



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE- UFCG  
CENTRO DE HUMANIDADES- CH  
UNIDADE ACADÊMICA DE HISTÓRIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA-PPGH  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: HISTÓRIA, CULTURA E SOCIEDADE  
LINHA DE PESQUISA: CULTURA, PODER E IDENTIDADES**

**JACKSON DO PANDEIRO O REI DO RITMO: A CONSTRUÇÃO DE UM  
ARTISTA-MONUMENTO**

**LUCILVANA FERREIRA BARROS**

**CAMPINA GRANDE - PB  
MARÇO-2013**

**LUCILVANA FERREIRA BARROS**

**JACKSON DO PANDEIRO O REI DO RITMO: A CONSTRUÇÃO DE UM  
ARTISTA-MONUMENTO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Centro de Humanidades da Universidade Federal de Campina Grande. Este exemplar corresponde à redação final defendida e aprovada pela comissão julgadora em 26/03/2013 no PPGH/UFCG.

**Orientador:** Prof. PhD Iranilson Buriti

**Linha de Pesquisa:** Cultura, Poder e Identidades.

**CAMPINA GRANDE - PB  
MARÇO-2013**



**DIGITALIZAÇÃO:**  
**SISTEMOTECA - UFCG**

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL DA UFCG**

**B277j** Barros, Lucilvana Ferreira.  
Jackson do Pandeiro o rei do ritmo : a construção de um artista-  
monumento / Lucilvana Ferreira Barros. – Campina Grande, 2013.  
220 f : il. color.

Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de  
Campina Grande, Centro de Humanidades, 2013.

"Orientação: Prof. PhD. Iranilson Buriti".

Referências.

1. Pandeiro, Jackson do. 2. Biografia. 3. Alagoa Grande  
(Paraíba). 4. Identidade. 5. Memória. I. Título.

CDU 929(043)

**LUCILVANA FERREIRA BARROS**

**JACKSON DO PANDEIRO O REI DO RITMO: A CONSTRUÇÃO DE UM  
ARTISTA-MONUMENTO**

Dissertação defendida e **Aprovada com distinção** como requisito para a obtenção do grau de Mestre no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Campina Grande – UFCG, pela Comissão Examinadora.

**BANCA EXAMINADORA:**

*Iranilson Buriti*

---

Prof. PhD. Iranilson Buriti de Oliveira- UFCG  
(Orientador)

*Eronides Câmara de Araújo*

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Eronides Câmara Araújo- UFCG  
(Examinadora - Interna)

*Mariângela de Vasconcelos Nunes*

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Mariângela de Vasconcelos Nunes- UEPB

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria do Socorro Queiroga- UFPB  
(Examinadora - Externa)

---

Prof<sup>º</sup>. Dr<sup>º</sup>. José Benjamim Montenegro- UFCG  
(Examinador interno- Suplente)

Campina Grande/PB, 26 de março de 2013

*“O que é a verdade, portanto? Um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas, que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas, e que, após longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões, das quais se esqueceu que o são, metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível, moedas que perderam sua efigie e agora só entram em consideração como metal, não mais como moedas.<sup>1</sup>”*

---

<sup>1</sup> NIETZSCHE, Friedrich. **Sobre verdade e mentira no sentido Extra-Moral**, (1873). In: Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril cultural. 1983, p. 48.

*À Deus, meu papai do céu, autor de tudo o que tenho, tudo o que sou e tudo o que quero vir a ser.*

*À Dona Rita, minha mãe, por ter me ensinado a amar os livros, pelo incentivo, amizade e carinho com que sempre me acompanhou, pelo amor e a compreensão que sempre teve comigo, pela confiança e a persistência que sempre me educou a ter. Eu amo você minha joia rara, sem você eu não sei viver.*

## AGRADECIMENTOS

*Chegar a esse ponto do trabalho significa já ter superado outras etapas e não necessariamente ter chegado ao final, é como se pôr diante de novos desafios e isto me faz olhar não só para o passado, mas para o presente, perscrutar minhas sensibilidades e tentar conhecer a pessoa na qual me transformei, alguém positivamente menos dotada de certezas absolutizantes e verdades cristalizadas. Sem dúvida, este é um processo inscrito no mosaico de minhas subjetividades, onde fixam-se novos e antigos encantamentos, desafios superados e outros que estão por vir, amores eternizados e paixões adquiridas e renovadas todos os dias. Paixão pela vida, por quem sou, pelo meu ofício de historiadora, pelas pessoas que fazem parte da minha vida e parte daquilo que me torno cotidianamente, cujas faces se misturam como num caleidoscópio formando imagens irrepetíveis da vida, numa busca incessante e frenética por apreendê-la e viver cada momento num carpe diem próprio.*

*A alguns destes rostos quero/preciso atribuir identidades e acenar com minha gratidão e carinho, digo alguns porque se fosse mencionar o nome de todos(as) que de alguma maneira me fortaleceram com carinho e/ou inspiraram minhas escolhas gastaria muito tempo e muitas laudas listando a contribuição de cada um deles. Creio que basta dizer que uma parte de mim se constitui daquilo que consigo apreender daqueles(as) com quem me relaciono. No mosaico que vislumbro ao olhar para dentro de mim há uma imagem, uma presença firme e alentadora que em todos os momentos se faz participante da minha vida e é a ele a quem quero expressar minha gratidão e meu sincero louvor: a Deus de quem vem tudo o que tenho, tudo o que sou e o que quero vir a ser. Certamente não teria chegado até aqui sem o suporte, no sentido mais literal da palavra, da minha família que soube manifestar seu amor por mim de muitas maneiras e uma delas foi me dando o incentivo e as condições materiais para que eu pudesse continuar caminhando, mesmo quando as circunstâncias adversas me diziam para parar: não importa aonde eu vá ou como esteja, vocês são parte de mim e sem dúvida, uma das melhores.*

*Aos meus irmãos, Lucélio, Lussandro e Liliane em especial ao meu irmão mais velho- Lucélio, pelo apoio e o incentivo para que pudesse concluir mais esta etapa em minha vida, você me ensinou a ser confiante e persistente em todos os momentos desta*

*jornada, obrigada mano. Eu amo e admiro muito todos vocês por quem são e não apenas pelo que me proporcionaram.*

*Ao meu amor, amigo e companheiro de todas as horas Roberg, lembro-me do primeiro dia de aula do Mestrado quando ouvi uma voz próxima a mim altiva e segura a apresentar-se, era um jovem vindo do Rio Grande do Norte, mas precisamente de Assu que viera morar em Campina Grande para cursar o Mestrado. Eu não sei se foram as suas palavras convictas ou o seu jeito desafiador de enxergar a vida que me encantaram naquele momento, mas sei que esta princesa também forasteira em Campina Grande apaixonou-se por este guerreiro potiguar, e que Deus em sua infinita sabedoria fez com ambos saíssem de suas cidades de origem para encontrarem-se em Campina Grande, e vivenciem esta História de amor nesta terra de tantos (des)encontros. Hoje, quase dois anos depois do primeiro dia de aula, quero agradecer a este jovem por ter tornado os meus momentos de estudo e escrita deste texto menos solitários e mais brilhantes, pelo carinho e cuidados que me fizeram sentir não só que eu podia continuar, mas que eu precisava vencer para alçar novos vãos, por ter compartilhado das minhas lágrimas com o mesmo carinho com que compartilhava dos meus sorrisos ao longo deste Mestrado. Por tudo isso, obrigado meu querido potiguar.*

*À minha ex- orientadora da graduação Mariângela, não apenas por ter sido uma orientadora sempre presente e dotada de um olhar crítico e edificante sobre mim e sobre o que aquilo que escrevia, mas também por ter sido uma amiga e incentivadora generosa para que eu pudesse alçar novos vãos no mundo acadêmico, o seu incentivo, orientações e a oportunidade de trabalhar com você no Pibic foram fundamentais para eu chegasse até aqui. Obrigado amiga você é muito especial para mim.*

*Ter amigos e amigas é uma das melhores coisas da vida e me sinto privilegiada por tê-los(as) em qualidade e por conseguir perceber que eles(as) não precisam estar perto todo o tempo para fazerem parte de nós. Por isso há tanto que gostaria de agradecer a todas(os) individualmente, mas penso que isso também não seria propício, mas de um modo geral quero agradecer pelo carinho, admiração, credibilidade e incentivo com os quais sempre pude contar. Assim, há algumas pessoas a quem não posso deixar de mencionar porque cada uma delas ao seu modo sempre estiveram ao meu lado me incentivando seguir em frente a alcançar meus objetivos.*



*À Verônica, minha amiga e companheira de concursos sempre confiante me brindado com sua credibilidade e carinho e por ser um exemplo de pessoa que consegue vencer pelas paixões e persistências que a conduzem.*

*À Edvânia, minha amiga de infância, com quem hoje tenho a felicidade de compartilhar, mesmo a distância, de todas as minhas conquistas. Adoro você minha amiga, desejo que Deus leve os seus passos por caminhos que você nunca sonhou em trilhar.*

*Quero registrar a alegria de ter tido meus caminhos perpassados pelos do Professor Iranilson Buriti, pela maneira afetuosa e serena com que ele nos ensina a conduzir as experiências na academia e na vida. Com ele aprendi a ser mais paciente, persistente e confiante no que sei, no que posso ser. Agradeço pela oportunidade de ter sido sua orientanda tanto no Mestrado quanto no REUNI, possibilidades através das quais pude ampliar o meu leque de conhecimentos e adquirir experiências de ensino na graduação. Por tudo, muito obrigado.*

*Gostaria de mencionar a alegria de ter, durante o mestrado, encontrado outras pessoas com quem pude trocar experiências e constituir espaços de convivência e descontração, por isso quero agradecer aos(às) companheiros(as) de turma do Mestrado, bem como as companheiras de apartamento Jénifer e Cláudia por terem me acolhido logo que cheguei em Campina Grande, e por terem me ensinado a viver a vida de forma mais leve e feliz.*

*Gostaria de agradecer aos secretários do PPGH/UFCEG, Arnaldo e Felipe, bem como a coordenadora Juciene Ricarte. Quero agradecer também aos professores e professoras deste programa nas pessoas de Rosilene Dias Montenegro, Regina Coelli Gomes Nascimento, Antonio Clarindo Barbosa de Souza, João Marcos Leitão Santos, e, em especial a professora Eronides Câmara, com quem tive oportunidade de conviver mais de perto e em quem pude perceber um sério comprometimento com aquilo a que se dispõe fazer, pelo carinho e atenção com que sempre me tratou e pela disponibilidade em avaliar este trabalho desde o início com a criticidade e a serenidade que acompanham as pessoas sábias.*

*Quero também agradecer aos professores Maria do Socorro Queiroga e José Benjamim Montenegro, pela disponibilidade de atenção para a leitura e avaliação deste texto, e pelas dicas preciosas para a tessitura do mesmo.*

*Aos meus ex-professores de graduação da UEPB(Martinho, Andreza, Carla, Paula Rejane, Carlos Adriano, Fabrício, Luciana, etc.), por terem me ensinado a pensar historicamente e por me terem feito sentir ao longo da graduação desafiada intelectualmente, proporcionando-me compreender que os saberes são apenas fragmentos dispersos de discursos e práticas impossíveis de serem apreendidos em sua totalidade. Mas principalmente pela possibilidade de no território do meu saber terem me ensinado a escolher os caminhos pelos quais desejava trilhar historicamente. À todos meu muito obrigado.*

*Não poderia aqui deixar de agradecer a todos e a todas residentes ou não de Alagoa Grande que direta ou indiretamente contribuíram para a concretização desta pesquisa. Destaco, assim, a participação dos funcionários do Memorial Jackson do Pandeiro, em especial Jhônatas, Cleide e Dona Bernadete, por terem me recebido durante toda a pesquisa com paciência, carinho e atenção, sempre disponíveis a qualquer momento.*

*Destaco também a contribuição de Adriana, pelo apoio e presteza durante as pesquisas no arquivo da Prefeitura, bem como todos aqueles que contribuíram, com fontes, informações, permissões, etc. Assim agradeço a Severino Antônio(Bibiu), Aldir, Bischeck, José Avelar, Wilton, e se esqueço de mais alguém sintam-se agradecidos.*

*Agradeço aqui também à CAPES pela concessão da bolsa, pois com esta pude investir nesta pesquisa além do que as minhas condições materiais me permitiriam.*

*À todos meu muito obrigado.*

## RESUMO

Este trabalho analisa como emergiu nas últimas décadas do século XX e início do XXI na cidade de Alagoa Grande/PB, e no Estado da Paraíba, um jogo de imagens e discursos responsáveis pela construção do cantor e compositor paraibano José Gomes Filho, o Jackson do Pandeiro, em um Artista-monumento da cultura local. Investiga as condições de possibilidades por meio das quais a Paraíba e a cidade natal do músico, imersas em um movimento de revalorização das culturas locais, reacionam a imagem de Rei do ritmo atribuído a Jackson transforma-o em um monumento da música paraibana, uma escola a ser seguida pelos músicos das futuras gerações. Assim, partindo da perspectiva arqueogenealógica proposta por Foucault (2003; 2012) em verificar como se dá, através da história, a constituição de um sujeito que não é dado definitivamente, pronto e acabado, mas que se constitui no interior da própria história, e que é constantemente, a cada instante, fundado, refundado ou mesmo reelaborado dentro dela, decompõem-se as linhas de agenciamentos que foram responsáveis por construí-lo tal qual o conhecemos no tempo presente: um monumento da música/ cultura paraibana. Deste modo, analisando os vários fios discursivos responsáveis por construí-lo a partir desta ótica, observamos que estes emergiram em meio a duas temporalidades distintas: nas décadas de 50 e 60, auge de sua carreira, e na década de 80, quando a sua história começou a ser escrita novamente tendo como função servir como meio de promover um “resgate” do passado, de manutenção de uma cultura musical tida como autêntica/verdadeira do Estado/região, ameaçada pela poética da desestabilização cultural engendrada em finais do século XX e início do XXI. Assim, investigando a paisagem cultural de reavivamento de suas memórias no cenário paraibano pós década de 80, foram analisados jornais, revistas, entrevistas, homenagens, e uma biografia “Jackson do Pandeiro Rei do Ritmo”, lançada pela Editora 34 em 2001. No que concerne à cidade natal do músico, analisou-se a construção de Jackson do Pandeiro enquanto um Artista-monumento desta espacialidade, cartografando o movimento por meio do qual a administração municipal, vem buscando trazer visibilidade para a cidade por meio da imagem do músico, como se pôde observar em 2008 com a construção de um pórtico em forma de pandeiro na entrada da cidade com uma placa em suas proximidades contendo as frases: “Alagoa Grande: terra de Jackson do Pandeiro”, e a inauguração do “Memorial Jackson do Pandeiro” em dezembro de 2008. Investigaram-se também o conjunto de artesanatos presentes no “I Salão do Artesão de Alagoa Grande Mãos Jacksonianas”, um amálgama de objetos e imagens que partindo dos interesses comerciais e turísticos do município apropriam-se da imagem do artista para promoção da cultura local, demonstrando que o trabalho de reativação da imagem do músico no município também partiu de um desejo turístico- comercial para a promoção da cultura local. Por fim, analisou-se como estes discursos foram recebidos pelos cidadãos locais, a forma como tais moradores foram subjetivados pelo arquivo de imagens e discursos construído e publicizado nos últimos anos nesta espacialidade, observando que existe na cidade uma batalha de memórias acerca do ritmista, pois para além da imagem do Cidadão-monumento elaborada para o mesmo existe no município uma memória dissidente que quebra a imagem “hegemônica” do artista no local, uma memória “proibida”/ “clandestina”, que inventa outros discursos acerca deste, atribuem-lhe outra imagem, outro corpo, outra identidade fora dos moldes construídos pela memória oficial.

**Palavras - chave:** Jackson do Pandeiro, Alagoa Grande, Paraíba, Identidade, Memória.

## ABSTRACT

This work analyzes as emerged in the last few decades of the century XX and beginning of the XXI in Alagoa Grande/ PB city, a game of images and responsible discourses for the construction of the Paraiban singer and composer José Gomes Filho, the “Jackson do Pandeiro”, in an Artist-monument of the local culture. It investigates the conditions of possibilities through which the Paraíba and the hometown of the musician involved in a movement of revaluation of the local cultures, react the image of King of the rhythm attributed to Jackson transforms him in a monument of the Paraiban music, a school to be followed for the musicians of the future generations. Thus, based about the perspective archaeo-genealogical offered by Foucault (2012; 2003) to verify like is, through the history, the constitution of a subject that isn't definitely readymade and finished but that constitutes in the inner of the own history, and that is constantly, to each moment founded, refounded or reworked within itself, decomposes the lines of agency that were responsible to construct himself such what the know in the present tense: a monument of the music/ Paraiban culture. Thereby, analyzing some discursive clues responsible to construct itself based in this view, we observe that these emerged through two temporalities: in the 50s and 60s, climax of his career, and in the 80s, when his history started to be writing again been as function to promote a “rescue” of the past, support of a cultural musical been as authentic/ true of the state/region, threatened for the poetic of the cultural destabilization engendered at the end of the century XX and at the beginning of the XXI. Thus, investigating the cultural landscape of revival of his memories in the scene of Paraíba post decade of 80, were analyzed newspapers, magazines, interviews, homages, and a biography “Jackson do Pandeiro King of the Rhythm”, cast for the publishing company 34 in 2001. This regards to hometown of the musician, analyzed the construction of “Jackson do Pandeiro” while an Artist-monument of this spatiality, mapping the movement through what the municipal administration, seeking to bring sight to the city over the image of the musician, as we can observe in 2008 with the construction of a gateway in form of tambourine in the entrance of the city with a sign having this sentence: “Alagoa Grande: land of Jackson do Pandeiro”, and the inauguration of the “Memorial Jackson do Pandeiro” in December, 2008. Investigated also the conjunct of handicraft in the “I Hall of Artisan from Alagoa Grande – Jacksonianas Hands”, an amalgam of objects and images that were based in commercial interests and tourism of the municipality appropriate of the image of artist to promotion of the local culture, showing that the work of reactivation of the image of the musician in the municipality it also based of a desire commercial-tourism to the promotion of the local culture. At last, analyzed as these discourses were received for the local citizens, the form as the inhabitants were subjective for the file of images and discourses constructed and publicized in the last few years in this spatiality, observing that there is in the city a battle of memories about the played rhythm, for above the image of the citizen-monument elaborated to the same, there is in the municipality a dissident memory that breaks the “hegemonic” image of the artist in the place, a “prohibited memory”/ “clandestine”, that it invents another discourses about this, attributes another image, another body, another identity out of the molds constructed for the official memory.

**Key Words:** Jackson do Pandeiro, Alagoa Grande, Paraíba, Identity, Memory.

## Sumário

<b>INTRODUÇÃO: ...NAS TRAMAS DE UMA MONUMENTALIZAÇÃO</b>	<b>15</b>
<b>CAPÍTULO 1- COROA DE COURO: A CONSTRUÇÃO DE UM ARTISTA-MONUMENTO</b>	<b>32</b>
1.1 - O território da regionalização	32
1.2- (Carto) grafias do Rei: Tessituras de um corpo efêmero	42
1.3-(Re) territorializando o Rei	68
1.4- Coroando o Rei	89
<b>CAPÍTULO 2- O TEMP(L)O DO REI: EDIFICANDO UM PALÁCIO PARA O REI DO RITMO</b>	<b>102</b>
2.1- A exposição museológica	110
2.2- Arquetetando o Temp(l)o do Rei	126
2.3-Pintando, tecendo e bordando a face do Rei: Salão de artesanato Mãos Jacksonianas.	139
2.3.1- Turismo e <i>marketing</i> da “Terra do Rei”: Jackson do Pandeiro enquanto atrativo turístico.	141
2.3.2- Usos do passado: memória e turismo no Salão de Artesanato Mãos Jacksonianas	145
2.3.3- Alagoa Grande, Terra de Jackson do Pandeiro: o uso de imagens na construção da cultura local.	152
<b>CAPÍTULO 3- A RECEPÇÃO DO REI: ENTRE VOZES CONSONANTES E DISSONANTES</b>	<b>160</b>
3.1-Um Rei (im) mortalizado	161
3.2 -Entre ditos e escritos: ecos de uma memória dissidente	171
3.3- Margarida Maria Alves, Oswaldo Trigueiro e Jackson do Pandeiro: uma batalha de memórias.	177
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>196</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>207</b>
<b>ANEXOS</b>	<b>220</b>

---

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1.</b> Dupla Café com Leite. ....	45
<b>Figura 2.</b> Uma das cenas do filme “Cala a Boca, Etelvina” de 1959 .....	47
<b>Figura 3.</b> Capital Mantêm o São João da Tradição .....	48
<b>Figura 4.</b> Capa do Long-Play “Jackson do Pandeiro: Sua Majestade, o Rei do Ritmo” .....	57
<b>Figuras 5, 6, 7.</b> Capas de discos de Jackson e Almira .....	61
<b>Figuras 8.</b> Capa do disco Aqui Tô Eu.....	63
<b>Figura 9.</b> Troféu concedido a Jackson do Pandeiro no XI Prêmio Sharp de Música.....	74
<b>Figura 10.</b> Folder de divulgação do V Fenart. ....	75
<b>Figura 11.</b> Convite do V FENART. ....	75
<b>Figura 12.</b> Capa da revista “Jackson do Pandeiro - O Rei do Ritmo” .....	76
<b>Figura 13.</b> Convite para o lançamento da plaquete “Nomes do século- Jackson do Pandeiro” .....	78
<b>Figura 14.</b> Capa da revista “Paraíba- Nomes do Século”. ....	79
<b>Figura 15.</b> Cartaz de divulgação do “Jacksons paraibanos.....	86
<b>Figura 16.</b> Capa da Biografia “Jackson do Pandeiro o Rei do Ritmo.” .....	90
<b>Figuras 17, 18.</b> Cartaz e folder de divulgação do “Jacksons paraibanos” .....	94
<b>Figura 19.</b> Capa da revista “A Semana” .....	100
<b>Figura 20.</b> Capa da revista “Philipéia: A revista cultural da Paraíba”.....	100
<b>Figuras 21, 22.</b> Pórtico e coluna de entrada da cidade de Alagoa Grande .....	102
<b>Figuras 23, 24 e 25.</b> Parte frontal e corredor de entrada do Memorial. ....	107
<b>Figura 26.</b> Banner com a foto de Jackson na entrada do Memorial.....	108
<b>Figura 27.</b> Recepção do Memorial .....	108
<b>Figura 28.</b> Discografia de Jackson do Pandeiro .....	108
<b>Figura 29.</b> LPs, instrumentos musicais, entre outros objetos de Jackson, Almira e Neuza Flores.....	108
<b>Figura 30.</b> Discos, revistas, fotografias, roupas de Jackson e Almira Castilhos.....	109
<b>Figura 31.</b> Reportagens de jornais, revistas, documentos, etc. ....	109
<b>Figura 32.</b> Fotografias de Jackson do Pandeiro com amigos e familiares. ....	109
<b>Figura 33.</b> Roupas de Jackson e Almira .....	109
<b>Figura 34.</b> Um dos mais de trinta pandeiros pertencentes a Jackson do Pandeiro .....	109
<b>Figura 35.</b> Sala de audiovisual .....	110
<b>Figuras 36, 37, 38.</b> Banners contendo a ‘Vida e Obra do Rei do Ritmo’ .....	118
<b>Figuras 39, 40, 41.</b> Banners contendo a ‘Vida e Obra do Rei do Ritmo’ .....	121
<b>Figura 42.</b> Antiga prefeitura de Alagoa Grande .....	128
<b>Figura 43.</b> Croqui de localização do Memorial Jackson do Pandeiro.....	130
<b>Figura 44.</b> Convite de inauguração do Memorial Jackson do Pandeiro.....	132
<b>Figura 45.</b> Frente e verso do folder de divulgação do Memorial Jackson do Pandeiro .....	133
<b>Figura 46.</b> Festa de inauguração do Memorial Jackson do Pandeiro .....	134
<b>Figuras 47, 48.</b> Momento de leitura da lápide que guarda os restos mortais de Jackson do Pandeiro...	135
<b>Figura 49.</b> Folder de divulgação do I Festival de Artes Jackson do Pandeiro.....	137
<b>Figura 50.</b> Parte frontal do Salão do Artesão de Alagoa Grande. Fonte: I Salão do Artesão de Alagoa Grande Mãos Jacksonianas.....	140
<b>Figura 51.</b> Mapa turístico do Brejo paraibano .....	142
<b>Figura 52.</b> Folder de divulgação do “Caminhos do Frio Rota Cultural 2012.....	144
<b>Figura 53.</b> Estátua em gesso de Jackson e seu pandeiro.....	145
<b>Figuras 54, 55, 56.</b> Suvenires contendo a imagem de Jackson do Pandeiro .....	147
<b>Figuras 57, 58.</b> Suvenires contendo a imagem de Jackson do Pandeiro.....	147
<b>Figura 59.</b> Visão parcial da capa do cordel “Pontos turísticos de Alagoa Grande” .....	149
<b>Figuras 60, 61.</b> Parte frontal do Memorial Jackson do Pandeiro à época da inauguração; Suvenir contendo a imagem do Memorial Jackson do Pandeiro. Fonte: Salão do Artesão Mãos Jacksonianas...	151
<b>Figura 62.</b> Visão aérea do pórtico de entrada do município. ....	152
<b>Figuras 63, 64, 65.</b> Grafite contemplando imagens de Jackson e do Pandeiro .....	153
<b>Figura 66.</b> Suvenires contendo imagens de pontos turísticos de Alagoa Grande .....	154
<b>Figuras 67, 68, 69.</b> Garrafas de licor contendo a imagem de Jackson do Pandeiro. ....	157
<b>Figura 70.</b> Suvenir contendo a imagem de Jackson do Pandeiro. ....	157

<b>Figuras 71, 72.</b> Suvenires contendo a imagem de Jackson do Pandeiro. ....	158
<b>Figura 73.</b> Capa do livro “Fragmentos Temáticos de Alagoa Grande” .....	169
<b>Figuras 74, 75.</b> Fragmento e capa do Jornal A UNIÃO, Edição Especial Jackson do Pandeiro. ....	170
<b>Figura 76.</b> Casa/museu de Margarida Maria Alves .....	179

## LISTA DE TABELAS

<b>Tabela 1.</b> Discriminação dos custos aceitos pela Caixa Econômica Federal.....	127
---	-----

## INTRODUÇÃO: NAS TRAMAS DE UMA MONUMENTALIZAÇÃO

*“[...] Celebremos o talento/ De um artista verdadeiro/Rei do ritmo popular/Imortal no cancionero/Vulto de Orfeu no Nordeste/é o Jackson do Pandeiro/Cantou o CABO TENÓRIO/ E CHICLETE COM BANANA/ FORRÒ EM CARUARU/ XOTE DE COPACABANA/ E NA BASE DA CHINELA/ Quem dançou SEBASTIANA?”<sup>2</sup>.*

*Jack, Zé Jack, Zé Jack do Pandeiro. Pronto, estava apelidado. [...] O jeito agora era arranjar uma coroa que se ajustasse a nova realidade [...], o chapeuzinho de palha, usado de banda, selaria a marca estética de um dos primeiros show-men da futura era televisiva. Sua alteza preparava-se, sem saber, para um reinado absoluto<sup>3</sup>.*

*“[...] Luiz Gonzaga seria o Pelé, e o Jackson seria o Garrincha da música nordestina<sup>4</sup>”.*

*“Qual o segredo de Jackson? Qual a técnica usada para seu sucesso, o por que do seu agrado, a atração popular dos seus discos? Tudo se resume nisso: Jackson é puramente típico. Não sofreu ainda nenhum burilado, é água da fonte, é pedra bruta, é luz de carbureto. Suas melodias não passaram pela ciência dos eruditos, são originais, têm cheiro de mato, sabor de engenho, pinceladas do nordeste brabo<sup>5</sup>.”*

*“Jackson do Pandeiro se destacou por popularizar a tradição dos cordelistas e repentistas nordestinos<sup>6</sup>.”*

*“No meu novo trabalho, “Flor da Paraíba” há uma proposta mais regionalista, mas no sentido, também, de manter a qualidade e de beber na fonte que é Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro<sup>7</sup>”.*

*“José Gomes Filho, o Jacson do Pandeiro, foi tão importante para a música brasileira quanto Luiz Gonzaga e João do Vale. Com um estilo interpretativo inimitável- nunca repetia a mesma performance oral- implantou uma escola musical, cujo os seguidores assumidos têm tido o cuidado de preservar sua obra<sup>8</sup>”.*

Diante de um arquivo de testemunhos como estes perdemos de início o olhar da praticidade e somos tomados por um certo respeito até, uma certa reverência. Primeiro a sensação de estarmos diante de uma autoridade, um músico inscrito ao lado de Luiz Gonzaga enquanto monumento da cultura regional nordestina, um Rei, um brasão, um corpo investido de poder a procura de ser decifrado<sup>9</sup>. Depois a sensação de vislumbrar o passado, os signos culturais de uma época urdidos em uma tecido musical que guarda em sua superfície as marcas de um passado ainda próximo, tecidas pelas “[...]”

<sup>2</sup> BODE, Junior do. Biografia em Cordel. s/d.

<sup>3</sup> Moura, Fernando. **Jackson do Pandeiro o Rei do Ritmo**. Fundação Espaço Cultural da Paraíba. Textoarte Editora, 1999, p. 8.

<sup>4</sup> Valença, Alceu. Entrevista concedida a Maria Beltrão. 1998.

<sup>5</sup> Revista do Rádio, Rio de Janeiro, 8/5/1954. Apud MOURA, Fernando; VICENTE, A. **Jackson do Pandeiro: o rei do ritmo**. São Paulo: Ed. 34, 2001. p. 188.

<sup>6</sup> OLIVEIRA, Antônio Kydelmir Dantas de. **Os 3 pilares da música nordestina- Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro e João do Vale**. 1998. p. 24

<sup>7</sup> Ibidem, p. 25.

<sup>8</sup> Idem.

<sup>9</sup> De acordo com Certeau “O corpo é um código à espera de ser decifrado” CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. 2ª Ed. Rio Janeiro: Forense – Universitária. 2002. p. 15.



lembranças das noites de São João, das rodas de samba, da poeira do sertão, da ciranda no terreiro, das lágrimas saudosas no asfalto, vertidas pelos herdeiros de uma inquebrantável cultura campesina[...]”<sup>10</sup>. Mas, apesar da timidez, da insegurança de estar diante de alguém tão talentoso e tão especial para a cultura regional nordestina, fui possuída por um sentimento de sedução, de inquietação que era o de decodificar e apreender no território do “meu” saber esse sujeito do qual tantos falavam, elogiavam, exaltavam enquanto um dos “representantes” de uma identidade regional a ser mantida, guardada, vigiada no cenário cultural contemporâneo para as gerações vindouras. Assim, como em uma colcha de retalhos fiz-me tecelã desta trama, a de(sa)fiar os novelos que foram responsáveis por urdir a imagem de Jackson do Pandeiro enquanto um Artista-monumento da música/cultura paraibana, em especial na cidade de Alagoa Grande/PB, sua terra natal, nas duas últimas décadas do século XX e início do XXI.

Entretanto, ao buscar explicar a escrita da história deste personagem na sua cidade/Estado natal, dar conta de sua verdade, de sua existência, deparei-me não, com o Jackson em si, mas com um mosaico de poses, um mosaico de gestos; com múltiplas figuras inquietas a imprimir na tela um corpo constituído de fragmentos, de traços de astúcias, tão múltiplo e escorregadio que seria impossível apreendê-lo em uma única narrativa, em um único relato. Assim, perdida neste universo labiríntico de falas e imagens construídas acerca do sujeito investigado, tomei como o fez Teseu o fio de Ariadne<sup>11</sup>, e bordei um horizonte, um caminho a ser perseguido nesta trama, para que mesmo de forma efêmera e desfocada pudéssemos urdir uma imagem, uma cartografia dos fios imagéticos e discursivos responsáveis por construir o músico paraibano tal qual

<sup>10</sup> MOURA, Fernando. **PARAÍBA Nomes do século**. Op cit. p.10

<sup>11</sup> Segundo a mitologia grega Teseu era um jovem herói ateniense, filho de Egeu, rei de Atenas. Após ter regressado vitorioso de uma longa viagem, resolve ser incluído no grupo de sete rapazes e sete moças que eram sacrificados anualmente para o monstro Minotauro, (meio touro e meio homem) que morava num labirinto construído pelo rei Minos na ilha de Creta. Este sacrifício era o castigo que Minos havia impingido a Atenas após a morte de seu filho único e herdeiro ocorrido misteriosamente naquela cidade. Teseu prometeu ao pai que mataria o Minotauro e voltaria vitorioso para Atenas. Ao chegar no palácio de Minos, Teseu conheceu a bela Ariadne, filha do rei, e se apaixonou perdidamente. Ariadne em vão tentou persuadi-lo a fugir para escapar da terrível morte que o esperava certamente no perigoso labirinto. Não conseguindo, deu a Teseu um novelo de fio de ouro explicando-lhe para desenrolá-lo ao entrar no labirinto. Desta maneira, após ter matado o monstro, ele poderia encontrar facilmente o caminho de volta e não se perderia como muitos haviam feito antes dele. O terrível Minotauro devorava a cada ano sete rapazes e sete moças aplacando desta feita sua ira, mas acabou sendo derrotado pelo esperto Teseu que cegou o monstro atirando areia em seus olhos e depois o golpeou mortalmente. Teseu ainda cortou um punhado dos cabelos do monstro e retomou o caminho de volta, seguindo o fio de ouro que Ariadne lhe havia dado.

o conhecemos no tempo presente: um monumento da cultura deste Estado, desta Região.

Uma vez tecelã desta trama do “Artista-monumento da cultura paraibana” múltiplas impossibilidades foram colocadas diante desta historiadora. Suas memórias pareciam se constituir num campo vasto e sem um fim certo, errante, como errante era o meu ambicioso objetivo de conversar com o passado, dissecá-lo, escová-lo e apreender em minha narrativa os fios e os rastros constituintes do sujeito que buscava explicar. Como conversar com um tempo, que talvez por está tão próximo de nós não conseguia entender, com uma imensidão de falas em seus fios soltos a nos interrogar? Como dizer de Jackson se ele, nos trajetos construídos por mim seguindo meus impulsos, minhas afetações, tomava sempre outros caminhos, criava, como que para fugir de sua perseguidora, obstáculos intransponíveis, irritantemente dúbios, móveis, lacunosos? Mas não seria sempre esta a relação do presente com um passado que não lhe pertence? Mesmo estando este próximo de quem o vivencia? Como nos lembra Paul Veyne, “o historiador nunca faz o levantamento do mapa factual; ele pode, no máximo, “multiplicar as linhas que o atravessam”<sup>12</sup>”. Ou nas palavras de Albuquerque Júnior: “O passado sempre nos chega como uma Odalisca”<sup>13</sup>”. Assim, sempre que buscava apreender o meu objeto, me desencontrava deste, cada vez que tentava decodificar os seus significado suas falas pairavam ameaçadoramente incompreensíveis.

Portanto, como Teseu, perdida em imenso labirinto de informações e de imagens construídas sobre Jackson, guiada apenas pelo fio que nos prendia, eu só encontrava em minhas delirantes passadas rápidas em um quadro que não fora pintado por mim, gestos loucos, ruídos, vozes perdidas, espriadas e frequentes a denunciar uma imagem que insistia em se revelar: estávamos diante da história de alguém muito importante para a cultura paraibana. Mas, por quê? A quem interessava fazê-lo tão importante e para quem? Eram imagens e indagações que nos acompanhavam, e ao mesmo tempo em que se constituíam em um campo de imprecisões, se inscreviam também em um território de desafios, de sedução, uma cartografia de desejos, de anseios de investigá-las, de abarcá-las em nossa desnaturalizante necessidade de explicar o real. Assim, se não abracei meu

---

<sup>12</sup> VEYNE, Paul. *Como se escreve a história. Foucault revoluciona a história*. UnB, Brasília, 1998, p. 44.

<sup>13</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. *Para ler Michel de Certeau*. 2011. Curso de curta duração ministrado. Universidade Federal de Campina Grande/PB.

artista, deixei-me possuir por ele, em um jogo de sedução e de desejos ardentemente verdadeiros, e a partir desta possessão tudo o que me restou foi a vontade, uma vontade louca de dizer o que se perdeu, de falar do que não encontrei... Daquela pesquisa labiríntica o que restava diante de mim? Falas, discursos e uma imensidão de imagens perdidas. Não um discurso único sobre Jackson, mas tecidos discursivos (des)fiados, amarelecidos, extraviados a pulsar imagens e sensibilidades de uma outra época, marcada pelo anseio de estacionar o real, fazê-lo imutável, inalterável para que determinados signos culturais de uma região não desaparecessem em meio as desterritorializantes novidades culturais emergentes desestabilizadoras de uma forma de se (re) conhecer em meio a outras espacialidades.

Assim, extasiada de tanto caminhar pelas vielas deste labirinto fiz da incapacidade de decodificar os ruídos e imagens, a possibilidade de transformá-los num todo coerente e legível materializado na própria escritura deste texto. Foi assim que esta cartógrafa<sup>14</sup> de enunciados se fez presente... Suas sensações, suas afetações, seus limites, suas intensidades não se separam deste mosaico de falas (des)ordenadas que nada têm em comum, senão a feliz e delirante ideia de uma historiadora de uni-las, deixá-las vibrar em seu texto. Portanto, partindo desta compreensão, e a pretensão de não olhar para estes registros como circunscritos em si mesmos, mas como partes de uma rede complexa de discursos, constituintes de saberes e poderes sobre Jackson do Pandeiro, compartilho com o leitor o fio-problema que nos guia neste texto, e que perpassa todo o trabalho aqui escrito: *Como foi escrita a história de um sujeito para transumá-lo em um Monumento da cultura paraibana*<sup>15</sup>?

