

Dribles e divididas nas práticas interpretativas vocais de Jackson do Pandeiro

Cláudio Henrique Altieri de Campos¹

Introdução – Pré-jogo

Ziriguidum! Ziriguidum!
Meu coração bate
Num teleco-teco teleco teco-teleco teleco teleco-teco!
Na perna, tranque, amarre, puxe, largue!
Como no futebol!
(Samba do Ziriguidum, de L. Bittencourt e J. Castro)

O *Samba do Ziriguidum*² foi gravado por Jackson do Pandeiro (1919 – 1982) como a primeira faixa do LP *É Batucada! – Com Jackson do Pandeiro, Almira e o Ritmo Empolgante dos Reis da Batucada*, lançado pela Philips, em 1962. Esta música, composta por Luís Bittencourt e Jadir de Castro, com seu “teleco-teco” onomatopeico associando as batidas aceleradas do coração aos tamborins tocados nos sambas, assim como suas referências aos movimentos das jogadas de futebol comparados aos passos de dança do gênero musical citado, encaixou-se perfeitamente ao estilo de interpretação vocal de Jackson, juntando duas de suas grandes paixões: a música e o futebol. Esta gravação de Jackson alcançou reconhecimento no campo da música popular brasileira (MPB), sendo regravada por diversos artistas, como Baby do Brasil, MPB-4, Silvério Pessoa, entre outros. Considera-se aqui MPB, não como um “movimento” ou grupo de artistas surgidos durante os festivais da canção das décadas de 1960/70, ou mesmo como somente uma classificação de mercado. Neste trabalho, a MPB representa um *campo*, no sentido conferido pelo sociólogo Pierre Bourdieu (2009, 2011), que abriga o conjunto das manifestações musicais brasileiras e suas relações, inclusive de poder, em âmbito social, cultural, econômico e simbólico.

Jackson do Pandeiro desenvolveu uma extensa carreira musical, produzindo discos entre as décadas de 1950 e 1980, apresentando diversos programas de rádio e televisão e atuando em nove filmes no cinema, além de ter realizado shows por todas as regiões do Brasil. É apontado como referência fundamental para a música

¹Instituto de Artes da UNESP – CAPES

² Para ouvir *Samba do Ziriguidum*, em gravação de Jackson do Pandeiro, acesse <https://www.youtube.com/watch?v=UxSj12CcqMU>.

popular brasileira por artistas consagrados, como Gilberto Gil, João Bosco, Gal Costa, Lenine, Guinga, Chico Buarque, entre muitos outros. Sua imagem se consolidou na memória e na história da música popular brasileira hegemonicamente ligada à chamada “música nordestina tradicional”, conforme se pode constatar nos discursos de autores como Severiano (2013), Albin (2003), Marcelo e Rodrigues (2012) e Moura e Vicente (2001), ainda que sua obra musical ultrapasse em muito as fronteiras regionais, promovendo o diálogo entre gêneros como o baião, o coco e o frevo, característicos do Nordeste brasileiro, e o samba em sua vertente carioca e a marcha carnavalesca, associados ao Sudeste. Atuou como compositor em muitas músicas de seu repertório, mas foi como intérprete que alcançou notoriedade. Jackson ficou conhecido pelo “título” de “Rei do Ritmo”, entre outros fatores, por ser considerado por artistas, críticos musicais, historiadores e memorialistas, e por seus fãs, como um virtuose nas performances *vocal*, com destaque para sua forma de enunciação rítmico-melódica – referenciada popularmente nos discursos sobre Jackson como sua “divisão” vocal –, e *percussiva*, especialmente tocando pandeiro. Esta característica de intérprete virtuoso lhe valeu uma comparação metafórica com o jogador de futebol Garrincha (Manuel Francisco dos Santos, 1933 – 1983), pontas-esquerda reconhecido como de grande habilidade, principalmente por seus dribles, em uma analogia feita pelo cantor e compositor Alceu Valença em diversas entrevistas concedidas a jornais e programas de televisão (Cf. CAMPOS, 2017: 223). Garrincha era conhecido como o “Anjo das pernas tortas”, por ter as duas pernas curvadas para a esquerda – a perna direita era ainda seis centímetros menor do que a outra – e, mesmo assim, ser extremamente habilidoso. Membro da seleção brasileira de futebol bicampeã nas Copas do Mundo FIFA de 1958 e 1962, Garrincha participa da galeria de “mitos” do esporte no Brasil. A analogia entre Garrincha e Jackson é interessante – e reveladora, desde uma perspectiva da cultura popular – por associar, implicitamente, os dribles do jogador de futebol – que surpreendiam seus adversários, muitas vezes de forma desconcertante para eles – e a performance vocal de Jackson, com suas variações nas “divisões” rítmico-melódicas, que produziam deslocamentos e visavam surpreender o ouvinte a cada interpretação das frases musicais/poéticas.

Apresentando resultados obtidos em pesquisa de doutoramento que teve como foco a trajetória artística e a obra de Jackson do Pandeiro, este trabalho procura discutir e esclarecer algumas das principais características conceituais e

técnico-musicais presentes nas práticas interpretativas adotadas pelo artista na elaboração e realização de suas performances vocais, voltando-se especialmente para o estudo de sua “divisão” rítmico-melódica. Terá espaço também uma reflexão sobre a influência destes elementos característicos da performance musical de Jackson sobre a produção de artistas da MPB, como os citados anteriormente.

Do ponto de vista teórico-metodológico, este é um trabalho de caráter interdisciplinar, em que dialogam áreas como estudos de performance, história da MPB, sociologia da música e etnomusicologia. Apesar do lugar de destaque que ocupa no campo da MPB, Jackson do Pandeiro e sua música receberam, até o momento, poucos estudos em âmbito acadêmico. Em pesquisas no Banco de Teses da CAPES e plataformas como JSTOR e Google Acadêmico, foram encontradas apenas três dissertações (LARANJEIRA, 2012; RAMOS, 2012; e, BARROS, 2013), que se debruçam sobre questões distintas das discutidas aqui, e minha própria tese de doutoramento. No mais, as informações bibliográficas se resumem a publicações biográficas, como em Moura e Vincente (2001), e catalográficas, como em Soares (2011), além de algumas breves referências em obras de memorialistas/historiadores como os citados Severiano (2013) e Albin (2003). Deste modo, uma série de questões relacionadas à música de Jackson do Pandeiro continuam inexploradas. Em função da importância que Jackson do Pandeiro alcançou no campo da MPB como intérprete, cabe perguntar: Quais práticas interpretativas o artista adotava para a realização de suas performances vocais? Por que ele adotava tais práticas interpretativas? Quais conceitos e procedimentos técnico-musicais fundamentavam as performances de Jackson, em especial sua conhecida “divisão” rítmico-melódica vocal? Como estes elementos estilísticos da performance vocal de Jackson influenciaram – e continuam influenciando – as práticas interpretativas de artistas da MPB, como Gilberto Gil, João Bosco, Alceu Valença e Silvério Pessoa, entre outros?

Buscando responder a estes questionamentos, o estudo se realizou com base: em pesquisas bibliográficas; na investigação de discursos³ que contribuíram para a construção e consolidação da música de Jackson do Pandeiro no campo da MPB, enunciados por diversos agentes, como artistas, críticos, fãs, gravadoras em

3 Neste estudo, os discursos relacionados à imagem de Jackson do Pandeiro e à sua música, que circulam no campo da MPB, foram considerados sob uma perspectiva foucaultiana, em que os *discursos* devem ser tratados como “práticas que formam sistematicamente os objetos de que falam” (FOUCAULT, 2008: 55).

que esteve contratado, pesquisadores da história da MPB; na busca por informações em fontes primárias como jornais e revistas, entrevistas com artistas que se associam ao legado musical de Jackson, como Lenine, Silvério Pessoa, Jarbas Mariz e Zé Gomes – este último, sobrinho de Jackson e gestor de sua obra – e, principalmente, a partir de sua produção fonográfica, por meio de seus discos e de relançamentos no mercado musical.

