:Leua, 2017, p.48

Os dois cancionistas possuíam habilidades distintas em relação à forma de imprimir seus cantos. Luiz Gonzaga, filho de sanfoneiro de 8 baixos, assimilou a sonoridade “transportada”¹⁰²desse instrumento e adequou sua voz à escola do *bel canto* (LARANJEIRA, 2012), tendo como referências cantores como: Francisco Alves, Sylvio Caldas, Carlos Galhardo e Orlando Silva, que dos quais absorveu uma postura de voz mais “impostada” comum aos cantores eruditos e tendo como recurso a elocução de notas prolongadas. No caso do cancionista Jackson do Pandeiro sua identidade vocal formou primeiramente das suas experiências de brincante da cultura popular (cocos e pastoris profanos) e posteriormente pela influência do cinema e das orquestras por onde passou antes de virar cantor. Segundo podemos observar na sua maneira de cantar na identidade vocal de Jackson frases mais curtas, as quais são aceleradas causando uma sonoridade percussiva.

Visto isso, podemos entender que ambos os artistas trouxeram para a indústria musical, que se atualizavam tecnicamente desde as gravações mecânicas para as gravações elétricas ou digitais suas respectivas identidades vocais, as quais foram se “equalizando” na medida em que os novos formatos de mídia foram se modificando. Nesse sentido estes trouxeram ao forró o legado que transcendeu do universo imagético da cultura popular para o universo da cultura urbana, também moderna.

Assim, mesmo entendendo “cultura” e “popular” como conceitos carregados por diversos significados e ao binarismo comum às ideias de classe, que engendram a cultura ocidental, um conceito de “cultura popular negra”, apresenta-se para ampliar e retratar o “agenciamento das experiências e tradições próprias das populações negras, as quais se traduzem no seu estilo, seu corpo, sua expressividade, sua musicalidade, sua oralidade e na sua rica produção de contranarrativas”. (DOMINGUES, 2011, p. 414–415)

De acordo com a perspectiva observada também por Hall acerca da “cultura popular negra”, o autor adverte que esta não poderia ser pormenorizada por uma clivagem, que conduz a análises marcadas pelo jogo de oposições comuns à cultura ocidental, visto que a cultura negra tem um caráter ambivalente, representa ainda

¹⁰² Sanfona primitiva, harmônica, “armoca”, “pé-de-bode”, que foi introduzida no nordeste a partir do encontro de soldados brasileiros após a guerra do Paraguai ao se depararem com a Polca paraguaia. No nordeste brasileiro recebeu um tipo de afinação única no mundo e fundamental para sonoridade da música desenvolvida nesta região: a afinação transportada. Seu Januário, pai de Luiz Gonzaga era tocador e afinador desse instrumento. Ele mesmo era responsável por realizar esse tipo de afinação transportada. (PERES, 2013);

espaços de convergências forjados por identidades africanas plurais e possui ações contraditórias, marcadas por estratégias de ressignificação contínuas. Desse modo Hall infere:

[...] a cultura popular negra é um espaço contraditório. É um local de contestação estratégica. Mas ela nunca pode ser simplificada ou explicada nos termos simples das oposições binárias habitualmente usadas para mapeá-la: alto ou baixo, resistência versus cooptação, autêntico versus inautêntico, experiencial versus formal, oposição versus homogeneização. Sempre existem posições a serem conquistadas na cultura popular, mas nenhuma luta consegue capturar a própria cultura popular para o nosso lado ou deles. (HALL, 2006a, p. 341–342)

Devido a sua pluralidade, as identidades negras, aqui representadas possuem em seu curso conexões que ajudam, de certo modo, a reforçar um dialogismo simultâneo entre eixos integrantes. Em primeiro plano destacamos o eixo da similaridade e continuidade, sobre o qual recaem as referências com laços do passado e com a memória de lugares e símbolos (em nosso caso os trânsitos simbólicos do sertão e do brejo nordestinos); o eixo posterior faz referências às experiências vividas e divididas pelas ações da diáspora (o trânsito entre as modernidades contidas na migração do nordeste para o sudeste, principalmente), assim como a escravidão e o tráfico humano (HALL, 1996, p. 70). Contrariamente às marcas deixadas pela violência dos regimes de produção onde o negro foi explorado, a cultura afro-brasileira era representada pela diversidade de línguas, de nações, crenças, nas quais uma cultura geral se unificou, mesmo mantendo respeitadas as suas respectivas diferenças.

Para nossa pesquisa, vale ressaltar a importância do campo de disputa dinamizado pela cultura e seus matizes, sejam de classe, de raça ou de gênero. Ainda assim, os fatores de intercâmbio comuns nos espaços sociais, em que são postas suas ações, trabalham para valorizar experiências negras historicamente importantes e desfazer o contexto homogêneo comumente relacionado à cultura afro-brasileira, sobre a qual deve ser representada em sua pluralidade. Suas contranarrativas delineiam-se em paralelo à expressão de “modernidade” mediada pelo discurso imperialista hegemônico, apresentando o negro protagonista e agente de “modernidades negras¹⁰³”, nas quais a resistência e a diversidade aparecem apontando novos horizontes possíveis.

¹⁰³ GUIMARÃES. A Modernidade Negra. Teoria & Pesquisa: Revista de Ciência e Política. São Paulo: v.1,n.42, 2003.

Diante das relações aqui abordadas entre materialização da escrita na modernidade, em detrimento do silenciamento da voz, podemos nos referir à alteração radical de uma vida social, que fora afetada por questões individuais e existenciais. A modernidade atinge de maneira mais reflexiva questões de natureza global ao mesmo tempo em que interferem nas suas idiossincrasias. Nesse sentido Giddens relata que:

[...] a modernidade deve ser entendida num nível institucional; mas as transformações introduzidas pelas instituições modernas se entrelaçam de maneira direta com a vida individual, e portanto com o eu. Uma das características distintivas da modernidade, de fato, é a crescente interconexão entre os dois "extremos" da extensão e da intencionalidade: influências globalizantes de um lado e disposições pessoais de outro.” (GIDDENS, 2002, p. 9)

A partir dessa perspectiva onde se tensionam caminhos de ação para um paradigma de modernidade, Giddens elabora um raciocínio que atribui às expressões modernas ações fundamentadas na reflexividade institucionalizada ou não do eu, nem sempre justas, porém ajuda entender o forró inserido no contexto histórico específico, onde são, de certo modo, negociadas as interações entre a agência e a estrutura. Para o autor,

[...] além de sua reflexividade institucional, a vida social moderna é caracterizada por profundos processos de reorganização do tempo e do espaço, associados à expansão de mecanismos de desencalhe — mecanismos que descolam as relações sociais de seus lugares específicos, recombina-as através de grandes distâncias no tempo e no espaço. A reorganização do tempo e do espaço, somada aos mecanismos de desencalhe, radicaliza e globaliza traços institucionais preestabelecidos da modernidade; e atua na transformação do conteúdo e da natureza da vida social cotidiana. (GIDDENS, 2002, p.10)

Nesse sentido o processo de reflexividade promovido pelo pensamento de Giddens acerca da modernidade e sua relação com nosso objeto, o forró, tem importância para a possibilidade de construção de uma auto identificação, que ajuda a ver o forró tanto imbricado em seu contexto social ou de memórias, quanto no contexto pessoal individual como observado nas identidades vocais acima citadas, tanto em Gonzaga, quanto em Jackson do Pandeiro (2002, p.13). Essa “dupla consciência” (GILROY, 2012, p. 18–19) é constantemente presenciada tanto no forró, que se institucionaliza como gênero no Sudeste, como também ações sociais de seus maiores representantes.

Fundamentado em outra perspectiva de entendimento, notamos a partir da análise de Stuart Hall, a referência direta à crise da identidade, ao processo de modernidade como ruptura, à construção do sistema gerado pelas mudanças e pelas transformações sofridas na sociedade com o passar dos tempos. O autor relata a mudança de postura fixa/estável nas identidades para algo mais associado a uma lógica, que visa entendê-la a partir do intercâmbio com outros referenciais da própria sociedade. Para o autor,

[...] a crise de identidade é vista como parte de um processo mais amplo de mudança que está deslocando as estruturas e os processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social.(HALL, 2006b, p. 7)

A crise da identidade de acordo com o próprio Hall seria possível conforme o processo de descentramento do sujeito, “tanto de um lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos” (HALL, 2006b, p. 8), ocasionando um sentido ambivalente, que se legitimaria em identidades regidas por uma “dupla consciência” comum à construção do mundo moderno.

Nesse sentido o autor destaca algumas concepções de identidade, as quais prefiguraram a elaboração do conceito de modernidade de forma cronológica, atribuindo características específicas a cada tipo de concepção de sujeito e de tempo. Para o nosso intento nesta tese, os sujeito sociológico e pós moderno delineados por Hall, vem a somar, pois se coadunam tanto com o momento de desenvolvimento da ciência e sua maior amplitude, quanto com o momento histórico constituído no século passado.

O sujeito sociológico, apresentado por Hall, representa o fruto do desenvolvimento científico no início do século XX, quando as ciências sociais adquirem uma organização metodológica mais relacionada com os procedimentos atuais (2006, pp. 11-12). Mesmo possuindo, a ciência, o fomento de teorias sustentadas sobremaneira pelo racismo, a formulação desse sujeito sociológico dependia necessariamente da interatividade existente entre o indivíduo e a sociedade como meio de melhor entender essa identidade.

Para finalizar as concepções de sujeito na modernidade, encontramos aquele reconhecido como “pós-moderno”, sobre o qual recaem características importantes para

identificarmos aspectos relevantes para a existência de sujeitos formados por identidades móveis em constante trânsito (HALL, 2006, p.12-13). Por conseguinte a “identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados e interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam”.

Ao relacionar essas formulações de sujeitos na modernidade tardia ao forró, nota-se que em tais referências o afinamento com algumas das concepções comumente associadas ao estilo de forró e de seus protagonistas. Além de apresentar no seu decurso uma inclinação também de ordem reflexiva, conforme os caminhos oriundos da modernidade, o forró, como fabulação possui tanto uma relação direta com o meio, mediando elementos internos e externos¹⁰⁴, como também ao longo de seu percurso de existência, inclinou-se para as identidades fluidas e em trânsito constante. Essa fluidez em constante trânsito será de grande valia para entendermos a relação entre a modernidade, o forró e a negritude no decorrer deste trabalho.

Não obstante a modernidade como elemento de transformação social fora apresentada de modo que privilegiasse os anseios e noções ocidentais, mais relacionadas ao gosto europeu, no qual estariam presentes modelos nórdicos, podendo ser compreendida em relação às noções entre tradição e clássico. Essa formação de uma tradição Ocidental se legitimou para o mundo a partir do período da renascença, que de certo modo instituiu o crescimento da aristocracia e, ideologicamente, associando ela a um contexto de civilização.

Segundo Guimarães, a ideia de civilização, como foi empreendida a partir da visão europeia, tem o intuito de afastar a aristocracia das “classes subalternas, do mundo animal, semi-animal, ou bárbaro” (2003, p. 41), através de rituais de elevação espiritual, nos quais cristalizariam costumes, gostos específicos em padrões fixos que traduziam ares de harmonia e tranquilidade.

Diante do exposto e contrapondo com as novas informações sobre modernidade, hegemonia eurocêntrica no discurso e o modelo de civilização, constroem-se empecilhos promovendo divergências que se distanciam e se opõem, dentre as quais a distância entre cultura da elite e cultura popular, assim como o “hiato” que se edifica a

¹⁰⁴ CANDIDO, Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária. 7. ed. São Paulo: Nacional, 2006.p.30.

partir da Europa, modelo de civilização e os países periféricos do mundo sempre “incivilizados”.

Entretanto a discussão acerca da perspectiva de “Modernidade Negra” ou da inserção do negro no processo de desenvolvimento de uma modernidade periférica, a partir do Renascimento, trabalhou sob influência da indiferença e sempre de forma etnocêntrica a participação do negro em suas respectivas sociedades. À sombra dos filtros da branquitude, forjaram-se meios discursivos, nos quais eram seguidos de ações que corroboravam a incapacidade, a inferiorização e o caráter bárbaro das populações africanas da diáspora. Perante esse contexto podemos inferir que,

[...] apesar da integração dos povos negros africanos ao universo dominado pelos europeus anteceder de muito o sistema escravista implantado nas Américas, tal inclusão dava-se até então de modo não apenas subordinado, mas altamente unilateral; a representação dos negros sendo construída e reproduzida pela mente, pelas palavras e pelas imagens dos brancos. (GUIMARÃES, 2003, p. 41–42)

Por outro lado, tais argumentos nos forçam a procurar informações para entender melhor a relação existente, mas até então não desconstruída, entre a negritude e a modernidade. Visto isso, alguns pontos ou momentos históricos são de grande relevância para ressignificarmos tal relação. Dentre as informações relevantes encontramos quatro situações temporais: a primeira diz respeito à escravidão e ao tráfico negreiro para as Américas, tendo o Brasil como um dos maiores entrepostos escravistas; em seguida elencamos o pós-abolição e o processo de “integração” do negro às novas nacionalidades nas Américas; por conseguinte a colonização na África por europeus e a constituição de uma elite africana que preenche espaços entre a colônia e a própria metrópole; e finalmente, a descolonização da África que ajudou a formar “novas nacionalidades africanas”. (GUIMARÃES, 2003, p. 42)

Ao relatar os processos de construção que relacionam tanto *modernidade(s)*, quanto *negritude* podemos perceber algo, que vem ampliar essa relação sob a tutela da diversidade que o vocábulo “negro” confere. Diante de “negro” ocultam-se gostos específicos e uma pluralidade cultural convergente à construção de diversas “personas” ocultadas, que serão ressignificadas a partir do entendimento mais abrangente de

“modernidade negra” e de suas múltiplas identidades. Guimarães (2003, p. 42-43) acrescenta que foi necessária a construção de representação tanto europeia, da modernidade associada à civilização, quanto necessariamente africana ligada ao subdesenvolvimento.

Para isso, foi importante apresentar que alguns processos de rupturas, em relação às populações negras, os quais foram de grande importância para estabelecer sua respectiva autonomia e emancipação política, dessa população negra, foram estabelecidos pelo fim da escravidão na América, nos Estados Unidos e, conseqüentemente, no Brasil. A modernidade negra, apresentada pelo marco temporal do fim da escravatura no século XIX, significou sobremaneira a “inserção” do negro no Ocidente como elemento também civilizado, tendo como elementos positivadores dessa existência comum à representação negra, via expressões artísticas, que geralmente adotavam uma memória traumática para sua legitimação como elemento de denúncia. Em contrapartida, a representação positiva do negro e de suas identidades foram fundamentais para torná-lo um sujeito normal, civilizado e inserido humanamente no contexto social. Nesse sentido Gilroy completa:

Hoje, estas difíceis questões podem ser abordadas num nível diferente: um nível que não coincida com padrões ultrapassados de uma história meramente nacional. Os problemas políticos que repousam aqui não devem ser entendidos apenas como dificuldades transientes no trabalho de edificação de uma cultura nacional coesa, ou seja, como aspectos contingentes de uma hegemonia fechada, ou, mais tecnicamente, como obstáculos removíveis pelas mãos satisfeitas tanto de uma homogeneidade controlada como de um pluralismo habitável. Eles fornecem recursos para que se escrevam histórias, ainda não escritas nem pensadas, sobre uma trans-cultura. Como tentei demonstrar, esta abordagem cosmopolita nos leva necessariamente não só à terra, onde encontramos o solo especial no qual se diz que as culturas nacionais têm suas raízes, mas ao mar e à vida marítima, que se movimenta e que cruza o oceano Atlântico, fazendo surgir culturas planetárias mais fluídas e menos fixas. (2012, p. 14-15)

A modernidade relacionada à negritude teve um papel importante na desconstrução de uma simbologia negativa, animalésca e incivilizada do negro na sociedade Ocidental. Sua aceitação, enquanto humanos, proporcionou a recondução da autoestima e de sentimentos comuns outrora tolhidos. Portanto é fundamental apresentar, que a modernidade negra é composta de caminhos diferentes, embora se afinem quanto ao processo de colonização. Logo, ao pensar em modernidade negra

podemos perceber: o caso norte-americano, motivado pelo ideal de “novo negro”¹⁰⁵; o caso franco-africano, representativo na primeira metade do século XX; e o caso latino-americano consolidado no pós-guerra, tendo no Brasil um modelo de intercâmbio desde os séculos anteriores como a própria escravidão.

Neste último caso, o modelo referente às colônias latino-americanas recebeu influência direta das culturas espanhola e portuguesa, desenvolvendo-se sob as orientações de uma elite pós-colonial branca, mas que não conteve substancialmente os processos de “mestiçagem” relacionados às suas colônias ou as considerando incivilizadas. Desse modo podemos entender a discrepância e a localização das populações marcadas por traços miscigenados na modernidade:

[...] na América Latina, tinha-se uma sociedade pós-colonial, dominada por uma minoria branca, bastante referida à Europa, e uma vasta população de mestiços, negros e indígenas, vivendo às margens dessa modernidade. Vista como negras pelos europeus e vendo-se a si mesma como brancas, tais nações viviam em permanente crise de autoestima. De um modo geral, o projeto que vingou nesses países (Brasil, México, Venezuela, Colômbia, Peru, Bolívia, Paraguai, etc.) foi de recriação da nação incorporando como populares, as subculturas étnicas e raciais. José Vasconcelos, no México, e Gilberto Freyre, no Brasil, representam bem tal projeto nacional de mestiçagem, superando a visão pessimista e racista do século XIX. Uma boa parte das classes médias e das elites intelectuais desses países já eram mestiças e viviam o que Guerreiro Ramos chamará, mais tarde, de “patologia social do branco brasileiro”. (GUIMARÃES, 2003, p. 51)

Em relação ao modelo de representação cultural associado à negritude a ser representado pela comunidade negra brasileira, não foram os exemplos vindo apenas dos EUA, claramente marcado pelos aportes ideológicos de Garvey ou Du Bois¹⁰⁶. Entretanto a comunidade negra, em princípios do século XX adotou referenciais relacionados a ações bem sucedidas de nações africanas, enquanto uma elite intelectual nacional (branca) ditou um modelo nacional totalmente restrito a um conjunto de características das vanguardas europeias, o que consolida uma atitude diante da modernidade, também restrita a um grupo hegemônico específico.

¹⁰⁵“o novo negro é também, e principalmente, o intelectual negro americano, que se notabiliza no Harlem e inventa para si a Harlem Renaissance. São políticos, poetas, escritores, pintores e escritores, além de músicos, que, nos anos seguintes, transformarão Paris em santuário de tolerância racial, enquanto alimentam internamente a resistência à segregação” (GUIMARÃES, 2003, p.47)

¹⁰⁶GUIMARÃES. A modernidade negra. Teoria & Pesquisa: Revista de Ciência e Política. São Paulo: v.1, n.42, 2003.

Nesse sentido, podemos aqui constatar o forró, a partir de Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, como um gênero literário importante que se apresentou nos “entre-lugares”, a partir de formas diferentes de circulação, perpassou a literatura escrita, pois esta não conseguiu acompanhar. Devidamente amparada nos recursos da literatura oral (viola – repente – cordel – samba) tem no percurso da voz a motivação necessária da diáspora dentro de um contexto de modernidade periférico, motivado por elementos da diferença e de um horizonte democrático ainda muito limitado 60 anos depois da abolição da escravatura. O apagamento ou simplificação de narrativas estruturadas a partir dos fluxos da cultura popular negra diante dos processos de urbanização, atribuídas ao contexto de modernidade negra, possibilitou ao forró sua “reexistência” com o passar do tempo. Fazendo-o aparecer sempre como um tipo de expressão moderna com base na diversidade negra.

Para a composição de sentido à análise desse trabalho buscamos evidenciar, na vida de Luiz Gonzaga e de Jackson do Pandeiro, situações que comprovam a existência do racismo de forma a estruturar suas ações, seja no campo e na cidade, amplificando de certo modo problemas existenciais, afetivos, processos ambivalentes de identidades diaspóricas e a construção de uma narrativa, diante da modernidade, que privilegia aspectos das culturas populares negras tanto rurais, quanto urbanas em constante diálogo.

Por entendermos a proposta de Sergio Guimarães (2003) a cerca da ideia de que existem modernidades negras e suas temporalidades. No Brasil, não foi diferente, como país colonizado na América Latina recebeu influência do padrão português de modo que as identidades relacionadas aos negros foram se constituindo em torno estratégias de uma população mestiça. Como se lê na exposição entre Américas e Europa:

Na América Latina, tinha-se uma sociedade pós-colonial, dominada por maioria branca, bastante referida à Europa, e uma vasta população de mestiços, negros e indígenas, vivendo às margens da modernidade. Vista como negras ou mestiças pelos europeus e vendo-se a si mesmo como brancas, tais nações viviam em permanente crise de autoestima. De modo geral, o projeto que vingou nesses países (Brasil, México, Venezuela, Colômbia, Peru, Bolívia, Paraguai etc) foi de recriação da nação incorporando as subculturas étnicas e raciais como cultura popular. (GUIMARÃES, 2003, p. 80)

Tendo em vista que o modelo português foi imprescindível na produção de uma identidade mestiça na América Latina, no Brasil, as ideias de mestiçagem foram difundidas conforme as relações inter-raciais de convivência por Gilberto Freyre, sobre as quais o negro estava presente, mas não como protagonista. Para Freyre, a mestiçagem representaria um projeto nacional, entretanto estruturado nas boas relações culturais e de boa convivência.

Nesse intento, constatamos diante da perspectiva de nossa pesquisa, que temos dois paradigmas de modernidade, a começar pelo nosso recorte, a relação entre questões raciais, entre cultura afro-brasileira e o forró em parte do século XX. O primeiro paradigma se refere ao baião, que transita entre literatura oral, pela dança, pelo gênero, enfim em produto comercial. Nele encontramos a figura de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira e seus séquitos passando por gerações. No modelo de modernidade negra relacionada ao baião encontramos a cruzada que sai do sertão transitando até chegar ao Sudeste, representado pelo ambiente urbano.

O segundo paradigma de modernidade negra relacionada ao forró apresentamos o “coco” e Jackson do Pandeiro como representantes maiores, pois assim como o baião se moveu da literatura oral, passou pela dança, pela formatação do gênero por gerações anteriores e também virou um produto comercial. Nesse modelo, a polissemia da palavra brejo desloca-se entre as precárias condições e pela pujança mercantil das grandes culturas extrativistas como foi o algodão e, por conseguinte a indústria têxtil.

Ambos os paradigmas de modernidades negras acima citados, decorrem de bricolagens de outrora, nas quais o conceito de mestiçagem fora sempre correlacionado em sua gênese, mas apresentam uma conexão com essa realidade migrante, diaspórica e movente que são traduzidos pelo protagonismo, pela violência e pela autodeterminação do negro nordestino fora do seu torrão, estrangeiro de si.

Desse modo, podemos entender que o entendimento desses dois modelos de modernidade negra associados ao baião de Gonzaga e ao coco de Jackson do Pandeiro, resultam em um terceiro paradigma de modernidade negra, que posteriormente se apresentaria em um super-gênero capaz absorver entre o baião e o coco outros tantos quanto forem necessários. O forró acabou absorvendo uma série elementos presentes em parte considerável dos gêneros nordestinos regionais fundindo-os a referências de outras

culturas, mas seguindo o propósito da negociação e autodeterminação tanto negra quanto nordestina.

Para isso os dois próximos capítulos trarão os processos pelos quais Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro passaram das respectivas infâncias de muitas ausências, passando pelos caminhos imprevisíveis da diáspora do nordeste para o sudeste, carregando ritmos e histórias migrantes, passando pelo estrelato em âmbito nacional e percebendo algumas das estratégias de inserção social, que ambos tiveram que operar para lidar em esferas ambivalentes que passavam pela fama e pelo racismo estruturante em nossa sociedade.

3 Luiz Gonzaga, a busca de um reinado.

“Reinado, coroa
Tudo isso o baião me deu
Estrelas de ouro
No meu chapéu
Roupa de couro e gibão
Como um milagre caído do céu
Fizeram-me o rei do baião”¹⁰⁷.

(José Batista e Antônio Barros)

O capítulo que aqui se apresenta é resultado de reflexões prévias e estão intrinsecamente relacionadas a elaborações preliminares a cerca da abrangência semântica da literatura enquanto conceito e sua relação com a sociedade, tendo como base o gênero do forró (conjunto de ritmos), bem como seus “afluentes”. Completam essas mediações, ainda nos capítulo anteriores, indagações da cultura popular e o seu diálogo com a modernidade negra. Temas que darão suporte a este capítulo e daqueles subsequentes, onde traremos esforços para produzir uma análise entre teoria e processos cotidianos aqui representados pela vida e obra de Luiz Gonzaga, seus gêneros poéticos e os processos de racialização pelos quais passou.

A canção que encabeça o início deste capítulo faz uma reflexiva alusão a seu título, a qual podemos associá-la ao reinado de um cantor negro e nordestino, que conseguiu romper as barreiras de uma sociedade e mídias estruturalmente racistas e se tornou um dos grandes fenômenos populares em todo século XX, pois Luiz Gonzaga do Nascimento, vulgo Lua ou simplesmente “Seu Luiz” se tornou, junto com seu baião, em um artista habitual nas emissoras de rádio, na indústria fonográfica obtendo um número

¹⁰⁷ BARROS, Antônio; BATISTA, José. Estrela de Ouro. 78 RPM V802093b 1959;

considerável na venda de fonogramas, no cinema compondo o elenco de filmes musicais quanto os mais independentes e também se tornou assíduo nos festivais da juventude e nos programas de TV.

No registro que está apresentado na epígrafe coloca-se a importância da mudança dos hábitos oriundos a partir da chegada, da aceitação e do sucesso que seu baião pode obter conforme suas andanças como eterno viajante. Na letra de José Batista e Antônio Barros observamos a grandiloquência na letra que coroa um rei, nela destacamos:

“Ainda me lembro do tempo
Que a gente
Dançava no meio do salão
Mas hoje tá tudo mudado,
devido ao reinado do meu baião
Percorri o mundo inteiro
Pra ver se encontrava
um destino melhor
Mas até no estrangeiro
Esse bom brasileiro
Também é o maior”

(BARROS; BATISTA, 1959).

Prova que o baião se constituiu como um projeto político de nação sobre o qual estariam implícitas diversas ações inclusivas daqueles menos favorecidos pelas políticas públicas relacionadas à classe e à raça, porém quando assume o termo genérico de “forró” negocia e se atualiza à medida que as novas modas influenciavam a sociedade brasileira, como está posto na canção.

Para a cultura da viola/cantoria a estrutura do “marco” (SANTOS, [s.d.], p. 3) representa a maturidade poética de todo e qualquer poeta, só os bons conseguem edificar esse “castelo poético” constituído de rimas, métricas, jogos de palavras ricas em sonoridades suas respectivas orações. A bem da verdade, o marco poético é uma representação simbólica da destreza poética, a qual é representada também na construção simbólica de um “castelo” ilusório formado por estruturas poéticas, e não

por tijolos e argamassa. No caso de “Seu Luiz” existem fortes semelhanças, pois ele edificou seu castelo e manteve seu reinado para eternidade, embora tenha acrescentado as narrativas do povo brasileiro, negro, como ele bem gostava de dizer: “decantando nosso povo”. “Decantacar¹⁰⁸” será de grande importância para análise final desta tese, porque podemos fazer associações com alguns nortes teóricos, como citamos o decantar presente na “redução sociológica” (RAMOS, 1995a), como forma de apurar o melhor tanto na teoria científica, quanto na expressão literária.

É interessante colocar aqui, que mesmo a crítica especializada atraindo seus olhares para os essencialismos ou tendências meramente totalitárias, referentes a Luiz Gonzaga e ao baião, sabemos que durante parte significativa do século XX, estes foram temas frequentes em transmissões de rádio, compuseram capas das mais relevantes revistas do rádio, os magazines da época, estiveram figurando propagandas de produtos oriundos da indústria transnacional, tiveram inserção no cinema comercial e também de vanguarda, assim como percorreram os programas da incipiente televisão brasileira, do retrato em branco e Preto ao “retrato em cores, os matizes da nação”. Enfim, Luiz Gonzaga e o baião, como possibilidades migrantes e em constante movimento, viveram como uma novidade, movimentando assim a indústria cultural nacional por décadas, no solo fértil da indústria cultural e formação do Brasil no século passado.

Nesse sentido não temos como isolar nem Lua e sua criação mais fértil em abordagens, que são traduzidas a partir de nuances de autenticidade ou de essência, pois criador e criação (criatura) representam processos de negociação, de bricolagens e de atualizações por onde quer que passem e destoam de processos característicos de modernidades ocidentais negras.

Portanto faz-se necessário adentrar no universo do baião para melhor elucidar questões que possibilitaram o reconhecimento em âmbito nacional e também em nível internacional sempre apoiado pela mídia da época, pelos críticos culturais e por que não dizer por políticas de divulgação além-fronteiras. O fato é que devemos traçar a trajetória do gênero migrante, para enfim tratar do migrante nordestino Luiz Gonzaga do Nascimento.

¹⁰⁸ Notamos em diversos depois de Luiz Gonzaga a utilização do verbo “decantar” ao se referir da obra como portadora de uma voz que parte do indivíduo (cancionista) como representação da voz coletiva, a qual representaria diversos grupos sociais menos favorecidos. Desse modo usamos “decantar” mencionado por Luiz Gonzaga e Redução em Guerreiro Ramos como similares para correlacionar o “sumo” tanto poético quanto sociológico tendo resultado deste apuramento residual o forró;

3.1 O prelúdio do baião

“E depois pela safra que alegria
Ver o povo todinho no vulcão
A negrada caindo na folia
Esquecendo das mágoas sem
lundu¹⁰⁹”.

(Gonzaguinha, 1968)

Conforme fora explicitado anteriormente, tomaremos o cuidado para não incidir em qualquer abordagem anacrônica em relação ao tema e às personagens correspondentes as suas respectivas agências. Portanto como foi mensurada no capítulo introdutório a dimensão de literatura oral aqui abordada se constituir a partir da presença do corpo, logo se faz necessário o esforço para inserir inicialmente as bases que aglomeraram novos significados do termo “baião” de sarau reles da gente ordinária em literatura e, finalmente em gênero musical no período que compreende o século XX.

Embora o baião seja uma modalidade comum já nas comunidades rurais no século XIX nas cantorias de viola foi apenas ao fim da primeira metade do século posterior que ele se afirma como gênero musical. Nas primeiras décadas do século XX a “embolada” era considerada o grande ritmo regional e compunha parte dos repertórios dos praticantes do “choro”. Não obstante, o baião compôs o momento em que a expansão dos meios de comunicação vinha se “amplificando” fomentando uma indústria cultural forte e teve a oportunidade de “decantar” as sagas do povo migrante brasileiro às regiões que passavam por processos de industrialização mais veementes.

É interessante salientar que o baião, enquanto manifestação da cultural oral sertaneja, não é uma invenção de Luiz Gonzaga e de Humberto Teixeira. Ele já existia no sertão nordestino tanto como introdução e chamamento da viola do repente, que antecede o improviso e certa transcendência dos poetas (Por isso sua relação intrínseca com a literatura). Assim como também era reconhecido como uma forma de dança “lúdico-oral vinda das senzalas” (ALVES, 2012, 101) realizada em pares que se

¹⁰⁹ JÚNIOR, Luiz Gonzaga. LP Canaã. Festa. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1968;

entrecruzavam conforme o ritmo e o encadeamento das funções em suas performances. Nessa lógica podemos perceber sua relação com a ideia de literatura oral, sobre a qual não se descarta seu vínculo com o corpo.

O pesquisador e musicista Salatiel Camarão alertou que antes de Luiz Gonzaga o baião era “somente” uma divisão rítmica herdada dos escravizados oriundos de Moçambique e Angola assimilados por meio de uma divisão corporal que aos poucos foi se traduzindo pelo encontro de diversos instrumentos. Essa divisão rítmica ficou entendida como uma matriz que alicerçou uma quantidade razoável de brinquedos populares, pois ela marcou o ritmo das cantorias nas quais o poeta iletrado fazia sua poesia de improviso de acordo com a ladainha ou cantarolado da viola, que por sua vez direcionava o vate para as mais diferentes estruturas poéticas, seja sextilha, galope, martelo, rojão ou baião. De acordo com Salatiel Camarão (2022)

O “baião batido” como dizia o maestro Guerra Peixe é uma matriz. Aquele “bom... bombom” está incorporado em diversas manifestações culturais. Por exemplo, o pandeiro da capoeira de Angola bate em baião. No caboclinho o acompanhamento é em baião. Nas bandas de pífano também, pois essa divisão rítmica era comum nas etnias africanas desde o litoral ao sertão. (CAMARÃO, 2022)

Algumas acepções são comumente vinculadas à origem do termo “baião”, entretanto geralmente atribuem versões que direcionam influências eurocêntricas. Nessa pesquisa não temos o interesse de procurar possíveis origens do baião, mas apontar na literatura algumas noções que nos ajudarão a compreender a construção e evolução do próprio vocábulo. De acordo com a obra *“O que é Forró? – Um pequeno apanhado da história do Forró”* (2021), que fora lançado na cerimônia de chancela do Forró como patrimônio imaterial, ocorrido na cidade de João Pessoa- PB no mesmo ano, os autores destacam que a palavra advém do “baiano, gentílico de quem nasce na Bahia, importante estado nordestino, berço da identidade cultural da nação”. Deste modo os autores acrescentam que,

[...] o Baião tem sua origem no Lundu, ritmo e dança que se espalharam, em meados do século XVIII, a partir do recôncavo baiano, subindo o Rio São Francisco, por todo interior nordestino. [...] Ritmicamente, a célula básica do lundu foi simplificada durante o processo de adaptação da sonoridade dos 3 tambores rituais africanos para apenas um instrumento, passando primeiramente para o Melê e em seguida para o zabumba. Durante séculos foi lapidada e evoluiu até chegar hoje ao que conhecemos como o ritmo do Baião. (DIAS; DUPPAN, 2021, p.31)

Segundo podemos verificar que o termo “baião” se origina da cantoria de viola, na qual o ritmo entre uma fala ou outra no desafio poético é marcado repetidamente pelo baião. Em “Sociologia de um gênero: o Baião” (2012) encontramos também que:

O termo baião é uma corruptela da palavra baiano, derivada de danças e festejos existentes no interior da Bahia, durante o século XIX. Os principais trabalhos que tiveram esse gênero musical como objeto empírico incorreram, em grande parte, numa certa essencialização das principais singularidades que constituíram o baião. Entre elas, abundam hesitações acerca da ancestralidade do gênero, que segundo pesquisadores, como Câmara Cascudo, decorre do maracatu africano, do compasso e do ritmo da viola dos cantadores populares. É comum apontar, como locus primário de confecção do gênero, o espaço lúdico-oral do sertão nordestino, retirando-se, dali, o substrato último de um ritmo rural, disperso entre a matéria-prima sonora dos violeiros das feiras populares, das bandas de pífanos que grassavam nas reuniões, veredas e rituais de celebração, dos acordes das rabecas rurais e, com efeito, do manancial sonoro dos vaqueiros. (ALVES, 2012, p. 32)

Na canção “Braia Dengosa¹¹⁰” (1956) composta pela dupla Luiz Gonzaga e Zé Dantas e gravada ainda em disco de 78 RPM, os autores revisitam as origens do baião como ritmo musical fruto do trânsito simbólico entre África e Europa, entretanto com gestação, nascimento e circulação no Brasil, segundo podemos observar abaixo:

O maracatu dança negra
 E o fado tão português
 No Brasil se juntaram
 Não sei que ano ou mês
 Só sei que foi Pernambuco
 Quem fez essa braia dengosa
 Quem nos deu o baião
 Que é dança faceira e gostosa

 Português cum fado e guitarra
 Cantava o amor
 E o negro ao som do batuque

¹¹⁰ DANTAS, Zé; GONZAGA, Luiz. 78 RPM V801689a. Rio de Janeiro: Victor, 1956;

Chorava de dor
 Com melê, com gonguê
 Com zabumba, e cantando nagô
 Ôi, foi a melodia do branco
 E o batucado em zulú
 Tem no teu baião
 Que nasceu do fado e do maracatu.
 (DANTAS; GONZAGA, 1956)

Nota-se que a ideia encontrada na canção da referida dupla que fora gravada em 1956 segue uma noção equivalente ao que Elder P. Maia Alves atribui ao baião em sua obra “Sociologia de um gênero: o baião” (2012) quando atribui a troca simbólica entre as manifestações do maracatu como herança africana, a viola/guitarra do fado como sendo de origem europeia, mas que no Brasil se juntaram formando outra sonoridade: a do baião. Destaca-se na letra da canção “Braia¹¹¹ dengosa” (1956) a presença de vocábulos que remetem à cultura africana desde o canto “nagô”, do “batucado zulu” às menções aos instrumentos “gonguê¹¹²”, “zabumba” que nasce do ancestral “melê”, todos esses elementos quando associados formam o baião. É interessante lembrar que a letra apresenta que essa junção de ritmos origina o baião, mas fruto do batuque africano e de melodia do branco. Logo ainda está presente na letra que africanos são do batuque e de que europeus são responsáveis pela “harmonia” musical e melódica. Dias e Dupan (2021) acrescentam que Luiz Gonzaga:

Após muitas experiências com diferentes instrumentos para acompanhar o acordeom, “Seu Lua” trouxe de sua memória afetiva de criança a base dos Ternos de Zabumba, as bandinhas de Pífano de sua infância, sua musicalidade e sua mobilidade [...]. Observou o equilíbrio sonoro da formação musical da Chula Portuguesa e depois de algumas experiências com diferentes instrumentos percussivos, concluiu que a formação mínima para se tocar forró/baião é “sanfona, zabumba e Triângulo”. (DIAS; DUPPAN, 2021, p. 32)

No Brasil, José Ramos Tinhorão, apresenta em “*Os sons dos negros no Brasil*” (2012), os processos de conversão dos batuques, entre os séculos XVIII e XIX, em

¹¹¹ Mistura; mescla;

¹¹² Sinônimo de agogô;

manifestações mais brandas e harmônicas aceitas por brancos e que mais à frente comporiam gêneros de ampla circulação popular. Desta forma a estratificação dos batuques pela então estrutura colonizadora - ao tentar eufemizar as contribuições africanas - deixariam transparecer um matiz da evolução das danças que ao sofrerem influências do discurso hegemônico se legitimariam ou não, como gênero popular¹¹³.

A partir da década de 1950, por necessidade de logística para excursionar o país cria o trio pé-de-serra, em busca de ampliar seu espaço artístico a partir da dimensão de seu canto o fez suprir algumas de suas limitações. Sabia o que queria fazer. Era preciso trazer algo novo da cultura nordestina, que apesar de não ser nenhuma novidade para as capitais em franca urbanização, apresentaria um lirismo sertanejo com o incremento de um outro ritmo. Dessa busca encontrou o advogado cearense Humberto Teixeira, o qual já era figura reconhecida no cenário cultural carioca como compositor de sambas e vencedor de concursos carnavalescos de marchinhas. Nele, Gonzaga a achou a parceria ideal para colocar em prática os temas sertanejos e empreender a novidade: o baião.

Os jornais de época foram imprescindíveis para a promoção do gênero do baião divulgando como uma “moda nova” que poderia desbancar gêneros, de certo modo em processo maior de legitimação frente às novas tecnologias e diante de um ávido público consumidor de diversos produtos culturais. O sucesso do novo gênero fora de fato estrondoso que na edição do “Correio Carioca” (1949) chamava a atenção na coluna “Discoteca” para manchete que dizia “*Baião: o novo ritmo do Brasil*” e estampava uma foto do jovem Luiz Gonzaga vestido de paletó branco fazendo pose de galã. No decorrer da matéria destaca-se:

[...] baião vem fazendo estremecer todo vasto império do samba, e já agora não se poderá mais negar a influência decisiva desse gênero musical na predileção do povo. O primeiro baião e os demais baiões subsequentes, todos

¹¹³ “Desde logo, essa referência final ao fato de haver dualidade de permissões para a formação de rodas de negros crioulos livres (mais próximos da cultura dos brancos, como mostra o uso da viola, que dava ênfase à parte cantada) e de negros escravos permite concluir que, pelos começos do século XIX, a maior diversão social começava a refletir-se no plano cultural, através de uma nacionalização e branquização das danças introduzidas pelos africanos. Assim, os batuques já se dividiam em três diferentes tipos, conforme a posição de seus integrantes na estrutura sócio-econômica: os africanos e seus descendentes ainda sujeitos à condição de escravos dançariam nos terreiros das senzalas, ao som dos cantos de suas terras e música de percussão; os “negros livres” (na maioria crioulos e, por certo, muitos pardos) formariam suas rodas “diante de uma de suas choupanas”, juntando à percussão as cordas de uma viola, indicadora do relevo dado ao canto; e, finalmente, os brancos da classe média imitariam os dois em suas salas, não apenas abrandando a força da percussão em favor do desenvolvimento da parte cantada, mas casando o “pitoresco” da umbigada e do miudinho com a coreografia ibérica do fandango, no que chamam de lundu.”(TINHORÃO, 2012, p.68)

de autoria de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga, são hoje a nova coqueluche musical das “boites” e “dancings” de todo país. De Norte a Sul o povo tem se deixado contagiar por esse novo ritmo cadenciado, uniforme e de sabor tipicamente nordestino. A nova música de melodia singela, como que obriga o povo a cantar e dançar com entusiasmo nunca antes observado, a não ser nos festejos de Momo. (“Baião, o novo ritmo do Brasil”, 1949).¹¹⁴

O compositor Humberto Teixeira, uma das personagens importantes para a transformação da modalidade poética associada à viola e à dança em gênero poético-musical de grande importância para a cultura nacional era enfático nas diversas declarações que constantemente fazia aos periódicos nacionais. Dentre elas consta na “*Revista Radiolândia*” na edição nº 56 (1956) que:

EIS O BAIÃO!

Em 1945, compõe com Luiz Gonzaga, uma música a que nomeou de “Baião” (Eu vou mostrar pra vocês) e que, lançada, em julho daquele ano, pelos “*Quatro Ases e Um Coringa*”, alcançou invulgar repercussão. O que era baião? – Vivendo nos limites do Ceará, Paraíba e Pernambuco, o baião designava o ritmo da viola sertaneja, usado, geralmente, nos refrões das emboladas, desafios e peleja dos cantadores. Ritmo primitivo, bárbaro, desuniforme, foi trazido para as cidades em roupas novas. Urbanizou-se num estilo de dança, assimilável à sensibilidade das aglomerações humanas das capitais sulinas. (TEIXEIRA, 1956)

Outro ponto que podemos colocar em pauta retrata que esse baião, como elemento cultural, já havia composto o cenário musical dos anos 1920 perfazendo parte importante de repertórios dos grupos regionais e de sambas, porém não havia a sensação de “novidade”, que o baião de Gonzaga e Teixeira traria posteriormente. Segundo um de seus inventores explica com detalhes:

Antes de mim, o baião já existia, só que de forma ainda indefinida. Era conhecido como “baiano” em algumas regiões do Nordeste. Quer dizer, o baião em sua forma primitiva não era um gênero musical. Ele existia como uma característica, como uma introdução dos cantadores de viola. Era um ritmo, uma dança. Antes de afinar a viola, o cantador faz uma introdução. Faz assim (imitando o cantador): tom, tom, tom, tim, tim, tim, tam, tam, tam, pam, pam, pam...d-tém, d-tém (enquanto explica, Gonzaga cantarola, bate com as mãos espalmadas nas pernas, na mesa, tirando ritmos alegremente). A viola do cantador- continua o artista-, [...] quando o cantador está afinando a viola, quando sente que a viola está afinada, ele bate no bojo, assim: t-chum, t-chum... Eu tirei o baião dessa batida, eu tirei daqui, ó: tum, tum... *Eu vou*

¹¹⁴ “Baião, o novo ritmo do Brasil”. Correio Carioca, Rio de Janeiro, 13 de dezembro de 1949. Discoteca. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_03&Pesq=Bai%3%a3o%20Luiz%20Gonzaga&pagfis=38278;

mostrar pra vocês/ como se dança o baião/ E quem quiser aprender/ É favor prestar atenção..., entende? (Gonzaga *apud* ÂNGELO, 1990, p. 53-54)

Diferente do samba, comum em todo território nacional, que reflete uma pluralidade cultural conforme a profusão de seus subgêneros, mas que se centralizou no Rio de Janeiro como a representação de uma ideia unificadora nacional, o baião, como gênero musical nasce no mesmo cenário cultural, partir do encontro e troca de experiências pessoais de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, e posteriormente Zé Dantas. Assimila tanto informações da cantoria dos repentistas, do samba, do ritmo, de temas e de estruturas poéticas, quanto absorve aspectos da dança, que passa a ser executada pelos casais, sendo que com maior liberdade.

No gênero baião criado na Capital Federal, fruto da lembrança e dos trânsitos simbólicos culturais de seus criadores, manteve suas conexões com a memória das primeiras infâncias no sertão nordestino travando no Sudeste processos de assimilação e hibridismos, os quais se intensificam a medida que vive e se ressignifica com as demais regiões. Entre o samba e o baião observamos movimentos opostos ou estratégias tão distintas de Brasis.

A primeira emerge como projeto oficial, na Era Vargas¹¹⁵, adotando o discurso do desenvolvimento de caráter urbano, bem como um modelo de identidade nacional baseado no nacionalismo, que embranquece e uniformiza identidades. A segunda, por ter natureza errante aproxima uma realidade, que talvez respondesse aos anseios das demais regiões, no mesmo compasso da dança. Segundo a canção que nomeia o gênero baião: “*Eu vou mostrar pra vocês/ como se dança o baião*” (1949)¹¹⁶. A estratégia da metalinguagem como função linguística que “explica-apresenta” a dança com uma dança que se soma ao jogo de perguntas e respostas em coro, na qual os casais, a juventude e a sociedade em geral teriam acesso aos “corpos em franca fricção”. Segundo Alves o sucesso do gênero se deve a diversos fatores, dentre os quais:

Em linhas gerais, as condições sociais de experimentação que resultaram no baião, nos anos 40, foram dinamizadas e facultadas pelo crescimento dos circuitos de diversão, lazer e profissionalização musical, como o rádio (depois do advento do rádio comercial, em 1932) e o disco (após as primeiras

¹¹⁵SIQUEIRA, Magno Bissoli. Samba e identidade nacional - das origens à Era Vargas. São Paulo: Editora UNESP, 2012, p. 162.

¹¹⁶GONZAGA, Luiz; TEIXEIRA, Humberto. Baião. 78 RPM. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1949;

gravações elétricas, 1927), além do cinema sonoro (1928), que alargaram as estruturas de oportunidade do incipiente mercado de símbolos no Brasil. Ademais, o advento avassalador da música carnavalesca (a marchinha) e a consolidação do samba, ambos na década de 30, acionaram, paulatinamente, a demanda por gêneros dançantes, os chamados “ritmos ligeiros”, daí, em parte, o sucesso do baião (ritmo, melodia e dança), com sua pulsação nova e face “solar”, diante dos “lunares” e soturnos boleros e sambas-canção. (ALVES, 2012, p. 118)

O baião representou essa possibilidade não soturna ou melancólica de gêneros como sambas e boleros. O jeito quente prometido pela “*Dança da moda*” ¹¹⁷ (1950), anulou a distância entre as classes sociais, que outrora impediu o Lundu e o maxixe galgarem um lugar não erotizado e mais social. São vários os exemplos que podemos usar para justificar o movimento de reconhecimento dos conteúdos, que compõem a relação entre alta cultura e cultura popular. Na música clássica é comum, compositores reconduzirem elementos da cultura oriunda do povo para uma tradução da cultura das elites.

Outro ponto importante para observarmos a influência do baião na sociedade moderna aparece refletido na letra “*Dança da Moda*” (1950):

No Rio tá tudo mudado
Nas noites de São João
Em vez de polca e rancheira
O povo só dança e só pede o baião
No meio da rua
Inda é balão
Inda é fogueira
É fogo de vista
Mas dentro da pista
O povo só dança e só pede o baião.

(DANTAS; GONZAGA, 1950)

Conforme expresso na letra acima, de Zédantas e de Gonzaga, a influência forte do gênero baião muda a dimensão da festa junina em todo país, que segundo podemos observar desbancou ritmos como a “polca” e a “rancheira” para inserção do baião, transformando de certa maneira e escrevendo socialmente novos formatos para as festas do ciclo junino nacionalmente.

¹¹⁷ _____, Luiz; DANTAS, Zé. *Dança da Moda*. 78 RPM. Rio de Janeiro: Victor, 1950;

De acordo com tais informações levantadas não podemos considerar o baião, como princípio norteador da cultura de massa, que consolida o Nordeste e o sertão no Sudeste como algo de pouca relevância. O gênero como essa expressão cultural que transita entre as diferentes formas de entender a tensão entre a cultura popular e o não popular, deteve uma aceitação de um público geral em parte significativa do século passado. Outrora visto pela noção mercadológica, muitas vezes é interpretado pelas lentes da cultura letrada de forma inferiorizada, descritiva e folclórica, porém negocia em suas fronteiras, formas de se redefinir e de resistir constantemente.