Uma pergunta talvez estranha ou até mesmo “impertinente” para o leitor que acaba de chegar a esse texto. No entanto, essa pergunta se faz para que o leitor possa

---

<sup>14</sup> Neste trabalho o termo cartógrafa e cartografar compreende a prática de mapeamento dos territórios existenciais. É uma apropriação do conceito Deleuziano Cartografia, e pode ser entendido como o estudo das relações de forças que compõem um campo específico de experiências. Deleuze trata a Cartografia como um princípio de funcionamento do conhecer, e oferece pistas sobre esse princípio ao longo de sua obra, como por exemplo, nos Platôs “Risoma”, “Devir intenso, devir animal, devir imperceptível” e “Três novelas curtas” de Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia, como também em Foucault. Para saber mais sobre este conceito, ver, por exemplo: GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1999.

<sup>15</sup> Sobre Monumento ver: LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. 4ª Ed. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 1996. p. 535.

entrar nesta história, uma história que é escrita com a finalidade de cortar<sup>16</sup> o saber que o produziu como sujeito, a partir do lugar de uma monumentalização na história da música/cultura paraibana, um símbolo na história da música nordestina. Logo de início quando entramos em contato com as linhas das memórias escritas sobre ele, podemos notar que as narrativas fazem de seu corpo um brasão que traz escrito em cada um dos seus contornos, através da escrita os desejos de uma época, marcada pelo anseio de valorizar os elementos da cultura nacional, e, por conseguinte a música regional. E dessa forma, ele é construído por essas narrativas, sobretudo para que ele seja visto e ouvido por seus leitores e ouvintes como um símbolo na História da Música nordestina. Um trabalho de mapeamento historiográfico que nos impulsiona a não mais enxergar sua identidade de emblema da cultura paraibana como um dado, um elemento determinado pela natureza, mas uma fabricação/construção a partir da qual precisamos levar em consideração os mecanismos por meio dos quais sua imagem foi territorializada a partir desta representação.

Assim, tomando o sujeito desta investigação enquanto resultado de uma ampla construção histórica e cultural, optei por cartografá-lo ao longo desta pesquisa a partir de um olhar que intenciona desnaturalizar as imagens e enunciados construídos a respeito deste, e desconfiar das verdades e das identidades cristalizadas para o mesmo, pois, enquanto efeitos de práticas discursivas, estas precisam ser analisadas como tais, entendidas como frutos do investimento de políticas culturais que, por meio dos mais diversos espaços de produção, são legitimadas/instituídas enquanto naturais.

Imersa neste quadro de entendimento, em grande parte oriundo da Nova História Cultural, parti, assim como uma cartógrafa, em busca das linhas dos agenciamentos que produziram uma subjetividade, uma verdade para Jackson, nomeando-o, inscrevendo-o como corpo escrito, um emblema, um monumento da cultura paraibana, e, investigando os discursos que o produziram, transformando-o em um Artista-monumento desta espacialidade, percebi que estes emergiram em meio a duas temporalidades distintas, ou seja, nas décadas de 50 e 60, auge de sua carreira, em especial quando a gravadora carioca Copacabana lançou o Long-Play “Jackson do Pandeiro: Sua Majestade, o Rei do

---

<sup>16</sup> Segundo Foucault “o saber não é feito para compreender, *ele é feito para cortar*”. Ver: FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, a genealogia e a história*. In: \_\_\_\_\_ .Microfísica do poder. Organizado por Roberto Machado. Rio de Janeiro, Graal. 1979, p. 27.

Ritmo”, nomeando-o, imprimindo-o pela primeira vez enquanto majestade do ritmo nordestino ainda naquele período, e na década de 80, quando a sua história começou a ser escrita novamente tendo como função servir como meio de promover um “resgate” do passado, reelaborando formas de continuidades, de manutenção de uma cultural musical tida como autêntica/verdadeira, ameaçada pela poética da desestabilização cultural engendrada em finais do século XX e início do XXI, levando para outra categoria os “antigos anunciadores” da música nordestina, considerados então como “representantes do forró tradicional”, dos “autênticos ritmos regionais”.

Como uma tentativa de unir o passado e o presente como uma forma de lutar contra a fragmentação e as erosões deste presente, o passado foi colonizado novamente, sendo os músicos, a exemplo de Jackson do Pandeiro, Luiz Gonzaga, Marinês, Trio Nordestino, entre outros, revisitados como “representantes” do folclore, da “tradicional música nordestina”, passando a serem (re)ativados como portadores da memória musical deste espaço, de uma cultura em vias de desaparecimento, portanto rara, imprescindível de ser mantida, vigiada, imortalizada, produzida assim, como verdadeira.

Deste modo, nesta cartografia de retalhos, analisamos como se deu no final do século XX e início do XXI na cidade de Alagoa Grande/PB e no Estado da Paraíba a colonização/reavivamento da imagem de Jackson do Pandeiro, e investigamos os jogos de imagens e discursos responsáveis pela sua construção enquanto um Artista-monumento das culturas destes espaços, delineando os caminhos pelos quais a Paraíba, imersa em anseio de manutenção de uma cultura musical considerada como autêntica/verdadeira e pertencente a este espaço, se apropriou da imagem de Rei do Ritmo deste artista, transformando-o em um monumento da música deste Estado/ desta Região. Assim, a questão principal que nos motivou para a escolha desta temática diz respeito ao interesse de investigar *o movimento de construção da imagem de Jackson do Pandeiro enquanto Artista-monumento, sendo a cidade de Alagoa Grande/PB e o Estado da Paraíba os espaços por nós privilegiados para a realização desta pesquisa, tendo como recorte temporal as últimas décadas do século XX e início do século XXI.*

Como fontes de pesquisa, partimos da análise de jornais, revistas, entrevistas, homenagens, premiações (medalhas, troféus), programas de TV, uma biografia “Jackson do Pandeiro Rei do Ritmo”, lançada pela Editora 34 em 2001, bem como do

acervo (discos, objetos, documentos, fotografias, vestuários, instrumentos musicais, entre outros) do “Memorial Jackson do Pandeiro” inaugurado em dezembro de 2008 em homenagem ao músico na cidade de Alagoa Grande/ PB, além do Arquivo(ofícios, declarações, projetos, memorandos, etc)da Secretaria de Planejamento da Prefeitura Municipal de Alagoa Grande. Foi analisada também entrevistas realizadas no município, bem como as peças de artesanato presentes no “I Salão do Artesão de Alagoa Grande Mãos Jacksonianas”, um amálgama de objetos e imagens que emergentes dos interesses comerciais e turísticos do município inscrevem a imagem do artista nos mais variados artefatos(copos, pratos, chaveiros, suvenires, etc) no anseio de realizar a promoção da cultura local.

Entretanto, não pretendemos interpretar estes discursos sobre Jackson, no sentido de querer determinar se dizem a verdade ou qual o seu valor de expressão, como se fossem matérias inertes<sup>17</sup>; antes os tomamos como signos próprios da dinâmica da época, modelados e modelizadores de opiniões, metodologicamente buscaremos analisar os discursos que os mobilizaram, a historicidade que os tornou possível os sentidos e significados que emergem de suas superfícies, e que trouxeram visibilidade para Jackson do Pandeiro enquanto monumento da cultura paraibana.

Assim, cruzando os vários discursos que circulavam em Alagoa Grande bem como no Estado da Paraíba no final do século XX e início do XXI, indagamos: Quais jogos de interesses incentivaram a reativação da cultura musical de Jackson do Pandeiro em sua terra bem como em seu Estado natal? Como esta reativação foi usada na Paraíba para a manutenção de uma arte-musical? Por que tal cultura musical estava sendo retomada nessa passagem de século no Estado enquanto síntese/emblema de uma autêntica/tradicional cultura do Estado/região? Por que sua imagem estava sendo retomada em sua cidade natal chegando a tornar-se cartão postal deste município? Quais estratégias estavam sendo engendradas por este município para a legitimação da cidade enquanto “A Terra de Jackson do Pandeiro”? De que forma, e a partir de quais interesses tal município rompe o silenciamento a que o músico vinha submetido a quase meio século, transformando-o em um Artista-monumento local, emblema de sua cultura, atrativo turístico para o município? Como estes discursos foram recebidos pelos

---

<sup>17</sup>Sobre documentação e unidades discursivas, ver FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense, 2012. p. 07.

cidadãos locais? De que forma tais moradores foram subjetivados pelo arquivo de imagens e discursos construído e publicizado nos últimos anos nestas localidades?

Metodologicamente, faremos uma análise dos discursos que emergiram e que foram vencedores sobre os demais no referido contexto. Para tanto, nos apropriamos de leituras que nos possibilitaram pensar o objeto de investigação, a saber, *o movimento de construção/ reativação da imagem de Jackson do Pandeiro enquanto um Artista-monumento da cidade de Alagoa Grande/PB e do Estado da Paraíba, nas últimas décadas do século XX e início do século XXI*. Assim, só foi possível compreender a escrita da história desse personagem a partir da poética do conceito de “corpo escrito”<sup>18</sup> pensado pelo historiador Michel de Certeau. Conceito que se tornou importante para esse texto, porque é partir dele que podemos operacionalizar a seguinte pergunta: “Como um sujeito teve seu corpo escrito tornando-se um monumento da cultura paraibana?” Essa maquinaria que o constitui como um Artista-monumento, um emblema, o faz a partir de interesses, de ações e de palavras que se apropriaram do seu corpo. O corpo escrito é aquele que traz as marcas do investimento da sua escrita, dos acoplamentos de seus sentidos, pois o que é o discurso, senão uma forma de capital que se investe sobre o corpo do outro fazendo dele o seu espaço<sup>19</sup>? Portanto, o corpo escrito é aquele que traz em sua “carne” as marcas da escrita do seu inventor, ou seja, as marcas do seu colonizador que se apropriaram de sua extensão, tal como fez Américo Vespúcio, o conquistador, que se apropriou do outro a partir de uma escrita que era *sua* e nele, traçou a sua própria história inventando assim a América<sup>20</sup>.

Deste autor nos apropriamos também dos conceitos de tática e estratégia, tomando estratégia como a um cálculo de relação de forças empreendido por um espaço de produção saber e detentor de algum tipo de poder que postula um lugar capaz de ser circunscrito como um *próprio* e, portanto, capaz de servir de base a uma gestão de suas

<sup>18</sup> A escrita é como um ato que coloniza e nomeia a diferença em função dos seus interesses de colonizador. Cf: CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2001. p. 3-9. A discussão sobre como a escrita capitaliza o corpo é mais alargada em outra obra que foi produzida por Certeau. Por isso Cf: CERTEAU, Michel de. *A Economia Escriturística*. In: *A Invenção do Cotidiano*. 1- Artes de Fazer. 7ª Ed. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2002. p. 221-246.

<sup>19</sup> CERTEAU, Michel de. *A Economia Escriturística*. In: *A Invenção do Cotidiano*. 1- Artes de Fazer. 7ª Ed. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2002. p. 221-246.

<sup>20</sup> CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. 2ª Ed. Rio Janeiro: Forense – Universitária. 2002. p. 09

relações com uma exterioridade distinta<sup>21</sup>”. As táticas, por sua vez, são tomadas como ações desviacionistas, que geram efeitos imprevisíveis. Em oposição às estratégias – que visam produzir, mapear e impor, as táticas originam diferentes *maneiras de fazer*. Resultam das astúcias dos consumidores e de suas capacidades inventivas, possibilitando aos atores escaparem às empresas de controle e tomarem parte no jogo em questão. Elas habitam o cotidiano da cultura ordinária, instância onde são desenvolvidas as práticas e as apropriações culturais dos considerados “não produtores”. Assim, tomando estes conceitos na colcha aqui tecida investigamos as inúmeras estratégias engendradas pelos espaços de enunciação sobre Jackson para a legitimação de sua imagem enquanto um monumento da cultura local, bem como as táticas utilizadas pelos sujeitos perpassados por esses enunciados para a reinvenção dos mesmos, rompendo com os discursos oficiais produzidos acerca do músico.

Para cartografarmos o delineamento desta trama foi importante também o trabalho da historiadora Delgado (2003), “*A invenção de Cora Carolina na batalha de memórias*”, pois esta também trabalhou com um personagem como um sujeito histórico, e que tem como problema de pesquisa a historicidade do próprio sujeito. Ela pesquisou em sua tese de doutorado o processo de fabricação e monumentalização de Cora Coralina como poetisa e emblema da cidade de Goiás. Delgado discute a teia discursiva da rede das memórias que produziu Cora Coralina como mulher – monumento, artesã e guardiã da memória, que é socialmente investida pelo poder de evocar, testemunhar e eternizar o passado. Processo esse que, segundo Delgado, constitui uma das estratégias da instituição da cidade de Goiás como cidade turística. Dessa forma, ela constitui o seu trabalho, ao elaborar a narrativa, tendo como desafio encontrar uma estratégia de escrita para confrontar as memórias e dar contornos a essa batalha de memórias como forma de investigar as práticas discursivas que tornam Cora Coralina como objeto e engendram o Monumento. Delgado evidencia as condições de produção de cada uma das memórias, trabalhando-as como um marco discursivo, delineando as tensões, as lacunas e os silêncios sem, no entanto, tentar preenchê-los contrapondo elementos revelados por outras construções biográficas de Cora Coralina<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> CERTEAU, Michel. *A Invenção do Cotidiano*. 1- Artes de Fazer. 7ª Ed. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1994, p.46.

<sup>22</sup> DELGADO, Andrea Ferreira. DELGADO, Andrea Ferreira. *A invenção de Cora Carolina na batalha de memórias*. Campinas/SP: Tese de doutorado, UNICAMP – IFCH, 2003.



Assim, inspirando-se nesta historiadora, dialogamos com o termo *Artista-monumento*, buscando compreender como foi escrita a história de Jackson do Pandeiro enquanto um brasão, um monumento da cultura paraibana e Alagoa-grandense, os mecanismos por meio dos quais nas últimas décadas do século XX e início do XXI este artista teve o seu corpo colonizado, produzido pelos inúmeros discursos que emergiam no terreno da cultura a partir de uma economia escriturística que se apropriava do seu corpo fazendo dele um novo texto, configurando-o como um mito a ressurgir, um guardião do tempo, um espaço de resgate do passado. O monumento no sentido tradicional é uma obra construída para ultrapassar o presente e transmitir à posteridade a memória de uma pessoa ou fato. Caso busquemos as origens filológicas, veremos que monumento é um substantivo que vem do verbo latino *monere* que significa “fazer lembrar”, “fazer recordar”. Se como afirma Le Goff, “o monumento é um sinal do passado, (...) o monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação”, assim, a construção de indivíduos-monumentos representa objeto privilegiado no estudo da constituição da memória coletiva contemporânea<sup>23</sup>.

Outro trabalho que nos permitiu pensar a prática escriturística que colonizou o corpo de Jackson do Pandeiro fazendo dele um monumento da cultura paraibana foi a pesquisa de Muniz (2010) “A Fabricação de João Pedro Teixeira: como o Herói Camponês”. Em sua dissertação de mestrado este discute o processo de fabricação de João Pedro Teixeira como o herói camponês. Partindo também do trabalho Delgado (2003), este investiga como se deu a produção escriturária que fabricou o herói camponês João Pedro Teixeira, buscando desnaturalizar este lugar construído para o camponês logo após o seu assassinato quando era vice – líder da Liga Camponesa de Sapé na Paraíba, em março de 1962, termo que continuou a ser acionado e reatualizado na década de 80, tornando-se um signo de memória para as Ligas Camponesas. Deste modo, este autor, investigou os mecanismos por meio dos quais um camponês havia se tornado um herói-monumento, produzido com a função de ser um sujeito político para o projeto de uma revolução. Assim, sua trama passa por esta discussão dos espaços que

---

<sup>23</sup> LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 4ª Ed. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 1996. p. 535.

produzem uma memória que deve ser cristalizada como uma história monumental a servir de modelo e inspiração para outros sujeitos, neste caso, os camponeses<sup>24</sup>.

A partir da leitura desses trabalhos podemos observar que os escritos de Foucault (2003) vazam em suas palavras, permitindo-lhes pensar e problematizar as fontes bem como os sujeitos de seus trabalhos. Para a tessitura deste texto este teórico também se tornou importante, pois indicou-nos os passos que deveriam ser dados na análise do discurso como um todo e dos jornais, revistas, entrevistas e biografia, em particular. Bem como nos possibilitou ver através de sua arqueo-genealogia, como se dá, através da história, a constituição de um sujeito que não é dado definitivamente. E que este não é aquilo que se encontra através de uma verdade na história, mas um sujeito que se constitui no interior da própria história, e que é constantemente, a cada instante, fundado, refundado ou mesmo reelaborado dentro dela. E é na direção desta crítica radical do sujeito humano no território da história que devemos nos dirigir aos sujeitos tidos como dados prontos e acabados, como muito pensam a respeito de Jackson do Pandeiro<sup>25</sup>.

A arqueo-genealogia de Foucault dirige sua crítica, para a ideia de sujeito contínuo, como também para a forma de sujeito dito e instituído por um único lugar de verdade, colocando, para isso, em xeque o saber que se institui como lugar de verdade. Pensar através dessa arqueo-genealogia implica também quebrar com a concepção de um lugar autônomo a salvo posto fora do alcance de todos, pois para ele a própria verdade tem uma história dentro da própria história<sup>26</sup>, já que para ele é interessante ver que a história tem sua própria historicidade. Pensar a partir deste lugar significa, portanto entender que os discursos são interessados e que são produzidos a partir das relações de saber e poder. Sobretudo, porque Foucault(2002) nos mostrou amplamente em seus trabalhos que os discursos quando tomam o corpo do outro não é um gesto inerte desprovido de interesses, mas sim carregado de saber e poder que dá existência e forma aos sujeitos, mediante as suas condições de possibilidades, tornando dessa maneira as formas de produção ou mesmo de nomeação dos sujeitos como históricas<sup>27</sup>.

---

<sup>24</sup>MUNIZ, Roberto Silva. *A Fabricação de João Pedro Teixeira: como o Herói Camponês*. Dissertação de Mestrado, Campina Grande, 2010.

<sup>25</sup>FOUCAULT, Michel. *A Verdade e as Formas Jurídicas*. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Ed Nau, 2003. p. 10.

<sup>26</sup>FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. 18ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Graal. 2003. p. 19

<sup>27</sup>FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Ed. Loyola, 2002. p. 08 - 21.

Nesse sentido, procurando organizar o nosso olhar, dividimos este texto em três cenários de enunciação, iniciando com **“COROA DE COURO: A CONSTRUÇÃO O DE UM ARTISTA-MONUMENTO”**, onde buscamos analisar como se deu nas duas últimas décadas do século XX e início do século XXI na Paraíba a construção de Jackson do Pandeiro enquanto um monumento da cultura local, vindo a tornar-se num emblema, um símbolo da tradicional/autêntica musicalidade deste espaço, sendo reativado neste ínterim por meio de um amplo mosaico discursivo (imprensa, revistas, festivais, entrevistas, homenagens, etc) a sua imagem de Rei do ritmo, colonizando-o por meio desta nomenclatura transformando-o em um brasão, um símbolo da cultura local em meio a poética da desestabilização cultural engendrada com a emergência do novo século. Assim, em busca de analisar a engrenagem responsável pela apropriação de sua imagem como um monumento cultural deste espaço, cartografamos inicialmente a sua emergência enquanto um artista de destaque na música nordestina, buscando investigar os jogos de imagens e discursos que o classificaram ao lado de Luiz Gonzaga enquanto um artista que canta/ anuncia as coisas desta região, e por isso sendo reativado no novo cenário cultural enquanto um corpo a guardar ao lado de outros músicos regionalistas, as coisas desta espacialidade.

Desenhamos também neste cenário de (de)composição dos fios que teceram Jackson, um pequeno e efêmero mapa, dos espaços por onde Jackson passou deixando os rastros de sua infame existência. Um mapa movediço, como diriam Deleuze e Guattari, “aberto, conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente<sup>28</sup>. Desmontável e efêmero porque acreditamos como Nietzsche e Foucault que a biografia é uma escavação ao infinito, em que jamais se chegará a uma imagem definitiva do biografado<sup>29</sup>. Será sempre possível, como o discurso médico e o discurso jurídico fizeram com Rivière, esculpir novas figuras de sujeito e lhe atribuir o mesmo nome. Assim, a escolha que fizemos desses esparsos detalhes da vida de Jackson traça apenas uma possível imagem desse sujeito,

<sup>28</sup> DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, (Vol; 1). p. 22.

<sup>29</sup> Ver: NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce Homo**. Lisboa: Edições 70, 1988; FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Vega, 1992. p. 9-19; \_\_\_\_\_ . **Eu, Pierre Rivière que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão**. 6ª Ed. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 2000.

imagem que apenas faz parte da economia deste texto que estamos urdindo, que é indispensável para seu funcionamento.

Ainda neste cenário analisamos o movimento por meio do qual Jackson foi re-ativado na Paraíba. De que forma a sua imagem, suas músicas foram apropriadas no Estado enquanto “autênticas representantes da cultura deste espaço. A maneira como uma rede de enunciados e práticas (festivais, reportagens, revistas, regravações, etc) tomaram o seu corpo e o transformaram em um espaço de inscrição do passado, produzindo-o enquanto um elemento de resgate desse passado. Por fim, realizamos uma leitura do movimento de construção do artista na Paraíba no início dos anos 2000 a partir da biografia “Jackson do Pandeiro o Rei do Ritmo”, investigando na extensão desta escrita a trama por meio da qual Jackson do Pandeiro foi sendo coroado/construído como monumento da música paraibana por meio da nomenclatura de Rei. A obra trata-se de uma biografia histórica escrita em onze capítulos, composta por 416 páginas contendo textos e imagens sobre a vida e obra do artista, escrita pelos jornalistas Fernando Moura e Antônio Vicente, e lançada pela editora 34 em 2001, e visa por meio de sua tessitura “resgatar” Jackson do Pandeiro do passado, bem como nomea-lo mais uma vez sob o signo de Rei, colocando-o no ano 2000 como o maior ritmista da História da música brasileira.

Como passo seguinte(capítulo 2), adentramos “**(N)O TEMP(L)O DO REI: EDIFICANDO UM PALÁCIO PARA O REI DO RITMO**” e investigamos a construção de Jackson do Pandeiro enquanto um Artista-monumento da cidade de Alagoa Grande/PB, cartografando o movimento por meio do qual a administração municipal, vem buscando trazer visibilidade para a cidade por meio da imagem do músico, construindo um amplo mosaico imagético e discursivo em torno do ritmista atribuindo-lhe um lugar de destaque na cultura local. Esse movimento tornou-se visível na cidade desde o início dos anos 2000 quando começou a ser realizada anualmente uma grade de festividades no município nas quais Jackson passou a ser homenageado, colonizado, territorializado enquanto corpo pertencente a esta espacialidade, como se pôde observar em 2008 com a construção de um pórtico em forma de pandeiro na entrada da cidade com uma placa em suas proximidades contendo as frases: “Alagoa Grande: terra de Jackson do Pandeiro”. Um amálgama que vem transformando este artista em símbolo da cultura local, e ganhou forças maiores com a inauguração do

“Memorial Jackson do Pandeiro”. Inaugurado em dezembro de 2008, organizado e financiado pela Prefeitura municipal, em parceria com o Ministério do Turismo, e com o apoio do jornalista e escritor Fernando Moura, o memorial biográfico<sup>30</sup>, foi idealizado como arquivo de memórias, devendo eternizar em seu interior os fragmentos (discos, objetos, documentos, fotografias, vestuários, instrumentos musicais, entre outros elementos) de um “passado glorioso” tecido pela trajetória do cantor e compositor paraibano Jackson do Pandeiro.

Deste modo, dialogando com o historiador francês Pierre Nora (1993), e a Antropóloga Marta Anico (2005) acerca destes espaços de celebração da memória na contemporaneidade, analisamos os mecanismos de apropriação da imagem do ritmista em Alagoa Grande partindo do pressuposto de que esta é uma característica do tempo presente, onde se por um lado acreditou-se que a poética da dispersão cultural engendrada em finais do século XX e início do século XXI devastou as culturais locais, assistimos frequentemente a busca por suas reafirmações, re-ativações, ou pelo menos invenções de uma cultura para sua auto-afirmação, como vem ocorrendo no município em questão. Assim, a elaboração do Memorial Jackson do Pandeiro situou-se a partir deste propósito, de reafirmar a identificação e vinculação local, engendrando a configuração de um referente simbólico de filiação coletiva através da valorização de uma produção artística do lugar, a cultura musical, sendo gestada no município a imagem de Jackson do Pandeiro como “representante” dessa cultura, atribuindo-lhe um lugar de memória<sup>31</sup>, um espaço de valorização, e patrimonialização de seus objetos, produção musical, etc., mitificando sua imagem, glorificando seus talentos, fabricando-o enquanto autoridade dessa cultura. É nesse sentido que tenho buscado analisar a escrita da história desse personagem no município, o movimento por meio do qual o artista foi sendo recortado, construído, dado a ver e ouvir<sup>32</sup> pelos habitantes do município e visitantes do Memorial. Um mosaico de imagens e discursos que vem

---

<sup>30</sup> De acordo com Ana Cláudia Brefe os museus biográficos são aqueles “voltados a exaltação e celebração da memória de um grande homem”. BREFE, Ana Cláudia Fonseca. (1997), “Museus históricos na França: entre a reflexão histórica e a identidade nacional”. Anais do Museu Paulista, São Paulo, Nova Série, v. 5, p. 187-188.

<sup>31</sup> NORA, Pierre. *Entre história e memória: a problemática dos lugares*. Revista Projeto História. São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993.

<sup>32</sup> No espaço do memorial podemos tanto observar exposta a discografia do músico, quanto ouvir suas músicas que são tocadas diariamente neste local.

sendo gestada na cidade especialmente após o lançamento da biografia do músico em 2001<sup>33</sup>.

Neste mesmo cenário foi analisado também o movimento de projeção da cultura local do município por meio da comercialização/venda das memórias de Jackson. Um dos signos dessa comercialização de memórias são os souvenirs presentes no salão de Artesanato do município, espaço inaugurado em 26 de julho de 2010, localizado próximo ao Memorial, neste ambiente podemos encontrar chaveiros, garrafas de bebidas, cordéis, porta-retratos, copos, quadros, entre outros elementos que trazem em suas superfícies imagens que lembram Jackson do Pandeiro (fotografias do músico, do pandeiro, do memorial), o próprio salão torna-se um espaço de homenagem ao músico, trazendo escrito em sua placa de entrada uma variação do nome do artista, intitulando-se “I Salão do Artesão de Alagoa Grande Mãos Jacksonianas”, nomenclatura que está presente em diversos espaços da cidade, grupos musicais, exposições, projetos educacionais, etc., um amálgama de objetos e imagens que partindo dos interesses comerciais e turísticos do município apropriam-se da imagem do artista para fomento do turismo no local, demonstrando que o trabalho de reativação da imagem do músico no município, para além de se inscrever enquanto um trabalho memorialístico também partiu de um desejo turístico- comercial para a promoção da cultura local.

Por fim, no último cenário deste trabalho, intitulado “**A RECEPÇÃO DO REI: ENTRE VOZES CONSONANTES E DISSONANTES**” analisou-se como os discursos sobre Jackson foram recebidos pelos cidadãos de Alagoa Grande, a forma como tais moradores foram subjetivados pelo arquivo de imagens e discursos construído e publicizado nos últimos anos no município, em especial após a inauguração do pórtico de entrada e do Memorial em 2008. Durante as pesquisas realizada no município entre 2011 e 2012 pude comprovar um pouco desta subjetivação. Pois ao entrevistar alguns moradores do município<sup>34</sup> observei inicialmente na fala destes a (re) produção dos enunciados lançados por Fernando Moura e Antônio Vicente na biografia do músico lançada em 2001, são discursos em geral carregados de elogios e exaltação a Jackson, alguns moradores até chegavam a citar passagens inteiras da biografia do músico.

<sup>33</sup> MOURA, Fernando; VICENTE, A. **Jackson do Pandeiro: o rei do ritmo**. São Paulo: Ed. 34, 2001.

<sup>34</sup> Por uma questão de ética serão utilizados nomes fictícios quando nos referimos a estes entrevistados ao longo do texto.

Observei, contudo, que essa recepção valorativa, engrandecedora do ritmista não foi fruto apenas do impacto que a biografia teve na cidade desde 2001. Emergiu também a partir de um amplo trabalho de pedagogização desempenhado pelos biógrafos no início dos anos 2000, através de palestras, exposições, programações diárias realizadas nas rádios na cidade, etc. Eventos organizados por Fernando Moura em conjunto com a administração municipal, na época liderada pelo prefeito Hildon Regis Navarro Filho.

Analisei, entretanto, que ao contrário desta intensa adesão as memórias do músico, existe em Alagoa Grande também um conjunto de discursos dissonantes a tal representação. Alguns entrevistados chegaram inclusive a afirmar que até o momento de inauguração do memorial em 2008, acreditavam que Jackson do Pandeiro era natural de Campina Grande, e não de Alagoa Grande, como os idealizadores do projeto pregavam. A tal desconhecimento do músico veio somar-se um sentimento de repulsa de alguns moradores pelo ritmista, após a exibição no auditório da prefeitura no início dos anos 2000, da entrevista realizada com Jackson no programa MPB Especial da TV Cultura de 1972, onde o músico ao ser interrogado sobre sua cidade natal se refere a esta de forma negativa, afirmando não ter o desejo de para esta retornar, devido as precárias condições de vida em que vivia com sua família neste espaço após a morte do pai, exaltando em seguida Campina Grande, cidade onde teria melhorado de vida. Acresce a este sentimento de antipatia de alguns moradores o fato de haver na cidade uma disputa memorialística em torno de outros personagens considerados importantes para o lugar: Os defensores de Margarida Maria Alves- os envolvidos nos movimentos sociais, trabalhadores do campo, etc; Os defensores de Oswaldo Trigueiro- políticos, herdeiros dos antigos engenhos, etc, e os fãs de Jackson do Pandeiro- as pessoas mais antigas da cidade, e os que se tornaram fãs dos anos 2001 pra cá.

Assim, com o desenvolvimento da pesquisa no município ficou nítido que existe neste espaço uma batalha de memórias acerca do ritmista. Pois além de sua imagem ser uma construção recente no local, existe em torno desta uma memória dissidente que quebra a imagem "hegemônica" do artista no local, uma memória "proibida" e, portanto "clandestina", que inventa outros discursos acerca do músico, estilizando a áurea de sacralidade investida em torno de Jackson, atribuindo-lhe outro lugar de enunciação, que não se inscrevem no tecido daqueles retalhos discursivos que o produziram enquanto monumento local, mas se inscrevem enquanto linhas de fuga, que tecendo um

bordado diferente para o seu rosto atribuem-lhe outra imagem, outro corpo, outra identidade fora dos moldes construídos pela memória oficial. Batalha de memórias que nos impulsiona cada vez mais a puxar os fios desta trama e investigar o movimento que tem engendrado este mosaico de histórias.



## CAPÍTULO 1: COROA DE COURO: A CONSTRUÇÃO DE UM ARTISTA-MONUMENTO

*Jack, Zé Jack, Zé Jack do Pandeiro. Pronto, estava apelidado. [...] O jeito agora era arranjar uma coroa que se ajustasse a nova realidade [...], o chapeuzinho de palha, usado de banda, selaria a marca estética de um dos primeiros show-men da futura era televisiva. Sua alteza preparava-se, sem saber, para um reinado absoluto<sup>35</sup>.*

### 1.1 – Território da regionalização

Buscar problematizar o movimento por meio do qual Jackson do Pandeiro foi transformado em um monumento da cultura paraibana, implica inicialmente investigarmos como se deu o movimento de territorialização de sua identidade enquanto um artista de destaque na música nordestina, cartografando os jogos de imagens e discursos que o classificaram ao lado de Luiz Gonzaga enquanto um artista que canta/ anuncia as coisas deste espaço, vindo a tornar-se desta forma um dos “artistas símbolos” desta região. Assim, neste rendilhado enunciativo propomos discutir a construção de sua identidade a partir de uma perspectiva que coloque este conceito em movimento, procurando trazer para a discussão uma concepção que valorize seus múltiplos espaços de construção e mutação. Antes de conceituar identidade, entretanto, é importante destacar que o conceito já foi contestado por muitos teóricos, fazendo com que seu uso fosse evitado. Isso porque a noção de identidade não comporta uma definição única. Para a discussão do tema, vamos nos apoiar de início em Stuart Hall, pois para este autor não existe uma identidade única, fixa, determinada, e sim em constante processo de modificação, de fuga, de deslocamento de acordo com o espaço, tempo e os sujeitos analisados. Portanto, está diretamente relacionada aos processos de identificação:

Em vez de falar identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de identificação, vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto como um processo em plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é “preenchida” a

---

<sup>35</sup> Moura, Fernando. *Jackson do Pandeiro o Rei do Ritmo*. Fundação Espaço Cultural da Paraíba. Textoarte Editora, 1999, p. 8.

partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros<sup>36</sup>.

Para Hall a identidade é uma representação cultural composta por símbolos instituídos culturalmente através do discurso. Para ele, “as culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre ‘a nação’, sentido com os quais podemos nos identificar, constroem identidades<sup>37</sup>”. O mesmo poderia ser colocado em relação à região. Desta forma, as narrativas sobre a nação e a região formam a identidade nacional e a identidade regional, como comunidades imaginadas. Essas narrativas são responsáveis pela construção do imaginário social da nação, da região, e pelo sentimento de pertencimento de cada sujeito, que o faz amarrar-se a elas. As estratégias representacionais utilizadas no processo de construção do imaginário perpassam por diferentes instâncias produtoras e mediadoras de sentidos, através das histórias da nação ou região contadas e recontadas na literatura, na mídia e na cultura popular.

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

[...] fornecem uma série de histórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou representam as experiências partilhadas, as perdas, os trunfos e os desastres que dão sentido à nação. Como membros de tal ‘comunidade imaginada’, nos vemos, no olho de nossa mente, como compartilhando dessa narrativa. Ela dá significado e importância à nossa monótona existência, conectando nossas vidas cotidianas com um destino nacional que preexiste a nós e continua existindo após nossa morte<sup>38</sup>.

---

<sup>36</sup>HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006, p. 39.

<sup>37</sup>Ibidem, p. 51.

<sup>38</sup>Ibidem, p. 52.

Segundo o autor, tais narrativas geralmente enfatizam as origens em termos de continuidade, tradição e intemporalidade. Para Hall identidade é representada como primordial, “está lá”, na verdadeira natureza das “coisas”, algumas vezes adormecida, mas sempre pronta para ser acordada, (re) ativada<sup>39</sup>. Outra estratégia discursiva consiste na invenção da tradição, tal como apontam Hobsbawm e Ranger.

Tradição inventada significa um conjunto de práticas..., de natureza ritual ou simbólica, que buscam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, a qual, automaticamente, implica continuidade em relação com um passado histórico adequado.<sup>40</sup>

Essa noção de tradição foi sendo atrelada ao forró pé-de-serra<sup>41</sup>, ou forró dito tradicional valorizado e considerado um elemento autêntico da cultura nordestina, porque segue uma tradição de cantadores e compositores da região tidos como clássicos do forró, entre eles Luiz Gonzaga, Zé Dantas, Humberto Teixeira, Carmélia Alves, Abdias, Anastácia, Osvaldinho do Acordeon, Pedro Sertanejo, Clemilda, Marinês, Dominginhos, Chiquinho do Acordeon, Cezar do Acordeon, Trio Nordestino, Trio Juazeiro, Os Três do Nordeste, Zé Calixto, Sivuca, Sebastião do Rojão bem como Jackson do Pandeiro; ou as fogueiras de São João, os forrós, as bandeirolas, os chapéus, as danças, as roupas e as comidas típicas, os instrumentos musicais, sanfona, triângulo e zabumba, e os ritmos musicais, frevo, xote, xaxado, coco, baião explorados nas festas populares.

---

<sup>39</sup> Ibidem, p. 53.

<sup>40</sup> Ibidem, p. 54.

<sup>41</sup> O termo forró pode significar espaço de sociabilidade, baile ou festa, além do que gênero musical e dança nordestina por onde perpassam diversos ritmos tais como o xote, o xaxado, o baião, o coco, o arrasta pé e o próprio forró. É um termo polêmico em sua emersão, um termo mestiço em sua epistemologia o que significa que tem como característica básica a fluidez, a fusão de matrizes culturais distintas. Como tal possui muitos significados, que foram se acoplando, se transformando, se refazendo com o passar das décadas e que emergiu das tramas relacionais e de poder do cotidiano. *Pé- de- serra*, geograficamente falando, referia-se a posição de casas construídas ao pé da colina. A partir daí, designou-se *forró pé- de- serra* para as festas realizadas, de forma simples, no campo, ao som da sanfona e, posteriormente, ao som do forró de estilo mais tradicional. Ver: PAES, J. M. **Território do Forró**. In: Encontro regional de História ANPUH, 2008, São Paulo. Poder, violência exclusão, 2008; SILVA, Expedito Leandro. **Forró no Asfalto: mercado e identidade sociocultural**. São Paulo: Annablume, FAPESP, 2003. p. 77.

Em entrevista ao programa De lá para Cá da TV- E Brasil a cantora paraibana Elba Ramalho reforça essa noção de autenticidade da música jacksoniana atribuindo-lhe, ao lado Luiz Gonzaga, a designação de ícones da música nordestina:

[...] Pra a nação nordestina o Jackson é um dos grandes ícones assim numa parceria bem igual a Luiz Gonzaga porque cada um traduzia o Nordeste de uma forma né? O Gonzaga veio com o canto, com a dor, os costumes, um outro lado, os aboios, os retirantes, a seca, a chuva aquelas coisas, tem todos esses elementos, essas paisagens lindas na obra de Gonzaga. Mas Jackson veio com o suing, o ritmo, a alegria, é a coisa do coco, dos emboladores, da feira, da cantiga de rua<sup>42</sup>[...]

Ambos, de acordo com Elba Ramalho, a sua maneira ajudaram a construir um rosto, uma imagem para a música nordestina, um elo de identificação que no tempo presente ainda continua a ser (re) ativada como face autêntica da cultura nordestina, seja pelo viés alegre da musicalidade jacksoniana (os cocos, as feiras, etc), seja pelo lado romântico representado por Luiz Gonzaga. Um outro exemplo de narrativa da cultura é a do mito fundacional. Ela está calcada na história que conta a origem da nação, do povo, dos rituais ou de seu caráter nacional ou regional. Essas narrativas que fundam os mitos fazem referência a um passado tão longínquo que elas se extraviam no tempo “real”, mas se recuperam no tempo mítico. As narrativas sobre a identidade cultural nacional e regional muitas vezes amparam-se também na noção de um povo, folk, puro e original, como origem de muitas manifestações culturais. Assim, o discurso da cultura nacional “[...] constrói identidades que são colocadas, de modo ambíguo, entre o passado e o futuro. Ele se equilibra entre a tentação por retornar as glórias passadas e o impulso por avançar ainda mais em direção à modernidade<sup>43</sup>”.