O entendimento sobre os conceitos que fundamentaram suas práticas interpretativas foi buscado por meio do estudo dos discursos enunciados pelo próprio artista em diversas entrevistas e depoimentos concedidos durante sua carreira; pela investigação de sua trajetória artística, observando-se, em seus anos de formação cultural e artística, as principais manifestações culturais/musicais que vivenciou, os juízos de valor que as constituíam, e de que modo estes repercutiram em sua música e em seu estilo interpretativo.

A pesquisa referente aos elementos constitutivos das práticas interpretativas adotadas por Jackson baseou-se na audição, transcrição e análise de músicas selecionadas de seu repertório, como *Chiclete com Banana*, *Sebastiana* e *O Canto da Ema*, que se tornaram clássicos da MPB a partir das interpretações de Jackson do Pandeiro, a fim de se verificar os procedimentos técnico-musicais empreendidos durante as performances vocais do artista, com destaque para as variações rítmico-melódicas de sua enunciação. Estes procedimentos técnico-musicais foram estudados também por meio de pesquisa participativa, com a prática musical e experimentação por parte do pesquisador, tanto em relação ao canto quanto ao pandeiro, resultando em uma série de shows baseados no repertório analisado. A fim de compreender as características das variações rítmico-melódicas realizadas nas performances de Jackson, foram efetuados estudos comparativos entre as seções de exposição e de reexposição das músicas selecionadas, com o auxílio de transcrições para o formato de partituras, observando-se as diferenças na enunciação a cada reinterpretação e destacando os procedimentos técnico-musicais empregados, conforme poderá ser percebido em exemplos apresentados adiante.

Primeiro Tempo

Esse jogo não pode ser um a um!
Se o meu time perder é zum-zum-zum!
É encarnado e branco e preto/ É encarnado e branco

É encarnado e preto e branco/ É encarnado e preto
(Um a Um, de Edgar Ferreira,
gravada por Jackson do Pandeiro em 1953)

Jackson do Pandeiro nasceu em 31 de agosto de 1919, na zona rural do município de Alagoa Grande, no Estado da Paraíba. Foi registrado como José Gomes Filho. Em sua infância, teve contato com uma diversidade de manifestações de cultura popular características da região Nordeste, como o Pastoril Profano, o maracatu, as emboladas, repentes, desafios, baiões, lamentos de cego, etc. Todas estão presentes em sua produção fonográfica, mas nenhuma com tanta força e importância quanto os cocos, como afirmado pelo próprio artista em diversos depoimentos durante sua carreira. Jackson costumava dizer que “Tudo é coco, tudo vem do coco!”. Em entrevista concedida à jornalista Margarida Autran para o jornal *O Globo*, em 1976, transcrita por Moura e Vicente (2001: 332), Jackson afirmou: “A turma se liga porque, a não ser samba-canção, pego de todo lado. De frevo a música de terreiro. Música que tem balanço no Brasil, faço todas elas. *E o coco é o pai do negócio.*” (grifo meu). E de onde vem toda essa importância dos cocos para a música de Jackson? E ainda, quais características dos cocos podem ser percebidas nas práticas interpretativas de Jackson, em sua produção fonográfica?

A primeira referência musical da vida de Jackson foi sua própria mãe, conhecida na região em que vivam como a coquista Flora Mourão. Assim, os cocos participaram da formação identitária de Jackson de forma muito profunda, juntando cultura popular e afeto materno. Flora costumava animar as festas e brincadeiras das localidades vizinhas, recebendo em troca alguma doação de alimentos, tecidos ou mesmo dinheiro, como forma de contribuir para o sustento da família, somando o que conseguia aos poucos rendimentos do trabalho de oleiro do marido, José Gomes, pai de Jackson. Os cocos eram, portanto, mais do que uma manifestação cultural, um modo de subsistência para a família. Desde pequeno, o menino José Filho, que depois ganhou o apelido de Zé Jack – inspirado no nome do ator de faroeste Jack Perrin –, acompanhava a mãe nas cantorias. Um episódio contado por Moura e Vicente (2001: 38-39) e também citado na contracapa do LP *Jackson do Pandeiro*, lançado em 1959 pela gravadora Columbia, fala sobre uma ocasião em que um zabumbeiro chamado João Feitosa, que costumava tocar com Flora nos cocos, não apareceu e, vendo a preocupação da mãe, José Filho, então com idade aproximada de 6 anos, teria pegado um bombo pendurado na parede da casa em

que viviam e começado e ensaiar as batidas para substituir o músico ausente. Provavelmente a história da contracapa do disco foi narrada pelo próprio Jackson para a confecção do texto, e tem um tom de exaltação das habilidades de um “menino prodígio”, visando a publicidade do artista e do produto colocado no mercado musical. Jackson teria assumido definitivamente a função de zabumbeiro ao lado de Flora, nos cocos, por volta dos 10 anos de idade, permanecendo até seus 11 anos. Nesta época, grávida do terceiro filho (Tinda), Flora deixaria de cantar em público, ao menos como coquista. Em depoimento realizado no programa *MPB Especial – Jackson do Pandeiro*, produzido pela *TV Cultura*, em 1972, o artista afirmou a influência de Flora sobre sua música e citou os cocos *Xexéu de Bananeira*⁴ e *Véspera e Dia de São João*⁵, gravados por ele respectivamente em 1961 e 1964, como músicas que pertenciam ao repertório de sua mãe e que ele adaptou para o disco. Jackson atuou, deste modo, como mediador ao transportar *manifestações de cultural popular para o formato de música popular mediatizada*. Para entender como esta ação mediadora se efetivou, por meio de suas performances artísticas no mercado musical, vamos antes fazer uma breve discussão sobre os cocos e suas principais características enquanto cultura popular tradicional.

A primeira obra que tomamos como referência neste tema é o livro *Os Cocos*, produzido a partir dos escritos de Mário de Andrade durante sua conhecida viagem de pesquisas etnográficas a Estados da região Nordeste do Brasil, entre dezembro de 1928 e fevereiro de 1929. No *Apêndice I* desta obra, Mário declara a dificuldade em se definir o que seriam os cocos:

Antes de mais nada convém notar que como todas as nossas formas populares de conjunto das artes do tempo, isto é cantos orquésticos em que a música, a poesia e a dança vivem intimamente ligadas, coco anda por aí dando nome pra muita coisa distinta. Pelo emprego popular da palavra é meio difícil a gente saber o que é coco bem. O mesmo se dá com “moda”, “samba”, “maxixe”, “tango”, “catira” ou “cateretê”, “martelo”, “embolada” e outras. [...] Coco também é uma palavra vaga assim, e mais ou menos chega a se confundir com toada e moda, isto é, designa um canto de caráter extra-urbano. Pelo menos me afirmou um dos meus colaboradores que muita toada é chamada de coco. Os tiradores desses cantos são chamados de “coqueiros”. (ANDRADE, 1984: 346 – grifos meus)

4Para ouvir *Xexéu de Bananeira*, acesse <https://www.youtube.com/watch?v=5pwiyqh14c4> .

5Para ouvir *Véspera e Dia de São João*, acesse <https://www.youtube.com/watch?v=w6TOULMPT7I> .

Além do uso pouco preciso dos termos que se referem aos tipos de manifestações de cultura popular, como os citados por Mário de Andrade, nota-se o fenômeno de *circularidade* de conteúdos entre estas variadas formas. Assim, textos e melodias podem ser adaptados e cantados em brincadeiras de coco, ciranda ou como toadas, “pontos” de rituais religiosos, etc., levados por cantadores que participem de mais de uma destas manifestações culturais e que promovam o contato entre elas, agindo como mediadores. Em outra obra referencial sobre o assunto, *Os Cocos: alegria e devoção*, os autores Maria I. Ayala e Marcos Ayala confirmam esta perspectiva:

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

Sob a denominação “coco” é referenciada uma grande variedade de manifestações de cultura popular. Neste sentido, Maria I. Ayala (2000: 21), afirma que “por causa das diferenças ocultadas sob essa designação [coco], parece mais apropriado atribuir-lhes um tratamento plural”. Ao invés de se pensar em “coco”, seria mais interessante considerarmos o uso do plural “cocos”. Existem muitas designações que indicam os tipos de modalidades de cocos, podendo referir-se à localidade em que são realizados, à forma poética, aos temas abordados, ao contexto sociocultural, às formas de performance, etc. São exemplos o coco de usina, o coco praieiro, o coco de zambê, o coco de embolada, o coco de obrigação, o coco trocado, o coco de Toré, o coco sincopado, o coco em quadra, o coco em décima, o coco de roda, entre muitos outros.