Ele como manifestação popular que se entrecruza com o gênero literário da canção institucionaliza-se na região Sudeste, acompanhando os processos migratórios e suas respectivas diásporas nordestinas¹¹⁸, ressignificando muitas vezes os processos de ocupação dos espaços em um processo de modernidade violento e periférico. Deste processo de interlocução com as diferentes realidades Gonzaga, Humberto, Zé Dantas e o baião foram se somando à diferença como recurso de sobrevivência no qual podemos destacar canções como: “*Fuga da África*”¹¹⁹ (1944), “*Calango da Lacraia*”¹²⁰ (1946), “*Mangaratiba*”¹²¹ (1949), “*Macapá*”¹²² (1950), “*Baião da Penha*”¹²³ (1951), “*Baião da Garôa*”¹²⁴ (1951). Todas essas canções respondem em temática migrante (e de adaptação) ou na fusão do baião com ritmos como o calango mineiro, a polca paraguaia e o samba, mantendo assim o contato com outros paradigmas culturais e se reinventando.

¹¹⁸ “As migrações internas, em especial, as migrações nordestinas, as quais ocorreram no início do século XX, são deslocamentos que se deram por causas centrais, que impulsionaram de maneira expressiva esses movimentos que ocorreram em território Brasileiro. Trata-se aqui dos processos que foram estimulados pelo o que podemos chamar de área de repulsão e área de atração. A área de repulsão retrata o local de origem desse povo migrante, ao qual, por falta de emprego e questões ligadas a fome. Embora, ocorra o desemprego e a fome, estes aspectos existem porque fazem parte de uma estrutura criada, que tem como base um discurso que ocorre historicamente por parte dos atores de decisão (políticos, grandes latifundiários, coronelismo) que vendem a ideia da seca como um fator climático que causa os problemas existentes na região nordeste. impõe um panorama que, por sua vez, gera a busca por melhores condições de vida. [...] Essas transformações, econômicas e espaciais, foram norteadas por um discurso desenvolvimentista, que fora impulsionada pelo governo brasileiro para avançar em um segmento no qual o Brasil ainda não havia tido avanço, no processo de industrialização, o qual, em território nacional foi tardio. Além do mais, relacionado a esse processo, estava em marcha à urbanização e o anseio pela modernidade, ou seja, inserção na economia moderna, a qual pode ser exemplificada pelas obras arquitetônicas de Oscar Niemeyer em Brasília”. (SILVA, 2019, p. 7)

¹¹⁹ GONZAGA, Luiz. *Fuga da África*. Rio de Janeiro: RCA, 1944, 78 RPM;

¹²⁰ _____, Luiz; PORTELLA, J. *Calango da Lacraia*. Rio de Janeiro: RCA, 1946, 78 RPM;

¹²¹ _____, Luiz; TEIXEIRA, Humberto. *Mangaratiba*. Rio de Janeiro: RCA, 1949, 78 RPM;

¹²² _____, Luiz; TEIXEIRA, Humberto. *Macapá*. Rio de Janeiro: RCA, 1950, 78 RPM;

¹²³ MORAIS, Guido de; NÁSSER, David. *Baião da Penha*. Rio de Janeiro: RCA, 1951, 78 RPM;

¹²⁴ GONZAGA, Luiz. *Baião da Garôa*. Rio de Janeiro: RCA, 1944, 78 RPM;

Contudo, podemos destacar que o baião repaginado por Luiz Gonzaga, Humberto Teixeira e Zé Dantas não partiu somente da fruição e criatividade desses artistas, mas representava o esforço de construir um projeto político cultural que representaria o Brasil. Logo, como fora publicado na “*Revista Radiolândia*” de 1956 em entrevista a Oswaldo Miranda que:

[...] Humberto Teixeira lhe revela coisas interessantes: o “doutor do baião”, de partida marcada para Europa, onde participaria do Congresso Internacional de Autores e Compositores, a ser realizado em setembro em Hamburgo, está finalmente disposto a iniciar junto ao público europeu uma campanha de difusão da música popular do Brasil, representada pelo baião. O Quartel General da campanha seria Paris – mas o objetivo visado é toda Europa, de onde a campanha se estenderia para, com facilidade, aos Estados Unidos e ao resto do mundo. [...] A campanha de Humberto Teixeira está inteiramente planejada – com requistes de organização. Não será uma cruzada feita às tontas, mas um trabalho previamente sistematizado, de molde a que possam ser obtidos os melhores resultados. Para começo de conversa, Humberto Teixeira elaborou e mandou imprimir um Método de Ensino do Baião – redigido em francês – com o qual pretende estabelecer, em bases verdadeiramente musicais, a difusão internacional do ritmo nordestino. E, sabendo bem que o ensino teórico terá efeito relativo, levará à Europa um conjunto de ritmistas e a cantora Carmélia Alves, conhecida também como “A rainha do Baião”. (MIRANDA, 1956)

Vale ressaltar que Humberto Teixeira¹²⁵ após desfazer a parceria com Luiz Gonzaga, de forma mais efetiva, dedicou-se à carreira política sendo eleito e cumprindo o mandato de deputado federal pelo Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) do Ceará entre 1956-1958 e também atuou como diretor e vice-presidente da União Brasileira de Compositores. Dentre as propostas enquanto parlamentar foi autor dos Projetos de Lei: 1. (PL 412/1955) para a criação de uma escola federal agrotécnica, no município cearense de Iguatu; 2. (PL 238/1955) a qual propunha a definição, regulamentação, atualização e proteção dos direitos do autor e, por fim 3. (PL 1544/1956) que determina a inclusão presente na Lei Orçamentária de auxílio tanto para “União Brasileira de Compositores”, quanto para “Sociedade Brasileira de Autores”, Compositores e

125

<https://www.camara.leg.br/buscaportal?contextoBusca=BuscaProposicoes&pagina=1&order=data&abaEspecificica=true&filtros=%5B%7B%22autores.nome%22%3A%22HUMBERTO%20TEIXEIRA%22%7D%5D&q=%2a> acesso em 15/07/2022;

Editores de música. Vale lembrar que Teixeira utilizou tanto de Gonzaga, quanto do baião em sua campanha eleitoral como descrito na “*Revista Radiolândia*” (1956), onde se lê:

Na sua campanha eleitoral percorreu 73 municípios, fez mais de 200 discursos e 122 comícios, numa campanha empolgante. Luiz Gonzaga foi seu braço forte, acompanhando-o e deixando de ganhar quatrocentos contos na campanha política de Pernambuco, para gastando do seu próprio, ajudar seu antigo parceiro a vitoriar-se. [...] – Luiz deu uma demonstração rara de amizade. Sou-lhe grato por toda vida, embora não me admirasse do seu gesto. (RADIOLÂNDIA, 1956)

Estes compositores trabalharam politicamente nas questões referentes aos direitos autorais, assim como fomentaram a divulgação dessa literatura volante¹²⁶ em âmbito nacional e internacional, a partir das caravanas nas quais artistas, músicos, produtores e compositores apresentavam espetáculos em turnês que exibiam desde o samba até o baião como “*A Dança da moda*”¹²⁷. Na edição da “*Revista Radiolândia*” (FILHO, 1956, p. 70) o colunista Eugênio Lyra Filho descreve em detalhes a turnê organizada por Humberto Teixeira a Paris e demais países europeus .



Conta-me o meu amigo Osvaldo Miranda que um encontro ocasional com Humberto Teixeira lhe revela coisas interessantes: o “doutor do baião”, de partida marcada para a Europa, onde participaria do Congresso Internacional de Autores e Compositores, a ser realizado em setembro corrente em Hamburgo, está firmemente disposto a iniciar junto ao público europeu uma campanha de difusão da música popular do Brasil, representada pelo baião. O Quartel General da campanha seria Paris — mas o objetivo visado é toda a Europa, de onde a campanha se estenderia, com facilidade, aos Estados Unidos e ao resto do Mundo. Humberto, entretanto, não

¹²⁶ Concebe-se ao termo *literatura volante* a dimensão de uma literatura que circula principalmente conforme os recursos de oralidade conduzida por toda e qualquer expressão oral, seja ela conduzida pelos saraus, apresentações musicais, de dança, pelas ondas do rádio e pelo produto fonográfico. Essa movimentação de uma literatura volante fica evidente nos processos migratórios e pela diáspora. No caso do forró, como gênero genérico, essas expressões migraram principalmente da região nordeste para os centros de urbanização do Sudeste e apropriando e se reinventando conforme as necessidades do cotidiano, logo podemos nos referir a ela como “literatura migrante”;

¹²⁷ DANTAS, Zé; GONZAGA, Luiz. *A Dança da Moda*. RCA Victor: Rio de Janeiro, 1950;

Na mesma reportagem o colunista acrescenta sobre a divulgação do baião por Teixeira no Congresso Internacional de Autores e Compositores realizado naquele ano em Hamburgo, como uma estratégia orquestrada em diversos países da Europa, apresentando artistas, canções e ritmos, tudo ao gosto popular. Outra estratégia importante encabeçada por “Doutor Baião” foi de elaborar um rico material traduzido para o francês com o intuito de facilitar o conhecimento e o estudo do baião para músicos e aqueles afeitos às novas musicalidades brasileiras. Assim,

[...] a Campanha de Humberto está inteiramente planejada – e com requintes de organização. Não será uma cruzada feita às tontas, mas um trabalho previamente sistematizado, de molde a que possam ser obtidos os melhores resultados. Para o começo de conversa, Humberto Teixeira elaborou e mandou imprimir um Método de Ensino do Baião – redigido em francês - com o qual pretende estabelecer, em bases verdadeiramente musicais, a difusão internacional do ritmo nordestino. E, sabendo bem que o estudo teórico terá um efeito relativo, levará à Europa um conjunto de ritmistas e a cantora Carmélia Alves conhecida e reconhecida como “Rainha do Baião”. (FILHO, 1956, p. 72)

Ainda sobre Campanha de Humberto Teixeira e sua trupe pela Europa a fim de promover o baião, Filho acrescenta à “*Revista Radiolândia*” (1956):

Conheço bem Humberto Teixeira, para acreditar que a sua campanha terá completo êxito. Homem de cultura e de inteligência, tem êle a virtude da organização – tão rara entre nós e em especial entre nossos artistas e compositores. Humberto idealiza, estrutura, planifica, organiza – antes de passar à fase da execução. Faz com cautela, para fazer bem feito, donde o conceito que granjeou, donde a confiança que inspira, nesta sua nova iniciativa. [...] Carmélia Alves, ao seu lado, será outro positivo fator de êxito. Se tantas qualidades de cantora tem Carmélia – não esqueçamos a sua simpatia, a sua educação, a sua cultura, que lhe serão outros tantos elementos para tornar vitoriosa a embaixada musical que consolidará, na Europa e no mundo, o prestígio do baião – como uma das expressões da música popular de nossa terra. (FILHO, 1956, p. 71)

O processo de interlocução entre compositores e artistas do forró foi presença constante, inclusive entre estes agentes, pois ao tentar divulgar o baião em promoção

fora do Brasil, Humberto Teixeira e sua comitiva cultural recebem uma provocação Jackson do Pandeiro, expressa na canção “*Boa Noite*” ¹²⁸ (1958):

Dono da casa, boa noite
Boa noite, boa noite
Dono da casa, boa noite
Boa noite, boa noite

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

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

Dono da casa, boa noite
Boa noite, boa noite
Dono da casa, boa noite
Boa noite, boa noite

Falam que o Doutor Baião
Viajou o mundo inteiro
Só o coco é quem não foi
Conhecer o estrangeiro

Dono da casa, boa noite
Boa noite, boa noite
Dono da casa, boa noite
Boa noite, boa noite

É, já estou agradecido
Preciso partir agora
Não vejo o clarão da lua
Já está no pé da aurora

Dono da casa, boa noite
Boa noite, boa noite
Dono da casa, boa noite
Boa noite, boa noite

Ai, ai, estou chegando de viagem
Com a viola afinada
Para dar meu boa noite
Responda o couro, moçada

Dono da casa, boa noite
Boa noite, boa noite

¹²⁸ CAVALCANTE, Alventino; NETO, Tito; PANDEIRO, Jackson do. *Boa Noite*. 78 RPM. Columbia, 1958;

Dono da casa, boa noite
Boa noite, boa noite

Dono da casa, boa noite
Boa noite, boa noite
Dono da casa, boa noite..
(CAVALCANTE; NETO; PANDEIRO, 1958)

Alguns anos após a campanha do baião em terras estrangeiras, mas ainda no calor fomentado pelo sucesso do projeto além-mar, o cancionista Jackson do Pandeiro interpreta sua canção “*Boa noite*” (1958), em parceria com Alventino Cavalcante e Tito Neto, um coco que funde além desse ritmo afro-brasileiro à gafieira e ao jazz mais dançante demonstrando assim a capilaridade criativa da música afro-brasileira e seu diálogo afro-diaspórico com outras linguagens musicais. Desse modo, Jackson mostra a universalidade do ritmo que o corou como rei. Notamos que na letra da canção os refrãos seguem a introdução típica dos brinquedos populares inscritos na literatura oral cuja introdução saúda e pede licença ao público com respeitoso “*Dono da casa, boa noite!*” reforçada na estrutura da canção algumas vezes.

O interessante é que depois da saudação introdutória da canção, o cancionista faz uma provocação em soslaio frente ao projeto de internacionalização da música popular brasileira proposta por Humberto Teixeira, no qual o baião era representado como o carro chefe da excussão, entretanto Jackson lança educadamente sua provocação, pois dentre os ritmos ali representativos do Brasil não estava o coco, cujo aparecimento como gênero musical era anterior ao registro do baião, como produto. Diante da indireta “*Falam que o Doutor Baião/Viajou o mundo inteiro/Só o coco é quem não foi/Conhecer o estrangeiro*” (1958), ele incita questões que privilegiariam o baião de Luiz Gonzaga e de Humberto Teixeira, porém deixariam de lado outros ritmos genuinamente representativos da cultura brasileira, a exemplo do coco. Este ritmo foi disseminado como gênero musical afro-brasileiro ainda no início dos anos 1920 e teve a partir de 1950 sua terceira geração e contou com Jackson do Pandeiro como seu grande representante, como veremos no capítulo posterior.

Aqui, no “Prelúdio do Baião” tivemos o propósito de discutir de forma elucidativa a passagem do “baião” desde sua alusão à expressão literária dos violeiros e repentistas, passando pela dança, suas influências afro-brasileiras e sua formatação em

gênero musical se tornando um produto cultural de grande relevância para a cultura brasileira. Outro ponto que merece grande destaque se dirige aos idealizadores do gênero musical do baião, que urbanizarem o ritmo, o fizeram de forma estruturada como um projeto político cultural, que viria a transcender as fronteiras nacionais, pois existiam ações orquestradas desde a transcrição de letras em revistas, jornais, passagem pelas telas de cinema e elaboração de métodos de estudo traduzidos.

A partir de agora reconstruiremos a “caminhada” de Luiz Gonzaga do Nascimento, um afrodescendente, que ousou arriscar no seu processo de “arrição” seja pela violência da diáspora nordestina pelo Brasil, pelas atitudes raciais e pelo preconceito, que foi assimilando e negociando como atitudes e formas de inserção social. Por fim, demonstraremos sua retomada de consciência política e social, quando do seu reencontro com a juventude universitária, com os sindicatos e os movimentos sociais. Vale lembrar que tanto o baião, quanto Gonzaga foram se transformando em significados e ações no decorrer de suas migrações.

3.2 O agregado de terras e o racismo sutil à “sertaneja”.

Primeiro quero dizer que nasci no dia 13 de dezembro de 1912, na Fazenda da Caiçara, em Exu-Pernambuco. Eu sou filho de Januário e dona Santana, sertaneja, forte e bonita, como pé de Umburana. [...] Eu me lembro de minha primeira ‘percata’. Eu devia ter uns 6 anos. Que minha mãe comprou na feira pra mim. E ela já era de um couro brilhoso. Ela chegou em casa, já de noite, me deu a ‘percata’ e eu calcei. E saí com ela e a lua bateu assim, brilhou... eu me senti um lorde. [...] até então eu só tinha andado descalço. [...] não usava a “ópercata” na roça porque era apertada, doía o pé. Aí me lembrei de uma música que dizia assim: “*Pé de pobre não tem tamanho, eu só uso calçado quando ganho*”[...] (cantando/risos) Uma modinha carnavalesca que eu vi.

(L.Gonzaga *apud* Dominique,
1996)

O trecho acima colocado da entrevista de Luiz Gonzaga à jornalista Dominique Drayfus é de substancial importância para iniciar esse capítulo, pois Seu Luiz relata a condição de menino sertanejo negro, quando rememora questões relevantes atreladas à sua infância de menino pobre, como agregado de terras na Fazenda Caiçara propriedade da tradicional família Alencar. No seu relato deixa transparecer que andou descalço até os 6 anos de idade expondo a alegria de usar um calçado pela primeira vez, saindo momentaneamente de uma condição de suposta pobreza para se humanizar a partir do uso de suas alpercatas. Sabemos que a condição do negro na estrutura social brasileira aparecia por pequenos prazeres como forma dessa suposta humanização em um contexto violento e de carências. Comer o que não fossem as sobras, usar qualquer calçado ou roupas que não fossem as habituais do trabalho e por fim se alfabetizar tinham dimensões humanizantes para a população negra.

Nesse sentido, este subtópico se resumirá à infância, à descrição da família do jovem Luiz Gonzaga, da sua infância e juventude em pobreza, do agregado de terras, passando pelo menino de recados do “doutô” ao projeto de sanfoneiro, negro e vaidoso, que aos oito anos já embalava festejos populares lá para as bandas do Cariri pernambucano sempre a procura de uma possível inserção social, da impossibilidade de sonhar com o namoro com moça branca até sua “arribação passarineira” para capital. Daqui por diante, nesse capítulo, trataremos dessas formas de inserção de Luiz Gonzaga na sociedade, que tanto “decantou”, seja nas dificuldades da pobreza no sertão seja no estrelado como Rei do Baião.

A trajetória de Gonzaga acaba se confundindo com a própria história de seus semelhantes nordestinos que por força da ausência das políticas públicas e também de uma natureza geográfica hostil delinearam consoante sua obra uma interpretação de sociedade brasileira ora encarada de forma realista, assim como de maneira extremamente romantizada.

Na formação social brasileira estão marcadas narrativas fundantes¹²⁹ de harmonia e democracia, sobretudo de cunho estruturante. Marcada por histórias inverossímeis, que privilegiavam o processo de miscigenação como prerrogativa para uma sociedade civilizada e branca, a sociedade brasileira forjada pela violência dos mais diferentes escravismos tentou, em grande parte do século XX, negar a violência travestida em democracia racial e o protagonismo de índios, negros e pardos.

Felizmente, alguns registros culturais deixam transparecer experiências violentas, nas quais a herança colonial e da *plantation*¹³⁰ acabam se tornando reveladoras. A contribuição da imprensa de época seja ela negra ou não, as artes plásticas, os brinquedos da cultura popular a partir da ¹³¹antifonia¹³² da literatura oral e o desenvolvimento da canção popular brasileira como universo que retrata micro histórias são fundamentais para pensarmos a cultura brasileira por outros olhos e, porque não dizer ouvidos?!

Inicialmente nossa história começa no sertão nordestino. Lugar sempre relatado como desterro ou espaço do degredo, ainda no século XIX, por intelectuais, historiadores e literatos. Morada da fome, espaço seco, natureza hostil, lugar de índio, beatismo, patriarcalismo, brigas pelas posses de terras, fim de mundo. Esse conjunto de características foi determinante para criação do senso comum relacionado a esse lugar de ambiguidade e de pertencimento da memória em nossa sociedade: o sertão. No entanto,

[...] percebe-se que “sertão” é representativo de uma gama de significados que foram elaborados de acordo com o tempo e, principalmente, com a visão daquele que o vê. Para além da questão geográfica, vinculada por muito tempo ao termo, o sertão possui como qualquer outro espaço, dimensões históricas e aspectos culturais, os quais se recriam conforme suas necessidades. (MOURA, 2015, p. 71)

¹²⁹ Aqui tomamos como referência a narrativa que venceu o concurso realizado pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) em 1844 com a temática de “Como escrever a história do Brasil”. A narrativa histórica vencedora foi do europeu Karl von Martius (1794-1868), sobre a qual utilizou-se a metáfora que a nação era um local de aprimoramento da miscigenação composta por três rios: um rio caudaloso branco simbolizando a cultura portuguesa, que absorveria os rios menores, os quais simbolizavam a fluentes menores correspondentes às culturas indígenas e africanas. (Schwarcz, 2019, p.13-14)

¹³⁰ GILROY, Paul. O Atlântico Negro: modernidade e a dupla consciência. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Editora Universidade Cândido Mendes, 2012. p.166.

¹³¹ Segundo GILROY (2012) refere-se ao exercício poético exercido “umbilicalmente” entre o cantador e o público, no qual é muito comum a relação de perguntas e respostas, que partem da sintonia no instante da elocução dos cantadores e o público, comuns na literatura oral;

¹³² _____, Paul. O Atlântico Negro: modernidade e a dupla consciência. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Editora Universidade Cândido Mendes, 2012. p.167.

Logo, sendo o sertão uma representação de um espaço também simbólico, que independe necessariamente da territorialidade ou de qualquer espaço físico, podemos evidenciar que sertão existe muito além dos registros topográficos regionais e se torna uma perspectiva em trânsito, sobre a qual atualizações são inevitáveis para sua legitimidade. A força e a necessidade dos processos migratórios no Brasil, desde o século XIX ao XX, com os Ciclos da Borracha para a região amazônica (1879 e 1942) e das constantes estiagens no Nordeste acabaram levando o sertão para várias regiões do país, inclusive para o Sudeste, paradigma de modernidade e industrialização.

Ainda ao que se refere à construção do significado de “sertão”, o qual se edifica conforme a relação de oposição entre a região litorânea e o interior. *De-Sertum* ganha corpo como uma das primeiras referências ao ambiente desagradável como aquele que “sai da fila, da linha, do rumo”. Contudo o termo passa a ser recorrente nos meios militares para sugerir “aquele que deserta” ou simplesmente, o desertor, “o que desaparece”. Outros referenciais foram aparecendo e o sertão foi se reafirmando como um “desertão” traduzido, muitas das vezes, como o lugar da incerteza. (VICENTINI, 1998, p. 45)

É interessante colocar que boa parte da historiografia traduz o sertão como espaço ermo onde se guardam diversas memórias afetivas. Local onde os processos de miscigenação são atenuados e onde a mistura entre europeus e indígenas, em “franca harmonia”, ditou projetos de branqueamento e serviu de modelo para a economia no interior do Brasil. Capistrano de Abreu destaca que,

por esta margem do São Francisco existiam numerosas tribos indígenas, a maioria pertencente ao tronco Cariri, algumas Caribas como os Pimenteiras, e até tupis como os Amoipiras. Com elas houve guerra, ou por não quererem ceder pacificamente as suas terras, ou por pretenderem desfrutar os gados contra a vontade dos donos. Estes conflitos foram menos sanguinolentos que os antigos: a criação de gado não precisava de tantos braços como a lavoura, nem reclamava o mesmo esforço, nem provocava a mesma repugnância; além disso abundavam terras devolutas para onde os índios podiam emigrar. (1969, p.160)

Todavia essas referências destoam de outras literaturas que não atribuem apenas à miscigenação violenta entre indígenas e europeus, a formação sertaneja, quanto à referência direta a uma de nossas personagens principais nesta embrionária tese: Luiz

Gonzaga do Nascimento. Bisneto do português Leonel Alencar, fundador das fazendas Várzea Grande, Caiçara, Bodocó, Salgueiros e Gameleira, que depois formaram cidades, como Exu-PE. Neto de José Moreira Franca Alencar - abastado loiro cantador-, e de Ifigênia, moça pobre e negra. A contragosto da família Alencar, desta união nasceram quatro filhas negras, dentre as quais Ana Batista conhecida por Santana (1893) a quem herdou o tom de pele negra da mãe e os olhos verdes do pai, como também o biótipo esguio e o prazer em cantar. (DREYFUS, 1996, p.27-28)

Por volta dos 15 anos, Ana Batista de Jesus, a Santana, conheceu um mulato que vinha em situação de “retirância”¹³³ com o irmão pelos sertões a dentro. Januário dos Santos e seu irmão Pedro Anselmo chegaram do Pajeú (PE) a procura de um tio, de comida e melhores oportunidades de vida.

Desta situação foram se conhecendo e, ainda menor de idade, Santana se casou com Januário em uma igreja modesta do Araripe, nas cercanias da Fazenda Várzea Grande (1909). Com poucos recursos e poucas opções moravam nas terras da família Alencar, “doando” horas de trabalho, porém algumas questões são relevantes constatar:

De Januário, porém, os Alencar não exigiam muito, pois sabiam que, mais que tudo, ele era Mestre Januário, sanfoneiro famoso na região toda. Tal indulgência por parte dos Alencar era provavelmente devida ao fato de ele ser marido de Santana, uma Alencar. Mesmo que nenhum Alencar jamais aludisse publicamente aos laços de sangue que havia entre as famílias [...] (DREYFUS, 1996, p.29-30)

De rejeitados pela cor que ostentavam na pele, a retirantes a procura de uma vida “à sombra”, a família fora se formando sob a égide das relações coloniais ainda presentes na estrutura rural brasileira, pelo compadrio velado e a partir da formação de um tipo comum a essa estrutura agrária: o agregado de terra. Segundo consta no depoimento de Luiz Gonzaga:

Nossa vida ali era a de um menino pobre sem escola, sem cultura. [...] na base da troca que a gente tinha uma variedade na semana santa porque já era tempo de feijão verde. E a gente, num sei qual milagre, a gente conseguia ficar forte. Talvez porque os patrões dali não fossem tiranos.¹³⁴

¹³³ Tipo hostil de migração; condição de se retirar; partir em retirada; ser retirante por causa de seca, de conflitos fundiários, de busca de comida, de processos de violência e/ou ausência;

¹³⁴ Depoimento de Luiz Gonzaga ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro em 06/09/1968. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, Fita cópia 18.1 ;

Sobre essa relação, a poética sertaneja traz exemplos emblemáticos, através do poema “O Agregado” (1978), o poeta Patativa do Assaré¹³⁵ discorre:

Quem véve no luxo, somente gozando
 Dinheiro gastando sem mágoa e sem dô,
 Não sabe, nem pensa e tombém não conhece
 O quanto padece quem mora a favô.

.....

Meu Deus! Como é duro se uvi o lamento,
 O grande trumento do triste agregado!
 Osente das coisa mais boa da vida,
 De rôpa rompida, sem cobre, coitado!

.....

Se às vez ele fica parado, escutando
 Arguém conversando, falando de guerra,
 Cochicha uma reza, baixinho, em segredo,
 Tremendo com medo dos grandes da terra.

(1978, p. 339-340)

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 Caiçara¹³⁶, cujo significado nada tem de proximidade semântica com nenhum orixá ou herança cultural afro-brasileira, porém carrega na pele as marcas da raça negra estampada nos seus respectivos biótipos. O próprio Luiz Gonzaga Luiz Gonzaga

¹³⁵ Antônio Gonçalves da Silva, O Patativa do Assaré, poeta referendado por traduzir aspectos únicos da condição sertaneja e seus respectivos trânsitos simbólicos entre campo e cidade compôs também a toada “Triste Partida” (1964), que fora gravada e imortalizada na voz de Luiz Gonzaga no mesmo ano no LP com mesmo nome da canção;

¹³⁶ DREYFUS, Dominique. Vida do Viajante: a saga de Luiz Gonzaga. São Paulo: Ed. 34, 1996, p.31.

exterioriza essa forma de convívio da serventia quando se lembra da devoção a São João assimilada nas vivências na Fazenda Caiçarina:

Agora a minha afinidade com o São João, foi com São João Batista mesmo. São João Batista do Araripe, lá no Araripe, município de Exu, uma propriedade do fabuloso Barão do Exu, chamada Araripe. Ali onde nasci e ali tem até hoje uma igrejinha de São João Batista, santo que mandou trazer da França [...] Porque ali todos os anos eu estava chateando os tocadores. Os zabumbeiros, mestres das bandas de couro, pedindo pife pra tocar, pedindo caixa pra tocar, pedindo zabumba pra tocar, e eles acabaram gostando de mim, apesar de ser menino chato, que eu queria mostrar que eu era moderno que era melhor que eles e assim criei dentro de mim o aquele amor a São João Batista [...] (WANDERLEY, 2022, p. 37)

A mesma Fazenda Caiçara que remete constantemente às memórias de infância de Gonzaga também foi o berço de nascimento de uma das primeiras revolucionárias brasileiras, a Bárbara de Alencar, avó do escritor José de Alencar. Sobre esse evento Luiz Gonzaga explica:

Um padre lá do Crato, que já morreu, escreveu um trabalho sobre dona Bárbara de Alencar, dando origem de onde ela havia nascido, na Fazenda Caiçara, em Exu. Ele era pesquisador, historiador, padre Gonçalves. Eu nasci na mesma fazenda, da família dela, Fazenda Caiçara. (GONZAGA *apud* WANDERLEY, 2022, p. 50)

Luiz era filho de agricultores muito simples, de agregados, que viviam da terra “alheia” e de pequenos serviços. O segundo filho do casal, antes de ganhar fama, fora apadrinhado, como todos os agregados, pela família do coronel Aires, fazendeiro do Exu-PE, onde aprendeu parcialmente a ler¹³⁷, escrever e ter boas maneiras com as filhas do “patrão”¹³⁸, com quem tinha uma relação quase que familiar. Ao aprender a ler a partir da soletração silábica a quem Gonzaga denominou de método “*pê-quê-rê*”, podemos lembrar a utilização dos gêneros da oralidade para alfabetização no meio rural, que investem nas noções de memorização e métricas comuns à poética sertaneja. Entretanto Luiz Gonzaga afirma que saíra da Fazenda Caiçara, onde morava para viver no Exu, a fim de estudar.

¹³⁷ DREYFUS, Dominique. Vida do Viajante: a saga de Luiz Gonzaga. São Paulo: Ed. 34, 1996, p.44;

¹³⁸ Sinhá s.f. Tratamento empregado por negros escravos em relação às suas senhoras. Feminização de sinhô. (LOPES, 2012, p. 233);

Quando eu vim tomar chegada com a cidade para ver se aprendia a ler, como falei pra você, no grupo de escoteiros, tava assim interessado a ler e o senhor dos Correios, que abriu uma escolinha...e participei. Só cheguei mesmo a aprender o a, b, c. naquele tempo, a, b, c era cantado. A, b, c, d, e, f, g, h... (Luiz Gonzaga *apud* DREYFUS, 1996)

Na canção “ABC do Sertão¹³⁹” (1953) constata-se uma função pedagógica da literatura oral na letra (e no som), na qual a ênfase ao fonema se tornou primordial na cultura popular. Segundo a letra “*Lá no meu sertão pros caboclo lê/Têm que aprender um outro ABC/ O jota é ji, o éle é lê/O ésse é si, mas o érre/Tem nome de rê*” observamos uma prática comum na aprendizagem sertaneja, que é construída primordialmente a partir da importância dada ao exercício fonético e da palavra cantada como ferramentas de interação social e linguística.

É exatamente nesse contexto de aprendizagem e das primeiras infâncias, que nas horas vagas, acompanhava Januário nos pequenos sambas¹⁴⁰ da região, nos quais tomou gosto pela brincadeira e pela sanfona de 8 baixos. Seu pai além de requisitado na região para as mais diferentes celebrações da cultura ordinária, da alegria à tristeza, era também afinador de harmônicas de onde se supõe os primeiros registros de um tipo específica de afinação, que fez escola para o Nordeste e para o forró. Segundo consta, esse período rico que antecede o próprio Luiz Gonzaga, traz à tona músicos virtuosos e autodidatas com ouvido absoluto, os quais marcaram a estrutura simbólica musical do futuro artista. Outro fator interessante fora a adaptação da indústria em produzir um instrumento que já viesse com afinação específica para os ritmos nordestinos: A afinação transportada¹⁴¹. Fato singular para a história do instrumento no mundo. (PERES, 2013, p. 102)

Na sua infância, assimila e desenvolve funções nos forrós auxiliando seu pai Januário, nas pequenas celebrações e eventos dos pequenos logradouros no sertão do

¹³⁹ GONZAGA, Luiz; DANTAS, Zé. ABC do Sertão. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1953;

¹⁴⁰ Nessa época no nordeste, a festa popular era conhecida pelo nome genérico de samba, que tocava o coco, baião e mazurcas, enquanto no Rio de Janeiro usava-se forrobodó como genérico de baile popular onde se tocava lundus, choros e maxixes;

¹⁴¹ Segundo consta na literatura, a sanfona de 8 baixos é comum em várias partes do mundo possuindo em cada lugar um tipo de sotaque diferente dos demais. No Nordeste Brasileiro ela acompanhou uma sonoridade musical condizente com a diversidade cultural da região e recebeu o nome de “afinação transportada”. Esta se constitui atualmente como um patrimônio da cultura nordestina, pois ajudou a embalar os bailes rurais no interior do Nordeste e também nas capitais por onde passou dando uma sonoridade peculiar ao choro sanfonado. (PERES, 2013, p. 102);

Cariri. Mesmo contra a vontade de sua mãe, Luiz tocava nos intervalos em que o músico principal descansava e dessa forma iria aprendendo os ritmos, os compassos, os gêneros e as informações lançadas no calor do baile. Com o dinheiro que já começava a ganhar, por ali nas cercanias, ajudava a mãe e investia nas roupas e no figurino, pois sua vaidade atenuava de certo modo um desejo que o perseguia: “Ser gente na vida”. Desejo que o faria diminuir as dores da invisibilidade social. Segundo consta ainda em 1920:

Com apenas oito anos, a pedido de amigos de seu pai, Luiz Gonzaga substituiu um sanfoneiro em festa tradicional na Fazenda Caiçara. Canta e toca a noite inteira. A partir daí os convites para animar festas – ou sambas, como se dizia – tornam-se frequentes. Antes mesmo de completar 16 anos, Luiz de Januário, Lula ou Luiz Gonzaga já era conhecido no Araripe e em toda redondeza. (GONZAGA *apud* WANDERLEY, 2022, p. 42)

Nessas pequenas andanças e contato com as primeiras noções do prestígio, que a vida de artista o apresentaria, desenvolveu o gosto pelo amor e por aventuras. Investiu nas “casas da vida¹⁴²” onde pegou “mal de amores” e motes de outrora virariam tema para suas futuras crônicas. Era “*Cintura fina*¹⁴³” (1950), “*Vem Morena*¹⁴⁴” (1950), “*Karolina com K*¹⁴⁵” (1971), “*Nega Zefa*¹⁴⁶” (1964), “*Morena, Moreninha*¹⁴⁷” (1951) tudo foi acessado pela memória e se ficcionalizou concretamente na realidade das canções. Apaixonou-se por moça branca pelos idos de 1930, Nazarena Olindo, mas o namoro não foi consentido pelo pai da jovem, que alegou que sua filha não poderia casar com um “*sanfoneirozinho de nada, sem futuro*”. Vale lembrar que Luiz Gonzaga pertencia a uma classe social vista como inferior a da moça e era negro (DREYFUS, 1996, p. 53). Podemos observar esse episódio em entrevista concebida a sua biógrafa Dominique Dreyfus (1996):

Meu primeiro amor foi aqui em Exu. [...] e eu com pinta de estudante, morando na casa de dona Maria Vitalina, conheci uma mocinha de um lugar, aqui do pé da serra, chamado Paulo. Ela, da família Deolindo, uma família mais ou menos importante, e eu, filho de Januário, ‘caba` sanfoneiro não tem categoria. Ela muito simpática e houve o namoro, e eu me apaixonei. Nunca tinha visto uma estudante vestida de roupa de colégio, né? E achava aquilo bonito e o namoro foi forte. [...] Quando o pai dela soube, ele queria me conhecer para dar umas tapas, segundo me falaram. (GONZAGA *apud* DREYFUS, 1996, p.39- WANDERLEY, 2022, p.39)

¹⁴² Zona do baixo meretrício;

¹⁴³ GONZAGA, Luiz; DANTAS, Zé. *Cintura Fina*. 78 RPM. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1950;

¹⁴⁴ GONZAGA, Luiz; DANTAS, Zé. *Vem Morena*. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1950;

¹⁴⁵ GONZAGA, Luiz. *Karolina com K*. Rio de Janeiro: RCA, 1971;

¹⁴⁶ RAMOS, Severino; SILVA, Noel. *Nega Zefa*. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1964;

¹⁴⁷ GONZAGA, Luiz; CORDOVIL, Hervê. *Morena, Moreninha*. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1951;

Por coincidência, em suas canções que traziam a figura feminina como mote gerador das emoções, apresentava características tanto as mulheres caboclas, quanto suas representações de beleza. Na letra de “*Nega Zefa*” (1964) - “*Gente, olha a Zefa como dança o xaxiado/ Eita nega da muléstia do cabelo arrepiado/ É bonito a gente ver a nega no salão. Todo mundo fica olhando a nega tipo violão*” - outro tipo de referencial estético modelado em consórcio com sua performance da dança afirmava tal beleza.

Mesmo a historiografia apontando para quase inexistência de negro no sertão, sua identidade foi constantemente representada a partir dos cruzamentos entre europeus e indígenas, entretanto estudos mais acurados relatam a recorrência de negros nessa região vivendo de uma forma diferente das condições vivenciadas pela escravidão nas áreas litorâneas, pois o negro que habitava o sertão assim o fez para viver em liberdade, as relações já não eram baseadas na ótica escravista estabelecida no litoral (MOURA, 1981, p. 233–235). Assim podemos refletir sobre a presença negra no sertão em levantes populares como foi o caso de Canudos, do Cangaço e de insurgências que compuseram o cenário sertanejo no que tange o período republicano.

A trama que se observa em relação à família de Gonzaga no sertão nordestino pode ser relacionada à formação do Brasil, a partir dos processos de miscigenação nos quais legitimou relações de poder mediante o cabresto do coronelismo, mas afirma questões sociais e raciais comuns à estrutura política presentes até hoje. Além disso, as presenças de Santana, de Januário, de Luiz Gonzaga e seus irmãos são de grande importância para desfazer tais impressões, a contar pela tese de Clovis Moura “*O escravo negro e o sertão*” (1981), uma participação unicamente indígena no sertão. Segundo ele,

Não que estejamos defendendo a tese de uma influência do negro nessas regiões, idêntica à que se formou no litoral, onde os maiores focos do trabalho escravo se estratificaram; não que estejamos tentando criar um novo estereótipo para substituir o primeiro. Acenamos apenas de modo cauteloso para importância do assunto a fim de que novos estudos, novas pesquisas venham mostrar que tanto no campo da Antropologia como na da Etnografia, da História e da Sociologia, há necessidade de uma revisão de conceitos capaz de repor o problema em bases científicas. Existem na área chamada “de sertão”, das regiões a que nos referimos acima, uma parcela de reminiscências negras muito maior do que a que foi inventariada até o momento. (MOURA, 1981, p. 227)

A partir dessas primeiras noções relacionadas à família de Luiz Gonzaga e de sua gênese, podemos inferir que existem questões raciais imbricadas antes mesmo de seu nascimento, conforme as relações e laços afetivos estabelecidos ainda por seus parentes mais remotos. A partir das informações lançadas nesse capítulo relacionadas ao parentesco e a não aceitação da família de Santana e Januário com os “Alencar” em entrevista concedida a Dominique Dreyfus, Chiquinha Gonzaga, irmã de Luiz, infere:

Só depois que Gonzaga ficou famoso e voltou para o Araripe, é que nós descobrimos que os Alencar eram parentes nossos. Tinha um moço lá que se chamava Nelson Moreira de Alencar, que tinha os olhos azuis, minhas tias adoravam ele e sempre pediam a benção. Quando eu já morava no Rio, é que vim saber que esse tal Nelson era o irmão do meu avô! (GONZAGA *apud* DREYFUS, 1996, p.30)

Nas questões que efetivam a marca da inferiorização estabelecida pelo racismo é comum na sua formação o cruzamento de momentos de sua infância com o “ser” agregado de terras ou simplesmente quando aprende a soletrar as primeiras letras com as filhas do coronel. Fruto de uma estrutura agrária precária e racista, Luiz na adolescência teve que fugir do Araripe por que o pai de Nazarena não “fez gosto” pelo namoro com um “safoneirzinho” pobre e negro. Motivado em querer se humanizar, pois sua realidade negro-sertaneja não permitiria, naquele contexto foge para o destacamento do exército mais próximo e assenta “praça” no batalhão em Fortaleza, Ceará, por volta de 1930.

Gonzaga e sua narrativa de vida incorporam essências fundantes e estruturantes da presença povoadora do negro agindo como “agente demográfico” em todo território nacional (MOURA, 1992, p. 8–10), não somente por onde passou fisicamente, mas pela projeção que seu canto alcançou, onde necessariamente não contribuiu apenas em alavancar a economia e aspectos sociais brasileiros, porém teve papel importante no desenvolvimento da cultura/linguagem de logradouros e de pequenas cidades.

A partir desse relato de formação familiar errante e de uma infância forjada pelo clientelismo, racismo e pobreza trataremos no próximo subtópico da primeira “arribação” do jovem Luiz Gonzaga do sertão para capital cearense e dela para diversos lugares do Brasil, servindo as Forças Armadas Brasileiras, as quais ele chamava de

“*escola do pobre*” ou como preferirem acompanharemos o jovem Luiz em sua “diáspora nordestina”.

3.3 O exército e a natureza errante

O batalhão, tá lhe chamando
 Estou aqui, seu Coroné
 Tatatá, tatatá, tatá
 Olha a bóia
 Tatatá, tatatá, tatá
 Pororoca
 Recruta tá tocando rancho
 É o primeiro toque
 Que se aprende no quarté
 No tempo certo
 Fiz o meu alistamento
 Tô aqui senhor sargento
 Prá fazer a inspeção
 Quero servir
 Ao exército brasileiro
 Quero ser logo o primeiro
 A entrar no batalhão
 No tempo certo
 Estarei desembaraçado
 Quero ser um bom soldado
 Cumpridor do meu dever
 Quando sair
 Quero ver limpo o meu nome
 Falo grosso, sou um homem
 Brasileiro pra valer
 (Luiz Gonzaga e J.Ferreira)¹⁴⁸

A jocosa canção acima apresenta uma sonoridade marcada pela percussividade registrada do refrão, além de um romantismo emitido no recrutamento ao Exército Brasileiro, no qual o ufanismo diante da nação sugere que a instituição era formadora do caráter moral do homem brasileiro. Visto isso, nota-se também que as lembranças desse suposto homem-recruta se descortinam ao proferir na primeira parte da canção as palavras “*coroné*” e “*quarté*” ambas marcadas pela escrita da oralidade. Do recruta que vai aprendendo as primeiras lições na suporta instituição de formação moral, bem como

¹⁴⁸ GONZAGA, Luiz; FERREIRA, J. Toque de Rancho. Triste Partida, 1964, RCA Victor;

a cena de que o aprendiz ao se alistar já está “*tocando rancho que é o primeiro toque que se aprende no quarté*”¹⁴⁹, ele vai se “desembaraçando” até se tornar um “*homem brasileiro pra valer*”. Percebe-se que na construção da letra uma mudança, inclusive na linguagem do recruta que entra falando “errado” e quando sair projeta um desejo de cidadão bem inteirado inclusive da sua própria língua. A sutil melodia que simula a imagem sonora de um batalhão que primeiro faz o chamamento e depois marcha demonstrando que a instituição civiliza os homens que construirão a nação.

Segundo o próprio Luiz Gonzaga em entrevista concedida à sua biógrafa mais importante, a jornalista francesa Dominique Dreyfus (1996), o exército àquela época constituía uma verdadeira escola para os rapazes pobres, sobretudo para as comunidades rurais e do sertão nordestino, nessa época o getulismo impulsionava os contingentes de homens para diversas revoluções, as quais agitavam várias regiões do país.

As Forças Armadas recrutavam esses jovens para representarem nas revoluções ocorridas no Brasil, principalmente da Era Vargas, acirrando-as de forma política proporcionando diversos embates. Por outro lado a política desenvolvimentista começava ainda que de forma tímida, mas tentava reduzir os impactos causados pela Crise de 1929, após a quebra da bolsa de valores. No entanto o desenvolvimentismo passa ter seu apogeu após a Segunda Guerra Mundial, consequentemente esses impactos vão ser maiores no Brasil especialmente no governo de Juscelino Kubistchek, conhecido também como Presidente Bossa nova.

Dentre as medidas que compunham o plano econômico nacional desenvolvimentista do ponto de vista de sua estrutura encontrava-se: acumulação do capital no território nacional, industrialização massiva, produção de tecnologia de ponta, fomento à atividade científica e estímulo formação das empresas públicas competitivas no mercado internacional propondo atingir suas metas. A partir dos estímulos comumente observados no desenvolvimentismo e dados a sua importância para época, pois a propaganda dos sucessivos governos se traduzia em mensagens de otimismo e forte apelo nacionalista, nos quais foram veiculando símbolos que passavam pelos

¹⁴⁹ Convém esclarecer aqui que Luiz Gonzaga ao destacar no exército, por ter proximidade com a música ainda pelas bandas do Cariri, ocupou o posto de corneteiro. Logo, podemos também entender a canção como de memória ou autobiográfica;

ciclos da borracha para os campos de petróleo e depois para o futebol, a “paixão nacional!”.

Conforme o desenvolvimentismo ampliava as estruturas do país e abria novas frentes de trabalho em diversos setores, novos símbolos de nação brasileira iam aos poucos se consolidando como verdadeiros totens culturais. Não obstante buscava-se uma roupagem de brasilidade essencialista e voltada para propaganda do paraíso a ser vendido no exterior. O Brasil, a partir dessas políticas ficou do ponto de vista das relações sociais e raciais como lugar de “Democracia racial”, que mais tarde ficou a ser conhecida pela discussão do “mito da democracia racial”. Assim,

[...] ao mesmo tempo em que o “branco” não se via impelido a competir, a concorrer e lutar com “o negro”, este pretendia aceitar passivamente a continuidade de antigos padrões de acomodação racial. Graças aos efeitos sociopáticos da desorganização social permanente e da integração social deficiente, quando o “homem de cor” superava a apatia diante do próprio destino, fazia-o para aderir a um conformismo tímido e perplexo. Era fatal que prevalecessem orientações já estabelecidas e mais ou menos arraigadas no comportamento convencional. Ora, tais orientações não só existiam; elas faziam parte da herança cultural dos círculos dirigentes das camadas dominantes. (FERNANDES, 2008, p. 205–306)

A construção de uma perspectiva harmônica de sociedade em que classes e raças conviviam de forma “eufônica” não ensejava um maior controle da população negra limitando ações de resistência, quanto tachava simbolicamente a população negra de forma pejorativa no sentido de lhe atribuir condicionamentos anômicos, os quais se constituíam por diversas formas de desorganização, seja ela mental, espiritual, física, familiar, administrativa, e conseqüentemente, justificando punições na justiça e também, na saúde mental.

Ao deixar o sertão por questões pessoais de sobrevivência, Gonzaga, que era obediente à disciplina rigorosa da mãe não teve dificuldades para ingressar nas Forças Armadas, mesmo omitindo sua verdadeira idade. Interessado pelas narrativas, pelas personagens do cangaço, o aspirante a escoteiro encontrou no Exército Brasileiro um registro que documentasse/legitimasse sua existência como ser humano, fora das perspectivas muitas vezes hostis do “agregado de terras”, do “menino de recados”, do “sanfoneirozinho”, do negro ou simplesmente “*Os ninguéns*”:

[...] filhos de ninguém, os donos do nada.
 Os ninguéns: os nenhuns, correndo soltos,
 morrendo a vida, fodidos e mal pagos:
 Que não são, embora sejam.
 Que não falam idiomas, falam dialetos
 Que não praticam religiões, praticam superstições
 Que não fazem arte, fazem artesanato.
 Que não são seres humanos, são recursos humanos.
 Que não tem cultura, têm folclore.
 Que não têm cara, têm braços.
 Que não têm nome, têm número
 Que não aparecem na história universal,
 Aparecem nas páginas policiais da imprensa local.
 (GALEANO, 2002, p. 42)

Morrer a vida, talvez fosse tudo que Luiz não quisesse para o início de sua juventude. Sua vida de galanteador não combinava com seu senso moralizante, logo o Exército Brasileiro ofertou além de um registro civil, a possibilidade de dar continuidade “*A vida do viajante*” (GONZAGA; CORDOVIL, 1981). A partir da fuga que o trouxe do interior para o litoral em “retirância”¹⁵⁰, o serviço militar proporcionou outras oportunidades e foi com sua inserção no 23º Batalhão de Caçadores, localizado na capital cearense, que Luiz ficou maravilhado. Para ele a mudanças de hábitos totalmente divergentes da cultura sertaneja ampliariam seu repertório de vida, assim como promovia nele uma pequena revolução interna e constantes processos de atualizações com as cidades e seus respectivos diálogos com a modernidade.