A identidade está envolvida no processo de representação, localizada no espaço e no tempo simbólico. Assim, a moldagem e a remoldagem de relações espaço-tempo no interior de diferentes sistemas de representação têm efeitos profundos sobre a forma como as identidades são representadas.<sup>44</sup> Segundo Hall as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas antes são transformadas com o decorrer do

---

<sup>42</sup> Jackson do Pandeiro-Entrevista concedida ao Programa De lá para Cá, TV – E Brasil, Rio de Janeiro, 18/05/2009.

<sup>43</sup>HALL, Stuart. Op. Cit. p. 56.

<sup>44</sup> Ibidem, p. 71.

tempo e estão sendo modificadas a cada momento, assumindo novos contornos de acordo com as situações a que são submetidas<sup>45</sup>. Assim, a identidade regional atribuída tanto ao Nordeste quanto aos habitantes deste espaço não emergiram no vazio, mas no interior de uma rede de interesses que o fez assumir no tempo presente a face com a qual conhecemos.

Dessa forma, buscar problematizar a tessitura da identidade regional nordestina pressupõe primeiramente tomar este espaço a partir dos vários enunciados e imagens que se repetiram em diversos momentos históricos e em diferentes discursos, significando não pensá-lo enquanto uma homogeneidade, uma identidade presente na natureza. Mas compreendê-los como invenção/fabricação pela repetição ordenada de determinados enunciados, presentes nos diversos discursos, como sendo definidores na formação do temperamento de seu povo. “Uma espacialidade, pois, que está sujeita ao movimento pendular de destruição/construção, contrariando a imagem de eternidade que sempre se associa ao espaço”.<sup>46</sup>

A ideia de Nordeste, como a de nordestino, é uma novidade na historiografia regional, tendo sido construído/inventado no começo do século XX, entre o final dos anos dez e começo dos anos vinte<sup>47</sup>. Junto com a região de quem é filho, habitante e sujeito, o nordestino é uma figura que também resulta de vários enunciados, feixe imagético-discursivo. Suas imagens construídas historicamente, expressam, dão visibilidade e dizibilidade ao ser nordestino, no sentido de se construir uma “cara”, uma identidade, uma estereotipia. Essa é uma realidade que ultrapassa a territorialidade, é a tentativa da elite regionalista de atingir uma unidade, de construir uma homogeneidade cultural e histórica, com a finalidade de legitimar esse espaço e de afirmá-lo perante o outro, representado pelo Sudeste.<sup>48</sup>

A região Nordeste, bem como os habitantes deste espaço, nasceram a partir de um conjunto de práticas regionalistas e de um discurso regional que se propaga entre as elites do Norte do país, a partir do final do século XIX, quando essa região vive uma

---

<sup>45</sup> Ibidem, p.48.

<sup>46</sup> ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 5ª ed. --São Paulo: Cortez, 2011, p. 35.

<sup>47</sup> Idem.

<sup>48</sup> Idem.

crise econômica e política, sofrendo uma subordinação em relação ao Sul do país, principalmente São Paulo. As divergências econômicas e político-sociais, e os conflitos inter-regionais se intensificam; as questões sociais do Nordeste, como a seca, as dificuldades climáticas, a miséria tornam-se elementos primordiais para a elaboração imagético-discursiva da Região, como sendo um lugar da periferia, da discriminação nas relações econômicas e políticas do país. É o momento de disputa política para garantir a maior oferta econômica que viesse beneficiar um dos espaços, Nordeste *versus* Sul do país, mais especificamente a “metrópole paulista”, estando esta última em vantagem, por “possuir as condições necessárias” para o desenvolvimento sócio-econômico e cultural brasileiro.

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

Dentro de suas fronteiras, trancafiando-se em sua ilha imaginária, as províncias do norte desenvolvem um mecanismo de defesa das ameaças da decadência total, fazendo seus discursos assumir um caráter político e também cultural que se firmasse e se legitimasse nas mentes e corações dos habitantes de outras áreas do país e, por que não dizer, dos homens e mulheres identificados como nordestinos, *a lógica de pertencimento do ser nordestino*. A partir desse momento, começa a ruir a percepção provincial então vigente e passa a ser elaborado um discurso regionalista, o qual se define e se afirma não apenas em oposição ao seu “outro” mais próximo – o “Sul” cafeeiro –, mas também em relação a um passado de suposto bem-estar e harmonia. É através desse discurso e das ações oficiais dele derivadas que se demarca o espaço Nordeste e se conforma uma identidade cultural nordestina, que legitima e representa, simbolicamente, aquele espaço. Segundo Albuquerque Júnior(2011)“o Sul é o espaço obstáculo, o espaço-outro contra o qual se pensa a identidade do Nordeste<sup>49</sup>”.

---

<sup>49</sup>Ibidem, p. 83.

O Nordeste nasce do reconhecimento de uma derrota, é fruto do fechamento imagético discursivo de um espaço subalterno na rede de poderes, por aqueles que já não podem aspirar ao domínio do espaço nacional<sup>50</sup>. Albuquerque(2011) mostra que em 1920, a separação Norte e Nordeste ainda está se processando e só neste momento começa a surgir nos discursos a separação entre a área amazônica e a área “ocidental do Norte”, provocada principalmente pela preocupação com a migração de nordestinos. É também nas décadas de 1920 e 1930 que o discurso regionalista é reelaborado de forma articulada através da produção intelectual vinculada aos grupos dominantes, onde se destaca o movimento regionalista encabeçado por Gilberto Freyre e a obra clássica de Djacir Menezes, *O Outro Nordeste* (1937), porta-voz do Nordeste algodoeiro-pecuário. A obra desses autores espelham a desigualdade pela oposição de uma região em crise (Nordeste) a outra em progresso (Sul).

Freyre delineia um Nordeste que, ultrapassando os limites territoriais político-administrativos, ganha unidade enquanto uma sociedade patriarcal e agrária, caracterizada por elementos idealizados (com saudosismo) da economia açucareira em seus tempos áureos. Essa imagem do Nordeste faustoso e de passado rico e glorioso, fruto da saudade de intelectuais filhos destas elites rurais em processo de declínio, conviverá com a formulação de uma outra imagem, uma outra história do Nordeste, contada a partir da história do sertão das secas, da pecuária, do algodão, dos coronéis, dos jagunços, dos cangaceiros e dos profetas. Imagens reforçadas inclusive através da música regional, e presentes em algumas composições de músicos como Luiz Gonzaga, Marinês, etc. *Outro Nordeste*, título do livro de Djacir Menezes, mostra disparidades internas correspondentes às áreas secas da Bahia ao Ceará: o espaço econômico da agropecuária, marcado pela configuração sociológica do banditismo, do cangaço e pela organização política coronelística, onde ganha força o discurso da seca. Mas, para Albuquerque Júnior(2011), as transformações nas relações sociais e de espaço conduzem a um outro pensamento sobre a concepção de região, abrindo a perspectiva para uma nova forma de regionalismo. Sobre esta mudança descreve:

A década de vinte é a culminância da emergência de um novo regionalismo, que extrapola as fronteiras dos Estados, que busca o agrupamento em torno de um espaço maior, diante de todas as mudanças que estavam destruindo as

---

<sup>50</sup>Idem.

espacialidades tradicionais. O convívio tranquilo entre olho e espaço era profundamente transtornado e transformado pelo crescente advento dos artificios mecânicos. O espaço perdia cada vez mais sua dimensão natural, geográfica, para se tornar uma dimensão histórica, artificial, construída pelo homem. As cidades em crescimento acelerado, a rapidez dos transportes e das comunicações, o trabalho realizado em meios artificiais aceleravam esta “desnaturalização” do espaço. O equilíbrio natural do meio é quebrado. Nas metrópoles se misturavam épocas, classes, sentimentos e costumes locais os mais diversos. Os espaços pareciam se partir em mil pedaços, a geografia entrar em ruínas. O real parecia se decompor em mil planos que precisavam ser novamente ordenados por homens atônitos. Para isso de nada valiam as experiências acumuladas, pois tudo na cidade era novo, era chocante<sup>51</sup>.

O autor coloca, no entanto, que o surgimento de uma nova concepção de região não nasce apenas da transformação na sensibilidade em relação ao espaço, da mudança de relação entre o objeto e entre o sujeito cognoscente. Esse novo regionalismo aparece, sobretudo, decorrente de uma mudança mais geral na disposição dos saberes, a qual provoca a mudança nas posições recíprocas e o jogo mútuo entre aquele que deve conhecer e aquilo que é objeto de conhecimento. Para Albuquerque Júnior(2011) esta mudança geral na disposição dos saberes pode se chamar de emergência de uma nova formação discursiva<sup>52</sup>. O estabelecimento desta formação discursiva nos anos vinte é caracterizado pelo binômio nacional-popular. Sob este binômio, qualquer perspectiva regionalista era colocada num lugar de subordinação. Isto porque, para Albuquerque Júnior a formação discursiva nacional popular participa do que poderíamos chamar de dispositivo das nacionalidades, ou seja, o conjunto de regras anônimas que passa a reger as práticas e os discursos no Ocidente desde o final do século XVIII e que impunha aos homens a necessidade de ter uma nação, de superar suas vinculações localistas, de se identificar com um espaço e um território imaginários, delimitados por fronteiras instituídas historicamente<sup>53</sup>.

Segundo Albuquerque Júnior (1999, p. 49), “[...] o discurso regionalista não é apenas ideológico, que desfiguraria uma pretensa essência do Nordeste ou de outra região. O discurso regionalista não mascara a verdade da região, *ele a institui*”. O processo de consolidação do regionalismo nordestino prossegue, entrecruzando o discurso e as ações oficiais de demarcação do espaço e ganha novos elementos no quadro das transformações políticas e econômicas, encontrando outros intelectuais para

---

<sup>51</sup> Idem, p. 60.

<sup>52</sup> Ibidem, p. 48.

<sup>53</sup> Idem.



reelaborá-lo. A necessidade de intervir nos espaços regionais para promover o projeto capitalista no país resultará em formas governamentais de planejamento, na medida em que os desníveis regionais ganham interesse da sociedade brasileira, principalmente no final dos anos 40, quando, ultrapassando o discurso regionalista dos grupos agrários locais, o Nordeste torna-se uma “questão social”.

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

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

Eu vou mostrar pra vocês/ Como se dança o baião/ E quem quiser aprender/ É favor prestar atenção/ Morena chega pra cá/ Bem junto ao meu coração/ Agora é só me seguir/ Pois eu vou dançar o baião/ Eu já dancei balance/ Xamego, samba e xerém/ Mas o baião tem um quê/ Que as outras danças não têm/ Oi quem quiser é só dizer/ Pois eu com satisfação/ Vou dançar cantando o baião/ Eu já cantei no Pará/ Toquei sanfona em Belém/ Cantei lá no Ceará/ E sei o que me convém/ Por isso eu quero afirmar/ Com toda convicção/ Que sou doido pelo baião<sup>54</sup>...

<sup>54</sup> Baião, Luiz Gonzaga/ Humberto Teixeira, 1946.

Assistia-se a tessitura de um novo cenário sócio-político e cultural, caracterizado pelo desenvolvimento dos meios de comunicação de massa no país. Bem como a urdidura de uma nova paisagem tanto no Nordeste quanto no Sudeste do país, marcada pelo o êxodo de milhares de homens pobres, de origem rural, que deixaram seus locais de nascimento para tentar a vida em outras paragens. Além do estímulo proporcionado pelo mercado de trabalho numa região mais rica, outros fatores, como a melhoria dos transportes e dos meios de comunicação, contribuíram para a emigração nordestina. Em relação aos meios de comunicação, o desenvolvimento dos correios, dos jornais de circulação nacional e, principalmente, a presença do rádio como o mais importante veículo de comunicação de massa contribuiu significativamente na propaganda das oportunidades do Sudeste e com a própria política de integração nacional defendida pelo governo federal.

O rádio, por ser o veículo de comunicação de massas neste momento, será pensado como o veículo capaz de produzir não só esta integração nacional, com o encurtamento das distâncias e diferenças entre suas regiões, mas também como capaz de produzir e divulgar esta cultura nacional. Embora financeiramente liberado da tutela do Estado desde a década de trinta, tornando-se um veículo de fato comercial, sustentado pela propaganda, o rádio será tutelado, inclusive pela censura, para se engajar nesta política nacionalista e populista, partida do Estado. O rádio, ao mesmo tempo em que é estimulado a falar do país, revela a sua diversidade cultural. Estações de rádio, como a Rádio Nacional no Rio de Janeiro, vão se constituir em polos de atração para manifestações artísticas e em especial musicais de várias áreas do país.<sup>55</sup>

É, portanto, nesta confluência do êxodo de nordestinos rumo ao Sudeste, do aumento do poder de comunicação do rádio e da valorização do nacional-popular que ocorre o grande impulso da música regional no mercado fonográfico, possibilitando a inclusão de novos artistas nordestinos, com grande destaque para Jackson do Pandeiro, que fez sucesso cantando cocos e emboladas, Marinês, com o xaxado, e Luiz Gonzaga com baião<sup>56</sup>, então já consolidado como fenômeno de massa, sendo bastante cultivado por todas as classes sociais e ganhando reconhecimento internacional. Não obstante, mesmo com reconhecimento internacional, o baião entrou em declínio no período entre 1956 a 1967, e deixou de ser executado nos principais programas radiofônicos.

---

<sup>55</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999. Op. Cit. p.172-173.

<sup>56</sup>SILVA, Expedito Leandro. *Forró no Asfalto: mercado e identidade sociocultural*. São Paulo: Annablume, FAPESP, 2003, p. 85.

Conforme Santos(2004) os fatores determinantes do “ostracismo” urbano do baião estão relacionados às transformações políticas e culturais ocorridas na sociedade brasileira entre os anos de 1956 a 1967<sup>57</sup>. Juscelino Kubitschek, ao assumir o governo em janeiro de 1956, apresentava um projeto político ambicioso, denominado “Plano de Metas”, cuja função era transformar e fazer mudanças na sociedade brasileira. Entre as novidades está a consolidação da TV como um veículo essencial para o entretenimento dos brasileiros.

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

Foram exatamente os programas de tevê que possibilitaram a Jackson do Pandeiro a oportunidade de mostrar o seu trabalho e o trabalho de muitos artistas regionais<sup>58</sup>. Desde que chegou ao Rio de Janeiro, ao lado de sua esposa Almira Castilho<sup>59</sup>, primeiro provisoriamente em 1954, e depois de forma definitiva em 1955, que faziam bastante sucesso. Já com um LP gravado “*Jackson do Pandeiro*”<sup>60</sup>, lançado pela gravadora Copacabana, transformam-se em celebridades na Cidade Maravilhosa. As várias apresentações nas casas de shows, boates, e estúdios das rádios e TV, passando pela Record paulista (onde atuavam tanto no rádio B-9, como na tevê, Canal 7, às sextas, sábados e domingos), Bandeirantes, Mayrink Veiga, e Nacional lhes trouxeram ampla visibilidade no cenário artístico nacional. Entretanto, mesmo sendo a rádio o espaço privilegiado do para as gravações e os shows, era na TV que o casal de nordestinos explorava de forma expressiva e cômica o palco como uma manifestação teatral.

<sup>57</sup>SANTOS, José Farias. **Luiz Gonzaga: a música como expressão do Nordeste**. São Paulo: IBRASA, 2004., p. 62.

<sup>58</sup>MOURA, Fernando; VICENTE, A. **Jackson do Pandeiro: o rei do ritmo**. São Paulo: Ed. 34, 2001, p. 238.

<sup>59</sup> Almira Castilho Figueiredo, cantora, compositora e radioatriz, nasceu em 24/8/1924, em Olinda, PE, e faleceu em 26/2/2011, em Recife, PE. Foi a segunda esposa de Jackson do Pandeiro, com quem viveu, cantou e atuou por doze anos.

<sup>60</sup> Gravado no Rádio Jornal do Comércio- Recife, com o selo da Copacabana, no LP constam as seguintes músicas: Lado A- 01 – Forró Em Limoeiro – Edgar Ferreira; 02 – Cremilda – Edgar Ferreira; 03 – 1 X 1 – Edgar Ferreira; 04 – O Galo Cantou – Edgard Moraes; Lado GB- 01 – Forró Em Caruaru – Zé Dantas; 02 – A Mulher do Aníbal – Genival Macedo e Nestor de Paula; 03 – Falsa Patroa – Geraldo Jacques e Isaias de Freitas; 04 – Sebastiana – Rosil Cavalcanti.

Nesse período, a tevê Tupi funcionava como um tipo de casa dos nortistas. Estavam, passaram, ou passariam por ali Severino Araújo, Sivuca, Moacir Santos, Luiz Gonzaga, Luiz Vieira, João do Vale... Gente que chegara pelos próprios pés, mas que vinha ajudando a moldar uma cara regional para a emissora.<sup>61</sup> Foi, justamente para este espaço, que seguiu Jackson do Pandeiro, ao lado de sua esposa, Almira Castilho, em 1955, ao aceitar a oferta da emissora de comandar “um programa televisivo semanal de meia hora de duração, às 20h15 das sextas-feiras, intitulado “*No Forró do Jackson*”, dirigido por Mário Provenzano. Era o espaço onde os dois poderiam fazer o que quisessem desde que repetissem o desempenho rítmico e plástico utilizado nos auditórios radiofônicos”. Era um casal de matutos, fazendo tipos, cantando músicas folclóricas, contando histórias matutas, como se estivessem no terreiro de um sítio qualquer do sertão, sempre acompanhados de um conjunto regional formado por dois violões, uma zabumba, um pandeiro e um trompete.<sup>62</sup>

Performance nordestinizada assumida pelos artistas em vários momentos de suas carreiras, e que ficou estampada nos diversos LPs da dupla ajudando a configurar uma imagem, um rosto para o nordeste. A produção musical Jacksoniana, assim como a de Luiz Gonzaga, ajudou a legitimar uma identidade para a região, trazendo em sua tessitura elementos típicos daquele espaço, a roça, o sertão, as festas juninas, as mulheres, a rudeza, a valentia, etc., construindo no imaginário dos que os (ou)viam uma imagem da região e de seus habitantes. Entretanto, a atribuição desta identidade regional a sua produção musical só foi possível através de uma produção discursiva que a tomou como objeto. Como música é intensidade, é diferença, requer preferências, submetê-la a uma identidade, produzir a semelhança, requer submeter a música a uma rede de comentários, desde comentários críticos das revistas especializadas em música, as revistas voltadas para a cobertura do rádio, que eram, em grande número, neste momento, comentários do próprio artista, através de suas entrevistas, bem como de todas as atitudes e hábitos que passam a compor sua identidade de artistas.<sup>63</sup> Nessa produção discursiva, os programas de tevê, as revistas, os jornais, o rádio tornaram-se espaços de instituição da musicalidade, do ritmo e dos discursos do artista um elemento atrelado ao espaço e a região nordestina, e, por conseguinte a nação. Não por acaso, o

---

<sup>61</sup> MOURA, Fernando; VICENTE, A. Op. Cit. p. 238.

<sup>62</sup> Ibidem, p. 215-218.

<sup>63</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR, Op. Cit. p. 177.

músico pernambucano Manezinho Araújo, que outrora havia sido fonte de inspiração musical para Jackson o nomeia, em 1954, de bandeira melódica do nordeste:

Aí está o novo disco do meu conterrâneo [sic] Jackson do Pandeiro. Vem com a mesma explosão do seu 'Forró em Limoeiro'. Vai fazer brilhante carreira, não resta a menor dúvida. Qual o segredo de Jackson? Qual a técnica usada para seu sucesso, o porque do seu agrado, a atração popular dos seus discos? Tudo se resume nisso: Jackson é puramente típico. Não sofreu ainda nenhum burilado, é água da fonte, é pedra bruta, é luz de carbureto. Suas melodias não passaram pela ciência dos eruditos, são originais, têm cheiro de mato, sabor de engenho, pinceladas do nordeste brabo. Aqui, todos procuram fazer o melhor. Jackson do Pandeiro não se preocupa com isso. Aprende o refrão de um coco bruto, abre a garganta e sai uma gostosura: simples, sem máscaras, sem artificios. Aí então, todo mundo gosta. Todo mundo está cantando 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 as 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 um trono ao baião. Vieram outros, como Luiz Vieira, Carlos Galindo, Catulo de Paula. Entre estes bons soldados da música nordestina, vai figurar, daqui por diante, o representante do coco matuto [grifo nosso]. Já posso tratar da minha aposentadoria, sem preocupações. Jackson do Pandeiro é uma bandeira melódica do nordeste [grifo nosso], bandeira típica da embolada, do coco e do rojão, desfraldando-se no Brasil do sul na conquista de sucesso. É pinto de bom galo, que é esse pernambucano [sic] querido. Desça daí, cabra da peste, e venha cantar bonito em terreiro carioca. Já lhe esperam de braços abertos. Vivôooo...<sup>64</sup>

Assim o músico tanto vai sendo construído quanto colabora na construção de um perfil para a TV Tupi a exemplo do que já vinha ocorrendo com Luiz Gonzaga, como um corpo a testemunhar as coisas da região, a cantar a ritmicidade daquele espaço, das feiras, dos cocos, das emboladas, das fogueiras, dos forrós, das festas de São João. Jackson vai sendo investido de uma identidade regional atrelada não apenas a sua musicalidade, mas em suas inúmeras performances apresentadas tanto nos estúdios das rádios, quanto no palco e no cinema. Pôde-se observar, por exemplo, a urdidura desta face regionalizada ainda no final dos anos 1940 na Rádio Tabajara quando o músico trabalhava em João Pessoa. As programações diárias noticiadas no *script* da emissora por meio do Jornal *A União*, trazendo ora José Gomes Filho, José Jackson, Jackson ou

<sup>64</sup> Revista do Rádio, Rio de Janeiro, 8/5/1954. Apud MOURA, 2001, p. 188. "Aí está o novo disco do meu conterrâneo Jackson do Pandeiro"[...]; [...]"é esse pernambucano querido"[...]. O músico pernambucano Manezinho Araújo refere-se a Jackson como se este também fosse pernambucano.

simplesmente Jakson sem o “c”<sup>65</sup> faziam de sua identidade um artista regional em ascensão, tudo em decorrência, segundo Moura (2001), “[...] do seu jeito diferente de cantar, misturando as emboladas do pernambucano Manezinho Araújo, os sambas de Jorge Veiga, os cocos de Flora, e o floreio de repentistas campinenses”, um mosaico de sons tecido com um suingue e uma divisão rítmica que volta e meia chamava atenção dos músicos locais.<sup>66</sup> Já neste período o ritmista assumia uma desenvoltura regionalista, transformando-se no café, da dupla “Café com Leite” nos estúdios da Rádio Tabajara<sup>67</sup>.



**Figura 1.** Dupla Café com Leite. Fonte: Memorial Jackson do Pandeiro.

Jackson, o café, de tez escura, e o cantor e compositor pernambucano Rosil Cavalcante de tez pálida o leite, formavam uma dupla de matutos, caipiras vestidos a caráter a brincar, cantar e parodiar com os sucessos da ocasião, em sua grande maioria compostas de personagens dotados de coragem, machismo, violência, esperteza, etc., presentes nas composições de Rosil Cavalcante, algumas até se tornaram bastante conhecidas, a exemplo de “Forró de Zé da Lagoa” de 1963 e “Cabo Tenório” de 1957:

Forró De Zé Lagoa

<sup>65</sup> Existe uma discordância em relação à emergência de José Gomes Filho enquanto Jackson do Pandeiro. Alguns relacionam ao período em que estes trabalhou na Rádio Tabajara em João Pessoa, outros afirmam ter sido quando este integrou o cast da Rádio Jornal do Comércio em Recife.

<sup>66</sup> MOURA, Fernando; VICENTE, A. Op. Cit. p. 117.

<sup>67</sup> A primeira dupla “Café com Leite” foi composta por Jackson do Pandeiro e Zé Lacerda, irmão de Genival Lacerda, ainda em Campina Grande no final dos anos 1930.

Se você não viu, vá ver que coisa boa/ Em Campina Grande o forró de Zé Lagoa/ Se você não viu, vá ver que coisa boa/ Em Campina Grande o forró de Zé Lagoa/ As oito horas Zé do Beco, o sanfoneiro/ Acende o candeeiro, dá as ordens a Juvenal/ Seu Zé Melado do Catô toma a primeira /E começa a brincadeira com respeito e com moral/ Tem mulher boa do bairro de Zé Pinheiro/ Tem uns cabras do Ligeiro tudo armado de punhal/ Num reservado se vende boa cachaça/ Mariquinha dá de graça tira-gosto especial/ Se você não viu, vá ver que coisa boa/ Em Campina Grande o forró de Zé Lagoa/ Se você não viu, vá ver que coisa boa/ Em Campina Grande o forró de Zé Lagoa/ As dez e meia corre gente no terreiro/ Se não é cabo Vaqueiro é o cabo Boca-Mole/ Revista o povo e toma um saco de peixeira/ Prende mulher ruaceira/ vai lá dentro e toma um gole/ Mete o cacete com mais de nove soldados/ Cabra frouxo e amedrontado lá/ no canto nem se bole/ E Zé Lagoa que era o dono do forró/ Não fez trança nem deu nó, apanhou que ficou mole/ Se você não viu, vá ver que coisa boa/ Em Campina Grande o forró de Zé Lagoa/ Se você não viu, vá ver que coisa boa/ Em Campina Grande o forró de Zé Lagoa<sup>68</sup>...

#### Cabo Tenório

O cabo Tenório é o maior inspetor de quartelão/ o cabo era bamba, disposto danado / bem considerado no seu batalhão / amigo do praça, do sub-tenente / de toda a patente de fino galão / zangado era doido, ficava valente / virava serpente de punhal na mão / mas ficava manso e a briga acabava se o povo gritasse lhe/ dando razão e dissesse / cabo Tenório é o maior inspetor de quartelão/ olha na casa de tota fizeram um forró/ Tenório foi só dançar e beber / os cabras de lá quiseram lhe bater / Tenório gritou - Vixe, vai ter confusão / balançou a mão, deu murro e bufete / tomou canivete, peixeira e facão / os brabos correram/ quem ficou presente / gritava contente no meio do salão e dizia / cabo Tenório é o maior inspetor de quartelão<sup>69</sup>...

Outra performance assumida pelo ritmista que lhe trouxe bastante visibilidade transformando-o em um artista destacado no mercado de música regional nordestina foram as *nove chanchadas* da qual participou entre 1956 e 1962 em conjunto de sua companheira Almira Castilhos<sup>70</sup>. Dentre estas vale ressaltar “Cala a Boca, Etelvina” de 1959, filme baseado em um texto teatral de Armando Gonzaga. No, filme os dois comandam um quadro, intitulado *Fantasia Nordestina*, onde desfilam algumas músicas de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, incluindo as canções “Baião”, e “Mulher

<sup>68</sup> Forró do Zé Lagoa, Rosil Cavalcanti, 1963.

<sup>69</sup> Cabo Tenório, Rosil Cavalcanti, 1957.

<sup>70</sup> Inicialmente interpretando apenas números musicais como “Tira a Mão Da”, de 1956, e posteriormente os filmes “Batedor de Carteira”, “Minha Sogra É da polícia” de 1958, “Aí Vem Alegria”, 1959, “Pequeno Por Fora”, “Viúvo Alegre”, 1960, “Bom Mesmo É Carnaval”, 1961, “Rio à Noite- Capital do Samba”, 1962.

Rendeira, tornando-se mais uma vez território de enunciação/investimento para a identidade regional na qual já vinha sendo inscrito.<sup>71</sup>



**Figura 2.** Uma das cenas do filme “Cala a Boca, Etelvina” de 1959. Fonte: Memorial Jackson do Pandeiro

Todo esse monturo de imagens e discursos foi instituindo uma forma de ver e dizer o artista, transformando-o em um emblema dos ritmos nordestinos, mais especificamente da música ligeira nordestina, reduto de autenticidade e brasilidade de elementos culturais da região. Uma malha discursiva que foi se delineando atribuindo-lhe um lugar, um posto de verdade, de autoridade, uma identidade atrelada à região e as coisas desse espaço. É enxergando esse mosaico imagético-discursivo que analiso a partir de Foucault (1986), tentando cartografar a origem desses enunciados e investigar as relações de poder aí implícitas e responsáveis pela construção de sua identidade de face melódica do Nordeste. Assim, nessa operação historiográfica de mapear o

<sup>71</sup> Neste filme também participaram dos números musicais Emilinha Borba, Nelson Gonçalves, Goldem Boys, Silvio Mazzuca e Helba Nogueira com orquestra e ballet. Entre os nove filmes de sua carreira, este é um dos poucos disponíveis em vídeo e ciclicamente reprisados pela televisão. Dirigido por Eurides Ramos, *Cala a Boca, Etelvina* foi filmado nos estúdios da Cinelândia Filmes, revelado nos laboratórios da Rex Filmes, com distribuição da Cinedistri e produção associada de Alípio Ramos, Eurides Ramos e Osvaldo Massaini.



amalgama discursivo construído em torno do músico, torna-se importante que localizemos historicamente esses enunciados, atentando para as condições de sua produção e para os interesses aos quais estavam ligados; a que instituições serviram e que conseqüências trouxeram para o sujeito que nomearam, já que este sujeito não existe fora das palavras, embora exista fora dos textos. Deste modo, percebemos que os sujeitos não são dados existentes *a priori*, que possuem suas identidades estabelecidas pela natureza, mas são construções históricas que chegam até nós através das palavras e nos são apresentados mediante os inúmeros discursos.



**Figura 3.** Capital Mantém o São João da Tradição, Informativo João Pessoa Hoje, junho de 2009. A imagem com Jackson e Almira também foi a capa do LP - Os Donos do Ritmo- 1957. Fonte: Memorial Jackson do Pandeiro.

Vivendo o período áureo de suas carreiras, com nove LPs gravados e três coletâneas, a dupla ultrapassa as fronteiras da notoriedade outrora centralizadas basicamente em cinco estados: Rio, São Paulo, Minas Gerais, Recife e Paraíba. “Um sucesso talvez nunca sonhado pelo menino magro, negro e solto no mato, mais parecido com um curumim nascido em uma casinha paupérrima dentro dos limites das terras do

Engenho Tanques, no município de Alagoa Grande, região do brejo da Paraíba, em 31 de agosto de 1919”<sup>72</sup>. Filho da pobreza e do campo, Jackson do Pandeiro teve sua subjetividade perpassada pelas experiências de ser filho e aprendiz do oleiro José Gomes e da cantora de coco Flora Maria da Conceição (conhecida por Flora Mourão), uma das mais respeitadas coquistas (ou coqueiras) de sua região, entre o final da década de 1910 até os estertores da década de 1930.<sup>73</sup>

Carregando na memória a ‘fome que dá dor de cabeça’, as rodas de coco que acompanhava com mãe, em Alagoa Grande e as brincadeiras e pescarias entre os rios Mamanguape e Mandaú e as águas plácidas da antiga Lagoa do Paó<sup>74</sup>, o músico teria pensado naqueles dias em ser qualquer coisa quando crescesse, até ator norte-americano de filme de faroeste, menos um Rei. Mais tarde quando em uma entrevista concedia a Fernando Faro, produtor cultural do programa MPB Especial da TV Cultura em 1972, o pandeirista se reportaria a estas lembranças em um misto de alegria e tristeza enfatizando não ter o desejo de voltar a sua terra natal<sup>75</sup>, devido às precárias condições de vida em que viveu com sua família neste espaço, principalmente após a morte do pai no final dos anos 1930:

[...] A minha cidade rapaz eu vou te contar eu num sei se melhorou não, eu acho que faz mais de novecentos anos que eu saí de lá, mas eu até gostava entende nego véi? Por que tinha o trem que nas outras cidades não tinha, tinha as lagoas pra gente pescar, entendeu? Também passei uma fome da bixiga lá, por isso mesmo que eu não quero voltar lá entendeu? Porque trabalhar na inchada é o que tinha lá em Alagoa Grande, outra coisa a mais não tinha. Aí eu fui pra Campina Grande, é onde os negócios melhorou de situação<sup>76</sup>. [...]

Campina Grande, nas lembranças de Jackson, foi o local onde pôde melhorar de vida com a sua família, atenuando a fome e as privações pelas quais vinha sofrendo após a morte do pai. As lembranças de Alagoa Grande chegam-lhe como um rasgão em um tecido negro, fazendo-lhe reviver os dias de precariedade e mendicância pela qual

<sup>72</sup> MOURA, Fernando; VICENTE, A. Op. Cit. p. 24.

<sup>73</sup> Idem.

<sup>74</sup> Idem.

<sup>75</sup> Após a saída de Alagoa Grande com sua família no final dos anos 1930 Jackson voltaria apenas duas vezes em sua terra natal, primeiro em 1946 quando ainda era pandeirista da Rádio Tabajara e foi convidado para tocar em sua terra na véspera de São João, e posteriormente em 1954 quando foi juntamente com Almira buscar o seu batistério para se casarem.

<sup>76</sup> Entrevista concedida ao Programa MPB Especial- TV Cultura, 1972.

passou com a sua família, chegando ao lado de sua irmã Severina (Briiba) “[...] a percorrer sozinhos as estradas da região recolhendo caridade alheia, matando passarinho, roubando frutas dos sítios sem cercas e, em instantes de desespero extremado, revolvendo o lixo alheio, a cata da cota diária de sobrevivência<sup>77</sup>[...]. Como seria possível um sujeito que tanto sofreu e tanto passou por privações em sua vida tornar-se um dia uma majestade na História da Música Nordestina?

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

Cantando meu forró vem à lembrança / O meu tempo de criança que me faz chorar/ Ó linda flor, linda morena / Campina Grande, minha Borborema/ Me lembro de Maria Pororoca/De Josefa Triburtino, e de Carminha Vilar/ Bodocongó, Alto Branco e Zé Pinheiro/Aprendi tocar pandeiro nos forrós de lá<sup>78</sup>.

Alô Alô minha Campina Grande/ Quem te viu e quem te vê/ Não te conhece mais/ Campina grande ta bonita, ta mudada/ Muito bem organizada, cheia de cartaz/ Recebe/ turista o ano inteirinho/ Ao seu visitante trata com carinho/ Quem vai a Campina, pede pra ficar/ Tem muita menina pra se namorar/ E se amarra na garota, não sai mais de lá/ Ô não sai mais de lá, Ô não sai mais de lá/ E se visita Zé Pinheiro não sai mais de lá/ Ô não sai mais de lá, Ô não sai mais de lá/ E se tomar cana da boa não sai mais de lá<sup>79</sup>.

Eu fui feliz, lá no Bodocongó/ Com meu barquinho, de um remo só/ Quando era lua, com meu bem, remava atoa/ Ai, ai, ai, que coisa boa/ Lá no meu Bodocongó/ Bodó, bodó, bodó, bodó, congo/ Meu canário verde, meu curió/ Bodó, bodó, bodó, congó, bodó, bodó, congó, bodó/ Bodocondó ai! ai! Campina Grande, eu vivo aqui tão só/ Bodocongó/ Eu vivo aqui tão só/ Eu vivo aqui tão só/ Bodocongó<sup>80</sup>.

Ainda vale lembrar a já mencionada “Forró De Zé Lagoa”, de 1963, e “Lei da compensação”, 1962, ambas as composições de Rosil Cavalcanti. Um amálgama discursivo enaltecido pelo pandeirista, revelando a sua admiração por Campina Grande.

<sup>77</sup> MOURA, Fernando; VICENTE, A. Op. Cit. p. 43-44.

<sup>78</sup> Forró em Campina- Jackson do Pandeiro- 1971.

<sup>79</sup> Alô Campina Grande- Severino Ramos-1977.

<sup>80</sup> Bodocongó-Humberto Teixeira e Cicero Nunes-1966.

Jackson inicia sua carreira de músico neste no município na segunda metade dos anos 1930. Na nova cidade ele teria encontrado terreno propício para iniciar sua carreira de músico através das diferentes contribuições musicais advindas dos mais diversos terrenos. A zona urbana campinense neste período era um misto de cartografia rural e modernidade em ascensão, um tipo de “[...] ponto de convergência de retirantes, comerciantes, tropeiros, aventureiros, meretrizes, traficantes, jogadores e tangerinos de boiadas. Uma fauna que atraía, na sequência, cantadores, repentistas, poetas e músicos de todas as vertentes [...] <sup>81</sup>”.

Vivenciava-se os signos de uma outra contemporaneidade. O medo e (des) encantamento do mundo em plena Segunda Guerra mundial parecendo acelerar o ritmo das mudanças nos lugares onde a modernização, como face mais apreensível da modernidade, instalava-se como uma determinação irrefreável e irrecusável. Era a configuração de projetos modernistas, existentes em várias cidades e capitais brasileiras (São Paulo, Rio de Janeiro Florianópolis, Santos, Recife) “Campina Grande encontraria formas singulares de apreendê-las<sup>82</sup>”.

As reformas não se davam apenas no plano arquitetônico, com a construção de praças, ruas, avenidas, bares, comércios, hotéis, assistia-se o desenvolvimento dos meios de comunicação, dos meios de transporte, da imprensa, a emergência da Indústria Fonográfica, o rádio, o cinema, a aglomeração e fluxo de automóveis, pessoas e mercadorias. Assistia-se especialmente a configuração de novos comportamentos, novos sistemas de valores, novas formas de sobrevivência, atreladas e em constantes disputas a antigas práticas. A cidade desenhava-se como afirma Maria Stella Bresciani(1987), a partir de “novas formas de conceber e perceber o mundo, apontando para o surgimento de um novo olhar ou de novas sensibilidades”.