Em relação à estruturação rítmica, se fizermos uso de termos *éticos*, portanto distintos da perspectiva *êmica* dos praticantes destas formas de cultura popular, os cocos podem ser pensados, de modo geral, em compassos binários simples – com dois pulsos com quatro subdivisões constituindo cada compasso. Essa configuração rítmica básica pode ser percebida nos toques de instrumentos de percussão como pandeiro ou ganzá, comumente utilizados nos cocos para o acompanhamento do canto.

No aspecto da performance, das práticas interpretativas, os cocos podem ser considerados em dois universos: 1) os cocos que associam música e dança, comumente, realizados como canto responsivo, com a figura do solista – o “coquista” – e a participação de um coro, formado pela coletividade presente à brincadeira, cantando as respostas e os refrãos intercalados com os versos do solista, e realizando os passos coreográficos, como acontece, por exemplo, no coco de roda; e, 2) os cocos realizados somente como forma musical e/ou poética, como, por exemplo, o coco de embolada, que acontece normalmente em forma de desafio, com duplas de cantadores que se acompanham com pandeiro ou ganzá e que se alternam improvisando/“embolando” os versos. No âmbito da elaboração poética, da criação e improvisação das palavras e da melodia cantadas durante a performance dos cocos, são consideradas formas de versos estruturadas em relação à quantidade de sílabas poéticas, à ordenação das rimas, terminações fonéticas obrigatórias, palavras iniciadas com a mesma letra (Coco do M, por exemplo), etc. Para a realização de suas performances, os coquistas seguem juízos de valor e critérios compartilhados entre os próprios cantadores e músicos, assim como pelos demais participantes – por exemplo, aqueles que formam o coro – e pelo público. Entre esses juízos, valoriza-se a competência do cantador em relação à criatividade, à sua capacidade de improvisação e à sua destreza vocal ao interpretar trechos desafiadores para a pronúncia das palavras e a performance da melodia – normalmente em andamento acelerado e com a ocorrência de palavras, frases ou períodos de difícil articulação (Cf. CAMPOS, 2017: 30-31).

Esses critérios e juízos de valor dos coquistas marcaram profundamente a identidade cultural e artística de Jackson e estão entre os principais fundamentos estruturantes das práticas interpretativas do artista, especialmente de sua “divisão” rítmico-melódica vocal. É comum, por exemplo, os coquistas/emboladores cantarem seus versos sobre trechos seguidos de subdivisões dos pulsos dos compassos – sobre as quatro semicolcheias de cada pulso, se considerarmos a semínima como unidade de tempo – “embolando” a pronúncia das palavras e funcionando como mostra de distinção de suas habilidades. Este procedimento foi assimilado por Jackson e utilizado por ele em diversas músicas de seu repertório fonográfico, como em *O Canto da Ema*, *Alô Campina Grande*, *Um a Um* e *Rosa*, entre tantas outras. Vejamos alguns exemplos a seguir.

Jackson iniciou sua carreira fonográfica em 1953, ao ser contratado pela gravadora *Copacabana*, sediada na cidade do Rio de Janeiro/RJ. O convite para fazer parte do elenco da *Copacabana* surgiu após um inesperado sucesso ao participar de uma revista carnavalesca intitulada *A Pisada É Essa!...*, produzida no mesmo ano pela *Rádio Jornal do Commercio*, de Recife/PE, cantando o coco *Sebastiana* – uma composição de seu parceiro Rosil Cavalcanti. Jackson realizou seu primeiro lote de gravações musicais da carreira ainda no Nordeste, nos estúdios da *Rádio Jornal do Commercio*. Ao todo, foram gravadas 10 músicas, lançadas consecutivamente no mercado musical em 5 discos compactos de 78 rpm. Entre estas, a música *Um a Um* (registrada como composição de Edgar Ferreira), que chegou ao público brasileiro no início de 1954, em seu segundo disco comercializado. O personagem da música, cantada em primeira pessoa por Jackson, é um torcedor de futebol aficionado pelo seu clube, que passa a música elogiando as habilidades dos jogadores de sua equipe. Em uma das seções, fazendo uso de um jogo de palavras, ele cita as cores que representam os clubes fictícios: “É encarnado e branco e preto/ É encarnado e branco!/ É encarnado e preto e branco/ É encarnado e preto!”. “Encarnado”, neste caso, corresponde à cor vermelha. Em seguida, a transcrição para partitura do referido trecho:

The image shows two staves of musical notation for the song 'Um a Um'. Both staves are in treble clef, 2/4 time signature, and key of D major (one sharp). The melody consists of eighth notes. The lyrics are written below the notes.

JP

É en - car - na - do'e bran - co'e pre - to'é en - car - na - do'e bran - co

JP

É en - car - na - do'e pre - to'e bran - co'é en - car - na - do'e pre - to

Fig. 1 Exemplo – *Um a Um*

Esta seção apresenta oito compassos – considerando-se a repetição imediata – marcados por grupos contínuos de semicolcheias, como se vê na transcrição, em um estilo característico ao praticado por coquistas/emboladores em suas performances. Vale ressaltar que, apesar da autoria de *Um a Um* ser creditada exclusivamente a Edgar Ferreira, sua “forma final” foi reelaborada por Jackson, como se pode considerar por meio de uma declaração do artista a Fernando Faro,

entrevistador e diretor do *MPB Especial*, que o questiona “em off”⁶ após Jackson interpretar esta música na abertura do programa, em 1972:

Que time é esse?!? E você não conhece encarnado e preto e branco, encarnado e preto?! Em todos os lugares do Brasil tem essas cores! Todo lugar! E no Rio tem, em São Paulo tem... na Bahia tem... todo lugar. Essa música foi feita assim na base do “pega todo mundo”!, tá entendendo?... É local... essa música era só pra Pernambuco, *mas a gente entrosou, junto com Edgar Ferreira... eu e Edgar Ferreira, entrosamos o negócio pra pegar todo o Brasil!* É tanto que “encarnado, branco e preto” e “encarnado e branco” tem em todo lugar do Brasil, certo?!... Toda hora! O Flamengo também faz parte! E não fizesse pra ver! Não é? (JACKSON DO PANDEIRO – *MPB Especial* [1972], 2012 – grifos meus)

Era comum Jackson participar da estruturação das canções que incorporava ao seu repertório, especialmente aquelas que eram inéditas e lançadas por ele em seus discos. Em muitos casos ele alterava os versos, redefinia as métricas, ajustava as melodias, adequando-as ao seu estilo interpretativo. E, pelo que se depreende de seu depoimento, assim deve ter acontecido com *Um a Um*. O fato deste procedimento citado, de se cantar com a estruturação rítmico-melódica baseada nas subdivisões dos pulsos dos compassos, ser encontrado em diversas outras músicas gravadas por Jackson, com autores distintos, é indício de que era o próprio intérprete quem definia o modo como realizaria a performance destas seções, participando ativamente da construção da forma das composições. Um aspecto interessante deste processo é que, ao ser assimilada por Jackson em suas performances fonográficas, esta prática interpretativa característica dos coquistas/emoladores tinha sua característica de *improvisação* adaptada para um formato de *composição*. O que ocorria é que estes artistas da cultura popular tradicional costumavam – e ainda costumam – realizar suas cantorias improvisando versos e melodias, ao passo que, ao serem transportados para os discos, isto é, tornados música popular mediatizada, os cocos ganharam *status* de composição. Enquanto cultura popular tradicional as cantorias dos coquistas tinham – têm – duração indeterminada, acontecendo pelo tempo necessário para a consumação da brincadeira ou do desafio. Transportados para o disco, passaram a ter sua duração determinada pelo suporte midiático, com algo em torno de 2 a 3 minutos de duração, no caso das gravações de Jackson em discos de 78 rpm. As noções de *participatory performance*, *presentational performance* e *high fidelity*, utilizadas pelo