Durante seu ingresso nas forças militares teve sua vida modificada, pois teve a oportunidade de participar de importantes momentos históricos e políticos que compunham o cenário nacional durante aquela década. Teve a oportunidade de conhecer diversas culturas nos lugares onde passou, entretanto no exército não conseguiu seguir carreira musical, porque não sabia ler partituras, mesmo assim constituiu-se o

¹⁵⁰Corresponde à ação de ser retirante; de partir em retirada por conta de conflitos étnicos, violência e fome;

corneteiro, o qual recebeu o apelido de “*Bico de aço*” como bem ressaltou décadas depois em nota na “*Revista Nacional*” (1979), seu primeiro professor de acordeom, Domingos Ambrósio, na coluna “Depoimento” sob o título: “*No tempo em que Luiz Gonzaga tocava corneta*”.

Luiz Gonzaga era corneteiro no Batalhão. Não havia um só galo nas redondezas que não ficasse alarmado com o seu toque de alvorada. Aqui ele ficou uns dois anos, e passou a aprender acordeão comigo. Saíamos juntos para as serenatas e bailes. Nessas ocasiões, Gonzaga fazia questão de carregar a mala com meu instrumento. Se ele tocava alguma coisa? Tocava uma sanfona de 8 baixos, e tocava bem. A gente ainda não compunha, mas tocávamos música dos outros, do Zequinha de Abreu, alguns tangos como *La Cumparsita*, *Mano a Mano*, *Clavel del Aire*, e muito bolero. Mas Gonzaga já levava jeito para a coisa, era calmo e tocava devagar; foi aprendendo aos poucos. Nessa época, eu já tinha alguns alunos, dava muitas aulas, só que não se usava pagar para aprender. Era tudo na base da camaradagem. (S/A, 1979)

O ingresso de Luiz Gonzaga nas Forças Armadas se coaduna com processos intempestivos, sobre os quais a política nacional e os conflitos se exacerbavam. A Revolução de 1930 redimensiona a política oligárquica no Brasil, que alguns anos depois a partir da Revolução Constitucionalista (1932) em São Paulo tensiona o contra golpe, o decreto de uma nova Constituição (eugenista) em 1934¹⁵¹ e o Estado Novo (1937) de Getúlio Vargas¹⁵² foram acontecimentos, nos quais registraram a década que Gonzaga estaria no “front” dos eventos históricos. Com Exército destacou na proteção de cidades, entre as quais poderiam ter situações “subversivas” (contra o Estado) como algumas revoluções no interior da Paraíba, do Ceará, de Pernambuco e do Piauí. Depois de reengajado cumpriu missões fora do Nordeste passando pelo Rio de Janeiro, Minas Gerais e Mato Grosso, onde vivenciou a experiência da Guerra do Charco¹⁵³, entretanto ficou impressionado mais com o som da polca paraguaia, que necessariamente com o

¹⁵¹Documento que em seu artigo de número 138 trazia o acesso de serviços públicos aos desvalidos, da mesma maneira que estimulava a educação eugênica. Fonte: <https://www.jusbrasil.com.br/topicos/10617640/artigo-138-da-constituicao-federal-de-16-de-julho-de-1934> acesso em 15/01/2021;

¹⁵²Em 1945 Vargas assina o Decreto-lei nº7967, no qual exaltava o apoio à entrada de imigrantes europeus como forma de política eugenista. No Art. 2º consta o seguinte texto: “Atender-se-á, na admissão dos imigrantes, à necessidade de preservar e desenvolver, na composição étnica da população, as características mais convenientes da sua ascendência europeia, assim como a defesa do trabalhador nacional. Fonte: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-7967-18-setembro-1945-416614-hpublicacaooriginal-1-pe.html> acesso em 15/01/2021;

¹⁵³ Conflito ocorrido entre 1932-1935 na fronteira que compreende os países Bolívia e Paraguai, os quais disputavam trecho da Bacia Platina sob o interesse de assumir a produção petrolífera. O Brasil apoiou a Bolívia e enviou um efetivo para Campo Grande-MS (do qual Luiz Gonzaga fazia parte e onde teve a primeira experiência ao ver um acordeom tocando a polca paraguaia). Ressaltamos que o conflito foi motivado pela exploração do petróleo e estimulada pelas multinacionais;

conflito em si. (DREYFUS, 1996, p. 62–63). No mapa (WANDERLEY, 2022, p. 48) abaixo podemos observar os caminhos percorridos pelo soldado Luiz Gonzaga, conhecido como “*Bico de Aço*” por ser o corneteiro do agrupamento militar:



Mapa desenvolvido por Paulo Wanderley

No período das primeiras décadas no Brasil a situação política e social era absolutamente agitada devido aos processos de disputa de poder entre as elites nacionais, sobretudo no período que compreende a década de 1930 culminando na Era Vargas. As revoluções de forte empenho militar e o contraponto das possíveis resistências compuseram um quadro de tensão, seja no interior, seja nas capitais. Sobre esse período marcante da história do Brasil:

Nas palavras de Luiz Gonzaga, “*era revolução como o diabo*” no Brasil. Ele se referia à Revolução de 1930 liderada por Getúlio Vargas, como resultado das disputas Inter -oligárquicas ao longo dos efervescentes anos da década de 1920. O que estava em jogo era a sucessão da presidência da República entre Minas Gerais e São Paulo pela indicação do candidato, tendo este último estado vencido a queda de braço política com Júlio Prestes eleito contra a chapa de Getúlio Vargas – João Pessoa, que contava com o apoio de Minas Gerais, Rio Grande do Sul e Paraíba, entre outros estados satélites – chamada Aliança Liberal. (SILVA, 2022b, p. 30)

Assim, entre 1930 e 1934, chama-nos a atenção no processo de engajamento do soldado Gonzaga. Ainda no ano de 1930 após ser recrutado em Fortaleza - CE teve sua primeira missão em Souza - PB que em seguida passou pelo Crato - CE, lugar onde teve

a oportunidade de encontrar com seu pai Januário depois que fugira para servir ao Exército na capital cearense. Nessa oportunidade Gonzaga descreve:

De Fortaleza até o Crato são 600 quilômetros. E eu tava com a minha companhia, passei um telegrama para meu pai que tava no Crato, que queria vê-lo. Aí eu já era soldado, tava sarado, não tinha mais medo de nada. Ele chegou lá, chorou, me deu uns conselhos, me chamou de covarde. Eu digo: *“não tem nada não, pai, o senhor vai ver que eu vou ser um homem. Ainda vou ser um homem, o senhor vai se orgulhar de mim”*. (GONZAGA *apud* DREYFUS, 1996, p.39- WANDERLEY, 2022, p.47)

Fato interessante é que, depois que o soldado Gonzaga se alistou no batalhão em Fortaleza- CE, cumprindo suas primeiras funções no interior da Paraíba, posteriormente fora ao interior do Ceará com o objetivo de prender os “coiteiros¹⁵⁴” dos bandos relacionados ao cangaço. Ironia do destino, na sua infância Luiz Gonzaga tinha verdadeira admiração pelo cangaço e por Lampião, fato que o fez futuramente se trajar em suas performances em misto de cangaceiro e vaqueiro. Sobre essa missão no Crato-CE, sobre a qual mencionamos anteriormente a oportunidade do encontro com seu pai Januário, Luiz Gonzaga descreve:

Aí surgiu a oportunidade de eu vir para o interior do Ceará com um contingente pra prender os coiteiros de cangaceiro. Os coiteiros, os coronéis que mantinham os trabalhadores de araque, mas era para se defender, tudo armado, e tinham resistido, e a revolução, aquela coisa, eram cúmplice, e Getúlio Vargas precisava fazer uma limpeza, então eu saí com esse contingente prendendo esse povo. Cheguei até o Crato com esses soldados. (GONZAGA *apud* DREYFUS, 1996, p.39- WANDERLEY, 2022, p. 47)

Para nossa reflexão o exército como outras instituições possibilitaram a inserção da população pobre e negra como cidadãos naquela sociedade que não a via com bons olhos, certa emancipação do negro. Desta forma aquele jovem romântico com ânsia de se humanizar e mostrar a seus familiares que “tinha dado certo na vida” registrava através das fotografias(WANDERLEY, 2022, p. 47–49) um típico jovem vaidoso e jocoso, típico sertanejo. Podemos observar essas expressões nas fotografias encontradas nas biografias da Dominique Dreyfus (1996) e na biografia interativa de Paulo Wanderley (2022), respectivamente.

¹⁵⁴ Como eram conhecidas aquelas pessoas que davam cobertura aos cangaceiros de diversos bandos, hoje muito mais reconhecidos por darem proteção e informações ao bando de Lampião;



Na primeira imagem vemos o soldado Gonzaga fazendo pose, mostrando sua elegância a partir de um uniforme bem apresentado e de coturnos bem lustrados. Na segunda foto notamos membros do batalhão, os quais compunham a banda do destacamento e um soldado “Bico de aço” com as pernas cruzadas à esquerda. Sua pose jocosa se diferencia daqueles que se encontram de pé e semi ajoelhados.

Acostumado a tocar em pequenos bailes e já ter um pequeno grupo de admiradores pelas bandas do Araripe, tentou seguir carreira musical no exército, porém oriundo da escola onde a tradição oral é prerrogativa para a sobrevivência não sabia ler as partituras dos repertórios militares. Segundo podemos conferir em entrevista à TV Cultura, Luiz Gonzaga revela o episódio:

Eu tava querendo demais. Eu pensava que já era tocador. O Regimento pediu um instrumental novo e no meio desse instrumental veio um acordeom e eu sabia tocar sanfona nos matos, escutei: “*Quem sabe tocar sanfona aqui?*”. Você sabe, no Regimento é assim! “*Que é que sabe ler e escrever? Quem sabe tocar sanfona?*” Eu! Aí o maestro pediu pra pegar e disse assim: “*me dá*

aí um mi bemol”. Aí me lasquei todo. Acabou minha alegria, saí pra outra. Falando sério, até hoje eu não o que diabo é mi bemol, eu toco de ouvido mesmo. (“Luiz Gonzaga- Festival do Guarujá 1981”, 1981)

Em quase uma década servindo ao exército abandonou a sanfona e apenas dedilhava sem compromisso o violão para passar o tempo. Transfere-se para o batalhão no Rio Janeiro, mas logo em seguida foi enviado para Belo Horizonte para completar o contingente de soldados. Nesse tempo Luiz Gonzaga ainda apaixonado por Nazarena, o amor proibido, descobre que a paixão do Exu-PE havia se casado e morava no Mato Grosso. Sobre esse episódio Gonzaga que havia jogado esperanças nas Forças Armadas como forma de ascender pessoalmente começa a refletir sobre a dor da paixão por Nazarena e certa frustração com o Exército. Assim ele descreve:

“Agora acabou-se minha paixão. Não vou encontra-la mais”. E fui levando a minha vida de soldado por ali demorando nas Forças, sem futuro, não fazia cursos, não fazia nada, mas aprendi a tocar sanfona em Minas. Aprendi pouco, né? Porque eu não tinha instrumento. (GONZAGA *apud* DREYFUS, 1996, WANDERLEY, 2022, p.49)

Entretanto quando destacou em Juiz de Fora (MG) conheceu o acordeonista Domingos Ambrósio, que ensinou os primeiros passos ou método mais eficaz para executar o instrumento. Nessa cidade, onde serviu, encontrou “um soldado de polícia do estado de Minas chamado Domingos Ambrósio, que tinha também o apelido de Dominginhos” (GONZAGA *apud* DREYFUS, 1996, WANDERLEY, 2022, p.49). Desse encontro Gonzaga foi se preparando com o novo professor e começou a se inserir na cena cultural tanto de Juiz de Fora, quanto de outras cidades mineiras por onde destacou como São João Del Rei e Ouro Fino, esta última Luiz Gonzaga teve a oportunidade de subir no palco pela primeira vez, apenas acompanhando os instrumentistas sem ao menos cantar.

Ainda servindo às Forças e prestes a “dar baixa”, na sua jornada de quase uma década no exército, começou a se planejar para adquirir uma sanfona com a finalidade de obter alguma renda para sobreviver da música. Eis que um cacheiro viajante passa no quartel e vende uma sanfona por meio de crediário. Esse episódio marcou muito o início de sua carreira, pois Luiz Gonzaga havia caído em um golpe e não recebeu o instrumento que havia penosamente pago por meses. Posteriormente consegue, a muito

custo, um instrumento usado mediante ajuda de amigos, o instrumentista retorna ao Rio de Janeiro para dar baixa e esperar o navio com destino ao Recife- PE. Gonzaga estava desapontado e queria voltar para sua terra e sua gente, porém antes de viajar recebeu uma orientação de um amigo militar que ele poderia ganhar dinheiro tocando acordeom na “Zona do Manguê”, na Lapa, também conhecido como baixo meretrício. Luiz tocou, gostou e ficou na capital carioca, perdeu o navio para Pernambuco e foi ficando...

É possível que, conforme suas experiências errantes, entre o sertão e a cidade, motivadas por traumas pessoais e também pelas missões proporcionadas pelo exército, Gonzaga teria tomado gosto pela vida em trânsito e pelas constantes atualizações, que determinados fluxos comunicativos e de sociabilidade proporcionavam. Dentre os quais a canção popular e a música brasileira, que já tinham registro na sua vida de eterno viajante. Durante sua estada no Exército Brasileiro teve a oportunidade de vivenciar o universo da cultura do rádio, os artistas de época, novas estruturas de canções e outras formas de lazer. Gonzaga habita o Rio de Janeiro, na década de 1940, vivenciando toda essa efervescente cadeia cultural e cumpre a primeira parte de sua vida de viajante.

3.4 O Rio de Janeiro: entre o racismo e a notoriedade

“Eu gostava de tocar sanfona e, como tal, comecei tocando solo. Mas depois me saturei, achei que aquilo não tinha futuro. Eu não esperava ser cantor. Mas como eu andava nas gafieiras, nos cabarés, nos *táxi-girls*, comecei a observar aqueles cantores, como é que eles faziam, e fui repetindo. Decorei alguns sambas, alguns boleros... e tentei minha chance. Mas a voz não ajudava. No Brasil, os crioulos são os donos do samba. Eu não era do samba, aí, eu não podia entrar no samba”. (GONZAGA *apud* DREYFUS, 1996, p.96)

A colocação de Luiz Gonzaga diante da reflexão a cerca de sua inserção na cena carioca pelo samba e outras modas é de suma importância para entender melhor o lugar de pertencimento do artista, ou melhor, o sentimento de ser ou não ser sambista, mais ainda o sentimento de ser ou não ser crioulo, talvez mais do Norte que crioulo. Logo nesse tópico continuaremos a mostrar sua trajetória agora como nortista na cidade grande, negociando e tentando diversas estratégias de inserção social, desde violências mais sutis, assim como é o racismo à brasileira, às demais ilusões. Vimos até agora em sua trajetória de vida que Gonzaga foi um agregado de terras juntamente com sua família. Vimos também que a música e posteriormente as Forças Armadas possibilitaram, respectivamente, possibilidades de humanização enquanto cidadão.

Desse modo teremos agora a possibilidade de observar ações e estratégias, as quais Gonzaga se utilizou para se inserir socialmente na vida social do Rio de Janeiro, em franca ebulição cultural, a busca pelo reconhecimento, os projetos em curso, os acessos à mídia hegemônica, as relações pessoais, tudo reflete de maneira substancial na sua “negra-vida”, que paira entre sua notoriedade enquanto artista de massa, sua condição de migrante nortista e sua condição racial. Desde já desenvolveremos uma estrutura narrativa para melhor sistematizar memória, processos históricos e demais episódios marcados na vida de Gonzaga e, sobretudo, dessa personagem na Capital Federal.

Ao retomar o Rio de Janeiro da década de 1940, a urbanização nas cidades mais proeminentes foi forjada à moda da tradição europeia, a industrialização forçada consoante os ditames da Segunda Guerra Mundial ironicamente impulsionou o parque industrial e fomentou empregos, ampliou-se o tipo e as melhorias de serviços e, posteriormente seus produtos. Os trabalhadores ficaram de fora ao menos da urbanização das cidades e, “escanteados” foram para “margem”, edificaram favelas, morros e mocambos perfazendo tristes estatísticas, as quais denunciavam uma profunda desigualdade social e econômica.

Durante esse período o aprendizado na cidade grande, a vida no morro e a vida social impulsionou o acordeonista na troca de informações a cerca do trânsito simbólico a partir de experiências musicais diversas. Seu aprendizado, ainda em Minas Gerais, com o professor Domingos Ambrósio foi de grande valia, pois possibilitou a Luiz Gonzaga uma melhor inserção na cena cultural do Rio de Janeiro. Desse modo o estudo

de acordeom voltado para o desenvolvimento e habilidade na “baixaria¹⁵⁵” do instrumento fez de Gonzaga uma figura imprescindível tanto nas composições, quanto nas composições cujas gravações eram acompanhadas por Jacob do Bandolim, Benedito Lacerda, Canhoto da Paraíba, Dino 7 cordas etc. Como bem retrata o trecho de um de seus sucessos que viriam nas décadas posteriores, ao qual faz referência aos botões dos baixos “*bem juntinho, feito nêgo empareado*”:

Quando eu voltei lá p’ro sertão
 E quis zombar de Januário
 No meu fole prateado,
 Só de baixo cento e vinte,
 Botão preto bem juntinho,
 Que nem nêgo empareado¹⁵⁶.(1950)

Por esse domínio completo no acordeom de cento e vinte baixos foi o introdutor do choro sanfonado ao qual trouxe as técnicas do “jogo de fole¹⁵⁷” (popularmente chamado de “*resfolengo*”), a boa execução nos baixos, que de certo modo apresentava na harmônica uma percussividade trazendo ao choro um balanço diferenciado. Sua inserção no campo do chorinho é de grande importância, porque acabou trazendo ao ritmo brasileiro um subgênero intitulado “choro sanfonado”, um ritmo quente e muito dançante. Aproveitou-se das influências que foram acumuladas e colocou em seu “matulão” as amálgamas sonoras que transitavam desde a sanfona de 8 baixos, passando

¹⁵⁵ “Baixaria” é o termo usado pelos acordeonistas para se referir aos botões da sanfona que correspondem ao som grave dos baixos em oposição aos agudos. Segundo consta no meio musical, um bom acordeonista é aquele que domina o teclado (os sons agudos) e também “os baixos”;

¹⁵⁶ GONZAGA, Luiz; TEIXEIRA, Humberto. Respeita Januário. Rio de Janeiro, RCA Victor, 1950;

¹⁵⁷ Constitui-se na técnica muito utilizada nas gaitas gaúchas e nas sanfonas de 8 baixos comuns no Nordeste brasileiro. Segundo podemos inferir que esta técnica é comum a esses instrumentos, porque diferentemente dos acordeons de cento e vinte baixos, a medida que o instrumentista abre o fole em um tom musical e quando o fecha o instrumento retoma em outra tonalidade. Ainda sobre essa técnica, o tocador faz movimentos curtos, repetitivos e acelerados. Luiz Gonzaga por influência de seu pai Januário – tocador de fole de 8 baixos e exímio afinador – adapta a técnica para o acordeom de cento e vinte baixos virando uma “marca” do artista. Com base nessa adaptação o jogo de fole foi muito usado por Gonzaga desde as músicas mais dançantes, porém foi nas canções em prosa (Karolina com K – 1977; Samarica Parteira -1986; O jumento é nosso irmão- 1961) e na conversa com o público na execução dos espetáculos era usada como forma de interação e de descanso após uma sequência de músicas mais intensas de ritmo;

pelo choro e também assimilou diversos ritmos e músicas internacionais que entrava em contato no Rio de Janeiro ou por onde passou.

Assim Luiz Gonzaga foi se inserindo e mostrando seus sotaques conforme as oportunidades que chegavam. Inseriu-se como músico no circuito do Rio de Janeiro sempre acompanhado dos melhores músicos e ao fim da década de 1940 era um respeitado acordeonista possuindo mais de vinte compactos gravados de forma instrumental. Participando de diversos programas de rádio e de diversas gravações nos estúdios da RCA Victor teve a oportunidade de fazer parcerias e propor novos estilos musicais. Constituiu parceria com Miguel Lima, um jovem carioca, com quem tentou emplacar algumas de suas composições. No entanto, mesmo com diversas composições com Lima percebeu que faltava uma identidade nordestina. Desta parceria entre os músicos a famosa composição instrumental “*Vira e mexe*” (1940) que fora notabilizada no programa do Ary Barroso¹⁵⁸ através da interpretação de Luiz Gonzaga ganhou uma letra de Lima, passando a se chamar “*Xamêgo*”¹⁵⁹ (1958) e trouxe a Gonzaga as primeiras possibilidades de inserção na vida musical proporcionando seus primeiros contratos fora do Rio de Janeiro.

Em meados de 1943 assinou o seu primeiro contrato para se apresentar fora do Rio. Tratava-se de uma temporada no Cassino Ahú, em Curitiba. A imprensa local entusiasta noticiou então que “Luiz Gonzaga, o maior acordeonista brasileiro, que bateu recorde de temporada, tendo atuado com sucesso durante 45 dias no Cassino Ahú, nos proporcionou uma grande surpresa quando, nos dias em que cantou sambas, animando as danças, revelou-se um ótimo intérprete de músicas populares”. (DREYFUS, 1996, p. 97)

¹⁵⁸ Através do Programa da Rádio Tupi, *Calouros em Desfile* (1940), apresentado por Ary Barroso, o calouro Luiz Gonzaga obteve nota máxima tocando o seu “*Vira e mexe*” (1940) e obteve seu primeiro contrato em uma rádio carioca como acordeonista. O prêmio recebido no programa do Ary Barroso foi de 150 mil réis, entretanto sua maior conquista foi a de ter vencido o concurso de calouros com uma música original dos bailes do sertão nordestino e não pelas modas de gêneros europeus tão comuns no circuito cultural da época;

¹⁵⁹ Assim a famosa música “*Vira e Mexe*” (1940) que era um chorinho passou a ser redimensionada, alguns anos depois, a partir da alcunha de “*Xamêgo*” (1958), que Luiz Gonzaga assimilara de suas memórias juvenis. A canção só viria fazer sucesso no “LP *Xamêgo*” lançado quase duas décadas depois o estouro de “*Vira e Mexe*”. Após o sucesso da peça instrumental, foi com Miguel Lima que a peça instrumental ganhou letra sobre a qual se observa: [...] “*O xamêgo às vezes rói / O coração/ Todo mundo quer saber/ O que é o xamêgo/ Ninguém sabe se ele é branco/ Se é mulato ou negro*”. Na capa do Lp *Xamêgo* que inaugura a obra de Gonzaga no formato diferente dos compactos de 78 RPM constatamos uma cena jocosa, a qual condiz como título do long-play e da música de trabalho;

Ao conseguir êxito no programa “*Calouros em Desfile*” (1940), os caminhos foram se abrindo para o acordeonista que a convite do artista Zé do Norte participou do *casting* dos programas “*A Hora sertaneja*” e “*Diz Liguei*”, ambos na Rádio Transmissora. Segundo podemos constatar

A temática sertaneja das músicas apresentadas no programa correspondia exatamente ao que Gonzaga fazia de melhor. Ele conhecia o repertório regional paulista, mineiro, nordestino, evidentemente, e até gaúcho. Os cinco mil réis que ganhava por programa, quando muito, pagava o bonde e uma cerveja. Mas Gonzaga tocava até de graça, desde que integrasse uma estação de rádio, como era o caso. Sabia que assim podia fazer nome, tornar-se conhecido dos profissionais do planeta radiofônico. A sorte é que ele havia chegado no Rio na hora certa. O desenvolvimento do rádio criava espaço para mais diversidade musical. As emissoras tinham no seu *casting* tanto orquestras sinfônicas quanto conjuntos regionais. E, na Praça Tiradentes, onde existiam vários teatros e cinemas, não eram raros os espetáculos de sabor caipira. As gravadoras não relutavam em seguir a moda e também tinham seus artistas caipiras. (DREYFUS, 1996, p. 86–87)

Nesse ambiente de efervescência cultural os produtores culturais Januário França e Genésio Arruda precisaram de um acordeonista que dominasse o repertório dito moderno e da moda (tangos, valsas, bolero e foxes), além do repertório que abrangesse a sonoridade regional do “Norte”. A dupla de artistas e produtores gravava pela multinacional Victor,

Que ficava na rua do Mercado, no mesmo prédio que a Rádio Transmissora, junto à Bolsa de Valores. Gonzaga não teve dificuldade em chegar ao estúdio. Genésio explicou o que queria, Gonzaga fez o que lhe pediram com a maior facilidade, e ainda sugeriu botar uma introdução. A gravação, que com outro o sanfoneiro não conseguira sair num dia inteiro, com Gonzaga ficou pronta em duas horas, deixando Arruda encantado. A música, intitulada “A Viagem do Genésio”, que conta as peripécias de uma viagem de trem entre São Paulo e Rio, tem duas partes. A primeira é um diálogo falado entre Genésio e Januário. Na segunda, Genésio passa a cantar, acompanhado pela sanfona de Gonzaga e por um violão, num ritmo semelhante ao das rancheiras sulistas. Na época, as músicas sempre tinham indicação do gênero – samba, choro, polca etc. no caso de “A Viagem do Genésio”, está marcado no rótulo do disco: “cena cômica”. Gravado no dia 5 de março de 1941, o disco foi lançado em maio, sob a referência “Victor 34741”. (DREYFUS, 1996, p. 88)

Felizes com o resultado das gravações, a gravadora Victor procurava um acordeonista para fazer frente a Antenógenes Silva, o acordeonista da gravadora concorrente (*Odeon*), mas não estava ainda em seus planos inserir um repertório das coisas do Norte, entretanto a sonoridade da sanfona de Gonzaga já havia caído no gosto

do público e vinha aos poucos se instituindo como uma “*grife*” (DREYFUS, 1996). A partir das suas primeiras gravações na Victor comporem um repertório da música majoritariamente europeia, o sanfoneiro iria aos poucos inserindo gêneros do repertório nordestino e assim, deixando de ser um anônimo no cenário musical do Rio de Janeiro.

Com certa dificuldade de se notabilizar no meio dos “crioulos donos do samba”(DREYFUS, 1996), Gonzaga foi fazendo suas gravações na Victor e se constituindo como um grande instrumentista para as gravações em estúdio e também nas audições radiofônicas, fato que fez melhorar sua condição social e financeira. Desse modo teve a oportunidade de ajudar com generosidade sua família no Nordeste. Tocando ainda na Zona do Mangue e muito vaidoso que era foi aos poucos assimilando as atitudes da capital, cultuando sua elegância e charme.

Naquele tempo, quando vinham os marinheiros, iam logo para a Zona. A moda deles era incrível: chapelão quebrado atrás, dianteira esticada, que o carioca passou a chamar de copa roca; paletó com a cintura bem colada, um botão só, e que se estendia até o joelho, a calça bombachada e a boca 17, sapato fino e gravata estreitinha. Era a moda do crioulo americano. Na gafieira onde eu tocava, tinha piano, bateria, contrabaixo e tocavam muito *boogie-woogie*. Os crioulos dançavam como nos filmes do Glen Miller, jogando a dama para cima. Os cariocas iam aderindo àquela moda. Eu já tinha aprendido a dançar coladinho. Um dia apareceu na gafieira uma cabocla simpática, chamada Guiomar. A gente começou a namorar. Ela era a dama certa para dançar, quase da minha altura, e me ensinou a dançar o *boogie-woogie*. Aí, onde aparecia um concurso de dança, que havia muito isso na época, nós íamos. Assim, ganhamos muitos troféus. Tudo que era oportunidade para ganhar alguma coisa eu metia a cara! (GONZAGA *apud* DREYFUS, 1996, p.96)

Conforme Gonzaga iria se adaptando às modas do estrangeiro e do Rio de Janeiro, à “moda do crioulo” daqui e para além do Atlântico suas melodias foram ganhando letras, conseqüentemente novos parceiros apresentavam suas canções. Guiomar a “cabocla simpática” marcou o coração do jovem Gonzaga e ganhou sua homenagem na letra em parceria com Miguei Lima, um carioca e seu primeiro parceiro, intitulada “*O Xamego da Guiomar*¹⁶⁰” (1943) um samba dançante inaugurando a performance de Gonzaga no consórcio entre melodia e o registro fonográfico. Entretanto Gonzaga considerava que poderia investir em um projeto de música popular, no qual os ritmos nordestinos deveriam ser mais bem apresentados e explorados.

¹⁶⁰ É de grande importância que a música “Xamego da Guiomar” fora gravada em 1943 de forma instrumental contando apenas com a autoria de Luiz Gonzaga, sendo que em 1945 a música assumia a letra em parceria com Miguel Lima;

Embora Miguel Lima fosse um grande apreciador do jeito de Gonzaga cantar, tendo por vezes o incentivado, acabou terminando a parceria por não conhecer tais ritmos se distanciava do projeto inicialmente pensado pelo sanfoneiro. Segundo podemos observar futuramente na contra capa do “LP Xamego” (1958) com o repertório com maioria de composições em parceria com Miguel Lima.

Foi Miguel Lima quem sugeriu, insistentemente, a Luiz Gonzaga que êle também cantasse em suas apresentações, pois voz não lhe faltava. Mas o festejado sanfoneiro nordestino, sempre relutante, dizia que “isso não ia dar certo”. Finalmente concordou e se pôs a ensaiar o número que deveria assinalar sua estreia na qualidade de cantor. (FERREIRA, Elmo, RCA Victor 1958 *apud* WANDERLEY, Paulo, 2022)

É fato que a parceria com Lima rendeu-lhe além de diversas composições de sucesso, ampliação de um repertório cantado, mas desde sua saída das rádios Clube e Mayrink Veiga fora contratado pela Rádio Tamoio e continuou sendo considerado apenas como instrumentista, sendo proibido de cantar. Segundo podemos observar em relatos, sua voz não era adequada ao canto e partiu do diretor da rádio, o produtor Fernando Lobo, tal proibição. O fato é que Lobo colocou nas paredes da rádio diversos cartazes, nos quais destacava “Luiz Gonzaga está terminantemente proibido de cantar, por ter sido contratado como sanfoneiro” (DREYFUS, 1996, p. 98). Preconceito com a voz de Gonzaga ou que ela poderia representar, o fato é que o artista começou a passar suas músicas para outros artistas, dentre eles Carmem Costa, que interpretou “*Xamego*” e “*A mulher do Lino*”, ambas ainda no ano de 1944.

Desta parceria com Miguel Lima algumas canções foram tomando o gosto popular emplacando novos hits populares perfazendo algum sucesso como nas canções “*O Xamego da Guiomar*” (1945), “*Penerô Xerém*”(1945), “*Dansa Mariquinha*”¹⁶¹ (1945), “*Dezessete e setecentos*” (1950) e “*Cortando Pano*” (1945), “*Xamego das Cabrochas*”(1946)¹⁶². Entre 1945 e 1946, muito por insistência de Lima, temos a uma

¹⁶¹ Grafia “*Dansa Mariquinha*” se encontra assim no lado A do disco de 78 RPM, sendo que no LP Xamego (1958) a música já está apresentada com a grafia “*Dança Mariquinha*”;

¹⁶² Posteriormente essas músicas foram lançadas em formato de Lp no disco intitulado “Xamego” 1958 pela RCA Victor. É importante salientar aqui que Luiz Gonzaga acompanhou as mudanças nos mais diferentes formatos de gravação de discos gravando de 1941 a 1963 em formato de 78 RPM; posteriormente de 1955 a 1982 em compactos simples e, finalmente de 1958 a 1989 em formato de Long

fase importante para a trajetória de Gonzaga dentro e fora da música. No campo musical “Lua” entrava nos “estúdios da Victor para gravar seu vigésimo-quinto disco de sua carreira de sanfoneiro” (DREYFUS, 1996, p. 100), sendo que o primeiro como cantor, depois de resistir em entoar também sua expressão vocálica. É certo que com o lançamento de “*Dança Mariquinha*” (no LP de 1958) neste mesmo ano não se notabilizou como um grande sucesso e, tampouco ofereceu algum saldo negativo nos investimentos da gravadora, porém as canções que vieram posteriormente a exemplo de “*Penerô Xerém*” (1958) e “*Cortando o pano*” (1958) com seus parceiros Miguel Lima e Jeová Portella foram melhores digeridas pelo público ouvinte.



Além disso, com o sucesso desse novo repertório, Gonzaga sai da Rádio Tamoio e assina contrato com a majestosa Rádio Nacional, um dos principais veículos de comunicação da América Latina. No entanto, Victor Costa diretor da emissora de rádio deixava claro que o contratava desde que ficasse limitado a tocar sanfona. Segundo consta no depoimento de Carmélia Alves, posteriormente reconhecida como a “Rainha do Baião”:

[...] Victor avisara: “Luiz Gonzaga está proibido de usar microfone de lapela”, pois ele era considerado como tendo uma voz feia. Verdade é que sua voz singela e alegre não correspondia em nada aos critérios estéticos da época. Não se podia comparar aos empostados *trêmulos* de Chico Alves, Orlando Silva ou Nelson Gonçalves... (DREYFUS, 1996, p. 102)

Alguns meses após o novo boicote de sua voz, agora na Rádio Nacional, a música “*Cortando Pano*” (1945) do trio L. Gonzaga, M. Lima e J. Portella obteve um

Play. Muitas de suas gravações instrumentais de 1941 até meados de 1950 ganharam letras e novas parcerias sendo gravadas décadas depois;

sucesso fora do esperado modificando e inserindo novos horizontes de vozes e, também de novas conduções de canto, entrando dessa forma para o hall da fama na R. Nacional, agora não só como instrumentista reconhecido, mas como compositor, intérprete, cantor e artista badalado. Desta vez as forças que atribuíam a falta de beleza ao canto de Gonzaga foram determinantemente vencidas pela aceitação da audiência do povo, traduzindo no jovem Gonzaga uma mistura de galã e artista verdadeiramente popular. Como podemos observar na foto¹⁶³:



No campo dos sentimentos Gonzaga que tinha um relacionamento conturbado desde 1944, de certo modo entrecruzado por paixão e violência, com a cantora de boate Odaléia Guedes¹⁶⁴ estava longe de chegar a um denominador comum. Mesmo com o nascimento do filho de Léia - assumido e batizado por Gonzaga de Luiz Gonzaga Jr. - as brigas não cessaram e os conflitos frequentes ocasionaram uma briga violenta entre o casal. Destacamos aqui nas fotos abaixo. Na primeira Luiz Gonzaga e Odaléia Guedes segurando Luiz Gonzaga Jr.; na segunda Luiz Gonzaga segundo Luiz Gonzaga Jr. tendo em sua frente agachado o compadre e amigo Xavier Pinheiro e Odaléia Guedes de pé¹⁶⁵.

¹⁶³ Foto retirada do site <https://luizluagonzaga.com.br/retratos/> com acesso em 05/02/2020;

¹⁶⁴ Odaléia Guedes era cantora de boates e deu a luz a Luiz Gonzaga Jr., posteriormente conhecido por Gonzaguinha, célebre cantor e compositor brasileiro;

¹⁶⁵ Foto retirada do site <https://luizluagonzaga.com.br/retratos/> com acesso em 05/02/2020;



De acordo com a pesquisa de Dominique Dreyfus a cerca da relação intempestiva de Luiz Gonzaga e Odaléia, as brigas frequentes puseram fim à paixão e ao compromisso tomando um desfecho bastante tumultuado e quase em morte como podemos associar pela violência muito comum destinada à população negra, o linchamento. Onde se lê:

O nascimento da criança não amansara o casal, cuja paixão seguiu seu caminho todo em ziguezagues tempestuosos. Até o dia de uma briga mais violenta que as outras, ou algo assim (as versões são tão numerosas quanto os testemunhos), que despertou um ânimo de “vendeta” nos irmãos de Odaléia. Segundo Gonzaga, às sete e meia da manhã, os irmãos de Lea, um bando de desordeiros, o pegaram na cama e foi porrada pra tudo que é canto, e com a ajuda de Léa, além do mais. No dia seguinte, José Januário, que dera baixa do exército, encontrou o irmão, ainda todo machucado. (DREYFUS, 1996, p. 104)

De acordo com o relato do próprio Luiz Gonzaga, por conta da briga do casal, fora linchado pelos próprios cunhados. Vemos aqui que o linchamento é além de prática que explicita a violência, pode ser vista aqui como um acerto de contas, entretanto tem

implicitamente motivações de ordem raciais historicamente reincidentes no Brasil, pois ninguém sairia em sua defesa, mesmo que houvesse alguma justificativa.

Diante das diversas intercorrências de ordem pessoal motivadas pela turbulência violenta da relação com Léa, que ficou tuberculosa e posteriormente morreu, Gonzaga deixou seu filho com os padrinhos Xavier Pinheiro e Dina habitantes do Morro de São Carlos no Rio de Janeiro, porém não abandonou a idealização de seu projeto artístico, que vinha aos poucos gestando. Segundo o próprio Gonzaga:

Eu me lembrava do Nordeste, eu queria cantar o Nordeste. E pensava que o dia em que encontrasse alguém capaz de escrever o que tinha na cabeça, aí é que me tornaria um verdadeiro cantor. O Miguel Lima fora o primeiro parceiro que me apareceu. Mas o seu raio cultural não era nordestino. O “*Dezessete e Setecentos*” foi fácil de fazer, porque tinha um compromisso regional. [...] Miguel Lima era muito “caititu”. “Caititu” é o cara que anda com o produto na mão pra pedir pra tocar (risos). [...] e assim ficou aquele camarada amigo, minhas irmãs foram pra lá, ele abrigou meu povo na casa dele, foi uma grande amizade. Mas depois a gente brigava muito, porque eu queria o Nordeste. E ele queria me manter ali mesmo naquela área, né? E eu não tinha muito jeito. Acabamos discordando, e ele morreu muito cedo também. (GONZAGA *apud* DREYFUS, 1996, p. 105; WANDERLEY, 2022, p. 78–79)

Depois de desfeita a parceria com Miguel Lima percebe-se que havia um “vazio” na música que representasse o Nordeste, visto que a embolada já havia cumprindo seu papel de divulgação na cultura urbana carioca e expressões como o repente e as bandas cabaçais¹⁶⁶ não conseguiam notoriedade na indústria cultural como gênero. Deste modo surgiu a figura de Lauro Maia com uma inserção interessante no rádio com músicas representadas pelos instrumentais à moda europeia, municiadas também por peças regionais, eis que a parceria com Lauro Maia, cearense residente do Rio de Janeiro veio a calhar, pois este além de ser um bom compositor tinha habilidade em flauta transversal, em piano e acordeom com vasta experiência de palco tocando nas orquestras regionais desde sua vivência em Fortaleza- CE. Antes de chegar à Capital Federal, Maia já era conhecido musicista, radialista e exímio compositor de marchinhas e sambas matutos prefigurando-se como um dos grandes compositores cearenses.

[...] Lauro Maia, que trocou o Direito pela música e que criou, com relativo sucesso, o “o balanceio” a “ligeira”, o “remelexo”. Foi o caso de Luiz Gonzaga ao inventar o “xamego”. Esses ritmos novos tinham graça,

¹⁶⁶ Nome dado as bandas de pífano em alguns estados nordestinos, que também são conhecidas por bandas de “Pife” e “esquentá muié”;

agradavam, mas não tinham força, carisma, potencial para ficar. Luiz Gonzaga sabia disso, ele “tinha aquela música no coração, procurava encontrar expressão pra ela, mostrar o quanto valia, o que tinha de autêntico. Queria mostrar, sobretudo, que não eram só aquelas emboladas mal arranjadas por certos artistas que vinham do Norte, mas não a conheciam realmente...(DREYFUS, 1996, p. 106)

Pelo visto, mesmo Maia sendo uma grande referência na instrumentação, nos arranjos e ter já emplacado algumas músicas com o Grupo cearense formado no Rio de Janeiro, “*4 Ases e 1 Coringa*”, a parceria com Maia não foi adiante, porque este era boêmio e não era muito afeito a compromissos duradouros. De acordo como Humberto Teixeira em entrevista cedida ao pesquisador da memória musical brasileira, Miguel Ângelo de Azevedo, o Nirez, disse que:

Procurou o Lauro e disse: “Olha, Luiz, negócio de campanha, isso me apavora, eu sou indisciplinado, eu não guardo coisa nem do dia pro outro...de maneira que eu achava mais interessante você procurar meu cunhado Humberto Teixeira. Ele também é compositor e faz música do Norte, tudo isso, ele é mais organizado...” (TEIXEIRA, Humberto *apud* AZEVEDO, Miguel Ângelo; WANDERLEY, Paulo, 2022, p.105)

Fica notório até aqui que Luiz Gonzaga tinha consigo um desejo de realizar um projeto cultural que visava implementar a promoção de ritmos do Norte, dentre os quais o baião na transição entre a linha melódica dos cantadores e a sua reestilização urbanizada seria responsável pela grande síntese melódica e lírica que viria transcender a partir da década de 1950. O cearense de Iguatu, Humberto Teixeira, radicado no Rio de Janeiro desde os seus 15 anos. Frequentou curso de medicina, mas se formou em ciências jurídicas em 1943. Participou de concursos de marchinhas de carnaval obtendo êxito e em 1945, quando conhece Gonzaga já era um reconhecido músico na cena carioca.

Dessa parceria surge parte considerável das canções que sustentariam o ritmo do baião em um movimento que circundava autor, obra, público e mídia. Mais a frente outra parceria seria importante para dar sustentação ao baião, o médico José Dantas, o Zé Dantas, talvez o poeta que tenha trazido uma carga sertaneja de significado maior à obra de Gonzaga e ao seu cancionário. Entretanto ao se encontrarem firmam parceria e encampam o que ambos começaram a chamar de “Campanha”, que formulavam além das composições, estratégias para divulgação de acordo com as possibilidades

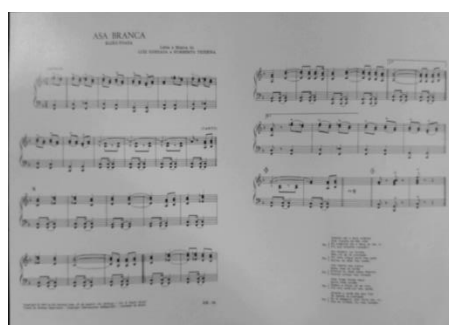
compartilhadas ou não pelos meios de comunicação e entretenimento. De acordo com Humberto Teixeira em entrevista ao Museu da imagem e do Som da Paraíba, a Nirez, assim foi o encontro com Gonzaga:

Eu o conhecia de nome, mas foi a primeira vez que o vi pessoalmente, ele me contou a história que procurou o Lauro Maia e ele tinha me indicado e tudo isso, de maneira que ... me contou a história, a ideia dele de deflagrar a música do Norte nos grandes centros, ele tinha muitas ideias, muita coisa....Bem, nós ficamos, Nirez, naquela tarde de quatro e meia até quase meia noite, nesse nosso primeiro encontro. Eu fechei praticamente o escritório, como eu fazia sempre que vinha negócio de música, e começamos relembando em torno dos ritmos nordestinos, do Ceará, Pernambuco, da terra dele, tudo isso e, naquele dia, nós chegamos a duas conclusões muito interessantes, uma delas: que a música ou ritmo que iria servir de laço para a nossa Campanha do lançamento da música do Norte, a música nordestina no Sul, seria o Baião. (TEIXEIRA, Humberto *apud* AZEVEDO, Miguel Ângelo; WANDERLEY, Paulo, 2022, p.105)

Por volta de 1946 a canção “Baião” é interpretada pelo grupo cearense formado no Rio de Janeiro, “4 Ases e 1 Coringa” que ajudou a emplacar o gênero em parte considerável da mídia comercial. O fato é que por estratégia dos compositores, coincidentemente a música fez muito sucesso nas vozes brancas de seus componentes e somente três anos depois sua primeira aparição foi sucesso também na voz daquele, que construía aos poucos sua alcunha de “Rei do Baião”, tendo também com Humberto Teixeira o apelido de “Doutor do Baião”, visto sua formação nas ciências jurídicas. Ao mesmo tempo em que a dupla de compositores, que pretendiam inventar um ritmo que interligasse a cultura nacional a partir de uma sonoridade sertaneja e urbana, Luiz Gonzaga foi o instrumentista responsável pelos arranjos originais que constam na gravação do disco do grupo cearense, imprimindo suas marcas registradas, o jogo de fole e a habilidade nos sons graves.

Anos após o sucesso de “Baião” pelo grupo “4 Ases e 1 Coringa” a toada lamurirosa “Asa Branca” (1947) fora gravada por Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga, seus compositores. Fundamentada na tradição oral a partir da marcação rítmica dos violeiros foi motivo de piadas no estúdio de gravação, pois os músicos do Conjunto Regional passavam um prato simulando um cego pedindo esmolas. Segundo o próprio H. Teixeira os músicos “mal sabiam eles que nós estávamos gravando ali uma das páginas mais maravilhosas da música!” (WANDERLEY, 2022, p. 105), a qual viria compor o repertório clássico do cancioneiro popular brasileiro. Para isso foi importante

lançar estratégias que viessem a divulgar e positivar liricamente o baião em torno de uma campanha maciça de divulgação através das locuções, de programas radiofônicos, do cinema, de cartazes publicitários e partituras (WANDERLEY, 2022) com a finalidade de criar um método musical próprio, que padronizasse o ritmo para musicistas e curiosos. Assim podemos destacar o material de promoção do “baião-toada” Asa Branca:



O baião de uma “sequência rítmica e melódica”(DREYFUS, 1996, p. 112) entoada pelos violeiros se transforma pelas mãos de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira em um projeto que representasse a universalidade da cultura nordestina, como bem sintetiza o baião a Dominique Dreyfus:

Quando o cantador, o poeta ele afinava o instrumento cuidadosamente e tal, então ele se preparava pra fazer a coisa que ele chamava baião (batendo na perna, com as mãos, e imitando, com a boca, o som da viola do cantador). Eu senti que ali havia possibilidade de urbanizar aquilo, termo que eu sequer sabia o significado de urbanização. Mas o Humberto Teixeira, o grande poeta que é bacharel, muita musicalidade, sabia de tudo, me colocou, mas como a gente vinha fazendo, criando tudo a gente fazia num sentido criativo, e ele estava feliz da vida. E agora, Mestre, o que vamos fazer agora? – “Agora é

baião!” [...] E o que é baião? “É isso que vamos dizer, você é genial” (cantarola a música do baião). Aí já tinha melodia, harmonia, tinha... Foi então considerada uma música urbanizada, foi levada daqui (do Nordeste). (GONZAGA, Luiz *apud* DREYFUS, Dominique, 2016; WANDERLEY, Paulo, 2022, p.103)

Nessa campanha, que foi encampada por ambos, foram lançadas estratégias tanto na estrutura musical, na temática e quanto às maneiras de divulgação, pois estas daria sustentação para o sucesso e aceitação da nova moda.

Segundo contava Humberto Teixeira, a ideia de Luiz Gonzaga era fazer uma grande campanha para lançar a música do Nordeste nos grandes centros urbanos. Tanto que, ao contrário de outros gêneros musicais no Brasil (maxixe, choro, samba, música caipira...), que surgiram de repente, sem nenhuma programação, no caso do baião houve um real planejamento, uma intenção de lançar no Sul, e, portanto, para todo Brasil, de forma estilizada, ou melhor, amaciada ao paladar urbano, a música nordestina, da qual o ritmo essencial escolhido para essa estilização foi o baião: e isso tudo partiu da cabeça de Luiz Gonzaga e só da cabeça dele. (TEIXEIRA, Humberto, 1977 *apud* DREYFUS, Dominique, 1996, p.112)

Ao começar a colher os louros da fama que começavam a aparecer conhece em 1947, Helena Cavalcante, uma fã dos programas de auditório apresentados nas rádios. Os jovens se enamoram e Luiz a convida para ser sua secretária para auxiliar na sua agenda de compromissos, puro pretexto. Helena era de branca e de família tradicional decadente, ele um negro sertanejo em ascensão e de família pobre. Aqui é importante salientar que o casamento inter-racial era visto como uma forma de ascensão social usada dirimir, mesmo que implicitamente, a dor da subjetividade da população negra e “garantir” menos sofrimento para os filhos, que hipoteticamente viriam mais claros.

Nesse mesmo ano, ao observar a apresentação do cantor Pedro Raimundo, que usava os trajes gauchescos, teve a ideia de se apresentar com os trajes de cangaceiro, fato que foi repreendido por Floriano Faissal, diretor da Rádio Nacional, afirmando que aquele espaço não era “casa de cangaceiro”. Mas Luiz parcialmente o atendeu não utilizando a indumentária apenas na rádio, mas nos espetáculos fora da agenda da

emissora continuou usando causando imenso sucesso com o público¹⁶⁷. Como vemos nas fotos:



Motivado pela astúcia de sertanejo e pelo faro artístico percebeu que a homenagem ao cangaço em seu figurino poderia trazer uma associação à violência, o que poderia trazer prejuízo ao seu trabalho e logo fez a transição do canganceiro para aquele que viraria um dos grandes símbolos do sertão nordestino, o vaqueiro com seu gibão de couro. Nas fotos¹⁶⁸ abaixo notamos a mudança sutil, mas que não traria maiores complicações, pois soaria como ressignificação do ofício do trabalhador rural nordestino. Aliás, se tratava de uma “campanha”.