Jackson acompanhou todas essas mudanças, (des) territorializando-se em meio às diversas novidades estando mais próximo de uma das delas: o rádio. As primeiras emissoras de rádio chegaram a Campina Grande em finais dos anos 1940. Ganhando ampla aceitação por parte de seus ouvintes, passando a fazer parte “do imaginário, do cotidiano, da vida de seus receptores. As práticas cotidianas, os costumes, os festejos

---

<sup>81</sup> MOURA, Fernando; VICENTE, A. Op. Cit. p. 45.

<sup>82</sup> SOUSA, F. G. R. B. **Campina Grande: Cartografias de uma reforma urbana no Nordeste do Brasil (1930-1945)**. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 23, n. 46, 2003.

populares, as datas cívicas, a religiosidade, as formas de lazer, as notícias, a política” e especialmente a música.<sup>83</sup> Esta em suas múltiplas formas, ritmos, tendências e nacionalidades, ajudando a configurar novas formas de percepção da realidade e do mundo, junto aos mais diversos ouvintes. Mesmo antes da presença das emissoras, seja Cariri, Borborema ou Caturité, já se podia acompanhar as notícias do Brasil e do mundo. A rádio Clube de Pernambuco, criada em 1919, era uma clube de ouvintes de rádios em uma das salas do Diário de Pernambuco. Esta foi uma das primeiras emissoras de Rádio do Brasil, seus sócios participavam de uma espécie de escuta coletiva, reunindo-se todas as noites ao redor de uma mesa cheia de objetos eletrônicos captando tudo que acontecia.<sup>84</sup>

A Rádio Borborema, segunda emissora de Campina Grande, foi inaugurada em 1949, pelo jornalista e empresário Assis Chateaubriand, quando Jackson já não morava mais na cidade. Chegou a conhecer seus estúdios, auditórios, fez shows e gravou músicas anos depois, quando já era famoso. “Suas primeiras audições para um público mais amplo, e fora das zonas de meretrício, aconteceram através dos serviços de alto-falantes espalhados pelo centro e pelos bairros<sup>85</sup>”.

As difusoras eram o centro da movimentação artística local. Informavam, divertiam, integravam. Antes da consolidação do rádio, eram famosas em todo o país. Tinham um formato semelhante às futuras emissoras radiofônicas, restritas, porém, a um determinado raio de ação. Mantinham “postais sonoros”, com as audições dos sucessos vindos da capital, em discos de 78 rpm<sup>86</sup>, inseriam propagandas da época, anunciavam eventos locais e promoviam concursos de calouros. Serviam especialmente como antenas que captavam os novos valores que emergiam no cenário musical da região, e se tornavam conhecidos através de seus microfones. “O próprio Jackson do Pandeiro, a pernambucana Marinês, Antônio Barros, o campinense Genival Lacerda,

---

<sup>83</sup>SOUZA, Antônio Clarindo B. *História da mídia regional: o rádio em Campina Grande*. EDUFPG/EDUEPB; Campina Grande, 2006. p. 09.

<sup>84</sup> *Ibidem*. p.25.

<sup>85</sup> MOURA, Fernando; VICENTE, A. Op. Cit. p.66.

<sup>86</sup> 78 rpm - Setenta e oito rotações por minuto. Velocidade de rotação que acabou por denominar os discos feitos de cera, no tamanho de dez polegadas, que comportavam apenas uma canção em cada face. Foi, praticamente, o único suporte disponível para a reprodução sonora desde o início do século passado até os anos 1950, quando a popularização dos LPs (long-playings, introduzidos nos Estados Unidos em 1948) acabou com sua hegemonia.

são alguns exemplos de músicos que iniciaram suas carreiras através do sistema de auto-falantes instaladas nos bairros campinenses<sup>87</sup>”.

Vivenciava-se o que Historiografia contemporânea denominou de Era de Ouro do rádio no Brasil, e a “Música Popular Brasileira” a partir dos nomes de Noel Rosa, Araci de Almeida, Carmem Miranda, Dalva de Oliveira, Francisco Alves, Orlando Silva, Lamartine Barbo, Ary Barroso, Wilson Batista, e mais tardiamente Dorival Caymmi, Lupicínio Rodrigues, Luiz Gonzaga, Nelson Gonçalves, Cauby Peixoto, entre tantos outros aqueciam as noites brasileiras. Ao lado e em íntimo diálogo com os ritmos estrangeiros.

No interior dos ritmos latino-americanos, destacavam-se os boleros, rumbas, mambos, Fox - trotes, blues, jazzes, cantores (as) a exemplo de Frank Sinatra, Johnny Ray, Dorys Day, entre outros (as). A presença da música Européia era marcada pela escuta dos ritmos italianos e franceses, nas vozes de Teddy Reno, Renato Carrozone e Domenico Modugno.<sup>88</sup> Era, portanto um momento de efervescência cultural, e muitas dessas vozes já podiam ser ouvidas através do sistema de alto-falantes presentes na cidade, no entanto só ganhariam maior alcance no início dos anos 1950, quando as rádios Cariri, com o prefixo PRF-5 e Borborema, ZYO-7 foram instaladas de forma efetiva levando Campina Grande a entrar finalmente na Era de Ouro do Rádio.

Dentre a ampla produção musical do período algumas delas encantariam o futuro pandeirista, subjetivando-o em sua carreira de músico. O cantor Francisco de Moraes Alves (Chico Alves), o sambista Mário Reis, Ary Barroso, Lamartine Barbo, Vicente Celestino, Noel Rosa, Jararaca e Ratinho, Alvarenga e Ranchinho, Sílvio Caldas, Moreira da Silva, Carmem Miranda dentre outros. No entanto, alguns ritmos já vinham lapidando o percussionista desde 1939 quando este integra a orquestra do Cassino Eldorado em Campina Grande. Inaugurado em julho de 1937, o Eldorado marcou a vida de Jackson do Pandeiro até 1944. Zé Jack, como ainda era conhecido, integrou a orquestra do Eldorado no seu apogeu. Neste espaço o músico teve acesso contínuo a sonoridades de âmbito nacional e internacional, a exemplo do blues, o jazz, o chorinho,

---

<sup>87</sup> MOURA, Fernando; VICENTE, A. Op. Cit. p. 67.

<sup>88</sup> SOUZA, Antônio Clarindo B. Op. Cit. p.23.

o maxixe, a rumba, tango, o samba, entre inúmeros outros<sup>89</sup>, disponibilizados pela orquestra exclusiva da casa.<sup>90</sup>

Foi, portanto, a partir destas frequentes apresentações, tanto nas zonas de meretrício em Campina grande, a Mandchúria, como era conhecida, nos bailes e festas para os quais era requisitado, e a sua passagem pelo Cassino Eldorado entre os anos 1939 e 1944, que sua imagem de pandeirista de sucesso inicialmente, e “silenciosamente” foi sendo arquitetada engendrando uma teia de significados responsáveis por produzir o sujeito Jack do Pandeiro, fazendo juz ao instrumento por meio do qual este se tornaria conhecido nacionalmente uma década depois quando iniciasse a sua carreira de músico na Rádio Jornal do Comércio em Recife, tornando-se a convite do locutor chefe da rádio Ernani Séve, intérprete de temas do folclore nordestino, a exemplo de cocos, baiões, rojões, maracatus, etc no programa *Clube da Colher*, programa comandado pelo próprio Séve.<sup>91</sup>

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

#### O Homem-Orquestra

Jackson do Pandeiro, como é sabido, toca pandeiro. Um ritmista formidável, desde os seus tempos da Parahyba que não faz outra coisa. Um dia, o baterista Bôto deixou a Jazz Paraguay e era preciso arranjar um substituto imediato. Quem entraria para o posto? Falou-se em muitos nomes e, finalmente, o indicado foi Jackson do Pandeiro, que na primeira noite que sentou diante da bateria, assombrou a todo mundo. Jackson do Pandeiro é ainda um bom violonista, acompanhando os seus sambas, tocando igualmente para os outros. Certa vez disseram a seu respeito:

Jackson do Pandeiro é o homem-orquestra<sup>92</sup>!

Os títulos impressos nas páginas dos jornais inscreviam também para a posteridade a identidade do músico a partir de outra lógica, a do artista raro, que munido de um talento inigualável realçava-se entre os músicos de sua época. Essa construção

<sup>89</sup> Apesar de ter trabalhado durante este período executando ritmos estrangeiros, Jackson consolidou-se enquanto um grande defensor dos ritmos nacionais, postura assumida em sua carreira principalmente pós 1960.

<sup>90</sup> MOURA, Fernando; VICENTE, A. Op. Cit. p.73.

<sup>91</sup> MOURA, Fernando; VICENTE, A. Op. Cit. p. 14.

<sup>92</sup> Notícia do sambista Jackson do Pandeiro. Jornal do Comércio. 25 de dezembro de 1949.

tornou-se mais evidente após o carnaval pernambucano de 1953, evento em que o pandeirista ao apresentar-se no palco da Rádio Jornal do Comércio ao lado da radioatriz Luzia de Oliveira com “um coco que convidava uma cumade pra dançar um xaxado na Paraíba, intitulado “*Sebastiana*”<sup>93</sup> de autoria do pernambucano Rosil Cavalcanti para a revista carnavalesca “A Pisada É Essa”, vai sendo construído enquanto “celebridade” na capital do frevo.<sup>94</sup> Pois as narrativas que dele foram se apropriando a partir daquele evento se inscreveram como um acontecimento, uma vez que é a partir de seu lançamento pela rádio no carnaval daquele ano que o pandeirista teve, de forma mais abrangente, seu corpo tomado, acrescido e investido por palavras, ganhando visibilidade em outros Estados e capitais do Brasil, vindo a lançar ainda em 1953 pela gravadora carioca Copacabana o seu primeiro disco, em 78 rpm, trazendo incluso a música por meio da qual ganhou visibilidade “*Sebastiana*” e o rojão “*Forró em Limoeiro*”, do também pernambucano Edgar Ferreira.

Constituíam-se, dessa forma, um tecido imagético-discursivo que tática e sutilmente engendrava o Rei, uma nobreza dos ritmos nordestinos, classificando-o, atribuindo-lhe corpo, forma, rosto e talento na História da música nordestina, nomeando-o, principalmente após a sua viagem ao Rio de Janeiro em 1954, produzindo-lhe a partir de inúmeros epítetos, ora sozinho, “o homem Show”<sup>95</sup>, o “Grande bossa”<sup>96</sup>, “um dos fenômenos da música popular brasileira”<sup>97</sup>, ora ao lado de sua parceira e empresária a professora, radioatriz e rumbeira Almira Castilho:

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

<sup>93</sup> Sebastiana- Rosil Cavalcante, 1953. Letra: "Convidei a comadre Sebastiana/ Pra cantar e xaxar na Paraíba/ Ela veio com uma dança diferente/ E pulava que só uma guariba/E gritava A, E, I, O, U, ips lone/ Já cansada no meio da brincadeira/ E dançando fora do compasso/ Segurei Sebastiana pelo braço/ E gritei não faça sujeira/ O xaxado esquentou na gafeira/ Sebastiana não deu mais fracasso/ E gritava A, E, I, O, U, ips lone/ Convidei a comadre Sebastiana/ Pra cantar e xaxar na Paraíba/ Ela veio com uma dança diferente E pulava que só uma guariba/ E gritava A, E, I, O, U, ips lone/ Já cansada no meio da brincadeira/ E dançando fora do compasso/ Segurei Sebastiana pelo braço/ E gritei não faça sujeira/ O xaxado esquentou na gafeira/ Sebastiana não deu mais fracasso/ E gritava A, E, I, O, U, ips lone/ Mas gritava A, E, I, O, U, ips lone/ E gritava A, E, I, O, U, ips lone".

<sup>94</sup> MOURA, Fernando; VICENTE, A. Op. Cit. p. 22.

<sup>95</sup> Diário Carioca, Rio de Janeiro, 25 de abril de 1954.

<sup>96</sup> Última Hora, Rio de Janeiro, 29 de maio de 1954.

<sup>97</sup> 20 de abril de 1954.



A Cena Muda, Shopping News, Folha da Noite, O Tempo, A Cigarra, entre dezenas de outros periódicos<sup>98</sup>...

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

Diferentemente também do Rei do baião, Jackson não promoveu uma revolução no mercado de música brasileira, não ergueu nenhum levante de turba, não arrastou multidões para sua cultura musical. Luiz Gonzaga tinha vindo antes, e com ele caminhavam Abdias, Dominginhos, Trio Nordestino, Zé Gonzaga, Carmélia Alves, Humberto Teixeira, Zé Dantas, João do Vale, Zé Marcolino, além de uma Rainha, Marinês<sup>99</sup>, toda uma leva de músicos, seguidores de Luiz Gonzaga, que mudaram a face

---

<sup>98</sup>MOURA, Fernando; VICENTE, A. Op. Cit. p. 187.

<sup>99</sup> Nascida em 16 de novembro de 1935, na cidade de São Vicente do Férrer- PE, Marinês é considerada a versão feminina de Luiz Gonzaga, a Maria bonita do baião, ao longo de sua carreira fazendo shows ao lado de Luiz Gonzaga ficou conhecida como a "*Rainha* do forró e do *xaxado*" Em maio de 2007, aos 71 anos falece no hospital real português em Recife (PE).

da música nacional, levando para os grandes centros urbanos a música regional. Jackson não teve tanta expressividade, não pelo menos até o início dos anos 1990, quando surge na Paraíba um grupo de músicos e admiradores adeptos da métrica e da ritmicidade de Jackson, atribuindo-lhe visibilidade e notoriedade, fundando uma escola de aprendizes deste ritmista, a escola Jacksoniana.



**Figura 4.** Capa do Long-Play “Jackson do Pandeiro: Sua Majestade, o Rei do Ritmo”- 1960.  
Fonte: Memorial Jackson do Pandeiro

Todo esse aglomerado discursivo nos faz compreender que não existe um sujeito chamado “Rei do Ritmo” ou qualquer outro antes da sua construção, de sua enunciação, toda identidade como afirma Silva (2009) emerge a partir de atos de linguagem<sup>100</sup>, de uma fabricação imagético-discursiva, resultante de um conjunto de séries ou correntes que possibilitaram sua emergência como tal. Fizeram parte dessa série, as imagens e discursos presentes na mídia, as premiações, os artigos de revistas e jornais as entrevistas nos programas de rádio e TV, etc. Toda uma produção discursiva que se estabeleceram enquanto máquinas a produzir sentidos e significados, configurando, instaurando uma imagem, uma verdade para Jackson do Pandeiro.

Dessa forma, entendemos que sua identidade de Rei não é uma realidade dada, mas resultado de uma série de enunciados heterogêneos e dispersos, que se excluem que

<sup>100</sup>SILVA, Tomaz Tadeu da. **A produção social da identidade e da diferença.** In: \_\_\_\_\_ .  
Identidade e Diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Editora Vozes, 2009. p. 76

se confirmam, que se transformam; que vieram à superfície, que são substituídos por outros. Não é um objeto neutro, mas é fruto de várias estratégias de poder e saber que se cruzaram, várias ordenações que foram consagradas pela História.

Não obstante, mesmo com o título e os vários holofotes voltados para seus sucessos, o castelo do músico, não demoraria muito para sofrer um abalo. No final dos anos 1950 teve início um amplo e visível movimento de eclipse da música regional nordestina em âmbito nacional. Era o início de uma etapa decadente da música regional, cujo alcance ficou restrito aos focos de resistência musical no quintal do país, o seu interiorzão. Fizeram sucesso, mas ninguém soube disso<sup>101</sup>. A música que marcou esse divisor de águas na carreira de Jackson foi o samba "Chiclete com banana", do baiano Waldeck Artur Macedo(Gordurinha) em parceria com Almira Castilho, sendo gravado por Jackson em 1959. A música à época foi ouvida com uma atenção displicente, como tudo mais gravado pelo pandeirista neste período.<sup>102</sup> Esta canção, para além de ser um tecido cultural que traz escrito em seu corpo as marcas da historicidade de sua produção, pode ser vista como um grito de guerra, um protesto a invasão da música estrangeira. Jackson, assim, como vários outros músicos de matriz regional á época sofreu com a chegada do novo cenário musical no país:

Eu só boto bebop no meu samba/ Quando Tio Sam tocar um tamborim/  
Quando ele pegar No pandeiro e no zabumba/ Quando ele aprender/ Que o  
samba não é rumba/ Aí eu vou misturar/ Miami com Copacabana/ Chiclete eu  
misturo com banana/ E o meu samba vai ficar assim: Turururururi bop-  
bebop-bebop/ Turururururi bop-bebop-bebop/ Turururururi bop-bebop-  
bebop/ Eu quero ver a confusão/ Turururururi bop-bebop-bebop/  
Turururururi bop-bebop-bebop/ Turururururi bop-bebop-bebop/ Olha aí,o  
samba-rock,meu irmão/ É, mas em compensação/ Eu quero ver um boogie-  
woogie/ De pandeiro e violão/ Eu quero ver o Tio Sam/ De frigideira/ Numa  
batucada brasileira<sup>103</sup>.

Pós década de 1960 no Brasil assistiu-se a tessitura de uma cartografia musical desenraizada do solo nacional e em constante devir. A emergência de movimentos musicais como a bossa nova, jovem guarda, e o rock produziram uma geografia cultural

<sup>101</sup> MOURA, Fernando; VICENTE, A. Op. Cit. p. 268.

<sup>102</sup> Idem.

<sup>103</sup> Chiclete com banana, samba- Waldeck Artur Macedo(Gordurinha) e Almira Castilho- Copacabana-1959.

que balançou o país e levou cada vez para o seu interior os ritmos regionais. No topo da hierarquia musical havia a MPB, tida como uma música “cult”, e aberta a várias tendências, tornando-se amplamente aceita entre os setores intelectualizados da sociedade e pelas “ousadas” vanguardas jovens, que ora identificavam-se com a MPB, ora com o Tropicalismo.<sup>104</sup> Este último, sobretudo após 1972, era considerado uma “tendência” dentro do sistema musical amplo da MPB, perdendo a aura de “gênero” específico e movimento anti-emepebista, sua marca em 1968. No começo da década até houve uma tentativa de manter um vínculo com a MPB tornando-se contra as misturas musicais consideradas descaracterizantes, do ponto de vista do nacionalismo cultural. Exemplos de músicos que aderiram esta perspectiva foram Gonzaguinha, Ivan Lins, João Bosco, entre outros.<sup>105</sup>

Inserida neste caldeirão sonoro menciono ainda a vertente de música romântica, que continuava sendo o segmento de maior popularidade (em termos de vendas absolutas), indo da produção musical de Roberto Carlos até os produtos musicais ligados ao “gênero” Brega, (que explodiu nos anos 70), todos oriundos do movimento Jovem Guarda. O samba, mesmo incorporado a MPB, manteve uma certa independência estilística e afirmava uma certa tradição mais ligada ao gosto popular ligados às escolas de samba, aos “sambas de morro” e mesmo ao “samba-canção” mais tradicional<sup>106</sup>.

Os “Novos Baianos”, e os roqueiros mais assumidos como Rita Lee, Raul Seixas e o conjunto “Secos e Molhados”, era o grupo que se destacava como espaço alternativo, a MPB “ortodoxa”, nacionalista e engajada se consolidando numa linha musical-comportamental amplamente marcada pelo pop-rock, com incursões na contracultura e na música e poesia de vanguarda, reclamando para si a continuidade das ousadias estéticas e comportamentais do tropicalismo de 68. É importante lembrar, entretanto, que, por vezes, as preferências musicais das vertentes jovens mais radicais, e dos segmentos mais voltados para o consumo de MPB engajada poderiam muitas vezes misturar-se<sup>107</sup>. É o que acontece, por exemplo, com Caetano Veloso e Gilberto Gil, que passam a produzir composições de caráter comercial propondo um diálogo de certas

---

<sup>104</sup> NAPOLITANO, Marcos. *História & Música- História cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. p. 70.

<sup>105</sup> *Ibidem*, p. 71.

<sup>106</sup> *Idem*.

<sup>107</sup> *Idem*.

tradições brasileiras com ritmos “estrangeiros”- rock, pop, eletrônico, buscando conectar o Brasil ao mundo.

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

Foi inserida nesta geografia de mudanças, que surgiu na década de 1970 a primeira geração do Forró universitário, fruto da junção do forró tradicional com a musicalidade do pop e do rock. A fusão da linguagem regional do forró com a linguagem da música popular urbana, mixando tanto os atributos e valores do rock quanto do forró tradicional, o que gerou uma nova espécie de forró, ganhando adeptos e apreciadores de várias vertentes da sociedade. É neste segundo momento da história do forró que assistimos os primeiros artistas a incluírem instrumentos eletrônicos no forró<sup>108</sup>.

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

Foi a partir deste movimento de associação entre o “tradicional e o moderno”, que se assistiu em 1972 o (re) surgimento de Jackson do Pandeiro na mídia nacional, após o período de ostracismo em que vinha mergulhada a sua carreira ao longo dos anos

---

<sup>108</sup>SILVA, Expedito Leandro. *Forró no Asfalto: mercado e identidade sociocultural*. São Paulo: Annablume, FAPESP, 2003. p. 17.

1960. Este retorna em 1972 pela voz de Gilberto Gil, a partir da gravação da música “Chiclete com Banana”, incluída no disco “Expresso 2222”. Gil grava a canção como uma espécie de volta as origens, um olhar para dentro, para os ritmos nacionais<sup>109</sup>.

A própria canção situava-se como uma forma de Jackson reclamar a atenção do país para os ritmos nacionais e regionais. É inclusive, a partir desta lógica de reafirmar o compromisso com a música regional nordestina, ou forró-pé-de serra, que Jackson e Almira gravam entre 1963 e 1965 uma parcela de discos, todos pela Philips, com uma face e os signos de uma nordestinidade a vista, cantando cocos, rojões, cirandas, xaxados, quadrilhas, etc<sup>110</sup>.



Figuras 5, 6, 7. Capas de discos de Jackson e Almira: “Caminho da roça”, 1963; “Forró do Zé Lagoa”- 1963; “São João no brejo”, 1964. Disponível em: <<http://www.jacksondopandeiro.mus.br>>. Acesso em: 11 dez. /2012.

Em algumas de suas gravações, durante ou depois da Jovem Guarda e da consolidação do rock no Brasil, podemos observar nas composições de Jackson e seus compositores a crítica ferina aos ritmos que vinham lhe tomando a cena musical. Até quando achavam o ritmo “bonitinho”, aproveitavam para injetar veneno. É o caso do rojão “Iê- Iê- Iê no Cariri”, de 1976, composta por Maruim. A história narra uma festa no interior nordestino contaminada pelos novos ritmos. Ao final da canção, fugindo do

<sup>109</sup> MOURA, Fernando; VICENTE, A. Op. Cit. p. 268.

<sup>110</sup> A exemplo de “Caminho da roça”(Jackson do Pandeiro, Almira e Zé Calixto – 1963); “Forró do Zé Lagoa”- 1963; “São João no brejo”(Jackson do Pandeiro, Almira, Alventino Cavalcante, Zé Calixto, Borrachinha)-1964; “Tem Jabaculé”- 1964)- Jackson do Pandeiro e Almira; “Coisas Nossas”- (Jackson do Pandeiro e Almira-1964); “E Vamos Nós...” (1965), e São João no Brejo Vol. II (1965).

script da letra, Jackson lança seu protesto pessoal e afirma: “... esse norte véi tá perdido<sup>111</sup>”.

Eu fui no Cariri pra ver/ Caipira dançar o Iê Iê Iê/ Tomei parte na festa de arromba/ Olha aí São João do Cariri/ Eu chegar francamente até gostei/ E aqui vou contar o que eu vi/ Vi um velho com mais de oitenta anos/ De calcinha apertada na gandaia/ Dançando com uma velha de setenta/ A coroa tava de mini saia/ Vi muita caipira bonitinha/ Mastigando/ chiclete no embalo/ E matuto com pinta de playboy/ Falando na giria como eu falo/ Sanfoneiro tocando Iê Iê Iê/ Pois se o cabra no fole era raçudo/ Até o Coronel dono da festa/ Esse era um tremendo cabeludo.<sup>112</sup>

Outro fator que vai novamente trazer visibilidade para suas músicas, fazendo-o reaparecer na mídia é a regravação por parte de Gal Costa em 1969 de seu primeiro sucesso, o coco “Sebastiana”. Em seu LP individual (*Gal Costa*), lançado pela gravadora Polygram, a cantora reúne no mesmo disco canções de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Roberto e Erasmo Carlos, Jorge Bem, Torquato Neto e Jackson do Pandeiro. Estes dois eventos foram fundamentais para o relançamento do músico no cenário musical brasileiro no início dos anos 1970.

Essa (re)aproximação com a música regional na década de 1970 acabou por despertar também o interesse de estudantes com espírito empresarial que passaram a organizar amplas redes de Casas de Forró, como os “Forrós Cheiro do Povo”, propondo-se a oferecer divertimento barato para a classe média universitária, já saturada das “discotheques<sup>113</sup>”. As casas de forró surgiram no Rio de Janeiro e São Paulo como principal local de divertimento do migrante nordestino, após o lançamento do baião, sendo freqüentadas pelas camadas mais populares, mas também serviram de mercado para artistas e compositores da região. Segundo Ferreti (1988), frequentando as casas de forró, podia-se perceber que alguns artistas buscavam se manter dentro do estilo traçado por Luiz Gonzaga, Humberto Teixeira e Zé Dantas, fazendo sua música ao som da sanfona, triângulo e zabumba, como Marinês e Sua Gente, Trio Nordestino, Severino Januário e Abdias<sup>114</sup>. Outros se popularizaram com músicas de “duplo sentido”, como é o caso de Genival Lacerda e Zé Nilton, ou tocando acordeom com um estilo mais erudito e até introduzindo elementos jazzísticos, como Dominginhos, Oswaldinho e Sivuca. Misturando música nordestina com certa dose de *rock*, também aparecem nos

<sup>111</sup> MOURA, Fernando; VICENTE, A. Op. Cit. p. 280.

<sup>112</sup> “Iê- Iê- Iê no Cariri”, 1976, Maruim.

<sup>113</sup> FERRETTI, Mundicarmo Maria Rocha. *Baião dos dois: Zé Dantas e Luiz Gonzaga*. Recife: Massangana, 1988. p. 79.

<sup>114</sup> *Ibidem*, p. 80.

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

A música nordestina, que no final dos anos de 1960 fora considerada semelhante à dos *Beatles*, dez anos depois foi apresentada à juventude como próxima do “reggae”, especialmente no caso do xote. O próprio Luiz Gonzaga em 1979 buscou alternar os ritmos em suas apresentações, “para não cansar o público”, dois anos depois exibiu em seu repertório uma seleção de xotes<sup>115</sup>. Tratava-se de um trabalho de contínua reelaboração dos ritmos, atualizando-se e adaptando-se aos seus diferentes públicos. Nesta esteira, sua vinculação a um público mais exigente impulsionava a mudança de instrumentos tradicionais (sanfona, triângulo e zabumba) por outros mais modernos (guitarra, piano e flauta), e assim velhos sucessos foram reelaborados. Uma característica também presente na carreira de Jackson durante este momento. Apesar de menos tolerante com os novos ritmos, o pandeirista no disco *Aqui Tô Eu* de 1970 adiciona elementos característicos dessa passagem de tempo, a começar pela capa:



**Figura 8.** Capa do disco *Aqui Tô Eu*. Jackson do Pandeiro, 1970. Disponível em: <http://www.jacksonodopandeiro.mus.br>  
Acesso em 11 dez 2012.

<sup>115</sup> FERRETTI, Mundicarmo Maria Rocha. Op. Cit. p. 81.



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

Jackson também aparece numa faixa de pedestres, segurando um violão, sorridente, em plena Avenida Rio Branco, nas proximidades da sede da Philips. Caso essa simbólica plasticidade, idealizada pelo produtor João Melo, não fosse suficiente para revelar a oxigenação, as regravações de velhos sucessos, como “Sebastiana”, “Chiclete com Banana” e “O Canto da Ema”, ao lado de novas composições, não deixaria dúvidas. Lá estavam novíssimos acordes de órgãos eletrônicos, uma percussão pulsante e ágeis violões e metais, recheados pela precisão da sanfona de Raimundinho<sup>116</sup>.

Essa postura se tornou mais expressiva a partir da convivência de Jackson com os músicos da banda de Alceu Valença, (formada para acompanhar o cantor pernambucano durante as apresentações do Projeto Pixinguinha em 1978), e o conjunto Borborema, grupo musical que acompanhava Jackson, composto por amigos e familiares do ritmista<sup>117</sup>.

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

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

<sup>116</sup> MOURA, Fernando; VICENTE, A. Op. Cit. p. 310.

<sup>117</sup> Com mais frequência composto por Severo que tocava Acordeon, Cícero (irmão de Jackson) que tocava Zabumba, e João Gomes- Tinda (irmão de Jackson) que tocava Triângulo, ainda haviam outros músicos itinerantes que geralmente acompanhavam no pandeiro e violão.

gigantescas, a moda do forró oferecia ao público urbano mais uma opção de dança<sup>118</sup>.

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

O forró eletrônico surge como uma novidade no mercado fonográfico brasileiro. Uma ideia que partiu da percepção do cearense Emanuel Gurgel este desejando elaborar um novo jeito de produzir o forró dotado de novos arranjos musicais, composições leves e irreverentes e uma maneira de dançar diferente.<sup>119</sup>

Inspirando-se na música sertaneja romântica (country music), no romantismo considerado brega e no axé music<sup>120</sup> a linguagem do forró eletrônico causa uma ruptura no estilo de forró empreendido no Nordeste do país até as últimas décadas do século XX, pois assumindo um caráter completamente inovador constitui em seus shows um visual eletrizante, estilizado, com muito brilho e iluminação. Nas gravações passa a ser muito comum a presença de equipamentos tecnológicos avançados, com destaque para o

<sup>118</sup> DREYFUS, Dominique. *Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga*. São Paulo: Editora 34, 1996. p. 275

<sup>119</sup> Emanuel Gurgel de Queiroz, cearense, nascido em Jaguaribe, interior do Estado, ex-árbitro de futebol da Liga cearense, vendeu sua fábrica de confecção que mantinha em Fortaleza (CE), e arriscou tudo na produção e divulgação do forró. Na década de 1990, ele tornou-se empresário da banda Mastruz com Leite, uma das primeiras a levar o forró eletrônico para todo o Brasil. Para mais informações ver: LIMA, Maria Érica de Oliveira. *Regionalização da mídia: estratégias do grupo cearense Somzoom Sat*. In: INTERCON – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, XXX CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO. 2007, Santos.

<sup>120</sup> SILVA, Expedito Leandro. *Forró no Asfalto: mercado e identidade sociocultural*. São Paulo: Annablume, FAPESP, 2003, p. 110.

órgão eletrônico, que aparentemente substituíra a sanfona, instrumento símbolo do forró empreendido por Luiz Gonzaga, e que também estava presente nas apresentações de Jackson do Pandeiro. A introdução dessas novidades no “tradicional gênero musical nordestino”, provocou-lhe uma nova denominação, passando a ser chamado de “forró eletrônico”, ou “oxente music”. Um tipo de adequação sofrida pelo ritmo que já havia consagrado músicos e cantores expressivos no mercado de música regional.

Até então os instrumentos comuns utilizados na execução do forró dito tradicional eram: sanfona, zabumba e o triângulo, no caso de Jackson do Pandeiro ainda havia a presença de seu instrumento símbolo, o pandeiro e o violão. Pela proposta de Emanuel Gurgel, a nova versão do forró ganhou a presença de outros instrumentos, como a bateria, guitarra, contrabaixo, sax, piston, trombone, teclados e sintetizadores, transformando o forró em uma levada moderna e mais dançante. Era a estilização do forró, uma sofisticação que o tornava uma espécie de “técno-forró”.

Com todas essas modificações, Gurgel percebeu que poderia produzir e expandir sua ideia, tendo em mãos uma música de fácil aceitação e comercialização no mercado fonográfico. Dessa forma começa a investir e modificar tudo o que caracterizava o “antigo forró”, transformando até a produção de palco e apresentação dos músicos, um cenário que outrora se caracterizava pelo aspecto regionalista de palco característicos tanto do conjunto Borborema liderado por Jackson do Pandeiro, quanto do grupo que acompanhava Luiz Gonzaga. Toda essa paisagem passa a ser construída com elementos e espetáculos grandiosos e sofisticados, bem como com muito som e iluminação.

Uma das primeiras bandas a ser produzida por Gurgel foi a Mastruz com Leite, entretanto, no início da carreira, esse conjunto tocava apenas nos intervalos dos shows da Black Banda e da Banda Aquários (a primeira Banda de Emanuel Gurgel). Contudo, de acompanhamento, a Mastruz passou a ser a atração principal, e conquistou pouco a pouco o seu espaço, consagrando-se como uma das maiores bandas de forró do país, conhecida por ser a pioneira no “Forró Moderno” ou “New Forró”. Com apenas duas músicas inéditas, a banda gravou seu primeiro material fonográfico apresentando uma novidade: pela primeira vez no Brasil, um conjunto musical citava seu próprio nome no decorrer de cada canção. “*É o forró Mastruz com Leite*”, era uma maneira de identificar o próprio gênero e vender o nome da banda. A princípio essa forma de divulgação não

foi bem aceita pelos músicos e gravadoras, mas hoje faz muito sucesso estando presente em todas as bandas de forró eletrônico do país.

Com o objetivo de divulgar o novo estilo, o empresário montou um poderoso sistema de rádios via satélite que levava seus produtos musicais para todo o país, a Somzoom Sat<sup>121</sup>. Era um plano estratégico para criar uma estrutura capaz de divulgar as programações, anunciar os shows e tocar as músicas das bandas que foram sendo criadas ao longo da década de 1990. Essa empresa foi uma das grandes responsáveis por trazer dizi e visibilidade à música nordestina nos anos 90, fazendo-a romper as fronteiras da região, levando-a para outros estados e capitais, e posteriormente para outros países. Era um satélite na região Nordeste que possibilitava um contrafluxo de informações/produções, lembrando que durante anos, o Nordeste, através do Ceará, recebeu programação vinda do Rio de Janeiro e São Paulo, principais pólos “exportadores de cultura”. Agora existem alternativas inversas. É o Nordeste, através do Ceará, mandando programação e produtos “culturais regionais”, como o forró, para o país afora. Hoje o forró eletrônico está presente em todos os estados e capitais do país, divulgando o gênero em shows e apresentações tendo aceitação de grande número de pessoas principalmente do público jovem.

Os investimentos em torno do gênero trouxeram mudanças não apenas à estrutura da música, mas fizeram as composições assumir uma linguagem completamente nova. Os inumeráveis discursos empreendidos tanto por Luiz Gonzaga quanto por Jackson do Pandeiro e seus admiradores em torno do universo rural do homem sertanejo, seus dilemas na capital paulista, a seca no nordeste e a saudade de sua terra natal, as mulheres, a rudeza, a valentia, as feiras, os cocos, as emboladas, os forrós, as festas de São João, entre outros, responsáveis pela construção subjetiva de um imaginário sobre o nordeste e os habitantes deste espaço, aos poucos vão cedendo lugar a um feixe de imagens que traziam a tona um (uni)verso cultural em mutação produzido e recriado no imaginário sócio-político e cultural da região.

---

<sup>121</sup> A Rede Somzoom Sat é uma empresa de comunicação localizada em Fortaleza (CE) pertencente ao empresário Emanuel Gurgel de Queiroz e Antônio Trigueiro Neto. Possui como data de início das atividades 01 de dezembro de 1991, e através de um satélite localizado em Fortaleza (CE), faz difundir suas programações nas emissoras afiliadas em vários estados e capitais brasileira. É uma estação de satélite digital que gera sinal codificado via BS1 (Brasil Sat 1) 24h por dia, tornando-se a primeira produtora de conteúdos montada através do rádio com programação via satélite a partir do Nordeste. Para mais informações ver: LIMA, Maria Érica de Oliveira. op. cit. p. 1-9.

Assistia-se, nesta região, a emergência de uma nova configuração político-administrativa. Esta passava a desenhar-se a partir de um novo espaço, um novo território no imaginário-discursivo, rompendo assim, com a lógica de uma região tradicionalista-conservadora, ou seja, deixa de se afirmar enquanto região, sendo identificada, construída discursivamente numa nova lógica, a lógica da incerteza, dá instabilidade, valores esses fundantes da pós-modernidade.

A adequação do país as políticas internacionais, a Globalização, o exercício de consolidação da democracia, a implantação do primeiro governo eleito pelo povo, bem como a abertura e discussão aos temas considerados tabus para a sociedade, como a libertação sexual, aborto, os novos grupos étnicos, e identidades culturais de gêneros, entre outros, complexificavam ainda mais a realidade nordestina impulsionando o ajustamento deste espaço aos novos problemas emergentes no cenário nacional.

Foi, portanto, inserido neste cenário de mudanças, que grupos musicais como Mastruz com Leite, vão produzir e ser produzidos por discursos constituintes dessas mudanças, levando para outra categoria os “antigos anunciadores” da música nordestina, considerados então como “representantes do forró tradicional”, dos “autênticos ritmos regionais”. Agora mais do que nunca, neste emergente cenário de dispersão cultural, Jackson do Pandeiro, Luiz Gonzaga, Marinês, Trio Nordestino, Dominginhos, etc., passaram a ser identificados como representantes do folclore, da “tradicional música nordestina”, passando a serem (re)ativados como portadores da memória musical deste espaço, de uma cultura em vias de desaparecimento, portanto rara, os representantes de uma cultura musical em mutação, imprescindível de ser mantida, vigiada, imortalizada, produzida como verdadeira.