⁶ A pergunta feita por Faro não é ouvida pelos telespectadores, como era habitual nos programas por ele comandados.

etnomusicólogo Thomas Turino (2008) podem ajudar a observar este processo. O autor define resumidamente estas três ideias da seguinte maneira:

“participatory performance é um tipo especial de prática artística em que não há distinções entre artista e audiência, apenas participantes e potenciais participantes que executam papéis diferentes, e o principal objetivo é envolver o número máximo de pessoas em algum papel da performance. *Presentational performance*, em contraste, refere-se a situações em que um grupo de pessoas, os artistas, preparam e fornecem música para outro grupo, o público [ou audiência], que não participa no fazer da música ou dança. *High fidelity* refere-se à realização de gravações que têm a intenção de indicar ou ser um ícone da performance ao vivo. Embora as gravações de *high fidelity* estejam conectadas às performances ao vivo de muitas formas, técnicas e práticas especiais de gravação são necessárias para tornar esta conexão evidente no som da gravação, e papéis artísticos adicionais – incluindo técnicos de gravação, produtores e engenheiros – também ajudam a delinear a *high fidelity* como um campo de prática própria.”⁷ (TURINO, 2008: 26 – tradução minha).

As modalidades de cocos, enquanto cultura popular tradicional, podem ser associadas à noção de *participatory performance*, como no caso dos cocos de roda, onde se manifestam por meio de uma prática coletiva, com a participação de todos os presentes, cantando – seja como solista/coquista ou como parte do coro – e dançando os passos coreográficos, ou como *presentational performance*, como no caso dos cocos de embolada, com as apresentações de duplas de cantadores em locais públicos como praças e feiras, para um público local. Ainda que outros artistas importantes, como Manezinho Araújo, Minona Carneiro e Turunas da Mauricéa, tenham gravado cocos e emboladas nas primeiras décadas do século XX, Jackson do Pandeiro consolidou-se como um dos principais artistas a participar do processo de adaptação dos cocos para os formatos da música popular mediatizada, desde a década de 1950 – especialmente porque ele realizou sua produção fonográfica em um período em que os meios tecnológicos de gravação, reprodução e difusão (inclusive radiofônica) estavam mais desenvolvidos no mercado de bens simbólicos

⁷Briefly defined, *participatory performance* is a special type of artistic practice in which there are no artist-audience distinctions, only participants and potential participants performing different roles, and the primary goal is to involve the maximum number of people in some performance role. *Presentational performance*, in contrast, refers to situations where one group of people, the artists, prepare and provide music for another group, the audience, who do not participate in making the music or dancing. *High fidelity* refers to the making of recordings that are intended to index or be iconic of live performance. While high fidelity recordings are connected to live performance in a variety of ways, special recording techniques and practices are necessary to make this connection evident in the sound of the recording, and additional artistic roles – including the recordist, producers, and engineers – also help delineate high fidelity as a separate field of practice.” (TURINO, 2008: 26).

brasileiro (Cf. ORTIZ, 1988). Os cocos gravados por Jackson, como por exemplo os já citados *Xexéu de Bananeira* e *Véspera e Dia de São João*, ligados à modalidade do coco de roda, e, portanto, ao âmbito da *participatory performance*, foram então transformados em *high fidelity* nos discos do artista, substituindo a *improvisação* dos versos “tirados” pelo coquista/solista pela *composição* das estrofes registradas. Apesar disso, Jackson continuava a realizar suas variações na enunciação rítmico-melódica vocal como forma de manter a característica de *imprevisibilidade* das performances improvisadas em seus registros fonográficos e em suas interpretações nos shows. Um exemplo disso pode ser verificado em sua gravação da música *O Canto da Ema*⁸, de Alventino Cavalcante, Ayres Viana e João do Vale, classificada como “batuque” no selo do disco compacto em que foi lançada, em 1956. Uma das seções desta música – que será nomeada aqui como Seção C – é cantada por Jackson na exposição (C) e reinterpretada em duas reexposições (C’ e C’”). O texto desta Seção C é o seguinte: “Você bem sabe/ que a ema quando canta/ Vem trazendo no seu canto/ um bocado de azar!”. Este trecho da canção tem sua enunciação rítmico-melódica estruturada principalmente sobre sequências de grupos de quatro subdivisões dos pulsos dos compassos, como nos procedimentos de interpretação característicos dos coquistas descritos anteriormente. Porém, Jackson realiza variações na “divisão” vocal a cada reexposição desta seção, como se pode verificar na transcrição a seguir:

⁸Para ouvir *O Canto da Ema*, em gravação de Jackson do Pandeiro, de 1956, acesse <https://www.youtube.com/watch?v=6je8hMhluNM>.

♩ = 106

JP Seção C
Vo cê bem sa be que a E ma quan do

JP Seção C'
Vo cê bem sa be que a E ma

JP Seção C''
Vo cê bem sa be que a E ma quan do

JP Seção C
can ta vem tra zen do no seu can to um bo ca do de a zar?!?

JP Seção C'
quan do can ta vem tra zen do no seu can to um bo ca do de a zar?!?

JP Seção C''
can ta vem tra zen do no seu can to um bo ca do de a zar?!?

Fig. 2 O Canto da Ema – Seções C, C' e C''Um a Um. CAMPOS: 2017, 282.

Na exposição da seção C, o canto se inicia na segunda semicolcheia do segundo pulso do compasso anacrústico, determinando a acentuação das sílabas poéticas de acordo com sua concordância com a primeira semicolcheia de cada pulso seguinte. Em função da estruturação rítmico-melódica, Jackson realiza a enunciação praticamente escandindo os versos, como se nota pela audição da música ou por meio da transcrição acima. Para cantar a primeira reexposição (Seção C'), ele retarda o início da frase para a penúltima semicolcheia do compasso anacrústico, deslocando a enunciação de todas as sílabas poéticas duas semicolcheias para adiante em relação à seção de exposição (C) e, conseqüentemente, alterando a acentuação de todas as palavras cantadas, como se pode observar no trecho destacado em amarelo. Na seção C'', a segunda reexposição, Jackson antecipa o início da frase para o primeiro pulso do compasso anacrústico, mas "distende" a enunciação das primeiras palavras "Você bem sabe" com o uso de síncopas – indício da influência do samba de breque, que também

marcou fortemente a música de Jackson – fazendo coincidir a interpretação com a seção de exposição a partir da primeira semicolcheia após o compasso anacrústico. Estes procedimentos de variação baseados no deslocamento de acentuação rítmico-melódica, por meio do retardo ou da antecipação da enunciação das frases musicais/poéticas são muito característicos do estilo e das práticas interpretativas desenvolvidos por Jackson do Pandeiro durante toda sua trajetória artística, constituindo parte importante de sua “divisão” vocal. Isso pode ser observado, por exemplo, em outras duas versões de *O Canto da Ema*, gravadas em 1970 (LP *Aqui Tô Eu*) e 1972 (*MPB Especial – Jackson do Pandeiro*), além da gravação da música *Alô Campina Grande*⁹, de Severino Ramos, lançada em 1977, no LP *Jackson do Pandeiro – Um Nordestino Alegre*, onde o artista realiza os mesmos procedimentos de variação rítmico-melódica na seções de exposição e na segunda reexposição da frase “Campina Grande tá bonita, tá mudada/ Muito bem organizada, cheia de cartaz!”. Jackson tinha plena consciência e domínio deste procedimento interpretativo e do efeito que estes deslocamentos poderiam causar sobre seus ouvintes, a ponto de soltar a interjeição “Taí!” logo após a segunda reexposição dos versos referidos de *Alô Campina Grande*, como se estivesse demonstrando, comprovando, para estes ouvintes sua competência e habilidade interpretativa – este tipo de “auto exaltação” é característica comum entre os coquistas, quando realizam suas performances. O intervalo de tempo significativo entre 1956, ano da primeira gravação de *O Canto da Ema*, e 1977, quando gravou *Alô Campina Grande*, demonstram a permanência destas práticas interpretativas ao longo da carreira fonográfica de Jackson.