¹⁶⁷ Fotos retiradas do site <https://luizluagonzaga.com.br/retratos/> com acesso em 05/02/2020; (WANDERLEY, 2018)

¹⁶⁸ Fotos retiradas do site <https://luizluagonzaga.com.br/retratos/> com acesso em 05/02/2020;



Consolidada sua carreira pelo sucesso de público e de compromissos com emissoras de rádios, gravadoras e patrocinadores, a pressão dos familiares da então namorada Helena Cavalcanti aumenta em relação ao casamento aumenta e um ano (1945) após o enamoramento os nubentes se casam em cerimônia pomposa contando com a presença de familiares de ambas as famílias e de amigos das emissoras por onde o artista reinava¹⁶⁹.



Com o passar dos anos e as diversas andanças do Rei do Baião, a badalação sobre o artista, a relação difícil com seu filho Luizinho, posteriormente Gonzaguinha, fez de Helena uma mulher ciumenta ao ponto de rejeitar a criança. Sua relação conturbada com Helena escancarou alguns problemas que poderiam ser comuns em um casamento inter-racial, pois

[...] a questão, na realidade, é que o casal estava se confrontando com consequências de um casamento forjado num profundo preconceito racial, por parte de ambos. Helena era branca, e pertencia a uma grande família pernambucana, ainda que desligada dela, e sem recursos financeiros. Apesar

¹⁶⁹ Fotos retiradas do site <https://luizluagonzaga.com.br/retratos/> com acesso em 05/02/2020;

de negro e de origem humilde, Gonzaga representava para ela o acesso à riqueza e à fama. Gonzaga, por sua vez, ao casar com uma branca da classe média, achava que ia se elevar socialmente. Problema, ou melhor, a sorte, era que o sanfoneiro tinha um carisma e um caráter fora do comum, que não se encaixavam de modo algum com o consenso, implícito para ambos, segundo o qual o negro era inferior ao branco – à branca, no caso. Além do mais, Helena tinha estudos, e sempre deu a entender ao marido que era muito mais culta do que ele. Os amigos, os companheiros de trabalho, os familiares que conviveram com o casal, testemunharam a rivalidade entre os dois. (DREYFUS, 1996, p. 215–218)

Segundo podemos observar no relato de Pedro Cruz, responsável pelo departamento de direitos autorais na RCA Victor e amigo do casal.

Gonzaga não gostava de ser dominado, e Helena era possessiva demais. Ela criticava tudo dele, não gostava das coisas que ele gostava. Mas ela assumiu uma autoridade em cima dele, porque ele era preto e de origem pobre. Ela queria ser artista, quando o artista era ele. (CRUZ, Pedro *Apud* DREYFUS, Dominique, 1996, p.218)

Mesmo com os problemas causados pelas diferenças notadas no matrimônio Gonzaga não abandonou seus planos e viu ampliada a sua popularidade e agenda de trabalho em 1949, quando ele mesmo gravou o sucesso do “*Baião*”. A dança da moda ganhou programas específicos, que se popularizou “*No mundo do baião*” (WANDERLEY, 2022, p. 144) o qual fez do gênero musical uma verdadeira febre e colocando em seu apogeu na década de 1950. Nessa década foram lançadas mais de 20 canções com Humberto Teixeira e Zédantas as quais se tornaram clássicos no conjunto da obra do cancionista não só junino, quanto nacional.

Mesmo com a parceria desfeita com Humberto Teixeira, que se colocava no cenário político como parlamentar, a campanha em prol do baião nunca seria desfeita. Mesmo fora da parceria de forma direta, Teixeira passou a divulgar o ritmo fora do país como uma grande novidade. Vale frisar aqui, que excussão da campanha pela Europa Luiz Gonzaga, como Rei do baião, fora substituído pela cantora Carmélia Alves, a Rainha do baião, mulher branca e que ajudou a popularizar o baião frente aos bailes das elites. Infelizmente não conseguimos achar o motivo da ausência de Lua na “campanha” do baião pela Europa.

Nesse sentido, além de trazer o gênero do Baião como projeto de integração nacional por meio de uma temática que abrangia desde os processos de migração, os quais deram suporte à construção de uma nação moderna, H. Teixeira construiu métodos de aprendizagem do Baião, e também como parlamentar realizou a promoção do samba e do Baião em forma de caravanas no exterior. Assim, também fomentou o debate a partir dos textos e ações traduzidas em outras línguas, nas quais estavam pautadas informações que zelavam sobre a proteção dos direitos autorais e na uniformização dos ritmos que compunham a música popular brasileira.

O Baião situado como uma expressão literária que abriria caminho para o exercício de outros gêneros do Norte funcionou como divulgador dos elementos que simbolizavam a representatividade nacional para época, assimilando teorias, narrativas, dialogando com o cânone literário e com certa pujança de momentos históricos, a exemplo das políticas desenvolvimentistas. Nas canções “*Algodão*” (1959), “*Paulo Afonso*” (1959), “*Marcha da Petrobrás*” (1959) traziam uma perspectiva muito associada à ideia desenvolvimentista muito inerente às políticas veiculadas aos governos da primeira metade do século passado que se estenderam ao governo de Juscelino Kubitschek. As expressões como “ouro branco”, “ouro negro”, “nacional monopólio”, todas elas associadas às concepções extremamente positivistas que de certo modo estavam aliadas às políticas públicas. Em texto na contracapa do LP “*Luiz Gonzaga canta seus sucessos com Zédantas*” (1959) encontramos referência e explicações das canções “*Algodão*” e “*Paulo Afonso*” pelo punho do próprio Zédantas, respectivamente:

Faixa 5 – ALGODÃO – baião – Na composição desta música, imitamos a linha melódica do aboiar sertanejo dos vaqueiros, o que lhe emprestou certo sentido apoteótico. O motivo da letra, foi sugerido pelo então Ministro da Agricultura – João Cleófas – e teve por objetivo fomentar entre o plantio do nosso “ouro branco”. (GONZAGA; DANTAS, 1959)

Nota-se na justificativa do compositor Zédantas que a sugestão do mote da canção fora sugerida pelo Ministro da Agricultura, João Cleófas, com a intenção de incentivar a produção da cultura do algodão, que a partir dos anos 1940 teve uma grande representatividade nos índices econômicos para a região Nordeste. Como veremos no capítulo posterior, ao falar da vida de Jackson do Pandeiro percebemos que o estado da

Paraíba possuía uma grande participação na produção desse insumo, o qual era escoado por uma excelente estrutura ferroviária. Essa produção abundante do “ouro branco” na Paraíba fez com que Campina Grande, a “Rainha da Borborema” fosse equiparada em qualidade e produção têxtil a cidade de Liverpool na Inglaterra. O que é interessante inferir no comentário do próprio compositor é a existente relação da canção popular com a propaganda desenvolvimentista, ora enaltecendo, ora fazendo uma crítica sutil.

Abaixo encontramos um baião que deixa transparecer o protagonismo dos homens de caneta ao invés daqueles que arriscaram suas vidas no árduo ofício de implodir rochas, criar canais na pedra e lidar com explosivos. Muitos sucumbiram à dura tarefa de mudar “cursos” de vida e do rio da integração nacional¹⁷⁰, pois a romantização da luta do homem com as forças da natureza minimizou o protagonismo e o risco que corriam os milhares de operários. Segundo Zédantas:

Faixa 6 – PAULO AFONSO – baião – Os versos deste baião buscam homenagear aqueles que patrioticamente concorreram para a construção da usina hidro-elétrica do São Francisco. Do ponto de vista rítmico e melódico, “Paulo Afonso” teve como fonte de inspiração os vários estilos de cantoria usados pelos improvisadores do Nordeste. Observe-se que intercalando os versos, a sanfona sola imitando a viola, tal qual procedem os cantadores nos seus desafios. (GONZAGA; DANTAS, 1959)

Na letra da canção “*Paulo Afonso*” (1955)¹⁷¹ acompanhamos algumas representações de protagonismo a partir dos nomes mencionados em sua estrutura. Em primeiro plano a tarefa hercúlea de edificar o sonho de prosperidade parte dos políticos. Delmiro Gouveia, Apolônio Sales, Getúlio Vargas, Café Filho, General Dutra como homens de valor, representantes da elite nacional.

Delmiro deu a ideia
Apolônio aproveitou
Getúlio fez o decreto
E Dutra realizou

O presidente Café
A usina inaugurou
E graças a esse feito
De homens que tem valor. (GONZAGA; DANTAS, 1959)

¹⁷⁰ Nome dado ao rio São Francisco devido à sua extensão que percorre diversos estados brasileiros;

¹⁷¹ DANTAS, Zé; GONZAGA, Luiz. Paulo Afonso. 78 RPM. RCA Victor: São Paulo, 1955;

Em segundo plano ou na segunda parte da canção de Zédantas encontramos uma menção menos efusiva àqueles que realmente edificaram o verdadeiro complexo de usina hidroelétricas em pleno sertão nordestino, o operário, exposto na canção como “cassaco”, uma espécie de gambá, de timbu, de saringuê. O protagonismo de edificar o “*sonho do progresso da nação brasileira*”, passa na canção, muito mais por políticos e engenheiros que pela força de trabalho do operariado, vale frisar que um contingente expressivo de mortes de trabalhadores foram minimizadas pela própria *Companhia Hidroelétrica do São Francisco* (CHESF) sendo ainda hoje romantizadas. Destacamos:

Olhando pra Paulo Afonso eu louvo nosso engenheiro
 Louvo o nosso cassaco, caboclo bom verdadeiro
 Oi! Vejo o nordeste erguendo a bandeira
 De ordem e progresso a nação brasileira
 Vejo a indústria gerando riqueza
 Findando a seca, salvando a pobreza. (GONZAGA; DANTAS, 1959)

Entretanto em “*Vozes da seca*” (1959) retrata a outra face da moeda, sobre a qual as políticas desenvolvimentistas não abarcavam ou procuravam diminuir os problemas ocasionados pelas secas no Nordeste ao longo da década de 1950, deste modo Luiz Gonzaga e seus parceiros, principalmente Zédantas inauguram o que alguns críticos intitularam de “canções de protesto”. Segundo Zédantas:

Faixa 3 – VOZES DA SÊCA – toada- baião- Em 1953, o Nordeste sofreu uma das maiores secas, entre as quais as que periodicamente, assolavam aquela região, deixando a terra calcinada e a população faminta. Por essa época, foi lançado o apelo à generosidade do povo do Sul, em favor dos flagelados nordestinos, através de uma campanha intitulada: “Ajuda Teu irmão”. Os poderes públicos, além de não tomarem qualquer providência substancial, pareciam desfrutar a comodidade que lhes proporcionava a iniciativa popular. Revoltados com o fato, lançamos “Vozes da Sêca”, cujo sucesso nos Estados atingidos pela calamidade, deu-nos a impressão de que interpretamos nesta música o verdadeiro pensamento do Nordeste. (DANTAS, 1959)

Na letra da canção que colocaremos em sequência podemos perceber e destacar informações de grande importância para entendermos tantos os processos atinentes ao desenvolvimentismo, quanto das políticas regionais ainda presas a ações pouco

convincentes para aquela realidade regional. Na letra da canção podemos perceber tais recorrências.

Seu doutor, os nordestinos têm muita gratidão
Pelo auxílio dos sulistas nesta seca do sertão
Mas doutor, uma esmola a um homem que é são
Ou lhe mata de vergonha ou vicia o cidadão

É por isso que pedimos proteção a vosmicê
Homem, por nós, escolhido, para as rédias do poder
Pois doutor, dos vinte estados, temos oito sem chover
Veja bem, mais da metade do Brasil tá sem comer

Dê serviço a nosso povo, encha os rios e barragens
Dê comida a preço bom, não esqueça a açudagem
Livre assim, nós da esmola, que no fim desta estiagem
Lhe pagamo inté os jurosem sem gastar nossa coragem

Se o doutor fizer assim, salva o povo do sertão
Quando um dia a chuva vim, que riqueza pra nação
E nunca mais nós pensa em seca, vai dá tudo neste chão
Como vê, nosso destino, mercer tem na vossa mão

Seu doutor, os nordestinos têm muita gratidão
Pelo auxílio dos sulistas nesta seca do sertão
Mas doutor, uma esmola a um homem que é são
Ou lhe mata de vergonha ou vicia o cidadão. (GONZAGA; DANTAS, 1959)

Na letra acima citada, nota-se a presença do vocativo “*doutor*”, tal noção infere um chamamento de atenção e respeito com aquele nordestino que por conta dos processos políticos em detrimento das estiagens como fator político ameaçam a condição de cidadão. Além disso, “*doutor*”, como vocativo é colocado em letra minúscula o que equipara em um só “*matulão*”, autoridades, o próprio cantador (eu lírico - aquele que canta) e também o próprio indivíduo em condição de flagelo. A linguagem transita entre os modos arcaicos da língua portuguesa – “*vosmicê*”- e a expressão “*rédias do poder*” se tornam acessíveis para os cidadãos apegados com o flagelo e as negligências dos governantes.

Como proposição para a resolução dos problemas relacionados às estiagens a letra sugere uma série de medidas assistencialistas de doação de alimentos e dar “*serviço ao nosso povo*”, no entanto a propositura da “*política de açudagem*” imposta no século XIX por D. Pedro já se apresentava ineficaz para aquela realidade e também

funcionava como meio de angariar votos pelos políticos brasileiros, sobretudo no Nordeste.

Nesse trabalho de pesquisa podemos perceber a ideia de que a população negra não está afeita necessariamente à música de forma alheia, pensar a música como uma das grandes contribuições na literatura universal. O forró se constitui em um projeto político sertanejo-urbano brasileiro para o mundo, que reafirma as inconsistências da modernidade. Vale frisar que não é um projeto humilde e sim audacioso da forma em que foi se constituindo. Esse projeto

[...] se realizou dentro do cancionário de Luiz Gonzaga. Só que, nesse caso, não houve gestação prévia nos círculos acadêmicos. No romance de 30, o homem culto, letrado, decidiu dar ao povo a palavra. No cancionário de Luiz Gonzaga, o homem iletrado, oriundo das classes populares, deu um grande relevo às vozes de sua comunidade. Sua escritura, como já foi demonstrado, é a escritura do corpo, a do gesto, a escritura da voz por meio da oralidade. Essa escritura inseriu a palavra do sertanejo no cenário cultural brasileiro. Com ela, identificam-se milhares de migrantes que viviam no Sudeste. Sofrendo a experiência do desenraizamento cultural, a comunidade de migrantes nordestinos dispersa na metrópole encontrou na produção de Luiz Gonzaga um elemento de identidade, pela transposição imaginária dos elementos de raiz. Mas não só isso. Luiz Gonzaga se tornou ouvido dentro do próprio Nordeste e fora dele, servindo de referência para diversos artistas brasileiros até os dias atuais [...] Na obra gonzaguiana, portanto, assegura-se um lugar de reconhecimento da cultura brasileira, na sua unidade plural. Circunscrita tradicionalmente ao âmbito da cultura popular, essa obra só pode ser visualizada como elemento de representação identitária dentro das modernas teorias que possibilitam estudar a diversidade cultural. Ainda assim, indicar aspectos coincidentes entre a realização de Luiz Gonzaga e a de escritores de 30, no tocante à maneira como Gonzaga e aqueles escritores representaram a cultura sertaneja, só se tornará possível se pudermos pôr em prática o que Mário de Andrade denominou de “apagamento dos regionalismos pela descentralização da inteligência”. (NASCIMENTO, 2018, p. 81)

Diante do exposto, podemos entender tal projeto a partir da compressão de uma diversidade, porém que não insista em uma forma de hierarquização das assimilações do conhecimento. Frente ao que estamos colocando aqui entre o romance de 30 e a obra gonzaguiana podemos perceber certa interlocução entre a “*Asa Branca*” (1947), a “*Triste Partida*” (1964), “*O Quinze*” e “*Vidas Secas*”, tranquilamente, ambos possuem a mesma temática, mas o lugar de representatividade oscila. A fome, a diáspora, a infelicidade de não ser alguém despontam uma narrativa comum na fotografia, na

literatura, na música, no teatro, no cinema e na TV compuseram a temática comum regional na primeira metade do século XX e atravessou a segunda metade também.

Para nossa alegria e desenvolvimento desta tese existe um hiato na cronologia lítero-musical brasileira, que omite a presença da forte influência musical nordestina na solidificação de uma indústria cultural nacional, híbrida e ambivalente, no século XX. Não somente pela popularização do fonograma, o qual impulsionou o samba para o mundo e legitimou a Música Popular Brasileira como produto, como também pela omissão da qualidade literária da canção popular, tendo à frente no setor da radiodifusão, importante participação na emissão e divulgação desses conteúdos pelo Brasil e pelo mundo¹⁷².

Com base nessas informações é fundamental entender, que nossa personagem aqui exposta, Luiz Gonzaga, após dar baixa nas Forças Armadas resolveu permanecer no Rio de Janeiro e arriscar melhores condições de vida. Comprou sanfona e se dedicou aos estudos, viveu a vida na “Zona do Mangue”, onde se encontravam boites, cafés, bares e cabarés. Dessa ambientação de Minas Gerais para a Capital Federal fora perdendo contato com o Nordeste e aos poucos seu sotaque. Ainda sobre o processo de construção de uma identidade em trânsito, Luiz ao mesmo tempo em que trazia ainda resquícios do sertão, mesmo que adormecidos, à espera de algo que os acionasse, admitia que fosse influenciado pela negritude, assimilando gestos e sotaques. Gonzaga descreve:

Ninguém sabia que eu era nordestino. Eu já era um malandro, me atirava no meio dos crioulos, vestido igual a eles, até cantava samba nas gafieiras. Eu tinha interesse em me adaptar ao sotaque carioca. Sotaque nordestino, havia muito tempo que eu já tinha perdido. Também, já tinha saído do nordeste há mais de nove anos. Quando dei baixa do Exército e saí de Minas Gerais, já estava ficando mineiro. (Gonzaga *apud* DREYFUS, 1996, p.81)

Diante do exposto acerca das experiências de Gonzaga que compõem parte da empiria deste trabalho, percebe-se o confronto sistemático, conflituoso ou não, de objetos de natureza ambivalente, sobre os quais os níveis de tensão põem em cartaz o reconhecimento de sujeitos caracterizados por construções de identidades heterogêneas como característica comum à sociedade contemporânea. Nesse sentido Homi K. Bhabha

¹⁷² A Rádio Nacional, empresa pública e principal veículo de comunicação do país fazia transmissão para todo território nacional e produzia conteúdo em sete idiomas;

ressignifica tais tensionamentos como pontos de negociação das próprias identidades em constante transformação. Assim a formação de um “espaço” cultural híbrido amplia a consciência crítica para além da lógica dos binarismos (cultura erudita x cultura popular), fustigando o “entre-lugar” como o local das tensões onde a cultura se reinventa (BHABHA, 2007, p. 50). Sendo assim, o baião como gênero a ser criado por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira pode ser pensado como espaço onde a cultura e as identidades são constantemente ressignificadas.

A partir do conceito de *negociação* observado no pensamento de Bhabha, propõe-se pensar uma articulação entre elementos antagônicos, os quais produzem espaços híbridos de luta, em que se desconstroem dualidades preestabelecidas como imutáveis. Nesse sentido *negociação* é vista como um processo de transferência de sentido que se articula diante das congruências obtidas pelas diferenças (BHABHA, 2007, p.55). Ao relacionar a teoria dos Estudos Culturais com elementos de uma cultura “subalterna”, percebemos a relevância dos processos de negociação à luz dos intercâmbios fomentados a partir da diáspora africana e sua confluência no “Atlântico Negro”¹⁷³, onde a pluralidade se evidencia como principal importância. Nesse sentido ao pensar sobre os aspectos do trânsito a partir da metáfora do “navio” no espaço do Atlântico, podemos observar que,

o movimento contemporâneo das artes negras no cinema, nas artes visuais e no teatro, bem como na música, que fornecia pano de fundo para essa liberação musical, criou uma nova topografia de lealdade e identidade na qual as estruturas e pressupostos do estado-nação têm sido deixados para trás porque são vistos como ultrapassados (GILROY, 2012, p. 59)

Em boa parte das obras, nota-se que na teoria crítica culturalista é flagrante a importância dada à educação e cultura populares, tendo muitas das vezes até o significado fundido, ou simplesmente, agindo para uma finalidade comum: o esclarecimento e ação das massas por meio de políticas culturais. Para os culturalistas, trabalhar uma tradição que dialoga diretamente com a cultura comum produzida pelo povo é apresentar um ato de resistência ao discurso hegemônico, pondo frente a frente discursos antagônicos, aos quais não podemos mensurar o melhor (GRAMSCI, 1999, p. 94–96).

A perspectiva culturalista dos estudos tende a valorizar o conteúdo (a diferença) em detrimento da forma (estrutura), propondo restaurar a dialética entre o consciente e o

¹⁷³ GILROY, Paul. O Atlântico negro. Modernidade e dupla consciência. São Paulo: Ed.34, 2012, p.57-59.

momento de organização do inconsciente, percebendo como as classes, sobretudo populares, agem diante das estruturas postas. Para o culturalismo dar vazão ao momento da experiência é importante para a construção dos próprios processos históricos e de formação das identidades (HALL, 2006, p. 138).

Do outro lado da tensão, o estruturalismo a partir das influências de Lévi-Strauss e Saussure, apresentou possibilidades de análises ao marxismo, nas quais extrapolavam o âmbito singularmente pautado nos aspectos econômicos, para se vincular ao debate referente à identidade. Para o estruturalismo, a importância dada à linguagem como parte fundamental para formulação do conceito de cultura provoca um descentramento da experiência e elaboram a ideologia como uma forma plausível de “ler” o mundo (HALL, 2006, p.136). No caso de nosso objeto deste capítulo, a produção do baião no século XX, a valorização da linguagem poética e suas estruturas como forma de ressignificar e negociar suas próprias identidades.

Desse modo, à medida que “lia o mundo” e exercitava o gosto pelo pertencimento diante outras culturas, as dificuldades apareciam e a necessidade de ajudar a família no Nordeste também. Precisava ampliar suas atuações para além das fronteiras da Zona do baixo meretrício carioca, quando no início dos anos 1940 tentou uma participação no Programa “Calouros em Desfile” do compositor Ary Barroso na Rádio Tupi. Após apresentar com sucesso o repertório¹⁷⁴ do “Norte”¹⁷⁵ tirou nota máxima e ganhou o prêmio equivalente a 150 mil réis. Afora o prêmio, que ajudou a sanar dificuldades de sua família no sertão, Gonzaga conseguiu experimentar a popularidade e prestígio da fama, porém o mais importante foi sua inserção no meio artístico, a partir dos programas de rádio, que representavam a profissionalização dos artistas. Portanto pode-se inferir que,

a partir de meados dos anos 40, período do pós-guerra, os elos econômicos - culturais de interdependência entre a música, indústria fonográfica, rádio e publicidade estreitam-se sobremaneira, emprestando ao embrionário mercado cultural, de profissionalização e complexificação das atividades e dos bens artístico-culturais e comunicacionais. (ALVES, 2012, p. 97)

A partir do prêmio do programa de rádio, Gonzaga obteve convite para diversos programas de auditório, de temática sertaneja, tocando seu acordeom e conseguia gravar

¹⁷⁴ Apresentou as músicas até então instrumentais: “*Vira e Mexe*” (1941) e “*Pé de serra*”(1942);

¹⁷⁵ Denominação dada à região Nordeste no início do século XX;

músicas nos discos de 78 RPM¹⁷⁶, primordialmente pela companhia RCA Victor, os quais serviam de produto de divulgação e marketing para o rádio, para a indústria fonográfica, para o comércio de aparelhos toca-discos e de instrumentos musicais. Ao vivenciar o trânsito das experiências novas da cidade moderna foi se familiarizando à cultura carioca e cada vez integrado, segundo consta que,

naquele tempo, quando vinham os marinheiros, iam logo para a Zona. A moda deles era incrível: chapelão quebrado atrás, a dianteira esticada, que o carioca passou a chamar de copa roca; paletó com cintura bem colada, um botão só, e que se estendia até o joelho, a calça bombachada e a boca 17, sapato fino e gravata estreitinha. **Era a moda do crioulo americano.** Na gafieira onde eu tocava, tinha piano, bateria, contrabaixo e tocavam muito *boogie-woogie*. Os crioulos dançavam como nos filmes do Glen Miller, jogando a dama pra cima. Os cariocas iam aderindo àquela moda. Eu já tinha aprendido a dançar coladinho. Um dia apareceu na gafieira uma cabocla simpática, chamada Guiomar¹⁷⁷. A gente começou a namorar. Ela era a dama certa para dançar, quase que de minha altura, e me ensinou a dançar *boogie-woogie*. Aí, onde aparecia um concurso de dança, que havia muito isso na época, nós íamos. Assim, ganhamos muitos troféus. Tudo que era oportunidade para ganhar alguma coisa eu metia a cara! (Gonzaga *apud* DREYFUS, 1996, p.93-94)

Aqui podemos observar mediante as experiências do jovem Gonzaga, no Rio de Janeiro, uma interação não somente com a ideia de modernidade, mas com a noção positivada de uma negritude, diferente até então dos processos vivenciados por seus pais e, conseqüentemente, por ele na sua infância no sertão antes da sua experiência diaspórica. As atualizações em relação aos processos de raça, evidenciadas por Luiz a partir de exemplos da negritude americana trouxeram nele a autoestima e o desejo de superar as dificuldades de outrora. As referências que não se limitavam campo da estética, foram fundamentais para o reconhecimento e trocas entre os ritmos nacionais e o jazz de orquestras famosas, nas quais a musicalidade de Glen Miller tinha lugar cativo no repertório radiofônico. Segundo o próprio Luiz em entrevista cedida ao radialista Assis Ângelo, que compõe o livro “**Eu vou contar pra vocês**” (1990):

¹⁷⁶ Antes de ser reconhecido como o dono da voz, a partir do baião no fim da década de 1950, Luiz Gonzaga já havia gravado cerca de 25 discos instrumentais no formato de 78rpm. (DREYFUS, 1996, p. 100)

¹⁷⁷ Do chamego com a cabocla Guiomar surgiu logo depois a canção “*Xamego da Guiomar*”(1942), que lançou a tentativa de Luiz Gonzaga de empreender um novo ritmo, o Xamego. Na canção revela-se uma paixão comum à juventude que transborda em malícia e juras de amor. No trecho da canção podemos verificar: “*Todo mundo sabe/ Todo mundo diz /Que ela tem por mim/ Um grande apego /Porém, num ata, nem desata Com a bossa do xamego /Assim não há quem possa/ Ter calma, ter sossego.*”.

Quando desembarquei no Rio de Janeiro pra dar baixa do Exército, fui tocar fados, “foxes”, valsas e tangos ao lado do guitarrista português Xavier Pinheiro, nos bares e cabarés da rua Júlio do Carmo, junto da Carmo Neto, no Mangue, Lapa, bairro da boemia. Também fui tocar nas ruas, e muitas vezes cheguei a passar o pires (ou chapéu) pra ganhar dinheiro. Toquei mazurca, “blues”, “swing” e tudo mais que os fregueses pedissem. Uma noite em 1940, no Mangue, apareceu uns estudantes cearenses perguntando se eu só sabia tocar “música de gringo”. Respondi que não, que era de Exu e que sabia tocar as coisas de lá. E foi aí que eles me perguntaram: “Então você é de lá dos lados do pé de serra do Araripe, perto do Crato?” “Só”, confirmei. E eles: “Com um pé de serra daqueles, você não toca música de lá?”. Fiquei sem jeito, pois eles queriam que eu tocasse uma música que lembrasse o Nordeste, que falasse do Nordeste mas, naquele momento, eu não tinha nenhuma desse tipo no meu repertório. Mas prometi: “Vocês vão ter uma surpresa na próxima vez que vierem aqui”. (Gonzaga *apud* ÂNGELO, 1990, p.55)

De acordo com as informações passadas por Luiz Gonzaga acima, descrevendo com detalhes sua chegada e inserção no Rio de Janeiro, podemos constatar informações preciosas a cerca do espaço, do tempo e do artista. A primeira indagação é sobre a cultura musical carioca e suas influências estrangeiras, as quais rivalizavam com o samba. Em segundo momento podemos observar a versatilidade musical de Gonzaga estabelecida pelo contato com outros gêneros musicais, fundamentados nas bricolagens exercitadas pelos fluxos diaspóricos (“*a moda dos crioulos americanos*”). Em terceiro lugar constatamos que Luiz Gonzaga, mesmo sendo associado ao conservadorismo e ao machismo, muitas vezes relacionado ao Nordeste, tinha estreita relação com a juventude, pois nasce artisticamente como uma moda nova. Os universitários que o incentivaram a trazer um balanço sertanejo foram os mesmos, que o colocaram como referência musical décadas à frente com a versátil Música Popular Brasileira.

Entretanto, o recorte racial é uma prerrogativa importante para desenvolvermos as questões analíticas desta tese. Levando em conta os episódios de racismo aqui elencados ainda antes de seu nascimento, culminando em marcas profundas em sua infância e mocidade, no sertão, ou ainda se sentindo aclimatado pelo sotaque e malandragens cariocas, Luiz, em âmbito profissional passava por mais outros episódios de racismo. Já com certo conhecimento e empregado na Rádio Nacional começou a demonstrar interesse em colocar voz em suas músicas já gravadas em diversos discos de 78 RPM. Cansado de só participar da instrumentação de programas de rádio e de gravações, Luiz

se arvorou em cantar, insistiu, mas foi proibido, pois segundo consta a sua voz não era aceita pelas tendências culturais da época, uma voz de “taboca rachada!”

Mesmo diante desses episódios envolvendo questões de racismo estrutural ou mesmo de injúria, é de fundamental necessidade entender o percurso de Luiz Gonzaga juntamente com o gênero do baião, pois estes tiveram apogeu entre as décadas de 1950 e 1960, abrindo posteriormente o espaço para outros trios de forrós e outros artistas, assim como a presença de outros gêneros musicais nordestinos que ajudariam a semear o conjunto de ritmos que compreenderiam da construção do gênero forró.

Na transição da década de 1950 e de 1960, o baião, o coco e os demais ritmos que formavam o forró, na sua completude, tiveram que dividir a cena com outros movimentos culturais lançados pela indústria cultural, desde a Jovem Guarda, que fora provocada por Luiz Gonzaga nas canções “*Pra onde tu vai, baião?*”¹⁷⁸ (1963) lançada no LP “*Festa do Milho*” e “*Xote dos Cabeludos*”¹⁷⁹ (1967) publicada no LP “*Ói eu aqui de novo*”. Na primeira canção encontramos na primeira estrofe a invasão musical que ameaçou seu reinado:

Pra onde tu vai Baião?
Eu vou sair por aí
Tu vais por que, Baião?
Ninguém me quer mais aqui } bis
.....
Sou o dono de cavalo
De garupa, munto não
Eu vou pro meu pé-de-serra
Levando meu matulão
Lá no forró, sou o tal
E sou o Rei do Sertão
Nos clubes e nas boites
Não me deixam mais entrar
É só twiste e bolero
Rock e tchá tchá tchá
Se eu tou sabendo disso
É mió me arretirá (RODRIGUES, VALE, 1963)

Na segunda canção aparece de forma direta uma provocação a nova moda jovem e outra relacionada a uma suposta mudança de interesse do público do baião para a Jovem Guarda. A canção que na época foi vista com um teor jocoso, hoje não seria

¹⁷⁸ RODRIGUES, Sebastião ; VALE, João do. *Pra onde tu vai, baião?*. LP Festa do Milho. Rio de Janeiro: RCA, 1963;

¹⁷⁹ CLEMENTINO, José; GONZAGA, Luiz. *Xote dos Cabeludos*. LP Ói eu aqui de novo, RCA Victor: Rio de Janeiro, 1967;

aceita, pois apresenta uma conotação homofóbica. Na canção “*Xote dos Cabeludos*” podemos perceber:

Cabra do cabelo grande
Cinturinha de pilão
Calça justa bem cintada
Custeleta bem fechada
Salto alto, fivelão
Cabra que usa pulseira
No pescoço medalhão
Cabra com esse jeitinho
No sertão de meu padrinho
Cabra assim não tem vez não.

(CLEMENTINO; GONZAGA, 1967)

Talvez pelas próprias mudanças e dinâmica que a própria sociedade brasileira atravessou diante das questões políticas e naturais essa canção não teria hoje uma aceitação por talvez apresentar uma inclinação de teor homofóbico, mas para época ela obteve sucesso e tensionou apenas uma provocação entre uma música/ musicalidade estrangeira com a música brasileira a partir do baião.

Ainda no período entre a década 1950 e a de 1960 outras modas culturais foram se colocando com grande veemência no cenário brasileiro e ganharam carimbo “tipo exportação”, além do café. O exemplo mais direto de um som “tipo exportação” veio a partir de 1958 o samba “*Chega de Saudade*” de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, gravado inicialmente por Elizeth Cardoso e depois por João Gilberto instaurou o marco temporal na história da música brasileira. Esse período marcado por mudanças culturais emblemáticas e também pelo prisma socioeconômico dos planos de meta e o desenvolvimentismo do governo de Juscelino Kubitscheck (1955-1960) apenas dividiu a cena com o forró, sem eliminar das paradas de sucesso, pois este que era cativo no gosto popular da região Sudeste, acionou sua arribação de volta para o cenário nordestino em franca estratégia de mercado. Helena Gonzaga explica o possível ostracismo de Gonzagão:

Disseram que Luiz Gonzaga esteve no ostracismo, mas não foi bem o caso. O ostracismo foi só nas capitais. Ele parou de tocar nas rádios, mas no interior ele sempre continuou levando 5 a 10.000 pessoas nas praças. Agora, tanto a imprensa escrita quanto a falada não divulgou mais nada sobre o Gonzaga. (GONZAGA *apud* DREYFUS, p.208, 1996)

Ainda assim Gonzaga tentava se inserir com a música regional, fazendo inclusive propaganda política para o sucessor de Juscelino Kubitschek. A eleição de 1960 o então candidato Jânio Quadros do Partido Trabalhista Nacional (PTN), pautou sua campanha em temas morais e também sobre a corrupção, visto que a construção de Brasília havia deixado rumores de super faturamento e desvios. Imbuído de voltar a cena e mostrando sua confusão ideológica aparente, Luiz Gonzaga grava “*Alvorada da Paz*¹⁸⁰” (1961) em apoio Jânio Quadros, mas todo um grupo de políticos associados ao populismo e ao golpismo, onde se lê:

Jânio Quadros
 Tu és um soldado
 Sentinela da democracia
 O Brasil foi por ti libertado
 Reação nacional, valentia

 Jânio Quadros, a tua bandeira
 É a Pátria querida a servir
 Tornar grande a nação brasileira
 Gloriosa, feliz no porvir
 Jânio Quadros, tu és presidente
 Norte e Sul, a nação unirás
 No Planalto, te quer tanta gente
 Novo sol, Alvorada da paz.
 (GONZAGA; PASSOS, 1961)

A canção é composta em formato de uma marcha “com acentos militares” (DREYFUS, 1996, p. 225) sobre os quais deram o tom da campanha do candidato, que prometia varrer a corrupção. Luiz Gonzaga atuou na campanha de forma direta e não recebeu por seu trabalho e ajudou Jânio a se eleger, mas ironicamente o governo não decolou e em menos de um ano no posto, o presidente renunciou ao cargo, naquele ano.

Por diferentes caminhos, o Forró e a Bossa Nova, possuíam lugares de fala totalmente divergentes, passando pela realidade hostil enfrentada pelos nordestinos na sua diáspora e pela Bossa por meio da temática da classe média carioca, mas isso não a apequena. Entretanto, bambas como Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro já haviam formado diversos artistas no seguimento do forró além de outros herdeiros, que tiveram em suas obras a influência desses bambas, que vieram a repercutir na genérica expressão “Música Popular Brasileira”.

¹⁸⁰ GONZAGA, Luiz; PASSOS, Lourival. *Alvorada da Paz*. LP *Luiz “Lua” Gonzaga*. Rio de Janeiro: RCA, 1961;

Marcados agora por uma resistência, na década de 1960, pela má divulgação de seus produtos na mídia do Sudeste, Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro já haviam contribuído na formação do forró como gênero musical, dando suporte e interagindo os músicos que chegavam do “Norte”. Formaram dois modelos distintos musicalidade: Gonzaga, o Trio de Forró¹⁸¹ e Jackson do Pandeiro, o Conjunto Regional¹⁸². Dentre eles, O Trio Nordestino, Maninês e Sua Gente, Os 3 do Nordeste, Bezerra da Silva, Anastácia, Sivuca, João do Pife, Ari Lobo, Clemilda, Dominginhos, Genival Lacerda... base da tropa estava formada.

Devido à efervescência política passa a ser reconhecido como grande referência na juventude universitária e participa dos famosos festivais de música, da luta frente aos sindicatos de trabalhadores e movimentos populares, influenciado por Gonzaguinha, seu filho e por seus amigos Gilberto Gil, Gal Costa, Caetano Veloso, Maria Betânia, Fagner, Raul Saixas, Quinteto Violado e tantos outros... a tropa está formada.

3.5 “Bicho, eu vou voltar!”

Lá, lá, lá, lá, lá, lá
 Lá, lá, lá, lá, lá, lá
 Bicho, com todo respeito
 Dá licença, eu vou voltar
 Ô desafio pai d'égua
 Pra cabra macho enfrentar
 Falei com Carmélia e Sivuca
 Pro Zé Dantas
 O que eu fiz foi rezar
 Mas o caso é que eu, modestamente
 Bicho eu vou voltar

Bicho, falar não é preciso
 Rei Luiz vai me ajudar

¹⁸¹ Segundo consta, as primeiras aparições no rádio e depois nos discos de Luiz Gonzaga são registro do artista sendo acompanhado por orquestras. Pela necessidade de cumprir a agenda de espetáculos teve que criar um grupo pequeno, que coubesse no seu orçamento. Buscou sonoridades por onde andou e formou seu espetáculo com um trio composto por zabumba, sanfona e triângulo;

¹⁸² Jackson do Pandeiro herdou sonoridade dos brinquedos populares, das religiões de matrizes africanas, do cinema e das orquestras de jazz e de frevo, assimilou todo esse Atlântico que vive se movendo. Trouxe na sua formação enquanto grupo o Conjunto Regional composto por zabumba, sanfona, triângulo e pandeiro;

Hervé, Guido, Marino, minha gente
 Tou aí pra desencabular
 Caetano, muito obrigado
 Por me fazer lembrar
 Não a mim, mas aos versos que eu fiz
 Quando o verde dos teus olhos...
 Pro meu Brasil cantar

Lá, lá, lá, lá, lá, lá
 Tá doido, é duro seu mano
 A gente tem que respeitar
 Tem Gil, Capinam, tem Chico
 Tem Tom, pra no tom não errar
 Mas se pego a viola e ponteio
 Meus acordes mais temos
 É duro, eu me esqueço do inverno
 Bicho, eu vou voltar
 (TEIXEIRA, 1971)

Após passar por certo momento de ostracismo na mídia decorrente (no Sudeste) da circulação de novos gêneros musicais da Jovem Guarda à Bossa Nova, Luiz começa a realizar com o produtor musical Rildo Hora um disco que o tiraria da zona de conforto, no que diz respeito à maneira de cantar, assim como serviria como aproximação da sua música com o público urbano e jovem. Em 1971 lança o disco “*O canto jovem de Luiz Gonzaga*”, pela gravadora RCA Victor contou em seu repertório com canções que destoavam dos seus baiões e forrós habituais, pois tinha músicas de Antônio Carlos & Jofafi, de Caetano Veloso, de Edu Lobo, de Capinam, de Gilberto Gil, de Geraldo Vandré, de Nelson Motta e de Dori Caymmi. Embora o disco não tivesse feito um grande sucesso teve boas vendas, entretanto a música que chamou a atenção do público vinha do antigo parceiro, Humberto Teixeira.

A canção que intitula esse tópico do capítulo “*Bicho, eu vou voltar!*” (1971) reforça não somente que projeto musical de Gonzaga e de Teixeira ainda estava em vigor, mas que também estaria alinhado e atualizado como as novas modas musicais que eram constantemente lançadas e absorvidas pela indústria cultural. Na primeira parte da canção existe um agradecimento à primeira parte da tropa de choque, que junto com ele desenvolveram o baião na sua transcendência dentro e fora do país como campanha.

Na segunda parte da canção, aparece a reverência à segunda parte da tropa de choque que colocaria a música nordestina novamente como preferência nacional e elegendo nomes como Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro como pilares da MPB e dessa sonoridade migrante. Pois graça à proximidade de seu filho Luiz Gonzaga Jr., o Gonzaguinha, com toda sua geração possibilitou a inserção na onda jovem dos festivais universitários e, de certo modo, próximo de uma militância política contra o próprio regime militar.

Embora a década de 1960 não tenha sido de grande representatividade para a música “regional” e, conseqüentemente para Luiz Gonzaga e seu baião devido às novas formas de comportamento da camada mais jovem da população, a qual abraçou os hits da “Jovem Guarda” e da “Nova Bossa” oriunda das classes médias e da zona sul carioca, o projeto político implementado por Juscelino Kubitschek de crescer “*cinquenta anos em cinco*” trouxe à tona uma necessidade de reavaliar também a cultura por outros prismas em que a ideia de desenvolvimento caminhava a passos largos e, que a música também acompanhava todos esses índices não só de desenvolvimento pleno, quanto àqueles da sofisticação. Entretanto não foi somente a música “regional” que sofreu com a “nova musicalidade” urbana da classe média, o samba da primeira geração fora forçado a passar também o bastão para a geração que chegava. Na foto abaixo de Clóvis Scarpino (1967) temos Tom Jobim e Chico Buarque risonhos e com respectivos chapéus de bamba de Pixinguinha e João da Baiana, visivelmente abatidos com a forçada passagem de bastão para o samba da Zona Sul.



Talvez esse fosse também o sentimento de Gonzaga em relação a sua história e tudo aquilo que ele criou, juntamente com seus parceiros, um sentimento de perda forçada e de esquecimento pleno não só a sua obra, mas ao esquecimento do Nordeste e

de seus conterrâneos. Todavia foi a partir do reconhecimento dos “baianos”, os tropicalistas que ergueram seu marco ideológico com bases no baião de Gonzaga e das distorções sonoras do rock inglês. Gilberto Gil, Caetano Veloso, Maria Betânia, Gal Costa, Tom Zé, Raul Seixas, Novos Baianos e depois João Gilberto ajustaram suas batidas na música de Gonzaga e também em Jackson do Pandeiro. Sobre sua importância para as novas gerações Gonzaga relata em entrevista para a Revista Fatos e Fotos (1971) para a repórter Margarida Autran:

“Não sei o que valho ou não valho. Eu só queria cantar as coisas da minha terra. Mas dizem que quando Deus marca um sujeito não o perde de vista”. Se Luiz Gonzaga pensa que não sabe o que vale, a geração de agora soube perceber. É Caetano gravando magistralmente *Asa Branca*, é Gal Costa cantando *Acauã*, é Sidinei Miller comparando sua importância à de Noel Rosa, é a juventude atual curtindo *No meu pé de serra* e outros sucessos da década de 40. (AUTRAN, 1971)

É de grande valia reconhecer no percurso de vida comum e enquanto artista que Gonzaga sempre foi muito associado aos políticos e partidos mais conservadores, talvez tenha trazido do velho sertão do Cariri ou do aprendizado nas Forças Armadas essa herança conservadora, sobre a qual foram repetindo alguns de seus herdeiros musicais. Fato é Gonzaga teve projetos musicais censurados pela censura tanto na ditadura getulista, com “*Feijão cum Côve*” (1946), quanto com as músicas “*Asa Branca*” (1947), “*Vozes da seca*” (1953) e “*Paulo Afonso*” (1955) posteriormente regravadas por Luiz Gonzaga e pela nova geração de jovens, alguns deles, exilados no governo Médici. O exemplo mais forte foi a regravação de “*Asa Branca*” (1947) por Caetano Veloso no exílio em Londres em 1971. Segundo Luiz Gonzaga uma das melhores interpretações feitas para a canção. Segundo o próprio Gonzaga em testemunho a Dreyfus (1996) sobre a censura:

Durante o governo Médici, eu recebi uma notificação que haviam sido censuradas três músicas minhas: “*Asa Branca*”, “*Vozes da Seca*” e “*Paulo Afonso*”. Mas eu não me conformei. Helena tampouco aceitou isso. Então nós fomos discutir com o pessoal da censura e Helena me defendeu, qual uma advogada. Ela disse então? “Eu sei porque essa senhora censora fez isso, porque Luiz Gonzaga é um artista limpo, muito limpo! Mas ele tem um filho chamado Luiz Gonzaga também, e vai ver que confundiram os dois. (GONZAGA *apud* DREYFUS, p.262, 1996)

Entretanto logo após esse episódio e a “defesa” de Helena em relação ao enteado Gonzaguinha influenciou bastante a visão de Gonzaga, como era comum, sendo que

algumas declarações dadas posteriormente pelo Rei do Baião estremeceram alguns de seus vínculos com a juventude universitária, como coloca Dreyfus (1996):

Pela segunda vez, manipulado por Helena, Gonzaga abandonava o filho, pior ainda, o traía, entrando no jogo da ditadura. Quanto à juventude, os roqueiros, aos baianos cheios de gratidão para com o mestre, ficaram meio desorientados quando ouviram Luiz Gonzaga afirmar publicamente que “essa coisa de tortura é jogada dos comunistas, pode haver tido alguma besteirinha do lado da Secretaria de Justiça” e que Castelo Branco era “um presidente muito civilizado”, que o general Geisel era “um grande estadista”....e defender a censura.[...] Tanto que a gonzagolatria broxou lamentavelmente. E a carreira do sanfoneiro que estava levantando voo novamente, parou no meio da decolagem. (GONZAGA *apud* DREYFUS, p.262-263, 1996)

A censura a essa altura da carreira de Gonzaga, o fez repensar sua inclinação política relacionada ao regime, aliada a sua aproximação com seu filho Gonzaguinha e sua turma, provocou-lhe um grande inconformismo com a postura do regime, mesmo compondo o quadro no partido Arena na década de 1970. Sobre Gonzaguinha, Seu Luiz aponta:

Apoiado pelos jovens, o meu filho Gonzaguinha começou a brilhar, então depois que o Gonzaguinha me chamou pro lado dele... agora mais recente fizemos “O Viajante”, o show junto, aí eu dei mais um impulso pra frente, mais outro pulo, mas sempre apoiado pelos jovens, foi o crédito que eu tive, foi esse que os jovens me dedicaram. (GONZAGA, Luiz *apud* DREYFUS, 1996; WANDERLEY, 2022, p. 303-304)

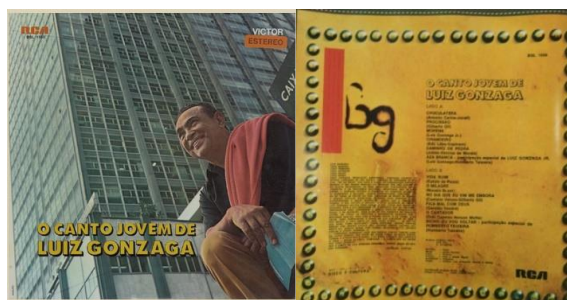
Sua reaproximação com seu filho expandiu sua concepção em relação à política proporcionando um maior entendimento de classes, dos processos migratórios pelos quais o nordestino enfrentou para sobreviver no Sudeste e consequentemente tornou-se figura prestigiada nos encontros sindicais, grevistas e nos festivais da juventude universitária. Segundo Gonzaga:

O pessoal da cidade grande é um pessoal que gosta muito de coisas importadas, não davam muito valor às coisas do interior porque ou era caipira ou era matuto, caipira é do Sul e o nordestino é o matuto, quer dizer, é o indivíduo que veio do mato, que morou no mato, a sua canção não era suficientemente moderna, sofisticada, para ser o predileto deles, e nós ficamos marginalizados, trabalhando aqui, acolá, num circo, num patrocínio de praça pública, de vez em quando, num clube popular, uma coisa, nada de tocar o que é nosso. Quer dizer que a influência estrangeira era tamanha lá, que eles não têm tempo de verificar se o que estou cantando tem valor ou não, foi justamente através dos baianos, principalmente os baianos, que, quando foram ao Rio de Janeiro, participaram daqueles festivais fabulosos com novas toadas, que estava tudo bem, mas eles tiveram a dignidade de dizer, nas entrevistas deles, que tudo aquilo era Gonzaga, que Gonzaga não

era conhecido, no futuro, será reconhecido seu trabalho. Aí tim-tim, estala no ouvido de um, estala no ouvido de outro: “Mas Gonzaga? Quem é Luiz Gonzaga?”. (GONZAGA, Luiz *apud* DREYFUS, 1996; WANDERLEY, 2022, p. 303)

Nesse período o governo militar, representado pela figura de Médici, ficou marcado por um avanço econômico visto de forma muito representativa, entretanto ficou conhecido como uma página da história nacional cujas ações de censura e violência eram naturalizadas sob o argumento de defesa no tripé de “*Deus, Pátria e Família*”, tema muito usado no integralismo brasileiro e que sempre aparece nos momentos mais delicados para consolo daqueles mais conservadores.