### **1.3 - (Re) territorializando o Rei**

Foi no interior deste ambivalente movimento de dispersão cultural e reatualização das culturas regionais e locais, emergentes no final do século XX e início do XXI, que se assistiu nas últimas décadas do século XX na Paraíba a reativação da cultura local, sendo Jackson do Pandeiro um desses elementos a ser (re) arquitetados, (re)atualizados como um monumento musical do lugar, um patrimônio cultural deste espaço. Tal movimento pôde ser observado na segunda metade dos anos 1980 no

Estado, pela iniciativa institucional da Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo, por meio da coordenadoria de Artes, de trazer visibilidade para o músico através de um concurso de monografia em nível estadual, um trabalho de pesquisa científica que tratasse da vida e obra do artista. O edital permaneceu aberto durante cinco meses (agosto a dezembro de 1987), o premiado receberia das mãos do jornalista Severino Ramos e do poeta Sérgio de Castro, idealizadores do evento, o valor de Cz\$ 10.000, 00, não aparecendo ninguém para concorrer o edital. No ano seguinte o edital foi reaberto desta vez em âmbito nacional, ficou no ar de março a dezembro de 1988, novamente não apareceu nenhuma pesquisa sobre o músico, “[...] parecia não haver naquele momento qualquer interesse dos estudiosos sobre o fenomenal ritmista<sup>122</sup>”. O que demonstrava ser ainda o músico em seu estado natal uma imagem quase desconhecida, esquecida, silenciada,

Não fosse a insistência (resistência) de Biliu de Campina, da Serra da Borborema prá lá, e Parrá, do Rio Sanhauá prá cá, Jackson teria tido sua obra sepultada em seu esquife, no cemitério do Caju, no Rio de Janeiro. Isso, por toda a década de 80 e parte dos anos 90. Zé da Ema, Buco do Pandeiro, Manoel Serafim e Genival Lacerda, em outras plagas, também contribuíram para que a chama *jacksoniana* se mantivesse viva e pulsante<sup>123</sup>.

A sua morte em 12 de julho de 1982 não significou de imediato a sua monumentalização na história da música brasileira. A fabricação de sua imagem de artista- monumento, autoridade da música nordestina levaria alguns anos para se estabelecer na mente e nos discursos das pessoas. Apenas a partir da segunda metade dos anos 1990 assistiu-se uma lenta atividade de (re) inscrição de sua imagem na mídia nacional. Um movimento que,

Embora incipiente, enfronhou-se em rádios, jornais, revistas e tevês do país, resultando em regravações de seu repertório, longas matérias, ensaios e homenagens as mais variadas, cujo ápice aconteceu em 98, quando foi destacado pelo 11º Prêmio Sharp- o último promovido por José Maurício Machline, idealizador do evento<sup>124</sup>.

O “gradativo” esquecimento em torno do artista que veio se construindo desde a emergência e sucesso da bossa nova, jovem guarda, e do rock fez de Jackson do Pandeiro um “zumbi” musical, ao lado de outros músicos de matriz regionalista em

---

<sup>122</sup> MOURA, Fernando. **PARAÍBA Nomes do século: Jackson do Pandeiro**. João Pessoa: Ed. União, 2000. p. 14.

<sup>123</sup> Op. cit., p. 14

<sup>124</sup> Op. cit., p. 14

meio a esse novo momento que se construía na história da música nordestina, tendo boa parte de suas músicas relegadas ao ostracismo no mercado fonográfico brasileiro. Como observou no início dos anos 1980 o jornalista e admirador do músico Severino Francisco no *Jornal de Brasília* expressando sua indignação contra a indiferença que rondava o artista:

“É preciso falar de Jackson enquanto ele está vivo em carne e osso porque, como muitos outros, ele é assassinado a cada dia, a cada segundo em que fica no esquecimento do sistema de informação brasileira. Cada minuto que não se toca Jackson do Pandeiro nas rádios brasileiras- os caminhões das burrfações biônicas- é um balanço na cabeça de Jackson. Já- K- sou- brasileiro. Já-k- som-do-Pandeiro: vida cotidiana/pique/ picardia/garra/ nordestina transformada em energia musical: palavra- som. Viva Jackson! Criança, não verás país como este!<sup>125</sup>”.

Dois dias após, o discurso de protesto do jornalista na capital federal, o jornal carioca *Folha da Manhã* traria a notícia de morte do artista:

**Rio** - Sem a fama que hoje só a televisão pode dar, Jackson do Pandeiro morreu ativo. Aos 62 anos, tocando pandeiro desde os 12, ele participou no sábado, dia 5, da Festa da Associação Recreativa do Ministério da Educação e Cultura, em Brasília, e no dia seguinte desmaiou no aeroporto, esperando avião para o Rio. Lá, foi internado na Casa de Saúde Santa Lúcia onde morreu anteontem de embolia cerebral e pulmonar. Foi enterrado ontem, ao final da tarde, no Cemitério do Caju, pela mulher, Neusa Flores, e pelos irmãos, Geraldo e João Gomes, que com os nomes de Cícero e Tinda tocavam com Jackson formando o "Conjunto Borborema". O ritmista, cantor e compositor não teve filhos nem com Neusa e nem com a primeira mulher, a cantora Almira, que com ele dividiu por muitos anos sucessos como "Maria Chiquinha". Carmélia Alves, Benedito Nunes, Antônio Barros (autor de "Homem com "H", recentemente gravado por Nei Matogrosso) e Ceceu (autora de "Bate Coração", sucesso de Elba Ramalho) eram dos poucos amigos artistas que ontem acompanhavam o enterro de Jackson do Pandeiro, que, para Carmélia Alves, "é, sem dúvida, um nome importante na história da música brasileira"<sup>126</sup>.

No início dos anos 1990, assistiu-se outra tentativa de reatualização do músico na Paraíba, o lançamento de um documentário de cerca de 50 minutos contando a história da vida e obra do ritmista. Uma homenagem prestada pela Rede Paraíba de Televisão produzida pelo jornalista Rômulo Azevedo no quadro “Paraíba e seus

<sup>125</sup> *Jornal de Brasília*, 10 de julho de 1982.

<sup>126</sup> RITMO NORDESTINO PERDE O HUMOR DE JACKSON DO PANDEIRO. *Jornal Folha da Manhã*, sexta-feira, 12 de julho de 1982. Acervo on line: [http://almanaque.folha.uol.com.br/jackson\\_ritmo.htm](http://almanaque.folha.uol.com.br/jackson_ritmo.htm). Acesso em: 12/ 12 de 2011.

artistas”. O documentário, território de enunciação da identidade Jacksoniana para o Estado, agenciava um rosto, uma imagem para o artista, colonizando-o em sua trajetória e nomeando-o sob o conceito de Rei, autoridade da música nordestina. Os discursos se apropriavam do músico, tornando-o através da designação de Rei um monumento da música paraibana, representante do autêntico ritmo regional, um exemplo a ser observado pelos músicos da futura geração. Como podemos observar nos enunciados do músico José Domingos de Moraes, o Dominginhos, ao ser interrogado pelo jornalista Rômulo sobre suas experiências ao lado do artista Jackson do Pandeiro:

O Jackson do Pandeiro foi no meu entendimento a maior sanfona de boca do Brasil, o sanfoneiro suave pra poder fazer uma introdução que ele criasse, e ele criava muitas [...] Jackson do Pandeiro era uma coisa extraordinária [...] E tem mais um detalhe interessante, é que o próprio João Gilberto, que é essa sumidade da Bossa Nova, dizia que aprendeu a dividir com Jackson do Pandeiro<sup>127</sup>.

Os enunciados lançados por Dominginhos serviam como prática de projeção da imagem Jacksoniana para a contemporaneidade, e arquitetava uma forma de ver e dizer o ritmista. Territorializando uma rostidade para o artista, um sentido para sua imagem, permitindo ao longo dos anos 1990, e durante os anos 2000, a (re) inscrição de sua imagem na mídia nacional, sua (re)invenção enquanto Rei, majestade da música nordestina, monumento da cultura paraibana, império insubstituível do ritmo nordestino, como afirmou o músico João Severo da Silva, o Severo<sup>128</sup>, “[...] Jackson do Pandeiro fazia o que ele queria com o gogô, na garganta né? [...] Atualmente não apareceu ninguém, pra fazer o que Jackson do Pandeiro fez, eu acho que vai ser difícil aparecer um outro Jackson do Pandeiro<sup>129</sup>”.

De acordo com Foucault “[...] os discursos quando tomam o corpo do outro não é um gesto inerte desprovido de interesses, mas sim carregado de saber e poder que dá existência e forma aos sujeitos, mediante as suas condições de possibilidades, tornando dessa maneira as formas de produção ou mesmo de nomeação dos sujeitos como históricas<sup>130</sup>”. Movimento que nos impulsiona a não mais tomá-los como “um conjunto de signos (elementos significantes que remetem a conteúdos ou a representações), mas

<sup>127</sup> Jackson do Pandeiro- depoimento concedido ao jornalista Rômulo Azevedo para a série *A Paraíba e Seus Artistas*, Rede Paraíba de Televisão, início da década de 1990.

<sup>128</sup> Sanfoneiro do grupo Borborema durante 14 anos.

<sup>129</sup> Depoimento concedido ao jornalista Rômulo Azevedo, *Idem*.

<sup>130</sup> FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Ed. Loyola, 2002. p.08 - 21.



como práticas que formam sistematicamente os objetos de que falamos<sup>131</sup>”. Essa atitude pode ser evidenciada a partir da análise dos enunciados lançados pelo músico Gilberto Gil no início dos anos 90 ao ser interrogado pelo jornalista Rômulo Azevedo sobre a importância de Jackson do Pandeiro para a MPB. O jogo de palavras do músico se apropria do corpo de Jackson nomeando-o, conceituando-o, fabricando-o enquanto monumento da música nordestina. Segue o diálogo:

Rômulo Azevedo: Gil qual a importância da música de Jackson do Pandeiro na MPB?

Gilberto Gil: Há! Profunda, fundamental. Jackson do Pandeiro é um dos grandes mestres da música nordestina (grifos nossos), a música nordestina vista como este grande projeto que se instalou na música brasileira a partir dos anos 50. Primeiro com Luiz Gonzaga que foi o primeiro codificador, o homem que trouxe os elementos da música nordestina para a música popular, para o disco para o rádio, para o palco das praças do Brasil. Mas Luiz Gonzaga ainda com a vertente digamos ortodoxa, rural, a paisagem do campo, típica diferenciada da cidade, os elementos, os valores, o conservadorismo, a moral, a estética do interior. Jackson do Pandeiro já é Campina Grande, Jackson já é o samba no norte, já é a praia do Rio de Janeiro, já é Copacabana e... no Nordeste brasileiro, já é o chiclete com banana, como ele próprio cantava, ele já trazia no seu modo de cantar na forma de dividir<sup>132</sup>, na pronúncia, na articulação das palavras, na gíria, na insinuação do ritmo e da emissão vocal ele já trazia esse sentimento cosmopolita que Campina Grande tem, essa, essa vontade, esse anseio de ser Nova York não é? que Campina Grande tem. Essa característica de entreposto, não é? De eixo, não é? de Carrefour, de cruzamento do Nordeste, cidade que recebia fluxos de todas as regiões, a cidade da feira, não é?, a cidade do mercado, a cidade do negócio, não é? a cidade onde tudo se troca, tudo se vende, tudo tem valor, e nada tem valor, que dizer já símbolo da modernidade, essa efervescência, essa volatilidade, essa capacidade de tudo ser e tudo não ser ao mesmo tempo, típico do cosmopolitismo que Campina Grande tem que aparece na música de Jackson do Pandeiro com aquela malemolência, aquela malandragem, eu dizia que o Jackson é o primeiro grande malandro do Nordeste em música popular, ele seria o Moreira da Silva não é? Da música nordestina, o samba de breque da música nordestina, é o Rio de Janeiro da música nordestina<sup>133</sup>.

Gilberto Gil ao mesmo tempo em que nomeia Jackson do Pandeiro como o grande mestre da música nordestina, o produz sob os signos da modernidade, da descontinuidade com o discurso rural lançado por Luiz Gonzaga. Jackson do Pandeiro seria a face urbana da música nordestina, o malandro que canta/ subjetiva ao mesmo tempo em que é subjetivado pelos signos do tecido sócio-econômico e culturais de seu

<sup>131</sup> FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense, 1986. p.56

<sup>133</sup> Depoimento concedido ao jornalista Rômulo Azevedo, Idem.

tempo. Sendo elaborada uma imagem, uma rostidade para o artista, a outra face da música nordestina, se por um lado sua cultura musical estava sendo retomada em seu Estado natal como signo da autenticidade e da tradição dos ritmos regionais nordestinos, nos discursos de Gilberto Gil Jackson desterritorializava-se destes, construindo um novo significado para a música nordestina, uma nova forma de se produzir os ritmos regionais. Era a versão positivada do Nordeste, a face alegre, ligeira da música nordestina, o rosto modernizado da música regional, Gil constrói uma identidade do moderno para Campina a partir de Jackson do Pandeiro, este é tomado na fala do músico como o signo da ruptura, da fuga dos elementos demarcadores de uma identidade regional triste e melancólica daquele espaço, era o outro lado do Nordeste anunciado através do coco, das feiras, e do samba jacksoniano.

Em nível nacional, o silêncio em torno do ritmista seria quebrado apenas quase uma década depois, em 1997, dois anos antes de completar 80 anos de idade, quando o Prêmio Sharp, Prêmio da Música Brasileira, (re) desenhou o artista no mapa da música brasileira, destacando-o como o homenageado do XI Prêmio Sharp de Música, ao lado do ator Paulo Autran indicado no mesmo ano para o IV Prêmio Sharp de Teatro. Com esta homenagem tem início em âmbito nacional um amplo movimento de escrita da história deste personagem no mapa da música brasileira, quase trinta anos depois de um longo período de esquecimento, pois seria a partir daquele evento que Jackson voltaria a ter o seu corpo colonizado por um jogo de imagens e discursos que o reprojeteriam a na mídia nacional, destacando-o entre os artistas mais importantes da música brasileira, como apontou na época o Presidente do Conselho de Administração do evento Sérgio A. Machline:

Este ano o Prêmio Sharp de Música terá sotaque nordestino: o homenageado será o Rei do Ritmo (grifos nossos), Jackson do Pandeiro. Junto com Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro foi um dos músicos que mais influenciou a música brasileira. Com seu chapeuzinho de banda e seu pandeiro, Jackson foi um tipo único que enchia de alegria e prazer quem o visse nos palcos de auditórios, teatros e picadeiros de circos de todo o Brasil<sup>134</sup>.

E continua: “Celebrar Jackson do Pandeiro e Paulo Autran significa para o grupo Machline prestar um tributo especial a todos os artistas, compositores, intérpretes, atores, diretores e todos que contribuem para o fortalecimento da cultura no Brasil”<sup>135</sup>. Jackson vai emergindo neste sentido como um ícone, um elemento de fortalecimento/

<sup>134</sup> Revista do XI Prêmio Sharp de Música, São Paulo, 1997.

<sup>135</sup> Revista do XI Prêmio Sharp de Música, São Paulo, 1997.

representação da cultura nacional. E a partir da emergência de enunciados como estes o ritmista foi conquistando visibilidade no território da mídia brasileira, pois as assertivas lançadas sobre ele, enquanto narrativas colonizadoras ajudavam a produzi-lo, inventá-lo como um corpo escrito<sup>136</sup>, colonizado, fabricado em suas representações, que trarão como resultado para campo musical brasileiro e especialmente nordestino no início do século XXI a imagem de Jackson do Pandeiro tal como o conhecemos no tempo presente, um Artista-monumento na história da música brasileira.



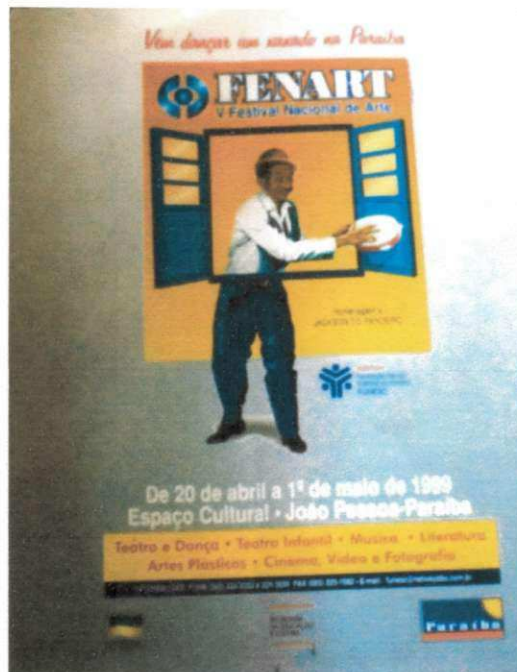
**Figuras 9. Troféu concedido a Jackson do Pandeiro no XI Prêmio Sharp de Música; Revista Prêmio Sharp de Música com capa em homenagem a Jackson do Pandeiro. Fonte: Memorial Jackson do Pandeiro.**

Assistiu-se, portanto, no final dos anos 1990 e início dos anos 2000 no Brasil, em especial na Paraíba, uma explosão discursiva em torno de Jackson do Pandeiro, a regravação de suas músicas, de seus ritmos, e a tessitura como no caso de Pierre Rivière<sup>137</sup> de um mosaico discursivo em torno do músico. (Re) ativação que impulsionou a realização entre os meses de abril e maio de 1999 na Paraíba da primeira grande homenagem a Jackson do Pandeiro em seu Estado natal. O V FENART, Festival

<sup>136</sup> CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. 2ª Ed. Rio Janeiro: Forense – Universitária. 2002, p. 09.

<sup>137</sup> FOUCAULT, Michel. *Eu, Pierre Rivière que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão*. 6ª Ed. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 2000.

Nacional de Arte, realizado entre os dias 20 de abril a 1º de maio de 1999, no Espaço Cultural em João Pessoa/ PB, que trazia como patrono do evento o ritmista.



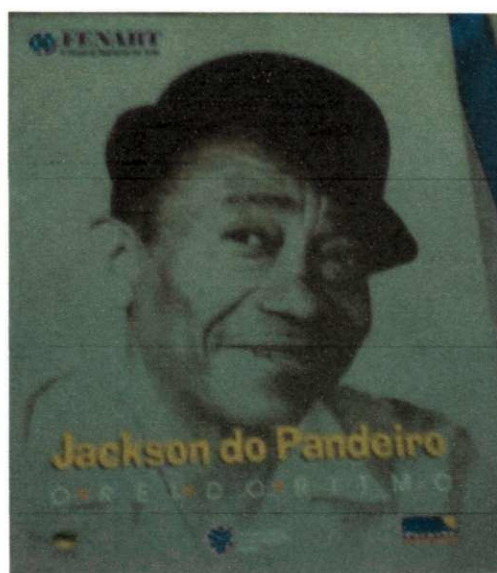
**Figura 10.** Folder de divulgação do V Fenart realizado entre os meses de abril e maio de 1999. Fonte: Memorial Jackson do Pandeiro.



**Figura 11.** Convite do V FENART- V Festival Nacional de Arte- Fonte: Memorial Jackson do Pandeiro.

As homenagens ocorreram através de debates, exposições, oficinas, conferências, reportagens, shows, e o lançamento do primeiro material escrito (uma revista) sobre a vida e obra do artista: "*Jackson do Pandeiro - O Rei do Ritmo*".

Trazendo na capa a imagem do músico, a obra originou-se de uma pesquisa realizada entre os anos de 1993 a 1999 pelos pesquisadores da Textoarte Editora, e trazia entre textos e imagens a trajetória do músico, desde o seu nascimento no Engenho Tanques, em Alagoa Grande/ PB, ao seu sucesso em Recife e no Rio de Janeiro, ao final de sua carreira em Brasília, no ano de 1982. Era a consagração do ritmista na Paraíba após dezessete anos do seu falecimento.



**Figura 12.** Capa da revista “Jackson do Pandeiro - O Rei do Ritmo”. Fonte: Memorial Jackson do Pandeiro.

O evento projetou-se enquanto prática de (re)escritura do artista para a contemporaneidade era uma tentativa de (re) territorialização de sua imagem em meio a descontinuidade e a fluidez que invadia o cenário cultural Paraibano no final do século XX. Jackson do Pandeiro emergia como um monumento, uma aliança entre o presente e o passado, uma voz envolta do poder de evocar as antigas tradições da cultura paraibana para que estas não desaparecessem. Não apenas em João Pessoa, mas em Alagoa Grande cidade em que nasceu, e Campina Grande cidade onde iniciou sua carreira assistia-se a reativação do artista, por meio de homenagens, palestras e exposições que ocorreram entre os meses de junho e agosto de 1999. O próprio texto de apresentação da revista “*Jackson do Pandeiro - O Rei do Ritmo*”, escrito pelo Presidente da Funesc, Damião Ramos Cavalcanti, sob o título de “*Justa homenagem*”, expressava a importância que o artista começava a representar para a cultura paraibana:

A Paraíba, com seu patrimônio e potencialidades culturais, desponta no cenário brasileiro como ícone do desenvolvimento sustentável e de uma nova mentalidade sobre como realizar cultura, a partir da criação e transmissão de seus valores naturais, históricos e artísticos.

Jackson do Pandeiro, merecidamente homenageado do V Fenart, sintetiza essa riqueza cultural (grifos nossos), mostrando uma Paraíba talentosa, preparada e destemida pronta para ocupar seu espaço na vanguarda artística brasileira<sup>138</sup>.

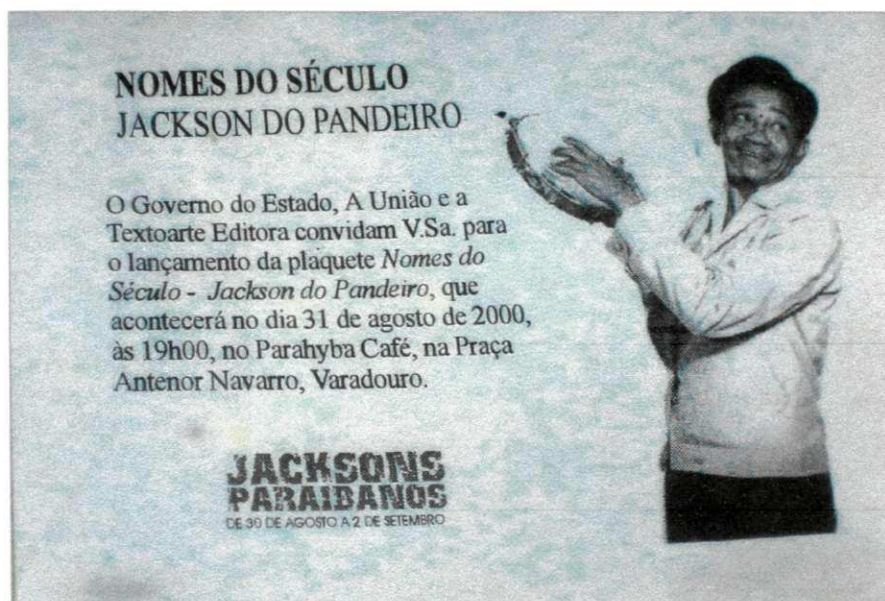
Jackson do Pandeiro, nas palavras do escritor, sintetizava a riqueza cultural paraibana, era o artista monumento de seu estado natal, o registro memorial de uma era a ser arquivada, guardada para a posteridade, porque sua música, conforme temos observado, traduzia os signos culturais de uma identidade regional autêntica, em detrimento a tudo mais que caracterizaria os tecidos culturais deste espaço em finais e início do novo século. Adentrar as linhas da história escrita sobre ele, portanto, significa descobrir a configuração de uma maquinaria discursiva que fazia de sua imagem um brasão, um mapa que trazia escrito em cada um de seus contornos os anseios de sua época, marcada pelo desejo de (re)avivar o passado, torná-lo imutável. O resultado do trânsito dessas escrituras colonizadoras que se apossavam do seu corpo atribuindo-lhe uma rostidade de Rei, será a sua emergência no século XXI como gênio da música paraibana, corpo fabricado, acionado para testemunhar o passado. O que demonstra este ser um sujeito sócio-historicamente construído, não um dado apriori, pronto/ acabado, mas uma rostidade que se construiu no interior da própria história, que é constantemente, fundada, refundada ou mesmo (re) elaborada no interior desta.

Dessa forma, a virada para o novo século significou, para Jackson do Pandeiro, a sua projeção, difusão, o seu (re) nascimento em um novo espaço, em forma de texto, por meio de narrativas que o imprimiam para que fosse dito e visto como Rei, especialmente em seu estado natal, aonde vinha sendo escrito a partir da imagem de autoridade da música nordestina, uma escola a ser seguida pelos os músicos do novo milênio. Foi no interior deste movimento que se assistiu no início do ano 2000, um grupo de escritores do Estado das mais diversas áreas de conhecimento produzir para a editora União uma série de revistas para mostrar à Paraíba quem eram os paraibanos do século, um monumento composto por uma pequena coleção enfileirada de nomes

---

<sup>138</sup> CAVALCANTI, Damião Ramos. In. Moura, Fernando. **Jackson do Pandeiro o Rei do Ritmo**. Fundação Espaço Cultural da Paraíba. Textoarte Editora, 1999.

enaltecidos para lembrar ao estado os “grandes nomes da História Paraibana” a exemplo de Ernani Sátyro, Argemiro de Figueiredo, Antenor Navarro, Raymundo Asfora, José Américo de Almeida, Napoleão Laureano, Cristiano Lauritzen, Samuel Vital Duarte, Gazzí de Sá, Osmar de Aquino, Cleantho de Paiva Neto, Gama Melo, João Pedro Teixeira, e também figurando entre os “imortais do passado paraibano” encontrava-se Jackson do Pandeiro, ganhando neste memorial a face do “Mais importante músico popular paraibano de todos os tempos; O Rei do ritmo; O gênio de Alagoa Grande; Um dos pilares da música brasileira [...]”<sup>139</sup>, entre outras denominações que habilmente iam se apropriando de sua imagem/ fabricando-a, conquistando-a, colonizando o corpo de Jackson do Pandeiro e traçando nele a sua própria história.



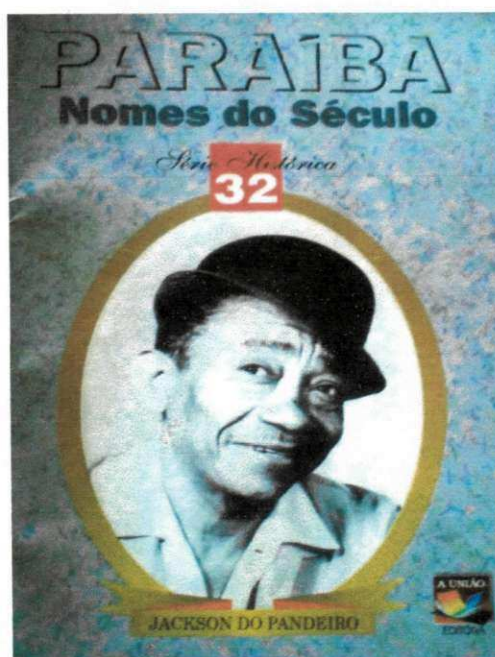
**Figura 13.** Convite para o lançamento da plaquete “Nomes do século- Jackson do Pandeiro”. Fonte: Memorial Jackson do Pandeiro.

Foi no corpo deste tecido sociocultural que se realizou o início de um amplo e fértil trabalho de produção escriturística sobre Jackson do Pandeiro. O jornalista, escritor e compositor carioca, naturalizado paraibano Fernando Moura, autor da plaquete/memorial (o primeiro em uma série de muitos), produziu a partir dos anos 2000 diversos trabalhos, palestras, e exposições sobre o ritmista, entre eles a biografia em conjunto com o também jornalista Antônio Vicente, “Jackson do Pandeiro o Rei do

<sup>139</sup> MOURA, Fernando. **PARAÍBA Nomes do século**. Op. cit., p. 09

Ritmo”, publicada pela editora 34 em 2001. O escritor também será o responsável, em parceria com a Prefeitura Municipal de Alagoa Grande, e o Ministério do Turismo, pela construção em 2008 do “Memorial Jackson do Pandeiro” localizado na cidade natal do músico.

A plaquete, uma pequena biografia constituída por 64 páginas que visava por meio da sua tessitura (re) inscrever Jackson do Pandeiro no tecido sócio- cultural do novo milênio, era um movimento de (re) territorialização de sua cultura musical, uma tentativa de evitar o esquecimento e contrapor uma noção de tempo glacial, contínuo e estável, à instantaneidade que caracterizava a temporalidade que se construía no novo século. Era também um meio de (re)compor mais vez a trajetória do ritmista, na medida em que o fabricava, o construía enquanto um corpo escrito, fabricado, pois Fernando Moura ao produzir seu texto, nomeava Jackson, rotulando-o mais uma vez sob o título de Rei, colocando-o no ano 2000 como um dos paraibanos do século. Esse memorial se destaca também pela forma como foi produzido, onde a escrita de seu texto funciona para reconstruir para o leitor os cenários da história de Jackson do Pandeiro, e para colocar esse mesmo leitor em contato com o período áureo da carreira do artista, os anos dourados em que o paraibano brilhou nos palcos e praças do Brasil, levando consigo o nome de seu estado natal.



**Figura 14.** Capa da revista “Paraíba- Nomes do Século”. Edição número 32 que trouxe Jackson do Pandeiro como homenageado. Fonte: Memorial Jackson do Pandeiro.



Esse mesmo corpo que tanto foi escrito e dito das mais diferentes formas ao longo dos anos 1990 para ser constituído sob a ótica de Rei dentro da história da Música nordestina, foi também retomado ao longo dos anos 2000 sendo escrito e reescrito de diversas formas e diversas vezes neste período. Buscando mostrar aos conterrâneos do artista a sua importância para a cultura paraibana e nordestina, o seu potencial cultural em fazer “reviver” o passado, “regressar” à autenticidade e à tradição de uma cultura em vias de desaparecimento, Jackson era retomado, portanto, enquanto um corpo escrito, um brasão,

[...] Tão enraizado na cultura popular nordestina quanto Luiz Gonzaga, João do Vale, Patativa do Assaré ou Leandro Gomes de Barros. Esses espíritos santos. Essas cândidas almas. Diabólicos deuses travestidos de músicos, espalhando ao tempo o compasso das lembranças das noites de São João, das rodas de samba, da poeira do sertão, da ciranda no terreiro, das lágrimas saudosas no asfalto, vertidas pelos herdeiros de uma inquebrantável cultura campesina. Arautos de todos nós<sup>140</sup>.

Jackson, nas palavras de Fernando Moura, tinha o poder de evocar o passado da cultura nordestina, seria um dos elementos a ligar o passado e o presente da região, um signo identitário a ser evocado, enfatizado em meio à poética da fragmentação e dispersão cultural emergente nas últimas décadas do século XX. E é a partir desta lógica que Jackson do Pandeiro é (re)avivado na plaqueta, um espaço construído para a consagração e a (re) instituição do artista como Rei, “*O Rei do ritmo nordestino*” um corpo a pulsar o que seria autêntico não apenas da região, mas da música brasileira, um signo a projetar o presente envolto do passado, a guardá-lo, (re) instaurá-lo, requisitá-lo, pois este era nas palavras do jornalista “*um dos pilares da música nordestina*”<sup>141</sup>, um escudo a ser (re) ativado na “*defesa do bem mais precioso: a cultura do Nordeste, o berço da nação*”<sup>142</sup>. Se Pernambuco vinha desde a década de 50 majestificando Luiz Gonzaga como defensor desta região, agora a Paraíba tinha Jackson do Pandeiro, levando este “*cidadão ilustre*” a ocupar um lugar entre os paraibanos do século.

A plaqueta tornou-se nesse sentido, um espaço de (re) construção/ reavivamento das “tradições paraibanas”, e nesse movimento Jackson era reconhecido enquanto pertencente/ “representante” destas, daí a elaboração da identidade Jacksoniana, uma prática escriturística de projeção de sua imagem para a atualidade de seus conterrâneos, legitimação de sua cultura musical enquanto signo representativo do lugar, por isto a

<sup>140</sup> MOURA, Fernando. *PARAÍBA Nomes do século*. Op cit. p.10

<sup>141</sup> Idem. p. 09

<sup>142</sup> Idem. p. 13

necessidade de territorializá-lo em solo paraibano, atribuindo a este espaço o lugar de construção dos talentos do músico:

[...] Fiel as suas origens, o artista sempre ressaltou o fato de ter nascido na Paraíba. Ele achava determinante na sua carreira o contato e as lições aprendidas entre Alagoa Grande, Campina Grande e João Pessoa. Foi por aqui, entre cabarés, feiras e botequins, que forjou seu talento nato. Ele assim disse em entrevistas no passado e seu repertório assim diz em audições no presente<sup>143</sup>.

Jackson consolidava-se dessa forma como um mito de origem, uma identidade atrelada aos signos culturais do Estado e da região, um corpo que mesmo tendo vivido em múltiplos espaços, carregava em si, nas palavras do jornalista, os aprendizados ainda adquiridos com a mãe nas rodas de coco que acompanhou quando criança:

Com os olhos, o mulatinho Zé, de seis anos, memorizava o manejo da percussão. Com os ouvidos, capturava as nuances das melodias embaladas pela puxadora. Com a boca, entre os dentes, mastigava e engolia a letra das músicas repetidas pelo coro da audiência. Com alma, fotografava a dança e o sorriso da mãe. Ambos lhe seguiriam por toda a vida, incorporados ao seu rústico e intuitivo aprendizado rítmico e melódico, repassado por ancestrais negros, indígenas e portugueses, através de anônimos músicos dos brejos, sertões e litorais nordestinos. O menino não sabia, mas nascia ali, entre emboladores e repentistas, zabumbeiros e triangueiros, sanfoneiros e coquistas, um dos maiores fenômenos musicais brasileiros, dono de um estilo inigualável em interpretar xotes, rojões, frevos, baiões, marchas, choros, cavalos-marinhos, maracatus, sambas, macumbas e tudo o mais que possa ser catalogado como música genuinamente brasileira<sup>144</sup> [...].

A identidade de Jackson do Pandeiro na Paraíba vai emergindo, portanto a partir deste trabalho de nomeação, de vinculação do músico ao seu território de origem, aos espaços onde viveu, por onde passou em solo paraibano, exercício de apropriação, de conquista, de territorialização onde o corpo do músico tornou-se o próprio espaço de investimento, como diz Certeau, “nomear é uma das primeiras formas que o homem desenvolveu de demarcar e tomar posse de um território, de dominá-lo, de colonizá-lo fabricando-o a partir de seus próprios interesses<sup>145</sup>. Jackson seria neste sentido um corpo nomeado, a presença do passado, imagem de um espaço preso a um tempo contínuo e totalizador, onde em vez da dispersão temporal e espacial emergentes no final do século XX e XXI, reinaria a unidade e a continuidade com o passado. Daí a história ser escrita

<sup>143</sup> MOURA, Fernando. *PARAÍBA Nomes do século*. Op cit. p. 22

<sup>144</sup> Op cit. p. 17

<sup>145</sup> CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. 2ª Ed. Rio Janeiro: Forense – Universitária. 2002.

como memória e promessa de superação do esquecimento, de encontro com a face autêntica que foi recalçada pela história, de reencontro com a identidade, com as origens, com a tradição.

“Vossa alteza” emergia, portanto, em seu estado natal enquanto uma identidade naturalizada, essencializada, acabada, um corpo que transcendentalmente carregava em si os signos de um talento nato, a espera apenas de ser (re)conhecido e servir como símbolo de poetização desse passado, de rememoração de suas experiências culturais. Não obstante, Foucault (2003) nos ensina a duvidar, a desconfiar de todo enunciado que se esforça que intenciona recolher a origem, a essência exata das coisas como se buscasse a mais pura verdade, sua identidade cuidadosamente recolhida em si mesma, sua forma imóvel e anterior a tudo que é externo e acidental, sucessivo. Procurar uma origem para Jackson do Pandeiro, como fez Fernando Moura, entre outros admiradores do músico, seria buscar a causa da sua história como o gênio da música nordestina, é uma tentativa de reencontrar “o que era imediatamente” o “aquilo mesmo” e uma imagem adequada a ele próprio e dessa forma tomar como acidental todas as peripécias que puderam ter acontecido, todas as astúcias, todos os disfarces é querer tirar todas as máscaras – da história do ritmista– para desvelar sua primeira identidade.<sup>146</sup>

Mas, como interrogadores genealogistas dessa história, devemos ter o cuidado de investigar as táticas sutis e silenciosas responsáveis pela fabricação desse sujeito, buscando a origem dos fios que teceram essas narrativas grandiosas sobre o músico, que o colonizaram que o produziram que fizeram de seu corpo um espaço de inscrição do passado, e ao invés de acreditar na origem metafísica de sua identidade podemos aprender que para além da sua história como majestade do ritmo, existem outras histórias, efêmeras rostidades que também o significaram, o constituíram, fazendo-o assumir ao longo da vida diferentes faces, múltiplas identidades, ou performances, nas palavras de Butler (2002). Produzindo-o enquanto um corpo itinerante, uma subjetividade em constante diáspora.

É válido lembrar os diferentes espaços/cidades em que viveu, os diversos shows, o contato com as diferentes produções musicais, as diferentes formas de se vestir que utilizou ao longo da vida, além desses os diversos personagens que incorporou ao longo de sua carreira, tanto nos palcos ao lado de Almira Castilho, como no cinema legitimando mais uma vez sua capacidade de se desdobrar em outros, sua face de sujeito

---

<sup>146</sup> FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. 18ª. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 2003. p. 16 – 20.

nômade. Não que estas diferentes identificações sejam seu segredo essencial, mas que nos fazem compreender que esse corpo não tem uma essência, ou melhor, que é um corpo sem órgãos<sup>147</sup>, como diria Deleuze, pois sua essência foi construída a partir de figuras que lhe foram acopladas, apropriadas, e reapropriadas para se determinar uma causa como fatos, como realidade.

A essas instâncias efêmeras de sua existência vem somarem-se os diferentes nomes por qual foi identificado ao longo da vida (José Gomes Filho, Jack, Jack do Pandeiro, Jackson do Pandeiro). Fruto de suas brincadeiras na infância, de acordo com Moura e Vicente<sup>148</sup>, o nome Jack emergiu da admiração do músico pelo ator norte-americano de filmes de faroeste, Jack Perrin, deste intérprete Jackson copiava o jeito de andar, cavalgar, sacar, encarar e sorrir. “A cópia era tão fiel ao original que o personagem saiu da tela do cinema, atravessou a rua e instalou-se sob o teto dos Gomes. O filho de Flora virava Zé Jack. Ou Jack, para os mais íntimos”. Ao longo de sua passagem por Recife no início de sua carreira na Rádio Jornal do Comércio, a nomenclatura Jackson do Pandeiro foi acoplada ao seu corpo em sua estreia na Emissora. Escolhida pelo locutor-chefe da rádio Ernani Séve, “Jack não soava bem. O nome não casava com a voz, não tinha a personalidade e o carisma do dono. É inserido, portanto o “son” ao prenome, mantendo-se o “do Pandeiro”, tornando-se desta forma Jackson do Pandeiro, mas uma dentre as várias outras denominações pelas quais o músico foi identificado ao longo da vida.