Segundo Tempo

Bapt, bapt, bap!
É um samba-rock meu irmão!
(*Chiclete com Banana*, de Almira Castilho, Gordurinha
e Jackson do Pandeiro)

Entre as músicas do repertório de Jackson do Pandeiro, talvez a que tenha alcançado maior sucesso ao longo do tempo seja *Chiclete com Banana*, lançada em 1959, em disco compacto de 78 rpm. *Chiclete com Banana* recebeu inúmeras

⁹Para ouvir *Alô Campina Grande*, acesse <https://www.youtube.com/watch?v=DdSgsGZuclY>.

regravações de diversos artistas, com destaque para a interpretação de Gilberto Gil, gravada em seu álbum *Expresso 2222*, lançado em 1972. A música foi registrada oficialmente como composição de Gordurinha (Waldeck Artur de Macedo) e Almira Castilho, então esposa de Jackson do Pandeiro e sua parceira de palco. Contudo, de acordo com depoimento da própria Almira, publicado por Moura e Vicente (2001), Jackson também teria participado da composição, mas seu nome ficou fora do registro por uma questão relacionada à diferença de filiação em associações arrecadoras de direitos autorais:

Eu não podia assinar composição com Jackson. Ele era da UBC e eu da SBACEM. Como tudo que fazíamos era em conjunto, quando aparecia algum parceiro, ora registrava ele, ora eu, dependendo da sociedade [arrecadora de direitos autorais] do camarada. Ficava tudo em casa, né? [...] No caso de “Chiclete com Banana”, a criação foi coletiva. Os três [Almira, Gordurinha e Jackson] participaram diretamente, mas só dois podiam assinar. [...] E, se me lembro bem, não chegamos nem a conversar sobre essa história de registro, porque a coisa já era automática e os três sabiam disso. *Por exemplo, aquele negócio que Jackson faz com a boca – “Burruru, bebop, bebop, bebop...” – , aquilo é a cara dele.* (ALMIRA CASTILHO apud MOURA e VICENTE, 2001: 268 e 269 – grifos meus)

Essa seção da música a qual Almira se refere como contribuição de Jackson (“aquilo é a cara dele”) é justamente a que vamos observar neste estudo. O trecho onomatopéico que marca fortemente *Chiclete com Banana*, inclusive com elementos melódicos aproveitados na introdução, nos interessa por apresentar alguns procedimentos interpretativos característicos do estilo de Jackson, especialmente no aspecto da elaboração rítmico-melódica vocal.

Chiclete com Banana representa um marco na trajetória artística de Jackson, como símbolo de seu posicionamento de enfrentamento ao que ele considerava como uma “invasão da música estrangeira”, em especial do *rock* norte-americano, no mercado musical brasileiro, e da “defesa da música brasileira”, como se percebe nos versos da seguinte estrofe: “Eu só boto *bebop* no meu samba/ Quando o Tio Sam tocar um tamborim/ Quando ele pegar no pandeiro e o zabumba/ Quando ele aprender que o samba não é rumba/ Aí eu vou misturar/ Miami com Copacabana/ Chiclete eu misturo com banana/ E o meu samba vai ficar assim:”. Logo após esta estrofe, o Coro canta o “Tchuru-ru-ru-ru-ru/ Bapt, Bapt, Bapt”. Apesar da letra da canção citar condições para a aceitação da música norte-americana, como a reciprocidade de reconhecimento do valor da música brasileira pelo “Tio Sam”, no

âmbito dos elementos musicais, dos ritmos, da instrumentação, dos idiomatismos, a mistura já havia se efetivado. O “Bapt, bapt, bap” acrescentado à música por Jackson para exemplificar como ficaria a mistura entre o samba e o *bebop* faz lembrar o *scat singing*¹⁰ presente em estilos de canto do jazz norte-americano, sobreposto a um acompanhamento instrumental que executa padrões rítmicos de samba. Como cantado pelo próprio Jackson, a música “É um *samba-rock*, meu irmão!”. Neste pequeno trecho, que constitui um tipo de refrão repetido diversas vezes durante a performance, Jackson criou uma breve “polirritmia” de “quatro contra três”, isto é, dois planos rítmicos simultâneos, sendo um acentuado a cada quatro batidas e o outro a cada três. O resultado se assemelha a uma hemíola cujo ciclo se interrompe na terceira repetição. O plano rítmico formado por acentuações a cada quatro batidas é o dos próprios pulsos dos compassos, subdivididos em quatro semicolcheias e marcados na primeira de cada grupo, executado pelo conjunto de acompanhamento. O plano acentuado a cada três batidas corresponde ao “Bapt, Bapt, Bapt” cantado pelo Coro, com três grupos de três semicolcheias, conforme se pode observar no exemplo a seguir:

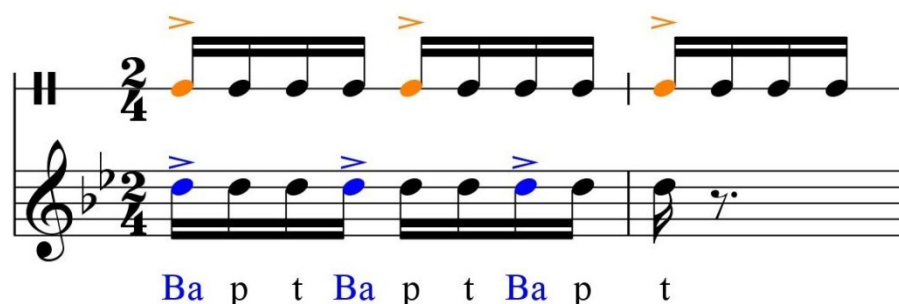


Fig. 3 *Chiclete com Banana* – trecho do refrão – exemplo de polirritmia. CAMPOS: 2017, 293.

Com isso, Jackson criou deslocamentos rítmico-melódicos ao utilizar sílabas onomatopeicas de acentuação ternária sobrepostas à marcação dos pulsos dos compassos binários simples, produzindo um efeito de “suingue”, de “balanço”, durante a performance destas seções.

¹⁰Tipo de técnica vocal em que se utilizam fonemas e sílabas sem formar um sentido verbal – isto é, sem o suporte de um texto, de uma “letra” – para a realização de melodias, em geral improvisadas. É característico do *jazz*, mas também praticado em outras tradições musicais.

Em 1972, durante o programa *MPB Especial*, Jackson realizou uma performance “ao vivo” de *Chiclete com Banana*¹¹, e intensificou ainda mais os deslocamentos desta seção acrescentando uma segunda voz cantada por ele próprio, sobreposta ao Coro, com alturas e acentuações rítmicas distintas, utilizando as sílabas “Bat, bapt, bapt, bap”. Deste modo, a melodia cantada por Jackson neste trecho passou a ser organizada em quatro grupos de semicolcheias acentuados de formas distintas, como ilustrado no seguinte esquema:

2 3 3 2
Ba-t Ba-p-t Ba-p-t Ba-p

Com este procedimento interpretativo, Jackson criou um terceiro plano rítmico-melódico, sobreposto aos demais, aumentando os deslocamentos de acentuação e produzindo uma nova variação, conforme se observa na transcrição abaixo:

The figure shows a musical score for the song "Chiclete com Banana" in 2/4 time. It features three staves. The top staff, labeled "Coro", has blue notes and accents on the syllables "Ba p t Ba p t Ba p t". The middle staff, labeled "Jackson do Pandeiro", has red notes and accents on the syllables "Ba t Ba p t Ba p t Ba p". The bottom staff has orange notes and accents on the syllables "Ba-t Ba-p-t Ba-p-t Ba-p". The notes are semicolcheias (half notes with a dot) and are grouped into four sets of two, three, three, and two notes respectively, as indicated by the numbers above the syllables in the text above.