Em 1971 a música “*No dia em que Eu vim me embora*” de Gilberto Gil e Caetano Veloso fora vetada pela censura cuja a interpretação de Gonzaga enaltecia a “gemedeira” em “Ai e Ui” marcada nas respostas das personagens “mãe e irmã” presente no disco o “*Canto Jovem de Luiz Gonzaga*”¹⁸³ (1971), no qual o cantor trazia uma proposta de aproximação com o circuito jovem e urbano nas grandes cidades. Percebe-se na capa do disco um Luiz Gonzaga integrado ao movimento das metrópoles e da cultura urbana. Na capa podemos observar:



Esse disco produzido pelo músico Rildo Hora, no qual Luiz Gonzaga teve a oportunidade de cantar em outra tonalidade, que o fez reaproximar de um público jovem e compositores das novas gerações contando com a participação de Antônio Carlos e Jocaifi, Gilberto Gil, Geraldo Vandré, Luiz Gonzaga Jr., Edu Lobo e Capinam, Caetano Veloso, impressionou o público geral, mas não foi um sucesso de vendas, no entanto aproximou Gonzaga e sua música da jovem MPB, que tinha nas tradições nordestinas o

¹⁸³ Imagem Coletada do site <https://luizluagonzaga.com.br/o-canto-jovem-de-luiz-gonzaga-1971-rca-victor/> com acesso em 07/04/2021;

seu lastro mais evidente. Na contracapa do disco encontramos um texto de Joãozinho Irakitan onde encontramos:

Todo coração, brasileiro, sanfoneiro, cantador, criador de ritmos, lançador de uma escola, campeão de vendagem de discos, “Rei do baião” por obra e graça da consagração popular. Quando o seu mundo musical foi invadido por uma avalanche de ruídos estridentes, de sons metálicos, eletrônicos, extravagantes e de percussão duvidosa, importados não se sabe donde, a sanfona afinada e melódica do vaqueiro silenciou. Aí aconteceu o milagre, jovens compositores, cantores, vindo de todas as partes do país, lançaram um brado de guerra. A música popular brasileira pelejaria para mostrar a sua superioridade e assim aconteceu. Agora que a tempestade passou, o sol voltou a brilhar. A flor silvestre se abriu e Luiz Gonzaga voltou para tomar seu lugar que nunca foi ocupado, pois a sua mensagem foi a bandeira que os “meninos” empunharam para consagrar a música popular brasileira no Brasil e no exterior. Hoje o Rei se faz presente em todos os shows, em todos festivais e movimentos musicais que a mocidade realiza, pois Luiz é figura grata, é da turma, é um deles. Para homenagear a todos que cantaram na dele é que surgiu a ideia desse LP. Mas como fazer?...se são todos bons, como escolher? Todos merecem. Menino Vinícius, menino Tom, manino Catulo, Edu, Capinam, menino Caetano, Gilberto Gil, Nonato Buzar, Dori Caymmi, Nelsinho Motta, Antônio Carlos & Jofafi, Gonzaga Jr.[...] – Compadre Humberto, você que chegou comigo, cantou comigo, lutou comigo, por favor me ajude, vamos aplaudir juntos, porque a vitória não é nossa, é do baião que este ano completa 25 anos – bodas de prata, compadre – e parece que foi ontem que tudo começou. (IRAKITAN, 1971)

No mesmo ano em que Luiz Gonzaga lança esse disco, Caetano Lança o disco intitulado “*Caetano Veloso*”¹⁸⁴ (1971), pela gravadora Philips, no qual chama a atenção a sua interpretação de “*Asa Branca*”, sobre a qual o lamento - gemedeira se assemelhava às cantigas de cego comuns nas feiras do Nordeste.



A interpretação de Caetano emocionou ao Rei do Baião que relatou à jornalista Dominique Dreyfus em entrevista:

¹⁸⁴ VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso*. São Paulo: Phillips, 1971;

Quando vi ...eu estava em Fortaleza, no Ceará, eu sabia que o Caetano Veloso havia gravado “Asa Branca”, então fui numa loja de discos, eu sabia que ele estava na capa com um sobretudo, uma capa de frio, tudo isso eu sabia que constava na capa do disco, então comprei o disco e, quando peguei no disco, aquela expressão do Caetano já me fez chorar, eu senti que ele estava muito triste e fui direto à moça: “toque aí pra mim!”. [...] Eu chorei tanto que fiz feio, sabe? Chamei a atenção de quem tava perto. E muita gente censurou porque ele fez a gêmeira na música, hmmmhmmhmmhmmh. Ele fez uma gêmeira de violeiro e eu achei o maior barato porque, mesmo estando em Londres, ele foi buscar a gêmeira do violeiro, do cantador nordestino e colocou na Asa Branca. Eu achei o fino, uma maravilha. Foi um grande emoção. Uma das grandes emoções que eu tive na minha vida, maior mesmo do que as mais importantes. (GONZAGA *apud* DREYFUS, 1996, p. 305)

A canção “*Asa Branca*”, que já era uma representação forte das ausências e dos processos migratórios do Nordeste, ganhou na interpretação de Caetano uma espécie de símbolo daqueles exilados brasileiros pelo regime militar algumas décadas depois de seu lançamento no fim da década de 1940 com o grupo “*4 Ases e 1 Coringa*”(1947). Em matéria publicada na Revista Manchete (OLIVEIRA, 1971, p. 109) expõe o fascínio da dupla Gilberto Gil e Caetano na qual Gil é colocado como “aquela fera africana” e Caetano com um gênio que consegue reinventar a canção-toada de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga a partir das cantigas populares dos cantadores cegos nordestinos:



A aproximação com o público da juventude, sobretudo de nordestinos, herdeiros de nordestinos, estudantes universitários, agremiações políticas progressistas e grupos sindicais que residiam no Sudeste foi bastante representativa. Com o notório apoio de

seu filho Luiz Gonzaga Jr., inclusive como parceiro musical, compositor e finalmente produtor musical adentrou nos Festivais da Juventude que acabaram se espalhando em todo Brasil, a exemplo de do “*Riocentro*¹⁸⁵” (1981), quando tocava na hora do possível atentado no estacionamento envolvendo militares; quando tocou no “*Festival de Guarapari*” (1971), participou do famoso “*Festival de Águas Claras*” (1970-1980) e de vários outros eventos universitários. Se hoje existe uma cena de forró universitário ou de “forró estilo roots¹⁸⁶” forte no Sul e Sudeste e que espalha para o mundo, essa “escola-vida” chama-se Luiz Gonzaga, Rei do Baião. Da maneira de excursionar pelo país em um automóvel com poucos músicos (o trio um pocket) extraindo uma sonoridade complexa e criativa ao modo de administrar uma agenda artística funcional, os forrozeiros de hoje, em melhores condições estão percorrendo o Brasil e estradas pelo mundo a fora, tal qual o Gonzaga fazia décadas atrás.

Aqui podemos perceber que ao notar a “invasão” de ritmos estrangeiros de qualidade duvidosa, Luiz Gonzaga procurou espaço de atuação no Nordeste promovendo inclusive a região, elevando a autoestima regional. Ao mesmo tempo em que abraçava a juventude universitária em diversos momentos políticos importantes, pelos quais atravessava o país, misturando êxodo, propagandas otimistas e progresso, ditadura militar e a resistência ao regime, abraçava também o sertão nordestino e o interior do país.

Ainda na década de 1970, vale lembrar que nesse movimento de voltar para o Nordeste consolidaria a importância de Luiz Gonzaga a partir de iniciativas como as campanhas relacionadas às secas e, principalmente pela importância simbólica da Missa do Vaqueiro em Pernambuco. Juntamente com padre João Cândio e o poeta Pedro Bandeira criam a primeira missa do vaqueiro, na cidade de Serrita – PE, evento em homenagem à morte de vaqueiro Raimundo Jacó¹⁸⁷, primo de Luiz Gonzaga. A liturgia¹⁸⁸ da missa toda pensada a partir da figura do vaqueiro e do seu ofício virou um

¹⁸⁵ Evento de MPB que contou com um público de cerca de 20 mil pessoas em comemoração ao dia do Trabalhador;

¹⁸⁶ Nome dado ao estilo de forró executado no Sudeste a partir dos bailes universitários da década de 2000, que se faz forte na cena do forró atualmente no Brasil e no circuito europeu;

¹⁸⁷ Vaqueiro, primo de Luiz Gonzaga, assassinado no ano de 1954 por questões políticas entre as famílias Alencar, da qual Jacó era ligado, e a Família Sampaio;

¹⁸⁸ A liturgia da Missa do Vaqueiro foi construída pelo Padre João Cândio, por Luiz Gonzaga e pelos poetas “Irmãos Bandeira”. Nela entrariam gêneros poéticos do sertão e do vaqueiro com: introitos em estrutura de aboio; ladainhas, sextilhas, toadas, martelos agalopados, cantos de trabalho e de

marco histórico de agradecimento e valorização da figura alada desse agente das matas sertanejas nas “pegas de gado”. Detalhada pela biógrafa Dominique Dreyfus (2012), a missa se assemelha a um “sindicato dos vaqueiros”, pois sua liturgia era também um pedido de justiça pelo assassinato do vaqueiro Raimundo Jacó e também por melhores condições de trabalho no campo. Segundo Dreyfus (1996),

O resultado foi uma missa numa liturgia da qual se podia substituir a palavra Deus ou Jesus por Karl Marx, e trocar a máxima “amai-vos uns os outros” por “Sindicalizai-vos uns e outros”, sem causar o mínimo contra-senso. Tudo isso com o apoio de Luiz Gonzaga, que financiou a missa até 1974, quando a Impetum entrou no projeto. E, mesmo transporte aos vaqueiros vindos dos quatro cantos da caatinga sertaneja para assistir à missa. Com os irmãos Bandeira, ele animou a missa durante vários anos. Carro-chefe dos cantos apresentados, havia, evidentemente, “A Morte do Vaqueiro”, que inspirara tudo e que passou a ter, na voz de seu criador, um tom sumamente subversivo, inclusive na prosa violentamente antigovernamental – contra o poder, qualquer que fosse – que ele desenvolvia ao interpretar a toda. Gonzaga, o Rei do Baião e dos tropeços ideológicos, estava promovendo, nessa ação, a criação (efetiva) da primeira associação de defesa dos interesses dos vaqueiros desde que o Sertão era Sertão! (DREYFUS, 1996, p. 248–249)

Mesmo que passassem anos do assassinato de Raimundo Jacó e, posteriormente o arquivamento do inquérito, a música “*A Morte do Vaqueiro*”¹⁸⁹ (1963) ajudou na década de 1970 tanto a trazer uma reflexão da violência no campo, conduzindo novamente a memória do crime para o debate social, que culminou na realização da “Missa do Vaqueiro”, celebrada até os dias atuais, não somente em Serrita – PE, mas também em outras cidades sertanejas.

Foram várias estratégias que Luiz Gonzaga lançou para manter vivas sua obra e sua representatividade, sobretudo quando sentiu seu baião ameaçado pelas novas tendências musicais entre 1955 a 1970. Fato é que este agente, como vimos nesse capítulo, viveu as confusões geradas pelo racismo sutil ou do racismo à brasileira, que o fez um agregado de terras fugindo da não aceitação racial e social; engajou-se no militarismo no intuito de ganhar respeito social; foi linchado no Rio de Janeiro; Fez sucesso estrondoso e se comportou como galã. Diante disso tentou as mais diversas formas de inserção social como meio de atenuar o impacto de sua tez, casou-se com uma mulher de família tradicional e branca; serviu a políticos de direita; tornou-se

exaltação, todos eles entoados por violeiros e vaqueiros. Na Missa não havia cadeiras para os fiéis, e sim os vaqueiros a assistiam montados em seus cavalos;

¹⁸⁹ BARBALHO, Nelson; GONZAGA, Luiz. *A Morte do Vaqueiro*, LP Festa do Milho, Rio de Janeiro: RCA, 1963;

maçom e ficou desconexo com as ideias da geração de Gonzaguinha e com a postura política dada à Missa do Vaqueiro, pelo padre João Cântio.

Todos esses fatos e acontecimentos serviram de sustentação, ora assertiva, ora equivocada de Luiz Gonzaga, porém serviram de sustentação para que sua obra não declinasse em tempos difíceis para o Brasil. Sua carreira declina no Sudeste, no entanto se insere no mercado do Nordeste, depois retorna forte ao Sudeste, pois havia deixado o solo fértil sendo responsável influenciar uma parte significativa uma geração talentosa de artistas que formam a música popular brasileira.

Agora daremos início ao Capítulo 4 “*Jackson do Pandeiro: O Reinado do Balanço*”, no qual desenvolveremos aspectos relacionados à sua base rítmica do coco e fusões, assim como relatos biográficos importantes para nosso objeto, pois entenderemos melhor seus processos de racialização, de pertencimento e estratégias de inserção social como um negro brasileiro em uma sociedade estruturalmente marcada pela “notoriedade” do racismo.

4. Jackson do Pandeiro: O Reinado do balanço

O capítulo que se inicia tem como prioridade inicial esclarecer alguns detalhes para não incorrermos em nenhum processo motivado pela anacronia ou simplesmente qualquer quebra de narrativa, pois esta não é nossa intenção. De acordo com o desenvolvimento do texto desta tese verificaremos aqui ao discorrer sobre a figura de Jackson do Pandeiro a sua relação com os ritmos/gêneros afrodiaspóricos da embolada e, conseqüentemente do coco, pois mesmo estes aparecendo anteriormente ao sucesso do baião como gênero popular. Entretanto, utilizamos na construção desta pesquisa a personagem de Luiz Gonzaga do Nascimento, pois sobre ele recaiu a relevância dos primeiros fenômenos de mídia massiva popular do século XX, sendo potencializado na década de 1950 pela incipiente utilização do microfone, pelas novas gravações, pela expansão radiofônica e pela produção/comercialização de diversos fonogramas.

Tudo isso aconteceu antes do reconhecimento de Jackson do Pandeiro, ainda no Recife-PE, cerca de uma década de antecedência. Vale frisar que a geração de coquistas notabilizada pelo novo “balanço” no ritmo do coco desenvolvido por Jackson do Pandeiro e sua companheira Almira Castilho fora precedido por outras gerações, as quais trouxeram circulação para essa poesia, embora tenham ficado, muitas vezes, apenas em uma das vertentes do coco: a embolada.

Pelo histórico atribuído à vida de quilombola nascido no brejo paraibano, vivenciou experiências diversas onde as culturas musicais e poéticas negras se entrecruzavam como em um baile, que poderiam acontecer negociações nas quais o “balanço”, aqui usado também de forma figurada, poderia resolver desde as “querelas” oriundas de ciúme e bebedeiras ou trazia ao ritmista habilidades dos fluxos afro-atlânticos, seja pelo swing das músicas caribenhas, seja pelo frevo que acelerou a voz, seja pelo jazz que soube assimilar das orquestras brasileiras nas quais o repertório da música regional brasileira como os ritmos dançantes, geralmente advindos da diáspora negra no mundo, ampliaram sua aceitação.

Nossa prioridade gira em torno da apresentação dessa personagem negra, que de menino negro, descendente de escravizados, analfabeto até os 33 anos de idade e fã incondicional, posteriormente, de livros que tinham como temática a cultura africana,

revolucionou transcendendo, sobretudo a música popular brasileira e seus encontros com “encontros” da diáspora. Por isso, focamos nos processos de racialização mais significativos negociados no percurso de sua trajetória de vida: sua infância pobre, sua juventude no baixo meretrício animando bailes e brigando, o sucesso de jovem negro analfabeto, a fama repentina, o casamento inter-racial, as religiões de matrizes africanas e, violências geradas pela branquitude (RAMOS, 1995a). Nessa direção optamos por enaltecer tais processos para conscientemente abordá-lo à luz do “negro-vida” (RAMOS, 1995), violentado, mas resistente e criador do seu próprio destino, todavia distante da folclorização lançada pelas narrativas da branquitude, geralmente limitadas e cujas suas chancelas não admitem a resistência da população negra brasileira, a partir do “negro-tema” (RAMOS, 1995).

Este capítulo intitulado **Jackson do Pandeiro: O Reinado do Balanço** foi pensado e dividido no afã de contemplar parte considerável do negro-vida oriundo do brejo, mas que logrou resistir e produzir uma obra icônica, que junto com aquela produzida por Luiz Gonzaga formaram movimentos de resistência, os quais foram se remodelando, transformando-se e sobrevivendo às novas modas culturais, novas concepções de mercado cultural e retroalimentando novas gerações, sejam agentes políticos e novas gerações de artistas em cada década vindoura. Conforme fomos desenvolvendo o texto, fez-se necessário fazer um pequeno histórico das gerações de emboladores ou de “sambistas do norte” responsáveis de transformar coco em embolada, depois em rojão e finalmente no forró. Logo criamos o tópico **“Prelúdio do coco”** para sua contextualização e a inserção de Jackson do Pandeiro em toda essa história de resistência e de ritmos.

Em sequência, a partir do que fomos coletando da incipiente quantidade de títulos, trabalhos, reportagens relacionadas ao artista, em relação àquelas relacionadas a Luiz Gonzaga, reconstruímos parte de fatos e acontecimentos fundamentais no capítulo **“Negra-vida: da infância no brejo paraibano a Copacabana”**, no qual podemos entender melhor algumas questões importantes no posicionamento racial de Jackson do Pandeiro do Nordeste ao Rio de Janeiro.

Em **“Cinema e TV brasileira: da notoriedade ao apagamento da memória”** foi desenvolvido algumas conexões do apagamento de Jackson do Pandeiro, devido a problemas de ordem pessoal e também ocasionado pelas influências de ritmos musicais

estrangeiros pela mídia brasileira, que de fato forçou o artista a lançar estratégias de sobrevivência artística dentro dos próprios veículos de comunicação e na aproximação com a nova geração da música popular brasileira.

Posteriormente discutiu-se a partir das canções do cantor e de informações publicadas em periódicos de época, o processo de posituação física e simbólica do negro no tópico “**A cultura brasileira como componente de autoestima e posituação negra**”. Finalmente, em o “**Molho tropicalista ultrapassando a barreira do som**” concluímos o capítulo apresentando informações, que mostrará a retomada de Jackson do Pandeiro a datar pelo reconhecimento da geração tropicalista, que também desfrutou do ritmista o incluindo em diversas atividades ou fazendo importantes regravações do repertório do artista.

4.1 Prelúdio do coco

“O coco é o mesmo que ser brasileiro.

Um tem nariz chato,

o outro é preto,

o outro é branco,

mas todos são brasileiros.”¹⁹⁰

(PANDEIRO *apud* MOURA; VICENTE, p.223, 2001)

Conforme a necessidade de se conhecer um pouco a trajetória de vida de José Gomes Filho e, posteriormente Jackson do Pandeiro, foi fundamental associar parte significativa do seu percurso ao gênero poético-musical dos cocos, suas ramificações e apropriações para melhor entendermos ambos os caminhos. Logo, faz-se substancial contar também um pouco do gênero que Jackson sistematizou de forma peculiar.

Por isso, nesse capítulo trataremos inicialmente em explicar a partir de pesquisadores a importância do coco, que vem do brinquedo popular às iniciativas de

¹⁹⁰ PANDEIRO *apud* MOURA; VICENTE, p.223, 2001;

promoção como gênero musical nordestino, que dominou a cena cultural do Sudeste na primeira metade do século passado. Considerado como grande moda, a partir da década de 1920, em pleno modernismo, conseguiu influenciar grupos de chorões que dividiam seu repertório entre choros e emboladas.

Nesse capítulo ainda trabalharemos as importantes gerações que coquistas e emboladores, presentes na indústria cultural, que antecederam Jackson do Pandeiro mostrando um percurso de atuação em diversas linguagens artísticas. Por fim, abordaremos as narrativas e ambivalências que constituem o homem, o artista Jackson do Pandeiro e sua obra.

Ao contrário do que se pensa, o coco como gênero poético-musical já era de certo modo reconhecido e pesquisado desde os fins do século XIX. Ele aparecia em relatos dos jornais em estados do “norte¹⁹¹” como Alagoas, Bahia, Pernambuco e Paraíba, nos quais a cultura do samba de coco sempre foi profícua. Tais informações encontradas em alguns desses periódicos direcionavam o entendimento da brincadeira do coco para dois caminhos: no primeiro era flagrante a intenção de atribuir sentido associando o bailado às questões de raça e às de classes menos favorecidas da população, possivelmente reles; em segundo momento traziam uma áurea de autenticidade ou de demasiada pureza, que tanto não condizia com a realidade da função¹⁹², quanto aprofundavam um romantismo que transferia ao folguedo uma perspectiva de cultura imutável, fixa e essencialista.

Além dos registros dos jornais, alguns nomes são necessários para o registro sobre as pesquisas relacionadas ao coco e de seus cantadores/cantadoras, também denominados coquistas. Nomes como Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga comandaram a “*Missão Folclórica*” (1938) e os trabalhos de Altimar Pimentel (PIMENTEL, 1968), Theo Brandão (BRANDÃO, 1963), Inez Ayala e Marcos Ayala (AYALA; AYALA, 2000), dentre outros, ajudaram a entender melhor características e peculiaridades relacionadas ao gênero afro-brasileiro.

¹⁹¹ Em respeito às divisões geográficas da época e evitando cair em anacronismo, utilizarei “norte” e “nortista” para nos aproximarmos da definição atribuída aos estados do nordeste na então Capital Federal da época – Rio de Janeiro- e demais estados do sudeste;

¹⁹² Conjunto de informações, ações, rituais que consistem na brincadeira do coco, bailado;

O poeta modernista¹⁹³ Ascenso Ferreira (1895-1965) descreve com simplicidade as principais características do coco e atribui sua origem ao encontro entre índios e negros, além de colocá-lo sempre no trânsito, não apenas territorial, mas também simbólico, entre o litoral e o sertão, um caminho que conduziu tais culturas ao diálogo que proporcionou em poesia e ritmo, uma tradução de nação brasileira.

Para muitos, o comum é associar o gênero do coco ao litoral e ao farfalhar das palhas dos esguios coqueirais nas regiões praieiras. Em alguns casos, o coco aparece no sertão e sendo absorvido como o fruto oriundo do encontro entre o indígena no “toré” e o batuque do “negro que habitou o sertão” (MOURA, 1981, p.227-228). Outros o aproximam dos sons obtidos a partir da batida com as “quengas¹⁹⁴” do fruto. Entretanto, a coquista Ana do coco,¹⁹⁵ revela que o nome do gênero “coco” deve ser associado ao “quengo¹⁹⁶”, à cabeça, à mente, à inteligência e, sobretudo ao improviso, sintetizado na “rapidez de raciocínio” e da consequente execução das frases.

Segundo consta na biografia “*Jacinto Silva-As Canções*¹⁹⁷” de José Luciano, o coco¹⁹⁸ possui uma influência direta das culturas indígenas e africanas, constituindo sua forma mediada pela dança de roda, por vezes celebrada em pares, filas em marcha, rodas, transitando desde o litoral aos sertões nordestinos. No ponto de vista da sua construção poético-literária ele se constitui em sua forma de improviso, perfazendo a atmosfera dos desafios e dos malabarismos vocálicos, quanto em sua forma decorada, sobre a qual se mantem o “cordão umbilical” no enlace poético, que se forma entre puxador de coco, os coquistas e o público. Por sua vez o público ajuda na função festiva

¹⁹³ Ascenso Ferreira ainda na primeira metade do século passado morava no Recife-PE e já seguia as orientações e influências de Mário de Andrade. Fora também o grande divisor de águas entre as disputas entre os Regionalistas e os modernistas, pois o debate importante para ambas as correntes, entretanto optou por seguir àquelas mais inclinadas ao modernismo não seguindo ao Regionalismo, ainda muito influenciado pelo pensamento de Gilberto Freyre;

¹⁹⁴ Parte interna do coco, que após ser limpa, dividida ao meio funcionava tanto para beber água (cuia) e cachaça, tanto servia como instrumento percussivo, que marcava o ritmo da brincadeira;

¹⁹⁵ ACESA- Ana do Coco- Web Série #2/ Alessandra Leão, Garganta Records e Acesa Produções, 2019 no sítio <https://www.alessandrleao.com.br/acesa-episodios/ana-do-coco> acesso em 30/11/2022;

¹⁹⁶ Corruptela popular sinônimo de cabeça, de inteligência, de perspicácia, de juízo no sentido de tê-lo ou não;

¹⁹⁷ JOSÉ, Luciano. *Jacinto Silva: As Canções*. 3ed. - Maceió: Imprensa Oficial Graciliano Ramos, 2021;

de repetição, quiçá transe do/no refrão¹⁹⁹. Vale frisar ainda que o coco pode aparecer de várias formas e nomes, dentre os quais destacamos:

[...] Em tempo de 2/2 ou 4/4, é cantado por um coro acompanhado de percussão e que responde ao cantor. É apresentado em várias modalidades como coco-de-roda, coco-de-embolada, coco de improviso, coco-de-praia, coco-do-sertão, coco-de-umbigada, coco-de-ganzá e coco-de-zambê. É uma festa viva e alegre, com a participação de dançarinos, cantadores e assistentes.” (JOSÉ, 2021, p. 420)

De acordo com o pesquisador Nei Lopes (2012) o coco possui uma polissemia sobre a qual o vocábulo pode se referir desde os frutos das diversas espécies de palmeiras comuns no litoral, assim como sinônimo de cabeça e também como a “dança e canção de origem nordestina. De provável origem banta”(p.92), pois reúne em sua diversidade semântica diversas características presentes no conjunto de etnias, que ajudaram a compor o grupo banto.

Em conformidade com as informações contidas no livro “*O que é o forró?*”(DIAS; DUPPAN, 2021) o coco é descendente do Lundu e foi se misturando sua forma com os batuques encontrados nos diversos estados da federação, principalmente no nordeste brasileiro, assim:

Os ex-escravos de origem africana misturaram seus ritmos, sua percussão e sua dança, com melodias e harmonias europeias, acrescidas das influências das cantorias, flautas e percussões dos indígenas brasileiros [...] os bantos, durante séculos, não tinham escrita e a cultura era passada oralmente de geração para geração. Essa habilidade natural de cultivar as palavras e o hábito de debater e trocar informações fez com que, dentro do cativeiro, proibidos de falar em outro idioma que não o português, nos cantos de trabalho ou lazer, usando estrutura de canto e resposta, surgissem letras de improviso, desafios com trocadilhos, metáforas e temas subentendidos que iludiam seus captores. (DIAS; DUPPAN, 2021, p. 25–29)

Para Jackson do Pandeiro “*tudo é coco*” ou tudo viria a ser coco. O fato é que a vastidão dos cocos em música, em dança e em poética revelam mulheres e homens negros, muitas vezes das comunidades quilombolas, indígenas e mestiças, trabalhadores da roça e operários da cidade grande, pessoas humildes e à margem de grande parte dos

¹⁹⁹ “A antifonia (chamado e resposta) é a principal característica formal dessas tradições musicais. Ela passou a ser vista como uma ponte para outros modos de expressão cultural, fornecendo, juntamente com a improvisação, montagem e dramaturgia, as chaves hermenêuticas para o sortimento completo de práticas artísticas negras.” (GILROY, p.166-167, 2012)

direitos civis. Assim se enquadram muitos dos perfis desses agentes, sobretudo Jackson do Pandeiro.

Ao que parece, foram várias as ondas de música nortista ocorridas na Capital Federal (Rio de Janeiro), que tomaram literalmente o cenário cultural do país. Na década de 1910, registrado como o primeiro momento no qual o gênero dialoga com a indústria cultural, salientamos os nomes de Eduardo das Neves²⁰⁰ e de Baiano²⁰¹, gravam “*Bolimbalacho*” (1908), o português Raul Soares grava na Europa o coco “*Modinha de Pernambuco*” (1911), ainda no mesmo ano Artur Castro grava o coco “*Samba do Norte*” e fechando o período o sucesso “*Cabocla do Caxangá*” (1913) do grupo regional do Caxangá composta por João Pernambuco e Catulo da Paixão Cearense solidifica a força do gênero no Sudeste.

²⁰⁰ “Nascido em 1874 na cidade do Rio de Janeiro, Eduardo Sebastião das Neves “foi uma das figuras mais populares de artista do início do século e um dos pioneiros a gravar discos no Brasil. Acompanhando-se ao violão em suas gravações, Dudu fazia vozes, sons, sendo o precursor do humor na Música Popular Brasileira. Entre 1894 e 1901, apresentou-se nos estados do Rio de Janeiro e Minas Gerais. Em seguida, apresentou-se pelo Nordeste do Brasil tendo percorrido aos estados da Bahia, Alagoas e Pernambuco. Em 1895, iniciou a carreira artística apresentando-se em circos e pavilhões no Rio de Janeiro. Atuou no Circo Pavilhão Internacional, no Parque Rio Branco e no Teatro-Circo François. Em 1900, a Livraria Quaresma publicou “O cantor de modinhas”, sua primeira coletânea de versos. Em 1902, a mesma editora lançou o “Trovador da malandragem”. No mesmo ano, teve sua primeira composição gravada, a canção “Santos Dumont”, também conhecida como “A conquista do ar – A Europa curvou-se ante o Brasil”, registrada na Zon-O-Phono pelo cantor Bahiano. Essa canção foi regravada no mesmo ano pela Banda da Casa Edson, sendo depois regravada pelo cantor João Barros na Victor Record, e depois, no selo Brasil, como um dobrado, registrado pela Banda Carioca, provavelmente na mesma época”. Fonte <https://dicionariompb.com.br/artista/eduardo-das-neves/> acesso em 06/12/2022;

²⁰¹ “Manuel Pedro dos Santos, o Baiano, nasceu em Santo Amaro da Purificação- BA no ano de 1870. “Um dos mais populares cantores do início do século, integrou ao lado de Cadete, Mário Pinheiro e Eduardo das Neves, o primeiro grupo de cantores profissionais da Casa Edison, pioneira na gravação de discos de gramofone no Brasil. É o astro do primeiro disco brasileiro, o que recebeu o número de ordem 1, do catálogo de 1902 da Casa Edison, intitulado “Isto é bom”, lundu do compositor Xisto Bahia. Na gravação, improvisou versos referindo-se ao compositor, com grande saudosismo. Ainda no mesmo ano, destacou-se com a gravação da cançoneta “O arame”, de Ernesto de Souza e gravou de Artur Azevedo a cançoneta “As laranjas da Sabina”, de uma revista de sucesso no final do século anterior. Neste suplemento, aparece com os 73 primeiros discos, 54 chapas pequenas e 19 grandes. Pouco depois gravou da maestrina Chiquinha Gonzaga a música “Namorados da lua”. Como cançonetista atuou no teatrinho do Passeio Público e no Circo Spinelli, chegando a figurar em pequenos filmes, como “O cometa” e “A seresta caipora” de 1910, “José do fandango quer cantar” e “Serrana”, de 1911. Em 1913 gravou com o cantor Cadete o diálogo “O que é política”, de autor desconhecido. No mesmo ano, gravou de Anacleto de Medeiros e Catulo da Paixão Cearense a modinha “Palma de martírios”. Em 1914, destacou-se com a gravação do maxixe “São Paulo futuro”, de Marcelo Tupinambá e Danton Vampré e da toada sertaneja “A partida do tropeiro”, de Catulo da Paixão Cearense e Chiquinha Gonzaga. No ano seguinte gravou com sucesso a marcha “Ai, Filomena”, de J. Carvalho Bulhões. Em 1916, seu nome ficou definitivamente vinculado a outro momento histórico da discografia brasileira. Foi o intérprete de “Pelo Telefone”, de Donga e Mauro de Almeida, sucesso do carnaval do ano seguinte, considerado o primeiro samba gravado”. Fonte <https://dicionariompb.com.br/artista/baiano/> acesso em 06/11/2022;

Ainda na primeira onda de música do “Norte” (CAÇAPA, 2022), que estourava no Sul e no Sudeste, inicia-se por volta de 1922 ao mesmo tempo em que a “*Semana de Arte Moderna*” ocorrida em São Paulo e, fora marcada pela presença de grupos regionais vindos de Pernambuco, que acabaram influenciando jovens da classe média carioca. Os “*Turunas Pernambucanos*”²⁰² compostos pela futura dupla Jararaca e Ratinho aportavam com o repertório de cocos de emboladas, valsas, sambas nortistas e choros, no qual fizeram sucesso frente ao público as canções “*Espingarda*”²⁰³ (1922) e “*Passarinho verde*”²⁰⁴ (1922). Os demais grupos que foram chegando ao Rio de Janeiro apresentando talentos que seriam sucesso no elenco das rádios e gravadoras, assim dos “*Turunas da Mauricéia*” (1927) surgiu o cantor Augusto Calheiros. Mais a frente do grupo “*Voz do Sertão*” (1928) surgiu o Minona Carneiro²⁰⁵.

Desde o início da década de 1920, além do samba, a música rural muito difundida no interior de São Paulo e, sobretudo do Nordeste brasileiro tomaram conta da cena cultural empreendida nos grandes centros urbanos para o restante do país através do

²⁰² “Grupo vocal e instrumental criado na cidade de Recife em 1920 por iniciativa do cantor, compositor e instrumentista José Luís Calazans, o Jararaca, que além de cantar no grupo também tocava violão. Todos os demais integrantes usavam nomes de animais e eram: Ratinho, (Severino Rangel) no saxofone, Pirauá no violão; Bronzeado (Romualdo Miranda) no violão; João Frazão no violão; Sapequinha (Robson Thomaz Florencio) no cavaquinho, e Sabiá (Arthur Souza) no ganzá. Inicialmente o grupo ficou conhecido como “Os Boêmios” e fazia apresentações no carnaval pernambucano. Juntamente com os Turunas da Mauricéia influenciaram a música carioca no final da década de 1920 e começo da década de 1930 como pode ser verificado no grupo Bando de Tangarás criado no bairro de Vila Izabel e que contava entre outros com Noel Rosa, Almirante e Braguinha.” Fonte <https://dicionariompb.com.br/grupo/turunas-pernambucanos/> acesso em 14/12/2022;

²⁰³ JARARACA. Espingarda. Rio de Janeiro: Odeon, 1922;

²⁰⁴ JARARACA. Passarinho verde. Rio de Janeiro: Odeon, 1922;

²⁰⁵ “No início de sua carreira artística participou de um conjunto regional sob o comando de Pedro Alves. Sua voz ficou afetada por complicações de saúde e por isso viu-se obrigado a mudar de estilo. Passou a cantar emboladas. Aprendeu a cantá-las com Manezinho Araújo, que conheceu numa festa na Casa Amarela e com quem realizou algumas apresentações. Em 1927, passou a integrar o conjunto “Voz do sertão”, organizado pelo bandolinista Luperce Miranda. Também faziam parte do conjunto o violonista Meira, José Ferreira no cavaquinho e Robson Florence no bandolim. Em 1928, mudou-se para o Rio de Janeiro acompanhando o conjunto “Voz do sertão”. No mesmo ano, gravou com este grupo diversas composições, entre as quais os sambas “*Sacode a saia morena*” e “*Samba da meia-noite*” e a embolada “*Minas Gerais*”, todas em parceria com Luperce Miranda. Em 1930, gravou a composição “*Dedê*”, de Nelson Ferreira. No mesmo ano, gravou pela Parlophon as emboladas “*Passarinho molhado*”, de Francisco Santoro, “*Oiá lá*”, de Altamiro Carrilho, e “*Amor da cabocla*”, “*Ai seu Mané*”, “*Chô, bicho*” e “*O perigo da muié*”, todas de sua própria autoria. No mesmo período gravou na Victor, de sua autoria, as emboladas “*Comigo não João*” e “*Cajueiro*”. Ainda em 1930 participou do grupo Desafiadores do Norte, com quem gravou a embolada “*O trem vai chegá*” e a marcha lundú “*Meu girassol*”, de sua autoria. Outra composição sua que alcançou destaque foi “*Sertão do Surubi*”, em parceria com Luperce Miranda. Devido à sua saúde altamente debilitada, foi obrigado a retornar para o Recife, onde faleceu em 1936”. Fonte <https://dicionariompb.com.br/artista/minona-carneiro/> acesso em 14/12/2022;

rádio. No Rio de Janeiro, João Pernambuco²⁰⁶, um ferreiro nordestino, compunha músicas, introduzia gêneros musicais tirados da memória e ampliava o repertório de canções e experiências também ao choro.

Em São Paulo, Cornélio Pires²⁰⁷ registrava e divulgava a cultura caipira (Minas Gerais, Mato Grosso, Goiás e Paraná) nos veículos de comunicação e vendia os primeiros fonogramas, porém nesses registros traduzia-se um projeto de cultura caipira estático, que não dialogava com as experiências urbanas modernas.

Para nossa análise é imprescindível apresentar, que João Teixeira de Guimarães, o João Pernambuco (1883- 1947), juntou-se nos anos 1910 aos músicos, Pixinguinha, Donga e aos escritores Catulo da Paixão Cearense e Afonso Arinos. Da amizade entre músicos e intelectuais formaram o “*Grupo do Caxangá*” (1913), parceira que traria além da troca de experiências de universos sonoros divergentes, entretanto marcados pela sonoridade do batuque, um repertório amplo. Sobre a profusão de gêneros musicais na obra de João Pernambuco, o sociólogo Elder P. Maia Alves infere que:

[...] passou a experimentar os ritmos urbanos (ou em processo de urbanização) que grassavam na cidade: o maxixe, o lundu, a polca, a valsa, a modinha e, sobretudo, o choro. Este último, inclusive, mobilizou parte das energias criativas de Pernambuco, que, na esteira das formas de harmonização e aceleração rítmica promovidas pelo músico Ernesto Nazareth, imprimiu um tom peculiar ao chamado tango brasileiro. Durante a década de 10, já conhecendo os principais circuitos da música urbana da cidade, Pernambuco passou a insinuar os ritmos, fragmentos e reminiscências lúdico-orais do sertão e do litoral nordestino, como as cantorias dos repentistas, o desafio, o coco e a embolada. (2012, p. 46)

Da criação do “*Grupo do Caxangá*” à inserção de um repertório que flertava com gêneros da cultura nordestina, a exemplo da cantoria, da embolada e do coco, com os gêneros urbanos, como o choro, João Pernambuco lançou um modelo de grupos regionais, entre os quais estava presente o equilíbrio entre instrumentos de cordas, de sopro, de percussão associadas a letras que retratavam temáticas pitorescas, nas quais as pequenas cenas do cotidiano sejam rurais, sejam urbanas se faziam presentes. Dessas experiências, que possibilitaram o trânsito simbólico inter-regional o coco de embolada,

²⁰⁶ ALVES, Elder P.Maia. A Sociologia de um gênero: o Baião. Maceió: EDUFAL, 2012, p.46.

²⁰⁷ _____, Elder P.Maia. A Sociologia de um gênero: o Baião. Maceió: EDUFAL, 2012, p.77-85;

de acordo com a quantidade de execução e popularização, ganhou status de “*praga de época*”²⁰⁸ cultural urbana, servindo de inspiração para grupos nordestinos estabelecidos no Sudeste, quanto para as referências do samba carioca.

Desses trânsitos simbólicos surgiram os “*Turunas Pernambucanos*” (1928), os “*Turunas da Mauricéia*” (1928) e os “*Oito Batutas*” (1919) apresentando influências em grupos vocais, que inspiram a formação do “*Bando de Tangarás*” (1929) de onde saíram Noel Rosa, Almirante e Braguinha para enfim compor o cenário cultural nacional²⁰⁹. Entretanto, artistas oriundos do Nordeste também protagonizavam o “*show business*”, que acontecia na Capital Federal do país, dentre os mais celebrados podemos citar: *Augusto Calheiros, Jararaca e Ratinho*²¹⁰, *Manezinho Araújo, Luperce Miranda, Minona Carneiro, Quatro Ases e um coringa*.

Entre a década de 10 e 40 essa base se difundiu, adotando variações rítmicas e melódicas em meios às transformações envolvendo arte, técnica, mercado e memória, a partir das quais se criou um domínio de competências lúdico-musicais vinculadas às memórias e às tradições musicais rurais nordestinas. Fato atestado pela proeminência que o gênero coco de embolada alcançou no circuito urbano-musical carioca, sendo constitutivo da educação poético-musical de uma plêiade de músicos e compositores, como Noel Rosa, cuja primeira canção de sua autoria, gravada e registrada em 1928, foi a embolada “*Minha viola*”. (ALVES, 2012, p. 68)

Diferentes do trânsito empreendido pelo samba, que compactou uma diversidade considerável de sotaques e funções ao gosto da ótica urbana carioca, diversas foram as tentativas de artistas do Nordeste de legitimarem ritmos regionais, a exemplo da embolada, da cantoria e do coco, entretanto os referenciais apresentavam pouca performance e estruturas de composição, nas quais não existiam nenhuma novidade mediada a partir do trânsito sonoro-musical, que a modernidade cultural imprimia.

Além dessas referências é importante ressaltar que foi essa primeira geração de coquistas, que pode desfrutar das mudanças tecnológicas, pelas quais as rádios e a indústria fonográfica vinham vivenciando. A amplificação da voz pelos novos microfones e as gravações em canais, mesmo que poucos, de forma separada, beneficiaram inclusive os produtos que foram gerados e as vozes desses artistas. A essa

²⁰⁸ CASTRO, Ruy. Carmem Miranda: uma biografia. Rio de Janeiro: Companhia da Letras, 2005, p.45-46.

²⁰⁹ ALVES, Elder P.Maia. A Sociologia de um gênero: o Baião. Maceió: EDUFAL, 2012, p.53;

²¹⁰ DREYFUS, Dominique. Vida do Viajante: a saga de Luiz Gonzaga. São Paulo: Ed. 34, 1996, p.106.

geração pertencem Maria Joana (PE), Odilon Jacaré (PB), Chico Antônio (RN), Estefana de Macedo (PE), Alce Rilston (RJ), Manoel Lino (Al), Joviniano Araújo e Flora Mourão (PB), esta em especial, mãe de Jackson do Pandeiro.

De forma subsequente, o segundo bom momento de música do “Norte” nas regiões que compreendiam o eixo Rio de Janeiro/São Paulo e estados do Sul influencia os jovens da Capital Federal e também sambistas como Heitor dos Prazeres, Ismael Silva e Paulo da Portela. Entretanto um grupo da classe média carioca intitulado “*Bando de Tangarás*” (1929) composto por Almirante, Braguinha e Noel Rosa grava sua primeira canção “*Minha Viola*” (1929), uma embolada à moda do “Norte”, dentre as tantas que dividiam o seu repertório com choros e sambas.

Nesse segundo momento da música nortista no Sudeste as canções regionais, ou mesmo, os cocos de emboladas perdem terreno na mídia para os sambas cariocas e para as marchinhas, todavia outros nomes ligados à cultura dos ritmos no “Norte” foram se solidificando, a exemplo de Manezinho Araújo (1913-1993)²¹¹, o poeta marinheiro, o “*Rei da Embolada*”. Percebam que o coco já havia coroado um rei embolador. Além do poeta marinheiro, a segunda leva de coquistas, apresentou ao país o talento de Luperc Miranda²¹² e Francisco Sena.

²¹¹ Manuel Pereira de Araújo nasceu em Cabo de Santo Agostinho- PE no ano de 1913 e faleceu em São Paulo em 1993. Como polígrafo movimentou a primeira leva de música regional no sudeste cantando e compondo, além de ter feito carreira no jornalismo e, posteriormente se concretizando como um dos grandes pintores brasileiro do século passado;

²¹² “Em 1926, passou a integrar o conjunto *Turunas da Mauricéia*, grupo formado pelos irmãos João (bandolim) e Romualdo Miranda (violão), por Manoel de Lima (violão) e João Frazão (violão), além do cantor Augusto Calheiros. O nome *Turunas da Mauricéia* foi escolhido por sugestão do historiador Mário Melo, em lembrança aos tempos do domínio holandês e do governo de Maurício de Nassau. Em 1927, os Turunas chegavam ao Rio de Janeiro, mas ele somente veio reunir-se ao grupo alguns meses depois. Cantavam emboladas, cocos, ritmos até então desconhecidos na cidade, e trajavam roupas sertanejas, com chapéus de abas largas erguidas na frente, onde se podia ler: “*Guajurema*”, “*Riachão*”, “*Periquito*” e “*Patativa do Norte*”. No final de 1927, gravaram 20 músicas para a Odeon, sendo três de sua autoria e Augusto Calheiros: os sambas “*Pinião*” e “*O pequeno Tururu*” e a canção “*Belezas do sertão*”. Note-se que “*Pinião*”, uma embolada foi lançada como sendo samba. Nesse mesmo ano, animado com o sucesso dos Turunas, organizou em Recife um novo conjunto: *Voz do Sertão*, no qual tocava bandolim e era integrado por Meira (violão), José Ferreira (cavaquinho), Robson Florence e o cantor de emboladas Minona Carneiro e, pouco depois, Romualdo. Em 1928, a embolada “*Pinião*”, de sua autoria e Augusto Calheiros, que integrava o repertório dos Turunas, foi cantada em toda a cidade, constituindo-se em grande sucesso do carnaval daquele ano. Transferiu-se então para o Rio de Janeiro, onde conheceu o violonista Tute, de quem o conjunto gravou “*Pra frente é que se anda*” e “*Alma coração*”, valsa que obteve grande sucesso, tendo sido regravaada posteriormente. Ainda em 1928, o grupo *Voz do Sertão* lançou pela Odeon seis composições de sua autoria: o fox “*Primoroso*”, a valsa-choro “*Lindete*”, os sambas “*Sacode a saia morena*”, “*Samba da meia-noite*” e “*Sertão do Surubim*” e a embolada “*Minas Gerais*”, as quatro últimas com Minona Carneiro. Nesse mesmo ano, outras composições suas como a valsa “*Alma do*

Outro dado importante, ainda nessa época, foram as revelações e registros oriundos da “Missão de Pesquisas Folclóricas” encabeçadas por Mário de Andrade e por Oneyda Alvarenga ainda nos anos de 1938, nas quais o Brasil das entranhas e sob o véu da população mais abastada fora descortinado revelando assim um enorme protagonismo, que elevaria os requintes do campo das religiosidades, da musicalidade, da dança e da poesia afro-brasileiras. Registrada conforme os relatos do “*Turista Aprendiz*” (MÁRIO DE ANDRADE et al., 2015) foram catalogados as fotos, instrumentos musicais, peças, artesanias e registros fonográficos, que fundamentaram parte considerável das pesquisas posteriores sobre o coco, que se fundamentam até os dias atuais.

O terceiro momento do coco em processo de expansão cultural “nortista” no Sul e Sudeste foi de grande valia, pois a partir da década de 1950 com o processo de urbanização chegando a diversas cidades do Brasil, proporcionou o desenvolvimento em diversos setores da economia mesmo no Nordeste. O exemplo do brejo paraibano, a cidade de Campina Grande movimentou a economia em franca expansão que passava pelas commodities da cultura algodoeira e da indústria têxtil. Já o Recife, capital de Pernambuco, possuía também uma rica participação na economia, a qual se dividia pela cana e seus derivados, mas se destacava também na indústria de entretenimento cultural, sobretudo nas comunicações. “*Pernambuco falando para o mundo*²¹³” era o slogan da recém-chegada *Rádio Jornal do Comércio* (1948) vista à época como um dos grandes veículos de comunicação da América Latina. A partir dessa atmosfera favorável surge o grande nome dessa última geração, o cantor e musicista Jackson do Pandeiro.

Sobre esta personagem, vale lembrar que devido ao seu reconhecimento ainda no “Norte” correspondente à proeminência do setor da radiodifusão e da indústria fonográfica, não só saiu do Nordeste e chegou ao Rio de Janeiro nos braços da

sertão”, a marcha “*Lúcia*” e o choro “*A farra o Olegário*” foram gravadas pelo grupo *Voz do Sertão*. Também nesse ano, fez suas primeiras gravações solo: ao bandolim o choro “*Lá vai madeira*” e o fox-trote “*Barulhento*” e ao cavaquinho o fox-trote “*Moto contínuo*” e os choros “*O caboclo alegre*” e “*Rigorouso*”, todas de sua autoria.” Fonte <https://dicionariompb.com.br/artista/luperce-miranda/> acesso em 14/12/2022;

²¹³ De acordo com a amplitude do sinal gerada pelos modernos transmissores ingleses, a *Rádio Jornal do Comércio* (1948) conseguia ampliar sua audiência para as Américas, para Europa e também para o continente africano, portanto instituiu o famoso slogan “*Pernambuco falando para o Mundo*”.

audiência popular e bastante badalado, após a eclosão da canção de Rosil Cavalcante, “*Sebastiana*”²¹⁴ (1953), um coco do Norte.