De acordo com Bourdieu (1986), é a partir da prática da nomeação que se busca instituir uma identidade constante e durável para os sujeitos, que se anseia garantir a identidade do indivíduo em todos os campos possíveis onde este intervém como agente, isto é, em todas as suas histórias de vida possíveis. É o nome próprio com a individualidade que ele representa que se assegura a constância através do tempo e a unidade através dos espaços sociais dos diferentes agentes sociais que são a

---

<sup>147</sup>Para Deleuze e Guattari (1980/2004), o Corpo sem Órgãos (CsO) está sempre por acontecer, ele se cria no plano de imanência, pertence ao mundo terreno, das vivências, dos modos de ser. O corpo não é hermético, acabado e constituído, mas uma derivação, um somatório de forças. Cada vivência é sempre singular e ao mesmo tempo múltipla. O CsO não deve se submeter a interpretação e ao julgamento, ele está associado a descrição e ao relato das experiências de si.

<sup>148</sup> MOURA, Fernando; VICENTE, A. **Op. cit.**, p. 40.

manifestação dessa individualidade nos diferentes campos<sup>149</sup>. Como instituição, o nome próprio é arrancado do tempo e do começo das variações segundo os lugares e o momento: assim ele assegura aos indivíduos designados, para além de todas as mudanças e todas as flutuações biológicas e sociais, a constância nominal, a identidade no sentido de identidade consigo mesmo que a ordem social demanda, assim

O nome próprio é o atestado visível da identidade do seu portador através dos tempos e dos espaços sociais, o fundamento da unidade de suas sucessivas manifestações e da possibilidade socialmente reconhecida de totalizar essas manifestações em registros oficiais, *curriculum vitae*, *cursus honorum*, ficha judicial, necrologia ou biografia, que constituem a vida na totalidade finita, pelo veredicto dado sobre um balanço provisório ou definitivo. "Designador rígido", o nome próprio é a forma por excelência da imposição arbitrária que operam os ritos de instituição: nomeação e a classificação o introduzem divisões nítidas, absolutas, indiferentes às particularidades circunstanciais e aos acidentes individuais, no fluxo das realidades biológicas e sociais.<sup>150</sup>

Assim, Jackson do Pandeiro, mais uma nomeação, foi classificado em vários momentos de sua vida por inúmeras denominações, Zé Gomes, Zé Jack, "O pandeirista", "Jackson do Pandeiro", "O homem orquestra", "O gênio da música brasileira", "O mestre dos ritmos", "O Rei do Ritmo", "O velho"<sup>151</sup> entre várias outras nomenclaturas que se modificavam de acordo com as múltiplas situações a que o músico foi sendo exposto ao longo de sua trajetória, podendo modificar-se por inúmeras vezes. Eis por que o nome próprio não pode descrever um domínio nem veicular uma informação única e acabada sobre aquilo que nomeia, pois "o que ele designa não é senão uma rapsódia heterogênea e disparatada de propriedades biológicas e sociais em constante mutação, todas as descrições seriam válidas somente nos limites de um estágio ou de um espaço."<sup>152</sup> Em outras palavras, ele só pode atestar a identidade da personalidade, como individualidade socialmente constituída, múltipla e em constante mudança.

Aos discursos lançados pelos jornalistas na plaquete/memorial durante os anos 2000, somaram-se os eventos realizados em homenagem ao músico, a exemplo do

<sup>149</sup>BORDIEU, Pierre. *A ilusão biográfica*. In: Usos e abusos da História Oral. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 1996. p.186-187.

<sup>150</sup> Idem.

<sup>151</sup> Com a emergência da Jovem Guarda e chegada dos ritmos estrangeiros no país Jackson estreia um programa de forró na Rádio Globo, ao lado de Adelson Alves, liderando um movimento de resistência em defesa dos ritmos nacionais e regionais, tornando-se em meio a nova geração de músicos "O Velho".

<sup>152</sup>BORDIEU, Pierre. Op. Cit. p.186-187.

“*Jacksons paraibanos - 1º Encontro Popular de Música Paraibana*<sup>153</sup>”, ocorrido entre 30 de agosto a 02 de setembro do mesmo ano. O evento, *um tributo a Jackson do Pandeiro*, surgiu da iniciativa conjunta do Musiclube, Folia de Rua, Associação Centro Histórico Vivo e Textoarte Editora, com apoio logístico da Rádio Tabajara, A União, PBTUR, Funjope, Setur e Sebrae. Dentre os integrantes do “Jacksons paraibanos” estão Biliu de Campina, Cascabulho, Mama Jazz, Sala de Reboco, Jarbas Mariz, Mestre Fuba, Paulinho Ditarso, Catia de França, Milton Dornellas, Coral Voz Ativa, Vozes da Juventude, MPB Quartas, Luar do Sertão, Bastianas, Dasbandas da Paraíba, Alex Madureira<sup>154</sup>, entre outros artistas prontos para prestarem suas homenagens ao venerado mestre, o “Rei do Ritmo”, e mostrarem nas palavras de Fernando Moura, “através de cantos, danças e batidas, porque a Paraíba podia- e devia- caminhar na direção de suas raízes, cuja ponta do iceberg (ou boca do vulcão) estava bem ao alcance para ser liquidada e multiplicada<sup>155</sup>”, ou seja, “a escola” Jackson do Pandeiro.

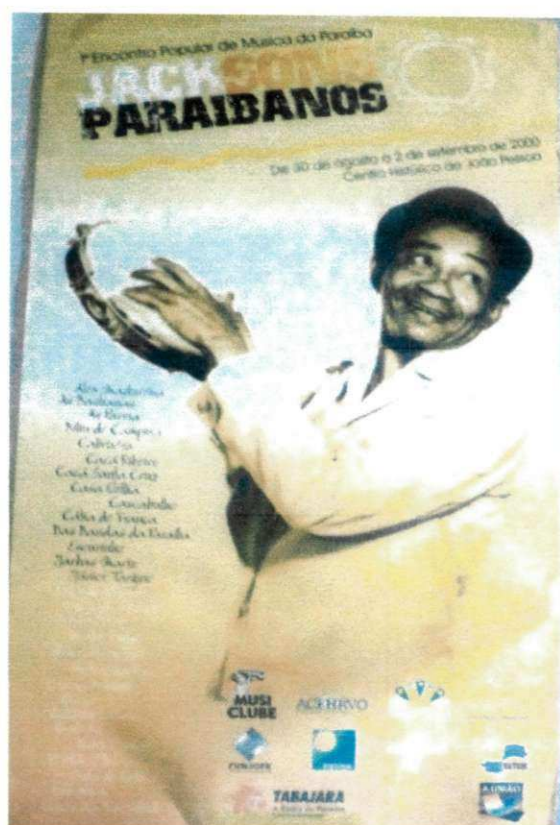
---

<sup>153</sup> Vejamos a programação: Dia 30/08 - Oficinas de pandeiro (com Paulinho Ditarso) e percussão (com Escurinho), na sede do Musiclube da Paraíba, situado a rua General Osório, s/n, centro, de manhã e à tarde. A noite, no mesmo local, exibição de vídeo com imagens de Jackson, de Rômulo Azevedo (produtor da série "A Paraíba e seus Artistas", da TV Paraíba), seguido de debate com Genival Macedo (compositor e amigo de Jackson do Pandeiro), e dos jornalistas Fernando Moura e Antônio Vicente (biógrafos do artista). As inscrições para as oficinas são gratuitas. Dia 31/08 - Data de aniversário de Jackson, será lançado à noite, no Parahyba Café, uma plaquete contando aspectos de sua vida e obra, dentro da série "Nomes do Século", de A União. Na ocasião o cantor Jarbas Mariz - acompanhado do Mestre Fuba - fará um tributo ao mestre com quem trabalhou Até a década de 70. Dia 1º/09 - Noite oficial do tributo, com grande show, a partir das 19 horas, em palcos abertos e montados na praça Antenor Navarro, Centro Histórico. Mais de 20 artistas, entre bandas e corais, irão se apresentar nesta noite. Dia 02/09 - Encerramento do Jacksons paraibanos com show no mesmo local dos grupos Bastianas, Dasbandas da Paraíba, Mama Jazz e grupo Tocaia (de Cajazeiras). Na mesma tarde/noite acontecerá exibição de grupos de coco de roda, antecedida de lançamento de CD e livro sobre os cocos paraibanos, sob responsabilidade do Laboratório de Estudos da Oralidade, da UFPB.

<sup>154</sup> Tributo a Jackson do Pandeiro. Disponível em:

<<http://br.dir.groups.yahoo.com/group/rodadeprosa/message/3699>> Acesso em 23/ 04/2012.

<sup>155</sup> MOURA, Fernando. **PARAÍBA Nomes do século**. Op. cit. p.16



**Figura 15.** Cartaz de divulgação do “Jacksons paraibanos- 1º Encontro Popular de Música Paraibana”. Ocorrido entre os dias 30 de agosto a 02 de setembro de 2000.

Desse modo, podemos analisar os caminhos que a cultura paraibana percorria no início dos anos 2000. Se por um lado, a poética da dispersão cultural, e fragmentação, tornavam-se impulsionadoras de novos marcos, novas formas de relações, comportamentos, delineando uma nova ritmicidade, consubstanciada por percursos outros que não necessariamente aqueles representados por passos de outrora, delimitados e muitas vezes lentos penetrando no tecido sócio econômico e cultural do planeta, pulverizando os elos de identificação culturais locais, como apresenta a Antropóloga Marta Anico (2005):

[...] É atualmente pouco razoável conceber a cultura como uma propriedade natural, autêntica e essencializada, de populações espacialmente circunscritas, uma vez que o mundo da contemporaneidade se configura como um mundo de cultura em movimento, de hibridação, em que sujeitos e objetos se desvincularam de localidades particulares para se reconfigurarem num espaço e tempo globais. As análises mais pessimistas desses processos argumentam que a globalização, ao afastar de forma radical a cultura do seu constrangimento espacial, promoveu a sua desterritorialização e,

consequentemente, a estandarização da produção e a homogeneização da procura. A globalização econômica encontra-se, assim, inevitavelmente associada à globalização cultural, um processo que se reflete na criação de um hiperespaço global, um mundo de simulações e de simulacros pautado pela instantaneidade e pela superficialidade<sup>156</sup>.

Por outro, as últimas décadas do século XX em vez de se encaixar no padrão moderno ocidental de globalização – globalização como homogeneização e uniformização, sustentada tanto pelas teorias da modernização, como pelas teorias do desenvolvimento dependente, parece combinar a universalização e a eliminação das fronteiras nacionais, quanto, o particularismo e a diversidade local, a identidade étnica e o regresso ao comunitarismo. Alguns teóricos a exemplo de Hall(1997; 2006), Souza Santos(2005), Anico(2005), entre outros, já interrogaram-se buscando compreender até que ponto a globalização cultural acarretou a homogeneização. Se para alguns autores a especificidade das culturas locais e nacionais está em risco<sup>157</sup>, para outros, a globalização tanto produz homogeneização como diversidade.<sup>158</sup> A integração institucional, sobretudo nos domínios econômico e político coexiste com a afirmação de diferenças e de particularismo.

Para Friedman, a fragmentação cultural e étnica, por um lado, e a homogeneização modernista, por outro, não são duas perspectivas opostas sobre o que está acontecendo, mas antes duas tendências, ambas constitutivas da realidade global.<sup>159</sup> Do mesmo modo, Appadurai<sup>160</sup> faz questão de salientar a maneira ativa, inventiva desencadeada pelos indivíduos no cenário sócio-cultural existente. A maneira como estes são processados pelos indivíduos e pelos grupos, prática que os coloca em um campo fértil para exercícios de resistência, seletividades e ironia no consumo da cultura global. Assim, num contexto em que sujeitos e objetos se desvincularam de localidades particulares para se situarem em novos cenários culturais, verifica-se a coexistência de

<sup>156</sup> ANICO, Marta. *A Pós- Modernização da cultura: patrimônio e museus na contemporaneidade*. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 11, n. 23, jan/ jun 2005. p. 72.

<sup>157</sup> RITZER, G. (1995), *The MacDonalidization of Society*. Thousand Oaks: Pine Forge.

<sup>158</sup> ROBERTSON, R.; KHONDKER, HABIB (1998), "Discourses of Globalization. Preliminary Considerations", *International Sociology*, 13 (1), 25–40.

<sup>159</sup> Ver: FEATHERSTONE, Mike (1990), "Global Culture: An Introduction", in Featherstone (ed.), 1–14; Featherstone, Mike (ed.) (1990), *Global Culture: Nationalism, Globalization and Modernity*. London: Sage.

<sup>160</sup> Appadurai, Arjun (1997), *Modernity at Large*. Minneapolis: University of Minnesota Press.



dinâmicas quer de homogeneização, quer de heterogeneização cultural<sup>161</sup> que em vez de anular as diferenças locais as articulam com os fluxos culturais globais mediante processos de hibridação, reinscrição e tradução cultural que contribuem para uma mediação entre diferentes culturas, estados, sociedades, histórias e tradições.<sup>162</sup>

Nesse sentido, compreendemos que as consequências desta revolução cultural global não são nem tão uniformes nem tão fáceis de serem previstas da forma como sugerem os homogeneizadores mais extremados. É também uma característica destes processos que eles sejam mundialmente distribuídos de uma forma muito irregular sujeitos ao que Doreen Massey (1995) denominou de uma decisiva *geometria do poder*, e que suas consequências sejam profundamente contraditórias.

Há nesse sentido, diversas tendências contrapostas impedindo que o mundo se torne um espaço culturalmente uniforme e homogêneo.<sup>163</sup> A cultura global necessita de diferenças para prosperar, mesmo que apenas para convertê-la em outro produto cultural para o mercado mundial (como, por exemplo, a cozinha étnica). É, portanto, mais provável que produza simultaneamente *novas* identificações<sup>164</sup> globais e *novas* identificações locais do que uma cultura global uniforme e homogênea, como afirma a própria Anico (2005):

Se a universalização e a globalização são as forças organizativas estruturantes da contemporaneidade, isso não significa que os localismos não adquiram grande significado. Assim, ao mesmo tempo que o espaço global se configura como um espaço de fluxos descentrado e fluido, transformando-se numa arena global que promove um intenso contacto entre culturas e economias, a pós-modernização da geografia (Robins, 1999) irá igualmente contribuir para um renascimento da localidade e da região (Jonas, 1988), mediante mecanismos e instrumentos de identificação e vinculação locais que conduzem ao ressurgimento de diversas formas de localismo cultural e que, muitas vezes, resultam na construção de novos referentes simbólicos de filiação coletiva através da valorização das memórias e do património local<sup>165</sup>.

<sup>161</sup> FEATHERSTONE, M. *Culturas globais e culturas locais*. In: FORTUNA, C. (Org.). *Cidade, cultura e globalização*. Oeiras: Celta, 2001. p. 83-103.

<sup>162</sup> ROBINS, K. *Tradition and translation: national culture in its global context*. In: BOSWELL, D.; EVANS, J. *Representing the Nation: a reader: histories, heritage and museums*. London: Routledge, 1999. p. 15-32.

<sup>163</sup> HALL, 1992; ROBINS, 1997; MILLER, 1997.

<sup>164</sup> HALL, 1992.

<sup>165</sup> ANICO, Marta. Op. Cit. p. 73.

Esse movimento tem sido observado em várias regiões do globo como reações defensivas negativas e contrárias a cultura global. No Brasil tem se destacado pela proliferação de instituições e instrumentos voltados para proteção das culturas regionais e locais que passaram a ser vistas como “reliquias culturais da nação” a ser guardadas/mantidas por políticas públicas de apoio e proteção a cultura. Perante uma ameaça de ruptura e de desaparecimento de referentes culturais em face da eventualidade da sua assimilação por uma cultura transnacional, por vezes real, por vezes imaginada, assistindo-se assim, a uma crescente valorização das experiências tradicionais de lugar, (como vem acontecendo na Paraíba em relação a Jackson do Pandeiro), as quais tem sido acompanhadas, não raras vezes, por um sentimento nostálgico em relação ao passado, que é, em função das circunstâncias e necessidades do presente, “resgatado”, interpretado, recriado, inventado e processado através da mitologia, das ideologias, dos nacionalismos, do romanticismo, dos localismos e, em alguns contextos, da gestão e do *marketing* cultural.<sup>166</sup>

#### 1.4 - Coroando o Rei

*[...] Rei no país dos ritmos, legou, para um séquito eterno, uma luminosa e inigualável coroa de sons de ouro. Uma coroa de couro. Ou de coco<sup>167</sup>.*

Os homens morrem porque não são capazes de juntar o começo ao fim<sup>168</sup>, esse desejo de refazer o passado em todos os seus meandros e acontecimentos, os mais banais possíveis tal como realmente aconteceram torna-se irrealizável em face da defasagem que sempre separa a experiência vivida da narrativa sobre o vivido. Narrar neste sentido torna-se um esforço, mesmo que ilusório, de reconstituir por meio da linguagem a materialidade do que não existe mais, sendo atribuído a um corpo o poder de proferir “verdades” sobre um espaço, tempo, objeto, ou sujeito.

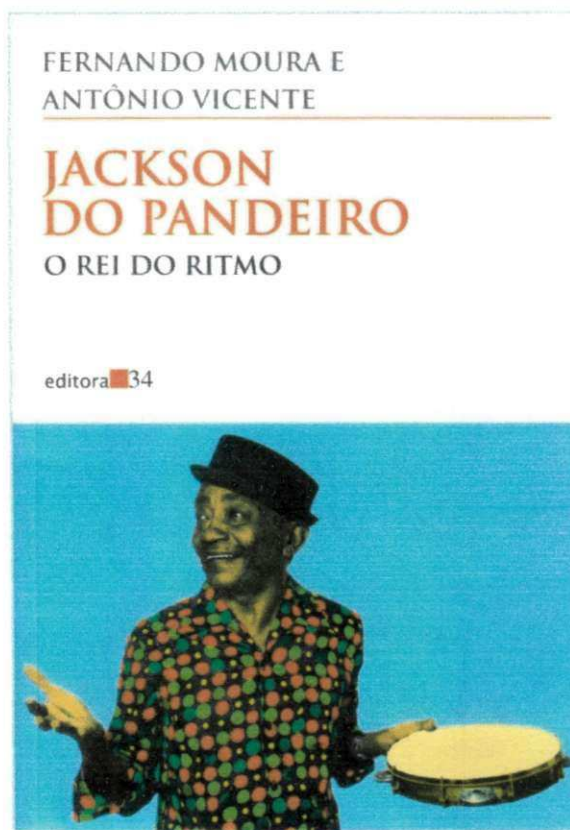
<sup>166</sup>HOBSBAWM; RANGER, 1983; LOWENTHAL, 1998; MACCANNEL, 1976; ROJEK, 1993 *Apud* ANICO, 2005, p. 74.

<sup>167</sup> MOURA, Fernando. **PARAÍBA** Nomes do século. Op. cit. p. 5.

<sup>168</sup>CANDAU, Joel. **Memória e identidade**. Tradução: Maria Leticia Ferreira. – São Paulo: Contexto, 2011. p. 59.

A partir destas considerações, propomos neste item dialogar acerca do movimento de construção do artista na Paraíba no início dos anos 2000 a partir da biografia “Jackson do Pandeiro o Rei do Ritmo”, e investigar no corpo desta escrita, a trama por meio da qual Jackson do Pandeiro foi sendo coroado/ construído como Rei, alcançando visibilidade no Estado a partir da imagem de monumento da música nordestina.

Jackson do Pandeiro o Rei do Ritmo, é uma biografia histórica escrita em onze capítulos, composta por 416 páginas contendo textos e imagens sobre a vida e obra do artista. Escrita pelos jornalistas Fernando Moura e Antônio Vicente, e lançada pela editora 34 em 2001<sup>169</sup>, o monumento visa por meio de sua tessitura “resgatar” Jackson do Pandeiro do passado, bem como nomea-lo mais uma vez sob o signo de Rei, colocando-o nos anos 2000 como o maior ritmista da História da música brasileira.



**Figura 16.** Capa da Biografia “Jackson do Pandeiro o Rei do Ritmo.” Fonte: Memorial Jackson do Pandeiro.

<sup>169</sup> Por meio da lei nº 718/2001 a Prefeitura Municipal de Alagoa Grande autorizou em 02 de maio de 2001 a abertura de crédito especial na importância de 10.000(dez mil reais) destinado a participação financeira no lançamento desta biografia.

Inscrevendo-se como herdeiro do movimento “*New Journalism*” no Brasil, o texto se destaca pela experimentação estético-literária por meio da qual os autores construíram a narrativa, e os personagens, prática escriturística que proponho analisar com mais acuidade nos parágrafos que se seguem.

Esse movimento de “aplicação das técnicas ficcionais a textos de não-ficção” no âmbito do jornalismo tornou-se comum nos Estados Unidos na segunda metade do século XX, tendo como expoentes Truman Capote, Tom Wolfe e Norman Mailer. Emergindo a partir da busca de uma reportagem mais solta, criativa e provocante, tirando da literatura - e de outras formas de compreensão e expressão do mundo inspirações renovadoras, tornando-se conhecido também como “jornalismo literário.”<sup>170</sup> O romance sem ficção tem por base a tessitura da “realidade” em um estilo narrativo literário, características bastantes presentes nas biografias históricas recentes produzidas por jornalistas, e também podem ser observadas nas biografias produzidas por historiadores.

Tomando por base o historiador Giovanni Levi (1989) “[...] a biografia constitui, com efeito, a passagem privilegiada pela qual os questionamentos e as técnicas próprias à literatura se colocam para a historiografia”. No mesmo sentido, Jacques Le Goff (1989), que lançou na França uma biografia de São Luis, afirma: “a biografia histórica deve se fazer, ao menos em um certo grau, relato, narração de uma vida, ela se articula em torno de certos acontecimentos individuais e coletivos - uma biografia não *événementielle* não tem sentido (...)”. A historiadora norte-americana Natalie Davis ao buscar narrar as vivências de seu biografado o camponês Martin Guerre, indica outra característica dos trabalhos de biografias no âmbito da história. Na introdução ao livro “O retorno de Martin Guerre” (1987), ela afirma: “[...] o que aqui ofereço ao leitor é, em parte, uma invenção minha, mas uma invenção construída pela atenta escuta das vozes do passado.”<sup>171</sup>

A situação não é muito diferente nas biografias históricas produzidas atualmente por jornalistas. A literatura, com seu caráter ficcional, têm-se infiltrado de forma

<sup>170</sup> LIMA, Edvaldo Pereira. *O que é livro-reportagem*. São Paulo, Brasiliense, 1993. p. 51-53.

<sup>171</sup> SCHMIDT, B. B. *Construindo biografias - historiadores e jornalistas: aproximações e afastamentos*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 10, n. 19, 1997. p. 05.

marcante também nesta área. O escritor Jorge Caldeira classifica a biografia como "um híbrido (...) que exige tanto fontes documentais como interpretação e ficção"<sup>172</sup> Já o jornalista Alberto Dines, que escreveu as biografias de Stefan Zweig e de Antônio José da Silva (o "Judeu"), afirma: "quem se deixa levar pela curiosidade, não deve temer a invenção". (...) a fidelidade aos fatos não é inimiga da criatividade (...). "Importante assinalar que o biógrafo não é um mero colecionador de informações, inéditas ou não, mas um "reconstrutor" de existências, narrador de vidas, como dizia Virginia Woolf."<sup>173</sup>

Algumas vezes, historiadores e jornalistas valem-se, inclusive, dos mesmos recursos narrativos para construir biografias: o *flashback*, por exemplo, buscando produzir suas narrativas acerca dos biografados para além da estrutura cronológica rígida, do tipo assim nasceu, assim viveu e assim morreu. "O recurso do flashback, por exemplo, pode dar mais vida ao texto."<sup>174</sup> Assim, os jornalistas Fernando Moura e Antônio Vicente ao buscarem narrar a vida e obra de Jackson do Pandeiro constroem as páginas iniciais de sua trama retomando o cenário dos anos 40 e 50 da vida de Jackson, momento em que o músico chega à cidade de Recife e lá se estabelece como pandeirista, registrando a posição ocupada pelo ritmista no *cast* da Rádio Jornal do Commercio, espaço ocupado por Jackson desde o ano de 1948 quando aceita o convite do maestro Nôzinho para fazer parte da orquestra recém-inaugurada, a Jazz Paraguay:

No meio de uma constelação milionária, quem iria reparar, naqueles dias, no paraibano baixinho, moreno, bigodinho ralo, ritmista da Jazz Paraguay, chegado da Rádio Tabajara da Paraíba junto com a leva de músicos recrutados por Nôzinho, oriundos da sucessora da aplaudida e nacionalmente conhecida Orquestra Tabajara? Qual repórter ou fotógrafo registraria, para a posteridade, a presença do pandeirista Jack entre as milhares de testemunhas daquele acontecimento histórico? Na ocasião, ninguém. Alguns meses depois, ouvintes e colunas especializadas já mencionariam o seu nome. Mas seria necessário mais cinco anos para que a voz e o ritmo de Jackson do Pandeiro saíssem de Pernambuco para o mundo, de uma maneira que até então ninguém fizera. E que não o faria, até a chegada do terceiro milênio, pelo menos<sup>175</sup>.

<sup>172</sup> Benchimol, 1995 Apud SCHMIDT, 1997, p. 05.

<sup>173</sup> Idem.

<sup>174</sup> Ibidem. p. 102.

<sup>175</sup> MOURA, Fernando; VICENTE, A. Op. cit. p. 11.

Os jornalistas vão construindo por meio de suas narrativas à imagem do herói, o sujeito humilde que saindo do anonimato quase absoluto alcança por meio do talento e do esforço um trono na constelação da música nacional. Dessa forma ao narrarem a “odisseia” percorrida pelo ritmista na Radio Jornal do Comércio fabricam a imagem do sujeito tímido e discreto que sozinho não seria capaz ganhar visibilidade na emissora, sendo necessário, de acordo com Fernando Moura e Antônio Vicente, Ernani Séve, locutor-chefe da rádio interceder junto a direção da Emissora para que Jackson ganhasse visibilidade, podendo expor os seus talentos e sua cultura musical :

Tímido e recatado fora dos palcos, Jack era incapaz de se insinuar ou se auto-indicar aos programadores e donos dos horários na extensa programação da emissora, que ia das 6h 55 até às 24h 00. Ele chegava e olhava o quadro de escalação. Se o seu nome não estivesse na lista, pegava o pandeiro, punha debaixo do braço e ia embora<sup>176</sup>.

Dessa forma o personagem vai emergindo, ganhando corpo, ganhando status, vai sendo produzido, colonizado para ser um Rei. E para a legitimação de tal imagem os escritores remetem-se repetidas vezes as notas de jornais e reportagens que trouxeram ao longo dos anos registros sobre o pandeirista, em especial quando o nomeavam sob o prisma de autoridade da música brasileira:

[...] A fama, mesmo provincianamente, chega com as cartas de fãs e as notas na coluna sobre rádio, no Jornal do Comércio. Uma de 25 de dezembro de 1949: Jackson do Pandeiro é o homem- orquestra. Em seu gênero há poucos artistas que merecem a mesma classificação. Sob todos os aspectos, Jackson do Pandeiro pode ser apontado como o maior cantor de Samba ritmados do norte do país, enuncia a primeira crítica impressa, algumas semanas após suas primeiras audições<sup>177</sup>.

E continuam mais uma vez a lançar as assertivas no sentido de tecer a imagem do Rei que buscam projetar:

Aos poucos, Pernambuco e “o mundo” vão ouvindo mais atentamente aquele exímio instrumentista, mungangueiro, com jeitão amatutado, e reconhecendo um intérprete singular, dono de uma forma cosmopolita de cantar as coisas do povo nordestino. Sem ter a mínima noção disso, Séve mergulhara na pia batismal a cabeça de um futuro rei, tendo os holofotes do palco como coroa e o microfone como cetro.<sup>178</sup>

---

<sup>176</sup>Op. cit. p. 13

<sup>177</sup>Op. cit. p. 14

<sup>178</sup>Op. cit. p. 14

Deste modo, Jackson do Pandeiro vai sendo construído como o Rei, o mestre dos ritmos, o homem- orquestra, sua história, sua biografia vão sendo construídas para legitimação desta imagem. É a fabricação do mito, resultante de uma cultura da memória que tende a valorizar alguns elementos do passado como arquétipos, e os artistas considerados regionais a exemplo de Jackson vão sendo envoltos desse poder mítico de evocar o passado, de fazê-lo exemplo, ensinamento para as novas gerações de músicos, torna-se um símbolo do talento e da excepcionalidade um caminho a ser seguido em meio a instabilidade e a insegurança reinante no mundo cultural pós-moderno.



**Figuras 17, 18.** Cartaz e folder de divulgação do “Jacksons paraibanos - 2º Encontro Popular de Música Paraibana”. Evento onde foi lançada a **Biografia** “**Jackson do Pandeiro o Rei do Ritmo**”. Ocorreu entre os dias 11 a 13 de abril de 2001. Fonte: Memorial Jackson do Pandeiro.



Característico também do movimento de flashback realizado pelos autores, é o constante retorno ao passado de alguns personagens que os jornalistas realizam ao longo da obra. Assim sempre que precisam mencionar o nome de algum sujeito que esteja inserido na trama tecida sobre Jackson, os jornalistas mergulham no passado seja de músicos, compositores, dançarinas, empresários, ou qualquer outro indivíduo, narrando desde a origem do mini-biografado ao encontro com Jackson, e a sua participação na trajetória do “grande rei”. Toda a prática escriturística gira em torno deste propósito, desta finalidade.

Assim, por meio de alguns mecanismos históricos e literários, os autores vão construindo suas narrativas sobre o músico, porém, apesar da semelhança entre as biografias produzidas por historiadores e aquelas construídas por jornalistas é possível destacar igualmente algumas diferenças importantes entre ambas. Em primeiro lugar, há um tratamento diferenciado das fontes de pesquisa. A historiografia, apesar de suas significativas transformações teóricas e metodológicas recentes, manteve-se fiel à cultura da crítica aos documentos: quem produziu determinado vestígio, em que circunstâncias, a partir de quais perspectivas? Com quais interesses! Estes questionamentos, primários na investigação histórica, nem sempre estão presentes nos trabalhos jornalísticos. Assim, por exemplo, Fernando Moura e Antônio Vicente realizaram uma ampla pesquisa documental para construir a biografia de Jackson do Pandeiro: consultaram jornais, fotografias, documentos oficiais e, sobretudo valem-se de várias entrevistas. Sua preocupação com os detalhes é notável e transparece ao longo de todo o livro, o que contribui para compor um “clima” da época em que viveu o personagem.

Esta preocupação, que acompanha também muitos historiadores, serve, nesse caso, para dar um “sabor de verdade” à trama apresentada. Porém, as informações retiradas das fontes, e adaptadas na narrativa, não são colocadas “sob suspeição”, ou seja, não têm seus locais e mecanismos de produção investigados<sup>179</sup>. Por exemplo, na maior parte das vezes, Moura e Vicente usam as falas dos depoentes como dados, e não como leituras, da realidade. Desta forma, não leva em conta os complexos processos de (re)criação do passado, das relações entre o lembrar e o esquecer, que marcam o funcionamento da memória e que vêm sendo tão ressaltados pelos estudiosos da história

---

<sup>179</sup> SCHMIDT, B. B. Op. Cit. p. 06.



oral. Já o historiador Georges Duby (1987), apesar do forte acento literário de seu Guilherme Marechal, não deixa de fazer uma crítica da principal fonte pesquisada: um poema escrito em homenagem ao cavaleiro biografado. Diz ele: “Escutemos suas palavras, ou pelo menos essas cuja memória mais tarde se preservou, após sua morte, na casa de seus herdeiros, essas que eles julgaram dignas de sua glória (...)”<sup>180</sup>. Portanto, o autor explicita, ainda que “por dentro” da narrativa, o caráter seletivo do documento consultado e o interesse ao qual ele respondia -a glorificação de Guilherme.<sup>181</sup>

Outra diferença, importante, entre as biografias produzidas no campo da história e as elaboradas no âmbito do jornalismo é maneira como ambos vão lidar com as técnicas ficcionais. Acredito que, nesta última, o conteúdo ficcional é mais amplo do que nas primeiras. Como ressaltai anteriormente, o *new journalism* buscou aproximar-se da literatura impulsionando aos jornalistas recorrerem a todos os artifícios literários (diálogos, monólogos interiores, teorizações ensaísticas), simultaneamente e dentro de um espaço breve, buscando conquistar o leitor, emocional e intelectualmente.

O impacto deste movimento foi mais limitado no caso da reportagem em periódico, seja porque as empresas jornalísticas inibem o emprego de recursos literários (já que pretendem dar a impressão de objetividade e imparcialidade na divulgação das notícias), seja porque a extensão da matéria não requer o uso de técnicas narrativas variadas. Porém, no que se refere à reportagem em livro, como é o caso das biografias, a influência da literatura foi muito mais marcante.<sup>182</sup> Dessa forma, Moura e Vicente ao fabricarem o seu texto, (re) inventam os cenários, os diálogos e até o estado psíquico dos personagens, buscando repetidas vezes por meio de metáforas aproximarem o leitor da cena vivida, ao mesmo tempo em que atribuem um tom literário a narrativa:

[...] Antes de completar sete anos, o menino [Jackson] ganha as polegadas e dose de coragem necessárias à sua iniciação musical. Com ajudazinha meio enviesada do zabumbeiro preferido de Flora, que, vire e mexe, faltava aos compromissos. Naquele dia, à tarde, haveria coco. Mas sem a marcação precisa de João Feitosa, que desaparecera de novo. “Doente”, para variar. Flora teria que procurar um substituto de última hora e, fosse quem fosse, não teria a mesma levada do velho João. Chega a chorar por isso.

---

<sup>180</sup> DUBY, Georges. *Guilherme Marechal ou o melhor cavaleiro do mundo*. Rio de Janeiro, Graal, 1987.p. 12.

<sup>181</sup> SCHMIDT, B. B. Op. Cit. p. 06.

<sup>182</sup> LIMA, 1993 *apud* SCHMIDT, 1997, p. 07.

As lágrimas de Flora abrem algumas comportas internas no silencioso aprendiz de ritmista. Sente que chegara a sua hora. A mãe no terreiro, ele na rede da sala. Os instrumentos estão lá, onde sempre estiveram. Ele é quem estava prestes a mudar de lugar na vida. Desce da rede e sobe em um tamborete. O pequenino agiganta-se. Pega o pesado bombo da parede e o acomoda no chão. Segura a baqueta e solta os sonhos de sua reduzida existência. Mistura-os, condimentando com as latentes batidas colhidas nas incontáveis horas de observação do repicado moído de João Feitosa. “Chegou com se fosse uma coisa que eu gravei, né?”, confessaria anos mais tarde. E gravara bem. Estava tão parecido com que fazia o tarimbado instrumentista que decide ir mais longe. Até o quintal: “Mãe, agora não precisa mais de *seu* João Feitosa nem de ninguém. Eu já sei tocar bombo...”<sup>183</sup>.

Este é um exemplo típico de texto ficcional que, embora baseado em certas informações, não aparece em nenhum registro na forma como foi apresentado, servindo mais como um recurso estilístico. Nos trechos citados, o estilo da narrativa lembra outra característica do New journalism: o recurso do “fluxo de consciência”, ou seja, “a reprodução dos pensamentos dos personagens”, seus sonhos, medos, gestos, hábitos, costumes, decoração e tudo que sirva para o leitor situar, deduzir, inferir melhor o estado de ânimo dos personagens focalizados, os cenários dos relatos, a época, a posição que ocupam na sociedade ou que gostariam de ocupar. O objetivo é fazer o leitor captar uma impressão mais densa e completa da realidade que o relato reproduz<sup>184</sup>. O uso de metáforas é ainda maior em outros momentos da obra sobre o artista como no início do terceiro capítulo, “Alagoa Grande, 1919”, onde os autores apresentam o momento de nascimento de Jackson:

Ela não tocara naquele domingo. Não haveria função no brejo. A queima da caieira teria seu primeiro e único silêncio em anos. Quase reverencial (grifos nossos). Em muda cumplicidade. Dona Flora Mourão, a artista do lugar, recolhera-se a sua tapera. Esgueirando-se como felina, ativa como uma índia. Amparada por uma parteira. Naturalmente, com seu canto. Iria parir. José, o pai da criança, não ouviria os alegres cocos da mulher a animar a formada de tijolos que moldara por meses. E tinha que ser assim. Naquele dia, concebido como outro barro, oriundo da mesma terra, nasceria seu primeiro filho, também José. Chegaria em tempos de paz. Mais um a repovoar o planeta, privado de milhões de almas, dizimadas pela guerra e a gripe espanhola. Um entre tantos, naquela hora. Gênese da alegria. Do casal, por enquanto<sup>185</sup>.

<sup>183</sup> MOURA, Fernando; VICENTE, A. Op. cit. p. 38.

<sup>184</sup> LIMA, Edvaldo Pereira. Op. Cit. p. 50.

<sup>185</sup> MOURA, Fernando; VICENTE, A. Op. cit. p. 23.

Ao longo da obra, podemos observar também a nomeação do músico como um corpo adjetivado de “herói”, o sujeito que ainda adolescente com a morte do pai, assume ao lado da mãe as responsabilidades do lar, passando a ser ao longo de sua trajetória a base, o sustentáculo da família. Moura e Vicente constroem essa narrativa fabricando o músico através de uma memória de liderança, de coragem, de heroísmo, elementos necessários para a legitimação de sua imagem de Rei,

[...] Como toda mãe zelosa, [Flora] só se recolhia a noite quando o filho mais velho chegava. Na verdade, era mais do que zelo, era respeito. Se tivesse tido em sua história uma atitude “normal” em relação aos homens, como a maioria das mulheres de sua época, poderia dizer-se que havia até um misto de submissão em seu comportamento, assemelhando-se a uma devotada esposa a suprir as necessidades básicas do marido. Tudo era primeiro para José. A primeira palavra, o primeiro sorriso, o primeiro prato. Ele podia estar onde estivesse, as porções iniciais eram separadas para quando o filho chegasse. Depois o restante, inclusive ela. Essa acintosa predileção por Jackson, ao contrário, do que se possa imaginar, não despertou a ciúmeira dos irmãos. Longe disso. Eles também agiam como se Jackson fosse o centro de suas experiências, o pai, o protetor, o eixo. O que ele falasse estava falado. Flora e os filhos absorveram a liderança do primogênito com a mesma naturalidade com que ele incorporou essa condição. A vida determinou assim e pronto (grifos nossos)<sup>186</sup>.