Fig. 4 Acentuações rítmico-melódicas em três planos sobrepostos, em *Chiclete com Banana*, 1972.
CAMPOS: 2017, 295

As performances de Jackson do Pandeiro para a música *Chiclete com Banana* trazem, portanto, exemplos significativos de suas práticas interpretativas, especialmente de procedimentos relacionados à elaboração e realização de sua chamada “divisão” rítmico-melódica vocal. Vale ressaltar que Jackson assumiu sua imagem de virtuose do “ritmo” no campo da MPB, no personagem do “Rei do Ritmo”,

¹¹Para ouvir *Chiclete com Banana*, nesta interpretação de Jackson do Pandeiro, de 1972, acesse <https://www.youtube.com/watch?v=WTgl3D8hfeo>.

e procurava aperfeiçoar sua performance vocal e instrumental de forma constante. Ele selecionava as músicas que considerava mais adequadas ao seu estilo de interpretação e estudava suas possibilidades de elaboração rítmico-melódica, as formas de variação, para colocá-las em prática durante suas performances. Para isso, conforme afirmam Moura e Vicente (2001: 245), fazia uso de um gravador onde experimentava diversas formas de interpretação para cada música, até considerar o material amadurecido e incorporá-lo em suas apresentações. Ele era muito talentoso, mas o grau de elaboração e especialização que atingiu em suas performances, como visto em *Chiclete com Banana* e outras músicas de seu repertório, foi alcançado com muita dedicação ao seu ofício de artista/cantor.

Prorrogação – A influência das práticas interpretativas de Jackson do Pandeiro na música de artistas contemporâneos da MPB

É bola de pé em pé! É bola de pé em pé!
Do goleiro ao ponta-esquerda/ Todo mundo é bom de bola!
(Bola de pé em pé, de Jackson do Pandeiro e Sebastião Batista)

Em 1981, Jackson do Pandeiro lançou o último LP de sua carreira, intitulado *Isso é que é forró!* A última faixa deste disco é a música *Bola de pé em pé*, um tipo de “forró de breque” – uma composição com características híbridas, que mistura elementos do forró e do samba de breque –, em que retoma a temática do futebol. Jackson seguiu em atividade, realizando seus shows e participações em programas de rádio e televisão, até julho de 1982, quando faleceu na cidade de Brasília/DF. Daí para frente, “passou a bola” para outras gerações de artistas, que já vinham “jogando em seu time” desde a década de 1970, e que continuaram levando adiante sua música e mantendo viva sua imagem no campo da MPB.

Entre esses, destacam-se alguns artistas renomados, como o já citado Gilberto Gil. Além de regravar algumas músicas do repertório de Jackson, Gil apresentou-se algumas vezes ao seu lado, em shows que contribuíram para a divulgação do nome do artista entre o público jovem da década de 1970, após um período de baixa popularidade em sua carreira. Em 20 de setembro de 1976, por exemplo, atuaram juntos em um show no *Teatro Glaucio Gill*, em Copacabana, cidade do Rio de Janeiro/RJ. No camarim do teatro, antes do show, ambos concederam uma entrevista ao repórter Ruy Fabiano, publicada no *Jornal de Música*

Nº 24, em outubro de 1976. Nesta entrevista, Gil comentou, entre outras coisas, a influência de Jackson em sua formação musical:

Quando eu era menino, ficava escutando ele [Jackson] no rádio e pensava: *um dia vou cantar como esse cara*. Eu *tenho um balanço parecido com o dele*. [...] - A grande importância de Jackson [...] é que ele é um dos chamados definidores cíclicos da MPB. Ele introduz o coco, a malandragem nordestina, enquanto Luiz Gonzaga traz o baião, que tem suas raízes no sertão, na caatinga, no country nordestino. Luiz é rural, e Jackson urbano. São, enfim, duas faces de uma mesma moeda, expressões máximas da música do Nordeste. Na minha formação, os dois são fundamentais, *só que eu tenho mais parecido com Jackson*. "*Suingo*" *igual a ele*. De Luiz eu trago uma carga empática maior, pelo volume da obra dele, que é um empreendedor, uma figura mais política. (GILBERTO GIL, 1976 – grifos meus).

Nesta declaração de Gil existem muitos aspectos interessantes, porém, para este estudo, destacamos sua admiração pelo modo de cantar de Jackson (“um dia vou cantar como esse cara”) e sua identificação com o estilo de performance (“eu tenho mais parecido com Jackson. ‘Suingo’ igual a ele.”). Percebe-se, portanto, uma valorização da música de Jackson em função das características de suas práticas interpretativas. Em outra entrevista de Gilberto Gil, no início da década de 1990, ele ressaltou este aspecto e seu entendimento sobre a “forma de dividir” do artista paraibano. “Gil, qual é a importância da música de Jackson do Pandeiro na MPB?”, perguntou o entrevistador, Rômulo Azevedo. Em seguida, alguns trechos da resposta de Gil:

Ah! Profunda, fundamental! Jackson do Pandeiro é um dos grandes mestres da música nordestina. [...] Jackson do Pandeiro já é Campina Grande. Jackson leva... já é o samba... no Norte, já é a praia do Rio de Janeiro, já é Copacabana... é... no Nordeste brasileiro. Já é o chiclete... com banana, como ele próprio cantava. *Ele já trazia no seu modo de cantar* [Gil gesticula com as mãos próximas aos lábios], *na forma de “dividir”, na pronúncia, na articulação das palavras, na gíria... na insinuação do ritmo (!)* [Gil gesticula com as mãos fazendo “serpenteios”, curvas sinuosas], *e da emissão vocal...* Ele já trazia esse sentimento cosmopolita que Campina Grande tem, né? [...] quer dizer, já símbolo da modernidade, essa efervescência, essa volatilidade, essa capacidade de... de tudo ser e tudo não ser ao mesmo tempo, típico do cosmopolitismo que Campina Grande tem, que aparece na música de Jackson do Pandeiro!... (GILBERTO GIL, Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=3XeifYZkvLs> >. Acesso em 20 out 2015, 20h00 – grifos meus)

Ao apontar para Jackson como um dos “grandes mestres da música nordestina”, Gil enfatiza sua performance vocal como principal característica a destacá-lo no campo da MPB, utilizando expressões como “modo de cantar”, “forma

de ‘dividir’”, “na articulação das palavras” e “da emissão vocal”. A admiração e a identificação artística levaram Gilberto Gil a realizar regravações de muitas das músicas de Jackson, como a já citada *Chiclete com Banana*, além de *O Canto da Ema*, *Sebastiana* (junto com Gal Costa), *Cantiga do Sapo*, *17 na Corrente*, entre outras. Em 2007, participou das comemorações do Centenário do Frevo, cantando a música *Micróbio do Frevo* (de Genival Macedo), lançada por Jackson em 1954, como uma das músicas gravadas para a *Copacabana*, em seu primeiro lote da carreira.

João Bosco é outro artista renomado da MPB a contribuir para a permanência da figura de Jackson na memória deste campo. Bosco adotou Jackson como seu “patrono”, tamanha admiração que sentia pelo artista – apesar da imagem de Jackson como um “ícone” do forró parecer, em princípio, não se relacionar diretamente com a trajetória artística de João, muita ligada ao samba e aos sons dos ritos religiosos afro-brasileiros. Em um episódio do programa *Bar Academia*, exibido pela *TV Manchete*, durante a década de 1980, este aspecto ficou aparente quando o entrevistador fez a seguinte pergunta: “Você escolheu o Jackson do Pandeiro pra teu patrono. Por que é que você não escolheu alguém de escola de samba? Ou, assim, um Ismael [Silva], um Silas, etc.?”. No questionamento, fica evidente o estranhamento do entrevistador. Bosco respondeu da seguinte forma:

Sei... O Jackson tinha um negócio, ele dizia sempre o seguinte... *ele dizia que “o coco é o ‘pai de tudo’, tudo vem do coco”. O bebop, vem do coco, o samba vem do coco, o rock vem do coco, tudo vem do coco... O você duvidar, ou não, do que ele falava... O bonito é o Jackson falar isso! Porque isso já é um... um compasso estranho dentro de um sujeito cuja vida foi o ritmo, o tempo todo! A vida do Jackson é ritmo o tempo todo, é divisão! Foi um sujeito que nasceu, entendeu (?), pra fazer da música um malabarismo que só ele conseguiu fazer (!), do jeito que ele fez, e ninguém mais! Não vi, nunca, ninguém fazer com música o que o Jackson faz!* [Gesticulando com as mãos como se estivesse realizando malabarismos] (JOÃO BOSCO, depoimento disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=zKfjHP6gyqs>>, 0min34seg – grifos meus)

A fala de João Bosco deixa claro que ele não se preocupava com classificações “regionais” ou de gêneros musicais para ele ou para Jackson. Para João, o encanto estaria no virtuosismo rítmico de Jackson, em sua “divisão”, em conseguir “fazer da música um malabarismo que só ele conseguiu fazer”. Em 1980, Bosco tentou realizar uma turnê ao lado de Jackson, pelo *Projeto Pixinguinha*, promovido pela FUNARTE, que acabou não acontecendo. João compôs uma música

em homenagem a Jackson, intitulada *Bate um Balaio ou Rockson do Pandeiro*, gravada na primeira faixa de seu LP *Gagabirô*, de 1984. Na performance de João para esta música, em meio aos sons onomatopeicos característicos de seu estilo, ele canta a frase “A, E, I, O, U, Ypsilone”, que é uma citação de parte do refrão da música *Sebastiana* – justamente a música que alçou Jackson ao sucesso em Recife/PE, em 1953, e o levou ao contrato com a gravadora *Copacabana*. Em 1995, João Bosco regravou *Forró em Limoeiro*, a primeira das músicas gravadas por Jackson lançada no mercado musical brasileiro, nos meses finais de 1953, e seu primeiro sucesso em nível nacional, com sua veiculação nas mais importantes rádios do período, como a *Nacional* e a *Mayrink Veiga*.

Alceu Valença foi um dos muitos artistas nordestinos a tentar impulsionar a carreira a partir do Rio de Janeiro/RJ, durante a década de 1970. Em 1972, recém-chegado ao Rio, juntou-se a Geraldo Azevedo e foram convidar Jackson do Pandeiro para interpretar a música *Papagaio do Futuro* – composição de Alceu – no *VII Festival Internacional da Canção*. A música não se classificou entre as finalistas, mas foi o início do relacionamento artístico entre eles. Jackson causou forte influência sobre a música de Alceu e Geraldo. Em 1978, Jackson e Alceu Valença realizaram juntos uma turnê pelo *Projeto Pixinguinha*. A convivência promovida pela turnê intensificou a influência de Jackson, especialmente em relação às características de sua performance vocal, sobre a música de Alceu. Após a turnê, Alceu compôs *Coração Bobo*¹², que se tornou um dos principais sucessos de sua carreira: “Fiz pensando na divisão dele [Jackson], nas nossas viagens. Passava tudo na minha cabeça: Brasília, piscina coberta, Minas Gerais, Pará, Severo e sua sanfona... Aquela coisa tinha me marcado muito.” (VALENÇA apud MARCELO e RODRIGUES, 2012: 312 – grifos meus). A música era uma homenagem de Alceu para Jackson. *Coração bobo* foi lançada em um LP de título homônimo, em 1980. Durante a gravação, após cantar o refrão, Alceu exclamou: “Severo! Puxa a concertina! Entrega pra São Jackson do Pandeeeeeiro!”. “Severo” é o nome do acordeonista que participava da gravação, que Alceu havia conhecido como músico do conjunto de Jackson, durante a turnê do *Projeto Pixinguinha*, e que passou a atuar em trabalhos dos dois artistas. Em uma das seções da canção, Alceu produziu um jogo de palavras com os termos “bobo”, “bola” e “balão”, buscando aproximar-se

12 Para ouvir *Coração Bobo*, acesse https://www.youtube.com/watch?v=pOK-KA_dAvY.

do estilo de performance de Jackson, inspirado nas práticas interpretativas próprias dos coquistas/emboadores, relacionando as sílabas poéticas às sequências de subdivisões contínuas dos pulsos dos compassos – como visto anteriormente em trechos de *O Canto da Ema* e *Um a Um*, por exemplo –, ao cantar a seguinte frase poético-musical: “Bobo, bobo, bobo, bobo/ Bola, bola, bola, bola/ Bola, bola, bola de Balão”. O procedimento lembra ainda as modalidades de coco que fazem uso de uma mesma letra para iniciar todas as palavras cantadas – neste caso, a letra “B”.

O pernambucano Silvério Pessoa foi membro-fundador da banda *Cascabulho*, participando da segunda fase do movimento *Manguebeat*, na cena cultural de Recife/PE, durante a segunda metade da década de 1990. Desde este período, até a atualidade, desenvolvendo carreira solo, Silvério tem se posicionado como um dos mais atuantes divulgadores da obra de Jackson do Pandeiro no campo da MPB. Com a *Cascabulho*, gravou duas músicas do repertório de Jackson, *17 na Corrente* e *Xodó de Sanfoneiro*, no CD *Fome dá dor de cabeça*, em 1998. Este disco recebeu o *Prêmio Sharp de Melhor Álbum Regional*. Em 2003, já em carreira solo, lançou o CD *Projeto Batidas Urbanas – Micróbio do Frevo*, interpretando músicas do repertório carnavalesco de Jackson, como a faixa-título, *Micróbio do Frevo*, e *Vou Gargalhar*, entre outras. Seu trabalho fonográfico mais recente, de 2015, é o CD *Cabeça Feita – Silvério Pessoa canta Jackson do Pandeiro*, totalmente dedicado a regravações do repertório jacksoniano. Silvério é muito atuante na cena musical recifense, e se apresenta constantemente em shows pelo Brasil, especialmente no eixo Rio-São Paulo, inclusive participando de programas televisivos, como o *Sr. Brasil*, apresentado por Rolando Boldrin, e o *Samba na Gamboa*, comandado por Diogo Nogueira, ambos na *TV Cultura*. Em 2016, durante entrevista concedida a mim, Silvério relacionou Jackson do Pandeiro a uma “escola” de “canto ligeiro”, isto é, a uma linhagem de cantadores marcada por suas tradições, práticas interpretativas e conceitos estéticos:

O que eu poderia dizer tecnicamente é que existe uma “escola” [...] em vias de extinção, que é o “jeito ligeiro” de cantar. Coisa que você só consegue ouvir em Jackson do Pandeiro, em Jacinto Silva... em uma fase de Genival Lacerda... e, talvez, o único ainda que resiste, que é um paraibano de Campina Grande, chamado Biliu de Campina. (SILVÉRIO PESSOA, 2016 – grifos meus)

A trajetória artística e pessoal de Silvério – ele foi amigo de Jacinto Silva e de Almira Castilho – o posiciona como um membro desta “escola” – ainda que não de

forma restrita –, que tem em Jackson do Pandeiro seu nome mais conhecido. Silvério também fez referência às técnicas interpretativas vocais de Jackson, à sua “divisão” marcada por variações rítmico-melódicas:

E Jackson *brincava* com a questão do compasso. [...] Ele *dividia* os compassos, cantando o que era do compasso anterior, pra... antecipava, ou no compasso anterior, jogava lá “pra frente”... *brincava* com isso! Isso é *uma técnica muito difícil*, porque isso mexe com uma *forma de pronúncia* [!], que tem que ter *nitidez*. (SILVÉRIO PESSOA, 2016 – grifos meus)