Ainda nesse mesmo ano, o embolador Manezinho Araújo possuía na “*Revista do Rádio*” (1953) uma coluna intitulada *Rua da Pimenta*, na qual destaca em nota breve a voz e habilidade de Jackson do Pandeiro. Ressalta em nota:

Tenho ouvido frequentemente, na rádio, um disco gravado por um meu conterrâneo, de nome Jackson do Pandeiro. E tenho-me deleitado com sua voz típica e suas músicas essencialmente nortistas. Que beleza! Vivôooo. (1953)

Vale ressaltar ainda na mesma coluna “*Rua da Pimenta*” (1954), Manezinho Araújo declara sua admiração pelo trabalho realizado por Jackson do Pandeiro, manifestando que pensava que a embolada (o coco) estaria com seus dias contatos, entretanto o trabalho de Jackson não só legitimou uma nova permanência do gênero no rádio e na cultura popular. Segue a nota:

Aí está o novo disco de meu conterrâneo Jackson do Pandeiro. Vem com a mesma explosão de seu “*Forró em Limoeiro*”. Vai fazer brilhante carreira, não resta menor dúvida. Qual o segredo de Jackson? Qual a técnica usada para o seu sucesso, o porquê de seu agrado, a atração popular nos seus discos? Tudo se resume nisso: Jackson é puramente típico. Não sofreu nenhum burilado, é água da fonte, é pedra bruta, é luz de carboreto. Suas melodias não passam pela ciência dos eruditos, são originais, tem cheiro de mato, sabor de engenho e pinceladas de Nordeste brabo. Jackson não se preocupa com isso. Aprende o refrão de um coco bruto, abre a garganta e sai uma gostosura simples, sem máscara e artifícios. Todo mundo está cansado das mesmas coisas de sempre. E Jackson, apesar de seu nome que não é bem o de um cantador daquelas plagas, é diferente. Diferente e simples como todo cabeça-chata de valor. Vai longe esse meu conterrâneo. Ando arrumando minhas malas para deixar o rádio. E confesso que andava triste. Tinha a impressão que a embolada, o coco sacudido e sincopado, iriam comigo. Vejo agora satisfeito alguém para continuar minha obra. Luiz Gonzaga deu trono ao baião. Vieram outros como Luiz Vieira, Carlos Galindo, Catulo de Paula. Entre esses bons soldados da música nordestina, vai figurar, daqui por diante, o representante do coco matuto. Já posso tratar de minha aposentadoria, sem preocupações. Jackson do Pandeiro é uma bandeira melódica do nordeste, bandeira típica da embolada, do coco e do rojão, desfraldando-se no Brasil do Sul na conquista de sucessos. É pinto de bom galo. Que é esse pernambucano querido. Desça daí cabra da peste, e venha cantar bonito em terreiro carioca. Já lhe esperam de braços abertos. Vivôoooo! (1954)

Toda exaltação presente na coluna lançada por Manezinho Araújo sobre o lançamento do disco de Jackson do Pandeiro e sobre sua forma legítima de cantar como

²¹⁴ CAVALCANTI, Rosil. *Sebastiana*. 78 RPM, Copacabana: Rio de Janeiro, 1953;

os cantadores populares do Nordeste, cuja habilidade vocal e versatilidade na profusão de ritmos coroam o coquista como o grande expoente dessa geração, a partir da década de 1950. O colunista, respeitado e também coroado como o *Rei das emboladas* outrora, com muito respeito, revela admiração e exalta Jackson passando a chave de maneira simbólica da cidade do Rio de Janeiro para o artista de forma solene.

Aos poucos no cenário do Sudeste, principalmente Rio de Janeiro e São Paulo, Jackson vai se familiarizando com os novos ares, aproveitando a “chave” passada por Manezinho Araújo e emplaca seus sucessos, novos ritmos e novas formas de balanço. Ainda em 1954, a *Revista do Rádio* publica “O sucesso de Jackson”:

Graças à colorida interpretação de Jackson do Pandeiro, o rojão, gênero melódico que os sulistas desconheciam, venceu amplamente os grandes centros radiofônicos do país. Por isso mesmo o alegre, “1 x 1”, um dos mais deliciosos da safra de rojões divulgados por Jackson do Pandeiro, passou a figurar nos primeiros postos das paradas de sucesso. A letra pitoresca desse rojão, bem como outras melodias de êxito comprovado estão nas páginas de “*Vamos Cantar*”, cuja edição desse mês já se encontra à venda em todas as bancas de jornal de todo Brasil. (1954)

O ritmo do rojão que Jackson do Pandeiro ajudou a legitimar diante do público e da indústria de entretenimento, sempre esteve relacionado à linguagem literária de violeiros e cantadores em desafio, marcados eminentemente pela prática do fazer literário em improviso. Segundo José, o rojão configura-se em:

Breve trecho musical, entre os cantadores de desafios, executado em viola e/ou em rabeca, antes de se iniciarem os versos, geralmente em andamento mais rápido que a cantoria; baião. Ritmo intenso, de batida contagiante, semelhante ao coco. Foi introduzido ao forró por compositores como Edgar Ferreira, Rosil Cavalcante, Zé Dantas, Elias Soares, Jackson do Pandeiro, entre outros. (2021, p.422)

Conforme registro de Ivan Dias e Sandrinho Dupan (2017) o rojão passou a ser reconhecido pelo imaginário popular a partir da presença de um ritmo marcado pela síncope e pela cadência da viola dos violeiros entre a passagem de um verso para o seguinte. Entretanto no século passado passa a ser reconhecido como um ritmo, o qual se assemelha aquele contido no forró tendo à frente instrumentos como cavaquinho,

pandeiro oriundos do samba, porém mantendo os instrumentos fundamentais para o forró, dentre eles zabumba, sanfona e triângulo. (2017. p.41-42)

Desse modo, os bailes – conhecidos como forrós ou os saraus a gosto popular - proporcionavam novas formas de divertimento para a juventude e para a classe operária, sobretudo migrante, que de certo modo ajudou a edificar o processo de urbanização das grandes capitais. Oriundos das poéticas que se evidenciam pelo improviso das práticas nordestinas tanto o rojão, quanto o baião foram se embrenhando no forró, conforme as narrativas populares entre o campo e a cidade, empregando-lhe uma característica de poesia de “bancada”²¹⁵, como foi também a passagem da cantoria de viola para a literatura de folhetos como o cordel.

Assim Jackson do Pandeiro na companhia também da parceira Almira Castilho foi se tornando figura imprescindível nas revistas do rádio e carnavalescas, gravando discos compactos emplacando vários sucessos, tornando-se cada vez mais popular. Seu sucesso além de fama trouxe bastante conforto para o casal e demais familiares. Desta forma, encontramos aqui a sistematização do gênero do coco, sua influência no século passado a partir das gerações supracitadas acima. Agora se faz necessária a construção a partir de processos de racialização, de ambivalências, das vitórias e dos preconceitos implicados à “*negra-vida*” (1995) deste ilustre artista brasileiro. Da infância pobre, às descobertas da juventude passando pela profissionalização ainda no circuito que compreendia a região Nordeste a sua chegada ao Rio de Janeiro após episódio de violência.

²¹⁵ A poesia de bancada é conhecida pela escrita em papel, aquela que saiu do improviso e deitou suas letras no papel; é uma poesia que não precisa da exatidão dos improvisos, entretanto tem fortes traços de oralidade. O cordel é um grande exemplo de poesia de bancada, pois saiu da performance do improviso e admitiu seu registro no papel. Também podemos admitir que a canção popular brasileira como gênero literário, nesse caso o forró, desenvolveu semelhante trajeto, porque vem dos troncos do improviso assimilados pelo baião e pelo rojão e se legitima em dupla inscrição sobre a roupagem do forró: uma versão que é escrita (desde o ato da composição à impressão em encartes de discos e folhas soltas) e outra cantada, forma mais assimilada pelo público a partir de uma oralidade midiaticizada em rádios e fonogramas;

4.2 **Negra-vida:** da infância no brejo paraibano ao Rio de Janeiro sem pau-de-arara.

Antes de adentrar diretamente, neste tópico, na vida da personagem Jackson do Pandeiro devemos esclarecer que diferente de Luiz Gonzaga que tem um material extenso tanto sonoro, quanto textos e audiovisuais, pois Gonzaga além entusiasta da sua própria imagem, teve uma sua carreira majoritariamente registrada pela gravadora Victor/RCA Victor, o que facilitou as regravações até os dias atuais. Enquanto Jackson do Pandeiro passou por diversas gravadoras, muitas das quais não existem mais, o que dificulta a reedição de sua obra. Ainda assim, existem poucos trabalhos relacionados ao artista sendo que poucas biográficas e outras direcionadas a catalogação de suas músicas e discos. Outro registro importante é o documentário “*Jackson do Pandeiro: Na batida do pandeiro*”²¹⁶ (2019), exibido nas comemorações alusivas ao centenário do artista, contando com poucas exibições e logo em seguida interrompeu-se sua exibição por questões jurídicas de direitos autorais.

“**Negro-vida**” conceito desenvolvido por Alberto Guerreiro Ramos (1995) nos é importante, pois referenda uma ideia de que o negro não vive somente dos estereótipos impostos, da capoeira e das questões relacionadas ao corpo, como muito é disseminado em conluio com a ideia de nação essencializada. Sua constituição está relacionada também aos aspectos cognitivos onde se destacam o protagonismo de produzir conteúdo de relevância referente às narrativas que compõem a nação heterogênea. Lembremos o desenvolvimento dessa tese parte da cultura oral, de pessoas pouco escolarizadas ou não escolarizadas; Analfabetas ou semianalfabetas e, do encontro com intelectuais nordestinos radicados no Sudeste. De acordo com Guerreiro Ramos em “*Patologia Social do Branco*” brasileiro:

Há o tema do negro e há a vida do negro. Como tema, o negro tem sido, entre nós, objeto de escarpelação perpetrada por literatos e pelos chamados “antropólogos” e “sociólogos”. Como vida ou realidade afetiva, o negro vem assumindo o seu destino, vem se fazendo a si próprio, segundo lhe têm permitido as condições particulares da sociedade brasileira. Mas uma coisa é o negro-tema; outra, o negro-vida. O negro-tema é uma coisa examinada, olhada, vista, ora como ser mumificado, ora como ser curioso, ou de qualquer modo como um risco, um traço da realidade nacional que chama a atenção.[...] O negro-vida é, entretanto, algo que não se deixa imobilizar; é despistador, protético, multiforme, do qual, na verdade, não se pode dar

²¹⁶TEIXEIRA, Cacá; VILLAR, Marcus. “Jackson do Pandeiro: Na batida do pandeiro”, independente, João Pessoa: 2019;

versão definitiva, pois é hoje o que não era ontem e será amanhã o que não é hoje.(RAMOS, 1995a, p. 216–217)

Diante das formulações apresentada à luz do pensamento de Guerreiro Ramos podemos tratar que tanto Luiz Gonzaga do Nascimento, quanto Jackson do Pandeiro são exemplos de negros brasileiros, que segundo Ramos (1950) funcionam como rio no pensamento do filósofo Heráclito, pois “não se entra duas vezes”(p.215) porque está em constante mudanças e frequentes negociações. Por isso o plano ideológico impregnado nas relações de raças ainda é constituído de forma hegemônica sob a égide da “brancura como critério de estética social”. Desse modo, correntes científicas traçaram com veemência um paralelismo existente entre o mundo biológico e o mundo social sobre os quais seriam debatidos conceitos de “patologia” e de “normalidade”, segundo os quais,

[...] a questão é extremamente difícil e as soluções que tem suscitado são muito controvertidas. No domínio da sociedade, de modo geral, os sociólogos organicistas definiram normal ou em termos generosos, mas utópicos, como Novicow, ou conforme perspectiva conservadora; isto é, para estes, patológicas seriam todas as tendências que perturbam o equilíbrio natural da sociedade, a sua saúde. A saúde da sociedade equivaleria, para diversos organicistas, a um estado de que só se beneficiam os que integram a classe dominante. Não faltou mesmo, entre os organicistas, quem, como Francis Galton e Alexis Carrel, afirmasse que a pobreza é doença, uma espécie de tara e, portanto, um problema de eugenia. (RAMOS, 1995b, p. 217)

Sendo assim quem é o povo brasileiro? Quem constitui a grande parcela de sua população principalmente no desenvolvimento do século passado?

O negro é povo, no Brasil. Não é um componente estranho de nossa demografia. Ao contrário, é a sua mais importante matriz demográfica. E este fato tem de ser erigido à categoria de valor, como o exige a nossa dignidade e o nosso orgulho de povo independente. O negro no Brasil não é anedota, é um parâmetro da realidade nacional” . (Ramos, 1995[1957], p. 200)

Diante desse importante relato de Guerreiro sobre o povo brasileiro é de grande valia explicar, que o uso do excerto, mesmo funcionando como uma sugestão do autor, sem promover uma definição precisa de povo, colabora com a ideia da tese de que a sociedade brasileira é composta majoritariamente da população negra, parda e preta. Assim podemos associar a sugestão de povo brasileiro negro à trajetória de vida e de

obra de José Gomes Filho para apresentar episódios de violência, estrelato, estratégias de inserção social e ações de auto positivação.

Portanto aqui relataremos o percurso realizado por José Gomes, Zé Jack, enfim por Jackson do Pandeiro do brejo paraibano, onde vivenciou as agruras e felicidades de sua infância à mocidade, da mesma forma que abordaremos também seu caminho como musicista de orquestras e, seu estrelato ainda no Recife (PE) à vida na Capital Federal, Rio de Janeiro.

Nascido em 1919, José Gomes Filho na cidade de Alagoa Grande (onde se localiza a Comunidade quilombola Caiana dos Crioulos) 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 latada²¹⁷, em novenas, em pastoris, em reisados e em outros brinquedos da tradição oral nordestina.

Por isso é imprescindível relatar que em plena década de 1920 observa-se o início de uma transição da predominante influência da música produzida na Europa para o preenchimento e aceitação da música norte-americana, pelos meios de comunicação e setores da indústria cultural. As polcas, as valsas e as modinhas foram cedendo lugar no Brasil aos ritmos nacionais como as marchinhas, o choro, o coco, o samba e décadas à frente o baião e o forró. Entretanto ao mesmo tempo em que os ares modernistas pregavam que para a arte fundamentalmente brasileira seria necessário um mergulho na alma do povo brasileiro, as influências da música norte-americana foram aos poucos tomando conta da programação radiofônica, o que gerou certa resistência.

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). Fato que impôs a Flora Mourão o seu resguardo em casa para não ser “capturado”.

Descendente de índio, com cabelo comprido, useiro e vezeiro em tomar banho nu nos açudes, com uma imbira amarrada na cintura, Jackson quando criança era uma personificação de um curumim. Quem iria querer adotar um

²¹⁷ Segundo (JOSÉ, p, 421,2021) a latada significa a “pancada com a lata; algazarra, bater de latas e panelas; bofetada, tapa”. Entretanto a latada ou o samba de latada virou sinônimo de samba no quintal de casa, ao fundo, escondido como eram os sambas mais fervorosos da casa da Tia Ciata, no Rio de Janeiro;

indiozinho? Comprar, vá lá que seja. E é o que propõe a Flora um dono de circo que, de passagem por Alagoa Grande, vislumbra no menino uma atração a mais entre as disponíveis ao seu diversificado público. Revoltada - e amedrontada -, a mãe rechaça o “mercador de escravos”, tranca o filho em casa e só o libera quando a trupe deixa a cidade. Teve medo que roubassem seu “índio”. (MOURA; VICENTE, 2001, p. 33–34)

Após o susto e ameaça que aquele circo trazia para o menino José Gomes e Para sua mãe, a cidade de Alagoa Grande – PB não oferecia melhores oportunidades para o trabalho, por esse motivo a família migra para Campina Grande – PB, pois ali havia muitas possibilidades, visto que era robusta a influência econômica no município. Podemos entender que a mudança de José Gomes para Campina Grande (PB) além de apresentar aspectos urbanos inovadores, que poucas cidades ou até mesmo capitais traziam, por conta da força empreendida pela cultura do algodão, o “*ouro branco*”, tornou-se responsável pelo desenvolvimento inter-regional e que projetou comparações estatísticas entre Campina Grande – (PB)²¹⁸ a Liverpool, na Inglaterra. Por conta dessa situação de eminente progresso econômico, Campina Grande possuía, já nas primeiras décadas do século passado, uma forte estrutura, inclusive para questões culturais, cassinos, bares, orquestras, teatros e salas de cinema, este último foi responsável por trazer-lhe o batismo influenciado pelas películas de cinema e pelo ídolo bonachão norte americano Jack Perrin: primeiro virou Zé Jack, depois Jack do Pandeiro, posteriormente Jackson do Pandeiro, que teve no cinema sua tela para assimilar o mundo.

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 e têxtil 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 suas primeiras narrativas (VICENTE; MOURA 2001, p.28).

A maria fumaça embarcava e desembarcava seus passageiros num ritmo frenético. Os vagões partiam da cidade abarrotados de algodão, agave, rapadura, aguardente, açúcar, milho e feijão, voltando com mão-de-obra para agroindústria, material de construção para expansão do casario da cidade e das casas dos engenhos e o pesado mobiliário para seus interiores. Até os pianos chegam aos montes. Quinze na fase de pico. Foi em um desses, na

²¹⁸ 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);

casa do juiz Francisco Peregrino Albuquerque Montenegro, que o molecote Jackson travou o primeiro contato com o instrumento. [...] Pára e fica ouvindo por um bom tempo. Não consegue visualizar o objeto que emite aqueles sons, mas grava o timbre e a cadência do “bicho”. (MOURA; VICENTE, 2001, p. 28–29)

Movido pelas ondas de rádio e pelos sambas de Jorge Veiga, Jackson fez escola no baixo meretrício mantendo relações profissionais, de amizade e também 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 “amigas²¹⁹” Maria Pororoca, Josefa e Carminha onde por ventura Jackson afirma: “*aprendi tocar pandeiro nos forrós de lá*”. (SOARES, 2011, p. 222)

Vivendo a cultura do baixo meretrício e de uma popularidade local, José Gomes Filho desenvolveu técnicas a partir dos desafios que fazia em pequenos estabelecimentos da Mandechúria²²⁰, na qual se envolvia destrinchando no pandeiro diversos ritmos que já havia assimilado com sua mãe, Flora Mourão, nos seus tempos de criança a partir dos brinquedos populares do brejo paraibano. Cocos, reisados e pastoris fizeram de José Gomes um grande conhecedor das potencialidades os ritos. Deste modo, o menino foi se formando. Sua escola foi essencialmente constituída pela informalidade e conforme a disposição dos ritos populares, que o calendário afro-cristão dispunha. Foi “*Bedegüe*”²²¹ e por aí se destacou no ofício dos mestres da cultura popular negra, representando nas funções suas respectivas celebrações, seja pelos batuques e festas de caboclo, seja pelos dias que as festas de reis são necessariamente imprescindíveis.

Não frequentou escola, apenas teve a oportunidade de conhecer de forma orgânica os brinquedos populares doravante os conhecimentos de sua mãe, Flora Mourão, que trouxe consigo na batuta a “escola” dos ritos populares desde nascimento à morte. Ela, desde Alagoa Grande a Capina Grande se notabilizou na região como uma grande cerimonialista e teve José Gomes Filho como seu grande aprendiz.

²¹⁹ Mulheres da vida; meretrizes;

²²⁰ Baixo meretrício localizado na cidade paraibana de Campina Grande;

²²¹ Uma espécie de Mateus do reisado, o maestro do Pastoril; Aquele que apresenta o bailado; O mestre de cerimônias;

Por força maior e sem nos incidirmos a nenhuma perspectiva anacrônica, observamos que nossa personagem desde os fins da década de 1940, estava inserida na vida cultural campinense. Período importante para formação profissional do músico e também para sua vida pessoal, pois ao fim da década de 1940 se envolve em uma briga no baixo meretrício fato que o faz fugir de Campina Grande (PB) para a capital João Pessoa.

[...] após uma briga na “Mandichúria” (zona meretrícia) Jackson se muda para João Pessoa, ganhando espaços na Rádio Tabajara (berço musical do maestro Severino Araújo) e os conjuntos de baile, onde seria pupilo do iniciante maestro Moacir Santos. Com emprego certo e casa montada, manda buscar a família. A vida melhora, mas é nessa fase que sofre o maior revés até então, com a perda da venerada mãe. Casa de novo (com Maria das Dores) e é convidado a atuar em Recife, um degrau a mais na escalada. A estrela paraibana em breve seria regional. (DUPPAN, 2022, p. 63)

Conforme foi adquirindo experiência no meio radiofônico em bandas e orquestras ainda em João Pessoa (PB), o artista foi assimilando novas referências sonoras e a partir de 1948 com a inauguração da *Radio Jornal do Comércio* em Recife (PE), Jackson foi se notabilizando, a contra gosto, como bongozeiro. Ao dizer ao maestro Nozinho da orquestra **Jazz Paraguay**, “*não sou cubano*” o aspirante a artista não faria ideia da influência da música afro-caribenha no seu repertório, futuramente marcado por diversos ritmos oriundos da diáspora afro-atlântica. Nas fotos (MOURA; VICENTE, 2001, p. 136) abaixo encontramos um jovem Jackson do Pandeiro imerso nesse universo de múltipla sonoridade tocando bongô.





Nessa mesma época, o jovem musicista vai preenchendo seu tempo em apresentações de diversos programas promovidos pela rádio *Jornal do Comércio* e contando com uma ampla audiência Brasil afora. Participava com frequência dos programas “*Clube da Colher*”, “*Caravana das Nove*”, “*Alô, Momo*” e “*Sai Daí Papangú*”. Estes programas foram moldando o repertório de Jackson com músicas caribenhas, sambas e programação carnavalesca, mas foi apresentando também o artista como um intérprete habilidoso e chamava a atenção de dirigentes de rádio, produtores e do público em geral, pois ele foi responsável por incrementar ao frevo uma vocalização única.

Sua vocalização única marcada pela sua pluralidade rítmica possibilitou ainda na década de 1940 o encontro como o músico Sivuca, apelidado pela imprensa pernambucana de “Diabo Loiro”, para acompanhar com o pandeiro a sanfona do brilhante acordeonista paraibano, que já era bastante reconhecido por sua habilidade em instrumentos harmônicos, segundo consta,

[...] Jackson e Sivuca se reencontrariam pouco tempo depois, já na Rádio Jornal do Commercio, ambos contratados para fazer o que de melhor sabiam: tocar pandeiro e sanfona – embora o futuro autor de “Feira de Mangaio” (em parceria com Glorinha Gadelha) já por essa época fosse considerado o “homem dos oito instrumentos”, manipulando com relativa perícia, além do acordeon, pandeiro, bateria, violão, cavaquinho, piano, manola e órgão. Jackson, por sua vez, fora o instrumento que deu fama, também tocava qualquer objeto de percussão (bateria, bongô, afoxé, reco-reco, triângulo, entre inúmeros outros), não fazia feio com o violão e a manola e tinha alguma familiaridade com a sanfona de oito baixos. Duas orquestras ambulantes a serviço da música nordestina. (MOURA; VICENTE, 2001, p. 140)

O ano de 1953 foi 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. Eis que se institui a umbigada ao repertório. Alegando o cansaço devido ao grande número de apresentações, que colocaram “*Sebastiana*²²²” (1953) e Jackson no topo das paradas de sucesso, Luiza, 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). Do trabalho passando pelo enamoramento ao enlace matrimonial, a dupla teve que conviver com diversas informações preconceituosas devido ao casamento inter-racial, malvisto à época e pelo fato, segundo as especulações, de Jackson ser um “pobre” analfabeto e Almira uma normalista da classe média pernambucana.



Dessa relação profissional nasceu uma relação duradoura e bem sucedida dentro e fora dos palcos. Com o sucesso de público alcançado pela dupla na Rádio *Jornal do Commercio* de Recife, a transferência para Rio de Janeiro foi praticamente inevitável, pois a *Rádio Nacional* já tinha projeto para lançá-los além-fronteiras. Entretanto ainda na cidade do Recife era badalado e reverenciado como um grande talento, em nota a *Revista do Rádio* (1954) publica:

²²² CAVALCANTE, Rosil. *Sebastiana*. Copacabana, Rio de Janeiro:1953;

Sob o comando de Paulo Duarte e Ernani Seve, a Rádio Jornal do Comércio está apresentando, às quartas-feiras, diretamente do seu auditório “Rádio-recreio”, com a participação de Jackson do Pandeiro, Almira Castilho e outros cartazes. (1954)

A parceria com Almira no trabalho com música ultrapassou os palcos incluindo parcerias em composições que se tornaram verdadeiros sucessos do cancioneiro popular. Além disso, a afetividade e vida de viajante os aproximou bastante e, em 30 de outubro de 1954 se casam em Recife, com direito a uma festa badalada, que dizem à boca miúda teve duração de alguns dias. Destaque para a nota na *Revista do Rádio*:

“Casaram-se no dia 30 de outubro na Matriz de São José, em Recife, Jackson do Pandeiro e Almira Castilho. Estiveram presentes ao enlace matrimonial dos artistas da Rádio Jornal do Comércio destacadas figuras da radiofonia local, bem como grande número de fans”. (1954)

Na foto(MOURA; VICENTE, 2001, p. 199) do casamento encontramos à direita o casal de noivos trajados de maneira muito elegantes e sorridentes acompanhados de familiares e amigos próximos, dentre eles Álvaro Castilho (irmão da noiva) e Edgar Ferreira, compositor de alguns dos grandes sucessos da dupla de artistas.



Ainda no mesmo ano foram constantes as reportagens relacionadas diretamente ao enlace matrimonial entre Jackson do Pandeiro e Almira Castilho. Famosos a partir dos sucessos de Rosil Cavalcante, que os fizeram garantir notoriedade nas rádios do Nordeste e Sudeste aos poucos foram se tornando artistas cada vez mais assediados. De seus momentos íntimos reservados ao cotidiano do casal, a mídia registrava cenas

comuns e apresentava seus “produtos”, eis que após o casamento discreto no Recife a *Revista do Rádio*²²³ (1954) publica:



Segundo pode se constatar na reportagem sobre a lua de mel do casal por Max Gold, o casamento marcado para o Rio de Janeiro fora desmarcado na cidade devido ao falecimento do diretor artístico da Gravadora Copacabana, Vitório Latari, que era padrinho de casamento dos noivos. Este fato fez com que os noivos marcassem o casamento para o Recife-PE de forma mais discreta, mas alguns fatos sobre a festa contradizem a descrição da cerimônia religiosa, entre eles:

Aconteceu que naquele sábado só os visitaram alguns artistas, pois alguns artistas estavam impedidos, trabalhando. O resultado que a festa de casamento durou três dias, porque no domingo e na segunda-feira ainda apareceram muitos amigos do casal para comemorar. Somente na terça-feira, dia 2 de novembro, é que Jackson e Almira tiveram alguma tranquilidade e puderam iniciar sua lua de mel. Ficaram no Recife até o dia 13. No dia seguinte, aproveitando a licença concedida pela rádio, vieram para o Rio. Aqui procuram se manter icógnitos. (GOLD, 1954, p. 3-5)

Após as comemorações relacionadas ao casamento e à lua do mel o casal estourou o sucesso de “1 x 1” de Edgar Ferreira, o qual legitimou o sucesso do rojão como gênero forte em âmbito nacional. A notícia foi divulgada na *Revista do Rádio* (1954) no artigo intitulado “O sucesso de Jackson do Pandeiro”:

Graças à colorida interpretação de Jackson do Pandeiro, o rojão, gênero melódico que os sulistas desconheciam, venceu amplamente nos grandes centros radiofônicos do país do país. Por isso mesmo o alegre “1 x 1”, um dos mais deliciosos da safra de rojões divulgados por Jackson do Pandeiro, passou a figurar nos primeiros postos das paradas de sucesso. A letra pitoresca desse rojão, bem como de outras melodias de êxito comprovado estão nas páginas de “Vamos Cantar”, cuja edição deste mês já se encontra à venda em todas as bancas de jornal do Brasil. (1954)

²²³ GOLD, Max. Jackson do Pandeiro e Almira em Lua de mel. *Revista do Rádio*. Rio de Janeiro, 1954;

De volta ao Recife onde tinham contrato ainda com a *Rádio Jornal do Comércio* voltaram a realizar seus trabalhos na rádio e em suas respectivas emissoras associadas. A diversidade de programas sugeridos pela rádio ajudava de forma grandiosa o reconhecimento do público ávido pela sonoridade e simpatia da dupla. Na coluna *Correio do Recife* (1954) destacamos:

★ Jackson do Pandeiro e Almira Castilho continuam em cartaz. Em todos os programas da Rádio Jornal do Comércio a presença de ambos é uma exigência do público, que não se cansa de aplaudir a dupla.

★ Jackson do Pandeiro realizou uma temporada na Rádio Difusora de Limoeiro, fazendo sua estréia no programa "Noturno do Capibaribe".

Conforme o casal desenvolvia seu trabalho e ampliando seu público, sobretudo fora do Nordeste a partir das apresentações nas emissoras do Sudeste, começam a refletir sobre as questões contratuais da *Rádio Jornal do Comércio* (PE), que àquela altura do sucesso não correspondia ao iminente volume de apresentações da “*dupla infernal*”²²⁴, pois os valores foram registrados antes do “boom” dos artistas e encontravam-se muito defasados. Além desses fatores existia um termo de fidelidade ou de exclusividade de Jackson do Pandeiro e Almira Castilho com a emissora, o que culminou em algumas ações judiciais para liberação da dupla, acredita-se que,

Cumpridas as obrigações nupciais e artísticas no Sul, Jackson e Almira retornaram ao lar, no início de 1955, pensando em encontrar uma fórmula de adequação às necessidades do público espalhado pelo país e o laço contratual mantido com *Rádio Jornal do Comércio*, agora com a dupla impedida de se apresentar na maioria das emissoras do Brasil, restando-lhes as que mantivessem vinculação comercial e técnica com a estação pernambucana – muito poucas, apesar da vitrine da Nacional. Ocorrem tentativas de liberação, mas Jackson teria que se submeter às amarras jurídicas do contrato por mais dois anos e meio, como cantor e pandeirista, com um salário defasado, estabelecido antes do seu *boom*. Quando assinou o documento, em 16 de junho de 1953, sua remuneração de Cr\$ 4.500,00 era compatível. Agora, era mesquinha. O contrato de Almira estava acabando e, estrategicamente, não seria renovado por decisão própria. Iriam assim até quando desse, fazer o quê? Ou isso ou uma pesada multa por rescisão. Mas cadê o dinheiro para fazer isso? Indisponibilizado no banco falido. Era ir tocando. Talvez até desse, pois estavam surgindo boas propostas para shows dentro e nas imediações do Recife. Depois pensariam na carreira interrompida no Sul. (MOURA; VICENTE, 2001, p. 202–203)

²²⁴ Expressão usada para apresentar a dupla Jackson do Pandeiro e Almira Castilho;

Reféns das amarras jurídicas impostas pelo contrato que haviam assinado quando das suas inserções na emissora pernambucana, foram se apresentando na cidade do Recife e em cidades circunvizinhas para sobreviver de forma digna, mas seus planos de sucesso estavam concentrados na região Sudeste. Enquanto a “alforria” jurídica não saísse, a dupla se apresentava com frequência, eis que surge um convite de Mauro Malta, locutor da emissora, para tocar na casa do ex-presidente do Náutico Futebol Clube, Eládio Barros:

[...] uma dessas apresentações junto aos Armazéns Triunfo, conseguindo o patrocínio para um show da dupla, com regional e tudo, na residência do ex-presidente do Náutico Futebol Clube, Eládio Barros de Carvalho, em comemoração ao título conquistado pelo time. Embora torcedor do Santa Cruz, profissionalmente Jackson iria onde lhe chamassem em condições propícias, operacional e financeiramente. Almira cuidava para que fosse assim. A ele cabia manter acesa a chama artística que os aquecia e decidir se iriam ou não atender a determinado convite. A ela era reservada a tarefa de tomar conta de todos, os outros detalhes, incluindo pagamentos, recebimentos e toda estratégia da “empresa” formada pelos dois, cujos lucros eram divididos igualmente. (MOURA; VICENTE, 2001, p. 203)

Com a apresentação marcada para o dia 12 de fevereiro de 1955 os artistas foram se preparando de acordo com a logística do evento, porém ao chegar à festa de comemoração ao feito do clube pernambucano perceberam um ambiente com uma agitação fora do comum e marcado pela desorganização de palco no qual os artistas iriam se apresentar. Segundo podemos inferir estava:

Tudo acertado, conjunto contratado, seguem para a mansão da Rua da Carvalheira, na Tamarineira, noite de sábado, 12 de fevereiro. Dirigem-se para o abatedouro com a inocência dos cordeiros. Sorriem, conversam com um e com outro, são assediados... Estavam felizes e não havia nenhum motivo no mundo para que fosse ao contrário. Até aquela noite. Festa concorrida, muita gente, muita comida, bebida nem se fala e, como indispensável adereço desses dias pré-carnavalescos, um acintoso estoque de lança-perfume, de posse dos atletas da folia. Alguns inovam no consumo e espirram o inebriante aromatizador em doses de uísque. Dois desses *molotov* são oferecidos ao casal. Almira, com a tarimba dos palcos, já havia rastreado o ambiente com os olhos de lince e flagrara o ato “contraventor”. Coisa tola, era só não beberem. Fingem degustar a mistura bombástica e vão se livrando das generosas e regulares ofertas. A festa corre solta e ninguém se entende direito. Já era perto de meia-noite e não aparecia um cristão para informar onde deveria ser realizado o show, pois não existia nada parecido comum palco ou tablado para que os dois pudessem “armar a tenda”. Decidem-se pelo jardim, no centro do gramado. São posicionadas cadeiras em forma de meia lua, com o conjunto e os microfones acomodados na outra extremidade. Pelo avançado da hora, começo da madrugada do domingo, Jackson entra

logo de sola, com “*Vou Gargalhar*”. A assistência vibra, canta, empurra, grita, se alvoroça... Almira, quando sai do vocal, libera a coreografia característica, dando uns pulinhos ali, mungangando acolá. Fazendo seu trabalho. O jovem Guerra de Holanda, cronista da *Folha da Manhã*, não resiste aos saracoteios da dançarina e passa a mão em suas belas pernas – devidamente recatadas com bombachas e babados. Jackson presencia a cena e, no meio da música, enxerta um sincopado e incisivo “*epa!*”, essa passa. Almira se afasta dançando. Em outra rodada coreográfica, o mesmo insolente repete a afronta. Jackson para a música e avisa que não canta mais. Instala-se o zum-zum-zum. Dirige-se para tomar satisfação com o rapaz, quando é intercedido por um dos jogadores presentes, o Cearense. [...] inaugura-se um truculento festival de socos, pontapés e cadeiradas. Nem Almira escapa dos ensandecidos, sendo esmurrada e chutada sem dó. Teve um que ergueu uma pesada cadeira para arriar em sua cabeça. “*Ele queria me matar...Escapei me abaixando por debaixo de uma roseira me ferindo toda*”, relembra ainda ferida por dentro. “*Não encontro explicação para isso até hoje*”. Jackson revidava instintivamente, mal conseguindo se defender da massacrante investida. “*Ele pulava que só um gato*”, comenta a parceira. Mas a única coisa que os livra de uma bárbara morte ou graves sequelas físicas é a intervenção de alguém com um revólver, que dispara um tiro para cima e repreende, ameaçador: “*O que é isso, querem matá-los?*”. Entre a aparição do providencial anjo da guarda e a indecisão dos agressores, Jackson e Almira escapam até um táxi e seguem direto para o Hospital de Pronto Socorro. Rasgados, escoriados, sangrando e cheios de hematomas, só dentro do carro é que Almira percebe a gravidade do estado do companheiro, com um dedo quebrado e o olho esquerdo horripilantemente branco, como o de um morto. Fora descolado, estava fora de órbita. Solta um grito angustiante e, só aí, começam a chorar abraçados. Estavam vivos. Sentiam-se mortos. (MOURA; VICENTE, 2001, p. 205–206)

A violência descrita aqui em uma mistura de relato e depoimento depreende ações comuns sofridos pelos tais grupos vulneráveis. Mesmo Almira sendo uma mulher branca de classe média foi “agraciada” pela impiedosa força do machismo comum em toda sociedade brasileira. E mais ainda, Almira, mulher branca e formada era casada com Jackson do Pandeiro, indiscutivelmente um negro retinto, vindo da pobreza e analfabeto. Talvez a motivação para o linchamento do casal estivesse marcado pela não aceitação do casamento inter-racial ou ainda, pela não aceitação do sucesso de um Preto. Comuns na pregressa história do Brasil, os linchamentos foram muito comuns na sociedade brasileira principalmente no pós- abolição, quando por motivações diversas a sociedade branca promovia tais espetáculos por razões de ciúmes, inveja ou por pura perversidade.

No capítulo relacionado a Luiz Gonzaga, vimos que o mesmo passou por processo semelhante de violência, quando os irmãos de sua companheira Aldaléia Guedes, o lincharam por outras razões bem diferentes ao ocorrido com Jackson e Almira. No caso de Luiz Gonzaga, os pretextos da violência estavam relacionados a

uma suposta proteção de Aldaléia por seus irmãos. No caso de Jackson e Almira constata-se que os meios de comunicação passaram a divulgar com certa cautela os detalhes do linchamento, pois o crime ocorreu na mansão do ex-presidente do Náutico, clube que compõe a estratificação social da elite pernambucana, alguns de seus membros eram herdeiros da mídia, que possuía o interesse de colocar “panos quentes” na barbárie. No dia 15 de fevereiro de 1955 o jornal “*Diário da Noite*” publica a manchete: “*Agredido casal de radialistas – Na festa particular “a mão boba” andava solta e o marido da atriz reagiu. Ele ferido no rosto e ela com as vestes rasgadas*”. Segue a nota:

Agredido o casal

Só a muito custo Jackson e sua esposa conseguiram deixar o local e, bastante feridos, foram procurar submeter-se aos curativos da urgência no Hospital Fernandes Vieira, onde relataram o ocorrido ao investigador ali de serviço, que, por sua vez, a transmitiu ao delegado Paulo do Couto Malta, autoridade do plantão na Secretaria de Segurança, que tomou providências sobre a abertura do inquérito regular. As contusões e escoriações sofridas por Jackson do Pandeiro estenderam-se mais ao rosto. O conhecido artista de rádio está na iminência de ficar cego, achando-se entregue aos cuidados do oculista Francisco de Assis. (1955,p.16)

No “*Diário de Pernambuco*” (1955) a notícia também foi duramente veiculada mostrando a violência sofrida pelos artistas no malfado “espetáculo” da elite tradicional pernambucana. Segue “*Na residência do ex- presidente do Náutico – Agredidos a sôcos e cadeiradas conhecido casal de radialistas – Ameaça de perder a vista uma das vítimas do massacre de ante-ontem, nos Aflitos*”. Em matéria na “*Revista do Rádio*” (1955) estampa-se a notícia: “*Jackson do Pandeiro, espancado, está quase cego!*”.



Devido o ex-presidente do clube Náutico, Eládio Barros, ter laços familiares com a Família do empresário e político F. Pessoa de Queiroz, dono da emissora, o casal

de artistas teve dificuldade de colocar para o público, detalhes do ocorrido e como artistas contratados por essa mesma emissora, tiveram os microfones cortados. Como podemos ler na entrevista de Jackson a “*Revista do Rádio*”:

Tomávamos parte em um espetáculo realizado na residência do ex-presidente do Náutico (relata Jackson do Pandeiro) , quando um dos presentes dirigiu pilhérias pesadas a Almira e chegou ao cúmulo de fazer “a mão boba”, como se diz vulgarmente. O indivíduo não deu atenção às minhas palavras e eu, como era natural, exigi satisfação ao mal-educado. Foi a conta: Imediatamente surgiu alguém em defesa do ousado, convidando-me para um desfôço pessoal. Ato contínuo, surgiram outros indivíduos que passaram a agredir-me com sôcos, cadeiradas e pontapés, envolvendo minha esposa também no conflito. Deixamos o local a muito custo, sangrando abundantemente, tendo as contusões e escoriações que sofri atingido mais o rosto. Quase fiquei cego, mas estou entregue aos cuidados do oculista Francisco de Assis e tendo fé em Deus de que vou ficar bom. Desejo também registrar aqui que não recebemos apoio nenhum da Rádio Jornal do Comércio, pois não permitiram que usássemos o microfone para comunicar ao público a razão de nosso afastamento. Protesto veementemente contra medida da direção da emissora, que proibiu nossa chegada ao palco e ao microfone. (1955, p.21)

Diante do ocorrido e contando com a colaboração da imprensa rival , Jackson e Almira expondo com cautela detalhes do linchamento para o público e também para seus fãs. No “*Diário da Noite*” (1955) estava estampada a notícia “*Jackson do Pandeiro ameaçado de cegueira*”.



Mesmo violentados e linchados, Jackson do pandeiro e Almira Castilho presenciaram na pele o poder da branquitude e do silenciamento. Violência comum das elites locais brasileiras que sequer divulgaram tal violência. Mesmo sendo estrelas de uma das maiores emissoras de rádio da América Latina suas vozes foram silenciadas,

pois o linchamento ocorrera na casa de um integrante da elite pernambucana, possivelmente colaborador da *Rádio Jornal do Comércio*. Os veículos de comunicação concorrentes da Rádio Jornal do Comércio foram, obviamente, aqueles que mais divulgaram a violência com o músico, porém em notas singelas como G.Vasconcelos lançou: “*Conforme divulgamos, oportunamente, Jackson do Pandeiro está-se restabelecendo rapidamente dos ferimentos recebidos no conflito em Recife. Ele não perderá a vista, não*”. (Revista do Rádio, 1955)

Notemos que a informação veiculada nos jornais e revistas de época não fazem qualquer menção aos agressores por se tratarem de pessoas vinculadas às classes tradicionais de Pernambuco, o que deixa transparecer que a dupla de artistas se machucou sozinha. O linchamento foi muito comum aos negros, sobretudo no pós-abolição como bem explica o historiador Petrônio Domingues em “*Protagonismo Negro em São Paulo*” (2019) que a partir da extinção do escravismo no Brasil e com a legitimação da República houve a criação de uma espécie de “*linha de cor*” (DOMINGUES, 2019, p. 40) associada ao preconceito de cor, os quais impuseram uma série de estratégias de resistências de sobrevivência da população negra. A resistência vista como afronta pela elite branca nacional impôs uma segregação não chancelada pela lei, porém no exercício da raça e socialmente construída sob a alegação da incapacidade intelectual do negro.

Outros autores como Monsma ao comparar a condição do racismo entre Europa e Brasil era muito explícita de forma hegemônica naquele continente, enquanto neste alguns casos eram registrados em menor frequência, ainda nos fins de século XIX para o século posterior, geralmente por efeito de um pensamento supremacista arraigado nas elites nacionais (MOSNA, 2004, p. 16). Em 1953, momento em que aconteceu o linchamento de Jackson do Pandeiro em um clube da elite branca de Pernambuco, estado berço do grande empreendimento escravagista, como coloca Domingues (2019, p.39) não se podia sequer ventilar a expressão “preconceito de cor”, entretanto podemos observar nas notas dos jornais locais nenhuma menção ao ato violento em associação direta ao preconceito racial. O linchamento sofrido pela dupla pode ser entendido como uma retaliação a um artista preto casado com uma mulher branca, ambos vivenciando uma vida de sucesso, a qual contrariava os brios da branquitude local.

Desta forma Almira Castilho e Jackson do Pandeiro começaram a desfrutar das benesses do estrelado, mas também das agruras que um casamento inter-racial traria àquela altura da fama. Uma mulher branca com formação e um negro analfabeto colhendo os louros da fama era um fato inusitado para uma nação eminentemente negra, porém refém de uma cultura eurocêntrica.

Devido ao ocorrido na capital pernambucana e também pelos problemas enfrentados por questões contratuais, o casal decide se estabelecer no Rio de Janeiro onde poderiam ter melhores oportunidades. 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, uma cobertura chamada por eles de “sítio” em sua parte superior por ser bem arborizada. Frequentaram diversos programas de rádios e eram disputados pelo incipiente mundo da TV brasileira. (MOURA, VICENTE. 2001, p.215). Podemos constatar a recepção do casal no Rio de Janeiro na matéria da “*Revista do Rádio*”, a “*Foto da Semana*”(EQUIPE DO JORNAL, 1955, p. 19):



No texto encontramos a notícia da recuperação da sua visão e ainda destaca a transferência do casal para a capital federal para trabalhar nas rádios Mayrink e na Mundial, reestabelecendo assim sua agenda e retomando suas vidas.

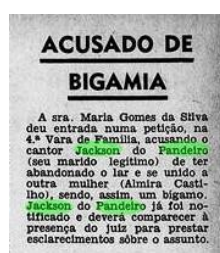
Almira Castilho era responsável por agendar as apresentações da dupla, os valores dos cachês e a contabilidade do casal. Mas, além disso, Almira por ser professora de formação conseguiu alfabetizar Jackson já velho, que tomou gosto pela leitura ainda no Recife, tendo como predileção temas folclóricos,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

O ano de 1955 fora bastante conturbados para Jackson do Pandeiro e Almira, desfeito mal estar do linchamento e dos empecilhos contratuais, o casal cai de vez nos braços da opinião pública e emplacam sucessos no rádio e na jovem TV brasileira,

compondo a grade na programação dessas emissoras. Matéria publicada na “*Revista do Rádio*” (1955) destaca a popularidade e a felicidade da dupla:



Entretanto, quando parecia que tudo começaria a transcorrer normalmente aparece na própria imprensa uma acusação do crime de bigamia envolvendo Jackson do Pandeiro, o qual fora notificado pela Sra. Maria Gomes da Silva, primeira esposa de Jackson ainda na Paraíba. Maria motivada pelo sucesso e talvez pelo dinheiro que os ex-marido vinha fazendo achou no dever de buscar “seus direitos”, como podemos perceber na nota emitida pela “*Revista do Rádio*” (1955):



Em outra nota na “*Revista do Rádio*” (1955) o cantor relata diversos problemas, pelos quais passou no decorrer desse agitado ano. Segundo podemos ler na nota o próprio Jackson do Pandeiro comenta:

Jackson do Pandeiro é a desolação em pessoa quando fala sobre o caso em que seu nome foi envolvido: “- Parece que nasci destinado a ser saco de pancada, porque essas coisas só acontecem comigo. Êsse ano foi de amargar pra mim. Fui surrado, quase morri, perdi quase todo meu dinheiro e ainda vem agora essa senhora provocar escândalo”. (GOLD, 1955, p. 8)

Após o turbulento ano e resolvidos grande parte dos traumas e problemas, no ano seguinte o ritmista consegue emplacar dois grandes sucessos: o primeiro “*Forró em Limoeiro*”²²⁵ (1953) e “*Ele disse*”²²⁶ (1956) do compositor Edgar Ferreira²²⁷. Nota-se na

²²⁵ FERREIRA, Edgar. Forró em Limoeiro. Compacto simples. Rio de Janeiro: Copacabana, 1953;

²²⁶ _____, Edgar. Ele Disse. Compacto simples. Rio de Janeiro: Copacabana, 1956;

²²⁷ Edgar Ferreira era “sindicalista militante e getulista de carteirinha, Edgar já enveredara pela temática sócio-política ao compor o samba “O Trabalhador”, no qual denunciava a penúria do operariado ao

primeira canção a narrativa celebrada em um forró na cidade de Limoeiro- PE, mas é importante perceber que é uma das primeiras canções do artista, que traz em seu título o nome “forró”. Segundo consta na fala de Cícero, instrumentista e irmão do cantor em depoimento sobre as parcerias:

“Os compositores que entregavam as músicas prontas, com melodia, letra e tudo, para Jackson, chamavam-se Nivaldo Lima, Severino Ramos, João Silva, Rosil Cavalcante e Antônio Barros. As músicas de Edgar Ferreira, todas, têm parte de Jackson, mas o nome dele não saía. Em “Forró em Limoeiro” as dicas todas são de Jackson. A música chegou um bagaço, aí meu irmão ajuntou tudinho. Não tinha ritmo”. (CÍCERO *apud* MOURA; VICENTE, 1991, p.270)

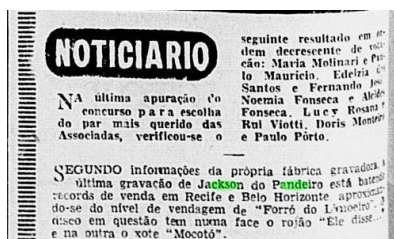
Com Edgar Ferreira teve parceria em canções que fizeram muito sucesso, mas por sugestão de Jackson, não teve parceria compartilhada, pois o cantor queria ajudar com os direitos autorais, o compositor a comprar uma moradia afim de que obtivesse conforto para a família do amigo, o retorno para Jackson nunca chegou por parte de Ferreira. Desse imbróglio surgiram várias polêmicas entre os dois, dentre elas a canção “*Forró em Limoeiro*” como relatou acima Cícero, irmão de Jackson do Pandeiro e, posteriormente na canção “Ele Disse”, na qual homenageava Getúlio Vargas, explicada no relato do cantor:

Quando o autor mostra a composição para o intérprete, esse reage de pronto: “Mas Edgar, parece um jornal”. A extensa letra, montada em uma das “repetitivas” melodias do parceiro, leva Jackson a optar por cortar a metade dos versos e alterar completamente a música. Fazem isso em conjunto. Almira, guardiã da gramática, conserta os inevitáveis deslizes da língua, cometidos por dois homens que só vieram a aprender a ler quando adultos. Ao final, estava pronto o rojão “Ele Disse”, onde o legado trabalhista de Getúlio estaria imortalizado em versos como “O povo de quem fui escravo não será mais escravo de ninguém”. Composta em 1955 e lançada em 56, esse seria o último trabalho de Edgar gravado por Jackson. (MOURA; VICENTE, 2001, p. 229)

Mesmo com toda a polêmica gerada pela a parceria não reconhecida por Edgar Ferreira, levando Jackson e Almira no registro das composições, quem levou a música

final de cada ano de labuta, revoltado com a situação daqueles que não pegavam no pesado e tinham tudo, enquanto aquele “[...] que mais trabalha, neste mundo nada tem” (MOURA; VICENTE, 2001, p. 228)

às paradas de sucesso foi na verdade o cantor, que fora reconhecido pela imprensa, descrita assim no “*Diário da Noite*” (EQUIPE DO JORNAL, 1956, p. 16) na coluna “*Noticiário*”:



Parceria desfeita com Edgar Ferreira, Jackson e Almira continuam a esbanjar sua popularidade decorrente ao bom número de vendagem de discos, e devido ao incremento da popularidade decorrente dos programas no rádio e na TV. O casal distante das polêmicas do início de carreira e fora de novos percalços, passou a se habituar facilmente no Rio de Janeiro, morando em bairros bons, usufruindo do dinheiro da fama e felizes com o matrimônio.