Jackson surge desta forma como o líder, o condutor, o eixo de sua casa, de sua família, vazando na narrativa dos jornalistas o espírito de liderança a que o músico estava “predestinado”, podemos observar entre as suas bordas a emergência do Rei, na medida em que esses enunciados começam a colonizá-lo, dizê-lo desta forma, bem como a edificar uma memória para o ritmista, tecendo-o como o soberano, o líder a que todos estavam predestinados a obedecer, porque “*a vida determinou assim e pronto*”<sup>187</sup>. Assim, essa memória se cristaliza como sua história de vida, que é tomada como um plano de imanência que se coaduna para a produção de sua imagem de Rei. Com isso, a sua vida passou a ser reescrita para construir por meio de uma história monumental a imagem de um herói exemplar, que servisse de modelo para quem a lê-se em diversos momentos.

A própria maneira como o enredo foi organizado intenciona construir essa imagem do sujeito espoliado pela vida que nascera e se criara em privadas condições e

<sup>186</sup> Op. cit. p. 56

<sup>187</sup> Op. cit. p. 56

que só através de seus talentos, de suas raízes musicais teria alcançado um lugar de sucesso na constelação musical brasileira. A narrativa, especialmente do terceiro ao décimo capítulo foi organizada com este propósito, assim, em sentido teleológico<sup>188</sup>, ou seja, é a trajetória “do menino pobre e analfabeto, filho da cantora de coco Flora Mourão, que emerge da miséria quase absoluta no começo da vida para um posto no topo da cultura nacional<sup>189</sup>”. Dessa forma a sua memória é tomada como um plano de imanência, porque é a partir dessa memória que Jackson é produzido como um monumento, um símbolo, projetado com a função de ser um dispositivo de lembrança, ou seja, Jackson é (re)escrito e fixado sobre a imagem do homem dedicado, corajoso, com espírito de liderança, sendo um exemplo entre seus contemporâneos, uma figura exemplar para a História da música paraibana.

Com isso, notamos que à medida que ele é instituído enquanto herói, ele é dito e escrito como um exemplo de vida a ser seguido por outras pessoas. Uma vez que essa mesma imagem é também um signo, que é construído para comunicar sentidos para outros, já que a instituição dessa história sobre Jackson o transforma em um modelo, um exemplo, marcado simbolicamente pela coragem, pela humildade, pelo talento, pelo apego as raízes da música nacional, juntamente com a sua dedicação e o cuidado para com família. Dessa maneira, Jackson passa a funcionar como um símbolo, a partir de um conjunto de discursos que se efetivam como sendo a sua história, mas podemos notar que esses conjuntos de enunciados nada mais são do que um conjunto de memórias. Essas memórias se edificam como a sua história à medida que elas são revisitadas como lugares de verdade, já que elas são produzidas quando tomam como base sua própria história de vida, pois ela passa a ser apropriada como espaço para criação da figura do herói exemplar e que se institui como um Rei na História da música nordestina.

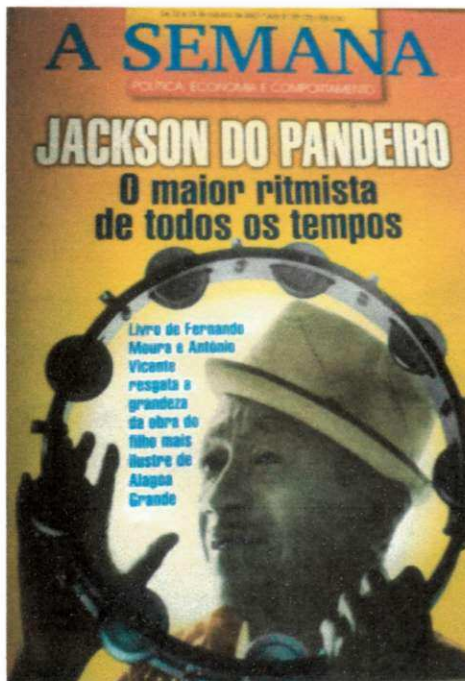
Após o seu lançamento, a obra foi amplamente propalada pelos jornalistas. Ganhando espaço nos mais diversos meios de comunicação. Sites, revistas, eventos,

---

<sup>188</sup> Moura e Vicente organizaram o livro a partir da seguinte divisão: 1-“Boa Noite”; 2- *Cumade Sebastiana*; 3- Alagoa Grande, 1919; 4- Campina Grande, 1930; 5- João Pessoa, 1944; 6- Recife, 1948; 7- Rio de Janeiro, 1954; 8- Glória, 1955; 9- Olaria, 1967; 10- Brasil, 1978. É válido observar em especial a partir do terceiro ao décimo capítulo, pois estes se constituem em uma narrativa de sentido cronologicamente sequenciada, que buscam por meio de sua estrutura tecer para o leitor a imagem de uma trajetória que caminhou em sentido crescente.

<sup>189</sup> Op. cit.

entre outros lugares, que sempre traziam em suas narrativas a figura de Jackson do Pandeiro atrelada à imagem de “Rei”, “o mestre dos ritmos”, “o inigualável”, etc., jogos de enunciados que contribuíram para legitimá-lo no novo século a partir desta imagem. Como podemos observar nas capas de algumas destas revistas:



**Figura 19.** Capa da revista “A Semana”. O número refere-se de 12 a 18 de outubro de 2001. Fonte: Memorial Jackson do Pandeiro



**Figura 20.** Capa da revista “Philipéia: A revista cultural da Paraíba”. O número refere-se ao mês de outubro de 2001. Fonte: Memorial Jackson do Pandeiro

Dessa forma, podemos compreender a maneira como este músico foi sendo construído no início dos anos 2000 por meio da biografia e dos enunciados relacionados a esta. Os vários discursos emitidos pelos jornalistas ao se apropriarem da imagem de Jackson do Pandeiro o produziam/fabricavam sob a nomenclatura de “Rei do Ritmo”, projetando-o para a contemporaneidade sob esta designação. A própria biografia, que inicialmente carregaria o título “Coroa de couro, Jackson do Pandeiro o Rei do Ritmo” é a materialização /legitimação de um desejo de tornar o ritmista um monumento, um emblema da cultura paraibana. Jackson do Pandeiro vem sendo projetado, portanto, na Paraíba ao longo das últimas décadas do século XX e início do XXI como um modelo de músico a ser seguido pelos ritmistas da nova geração. É um corpo que discursivamente carrega em seus contornos os signos de uma autêntica cultura regional,

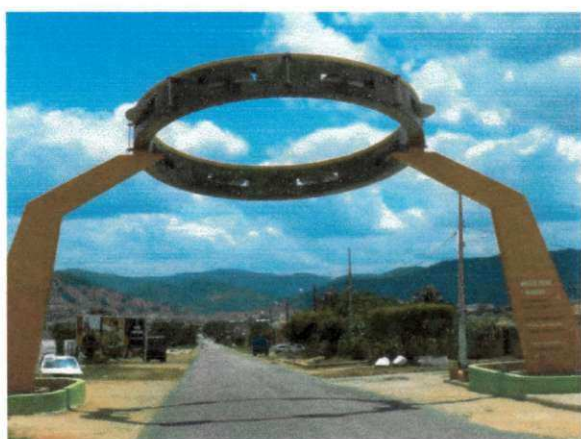
mesmo que suas músicas, e os seus discursos o denunciem enquanto um ser fracionado/desterritorializado de seu lugar de origem.

Não obstante esse movimento de territorialização do músico ao longo dos anos 2000 pode ser observado com mais acuidade em sua terra natal, Alagoa Grande, pois desde o lançamento da biografia do músico (Jackson do Pandeiro: O Rei do Ritmo) em 2001, a cidade vem produzindo um feixe de imagens e discursos sobre o artista, buscando a partir de um duplo movimento (memorialístico e turístico) projetar a cidade tornando-a desde a entrada da cidade “A terra de Jackson do Pandeiro”. Acresce a este elemento o fato de um dos autores da biografia do ritmista, Fernando Moura, ser o responsável em conjunto com a Prefeitura Municipal e o Ministério do Turismo pela construção de um Memorial na cidade em homenagem ao músico, “Memorial Jackson do Pandeiro” inaugurado em 2008, tornando-se por excelência, como afirma Pierre Nora, o espaço de celebração da memória de Jackson do Pandeiro, o lugar de imortalização do músico. Vejamos a tessitura desta história no capítulo dois.

## CAPÍTULO 2: O TEMP(L)O DO REI: EDIFICANDO UM PALÁCIO PARA O REI DO RITMO

*[...] Vencedor na arte que abraçou, o intérprete, compositor, e instrumentista, nascido no Engenho Tanques, as vésperas da passagem de seus 90 anos, retorna ao berço de sangue, para reverências e descansos eternos. Para ficar em casa<sup>190</sup>.*

Ao entrarmos na cidade de Alagoa Grande/PB (sentido João Pessoa-Alagoa Grande), a primeira imagem que contemplamos é um imenso pandeiro suspenso no ar, um pórtico em forma de instrumento musical circundado por uma placa próxima ao monumento, com os dizeres: "Alagoa Grande - Terra de Jackson do Pandeiro".



**Figuras 21, 22.** Pórtico e coluna de entrada da cidade de Alagoa Grande, na coluna próxima ao pórtico e na placa observamos os enunciados em destaque: Alagoa Grande: "Terra de Jackson do Pandeiro".

A imagem instaura e propaga uma memória musical para a cidade: é a terra da música, dos cocos e sambas, de um Rei. A imagem fabrica o visitante, fazendo-o ler/ouvir os sons de uma espacialidade (de) marcada pela música. Mas este jogo de imagens não existiu desde sempre. Os arquivos que vão desde as imagens e discursos veiculados pela mídia à construção de um memorial no centro da cidade, faz parte de um projeto mais amplo: territorializar na memória dos cidadãos o sentimento de orgulho pelo lugar (de) marcar em suas subjetividades os signos de reconhecimento, identificação com uma espacialidade arquitetadamente imersa em uma cultura musical,

<sup>190</sup> FILHO, Hildon Régis Navarro. **Folder de divulgação do memorial.** Dezembro de 2008.

bem como legitimar perante os visitantes do município e seus habitantes o valor, respeito, e admiração que a cidade possui pela produção musical de um de seus filhos mais ilustres: Jackson do Pandeiro. É mais uma forma de (re) afirmação da identidade do lugar, que já vinha sendo trabalhada através das celebrações das datas, festividades e rituais cívicos.

Foi no interior desta rede de preocupações que se assistiu, em dezembro de 2008, a inauguração do “Memorial Jackson do Pandeiro”, localizado na cidade de Alagoa Grande/ PB. Organizado e financiado pela Prefeitura municipal, em parceria com o Ministério do Turismo, e com o apoio do jornalista e escritor Fernando Moura, o memorial biográfico, foi idealizado como arquivo de memórias, devendo eternizar em seu interior os fragmentos (discos, objetos, documentos, fotografias, vestuários, instrumentos musicais, entre outros elementos) de um “passado glorioso” tecido pela trajetória do cantor e compositor paraibano Jackson do Pandeiro.

Marco da ilusão de eternidade, o memorial foi idealizado a partir de uma missão: “parar o tempo, bloquear o trabalho do esquecimento, fixar um estado de coisas, imortalizar a morte, materializar o imaterial para prender o máximo de sentidos num mínimo de sinais<sup>191</sup>”, e assim, “disseminar o legado do rei do ritmo, para as gerações futuras<sup>192</sup>”, buscando através da tessitura desta memória legitimar uma identidade e um passado para o lugar (im) mortalizando as frestas da trajetória de um dos cidadãos cujos talentos musicais, segundo os organizadores do Memorial, teriam sido aprendidos ainda no solo do município.

A aceleração do mundo contemporâneo, atrelado à instantaneidade das pertencas culturais, impulsiona os sujeitos a habitarem o *não lugar*<sup>193</sup> e vivenciarem forasteiramente uma ou outra forma de cultura, reafirmando a tese de que a mesma não pode ser compreendida como um elemento natural, autêntica e essencializada, de populações espacialmente circunscritas, visto que a contemporaneidade se configura como um mundo de cultura em movimento, de hibridizações, em que os sujeitos e

---

<sup>191</sup>NORA, Pierre. *Entre história e memória: a problemática dos lugares*. Revista Projeto História. São Paulo, v. 10, 1993. p. 22.

<sup>192</sup>Dados institucionais do Memorial Jackson do Pandeiro. Memorial Jackson do Pandeiro, Alagoa Grande, PB. 2010.

<sup>193</sup>AUGÉ, Marc. *Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papyrus, 1994.



objetos se desvincularam de suas localidades particulares para se reconfigurarem num espaço e tempo globais. De acordo com a antropóloga Marta Anico (2005):

Observamos no mundo contemporâneo um crescente distanciamento e alheamento dos indivíduos em relação ao seu passado histórico, às suas raízes, origens, e especificidades culturais locais, produzindo sujeitos descentrados em busca de mecanismos e instrumentos de identificação e vinculações locais em contexto mundial. Esses elementos reforçam a sensação de ausência dos referentes identitários, estabilidade e continuidade, em face de uma ameaça de ruptura e de desaparecimento de recursos culturais, reais ou imaginários, produzindo um sentimento nostálgico em relação ao passado, abrindo o caminho ao desenvolvimento de uma indústria da nostalgia em que o passado é (re) inscrito, idealizado, romantizado, e não raras vezes, inventado, mediante processos que incluem, a exemplo de Alagoa Grande (grifos nossos), a patrimonialização da cultura<sup>194</sup>.

A elaboração do Memorial Jackson do Pandeiro situou-se a partir deste propósito, de reafirmar a identificação e vinculação local, engendrando a configuração de um referente simbólico de filiação coletiva através da valorização de uma produção artística do lugar, a cultura musical, sendo gestada no município a imagem de Jackson do Pandeiro como “representante” dessa cultura, atribuindo-lhe um espaço de valorização, e patrimonialização de seus objetos, produção musical, etc., mitificando sua imagem, glorificando seus talentos, fabricando-o enquanto autoridade dessa cultura. É nesse sentido que tenho buscado analisar a escrita da história desse personagem no município, o movimento por meio do qual o artista foi sendo recortado, construído, dado a ver e ouvir pelos habitantes da cidade e visitantes do Memorial. Um mosaico de imagens e discursos que vem sendo gestada na cidade especialmente após o lançamento da biografia do músico em 2001.

O final do século XX e início do XXI significaram, portanto, uma nova etapa na história de Jackson do Pandeiro, especialmente em sua cidade natal. Juntamente com as homenagens, celebrações, biografia e o Memorial, assistiu-se o (re)avivamento de sua imagem, signos da glória e do sucesso construídos nos anos dourados de sua carreira, esta retornava por meio da narrativa, dos enunciados que como escritas colonizadoras se apossavam do seu corpo, de suas memórias fazendo-o (re)tomar como Artista-monumento, autoridade da música nordestina, como Rei, era a “*Eterna redescoberta de*

---

<sup>194</sup> ANICO, Marta. **A Pós- Modernização da cultura: patrimônio e museus na contemporaneidade.** Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 11, n. 23, jan/ jun 2005. p. 72.

*Jackson*” conforme assinala o Jornal da Paraíba no dia da inauguração do seu Memorial:

Alagoa Grande tem seu lugar nas cidades que deram contribuições a música Brasileira. Afinal, é a cidade natal de Jackson do Pandeiro, o ‘Rei do ritmo’, que agitou o Brasil com “Sebastiana”, “Chiclete com banana” e “Como tem Zé na Paraíba”. Agora, a terrinha inaugura sua principal homenagem ao filho famoso: o Memorial Jackson do Pandeiro (Rua Apolônio Zenaide, 687 Centro), que será inaugurado hoje às 16h. Discos, objetos, documentos, fotografias e roupas de apresentação estarão em permanente exposição no casarão de 1898, restaurado e adaptado. O Memorial também abrigará os restos mortais do artista, que será trasladado do Cemitério do Caju, no Rio de Janeiro, para sua terra natal, 26 anos após o falecimento e as vésperas dos 90 anos de nascimento. Também será entregue um gigantesco pórtico em forma de pandeiro, instalado na entrada da cidade<sup>195</sup>. [...].

As narrativas que dele foram se apropriando se inscreveram enquanto marco na produção de sua identidade, pois na medida em que o seu corpo foi sendo tomado por palavras foi se delineando uma cartografia, um mapa da trajetória desse sujeito escrito para ser Rei. O resultado do trânsito dessas escritas colonizadoras que se apossaram do seu corpo foi a sua emergência no tempo presente como majestade do ritmo, autoridade da música nordestina. O Memorial é o lugar por excelência de afirmação dessa identidade, espaço legitimado para ser “*O Templo do Rei*”<sup>196</sup>, como está escrito na lápide que guarda seus restos mortais na entrada do Memorial:

[...] Aqui dorme Jackson do Pandeiro, eternizado ser regional, que tornou plural sua aldeia. Um brasileiro coroadado, Rei do ritmo, majestade das sonoridades planetárias. Um vivente, brincante, sonhante. Nascido em 1919, filho de José Gomes e Flora Mourão, o intérprete, compositor e instrumentista volta ao seu berço natal para um descanso perene. Volta para casa, ao abraço dos seus<sup>197</sup> [...].

A construção do Memorial Jackson do Pandeiro foi, portanto, uma estratégia fundamental para a (re) criação do artista-monumento, imortalização do músico. Neste espaço configura-se uma trama de objetos expostos agenciando tempo e espaço que

<sup>195</sup> Eterna redescoberta de Jackson: Memorial dedicado ao “Rei do Ritmo” será inaugurado hoje em Alagoa Grande, reunindo importante acervo do músico e mantendo acesas as luzes sobre ele. Paraíba, 19 de dezembro de 2008.

<sup>196</sup> O Templo do Rei: Jackson do Pandeiro ganha Memorial em Alagoa Grande, terra onde nasceu. O Norte, João Pessoa, 18/ 12/ 2008.

<sup>197</sup> Texto contido na lápide que guarda seus restos mortais de Jackson do Pandeiro na entrada do Memorial Jackson do Pandeiro.

compõem uma narrativa material da biografia do artista. O Memorial, transfigurado em templo da memória, é instituído enquanto um “espaço fora do tempo, onde um arquivo geral de objetos, imagens e discursos, imune a corrosão da passagem do tempo e conservado num presente eterno, configura um projeto de organização e acumulação de todos os tempos” guardando para a eternidade, enquanto espaço heterotópico, a vida do músico<sup>198</sup>.

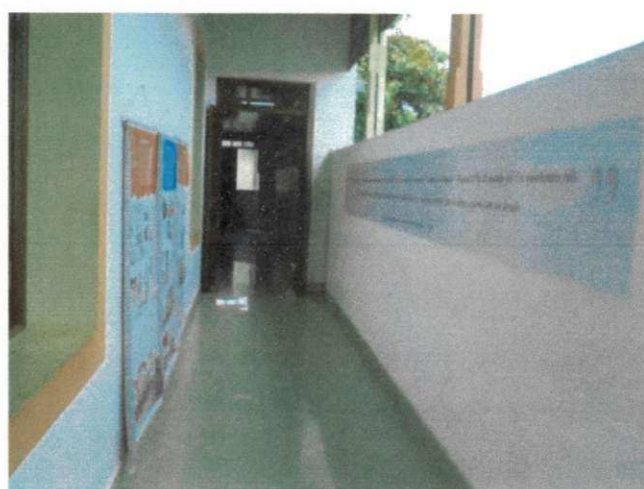
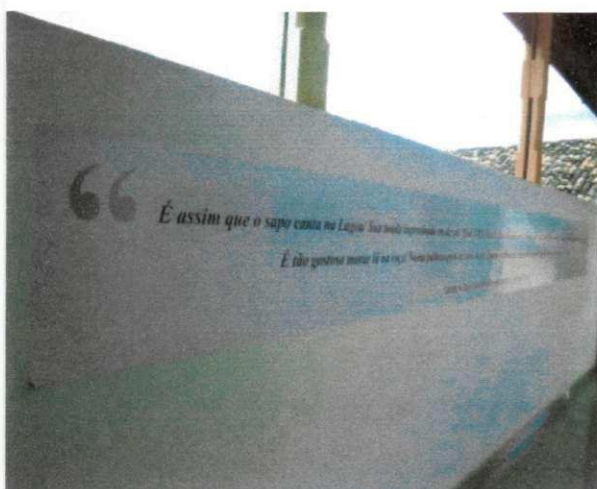
Assim, vamos voltar nossa atenção para interior do memorial rastreando os mecanismos de construção da narrativa material que produz a memória biográfica. Na exposição museológica, “tudo conta, tudo simboliza, tudo significa” configurando o lugar da memória enquanto “fechada sobre si mesmo, fechado sobre sua identidade e recolhido sobre seu nome<sup>199</sup>”. Assim, é na investigação das práticas museológicas que devemos buscar as estratégias de produção da biografia oficial do músico, cartografando nos elementos expostos os enunciados definidores do Artista-monumento local.

---

<sup>198</sup> “As heterotopias são “uma espécie de contestação ao mesmo tempo mítico e real do espaço onde vivemos”, onde os homens se encontram em ruptura com o seu tempo tradicional. “São lugares que estão fora de todos os outros lugares”, ainda que tenham determinadas características e sejam localizáveis, adquirindo formas variáveis de acordo com a sociedade e o momento histórico. Foucault considera que os museus são exemplos de “heterotopias do tempo que se acumula ao infinito”, lugares onde se constitui e se eterniza uma espécie de arquivo geral para “guardar em um lugar todos os tempos, todas as épocas, todas as formas, todos os gostos, a ideia de constituir um lugar de todos os tempos que esteja ele mesmo fora do tempo”. FOUCAULT *Apud* DELGADO, 2003. p. 20.

<sup>199</sup> NORA, Pierre. *Op. Cit.* p. 27.

## MEMORIAL JACKSON DO PANDEIRO



**Figuras 23, 24 e 25.** Parte frontal e corredor de entrada do Memorial, na parede à direita podemos observar reproduzida a canção “Cantiga de sapo de Jackson do Pandeiro e Buco do Pandeiro”, 1959. Ao que tudo indica esta é uma das poucas canções em que Jackson faz menção a sua terra natal, lembrando os cenários onde viveu em sua infância. A reprodução da canção na entrada do Memorial é mais uma das várias estratégias da cidade de fixar Jackson e a sua produção musical ao município.

*“É assim que o sapo canta na lagoa /Sua toada improvisada em dez pés/ Tião/ Oi!! Fostes?/ Fui!! Comprastes?/ Comprei!! Pagaste?/ Paguei!! Me diz quanto foi?/ Foi quinhentos réis/ **É tão gostoso morar/ lá na roça/ Numa palhoça perto da beira do rio/ Quando a chuva cai e o sapo fica contente/ Que até alegre a gente com o seu desafio/ Tião...**”.* (Cantiga do sapo, baião, Jackson e Buco do Pandeiro, 1959).



**Figura 26.** Banner com a foto de Jackson na entrada do Memorial, ao lado podemos observar a caixa funerária onde estão contidos os restos mortais de Jackson.



**Figura 27.** Recepção do Memorial, local onde os visitantes assinam o livro de registro de presença do Memorial.



**Figura 28.** Podemos observar exposta no espaço do Memorial a discografia de Jackson.



**Figura 29.** LPs, instrumentos musicais, objetos pessoais, revistas, troféus, roupas, entre outros objetos pertencentes a Jackson, Almira e Neuza Flores, viúva de Jackson.



**Figura 30.** Discos, revistas, fotografias, roupas de Almira Castilhos, etc.



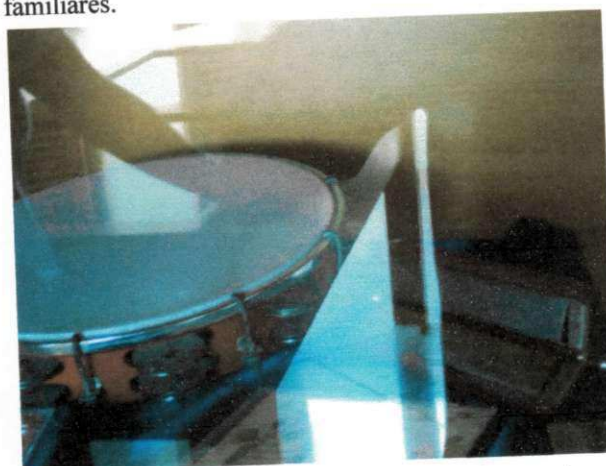
**Figura 31.** Reportagens de jornais, revistas, documentos, etc.



**Figura 32.** Fotografias de Jackson do Pandeiro com amigos e familiares.



**Figura 33.** Roupas de Jackson e Almira.



**Figura 34.** Instrumentos musicais, entre eles um dos mais de trinta pandeiros pertencentes ao ritmista.



**Figura 35.** Sala de audiovisual, neste espaço assiste-se palestras e vídeos que contam a trajetória de Jackson do Pandeiro, em especial reportagens e entrevistas de músicos que exaltam a ritmicidade de Jackson.



**Figura 35.** Sala de audiovisual- Nesta sala também podemos observar em destaque na parede uma reprodução da carteira de identidade de Jackson, imagem constante nos folders de divulgação de eventos relacionados ao músico e nos banners contendo a vida e a obra do artista.

## 2.1 - A exposição museológica

Em cada espaço do memorial um conjunto de objetos, fotografias, revistas, pinturas, cordéis, instrumentos musicais, roupas, discos, etc, compõe a exposição museológica, e entrelaçando-se aos vídeos apresentados para os visitantes e o ambiente sonoro com a reprodução das músicas do ritmista vai construindo uma narrativa biográfica que estabelece os contornos do Artista-monumento. Daí emerge a necessidade de esquadrihar o discurso museológico, enfrentando o desafio de incorporar o estudo dos artefatos ao campo da memória. Especificamente, refletir sobre como a seleção material e simbólica produzida pela exposição museológica trabalha os diversos tempos da vida de Jackson, de modo a promover um enquadramento do passado a partir dos marcos biográficos escolhidos para construir a biografia oficial.

Antes de traçarmos novos itinerários para percorrermos o Memorial de Jackson, na tentativa de compreender a narrativa biográfica tecida a partir de uma trama de objetos expostos, convém refletirmos a respeito da coleção e do conjunto da exposição visto que "os objetos são suportes de significações que a própria exposição museológica

propõe<sup>200</sup>". Encontramos objetos pessoais como roupas, chapéus, instrumentos musicais, fotografias, cadernos de anotações com letras de músicas, discos, várias revistas contendo a biografia do músico, a própria biografia escrita por Fernando Moura e Antônio Vicente. Além de uma infinidade de panfletos, folders, reportagens de jornais, documentos, cordéis, etc. Outros objetos estão relacionados com o reconhecimento público alcançado pelo músico: troféus, diplomas, medalhas, condecorações, entre outros.

A função desse conjunto de objetos, conforme Pomian(1984), é a de ser "perpetuamente olhado e admirado<sup>201</sup>". A coleção biográfica, ao mesmo tempo que tem características comuns a todas as coleções, compõe-se de objetos expostos ao olhar público, mantidos definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, sob uma proteção especial, num local fechado preparado para esse fim, apresenta seus significados entrelaçados a singularidade: são objetos relacionados a Jackson do Pandeiro. Na exposição museológica, eles são arranjados, combinados, dispostos de forma a narrar a sua trajetória e estabelecer os marcos biográficos em sua história de vida.

Objetos que estamos acostumados a ver a partir da perspectiva do valor de uso ganham o direito de integrar essa coleção exatamente porque perderam o valor utilitário assim que passaram a carregar significados que engendram o invisível, que estabelecem intermediação com o passado, que são vestígios de uma vida. Transformaram-se em "semióforos", expressão cunhada por Pomian para designar os objetos que promovem a interpretação na vida material das esferas do visível e do invisível ao desempenhar "a função de intermediários entre os espectadores e um mundo invisível de que falam os mitos, os contos e as histórias". Se considerarmos que, "a linguagem permite falar dos mortos como se estivessem vivos, dos acontecimentos passados como se fossem presentes, do longínquo como se fosse próximo, e do escondido como se fosse

---

<sup>200</sup> MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. (1994), "Do teatro da memória ao laboratório da história: a exposição museológica e o conhecimento histórico". Anais do museu paulista, São Paulo. Nova Série, v. 2, p. 86.

<sup>201</sup> POMIAN, Krzysztof (1984), "Coleção". Enciclopédia Einaudi, v. 1. Portugal, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.



manifesto<sup>202</sup>, podemos definir os semióforos como artefatos materiais que presentificam o passado engendrado pela linguagem.

A coleção que estamos analisando é composta em sua grande maioria de objetos produzidos em séries (discos, CDs, revistas, reportagens de jornal), muito distantes dos artefatos raros, sofisticados e preciosos- semióforos desde a origem porque constituem insígnias de pertença a determinada classe e denotam o lugar que seus proprietários ocupam na hierarquia social- dos quais se cercam os “homens- semióforos”, tal como Pomian chama aqueles a quem a sociedade atribui a capacidade de representar o invisível- a nacionalidade e a cultural local, por exemplo.

Para além da sua existência banal, cada um desses objetos apenas pode ser compreendido em relação ao conjunto da coleção e a partir da rede de significados inéditos construídos pela exposição museológica. A concepção biográfica que orienta a organização do acervo do Memorial Jackson do Pandeiro manipula e altera os objetos colocados sob o olhar dos visitantes, transformando-os em objetos únicos e singulares, “auráticos” na expressão benjaminiana<sup>203</sup> exatamente por terem pertencido a Jackson do Pandeiro e se interligarem entre si, formando uma trama narrativa que compõe tanto o cotidiano quanto a imagem pública do Artista- semióforo.

Alçados à condição de objetos auráticos pela exposição museológica, objetos produzidos em série, “não auráticos”, portanto, que no limite representam a reprodutibilidade e a transitoriedade da vida material, passam a caracterizar-se pela autenticidade baseada na singularidade e na permanência. Como acervo de museu, os objetos perdem a existência serial e adquirem existência única. A substituição por cópias ou outros objetos de atributos similares significaria a descaracterização da coleção, pois falta ao novo objeto o atributo fundamental que lhe confere a aura: ter estado em contato com Jackson do Pandeiro, constituindo por isso uma relíquia, um vestígio de sua história de vida, um testemunho material do conjunto de significados atribuídos ao Artista-monumento. Conclui-se que o fato de o objeto semióforo permitir interferências sobre a história de vida do artista não emana da materialidade do objeto, mas da narrativa que a própria exposição museológica propõe.

---

<sup>202</sup> Idem.

<sup>203</sup> BENJAMIM, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” – *Magia e Técnica: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo, Brasiliense.

Nessa narrativa biográfica presente no Memorial, a linguagem espaço-temporal é fundamental. Para investigá-la, precisamos analisar duas dimensões recorrentemente apontadas pelos estudiosos da museologia: a contextualização dos objetos e a relação entre a exposição e a configuração física do memorial. Os múltiplos significados atribuídos a exposição museológica são inseparáveis dos suportes de apresentação do acervo. Na institucionalização do memorial predominou a concepção de inserir os objetos em seu contexto, sendo organizada cada área por épocas vividas pelo músico. As prateleiras em especial foram organizadas segundo cada período da trajetória do mesmo: o casamento e a carreira em Recife no Rio de Janeiro com Almira Castilho, os vários shows, as entrevistas, o casamento e o acidente de carro com Neuza Flores, as homenagens póstuma, entre outros momentos. São objetos-testemunhos que remetem a trajetória de Jackson, insígnias de uma construção pública do Artista-monumento exaltados no espaço para legitimação de uma biografia oficial que se busca instituir.

No itinerário percorrido pelo visitante, o discurso museológico engendrado em cada um dos espaços é perpassado pelo conjunto de sentidos atribuídos ao próprio prédio onde funciona o memorial. Antes de entrar no memorial sua arquitetura centenária e a inserção singular no espaço urbano é objeto de admiração do turista. Esta imagem dificilmente é desconhecida, pois o memorial constitui o cartão postal por excelência de Alagoa Grande.

Tal como os diferentes museus da cidade de São Paulo considerados por Cristina Freire como referências na cidade, “marcos no espaço e no tempo”<sup>204</sup>, o memorial de Jackson constitui um monumento da cidade de Alagoa Grande. Para Freire, a localização do museu extrapola o espaço físico para configurar um “lugar”, na acepção de Aldo Rossi, espesso de simbologias históricas, psicológicas e antropológicas<sup>205</sup>. Para nosso objeto de estudo, apontar o memorial como um lugar significa propor a investigação não apenas das múltiplas possibilidades de apreensão pelos visitantes, mas principalmente dos mecanismos discursivos engendrados pela linguagem museológica.

Como vimos, Jackson foi o artífice da transformação do antigo prédio em lugar de memória. Na composição da exposição, a escrita da memória é reapropriada pela

<sup>204</sup> FREIRE, Cristina. **Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo**. São Paulo, SESC, Anablume, 1997, p. 145.

<sup>205</sup> ROSSI, Aldo. **Arquitetura da cidade**. Lisboa, 1977, Cosmos.

linguagem museológica e torna-se fundamental para a contextualização e compreensão da narrativa material: todos os espaços apresentam elementos estrategicamente dispostos para rememorar o ritmista constituindo-se num poderoso discurso que conforma lugares e objetos, inscrevendo múltiplas camadas do tempo nos lugares rituais da casa centenária.

Além desse discurso escrito, o memorial está representado em vários suportes iconográficos espalhados pelas salas do memorial, amalgamados com a profusão de fotografias e pinturas que retratam o Artista-monumento e ressignificam a função biográfica da coleção. A linguagem museológica é tecida, portanto, por diferentes combinações do discurso material, verbal e iconográfico, o que significa que não é auto-significante e nem auto-explicativa e incita a decodificação dos mecanismos de produção da narrativa material. Assim, compreendemos que a montagem da exposição realizada pelos guardiões da memória do músico correspondeu plenamente as expectativas e aos jogos de interesses implícitos neste projeto. Isto significa afirmar que o discurso museológico deve ser interpretado como uma produção material da memória biográfica oficial instituída pelo Memorial Jackson do Pandeiro.

Assim, todo um conjunto de elementos foi previamente pensado/organizado antes da concretização do projeto do Memorial. Todo um conjunto de estratégias no sentido de projetá-lo enquanto espaço de memória do músico, fazê-lo referência na cidade e da cidade, para instituição de sua biografia oficial, por isso a importância na construção dos mínimos detalhes construtores da imagem do ritmista no memorial.

Esse esforço de cristalização das memórias de Jackson, projetando-lhe a partir da imagem de uma identidade local também é fruto de um cenário que se caracteriza pela instituição de um reavivamento da memória nacional. A projeção de sua imagem de músico atrelado as raízes e a tradição da música nacional como observamos e, por conseguinte nordestina e que configura-se como afirma Nora (1993) pela dessacralização, midiaticização das culturas na contemporaneidade, onde se evidencia cada vez mais a substituição de uma memória voltada para sua herança de sua própria intimidade pela película efêmera da atualidade<sup>206</sup>. Ou seja, a reconfiguração do solo musical engendrado no Nordeste do país em finais do século XX e início do XXI,

---

<sup>206</sup> NORA, Pierre. Op. Cit. p. 08.

cedendo espaço para as novas vertentes musicais no reino do forró produziu a busca em algumas localidades pela valorização, (re)ativação de culturas musicais ligadas a matriz entendida como tradicional, Jackson do Pandeiro foi construído na Paraíba enquanto um dos “símbolos” dessa cultura.

É a ostentação desta memória que se materializa no pórtico de entrada da cidade, no espaço do Memorial, na escuta diária das músicas do ritmista neste espaço, nas festividades anuais no município, nos projetos de “resgate” da cultura Jacksoniana, etc., é a produção de um aglomerado imagético e discursivo que multiplica no corpo da cidade espaços de celebração da memória, ou lugares de memória, onde o músico possa ser visto, referenciado, imortalizado, como afirma Nora (1993):

[...] o fim de uma tradição de memória o tempo dos lugares, é esse momento preciso onde desaparece um imenso capital que nós vivíamos na intimidade de uma memória, para só viver sob o olhar de uma história reconstituída. Aprofundamento decisivo do trabalho da história, por um lado, emergência de uma herança consolidada, por outro [...] Os lugares de memória são antes de tudo restos. A forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa numa história que a chama, porque ela a ignora. É a desritualização de nosso mundo que faz aparecer a noção. O que secreta veste, estabelece, constrói, decreta, mantém pelo artifício e pela vontade de uma coletividade fundamentalmente envolvida em sua transformação e sua renovação. Valorizando por natureza, mais o novo do que o antigo, mais o jovem do que o velho, mais o futuro do que o passado. Museus, arquivos, cemitérios e coleções, festas, aniversários, tratados, processo verbais, monumentos, santuários, associações, são os marcos testemunhas de uma outra era, das ilusões de eternidade,. Daí o aspecto nostálgico desses empreendimentos de piedade, patéticos e glaciais. São os rituais de uma sociedade sem ritual; sacralizações passageiras numa sociedade que dessacraliza; fidelidades particulares de uma sociedade que aplaina os particularismos; diferenciações efetivas numa sociedade que nivela por princípio; sinais de reconhecimento e de pertencimento de grupo numa sociedade que só tende a reconhecer indivíduos iguais e idênticos.<sup>207</sup>

Assisti-se desta forma, a concretização desta memória dever, onde é preciso lembrar-se de se lembrar de Jackson, não é algo natural, espontâneo, mas algo construído, edificado, intencional, Jackson do Pandeiro vem ganhando nos últimos anos um lugar de símbolo cultural de Alagoa Grande porque em torno de seu corpo ocorre um trabalho de mediação, de conquista, de construção memorialística que o faz ser tomado a partir desta representação. Como afirma mais uma vez Nora (1993):

---

<sup>207</sup> Ibidem, p. 12-13.