Ele estava se referindo aos procedimentos de antecipação e retardo praticados por Jackson em suas performances vocais, como os exemplificados em seção anterior, e reconhecendo-os como marcas de seu estilo interpretativo. Ao afirmar que Jackson “brincava” ao realizar estes procedimentos, Silvério assinalava a grande habilidade e competência de Jackson com estas técnicas interpretativas. Além disso, o termo “brincava” aproxima a performance de Jackson à cultura popular tradicional e aponta para o *caráter lúdico de suas interpretações*. De certa forma, as performances de Jackson do Pandeiro podem ser compreendidas como um tipo de *jogo* entre o artista e seus ouvintes. Jackson costumava reelaborar o material rítmico-melódico das músicas de seu repertório constantemente, durante suas performances, “brincando” e procurando surpreender a expectativa de seus ouvintes, especialmente nas seções de reexposição, com as improvisações/variações de sua enunciação vocal. Nas apresentações “ao vivo”, este caráter lúdico ficava ainda mais evidente, com Jackson lançando mão de seus recursos a fim de *não repetir* a “divisão” durante as performances. Um exemplo disso poder ser observado em sua interpretação de *Sebastiana*, no programa *MPB Especial*, em que Jackson canta os versos iniciais da canção por quatro vezes – a exposição (a1.1) e mais três reexposições (a1.2, a1.1’, a1.2’) –, todas com a “divisão” rítmico-melódica vocal diferentes, deixando os ouvintes sem possibilidade de antever a interpretação de cada um dos trechos cantados. Em seguida, a transcrição das interpretações de Jackson para a referida seção:

The image displays a musical score for the song "Sebastiana" by Jackson do Pandeiro. It features four vocal parts: JP a 1.1, JP a 1.2, JP a 1.1', and JP a 1.2'. The score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 116. The lyrics are: "Con vi dei a co ma dre Se bas ti a na Pra dan çar e xa", "Eu con vi dei a co ma dre Se bas tia na pra can", "Eu con vi dei a co ma dre Se bas tia na pra can tar", and "Con vi dei A co ma dre Se bas tia na pra dan". The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The lyrics are written below the notes, with some words underlined or spaced out to indicate phrasing. The score is divided into two systems, with the first system containing the first four staves and the second system containing the next four staves. The lyrics for the first system are: "Con vi dei a co ma dre Se bas ti a na Pra dan çar e xa", "Eu con vi dei a co ma dre Se bas tia na pra can", "Eu con vi dei a co ma dre Se bas tia na pra can tar", and "Con vi dei A co ma dre Se bas tia na pra dan". The lyrics for the second system are: "xar na Pa ra í ba", "tar e xa xar na Pa ra í ba (E la...)", "e xa xar na Pa ra í ba (E la...)", and "çar e xa xar na Pa ra í ba (E la...)"

Fig. 5 *Sebastiana*, interpretação de Jackson do Pandeiro, em 1972 – versos da primeira seção (A).
CAMPOS: 2017, 272.

Nesta interpretação, observa-se o uso recorrente de síncopas, especialmente no início das reexposições, e de pausas “expressivas” (em a1.2 e a1.2’), que lembram a forte influência do samba de breque sobre a formação musical de Jackson. As pausas após a palavra “convidei”, em a1.2 e a1.2’, deslocam para adiante a enunciação das demais palavras que formam os versos, provocando uma “aceleração” da pronúncia com o emprego de semicolcheias sucessivas, procurando adequar a interpretação à extensão métrica dos versos e da melodia cantados na

exposição (a1.1). O uso de síncopas sucessivas no início da reexposição a1.1' também provoca o efeito de deslocamento das sílabas poéticas, atrasando sua enunciação em relação à exposição (a1.1). Estas variações na enunciação rítmico-melódica dos versos iniciais de *Sebastiana* são exemplos das práticas interpretativas de Jackson citadas por Silvério Pessoa. São, portanto, exemplos do modo como Jackson realizava suas “brincadeiras”, seu *jogo* musical.

Considerações finais

Este estudo trouxe como resultados alguns esclarecimentos sobre os questionamentos explicitados na Introdução. Foram apontadas e examinadas características fundamentais das práticas interpretativas vocais de Jackson do Pandeiro, como suas técnicas de antecipação e retardo na enunciação poético-musical; o emprego de estruturas rítmicas distintas entre seções de exposição e reexposição; a influência de elementos característicos dos cocos e das práticas performativas dos coquistas /emboladores, bem como de seus juízos de valor na fundamentação de suas performances; e, a utilização recorrente de síncopas, possivelmente como influência do samba de breque na formação musical de Jackson. Estes procedimentos interpretativos eram utilizados por Jackson na elaboração e realização de suas performances vocais, como ferramentas para colocar em prática um tipo de *jogo* musical que buscava surpreender seus ouvintes e conquistar sua admiração.

Nesse *jogo* musical, as práticas interpretativas vocais de Jackson, com seus deslocamentos e variações rítmico-melódicas, funcionavam de forma análoga às suas “jogadas”, metaforicamente como seus “dribles” e “divididas” realizados na performance vocal, cujas técnica, habilidade e competência são reconhecidas por seus admiradores e por seus pares – artistas como Gilberto Gil, João Bosco, Alceu Valença, Silvério Pessoa, entre tantos outros, que afirmam inspirar-se nas performances de Jackson para a constituição de seus próprios estilos de interpretação, e levam adiante sua música, contribuindo para a permanência de sua significação como um “mestre” no campo da MPB.

Referências

- ANDRADE, Mário de. *Os cocos*. São Paulo: Duas Cidades ; (Brasília) : INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.
- ALBIN, Ricardo Cravo. *O livro de ouro da MPB*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- AYALA, Maria Ignez Novais. AYALA, Marcos. *Cocos: alegria e devoção*. Natal: EDUFRN, 2000.
- BARROS, Lucilvana Ferreira. *Jackson do Pandeiro, o Rei do Ritmo: a construção de um artista-monumento*. 19/03/2013 220 f. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, 2013.
- BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.
- _____. *A economia das trocas simbólicas*. Intr., org. Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CAMPOS, Cláudio H. A. *Jackson do Pandeiro e a Música Popular Brasileira: liminaridade, música e mediação*. São Paulo, 2017. 322f. Tese (Doutorado em Música/Etnomusicologia). Instituto de Artes, UNESP, São Paulo, 2017.
- FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- LARANJEIRA, Deneil José. *A identidade vocal de Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro em performance*. 01/03/2012. 111 f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012.
- MARCELO, Carlos. RODRIGUES, Rosualdo. *O fole roncou! – Uma história do forró*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- MOURA, Fernando. VICENTE, Antonio. *Jackson do Pandeiro: O Rei do Ritmo*. São Paulo: Ed. 34, 2001.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- RAMOS, Manuela Fonsêca. *Na levada do pandeiro: a música de Jackson do Pandeiro entre 1956 e 1967*. 01/09/2012. 144 f. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012.
- SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Ed. 34, 2013.
- SOARES, Inaldo. *A Musicalidade de Jackson do Pandeiro*. Camaragibe: IGP (Gráfica), 2011.
- TURINO, Thomas. *Music as social life: the politics of participation*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

Entrevistas

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

SILVÉIRO PESSOA. Entrevista concedida a Cláudio Henrique Altieri de Campos. São Paulo, 13 jul. 2016.

Vídeos

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

JOÃO BOSCO. Entrevista para o programa *Bar Academia*, na TV Manchete, durante a década de 1980. In YOUTUBE. *João Bosco MPB - Pout-pourri Jackson do Pandeiro - Bar Academia*. Vídeo (5min45seg). Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=zKfjHP6gyqs> >. Acesso em 29 out 2015, 17h00.

DVD

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

Discografia

JACKSON DO PANDEIRO. *Jackson do Pandeiro – O Rei do Ritmo*. Caixa contendo 09 CDs, com 235 músicas gravadas por Jackson do Pandeiro, incluindo as citadas *Samba do Ziriguidum*, *Um a Um*, *Sebastiana*, *O Canto da Ema*, *Alô Campina Grande* e *Chiclete com Banana*. Produção: Rodrigo Faour. Universal, 2016.

_____. *Jackson do Pandeiro*. LP. Columbia, 1959.

_____. *...É Batucada! – Com Jackson do Pandeiro, Almira e o Ritmo Empolgante dos Reis da Batucada*. LP. Philips, 1962.

_____. *Aqui Tô Eu – Jackson*. LP. Philips, 1970.

_____. *Jackson do Pandeiro – Um Nordeste Alegre*. LP. Chantecler/Alvorada, 1977.

_____. *Jackson do Pandeiro – Isso É que É Forró*. LP. Polifar/Polygram, 1981.