O fato é que a dinâmica cultural vive a pleno vapor, não foi diferente na década de 1960 para o casal. Jackson sentia que os ventos vinham mudando, pois o movimento da Jovem Guarda com letras muito simplórias e a Bossa Nova que segundo ele, “*não tinha alegria. Você não faz festa, um baile só com músicas da bossa nova*” (MOURA; VICENTE, 2001)²²⁸, vinham tomando a frente, mas sua estratégia foi investir na alegria. Todavia o ritmista ainda era artista muito prestigiado pela imprensa como podemos perceber na matéria da revista carioca “*O Cruzeiro*” (EQUIPE DO JORNAL, 1956a, p. 51–52) que estampava é grande reportagem: “*A Bossa também se chama Jackson do Pandeiro*”²²⁹.

²²⁸ Importante salientar, que a Bossa Nova chegou de forma bastante representativa ao fim de 1958, mas não era considerado um ritmo dançante, específico para animar bailes. Em 1959 surge como forma de preencher os anseios do público dançante uma vertente bossanovista intitulada sambalanço, que contou swing de Djalma Ferreira e seus Milionários do ritmo, além da presença do piano de Ed Lincoln, os quais misturavam a sonoridade da Bossa Nova ao samba de gafieira, além de trazerem a improvisação do jazz dançante. No mesmo ano, Jackson do Pandeiro lançava o samba rock provocativo “*Chiclete com Banana*” (1959) composto por Gordurinha e Almira Castilho, canção que dialogava com a sonoridade do sambalanço (SOUZA, 2022) e fazia ainda uma crítica em relação à valorização da identidade brasileira frente à cultura norte americana;

²²⁹ Equipe de O Cruzeiro. *A Bossa também se chama Jackson do Pandeiro*, Ed. 7. p. 51-52. Rio de Janeiro, 1956;



Ainda usufruindo do prestígio proporcionado pela sua notoriedade enquanto artista alegre ao invés de mudar de gênero para agradar ao público, sustentou-se em sua formação cultural tanto criticando os gêneros “importados”, quanto ressignificou sua batida de sambista, coisa que Luiz Gonzaga não conseguiu. Na canção “*Twist, não*”²³⁰ (1963), Jackson é único de sua geração que critica o ritmo:

Twist, outra americanada
 Zuada de guitarra e violão
 Twist, dança tão rebotativa
 Se a gente não for viva
 Fica com a “carça” na mão.
 (GRILO; FAISSAL. 1963)

Não contente com que vinha acontecendo devido à suposta invasão da música estrangeira no cenário cultural brasileiro, redimensiona os batuques do coco e do samba de latada nordestinos para o contexto do samba carioca, reafirmando dessa forma o potencial rítmico da música brasileira. Ainda na década de 1960 produz álbuns conceituais que traziam a música alegre a partir de forrós endiabrados com sambas dançantes, felizes e provocativos. Na canção “*O Vento*”²³¹ (1963) o rojão que se funde ao samba e à gafieira mostra que o cantor não iria se render, pois ao mostrar sua versatilidade com os ritmos dançantes e alegres, a letra jocosa típica da alegria popular

²³⁰ GRILO, João; FAISSAL, Roberto. *Twist, não*. LP Forró de Zé Lagoa. Rio de Janeiro: Philips, 1963;

²³¹ MARQUES, Braz; PANDEIRO, Jackson do. *O Vento*. LP Forró de Zé Lagoa. Rio de Janeiro: Philips, 1963;

exalta a “Nêga” em uma cena de folia, que causaria inveja à cena famosa da atriz Marilyn Monroe, quando se lê:

Olha o vento deu por baixo

A saia da Nêga subiu

O vento deu por baixo

Em forma de corrupio.

.....

Não ande desprevenida

Nem tão pouco de saia godê

Não quero ver minha Nêga

O povo da rua sorrir de você.

REFRÃO

O vento foi insolente

Soprando com força demais

A Nêga segurava a saia na frente

E o vento levantava atrás.

(MARQUES; PANDEIRO, 1963)

Cenas hollywoodianas e afro-brasileiras à parte, o fato é que o diálogo com a cultura global mediante os ritmos brasileiros e o enaltecimento da “Nêga” eram sempre apresentados nos repertórios presentes nos álbuns do ritmista. Entre a provocação na comparação de ritmos e cenas do cotidiano, os quais encontraria singularidade por meio de uma cultura diversa e de perspectivas globais, Jackson desenvolve e lança na aurora da moda dançante do “sambalanço” a canção “*É só balanço*”²³² (1964) registrada como swing no LP “*Coisas Nossas*”, na qual a letra justifica a sintonia com o gênero que dança:

Esse é o sambalan-sambalançou

²³² BATISTA, José; SILVA, Barbosa da. *É só balanço*. LP *Coisas Nossas*. Rio de Janeiro: Philips, 1964;

Foi você que me ensinou sambalançar
 Todo mundo no balan, sambalançou
 Sambala sambalançou, sambalalá.

 Um balançou, balançou, balançou,
 Balançou, balançou, quero ver balançar
 Um balançou, balançou, balançou
 No balanço que eu vou, eu não quero parar.
 (BATISTA; SILVA. 1964)

Logo podemos refletir que Jackson não tinha necessariamente aversão aos ritmos estrangeiros, mas àqueles que não tinham na sua essência a dança ou como ele próprio dizia: “molho-balanço”, pois na sua formação de músico popular os brinquedos populares do Nordeste e sua passagem pelas bandas de baile a música dançante era fundamental para toda qualquer diversão. Entretanto, para não perder o elo com novas sonoridades que desafiavam o trabalho de Jackson, este lança em 1965 a canção “*O Assunto é berimbau*”²³³, sobre a qual o samba decanta que “*Agora o assunto é berimbau/ A bossa nova agora é berimbau*”, pois via o compositor intérprete que a música brasileira não poderia perder suas potencialidades, mesmo dialogando com outras linguagens.

Mesmo tentando o diálogo com as novas ondas de balanço ainda na década de 1960, lança a intrigante e provocadora “*A Ordem é Samba*”²³⁴(1966), na qual nos deparamos com a letra e também propõe, que mesmo não sendo carioca, mas sendo forrozeiro, também sabia fazer samba e mais, que o samba é um gênero brasileiro não sendo assim uma exclusividade carioca. Ei-la:

É samba que eles querem, eu tenho
 É samba que eles querem, lá vai
 É samba que eles querem, canto

²³³ BARROS, Antônio; PANDEIRO, Jackson do. *O Assunto é Berimbau*. LP E Vamos Nós. Rio de Janeiro: Philips, 1965;

²³⁴ PANDEIRO, Jackson do; RAMOS, Severino. *A Ordem é Samba*. LP O Cabra da Peste. Rio de Janeiro: Continental, 1966;

É samba que eles querem e nada mais.

.....

No Rio de Janeiro

Todo mundo vai de samba

A pedida é sempre samba

E eu também vou castigar

Lá vai, lá vou eu de samba.

(PANDEIRO; RAMOS, 1966)

A resistência de Jackson, como um Preto nordestino, era de se manter vivo juntamente com sua obra. Essa foi a verdadeira estratégia do cantor, física e simbolicamente vivas. Nesse sentido ao fazer frente e marcar posição no mercado, pois dialogou com o coco, com o frevo, com o samba e demais ritmos afro-caribenhos acaba sendo enormemente reconhecido como sambista no Rio de Janeiro, ajudando e produzindo artistas como Bezerra da Silva, lançado futuramente por ele como “O Rei do Coco”. Parece brincadeira, mas José Bezerra da Silva, grande ícone da malandragem dos morros cariocas era pernambucano.

Diante das mais adversas circunstâncias e resistindo às novas mudanças de comportamento cultural na região Sudeste, Jackson experimentou a partir da junção de diversos ritmos musicais uma teia de conexões, que o fez transcender artisticamente, pois acabou criando sua própria marca musical dentro o universo sonoro afro-brasileiro.

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.

Consta na biografia “*Jackson do Pandeiro: O Rei do Ritmo*” (2001) um relato exposto pelos autores, que o ritmista teria inventado o forró misturando instrumentações e fundindo ritmos brasileiros de matrizes africanas. Muito embora a palavra forró já

existisse no sentido de baile popular e de saraus populares onde os ritmos se faziam presentes independentemente de marcarem simbolicamente essa ou aquela região. 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 (p. 369).

O que podemos notar consoante ao relato sobre JP é uma das legitimações da transposição ou movência²³⁵ do vocábulo no tocante ao sentido, o forró, de subgênero aglutinado entre duas matrizes fundantes, para a condição de gênero ou, como queiram atribuir hoje em dia, o forró como um super gênero. Ao incluir uma instrumentação de samba e também algumas performances vocálicas do frevo como a aceleração das frases, JP amplia e introduz no vocábulo forró ritmos já consagrados como gêneros musicais, porém com o “balanço” do Nordeste carregando no sotaque e na instrumentação de narrativas que compuseram o imaginário de ausências no seu torrão, experiências da travessia andando ou marítima “*pras terras do Su*”(ASSARÉ, 2002), as negociações e aprendizados daquele que migra para o Sudeste. Por essa razão o forró que JP atribui como sua criação, trará aqui nesta tese, uma abrangência de ritmos e sentidos, além de nossa intenção final. Suas fusões e incorporações são resultado de uma cultura diaspórica de heranças afro-brasileiras, que necessita do processo de resignificação constante, pois assim (sobre) vive.

Entretanto, um fato deve ser ressaltado aqui. “Rivalidades” foram narradas entre Jackson do Pandeiro e entre Luiz Gonzaga, logo percebemos que o Rei do Baião registrou no seu repertório o registro primeiro de uma música como o nome “*Forró de Mané Vito*”²³⁶, em 1950, três anos antes de Jackson do Pandeiro registrar a canção “*Forró em Limoeiro*”²³⁷ (1953), seguida de “*Forró em Caruaru*”²³⁸(1955), porém o gênero do forró só foi reconhecido pelo genérico aglutinados de ritmos a partir da década de 1970.

Assim o forró, do qual falamos aqui nessa pesquisa, não é só formado pelo percurso de assimilação de símbolos, também pela construção e ampliação semântica que se moveu de acordo com as necessidades de existência do “in”consciente coletivo

²³⁵ Segundo Paul Zumthor (1993) representa a possibilidade constante de adaptação das poéticas orais de acordo com as situações impostas mediante situações relacionadas a cada contexto social específico;

²³⁶ DANTAS, Zé; GONZAGA, Luiz. *Forró de Mané Vito*. 78 RPM. RCA Victor: Rio de Janeiro, 1950;

²³⁷ FERREIRA, Edgar. *Forró em Limoeiro*. Compacto simples. Continental: Rio de Janeiro, 1953;

²³⁸ DANTAS, Zé. *Forró em Caruaru*. Compacto simples. Copacabana: Rio de Janeiro, 1955;

das camadas populares, nas quais a noção de povo está bem representada, somente no vocábulo. Falar sobre forró vai além do vocábulo, pois enseja uma reconstrução do sentido e “escalada” de um subgênero que pairava entre as sobras de duas árvores frondosas – baião e o coco - para aglutinar todos os ritmos regionais da região Nordeste em um só matulão.

Aqui, faz-se necessário pensar o forró à luz do conceito de “redução sociológica”, orquestrado pelo pensamento de Alberto Guerreiro Ramos, para melhor inferir toda sua capilaridade de recondução a partir da resistência e da posituação da população negra, traduzindo ao agora Gênero, a possibilidade metodológica e sociológica de reunir entre a junção da ancestralidade com a experiência assimilada pela diáspora nordestina e com a urbanidade, um grande manancial de micro histórias, o rico capítulo de uma expressão literária afro-brasileira, a qual contribuiu simultaneamente com movimentos associados ao cânone e às elites nacionais.

4.3 Cinema e TV brasileira: da notoriedade moderna ao apagamento da memória.

“Sucesso que eu digo não é uma música tocar muito no rádio, não. É quando ela toca no país todo, no sertão e em Copacabana. No Rio Grande do Sul e no Amazonas. Em qualquer biboca que você chegar, em beira de estrada, o danado tá tocando. Você vai cantar no interior e nem precisa ensaiar, pois os músicos locais já conhecem o repertório. Isso é sucesso e eu posso dizer que fiz um bruto sucesso. Um sucesso retumbante”.²³⁹ (PANDEIRO, 1976)

No trecho acima, que apresenta uma entrevista de Jackson do Pandeiro ao “*Jornal do Músico*” (1976), mesmo ele relatando sobre o sucesso a partir da elocução e satisfação geral de seus fãs pode inferir que o próprio cantor teria depois diversas ressalvas com a falta de distribuição de sua obra pelas gravadoras e também na

²³⁹ *Jornal do Músico*, Rio de Janeiro, 03/10/ 1976;

transmissão radiofônica, principalmente nos anos 1960. Embora as participações no cinema não houvesse garantido a Jackson do Pandeiro e à Almira Castilho, nenhuma premiação especial foi devido às suas participações na sétima arte e na TV, que a “dupla infernal” conseguiu, ainda que com dificuldades orçamentárias, manter certa notoriedade diante da cena musical.

Através de caminhos diferentes, Luiz que foi seminal como fenômeno de massa devido ao rádio e ao cinema, pela fidelidade ao contrato durante sua trajetória especialmente com a gravadora Victor e depois RCA Victor, contou que sua obra ficasse em evidência até hoje, pois possibilitou inúmeras regravações alimentando diversas gerações, de músicos, apreciadores e pesquisadores. Vale aqui ressaltar, que em pleno século XXI, Luiz Gonzaga além de ser o artista mais escutado no período do ciclo junino também volta ao topo das paradas de sucesso na sua canção “*O Cheiro da Carolina*”²⁴⁰ (1956) remixada em ritmo do “*Piseiro*” voltando aos braços, mesmo que postumamente das novas gerações.

Entretanto Jackson e Almira não tiveram a mesma sorte que Luiz Gonzaga, no tocante à fidelidade com gravadoras, pois lançaram discos por diversas empresas, muitas delas falidas, nas quais os direitos autorais e registros fonográficos ficam impossibilitados de circulação, como podemos no relato:

Jackson nunca guardou fidelidade às gravadoras por onde passou. Exceto a Cantagalo, de Pedro Sertanejo, em São Paulo, que tinha uma explícita filosofia bairrista, lançando quase que exclusivamente intérpretes regionais, novos e afamados. Jackson mudou-se para lá no final da década de 1960, como um dos integrantes desse movimento de rebeldia, ao lado do próprio Pedro Sertanejo, Ary Lobo, Zenilton, Zito Borborema, Denio Santos, Zé Fandango, Nildo Alves, Trio Campana, Sebastião do Rojão, Enio Fernandes, Creusa Costa, Tonico Juazeiro, José Vilaça, Aluizio Gomes, Luizito, Jota Fonseca, Nhá Barbina, Mario Zan, Jorge Paulo, Luiz Wanderley e Mario e Marinho. (MOURA; VICENTE, 2001, p. 251–252)

“Infidelidades” com as diversas gravadoras, a verdade é que o artista já sentia a ameaça ao seu balanço devido aos novos ritmos, que esta indústria cultural vinha assumindo como novas modas, sobretudo aqueles com forte influência estrangeira, porém ao passarem brilhantemente pelo rádio animando os programas de auditório,

²⁴⁰ GONZAGA, Zé; ROXO, Amorim. *O Cheiro da Carolina*. Victor: Rio de Janeiro, 1956;

posteriormente pelo cinema no qual fazem participação em nove chanchadas²⁴¹ entre os anos de 1956 e 1962, dentre elas podemos destacar musicais e participações especiais: “*Tira a Mão Daí*”²⁴² (1956), “*Batedor de Carteira*”²⁴³ (1958), “*Minha Sogra é da Polícia*”²⁴⁴ (1958), “*Aí vem a Alegria*”²⁴⁵ (1959), “*Cala Boca, Etelvina*”²⁴⁶ (1959), “*Pequeno Por Fora*”²⁴⁷ (1960), “*Viúvo Alegre*”²⁴⁸ (1960), “*Bom Mesmo É Carnaval*”²⁴⁹ (1961), “*Rio à Noite – Capital do Samba*”²⁵⁰ (1962). Segundo consta em sua biografia,

Jackson e Almira não integrariam qualquer lista indicativa ao Oscar durante o período que passearam pela sétima arte. Mas bem que poderiam ter sido laureados, na ocasião, com comenda de mérito folclórico, por sua contribuição à diversidade de temas ligados ao folclore nacional, disseminados por todos os quadrantes da nação, através de seus cantos e danças. (MOURA; VICENTE, 2001, p. 257)

Mesmo com a popularização do casal como coadjuvantes em diversos filmes acima citados, estes tiveram participação importante na TV brasileira, onde também passaram a apresentar programas semanais como artistas principais, a exemplo do “*Forró do Jackson*”, transmitido pela TV Tupi e TV Record (Rio de Janeiro- São Paulo), o que fez ampliar a notoriedade diante do público, que se encantava diante das novas linguagens e formatos que aquela altura a televisão brasileira instaurava. Com a participação mais efetiva nas transmissões televisivas Jackson teve ainda sua popularidade aumentada na vendagem de fonogramas e participação em diversos eventos no “Rio, São Paulo, Minas Gerais e Paraíba” (MOURA; VICENTE, 2001, p. 257). Suas participações da TV eram tão representativas que sequer tinham folga como se vê na manchete “*24 horas de folga: Jackson e Almira*” estampada na matéria do “*Diário da Noite*” (EQUIPE DO JORNAL, 1956b, p. 19). Nela era exposta uma

²⁴¹ Outra informação importante para o “apagamento” de Jackson do Pandeiro, que ultrapassa a questão da falta de reedição de sua obra se encontra no desaparecimento/ destruição de boa parte dos filmes em que houve a participação do cantor;

²⁴² COSTA, Rui. *Tira a Mão Daí*. Musical. Flana Filmes: Rio de Janeiro, 1956;

²⁴³ CARVALHO, Aloísio T de. *O Batedor de Carteira*. Comédia. Nova América Filmes: Rio de Janeiro, 1958;

²⁴⁴ ARAÚJO, Raul; CARVALHO, Aloísio T. de. *Minha Sogra é da Polícia*. Comédia. Cine Distribuidora Lívio Bruni: Rio de Janeiro, 1958;

²⁴⁵ FILHO, José Cajado. *Aí vem a Alegria*. Comédia. Atlântida: Rio de Janeiro, 1959

²⁴⁶ BARROSO, Hélio; RAMOS, Eurípedes. *Cala Boca, Etelvina*. Chanchada. Cinedistri: Rio de Janeiro, 1959;

²⁴⁷ _____, Aloísio T. de. *Pequeno por Fora*. Ficção. Nova América Filmes: Rio de Janeiro, 1960;

²⁴⁸ LIMA, Victor. *Viúvo Alegre*. Comédia. Herbert Richers: Rio de Janeiro, 1960;

²⁴⁹ TANKO, J.B. *Bom Mesmo É Carnaval*. Herbert Richers: Rio de Janeiro, 1961;

²⁵⁰ CARVALHO, Aloísio T de. *Rio à Noite – Capital do Samba*. Fotografia de filme brasileiro. Líder Cinematográfica Estúdios e Laboratórios: Rio de Janeiro, 1962;

agenda atenuante do casal, que decorrente do gozo da sua popularidade dividia seu tempo entre rádios, shows e, principalmente em participações nas principais emissoras de TV não se restringindo as emissoras associadas entre Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais.



Durante esse período, Jackson que já tinha uma performance dos festejos de rua e de palco consolidada de vez aspectos que foram interessantes na sua relação cênica com a linguagem da televisão. Onde podemos perceber, que

Jackson se consolida cenicamente, sem mesmo fazer uso constante do até então inseparável pandeiro. Reserva-o para rádios, gravações e shows. Para a televisão ele leva a luz, movimento e simetria. Prende a audiência, exatamente, pela estética. Já havia perto de 50 mil aparelhos daquele “rádio com imagem” entre o Rio e São Paulo, a maioria da marca Invictus. Cinco anos depois, já seriam cerca de 200mil. A grande parcela de proprietários dessas “caixas” – aí incluídos vizinhos xeretas, os inevitáveis *televisinhos* – era de classe média opinativa e consumidora. Uma outra camada social, oposta à fiel e progressiva base popular, dirige seu foco seletivo para aqueles dois hilariantes matutos. Sem o cômodo e inimaginável controle remoto, os telespectadores fixavam o seletor no canal ou horário que os divertisse mais. A boa música, claro, contava nessa busca inicial por audiência e definição da linguagem. (MOURA; VICENTE, 2001, p. 215)

Os autores citados relatam estratégias de Jackson do Pandeiro associadas ao seu comportamento diante da TV, a performance, a estética e a busca de uma linguagem que estiverem antenados aos novos formatos fizeram de Jackson um artista espetáculo sem de fato abandonar suas raízes e novas concepções de mundo. Sua linguagem musical que já vinha ganhando as imagens nas telas de cinema fora se moldando ao formato televisivo inclusive no jeito de se vestir, com “lenço ao pescoço, chapéu de banda tal qual o negro capoeirista de Angola (CARNEIRO, 1957, p. 89) afirmava uma estética afro-brasileira “antenada” com tudo de mais moderno à época.

Diante do exposto pudemos apreciar a trajetória de Jackson do Pandeiro, juntamente com sua companheira Almira Castilho, frente ao estrelato e também conduzindo sua própria vida consoante estratégias de resistência em prol de sua memória e de sua obra. Cantou conforme a força dos ventos como bom timoneiro, que soube ampliar sua sonoridade nos mais distintos veículos de comunicação enfrentando assim a concorrência de ritmos, vistos por ele como pobres. Resistência e estratégias que destoam dos caminhos que enveredam sua pessoa para ideia estática do negro como tema e o consolidando com o protagonismo de suas ambivalências do “negro-vida”.

Em seguida trataremos dessa grande personagem da Música Preta Brasileira consoante aspectos da autodeterminação e positivação do negro brasileiro a partir de aspectos presentes em sua obra. Jackson do Pandeiro não somente ressignificou o batuque entre frevo, samba, coco e forró como apresentou em sua obra a grandeza das religiões afro-brasileiras e da cultura negra brasileira como sua potencial autoestima coletiva.

4.4 A cultura afro-brasileira como componente de autoestima e positivação negra.

Dá Licença, aê,ê,ê, dá licença, aê
 Licença ao povo da praia, licença, aê
 Dá Licença, aê,ê,ê, dá licença, aê
 Ao povo da nascente, licença, aê
 Dá Licença, aê,ê,ê, dá licença, aê
 Ao povo da cachoeira, licença, aê
 Dá Licença, aê,ê,ê, dá licença, aê
 Ao povo do rio, licença, aê
 Dá Licença, aê,ê,ê, dá licença, aê
 Ao povo da pedreira, licença, aê
 Dá Licença, aê,ê,ê, dá licença, aê

Ao povo da encruzilhada, licença, aê²⁵¹

(MASCOTTE; PANDEIRO, 1978)

Não é novidade para ninguém, que existia uma relação de Jackson com os brinquedos populares, sobretudo com os batuques do coco. Também não é novidade, que o cancionista já na década de 1950 tinha acesso aos encontros de terreiros entre umbanda e candomblé. No Rio de Janeiro, gozando das atribuições e dos prazeres da fama, começa a trazer sua família para morar na capital carioca e a primeira providência é levá-la ao terreiro de Pai Pernambuco a fim de concedê-la um passe coletivo e de abrir os caminhos...

A bênção mística dos laços reatados se dá num terreiro de umbanda, no subúrbio de Braz de Pina, em plena virada de ano. Os donos da casa, Pernambuco e Iracema, acolhem a família dos Mourão como sua e imunizam os novos amigos com passes sagrados, distribuídos por antigas divindades, que galopam pelo barracão ricamente ornamentado montado em seus cavalos humanos. For a primeira vez que Severina – e todos os outros recém-chegados – assistiu a um ritual no terreiro. Casa branca, de paz. Leigos, porém, confundem a religião afro-brasileira com outros ritos, nomes e lendas que pairam sobre seu confuso e enigmático sincretismo. Aquilo não era macumba? Catimbó? Feitiçaria? [...] Não, não era. Jackson já estivera ali uma vez – como também em outros terreiros do Nordeste. Pernambuco, o babalorixá, também gravitando no mundo artístico com seu piston, levava-o lá ao saber do interesse do cantor pelo assunto. Embora se autoproclamasse “espírita”, Jackson não enveredara pela linha kardecista, mais amena e mais contida em seus cultos. Fora atraído pelo misticismo da umbanda, pelo seu lado mais tribal. O batuque dos tambores e atabaques o deixavam em transe. Familiariza-se com as batidas, as introduções, os breques, os rufos... Ele conseguia vislumbrar o velho e profano coco sob suas notas. (MOURA; VICENTE, 2001, p. 222–223)

Ao perceber a sonoridade semelhante aquilo que assimilou a partir de suas raízes nordestinas começou literalmente a “incorporar” diversas dessas levadas, sobre as quais gravaria o registro de sua linhagem na diáspora musical. Entre o “xangô” e a ponte com o seu coco brejeiro, Jackson amplia sua musicalidade desde a instrumentação de seus toques, quanto exercita sua dicção consoante os breques, que o uso da palavra percussiva permitia. Da sua constatação parental entre os batuques e o coco Jackson relembra.

²⁵¹ MASCOTTE; PANDEIRO, Jackson do, *Dá Licença*. LP Alegria Minha Gente. Rio de Janeiro: Alvorada, 1978;

“Um dia em Pernambuco (terreiro), fui ver um xangô e não é que quando cheguei fui ouvindo o batuque, eu disse, cá comigo: ‘oxente, isso é um coco’. Mas um coco com agogô, com atabaques...um coco africano. O coco é mesmo que ser brasileiro: um tem nariz chato, o outro é preto, outro é branco, mas todos são brasileiros. Assim é o coco”. (MOURA; VICENTE, 2001, p. 223)

Caminhos abertos e com o pedido de licença das entidades, Jackson por intermédio da leitura como visto anteriormente, começa a buscar temas relacionados aos “cordéis sobre temas e folclóricos, índios e África além de um dicionário de Câmara Cascudo”(MOURA; VICENTE, 2001, p. 245), sobre os quais o traria o papel de embaixador da cultura afro-brasileira para a música e, principalmente para o forró. Exalta divinamente entidades e ações próprias da relação do terreiro com negro brasileiro sem deixar de exaltar a capoeira com uma das bases para a cultura de matriz africana e também para o forró.

Ainda assim, na canção “*Dá licença*” (1978) que abre esse tópico verificamos uma estrutura de introito comum ao roteiro litúrgico de diversas religiões, entretanto a forma entoada em repetição reforçam o transe (rodar) e o respeito com as entidades que representam o panteão das divindades afro-brasileiras, aquelas que como as forças da natureza se representam pelo “povo” da praia, da nascente, da cachoeira, do rio, da pedreira, e finalmente o povo da encruzilhada, axé!

Agora, após a licença concedida, a canção transmite em sua estrutura mais ampla uma correlação, ou mesmo, uma humanização das entidades a partir da sua relação com os coletivos, aqueles filhos de santo, aqueles que se identificam com as matrizes e aqueles que precisam de algum atendimento espiritual. Verificamos que as canções relacionadas às religiões de matrizes africanas compõem especialmente o espaço da década de 1950, contando com as canções-pontos “*O Galo cantou*”²⁵² (1954), “*Pai Orixá*”²⁵³ (1955), “*Babalaô*”²⁵⁴(1957), “*Mamãe Sereia*”²⁵⁵ (1957), “*Ogum de*

²⁵² MORAES, Edgar. *O Galo Cantou*. Compacto simples. Rio de Janeiro: Copacabana, 1954;

²⁵³ FERREIRA, Edgar. *Pai Orixá*. Compacto simples. Rio de Janeiro: Copacabana, 1955;

²⁵⁴ NUNES, Geraldo. *Babalaô*. Compacto simples. Rio de Janeiro: Copacabana, 1957;

²⁵⁵ BRAGA, Antônio; PANDEIRO, Jackson do. *Mamãe Sereia*. Compacto simples. Rio de Janeiro: Copacabana, 1957;

malê”²⁵⁶ (1959), chegando à década posterior apenas com “*Babá de babá*”²⁵⁷ (1964). Dessa maneira fica exposto o interesse do artista em exaltar as manifestações religiosas afro-brasileiras e suas entidades:

[...] Jackson traduziria esse fascínio pelos orixás e celebrações realizadas em seus nomes com gravação de dezessete músicas, entre batuques, sambas, cocos e maracatus, onde aproveita a criatividade de seus parceiros, inserindo suas próprias observações rítmicas, chegando ao requinte de enxertar ruídos pouco familiares aos não-iniciados, como os longos assovios dos caboclos, produzidos pelo exalar da fumaça dos charutos, além dos grunhidos dos incorporados, aqueles secos “hummm, hummm!”, entre um e outro abraço forte.(MOURA; VICENTE, 2001, p. 223)

Verifica-se que tais canções evidenciam primordialmente Ogum e Iemanjá, ambos e respectivamente, responsáveis pela luta/ guerra e a última pelas águas salgadas. Assim na canção “*Ogum de Malê*” (1959) observamos na letra que o orixá da guerra vem para terra a convite de Iemanjá por meio de seu canto, onde se lê:

Foi mamãe Iemanjá quem mandou

Foi mamãe Iemanjá quem mandou

Saravá, Ogum de Malê no Ilê

Foi mamãe Iemanjá quem mandou.

.....

Ogum veio da beira mar

Foi mamãe Iemanjá quem mandou

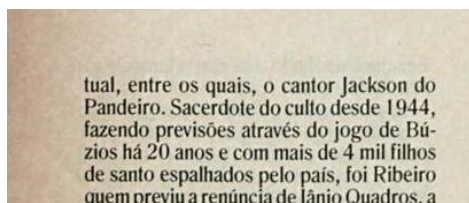
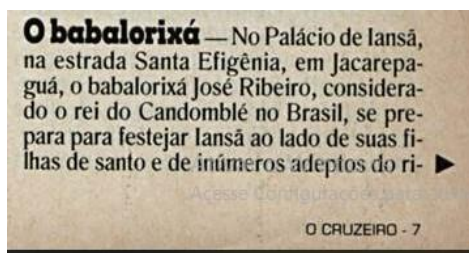
Saravá, Ogum de Malê no Ilê.

(MIRANDA; NUNES, 1959)

Afeito às práticas dos rituais afro-brasileiros, o cantor era figura presente em diversas celebrações das entidades representantes do panteão afro sendo inclusive anunciado e esperado nas festas de terreiro, como podemos verificar na reportagem da revista “*O Cruzeiro*” (EQUIPE DO JORNAL, 1982, p;7-8), “*O exército de Oxalá*”, logo abaixo:

²⁵⁶ MIRANDA, Laesse; NUNES, Antônio. Ogum de Malê. Compacto simples. Rio de Janeiro: Continental, 1959;

²⁵⁷ CASTILHO, Almira; SILVA, Waldemar. Babá de Babá. LP Tem Jabaculê. Rio de Janeiro: Philips, 1964;



Todavia na década de 1960 prefigura agora no repertório de Jackson do Pandeiro a exaltação à capoeira e também a positivação da “*nêga*” e/ou da “*morena*” como forma de apresentá-los em reação a formação de uma sociedade eminentemente negra e fazendo frente ao deleite da branquitude. Assim podemos contar no que diz respeito às manifestações culturais, manifestar a referência em “*Capoeira de Zumbi*”²⁵⁸ (1967), “*Capoeira mata um*”²⁵⁹ (1966), “*Capoeira no Baião*”²⁶⁰ (1964). Nas três canções relacionadas à capoeira verificou-se a presença do balanço e da astúcia presentes no jogo da capoeira, como lição de vida, sendo que aquele que não estiver atento ao “jogo da vida” corre o risco de tomar rasteira. As canções enaltecem a habilidade do capoeira e a ancestralidade a partir da simbologia atribuída a Zumbi do Palmares sem deixar de exaltar a relação da capoeira com o baião. Como já foi citado nesta tese, o pandeiro da capoeira bate em baião.

Conforme citado acima também verificamos a inserção da figura da “*nêga*” em espaços nunca antes exaltados, inserindo-se de forma cidadã em lugares que até então não eram comuns, segundo consta na estrutura social brasileira, aos negros. Tais canções somadas trabalham de forma alegre e consciente aspectos que encaram o “negro-vida” a partir de um ponto de vista dinâmico. Por essa razão, investigamos algumas das suas canções em que a “*nêga*” é exaltada mantendo-se presente nos cultos

²⁵⁸ NUNES, Geraldo. *Capoeira de Zumbi*. LP A Brasa do Norte: Cantagalo: São Paulo, 1967;

²⁵⁹ CASTILHO, Álvaro; CASTRO, De. *Capoeira Mata Um*. LP O Cabra da Peste: Continental: Rio de Janeiro, 1966;

²⁶⁰ CODÓ. *Capoeira no Baião*. LP Tem Jabaculê: Philips: Rio de Janeiro, 1976;

de matriz africana no exercício de sua espiritualidade, em “*A Negra Balançou*”²⁶¹ (1967):

A nêga foi dançar
 O iê-iê-iê
 E tanto balançou
 Ô. ô,ô, ô
 A nêga recebeu um caboco cantador

 Menina, quando a curimba (pra ver)
 Ele cantou
 O terreiro quase desabou.
 (LOPES; MICHELLES; PANDEIRO, 1967)

Em “*O Balanço da Nêga*”²⁶² (1966) a canção deixa transparecer a inserção do negro em espaços geralmente associados à elite brasileira e também naqueles comuns à branquitude brasileira, onde se lê:

A nega balançou tanto
 Dentro do Municipal
 Que um branco apavorado
 Acabou passando mal.

 Olha, a Nêga quando balança
 Chama o povo atenção
 É a coisa mais perfeita
 Dessa nova geração.
 (CASTILHO; CASTRO; PANDEIRO, 1966)

²⁶¹ LOPES, Otolindo; MICHELLES, Adauto; PANDEIRO, Jackson do. *A negra Balançou*. Compacto duplo. Rio de Janeiro: Cantagalo, 1967;

²⁶² CASTILHO, Álvaro; CASTRO, De; PANDEIRO, Jackson do. *O balanço da Nêga*. Compacto Duplo. Rio de Janeiro: Philops, 1966;

No forró “*Cheguei agora*”²⁶³ (1965) investigamos mais uma canção em que a “baiana”²⁶⁴ é exaltada a partir de sua versatilidade. Primeiro observamos a exaltação positivada dessa baiana que mantém em elo entre o mundo real e o sagrado, sacramentado pelas águas. Assim,

Baiana, quem te conhece
De você nuca fez pouco
Pois não é só cocada
Que a baiana bota coco.
.....
Beira mar, beira do rio, ê,ê, beira mar.
Olha que cheguei agora, ê,ê, beira mar.
Beira mar, beira do rio, ê,ê, beira mar.
Tá certo eu viu embora, ê,ê, beira mar.
(ALCÂNTRA; BETINHO, 1965)

Exaltação maior às representações africanas e, por conseguinte às representações afro-brasileiras apuramos no coco “*Rainha de Tamba*”²⁶⁵ (1977), pois a letra marca a chegada da realeza de algumas nações vindas de África, associando à sonoridade do coco e descrição de instrumentos, que proporcionam sua musicalidade:

O Senhor Rei mandou me chamar
Lá no Paço Municipal
Para saudar a Rainha
Que estava chegando de Portugal
.....
E vem chegando
A Rainha de Tamba
Um Rei Cariongo
Vamos saravá
.....
Kumbelele
É pandeiro, é viola, é maracá
A Rainha de Tamba quer sambar
Tem gente de Moçambique
E de Luanda também vem

²⁶³ ALCÂNTRA, Juracy; BETINHO. *Cheguei agora*. Lp Vamos Nós. Rio de Janeiro: Philips, 1965;

²⁶⁴ Aqui “baiana” faz referência ao ofício da quituteira;

²⁶⁵ NORTE, Zé do. *Rainha de Tamba*. Lp Nordeste Alegre. Rio de Janeiro: Chantecler/Alvorada, 1977;

Meu povo chegou de Angola
 Na hora de Deus, amém
 Kumbelele
 É pandeiro, é viola, é maracá
 A Rainha de Tamba quer sambar.
 (NORTE, 1977)

Ainda seguindo os caminhos percorridos por Jackson do Pandeiro, os quais elevam a autoestima da mulher negra e da cultura afro-brasileira, destacamos a música “*Brasil Batata*”²⁶⁶ (1977) na qual o cantor se propõe a questionar a identidade racial brasileira:

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

 Ô lá lá
 Morena, lourinha e mulata
 Cai no samba, toda hora
 É tudo Brasil na batata.
 (FERREIRA; MARTINS; PANDEIRO, 1977)

Ainda relatando os processos de autoestima, assim como aqueles processos relacionados à autodeterminação negra no repertório de Jackson do Pandeiro, podemos atestar esses componentes na canção “*O Rei Pelé*”²⁶⁷ (1973) quando exalta a importância de um jogador preto, que notabilizou o futebol como arte e o Brasil ganhou as páginas do mundo. Na estrutura da canção encontramos:

Quem é aquele moço com a bola no pé? (É o Rei Pelé)
 Eu perguntei quem é o moço com a bola no pé? (É o Rei Pelé)

²⁶⁶ FERREIRA, Waldir; MARTINS, Ivo; PANDEIRO, Jackson do. *Brasil Batata*. Compacto duplo. São Paulo: Cantagalo, 1977;

²⁶⁷ BATISTA, Sebastião; FILHO, José Gomes. *O Rei Pelé*. LP Nossas Raízes. Rio de Janeiro: Alvorada/Chantecler, 1973;

A bola lhe deu dinheiro, lhe deu nome, lhe deu fama

A bola lhe colocou entre os maiores dos homens.

(BATISTA; FILHO, 1973)

É fato que a música presta um reconhecimento ao Pelé, o atleta do século, pois existe uma importância na referência de diversas gerações de pessoas pretas. Pelé transcendeu o futebol, assim como Jackson transcendeu o ritmo do batuque, ambas as figuras se universalizaram por meio de suas respectivas artes em uma sociedade estruturalmente marcada pelo racismo e pelo preconceito.

Outro tema abordado no repertório de Jackson que nos chama atenção é pelo fato trazerem canções, as quais a homenagem e o reconhecimento aos ofícios populares e às profissões vistas como informais são evidenciadas. Nas canções “*O Trabalhador*”²⁶⁸(1956), “*Vassoureiro*”²⁶⁹, “*O Balaieiro*”²⁷⁰ (1963), “*O Lavrador*”²⁷¹ (1972), “*Curandeiro*”²⁷² (1970) examinamos em paralelo duas dessas canções primordialmente, ou melhor, sua relação. Em “*O Trabalhador*”²⁷³ (1956), o compositor e sindicalista Edgar Ferreira destaca as injustiças de classe, quando infere que o trabalhador “*É um sofredor*” e “*Que não trabalha justamente é quem vive bem/ Quem mais trabalha neste mundo nada tem*”, talvez a mais valia colocada de forma direta ao trabalhador por Ferreira, fosse abrandada em conformismo na canção “*O Lavrador*” quando em sua letra a alusão divina está relacionada ao fim das estiagens, que com o “do Ministro e Presidente” o “campo pode trabalhar contente”, pois são os “homens lavradores que sustentam a Nação”.

Mesmo estando em épocas diferentes, do presidente Café Filho ao presidente militar Emílio G. Medici algumas coisas podemos apurar. A música de Edgar Ferreira, ainda na década de 1950, para uma denúncia a cerca da relação entre capital e trabalhador, que embora produza a riqueza da nação esteja distante deste usufruto. Enquanto a canção “*O Lavrador*” induz um conformismo em relação ao trabalhador do

²⁶⁸ FERREIRA, Edgar. *O Trabalhador*. Compacto simples. Rio de Janeiro: Copacabana, 1956;

²⁶⁹ CAVALCANTE, Rosil. *Vassoureiro*. Compacto simples. Rio de Janeiro: Copacabana, 1957;

²⁷⁰ PANDEIRO, Buco do; PANDEIRO, Jackson do. *O Balaieiro*, LP Forró de Zé Lagoa. Rio de Janeiro: Philips, 1963;

²⁷¹ GONZAGA, Francisco; RAMOS, Severino. *O Lavrador*. LP Sina de Cigarra. Rio de Janeiro, 1972;

²⁷² ADRIANO, Serafim; COSTA, Jorge. *Curandeiro*. LP Aqui tô Eu. Rio de Janeiro: Philips, 1970;

²⁷³ FERREIRA, Edgar. *O Trabalhador*, Compacto Simples: Copacabana: Rio de Janeiro, 1956;

campo, pois é sabido que na década de 1970 foi um período de constantes estiagens, este período ficou conhecido Indústria das Secas e também marcado pela força opressora do Estado, como podemos perceber no filme brasileiro “*Cabra Marcado pra Morrer*” (1984), do cineasta Eduardo Coutinho.

Ainda sobre os ofícios de importância fundamental para nossa sociedade, mas que por serem trabalhos marcados pela informalidade, a obra de Jackson presta algumas de suas homenagens ao lembrar do “Vassoureiro” e do “Balaieiro”, como cenas típicas ainda hoje em diversas cidades brasileiras. A partir das letras percebemos, que existe por parte daqueles que compõem e que interpretam uma necessidade de humanizar o profissional pela valorização de seus esforços. Em “*Vassoureiro*”:

E sai pela rui muito carregado
 Andando pregando, bastante suado
 O homem que o povo chama de vassoureiro
 Penando na vida pra ganhar cruzeiro.

 E se a dona da casa preço regateia
 O bom vassoureiro não se aperreia
 Precisa vender, sustentar a família
 Andando pregando, passa todo dia
 Atendendo à freguesia.
 (CAVALCANTI, 1957)

Entretanto, na canção que retrata o ofício de vendedor ambulante, mencionado aqui como Balaieiro, composta por Buco do Pandeiro e por Jackson, descreve a rotina deste profissional consoante venda de diversas frutas, porém que a composição presente na estrutura textual remete-nos a uma cena comum ao período do pós-abolição no Brasil. Assim a população negra sobreviveu quando encerrada a escravização no país, de forma autônoma vendendo frutas e quitutes. Em “*Curandeiro*” outro aspecto cultural religioso é contemplado, pois mesmo não sendo considerada uma profissão, o ofício do Curandeiro é dignificado pelo reconhecimento assumindo assim uma áurea mística quando a ciência não consegue atender a realidade.

Envolto e respeitoso com as questões da espiritualidade, Jackson se colocava como um espírita, mas não afeito ao kardecismo, procurava desenvolver sua sensibilidade nos cultos de matriz africana, no entanto na década de 1970 abraçou juntamente com outros artistas o universo da cultura racional, tendo-o como “desencanto”. Dessa experiência produziu músicas que compuseram o LP *Alegria Minha Gente* (1978), que contou com as canções enaltecendo aquela filosofia, dentre elas “*A luz do saber*”²⁷⁴ que relata:

Olhe aqui, preste atenção, vou falar

A cultura racional

Táí. Para ensinar.

.....

Na cultura eu aprendi

Na realidade o que sou

Um animal racional

Que a muito se deformou

Num vago ser sem destino

Que a natureza criou

Mas que já fui habitante

De um mundo superior.

(LEMOS, 1978)

Nesse Long Play temos ainda encontramos a canção que dá nome ao disco “*Alegria Minha Gente*”²⁷⁵ que celebra a cultura racional do ponto de vista da espiritualidade e doutrina. O “*Diário de Pernambuco*” (NONA, 1978, p. 4) fez a divulgação do disco na coluna “*Música Popular*”, daquele ano:

²⁷⁴ LEMOS, João. *A luz do saber*. LP *Alegria Minha Gente*. Rio de Janeiro: Alvorada/ Chantecler, 1978;

²⁷⁵ _____, João. *Alegria Minha Gente*. LP *Alegria Minha Gente*. Rio de Janeiro: Alvorada/ Chantecler, 1978;

A ideia e esforço inicial para a construção do Parlatório Geral do Estado, foram de autoria do advogado Paulo Darey Dias Ribeiro, que na ocasião ocupa o cargo de diretor daquela entidade. Depois, o tempo passou e a obra, com suítes para os detentos, se concretizou. A inauguração se revestiu de êxito, tendo João Roberto Kelly como mestre de cerimônia, trazendo grande representação dos “Racionais Superiores”, que divulgam o livro “Universo em desencanto”. Do show beneficente participaram: Procópio Ferreira, Tim Maia, Tia Amélia, Jackson do Pandeiro, Orlando Dias e o compositor Silveira. Além da Escola de Samba Unidos do Viradouro. (CUNHA, 1975)

A segunda e última canção que registraremos aqui com intuito de apresentar questões que elevam de maneira positivada o negro e a cultura afro-brasileira se destina ao tema concernente à libertação dos escravos no Brasil. Na canção Nivaldo Lima e José Gomes Filho²⁷⁷, “13 de maio” (1978) podemos perceber a relação entre o fato histórico e a ancestralidade mediada pela forte espiritualidade na tradição das matrizes findas da África para Brasil. Assim constatamos:

Ô, Preto Velho apanhou
 Ô, Preto Velho trabalhou
 De sol a sol, sim, senhor
 Ô, Preto Velho foi cativo
 Oh! Meu Deus por que motivo
 Preto teve que penar?
 Ô,ô, quanto preto sofreu
 Quanto preto morreu
 Morreu de tanto apanhar
 Quando raiou
 Sol da liberdade
 O preto cantou
 Preto não sofreu mais humilhação
 Porque o treze de maio chegou.
 (FILHO; LIMA, 1978)

²⁷⁷ A título de esclarecimento Jackson do Pandeiro e outros cantores/compositores tinham uma prática comum de resguardar direitos autorais para a família, deste modo a esposa estavam nessa linha de frente. No caso de Jackson do Pandeiro, quando ele registrava a música como o nome de José Gomes Filho, a composição era de Almira Castilho, sua companheira;

É fato que a letra tem um tom de louvação de acordo com a proposta do tema da libertação dos escravizados, conforme a assinatura da Lei Áurea, pela princesa Isabel, no entanto nos dois últimos versos destacamos que após a lei “*Preto não sofreu mais humilhação/ Porque o treze de maio chegou*”. Infelizmente a realidade é outra quando se fala em uma sociedade estruturada pelo racismo, fato que não condiz com a realidade do país ainda hoje em que a população negra é constantemente violentada e vilipendiada.

Aqui nos detivemos a apresentar que a partir do seu repertório e de seu ativismo, Jackson do Pandeiro tinha um grande interesse conhecer a cultura brasileira, sobretudo a cultura popular afro-brasileira sob os mais diferentes aspectos, pela religião, pelo enaltecimento das profissões populares, pela positividade das pessoas negras e pelo protagonismo das classes populares e do imigrante nordestino. Foi essa uma das fórmulas constituidoras da resistência jacksoniana fundamental para seu sucesso e reconhecimento. Esses fatores somados ajudaram o cantor a não cair no ostracismo e se manter no cenário musical muito concorrido para época e sendo referência de fusão cultural e de balanço para as novas gerações da Música Preta Brasileira, a MPB!

4.5 O molho tropicalista ultrapassando a barreira do som.

“Jackson foi um cara que a natureza favoreceu, né?! Ele ultrapassou a barreira do som. Eu nunca vi aquilo, não. E olha que tenho ritmo pra cacete. O homem era o Diabo. A gente ficava olhando ele tocar assim e dizia: porra, como é que esse cara pode fazer isso? Era um gênio, um fenômeno, ultrapassou o limite... E ele não gostava de humilhar ninguém, era um cara muito humilde, procurava ajudar a Deus e o mundo”. (VIANA, 1999)

O trecho acima se encontra no livro “*Bezerra da Silva: produto do morro. Trajetória e obra de um sambista que não é santo*” (VIANA, 1999) publicado em 1999. Na presente biografia sobre o sambista Bezerra da Silva encontramos depoimentos que mostram a sintonia e a amizade entre o sambista e Jackson do Pandeiro. Da amizade entre os bambas surgiram diversas parcerias sendo que os dois primeiros discos de Bezerra foram produzidos e apoiados por Jackson do Pandeiro. *Bezerra da Silva: Rei do coco v. 1 e v.2*.

Na sua declaração sobre o parceiro paraibano, Bezerra que também era coquista, alega a versatilidade e a maneira única que Jackson conduzia de ritmo e seu canto de maneira mais universal. A expressão usada “*ultrapassar a barreira do som*” ao Rei do Ritmo cairia de forma muito apropriada, pois sempre teve como base o ritmo do coco sincopado, mas sempre fazendo muitas fusões rítmicas. Além disso, Jackson era um dos poucos que conseguia em uma mesma canção divisões rítmicas distintas, que tanto permitiam que ele atrasasse ou adiantasse suas frases sem sair do compasso da canção.

A redução sociológica em Alberto Guerreiro Ramos refere-se à análise crítica das estruturas sociais, políticas e econômicas que influenciam as relações sociais e a vida dos indivíduos. É uma abordagem que busca compreender as desigualdades e injustiças presentes na sociedade, levando em consideração fatores como classe social, raça e gênero.

Diante dessa habilidade do ritmo ou dos ritmos assimilados por Jackson do Pandeiro é compreensível que tal competência sonora tenha o ajudado em momentos difíceis de sua vida, principalmente quando ao fim da década de 1960 teve por questões administrativas e de saúde sua obra pouco divulgada, embora o cantor lançasse todos os anos no mínimo dois discos, sendo que um de carnaval e outro dedicado ao ciclo junino.

Ao fim da década de 1960 o cantor vinha sofrendo com a não divulgação de sua obra nas emissoras de rádio e pela mídia em geral, porque a política cultural dessas instituições se voltava para a propaganda de outros gêneros musicais, tendo como frente os gêneros estrangeiros, os quais sofriam resistência dos artistas tradicionais pelo fato de trazerem consigo instrumentos eletrificados, assim se criou movimentos nacionais, que eram contra os “acordes dissonantes das guitarras”, vistos dessa forma como

estrangeirismos. Nesse sentido, Jackson vinha perdendo espaço na mídia mesmo produzindo seus discos regularmente.

Apesar das dificuldades em relação à divulgação de sua obra pela imprensa e gravadora, ao fim da década de 1960 Jackson passaria por uma das fases mais críticas de sua carreira. No ano de 1968, no Rio de Janeiro, sofreu um grave acidente automobilístico, que acabou fraturando seus dois braços, o que proporcionou uma difícil e lenta recuperação. Muito machucado e ajudado financeiramente por amigos, passou necessidade e também fome no período em que ficou no hospital e posteriormente na fisioterapia.

Jackson passou cerca de um ano em recuperação e todos tinham a preocupação que o ritmista teria comprometido sua habilidade musical no instrumento que deu seu sobrenome artístico. Fato é que depois do tratamento o pandeirista só executava seu instrumento em gravações nos estúdios e colocava um músico para cumprir essa função nos Shows que realizava por todo país.

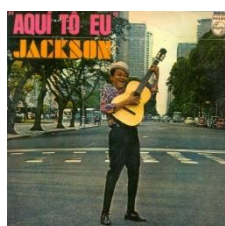
Mesmo com toda dificuldade de retomar sua carreira, devido aos entraves de mercado e pela longa recuperação, Jackson começa a planejar novas estratégias de sobrevivência artística, pois não estava em seus planos mudar de gênero musical, sempre se colocava como cantador de coco, essa era a sua base, dali tiraria tudo que fosse sonoridade. Assim, aproveitou que o gênero do forró voltava forte com a força dos trios, com o apelo das coletâneas que apresentavam novos artistas regionais, aproveitando ainda o diálogo com artistas das novas gerações, sobretudo os tropicalistas.

Nesse contexto o termo “molho” utilizado por Jackson e por gerações de forrozeiros para representar o swing nas canções pode aqui ser aludido ao conceito de “redução sociológica” desenvolvido por Guerreiro Ramos, sobre o qual:

Em seu sentido mais genérico, redução consiste na eliminação de tudo aquilo que, pelo seu caráter acessório e secundário, perturba o esforço de compreensão e a obtenção do essencial de um lado dado. (separar o joio do trigo). E, portanto, a redução, seja praticada no domínio teórico, seja no domínio das operações empíricas, é sempre a mesma atividade. A redução de uma ideia ou de um minério, por exemplo, consiste em desembaraça-los de suas componentes secundárias para que se mostrem no que são essencialmente. (RAMOS, 1996, p. 71)

Separar o “*joio do trigo*” para valorizar o que havia de mais essencial seja na música brasileira e na cultura fez com que o artista conseguisse capitar o “sumo” sem perder a originalidade das suas sonoridades, unindo ritmos da diáspora negra, quanto gerações de jovens antenados aos acordes dissonantes das guitarras elétricas. Jackson e Guerreiro Ramos apuram suas ideias no sentido de manter a coerência e autonomia em seus pensamentos e ações. Entretanto, Luiz Gonzaga, em parte considerável de suas entrevistas usou o verbo “decantar” para responder perguntas do conjunto de sua obra, o que não deixa de ser também uma forma de “redução sociológica”, que decantaria os “sertões” rurais e urbanos.

No decorrer do ano de 1970 lança o LP “*Aqui tô Eu*”²⁷⁸ como forma de retomar sua agenda de trabalho e expandir sua performance enquanto artista versátil. Na tentativa de fazer frente à produção musical estrangeira, que vinha entrando maciçamente nos meios de comunicação/entretenimento no país, muito relacionado ao sucesso da banda inglesa “*The Beatles*”, que havia lançado no ano anterior o seu décimo segundo disco, LP “*Abbey Road*” cuja capa traz uma icônica foto da banda atravessando uma faixa de pedestre nas proximidades do estúdio que emprestou o nome ao disco. Diante da tentativa de promover seu trabalho e retomar sua carreira Jackson lança o LP “*Aqui tô Eu*” (1970) trazendo na capa certa semelhança com aquele da banda inglesa. No disco do forrozeiro encontramos Jackson empunhando uma viola tendo como fundo uma rua tranquila e uma referente “faixa de pedestres”:



Durante a retomada de sua carreira e de sua agenda após o acidente Jackson participou de duas coletâneas²⁷⁹ que obtiveram repercussão estrondosa, principalmente

²⁷⁸ PANDEIRO, Jackson do. LP *Aqui tô Eu*. Philips: Rio de Janeiro, 1970;

²⁷⁹ Vale aqui chamar a atenção, que para efeito de circulação o projeto relacionado às coletâneas dessa época contemplavam a promoção nos meios de comunicação, venda de discos e de espetáculos pelo

no Nordeste, apresentando novos talentos e revalorizando outros como o próprio Jackson. A primeira coletânea fazia uma provocação aos programas de bossa nova²⁸⁰ e se chamava “*Fino da Roça*” sendo produzidas pelas gravadoras *Fontana* e *Sinter*, ambas pertencentes ao selo *Philips*. Conforme o sucesso de vendas Jackson é convidado a compor a linha de frente do setor de música regional da gravadora CBS, dando lastro à turma da coletânea “*Pau de sebo*” (v.5, 1971). Nessa coletânea a gravadora contava com a produção artística de Raul Seixas que ainda escreveu na contracapa o seguinte texto²⁸¹:



Anos depois, o Rei do rock brasileiro, Raul Seixas e Jackson do Pandeiro se reencontram nas gravações dos discos *Há dez mil anos atrás* (1976) e *Mata Virgem* (1979) que teve participação do forrozeiro colocando sua percussão e ritmos quentes.

Entretanto o ano de 1972 fora de grande importância e retomada da agenda mais produtiva de Jackson do Pandeiro, pois foi redescoberto pelas novas gerações de músicos baianos, os tropicalistas, e posteriormente pela turma universitária vinda de

Brasil, que eram reconhecidos pelo público como “Caravanas”, as quais representavam artistas regionais das gravadoras;

²⁸⁰ O programa se chamava o Fino da Bossa;

²⁸¹ Texto de Raul Seixas transcrito da contracapa da coletânea *Pau de sebo* (1971) - CBS: “Ao amigo discófilo já imaginou quanto uma casa de espetáculo teria que pagar por um “show” junino com Marinês, Trio Nordestino, Abdias Filho, Osvaldo Oliveira, Jacinto Silva e João do Pife? Está claro que custaria ‘uma nota violenta’, como dizemos na gíria. Pois bem...todos eles estão aqui, dentro dessa capa e protegidos por um plástico, num ‘show’ permanente e ‘baratinho’ pra você. E não é só isso. É que a CBS também incluiu mais três valores neste ‘volume 5’, sem alterar pra você o preço do ‘show’. São eles Jackson do Pandeiro, Elino Julião e Coronel Ludru, aumentando para 9 o número de artistas a sua disposição. Agora resta você o colocar o disco no ‘prato’, ligar a radiola, juntar toda a família num ‘auditório particular’ e ‘assistir’ a um espetáculo todo feito com carinho pelos melhores artistas do gênero. É mais um presente da CBS pra você e sua família”;

Pernambuco e Paraíba. Além disso, participou de espetáculos renomados e de importantes festivais de música alternativa na região Sudeste.

O Cantor que vinha tentando recuperar sua carreira interrompida momentaneamente em decorrência do acidente sofrido começava a ter seu nome ventilado por alguns artistas, que vinham da Bahia. Caetano Veloso gravaria no LP²⁸² de 1971 uma versão surpreendente de “*Asa Branca*” (1947) de Luiz Gonzaga e H. Teixeira, que emocionaria o Rei do Baião; Gilberto Gil lançaria o LP *Expresso 2222*²⁸³ trazendo influências do rock londrino às bandas de pífano com a canção “*Pipoca Moderna*” (Sebastião Bianco) e também as canções do conhecido repertório de Jackson do Pandeiro “*Chiclete com Banana*” (Almira Castilho- Gordurinha) e “*O Canto da Ema*” (Alventino Cavalcante, Ayres Viana e João do Vale), músicas que trariam a música dita “regional” voltar à cena cultural, pois beneficiaram o retorno de Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro como modelos a serem seguidos pelas novas gerações. Como ditou o paraibano no Programa MPB da TV Cultura SP em entrevista ao jornalista Fernando Faro:

“Pra mim esses dois rapazes são os melhores artistas brasileiros. Um, o Caetano é 100%. O outro, o Gil, ainda acho um tiquinho mais à frente, porque o Gil toca num balanço, na pesada como eu gosto, como eu quero, como eu acho que deve ser, pois ele regravou “*O Canto da Ema*”, regravou “*Chiclete com Banana*”. A Gal Costa gravou “*Sebastiana*”, a Gal Costa é também uma excelente artista. Esses rapazes me deram apoio muito grande da....Pronto! é aí que vem a história, pois é eles são meus amigos, pois eles estão lá na casa do chapéu, mas eles estão ligados que nas entrevistas aqui do Brasil em vários programas, que quero agradecer a eles também, que eles puseram a juventude de agora para conhecer Jackson do Pandeiro, certo?! Deram um sumiço em Jackson do Pandeiro de dez a doze anos passados, certo?! Aliás, só a Jackson do Pandeiro não. Deram sumiço em toda música brasileira, certo? Porque eu gravo todo ano. Todo ano tem música minha na praça! Graças a Deus. Gravo São João, Carnaval e mais um long play, todo ano!” (“MPB Especial- Jackson do Pandeiro”, 1972)

Ainda em 1972, lança o LP “*Sina de Cigarra*” já pela nova gravadora CBS, que contava com a canção “*Nem vem que não tem*” (1972) e a música de trabalho que deu nome ao disco, mas o interesse pelo trabalho de Jackson do Pandeiro aumentava nos jovens brasileiros, sobretudo nos jovens nordestinos, que vinham estudar, trabalhar e

²⁸² VELOSO, Caetano. LP Caetano Veloso. Rio de Janeiro: Philips, 1971;

²⁸³ GIL, Gilberto. LP Expresso 2222. Rio de Janeiro: Philips, 1972;

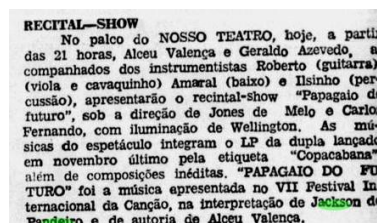
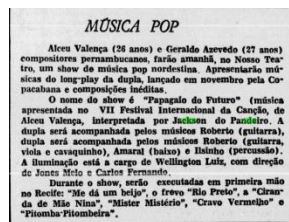
sobreviver no Sudeste. Falamos a pouco dos jovens baianos, que levantaram a expressão tropicalista na música, porém outros vindos de Pernambuco, da Paraíba e Ceará trouxeram o fascínio e retribuição aos Reis do forró.

Em matéria publicada no “*Jornal do Comércio*” (1972) foi publicada na seção de cultura a manchete “*Gilberto Gil programa novo show a partir do dia seis*”. O texto apresenta a proposta do artista em relação ao espetáculo e sua estrutura, além de trazer o repertório utilizado por Gilberto Gil:

SALVADOR – (meridional DP) – Depois de três anos de ausência, Gilberto Gil vai fazer seu primeiro contato com o público baiano, com o show “Gilberto Gil em concerto” a ter lugar no “Teatro Castro Alves”, no dia 6 do corrente, num espetáculo informal. O compositor vai mostrar seu som, falando um pouco de sua música e de si, devendo alguns números serem executados só com o violão e outros acompanhados do seu conjunto. [...] Gilberto Gil cantará 25 músicas, sendo 8 novas, dez do primeiro LP até o mais recente, e as demais de Jimmy Hendrix, dos Beatles, Jackson do Pandeiro e outros, a maioria em português. Dentre a série de músicas novas, Gil falou de “*Sonho acabou*”, que é um samba. “*Expresso 2222*”, a “*Black in Bahia*”, que promete o mesmo sucesso de “*Aquele abraço*” e “*Brand new dream*”. (EQUIPE DO JORNAL, 1972a)

De Pernambuco vieram Alceu Valença e Geraldo Azevedo, que se aproximaram, mesmo à revelia por serem “cabeludos”, de Jackson fazendo amizade e inserindo o mestre em espetáculos para juventude e participando em festivais. No caso específico, o Trio concorreu em mostra competitiva no *VII Festival Internacional da Canção* (1972), pela TV Globo, com a música “*Papagaio do Futuro*” (1972), que se mantém atual até os dias de hoje, na qual apresenta que estavam “montados no futuro indicativo” sem “correr perigo”, pois estavam atentos às novidades daquele momento de contestação e diálogo com público.

O Trio se apresentou no “*VII Festival Internacional da Canção*” daquele ano, entretanto se formou uma parceria que renderia o espetáculo “*Papagaio do Futuro*” que faria Jackson e sua obra circularem pelo Brasil novamente. Em reportagem do “*Diário de Pernambuco*” (EQUIPE DO JORNAL, 1972b, p. 20) destacamos a divulgação da participação no espetáculo em Recife, presente na coluna “MÚSICA POP” e também em outras edições do mesmo jornal:



Outros artistas também fizeram reverências à musicalidade dos pilares da música nortista. Ainda na década de 1970, os paraibanos Elba Ramalho e Zé Ramalho rasgavam elogios e participavam de apresentações com o conterrâneo Jackson do Pandeiro, assim como os cearenses Fagner e Belchior também se mostravam herdeiros dessas sonoras correntes culturais do Rei do Ritmo. Em entrevista ao “Diário de Pernambuco” (1979) Belchior *“confessa que teve influência de um lado da música nordestina de Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro”*(NONA, 1979) e de outro do rock londrino.

O curioso que com aproximação de Jackson do Pandeiro com a geração universitária e com os artistas jovens vindos do Nordeste, outras portas foram se abrindo. Jackson que já tinha sido figura cativa em programas de rádio, nas telas de cinema e programas de TV, fora lançado nos espetáculos importantes da juventude e acabou participando na TV em outro formato. No ano de 1973 lançou o “LP Nossas Raízes”²⁸⁴, no qual a canção “O bem Amado”²⁸⁵ chamou a atenção do diretor Regis Cardoso, que tanto solicitou em uma das cenas da produção justamente animando um forró. Na canção o “eu- lírico” corresponde à personagem principal de Odorico Paraguaçu e suas trapalhadas entre a língua vernácula e a política, onde se lê:

Eu sou Odorico, o Bem Amado

Considerado o maior de Sucupira.

²⁸⁴ PANDEIRO, Jackson do. LP Nossas Raízes. Rio de Janeiro: Alvorada, 1973;

²⁸⁵ BARROS, Antônio, FILHO, José Gomes. O Bem Amado. LP Nossas Raízes. Rio de Janeiro: Alvorada, 1973;

“Emboramente”, muita gente desconheça
 Quebre a cabeça, mas daqui ninguém me tira
 Dos “entretantos” eu cheguei aos finalmente
 Mas infelizmente no peito ainda suspira.
 (BARROS; FILHO, 1973)

Ainda nesse ano o “*Diário de Pernambuco*”²⁸⁶ destacou em reportagem em seu caderno de cultura a participação do forrozeiro em uma das cenas da novela em manchete que trazia um suspense para o leitor. Na nota estava escrito “*O que vem por aí*”:

Rebelião no presídio é o título do episódio de *O Bem Amado*, gravado na semana passada. A história conta com a participação de Jackson do Pandeiro, famoso repentista, que animará as gravações em um forró – montado no estúdio – onde Odorico (Paulo Gracindo) irá se divertir, embora sua cidade Sucupira estela pegando fogo. (Equipe do Jornal, 1973)

De volta à cena e aos palcos, Jackson do Pandeiro participa frequentemente de eventos com a juventude comparecendo em eventos alternativos promovidos por algumas causas enfrentadas pelo meu universitário como podemos averiguar na matéria publicada no “*Diário de Notícias*” (1974) na coluna “*BREQUE*”, que conta com presença de Jackson com a nova geração trabalhando em prol da publicação do periódico “*Kaos*”, assim:

Também sábado e domingo os shows de Música Brasileira Contemporânea, na PUC, que vai contar com as presenças de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Jorge Mautner, Jards Macalé, Jackson do Pandeiro, Walter Franco, Moraes, Edson Machado, Quarteto, o Trio Paulo, Cláudio e Maurício, Luiz Melodia, o Trio Luiz, Roberto e Tenório. Os Shows visam arrecadar uma quantia que permita o lançamento da publicação *Kaos*, que abordará, do ponto de vista do artista, questões ligadas à MPB. *Kaos* é uma idéia de Caetano, Gil e Mautner e terá direção entregue aos jornalistas Luiz Carlos Marciel e Luiz Carlos Cabral. Os ingressos dos shows custarão 20 cruzeiros. (MOURA, 1974, p. 13)

Outro espetáculo que trouxe fôlego e respeito à obra de Jackson do Pandeiro foram os shows no Teatro Opinião, templo do samba e de suas vertentes, no ano de

²⁸⁶ EQUIPE DO JORNAL. O que vem por aí. Correio de Pernambuco: suplemento de cultura. Recife, 1973;

1974, Jackson e o “moderno Dominginhos” dividiam o palco do Teatro Opinião, que foi divulgado “*Diário de Notícias*” na coluna “MÚSICA POPULAR” sob o título “*Esse Forró tem Jackson e Dominginhos*”:

Jackson do Pandeiro e Dominginhos reconhecem que Gilberto Gil e Caetano Veloso são responsáveis pelo recente interesse em torno da música nordestina. Amanhã estarão no palco do Opinião com o maxixe, o xaxado e o baião. [...] Uma concessão muito especial vai ser feita pelo Teatro Opinião na noite de samba: amanhã se apresentará como convidados especiais Dominginhos e Jackson do Pandeiro. Em vez do samba de terreiro, do partido-alto e do samba urbano, o público terá xaxado, o baião, e, e quem sabe, um blue-baião, da lavra do moderno Dominginhos. [...] Ofuscada pelas investidas da música norte-americana, iê-iê-iê e da bossa nova durante a década de 60, a música regional do Nordeste andou um pouco esquecida do público. Foi preciso que uma poderosa vaga nordestina – comandada por Gil, Caetano, Capinam, Tom Zé, Torquato Neto, varresse com muita força e a trouxesse de volta para o Sul. Com ela emergiram artistas condenados ao ostracismo. Entre eles, Jackson do Pandeiro, autor de *Chiclete com Banana*, um dos artistas mais populares da década de 50 e um dos principais compositores da música nordestina. (EQUIPE DO JORNAL, 1974)

É importante lembrar que o Teatro Opinião, localizado no Rio de Janeiro, foi inaugurado em 1964 na época da ditadura militar, compondo diversos espetáculos, dentre eles o mais famoso foi o Show Opinião, que passou por formatos que abrangeram muitos artistas, além de servir como um núcleo de resistência pela arte e cultura diante do governo militar. O curioso que artistas como Nara Leão, Gal Costa, Caetano, Gilberto Gil, Maria Bethânia participassem de forma frequente, no entanto o espetáculo contava com a participação do maranhense João do Vale, Zé Kéti do Rio de Janeiro e do paraibano Jackson do Pandeiro na tropa de resistência ao regime.

Outros eventos foram fundamentais para colocar Jackson do Pandeiro novamente como um grande “show man” e referência para a juventude, especialmente aquela que compunha as instituições de ensino superior. Dentre os movimentos culturais oportunos para o coquista/ sambista/ forrozeiro podemos citar os “*Projetos 6 e meia*” e o “*Pixinguinha*” já no final da década de 1970 e começo da década posterior.

O importante é perceber na trajetória de Jackson do Pandeiro que observamos até agora constantes situações nas quais a sua vida foi exposta. Da infância pobre no brejo, aos aprendizados a partir dos brinquedos populares por sua mãe, Flora Mourão, passando pela vida pregressa nas boites e cassinos paraibanos ao despontar na cena nacional doravante o sucesso no Recife- PE.

Outras intercorrências também nos dizem muito do artista, que passou pela ambivalência do “*Drama de ser dois*” (RAMOS, 1937) tentando assim como nossa outra personagem, Luiz Gonzaga, inserções sociais pelo casamento inter-racial, mas que acabou formando sua consciência social por situações de violências trazendo dessa maneira um sentido associativo, que o fez valorizar a cultura afro-brasileira no conjunto de sua obra e pela espiritualidade.

5 Considerações Finais

Forrobodó, forró: o baile do gênero e da raça.

Durante o desenvolvimento dessa pesquisa observamos uma polissemia que acompanha o vocábulo forrobodó desde o século XIX, que foi ganhando possíveis origens conforme as suas diferentes leituras. Entre a certidão de nascimento que geralmente herdou as narrativas da modernidade pelo os olhos de análise do colonizador e entre as concepções de sentido, ficamos com o sentido, pois em virtude deste pudemos captar o seu deslocamento fundamental para atestar a presença negra em sua constante construção simbólica.

Podemos dizer que o vocábulo dançou em sentidos e gêneros musicais, ao longo da transição entre os séculos XIX-XX, porque ir ao “forrobodó” implicaria em ouvir e dançar ao som de lundus e maxixes, gêneros precursores do samba, sendo que no Nordeste ir ao “samba” significava participar de um baile movido por sonoridades daquele lugar, tais quais como: batuques, baiões, cocos, mazurcas... Forrós. A palavra se desloca literalmente e circula em ambientes distintos transportando suas ideias e se adequando ao público e as novas formas de circulação e consumo.

Por isso, apresentaremos aqui a pergunta norteadora que nos segue mesmo ao fim desta etapa pesquisa, pois cultura e, de lambuja, o forró não perfazem instâncias estanques. Logo, voltamos à questão que perseguimos desde então: Por que o forró como manifestação da cultura popular brasileira, apesar de subsidiar a formatação cultural dessa sociedade, entre 1950 – 1980, não é reconhecido como elemento identitário nacional e expressão literária afro-brasileira? Nesse sentido, o cerne da questão é pôr em destaque, que mesmo o forró tendo entre seus principais personagens, pessoas negras e retintas, teve mesmo entre virtudes e violências, uma importância crucial em diversas linguagens artísticas de forma massiva, resistiu às novas modas e escreveu um capítulo fundamental, que ajuda a ouvir (ler) um Brasil de forma integrada, mesmo que regionalmente.

Vale ressaltar que no projeto inicial a metodologia a ser seguida seria fundamentada pela presença de informações coletadas em livros e discos relacionados

ao tema e sobre as personagens de Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, assim como contaria com entrevistas diretas com cantores, compositores, radialistas e parentes que conviveram ou participaram diretamente da trajetória dessas duas legendas da cultura brasileira. Entretanto, com a crise de saúde ocasionada pelo Corona Vírus que ocasionou mortes, inclusive de alguns desses informantes, mudamos nossa abordagem metodológica.

No Brasil vivenciamos um duplo desastre: o primeiro inescapável devido ao alto contágio do vírus e, o segundo, foi ato deliberado de um desgoverno que negou recursos à saúde, trocou de ministros em momentos gravíssimos, não seguiu protocolos internacionais, não reconheceu as orientações científicas internacionais e nacionais para mitigar a ação do vírus e, principalmente, demonstrou falta de empatia à dor do outro, às dores do povo. Isto se chama crueldade, escapa às denominações de esquerda e de direita e só tem lugar na mais horrenda desumanidade que tem por base dois fundamentos do fascismo: o racismo e o anticomunismo!

Essa é uma ferida não curada da pandemia, a qual não podemos esquecer-la!

Diante de tantas incertezas relacionadas à vida real, motivada pela pandemia, tivemos que eliminar as entrevistas *in loco* para focar nossa coleta com base nos periódicos de época, encontrados Biblioteca Nacional Digital²⁸⁷ que possui um rico acervo em sua hemeroteca, fato que proporcionou boas descobertas, por vezes não encontradas nas principais biografias, pois em sua maioria não abordavam questões relacionadas à raça e o projeto cultural-político de nossas personagens. O contato com esses documentos digitalizados mudou o curso da pesquisa e deu uma capilaridade maior pela qualidade de suas fontes: a impressão dada às abordagens nas reportagens e recortes presentes nas revistas que promoviam as emissoras de rádio e fatos coletados nos jornais entre Nordeste e Sudeste no que tange a vida particular e artística dos reis do forró, suas trajetórias artísticas e suas famílias.

Além das fontes citadas, pudemos contar com discos incluindo o material gráfico de capas e contracapas, áudios de entrevistas, vídeos e *podcasts*, visto que tínhamos que suprir a ausência das entrevistas pessoais, trazendo dessa maneira o exercício da audição como forma de trazermos princípios de oralidade para aproximar o objeto de

²⁸⁷ Informações relacionadas em revistas e jornais encontradas em : <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> com acesso constante no decorrer da pesquisa;

sua realidade afro-brasileira. Nesse sentido, as gravações de entrevistas e o longo repertório foram substanciais para a sintonia entre o forró como expressão literária afro-brasileira.

Nosso objetivo maior incidiu em apurar as informações, as quais deram sustentação para que pudéssemos diminuir o hiato estrutural movimentado pelo racismo entre manifestações culturais eleitas ou não pelas elites tradicionais para promoção de qualidade na abrangência do conceito de literatura com base em aspectos históricos e, principalmente, sociológicos. Reafirmar que mesmo o forró como gênero popular obteve um reconhecimento nacional e não foi reconhecido como expressão popular e negra por conta do racismo estrutural em diversas instâncias sociais por força do discurso da branquitude.

Dentre os objetivos secundários pudemos contar que a importância de os artistas populares protagonizarem enfrentamentos que acabaram se traduzindo em condições de posituação e de consciência dos migrantes nordestinos e na classe trabalhadora, de forma lúdica, celebrativa, pedagógica e festiva. Assim, foi necessário ampliar a relação existente entre a sociologia, o pensamento social brasileiro e a literatura para melhor entender os processos de negação e a pagamento social referente à população negra brasileira. Por conseguinte, mediante aos recursos sociológicos passamos evidenciar com mais clareza o conceito de literatura como um sistema relacional entre a realidade concreta e ficcional que independe da palavra escrita.

A pesquisa nos levou a caminhos previsíveis, entretanto nos trouxe a caminhos inusitados, dentre os achados da pesquisa destacamos: em primeiro lugar as trajetórias de ambos, desde a infância à fase adulta passaram por situações em que a cor ou racismo eram presentes e estruturantes. Situações moradia, fome e violências das mais sutis às mais brutais eram constantes, bem como as formas de resistência e de inserção social em instituições e relacionamentos pessoais; tanto o baião, quanto o coco eram trabalhados por Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro como projetos culturais que abrangiam o contexto nacional, estudados, protegidos por leis de direitos autorais, promovidos em materiais didáticos com tradução, partituras, caravanas e por interlocuções marcadas entre as canções destes artistas.

Outro achado importante para a pesquisa foi correlacionar o forró como expressão literária brasileira fundamentada no sistema literário proposto pelo sociólogo Antônio Candido, no qual a relação entre o autor, a obra e o público legitimam manifestações das culturas orais em igualdade de estética e de concepção, as quais são fortalecidas na relação que se estrutura a partir da literatura e da sociologia, trazendo suas “escrevivências” autorais como traços afro-brasileiros.

Entre os achados relevantes a ideia do forró como expressão literária afro-brasileira em contexto de modernidade, entendemos que dois paradigmas de modernidade negra foram edificados, o primeiro pelo “baião” e o segundo pelo “coco”, um com Luiz Gonzaga e outro com Jackson do Pandeiro que, pelas suas forças e excelente circulação, geraram outra modernidade negra que amalgamou tudo em um só “matulão”: o forró. Cada um com seus referenciais, mas todos partilhando de uma só toada.

Conforme as contingências ocasionadas pela crise sanitária, pela impossibilidade de acessar outras fontes em acervos presenciais e pela mudança metodológica, algumas lacunas não foram preenchidas, mas podem e devem suscitar futuras produções. A questão da pandemia limitou a circulação e o contato com artistas, pesquisadores, comunicadores e instituições de acervo físico e audiovisual, por exemplo, a visita ao Museu da Imagem e do Som (RJ) e ao Museu de Cultura Popular (PB), às cidades de Alagoa Grande - Campina Grande (PB) e a Exu (PE), além da participação em eventos alusivos às memórias de Jackson do Pandeiro e Luiz Gonzaga. Esse contato com informantes, acervos e comemorações poderia trazer à pesquisa outros ventos, tal qual a relação direta que compõe do sistema literário de Candido, que se consuma entre o autor, a obra e o público.

Nossas considerações finais a cerca do objeto põe a reflexão do forró associando-o ao baile da raça mestiça e aos gêneros literários da oralidade, que se transpuseram para a música evidenciando aspectos interessantes da cultura afro-brasileira no contexto de insurgências políticas, de construções das identidades negras presentes em parte do século XX. Mudou-se e se transpôs em formas distintas apurando o sumo da expressão social por intermédio da literatura movida pela palavra falada. O “molho se reduziu sociologicamente” consoante às teses da “presença negra no sertão”, da “presença negra na literatura popular”, do “negro como agente demográfico brasileiro” (MOURA,

2019), aos informes apresentados pelos meios de comunicação, o forró extraiu o melhor entre um misto de poesia, relato das “escrevivências” e das canções, transformando-se em uma expressão literária afro-brasileira gestada em dois paradigmas de modernidades negras distintos, que geraram a “redução” (RAMOS, 1996) em forró como uma terceira modernidade negra.

Nesse cenário, tanto Luiz Gonzaga quanto Jackson do Pandeiro, tiveram a oportunidade de realizar suas “escrevivências” diante da modernidade entre o Nordeste ainda rural, mas diaspórico e o Sudeste em franca modernização. Essa modernidade se fragmenta e se transforma em modernidades, sobre as quais o paradigma sertanejo do baião se soma à modernidade farta do brejo, entre batuques e poéticas sociais, dois parâmetros da modernidade negra são erigidos como produtos e atitudes no século XX: o do baião e o do coco. Logo a junção desses gêneros basilares ergueu um super gênero “guarda-chuva”, que foi o forró. Nele outras ideias de modernidade negra foram se somando em negociação, mas a todo o momento se ampliando em diversidade de ritmos e também nos bailes.

Assim, a pesquisa traz contribuições importantes, dentre as quais destacamos o interesse e um novo olhar para se pensar literatura como sistema complexo, que se concretiza através da escrita e também dos recursos da oralidade cuja essência se fundamenta pela sonoridade, pelo ritmo e pelo usufruto da palavra falada e cantada. Outra contribuição relevante desta pesquisa se dirige ao protagonismo negro no sentido de representar importantes relações que tonificam a cadeia do sistema literário consoante as “escrevivências” negras ao passo que outras correntes literárias da escrita também circulavam como pudemos notar no caso do modernismo brasileiro.

Esse estudo abriu para nós o caminho para realizar mais estudos no tema do forró trazendo outras personagens, como as mulheres compositoras e cantoras importantes para o cenário musical do século XX. Também podemos considerar que a tese pode ajudar em futuras pesquisas em âmbito da educação básica, pois amplia a dimensão de literatura, enaltecendo seus principais artistas. O conteúdo proporciona a possibilidade de se estudar novas concepções de forró entre o Nordeste e o Sudeste como novas formas de entretenimento, passando também por analisar o circuito do forró atualmente movimentado no continente europeu.

Por fim, essas são nossas considerações a cerca do forró, do negro brasileiro em diáspora diante de um contexto que se constitui na “movência” de modernidades negras para um contexto de modernidade afro-brasileira. Nesse processo o forró como portador do gênero textual da canção transcendeu-se em uma expressão literária de grande riqueza e apresenta o negro como o grande protagonista na criação, elocução, diversão e circulação em vários veículos de comunicação, que foram desenvolvidos no decorrer do século passado, obtendo dessa maneira um maior acesso de público, que as obras literárias promovidas pela cultura letrada. O forró é brinquedo, é sarau, é literatura, é dança e se transforma em baile se inserindo em uma das mais expressivas formas de diversão e de associativismo afro-brasileiro do século XX.

Realizar essa pesquisa foi de grande importância para mim, pois trouxe maturidade enquanto pesquisador fechando um ciclo de aprendizagem relevante, mas abre espaço para novos olhares tanto dentro da cultura do forró, quanto novas formas de ver literatura e suas relações sociais, sob a égide da cultura popular, das questões atinentes à classe e a raça, sem esquecer-se dos preconceitos regionais no Brasil.

Outro mérito da pesquisa foi o de abrir o diálogo com pesquisadores, com artistas, com compositores e com o público interessado na temática sobre o valor de discutir as questões raciais no forró dando destaque ao protagonismo de Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro em uma sociedade estruturada por racismo e preconceito. Essa autodeterminação negra poderá trazer uma maior orientação para as futuras gerações de forrozeiros, que não cansam de estabelecer o diálogo entre público, obra e um modelo de modernidade afro-brasileira, que resiste a partir de suas “escrevivências” diárias e comuns. Hoje se pudéssemos situar uma possível origem ou certidão de nascimento do forró poderíamos afirmar que esta se constitui no corpo da classe trabalhadora negra brasileira!

6 Referências Bibliográficas

- ABREU, J. Capistrano de. Capítulos de História Colonial (1500-1800). Rio de Janeiro. Livraria Briguet. 5ªed., 1969.
- ALBUQUERQUE, D. M. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2001.
- ALVES, E. P. M. **A Sociologia de um gênero: O Baião**. 1. ed. Maceió: EDUFAL, 2012.
- ALVES, F. J. Nota para a História do Forró. **Jornal da Cidade**, p. 9, 2007.
- ÂNGELO, A. **Eu vou contar pra vocês**. 1. ed. São Paulo: Ícone, 1990.
- ASSARÉ, P. DO. **Cante lá que eu canto cá - Filosofia de um trovador nordestino**. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.
- AUTRAN, M. Revista Fatos e Dots. **Revista Fatos e Fotos**, n. semanal, 1971.
- AYALA, I.; AYALA, M. **Cocos Alegria e Devoção**. 1. ed. Natal: EDUFRN, 2000. v. 1
- BÂ, A. H. **História Geral da África, I: Metodologia e Pré-história da África-A Tradição viva - UNESCO Digital Library**. 2. ed. Brasília: UNESCO, 2010.
- Baião, o novo ritmo do Brasil. **Correio Carioca**, p. 4, 1949.
- BERND, Z. **O que é negritude?** São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BHABHA, H. K. **O local da Cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- BICUDO, V. L. **Atitudes raciais de pretos e mulatos em São Paulo**. São Paulo: Sociologia e Política, 2010.
- BRANDÃO, T. **Autos e Foguedos Populares de Alagoas**. Maceió: do Autor, 1963.
- CAbra Marcado pra Morrer**. Mapa Filmes, , 1984.
- CAÇAPA. **Os cocos 1829-1998**. : Música negra do Brasil., [s.d.]. . Acesso em: 12 abr. 2021
- CAMARÃO, S. **Luiz Gonzaga 110 anos do Nascimento**. : Luiz Gonzaga 110 anos do Nascimento., [s.d.]. . Acesso em: 10 maio. 2021
- CANDIDO, A. **Literatura e Sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CANDIDO, A. **Vários Escritos**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CARDOSO, L.; MÜLLER, T. M. P. **Branquitude estudos sobre a identidade branca no Brasil**. Curitiba: Appris, 2017.

CARNEIRO, É. **A sabedoria popular do Brasil**. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1957.

CARNEIRO, É. **Ladinos e Crioulos- Estudos sobre o negro no Brasil**. 2 ed. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2019.

CASCUDO, L. DA C. **Literatura Oral do Brasil**. São Paulo: Global, 2012.

CASTRO, J. **Homens e Caranguejos**. São Paulo: Brasiliense, 1967.

CASTRO, J. **Geografia da Fome**. 10. ed. Rio de Janeiro: Antares, 1984.

CONCEIÇÃO, W. L. DA. **Branquitude dilema racial brasileiro**. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2020.

CUNHA, L. Acoplagem. **Diário de Notícias**, p. 16, 1975.

DIAS; DUPPAN, I. S. **O que é forró? um pequeno apanhado da história do forró**. 3. ed. Capina Grande: LATUS, 2021.

DOMINGUES, P. Cultura popular: as construções de um conceito na produção historiográfica. **História (São Paulo)**, v. 30, p. 401–419, dez. 2011.

DOMINGUES, P. **Dicionário da escravidão e liberdade**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

DOMINGUES, P. **Protagonismo negro em São Paulo**. 1. ed. São Paulo: Sesc, 2019.

DRAPER III, J. A. **Forró e o regionalismo redentor do nordeste brasileiro**. 1. ed. São Paulo: Intermeios, 2014.

DREYFUS, D. **Vida de viajante: a saga de Luiz Gonzaga**. 2. ed. São Paulo: 34, 1996.

DUARTE, E. DE A. **Literatura Afro-brasileira- 100 autores do século XVII ao XXI**. 1. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

DUPPAN, S. **Jackson do Pandeiro de A a Z**. 1. ed. Campina Grande: A Biroasca do Meroveu, 2022.

EQUIOE DO JORNAL. Diário da Noite. **Noticiário**, n. 6106, p. 18, 1956.

EQUIOE DO JORNAL. Diário de Notícias. **Esse forró tem Jackson e Dominginhos**, p. 24, 1974.

EQUIPE DO JORNAL. Revista do Rádio. **A Foto da Semana**, n. 299, p. 52, 1955.

EQUIPE DO JORNAL. O Cruzeiro. **A bossa também se chama Jackson do Pandeiro**, n. 7, 1956a.

- EQUIPE DO JORNAL. Diário da Noite. **24 hpras de folga: Jackson do Pandeiro e Almira**, n. 6098, p. 20, 1956b.
- EQUIPE DO JORNAL. Jornal do Comércio. **Gilberto Gil programa novo show a partir do dia seis**, p. s/p, 1972a.
- EQUIPE DO JORNAL. Diário de Pernambuco. **Música Pop**, p. 42, 1972b.
- EQUIPE DO JORNAL. O Cruzeiro. **1982 - O ano do exército branco de Oxalá**, n. 2503, p. 84, 1982.
- EVARISTO, C. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. **SCRIPTA**, 2. v. 13, n. 25, p. 17–31, 2009.
- FARACO, C. A. **História Sociopolítica da Língua portuguesa**. 1 ed. ed. São Paulo: Parábola Editora, 2016.
- FERNANDES, F. A integração do negro na sociedade de classes - (Livro) Florestan Fernandes. n. 5, 2008.
- FILHO, E. L. Revista Raiolândia. **O Baião em Paris**, p. 70, 1956.
- GALEANO, E. **O livro dos Abraços**. São Paulo: L&M, 2002.
- GAMA, L. **Primeiras Trovas Burlescas**. São Paulo: Principis, 2021.
- GIDDENS, A. **Modernização Reflexiva**. São Paulo: UNESP, 2002.
- GILROY, P. **Atlântico negro - Modernidade e dupla consciência**. 2. ed. São Paulo: 34, 2012.
- GOLD, M. Jackson do Pandeiro e Almira em Lua de mel. **Revista do Rádio**, 1954.
- GOLD, M. Revista do Rádio. **Jackson do Pandeiro luta na justiça contra espôsa**, n. 309, p. 52, 1955.
- GONÇAVES, A. M. **Um defeito de cor**. Rio de Janeiro/ São Paulo: Record, 2009.
- GONZAGA, L.; DANTAS, Z. **Luiz Gonzaga canta seus sucessos com Zédantas**. Rio de Janeiro RCA Victor, , 1959.
- GONZALEZ, L. **Primavera para as rosas negras**. Rio de Janeiro: UCPA, 2018.
- GRAMSCI, A. **Cadernos do Cárcere**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- GUIMARÃES, A. S. A. A MODERNIDADE NEGRA. **Teoria & Pesquisa: Revista de Ciência Política**, v. 1, n. 42, 2003.
- GUIMARÃESS, A. S. A. **Modernidades Negras- Formação Racial brasileira (1930-1970)**. 1. ed. São Paulo: 34, 2003. v. 1

HALL, S. Identidade Cultural e diáspora. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 24, 1996.

HALL, S. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2006a.

HALL, S. **Identidade Cultural na Pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006b.

HOBBSAWM, E.; RANGER, T. **A invenção das tradições**. Recife/Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

Jackson do Pandeiro: Na batida do pandeiro. , 2019.

JOSÉ, L. **Jacinto Silva- As canções**. 3. ed. Maceió: Imprensa Oficial Graciliano Ramos, 2021.

LARANJEIRA, D. J. **A identidade Vocal de Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro em performance**. Paraíba: UFPB, 2012.

LILIA MORITZ SCHUWARCZ; GOMES, FLÁVIO; DOMINGUES, P. **Dicionário da escravidão e da liberdade**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

LOBO, L. **Crítica sem juízo**. 1. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

LOPES, N. **Novo Dicionário Banto do Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

LUCCHESI, D. (ED.). **O português Afro-brasileiro**. [s.l.] EDUFBA, 2009.

Luiz Gonzaga- Festival do Guarujá 1981. , 1981. . Acesso em: 21 jun. 2021

MAGALHÃES, R. V. Vargas e a campanha eleitoral de 1950: A questão agrária em perspectiva. **Aedos**, v. 13, n. 30, p. 165–180, 2022.

MARCELO, C.; RODRIGUES, R. **O fole roncou! Uma história do forró**. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

MÁRIO DE ANDRADE et al. **O turista aprendiz**. Brasília: Iphan, 2015.

MIRANDA, O. Revista Radiolândia. **Doutor Baião**, 1956.

MOSNA, K. CONFLITO SIMBÓLICO E VIOLÊNCIA INTERÉTNICA: EUROPEUS E NEGROS NO OESTE PAULISTA, 1888-1914*. v. 10, 2004.

MOURA, C. **O Preconceito de Cor na Literatura de Cordel**. São Paulo: Resenha Universitária, 1976.

MOURA, C. **Rebeliões na Senzala- Quilombos Insurreições Guerrilhas**. 3. ed. São Paulo: Ciências Humanas, 1981.

MOURA, C. **História do negro brasileiro**. São Paulo: Ática, 1992.

- MOURA, C. **Sociologia do Negro Brasileiro**. 2 ed. ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- MOURA, C. **O negro: de bom escravo a mau cidadão?** São Paulo: Dandara, 2021.
- MOURA, H. D. DE. **ALADA PALAVRA: o sertão de Patativa do Assaré e o sertão das possibilidades**. 1. ed. São Paulo: : Novas Edições Acadêmicas, 2015. v. 1
- MOURA, F.; VICENTE, A. **Jackson do Pandeiro- O Rei do Ritmo**. 1. ed. São Paulo: 34, 2001.
- MOURA, R. Diário de Notícias. **BREQUE**, 1974.
- MPB Especial- Jackson do Pandeiro**. São PauloTV Cultura, , 1972.
- MUNANGA, K. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil- Identidade nacional versus indetidade negra**. 5. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- NASCIMENTO, N. DE M. **Luiz Gonzaga- um contador do Nordeste do Brasil**. 1. ed. Curitiba: Appris, 2018.
- NONA, S. Diário de Pernambuco. **Muita Alegria no LP de Jackson do Pandeiro**, p. 48, 1978.
- NONA, S. Diário de Pernambuco. **Belchior: o homem e o seu tempo agora**, 1979.
- OLIVEIRA, B. A dança vem antes. A música olha e toca. **A dança vem antes. A música olha e toca**, p. 6, 2021 2020.
- OLIVEIRA, C. A Asa Branca de Caetano. **Revista Manchete**, n. 1003, 1971.
- OLIVEIRA, H. DA S. DE. Manifestações do negrismo no modernismo brasileiro: poesia e romance. **Navegações**, v. 10, n. 2, p. 156–164, 2017.
- PERES, L. R. **Com respeito aos oito baixos- Um estudo etnomusicológico sobre o estilo nordestino de tocar sanfona**. 1. ed. Rio de Janeiro: so Autor, 2013.
- PIMENTEL, A. **O coco praieiro- uma dança de umbigada**. 2. ed. João Pessoa: Universitária/UFPB, 1968.
- PINTO, E. P. **A Gramatiquinha de Mário de Andrade**. São Paulo: Duas Cidades, 1990.
- RAMOS, A. G. **O Drama de ser dois**. 1. ed. São Paulo: [s.n.].
- RAMOS, A. G. **Relações de Raças no Brasil**. Rio de Janeiro: Edições Quilombo, 1950.
- RAMOS, A. G. **Introdução crítica à sociologia brasileira**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995a.
- RAMOS, A. G. **Introdução Crítica à sociologia brasileira**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995b.

- RAMOS, A. G. **A Redução Sociológica**. 3. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.
- Revista do Rádio. **Sou getulista de coração**, v. 11, n. 11, p. 44, 1949.
- S/A. No tempo em que Luiz Gonzaga tocava corneta. **Revista Nacional**, n. s/n, 1979.
- SANT'ANA, A. R. DE. **Música Popular e moderna poesia Brasileira**. Petrópolis: Vozes, 1977.
- SANTOS, L. A. A. O MARCO: UMA METODOLOGIA DE ANÁLISE MARCO: A METHODOLOGICAL ANALYSIS. n. 11, [s.d.].
- SCHUWARCZ, L. M. **O espetáculo das raças**. 18. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SILVA, M. R. DA. DIÁSPORA NORDESTINA ANUNCIADA PELA MÚSICA: Pensando uma metodologia de ensino nas escolas do Rio de Janeiro. **PUC-RJ**, p. 70, 2019.
- SILVA, M. C. E. Os paus de arara: a migração de nordestinos na década de 1950, sob o olhar das fotoreportagens da revista O Cruzeiro. **CLIO: Revista de pesquisa histórica**, v. 40, p. 171–198, 2022a.
- SILVA, R. J. **Dois Migrantes- O gênero musical Baião e o compositor e intérprete Luiz Gonzaga na cidade do Rio de Janeiro (1940-1970)**. São Paulo: Editora Dialética, 2022b. v. 1
- SOUZA, T. DE. **Sambalanço- A Bossa que dança- Um mosaico**. 1. ed. Rio de Janeiro: Kuarup, 2022.
- TATIT, L. A. DE M. **O cancionista**. 2. ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2002.
- TEIXEIRA, H. Eis o Baião! **Revista Radiolândia**, v. 56, 1956.
- VIANA, L. C. R. **Bezerra da Silva: produto do morro. Trajetória e obra de um sambista que não é santo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- VICENTINI, A. Sociedade e cultura. **O sertão e a literatura**, v. 1, n. 1, p. 41–54, 1998.
- WANDERLEY, P. **Luiz Lua Gonzaga. Luiz Lua Gonzaga**, 2018. . Acesso em: 5 fev. 2020
- WANDERLEY, P. **Luiz Gonzaga 110 anos do Nascimento**. 1. ed. Recife: Viú Cine, 2022. v. 1
- ZUMTHOR, P. **A Letra e a Voz- A “literatura” Medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