[...] Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais. É por isso a defesa pelas minorias, de uma memória refugiada sobre focos privilegiados e enciumadamente guardados nada mais faz do que levar à incandescência a verdade de todos os lugares de memória. Sem vigilância comemorativa, a história depressa as varreria. São bastiões sobre os quais se escora. Mas se o que eles defendem não estivesse ameaçado, não se teria, tampouco, a necessidade de constituí-los. Se vivéssemos verdadeiramente as lembranças que elas envolvem, eles seriam inúteis. E se, em compensação, a história não se apoderasse deles para deformá-los, transformá-los, sová-los e petrificá-los eles não se tornariam lugares de memória. É este vai-e-vem que os constitui: momentos de história arrancados do movimento da história, mas que lhe são devolvidos. Não mais inteiramente a vida, nem mais inteiramente a morte, como as conchas na praia quando o mar se retira da memória viva.<sup>208</sup>

Assim, o movimento de (re) ativação cultural neste município vem se destacando nos últimos anos pela apropriação e projeção da cultura Jacksoniana, patrimonialização de sua imagem, de sua cultura musical. Este músico mesmo que tenha saído bem cedo de sua terra natal, e pouco faça referências a mesma, vem sendo tomado pelo poder público municipal como um emblema cultural deste espaço, um patrimônio local, um símbolo imerso na cultura deste espaço, um emblema cultural em vias de desaparecimento, visto que a poética da desestabilização cultural engendrada no contexto da globalização vem dessacralizando-o, silenciando-o, dotando-as de novos significados, de uma outra representação.

Instituindo-se dessa forma enquanto um templo do passado e santuário de memórias do músico, o Memorial por meio da guarda e exposição de seus objetos, ao longo dos anos vem transformando Jackson do Pandeiro em um patrimônio local, um símbolo cultural de Alagoa-grande, atribuindo-lhe visi e dizibilidade local, nunca o músico foi tão visto e ouvido em sua terra natal. Segundo Gonçalves (1996), a constituição de um patrimônio relaciona-se a prática de colecionamento, onde um grupo de indivíduos restaura e preserva objetos com o propósito de expô-los para que sejam vistos e preencham as funções pedagógicas e políticas que lhe são atribuídas. Ainda de acordo com autor, “todo e qualquer grupo exerce algum tipo de colecionamento de objetos materiais, cujo efeito é demarcar um domínio subjetivo em oposição a um

<sup>208</sup> NORA, Pierre. Op. Cit. 1993, p. 13.

determinado “outro<sup>209</sup>”. O resultado dessa atividade é precisamente a constituição de um patrimônio”.

As práticas de exposição e colecionamentos de objetos emergem comumente como desafio de salvar uma gama de valores, instituições e objetos associados a uma “cultura”, “tradição”, “identidade” ou “memória” nacional em vias de desaparecimento. Os remanescentes do passado, assim como as diferenças entre culturas, tenderiam a ser apagadas e substituídas por um espaço marcado pela uniformidade. Esse processo é considerado de modo unívoco, reificadamente, sem que se leve em conta, de modo complementar, os processos inversos de permanências e recriação das diferenças em outros planos. O resultado desse imaginário é desenhar em enquadramento mítico para o processo histórico, que é equacionado, de modo absoluto, a destruição e homogeneização do passado e das culturas<sup>210</sup>. Na medida em que esse processo é tomado como um dado, e que o presente é narrado como uma situação de perda progressiva, estruturam-se e legitimam-se aquelas práticas de colecionamento, restauração e preservação de “patrimônios culturais”, a exemplo do que vem ocorrendo com a cultura musical de Jackson do Pandeiro, tomados como símbolo de autenticidade, da tradicional música nordestina.

Não obstante, estes discursos que se propõe vigorosamente aquele processo de destruição, é o mesmo que, paradoxalmente, o produz. Os objetos que vem a integrar as coleções ou patrimônio culturais, retirados do contexto histórico, social, cultural e ecológico em que existem originariamente, são recodificados com o propósito de servirem como sinais diacríticos das categorias e grupos sociais que venham a representar. São discursos que atuam em um plano de fragmentação e em outro de integração, cada um deles alimentado pelo outro. Em um mesmo movimento produzem-se, transformados em coleções e patrimônios culturais, os objetos que estão sendo destruídos e dispersados. Esses objetos são concebidos nos termos de uma imaginária e autêntica unidade, onde estariam presentes atributos tais como coerência, continuidade, totalidade e autenticidade. Unidade imaginária que estaria situada num plano

---

<sup>209</sup> GONÇALVES, José Reginaldo Santos. (1996), *A Retórica da Perda: os Discursos do Patrimônio Cultural*. Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, MinC/ IPHAN. p.21.

<sup>210</sup> *Ibidem*, p.22-23.

necessariamente distante no tempo ou no espaço: no passado nacional, nos primitivos, no exótico, ou popular, etc<sup>211</sup>.

Desse modo, o presente, assim como tudo o que é espacialmente próximo, aparecerá corroído por um processo de perda oposto aquela situação de outrora, distante no tempo ou no espaço, definida por coerência, integridade e continuidade. As consequências desse sistema de pensamento em termos de práticas envolvendo os chamados patrimônios culturais será o de desenvolver um interminável trabalho de “resgate”, restauração e preservação de fragmentos, a exemplo do que acontece com o Memorial de Jackson, visando a restabelecer uma continuidade com aquela situação “originária”. Embora haja um lamento constante em relação a esse processo de fragmentação e perda, ele na verdade, não é apenas um fato exterior ao discurso, mas algo que coexiste com o esforço de preservação tal como aparece nos discursos sobre patrimônio cultural<sup>212</sup>.

Assim, a noção de “apropriação” desempenha uma função central nos discursos do patrimônio cultural. Apropriarmo-nos de alguma coisa implica uma atitude de poder, de controle sobre aquilo que é objeto dessa apropriação, implicando também um processo de identificação por meio do qual um conjunto de diferenças é transformado em identidade. No contexto dos discursos sobre o patrimônio cultural, a apropriação é entendida como uma resposta necessária à fragmentação e a transitoriedade dos objetos e valores. Apropriar-se é sinônimo de preservação e definição de uma identidade, o que significa dizer, no plano das narrativas nacionais, que uma nação torna-se o que ela é na medida em que se apropria do seu patrimônio. Em outras palavras, as práticas de apropriação e colecionamento são entendidas como um esforço no sentido de reestabelecer ou defender a continuidade e a integridade do que se define a identidade e a memória nacional; um esforço no sentido de transcender a inautenticidade e a garantir a “autenticidade” ao restaurar e defender um evanescente “sentimento de ser”.<sup>213</sup>

Em geral, nos discursos sobre patrimônios culturais, a “perda” é uma imagem por meio da qual as diferenças e a fragmentação são colocadas para fora das práticas de

---

<sup>211</sup> Ibidem, p.23.

<sup>212</sup> Idem.

<sup>213</sup> Ibidem, p. 24.

apropriação, como algo que lhes é totalmente externo. Operando deste modo, esses discursos asseguram que o objeto principal dessas práticas, a cultura nacional ou o patrimônio cultural, permaneça ilusoriamente como algo coerente, íntegro e idêntico a si mesmo. Desse modo, a perda e a fragmentação são projetadas para fora do discurso, como se representassem uma violência externa. No entanto, o que os grupos associados aos patrimônios culturais chamam de “perda” é, na verdade, o efeito de diferenças que por sua vez, são pré-condições existentes no interior mesmo das práticas de apropriação, no interior das culturas apropriadas. Nesse sentido, poderíamos dizer que as práticas de apropriação estão divididas contra si mesmas. Seus objetos simultaneamente são e não são; estão presentes e ausentes; não se opõem a uma perda ou fragmentação definidas em termos absolutos como fatos exteriores aquelas práticas.

Nas modernas culturas ocidentais, de acordo com Gonçalves (2002), é o distanciamento dos objetos no tempo e no espaço que os transformam em “objetos de desejo”: objetos “autênticos”, que merecem ser buscados e “resgatados” como parte representativa de um patrimônio cultural ou de uma tradição. Ela focaliza de acordo com Susan Stewart (1984) um permanente e insaciável desejo. A linguagem, para ela, é pensada como a presença (o significante) de uma ausência (o significado). E a relação entre significante e significado como uma relação estruturalmente mediada por um permanente e insaciável desejo. De acordo com Stewart, os modernos museus e as coleções ocidentais buscam realizar a interminável e impossível tarefa de cobrir o intervalo entre linguagem e experiência<sup>214</sup>.

Assim, os objetos e as coleções são concebidos como linguagem ou símbolos, como significantes. “É a distância espacial ou temporal em relação aquilo que eles significam que os faz desejáveis, e alvo das práticas de apropriação, restauração e preservação”. Eles são considerados, ao mesmo tempo, como uma presença e uma ausência. Enquanto significantes esses objetos são usados para significar uma realidade que jamais poderá ser trazida por eles, uma realidade que será, como todo objeto de desejo, para sempre ausente. As práticas de apropriação, restauração e preservação

---

<sup>214</sup> STEWART, 1984 *Apud* GONÇALVES, 2002. p. 25.



desses objetos são estruturalmente articuladas por um “desejo permanente e insaciável” pela autenticidade, uma autenticidade que é efeito de sua própria perda<sup>215</sup>.

Deste modo, esse desejo de (re)construir Jackson na memória local e imortalizá-lo em sua cultura torna-se ainda mais evidente pela presença no Memorial de um conjunto “de banners contendo a ‘Vida e Obra do Rei do Ritmo’ composto por textos retirados da biografia ‘Jackson do Pandeiro o Rei do Ritmo’ e 180 imagens com legendas, medindo 0,90 X 1, 50, que durante as festividades no município, em especial no mês de agosto, quando é comemorado o aniversário do ritmista, circulam nas escolas e ambientes públicos na Região<sup>216</sup>”, é uma das estratégias utilizadas pelo município para a disciplinarização e legitimação da importância do músico para a cidade e a região. É um Memorial itinerante a levar para outros espaços, para além de Alagoa Grande, a vida e obra do “Rei” Jackson do Pandeiro. Vejamos este memorial:



Figuras 36, 37, 38. Banners contendo a ‘Vida e Obra do Rei do Ritmo’. Fonte: Memorial Jackson do Pandeiro

<sup>215</sup> GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Op. Cit. p. 25.

<sup>216</sup> O Templo do Rei: Jackson do Pandeiro ganha Memorial em Alagoa Grande, terra onde nasceu. O Norte, João Pessoa, 18/ 12/ 2008.



**Figuras 39, 40, 41.** Banners contendo a ‘Vida e Obra do Rei do Ritmo’. Fonte: Memorial Jackson do Pandeiro

Como podemos observar, existe um esforço por parte do jornalista de recriação da trajetória de Jackson do Pandeiro, um exercício de escrita que ao longo de seus discursos vai tecendo uma narrativa para a legitimação da imagem do Rei. Jackson é apresentado nos banners como o sujeito que nasceu predestinado para ser uma majestade, um “Herdeiro dos ritmos” era só esperar o tempo para moleque “*aperfeiçoar seu dom natural*”. A vida do artista é engendrada a partir de uma lógica cronologicamente sequenciada, exercício também realizado na biografia “Jackson do Pandeiro o Rei do Ritmo”, onde se pode constatar o interesse por parte do escritor de

produzir no leitor a imagem de uma trajetória heroica realizada pelo artista. É a produção do mito, do herói que realizou um longo percurso até atingir o trono de Rei na História da Música Brasileira.

Esse exercício de produção e gestão da memória é configurado por um discurso que propõe um resgate, da “essência” de uma história de vida por meio de uma exposição auto-significante e autoexplicativa. No entanto, o acervo museológico é fruto de uma seleção material e simbólica, cujo interesse não é reproduzir toda “Vida e Obra” de Jackson do Pandeiro, mas enquadrar o passado dentro dos limites de uma biografia que se quer oficializar. A monumentalização perpetua algumas passagens da vida do músico, ao mesmo tempo em que apagam outras.

Para a montagem da exposição, determinados objetos, imagens e discursos são escolhidos como vestígios da memória e estabelecidos como documentos biográficos, cujo conjunto se propõe a narrar uma trajetória de vida. Em contrapartida, outros tantos objetos, imagens e discursos são descartados, silenciados, num trabalho de produção do esquecimento, tarefa em que implica em narrar comumente, passagens da vida do artista que ajudem a legitimar sua identidade de Rei, e preferencialmente aquelas que estabeleçam cada vez mais a sua vinculação a terra natal, seguindo o exemplo da mensagem contida na placa da entrada da cidade: “Alagoa Grande, terra de Jackson do Pandeiro”, é a materialização do projeto de construir e divulgar o jogo de imagens: “Aqui jaz um Rei”, “A esta terra pertence Jackson do Pandeiro”. Como podemos observar na narrativa contida no panfleto de divulgação do Memorial na época da inauguração, assinada pelo prefeito Hildon Régis Navarro Filho:

#### **A volta do filho pródigo**

Quando Jackson do pandeiro, ainda meninote, deixou Alagoa Grande para buscar seu devido lugar no mundo, a maioria de nós nem era nascida. Vagando na lembrança de alguns conterrâneos que tiveram o privilégio de conhecê-lo pessoalmente, o filho do oleiro José Gomes e da coquista Flora pairava sobre sua cidade como um mito distante e inacessível, quase uma lenda urbana. Até agora (grifos nossos).

Vencedor na arte que abraçou, o intérprete, compositor, e instrumentista, nascido no Engenho Tanques, as vésperas da passagem de seus 90 anos, retorna ao berço de sangue, para reverências e descanso eternos. Para ficar em casa (grifos nossos).

Ao entregar a Alagoa Grande, a Paraíba e ao Brasil este Memorial Jackson do Pandeiro, reunindo o maior- e único- acervo sobre a vida e obra do Rei do Ritmo, a Prefeitura de Alagoa Grande, em parceria com Ministério

do Turismo, reestabelece um compromisso de honra com seu mais ilustre filho (grifos nossos). Espaço plural, imagina-se que a estrutura, os equipamentos e o material reunidos estimulem nos visitantes, além da preservação da memória do artista (grifos nossos), o prazer pelas artes, pelo conhecimento e pela história, ferramentas que podem alavancar cidadania, auto-estima e o desenvolvimento de qualquer lugar. Que seja aqui, então.

Jackson é do Brasil, mas mora em Alagoa em Grande (grifos nossos), no Brejo da Paraíba. Um chão de sementes férteis, cujas as raízes estão fincadas, definitivamente, no jardim da Música Popular Brasileira. Este é o nosso legado.<sup>217</sup>

**Hildon Régis Navarro Filho**  
Prefeito de Alagoa Grande

Jackson do Pandeiro não apenas era tomado por sua terra natal, mas era fixado a este solo, tornava-se parte dele, era territorializado neste. De acordo com (GUATTARI e ROLNIK, 1986), um território,

[...] Pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio da qual um sujeito se sente “em casa”. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto de projetos e representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos<sup>218</sup>.

Ou seja, criar um território é se apropriar, material e simbolicamente, das diversas dimensões de um corpo, é torná-lo espaço de investimento, de apropriação, de conquista. Segundo Albuquerque Júnior (2007), “o homem caracteriza-se desde cedo por ser um animal territorial. Sua relação com a terra se dá pelo apossamento, pelo domínio, pela emissão de sentidos, mesmo que provisórios<sup>219</sup>”.

De acordo com este autor, podemos compreender a noção de território através da ideia de controle sobre fronteiras, podendo essas serem físicas, sociais, simbólicas, culturais, subjetivas, etc. Criar um território é controlar os processos que se dão no interior dessas fronteiras. Seu inverso dar-se, por conseguinte através do movimento de desterritorialização, ou seja, seu mover-se nessas fronteiras, onde são criadas linhas de

<sup>217</sup>Texto contido no folder de inauguração do Memorial Jackson do Pandeiro, dezembro de 2008.

<sup>218</sup>GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografia do desejo*. 2ª Edição, Petrópolis, RJ: Vozes, 1986. p. 323.

<sup>219</sup>ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *História. A arte de inventar o passado: ensaios de teoria da história*. Bauru (SP): Edusc, 2007. p. 8.

fuga, de re-significação do inscrito, do instituído. O território nesse sentido é uma área de acesso controlado<sup>220</sup>, utilizando aqui a ideia de acesso em sentido amplo, incluído à dimensão informacional. Para Godelier, todo território se estabelece como acesso, uso e controle, “tanto das realidades visíveis quanto dos poderes invisíveis que a compõem”.<sup>221</sup>

O Estado e as instituições tendem a manter territórios como forma de poder e controle. Toda territorialização é uma significação do território (político, econômico, simbólico, subjetivo) e toda desterritorialização, re-significação, formas de combate à inscrição da vida em um “terroir”, linhas de fuga. Assim, só podemos pensar o território a partir de uma dimensão integral das diferentes formas sociais, como lugar de processos de semantização (territorialização), bem como de movimentação (desterritorialização), a partir de múltiplas relações de poder (Foucault) e/ou desejo (Deleuze). Todo espaço, físico ou simbólico, apropriado por forças políticas, econômicas, culturais ou subjetivas, se transforma em território.

Se pensarmos em civilizações pré-modernas, o território físico é lugar de controle sobre os aspectos da vida material. Delimitar o seu território significa aqui controlar as condições materiais de existência (acesso a bens materiais e defesa contra inimigos). O processo de territorialização se dá aqui pelo apego a terra. São, no entanto, processos desterritorializantes como a religião e o mito que dão sentido a essa apropriação do território. A linguagem, a arte, a técnica, a religião são aqui mídias, ativadoras de processos desterritorializantes, em um território físico muito bem delimitado.

Na sociedade industrial moderna, a técnica, como força atualizante, vai expandir os limites desse controle e fazer do mundo um território para gestão científica e tecnológica sob a égide da razão. O processo de expansão desses territórios vai se concretizar no século XVI com as navegações e a formação do Estado Nação, bem como com o capitalismo mercantil e industrial. Trata-se aqui de controle de fronteiras e biopolítica. No entanto, a dinâmica territorializante da sociedade moderna cresce junto com novos fenômenos desterritorializantes, engendrados pelas tecnologias de

---

<sup>220</sup> SACKS, R., *Human Territoriality: it's theory and history.*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

<sup>221</sup> GODELIER, M., *L'idéal et le matériel.*, Paris, Fayard, 1984.

comunicação de massa, pelas revoluções sociais, pela flutuação das fronteiras culturais e subjetivas. Começam a emergir movimentos de compressão do espaço-tempo e de desencaixe que se concretizam na era pós-industrial.

Neste contexto, agravam-se as crises de fronteiras e, conseqüentemente, de controle sobre os territórios (físico, econômico, informacional, cultural, subjetivo). A sensação é de uma desterritorialização generalizada. Surgem claramente problemas com os limites (corpo, Estado, identidade) estabelecidos na era moderna. Na década de 1980, esses fenômenos vão ganhar visibilidade e não é à toa que surge neste cenário o conceito de desterritorialização (Deleuze e Guattari, 1980), caracterizado especialmente pelo esfacelamento das identidades e desenraizamento dos sujeitos.

Este contexto foi se ampliando no final dos anos 80 e durante a década de 90 do século XX, e confluuiu para uma representação do passado como um tempo perdido ou uma época de ouro. Cujas a proteção/ guarda ou patrimonialização de referentes culturais veio configurar-se como uma estratégia de amparo, re-territorialização, baseada na conservação de identidades centradas, unidas e coerentes, mediante a valorização do patrimônio e da memória, como resposta às pressões das forças da globalização, ao desconforto do presente e às incertezas do futuro. Sendo, portanto, estas transformações recepcionadas como uma forma de declínio e de ameaça à estabilidade da qual dependia a segurança e a identidade dos indivíduos, conduzindo à preservação do passado, numa espécie de nostalgia retrospectiva que emergia como um mecanismo de proteção, de modo a assegurar a continuidade de símbolos e significados que proporcionariam uma adequação à crise mediante o reforço do sentido de coesão e de identidade coletiva, o que vem ocasionando nas últimas décadas a construção de um sentimento nostálgico em relação ao passado, abrindo o caminho ao desenvolvimento de uma indústria da nostalgia em que o passado é comumente enfatizado, idealizado, particularizado, re-territorializado, romantizado e não raras vezes inventado, mediante processos que incluem, a exemplo de Alagoa Grande com Jackson do Pandeiro, a (re)ativação, (re)valorização/patrimonialização das culturas locais.

Assim, o movimento de territorialização que Alagoa Grande vem desenvolvendo, nos últimos anos, manifesta-se como reação a poética da desestabilização cultural engendrada no final do século XX e início do século XXI.

Tornando-se o artista o próprio território de investimento do qual a cidade se apropria, um corpo colonizado, fixado ao município, bem como se faz do espaço do Memorial e cidadão também o território de fixação do artista. Alagoa Grande tática e sutilmente vem tornando-se a “A terra de Jackson do Pandeiro”. A colonização de sua imagem se dá por meio dos feixes de imagens e discursos, que a exemplo do folder de divulgação do memorial citado acima, habilmente vão fixando sua imagem ao solo do lugar, ou seja, a imagem do “filho pródigo” que mesmo tendo afirmado em 1972 no programa MPB Especial da TV Cultura não ter o desejo de voltar a Alagoa Grande, é fixado nesta terra, sendo re-territorializado neste solo, em seu “berço de sangue”, voltando “para os seus”, para seu lugar de origem, sua terra natal.

Esse movimento de territorialização da imagem de Jackson ao município articula-se também como um trabalho de gestão da memória do músico com a promoção do conjunto de valores culturais que pretende delinear uma identidade local. Enfatizando a origem, o local de nascimento como pressuposto, a criação desta identidade revela-se como peça estratégica não apenas no processo de monumentalização de Jackson, mas na construção simbólica da identidade regional.

## **2.2- Arquetando o Temp(l)o do Rei**

O projeto do Memorial Jackson do Pandeiro ao que tudo indica, emergiu no final dos anos 1990 e início dos anos 2000 como um plano de cunho memorialístico e ao mesmo tempo turístico para a cidade de Alagoa Grande/ PB. De acordo com alguns cidadãos do município<sup>222</sup> o projeto foi desenvolvido com o apoio dos jornalistas Fernando Moura e Antônio Vicente, no interior da Secretaria de Educação e Cultura da Prefeitura Municipal de Alagoa Grande durante a administração do Prefeito Hildon Régis Navarro Filho (2002- 2008). Esta de acordo com arquiteto da obra Wilton

---

<sup>222</sup> Existe uma série de discordâncias sobre a origem do projeto de criação do Memorial Jackson do Pandeiro, algumas narrativas indicam este ter emergido no final dos anos 1990, outras no início dos anos 2000. Estou, entretanto, tomando por base esta narrativa em virtude da documentação analisada nesta pesquisa sobre o Memorial referir-se (ser datada) em grande parte aos anos subsequentes a 2002.

Carvalho de Macedo<sup>223</sup> teria conseguido junto ao Ministério de Turismo- (MTur) através do Programa Turismo no Brasil o financiamento do valor 146.250,000, com a contrapartida financeira do município de 7.312, 50, tendo como agente repassador do recurso a Caixa Econômica Federal. Conforme podemos observar na discriminação dos valores abaixo<sup>224</sup>:

<b>DISCRIMINAÇÃO DOS CUSTOS ACEITOS PELA CAIXA ECONÔMICA FEDERAL</b>			
<b>Serviços</b>	<b>Recursos OGU</b>	<b>Contra-Partida</b>	<b>Proposta Total</b>
Reforma e ampliação do prédio	122.759, 05	4.382, 95	127.142, 00
Projetos	00	1.755, 00	1. 755, 00
Mobiliário e equipamentos	23. 490, 95	1. 174, 55	24. 665, 50
<b>TOTAL (R\$)</b>	<b>146. 250, 00</b>	<b>7. 312, 50</b>	<b>153. 562, 50</b>

**Tabela 1.** Discriminação dos custos aceitos pela Caixa Econômica Federal

Estes valores liberados tanto pelo Ministério do Turismo quanto pelo município seria destinado para algumas etapas na construção do Memorial, entre elas: adaptação do espaço físico; adequação predial; aquisição de materiais e equipamentos (cadeiras, mesas, data-show, etc); aquisição do acervo; construção do pórtico na entrada da cidade; o traslado dos restos mortais de Jackson do Pandeiro que estavam enterrados no Cemitério do Caju no Rio de Janeiro para o memorial, etc.

Para a recepção do acervo, após a compra do jornalista Fernando Moura foi escolhido no espaço da cidade um casarão antigo de 1898, restaurado e adaptado para a guarda das peças do artista. Este espaço que outrora teria sido uma das primeiras prefeituras da cidade, uma construção de 1898, consiste em um prédio tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba- IPHAEP, sendo necessário dessa forma na época da reforma, a autorização, e o laudo técnico do órgão<sup>225</sup> para que nesse espaço pudesse funcionar o Memorial. No entanto, mais do que o valor histórico e arquitetônico do prédio, é como o memorial do artista- monumento

<sup>223</sup> MACEDO, Wilton Carvalho de. Entrevista realizada no município em dezembro de 2011. Ver no anexo 2 a Carta de cessão.

<sup>224</sup> Verificar no anexo 3 "Aprovação do plano de trabalho- contrato OGU 0229612-33/007-TURISMO NO BRASIL PM ALAGOA GRANDE/ PB.

<sup>225</sup> Ofício nº 34/2008; LAUDO TÉCNICO- PROCESSO 0018/ 2008; Ofício Adm. N. 0070/ 08/ IPHAEP. Ver anexos- 4.



que a antiga construção é singularizada no conjunto do patrimônio Alagoa-grandense. Não obstante, o amálgama entre o músico e o prédio é muito mais complexo, pois constitui um dos mecanismos fundamentais no processo de monumentalização de Jackson: A lagoa Grande transformou a sua antiga prefeitura em um templo de memória de seu “mais ilustre filho”.



**Figura 42.** Antiga prefeitura de Alagoa Grande, construção de 1898, onde passou a funcionar desde 1998 o Memorial Jackson do Pandeiro. Algumas pessoas presentes na foto: á frente de short azul e blusa vermelha o jornalista Fernando Moura, ao lado esquerdo dele, de vestido com uma bolsa no colo Almira Castilho, ao lado dela o prefeito Hildon Régis e seu filho, atrás de Fernando Moura Geralda(irmã de Jackson), ao lado dela Neuza Flores (última esposa de Jackson), por trás de Neuza Cícero- irmão de Jackson. **Fonte:** Memorial Jackson do Pandeiro.

A companhia responsável pela execução da obra foi a empresa CONSTRUTORA LDF LTDA, sendo nomeado pelo prefeito Hildon Régis como arquiteto responsável/ fiscalizador da obra o Sr. Wilton Carvalho de Macedo<sup>226</sup>, este também foi o encarregado pelo desenho dos croquis e plantas do prédio. Situado a rua Dr. Apolônio Zenaide, 685, com área de 330, 00 m de 330, 00 m<sup>2</sup>(trezentos e trinta metros quadrados), medindo 11, 00 metros(onze metros) de frente por 30, 00 metros de fundos, perfazendo uma área de 330 m<sup>2</sup>(trezentos e trinta metros quadrados), o Memorial limita-se ao Norte com a rua Professor José Cavalcante; ao Sul, com a Rua

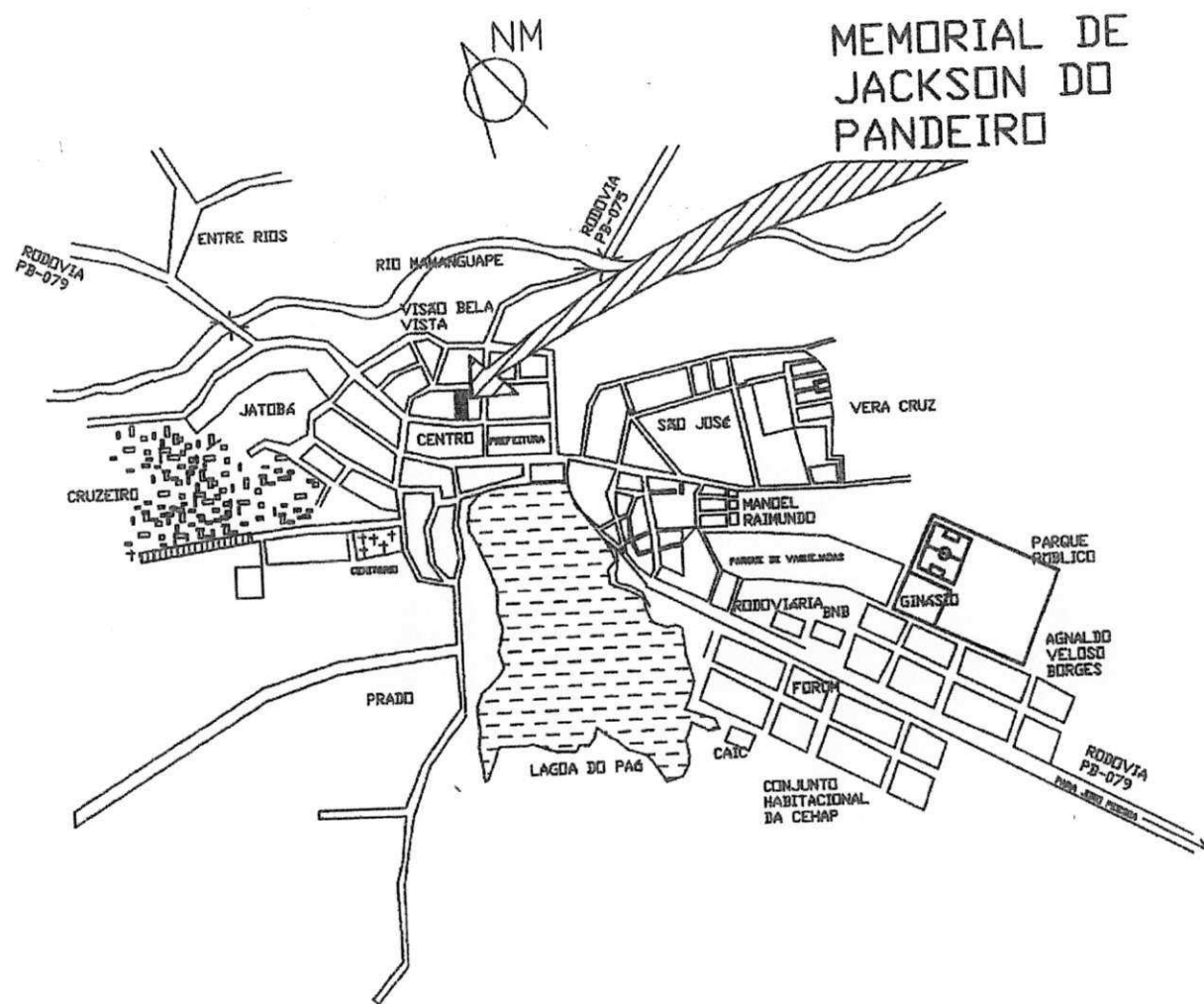
<sup>226</sup> Ver no anexo 5 o Memorando nº 039/ 2008.

Apolônio Zenaide, a Leste, com o prédio da Prefeitura Municipal e uma área livre pertencente a mesma e a Oeste, com a casa do Sr. Eudes de Farias Lemos<sup>227</sup>. Como podemos observar nos desenhos das plantas e croquis<sup>228</sup>

---

<sup>227</sup> Imóvel também pertencente à Prefeitura Municipal de Alagoa Grande- PB. Ver no anexo 6 o ofício de notas e privativo do registro imobiliário.

<sup>228</sup> Ver a planta do Memorial no anexo 7.



Prefeitura Municipal de Alagoa Grande  
 PROJ: CONSTRUÇÃO DO MEMORIAL DE JACKSON DO PANDEIRO  
 CROQUI DE LOCALIZAÇÃO EM RELAÇÃO À ZONA URBANA

FORMATO A 4

Figura 43. Croqui de localização do Memorial Jackson do Pandeiro.

Para que o projeto de implantação do Memorial fosse aprovado, também foi necessário junto ao Ministério do Turismo (MTur) e a Caixa Econômica Federal a legitimação da importância que o novo espaço teria para a cidade, sendo construída nesse sentido por parte da administração local o argumento de que o Memorial atrairia grande quantidade de turistas para o município<sup>229</sup>, ajudando a cidade a recuperar-se economicamente após o rompimento da barragem de Camará ocorrido 17 de junho de 2004<sup>230</sup>. Como podemos observar nos dados institucionais do Memorial:

[...] Aliado aos aspectos memorialísticos, integrados por indissolúveis componentes históricos e culturais, o projeto do Memorial Jackson do Pandeiro traz em sua essência um nítido apelo turístico, ampliando as possibilidades sócio-econômicas do município, que vai, aos poucos, recuperando a capacidade produtiva, após a tragédia de Camará, ocorrida em 2004. O turismo cultural é uma das saídas para o desenvolvimento do município de Alagoa Grande, visto que sob o ponto de vista cultural e artístico nossa terra é amplamente agraciada, com figuras ilustres, como Margarida Maria Alves, Oswaldo Trigueiro, além de casarões históricos e o quilombo de Caiana. Visitar Alagoa Grande e o Memorial Jackson do Pandeiro é fazer parte de uma história que jamais será esquecida: a história do Ritmo<sup>231</sup>!

Assim, o Memorial foi planejado no sentido de guardar em seu interior os signos memorialísticos da trajetória de Jackson, (re) territorializando-o em sua cidade natal, bem como projetando a cidade turisticamente a partir desta memória, desta vinculação do músico a este espaço, transformando a sua imagem no cartão postal da mesma.

O Memorial Jackson do Pandeiro emerge como espaço turístico e memorial de Alagoa Grande no dia 19 de dezembro de 2008, valendo-se da estratégica localização do

<sup>229</sup> Ver no anexo 8 a declaração emitida pela Bacharel em Turismo Sylvania Renata Guedes de Lucena Botelho.

<sup>230</sup> Em 17 de junho de 2004, assistimos a mídia noticiar o estouro de uma barragem, na cidade Alagoa Grande, há 100 km de João Pessoa, o incidente mexeu com todo Estado. Primeiro pelo impacto do acontecido, no qual morreram cinco pessoas e milhares ficaram desabrigadas. Muitos cidadãos perderam casas, roupas, objetos pessoais, documentos, prédios, escolas, bibliotecas, áreas de lazer etc. Tudo que foi construído em uma vida inteira foi levado pelas águas. Além das perdas materiais, a população em geral, sofreu um abalo psicológico, em decorrência da perda de parentes, amigos e de objetos importantes para a segurança e manutenção, tais como: veículos, móveis e utensílios domésticos, roupas, alimentos, medicamentos, recordações como fotos e fitas VHS, entre outros objetos. Foram atingidas cerca de 900 casas, onde 168 ficaram completamente destruídas, 345 parcialmente destruídas e, o restante foi apenas danificado. No que se refere ao patrimônio público, foi necessário (re) desenhar a infraestrutura do município, pois foram destruídas galerias pluviais, esgotos, pavimentação, praças, postos de saúde, muros de contenção, pontes, a prefeitura, bibliotecas, e algumas escolas municipais, prejuízos incalculáveis para o lugar. Esta talvez tenha sido a maior tragédia do município de Alagoa Grande / PB, foi um verdadeiro choque humano, econômico e social gerado pelo rompimento da barragem de Camará.

<sup>231</sup> Dados institucionais do Memorial Jackson do Pandeiro. Memorial Jackson do Pandeiro, Alagoa Grande, PB. 2010.

prédio situado no centro da cidade, tornando-se como afirma Nora (1993), um lugar topográfico da memória, “que deve tudo a sua localização exata e a seu enraizamento no solo<sup>232</sup>”. Construído como um templo da memória de um homem que foi transformado em monumento, símbolo da identidade cultural deste município. O museu foi objetivado pelos discursos enquanto um conjunto de práticas que promoviam a construção, preservação e divulgação da memória de Jackson como mecanismo do processo de gestão da memória coletiva. Como consta no convite de inauguração do memorial:



**Figura 44.** Convite de inauguração do Memorial Jackson do Pandeiro. Fonte: Memorial Jackson do Pandeiro

As práticas de evocação e celebração da memória do músico tornaram-se também expressivas pela própria configuração física do Memorial onde a arquitetura de sua exposição manipulam o tempo, desafiando-o, de forma que o passado se transfigure num imperecível presente, reinventando constantemente o monumento e perpetuando-o para o futuro. Atrelado a este aglomerado imagético e discursivo presente no memorial para produção do músico, vale também ressaltar os folder de divulgação do Memorial, distribuído no dia de sua inauguração. Composto por um conjunto de textos e imagens, adornado por uma minibiografia escrita pelo biógrafo de “Jackson do Pandeiro o Rei do ritmo”, Fernando Moura, o folder exalta o ritmista atribuindo-lhe mais uma vez a

<sup>232</sup> NORA, Pierre. Op. Cit. 1993, p. 26.

nomenclatura de Identidade Nacional, epíteto ressaltado em outros espaços de divulgação do músico na busca de legitimar sua importância, sua contribuição para campo musical brasileiro, fixando-o mais uma vez nesta representação de enunciador da música nacional. No verso do folder podemos também observar a trama de interesses de projeção do município por meio da imagem do ritmista, pois atrelado aos slogans da cidade, do Ministério do Turismo, e do Memorial, encontramos em relevo as imagens do pórtico da entrada da cidade e da placa contida pelo discurso “TERRA DE JACKSON DO PANDEIRO”.



**Figura 45.** Frente e verso do folder de divulgação do Memorial Jackson do Pandeiro.  
Fonte: Memorial Jackson do Pandeiro.

Além da exposição museológica, o Memorial também se posiciona enquanto máquina de territorialização e monumentalização de Jackson pela presença em seu espaço dos restos mortais do músico. Chegando as pressas, às vésperas da inauguração do Memorial, os restos mortais de Jackson do Pandeiro foram trasladados do Cemitério do Caju, no Rio de Janeiro, para sua terra natal, 26 anos após o seu falecimento e às vésperas dos 90 anos de nascimento. Este foi conduzido para sua terra natal para ocupar um trono, um espaço de celebração de suas memórias, seu Memorial. Assim, o conjunto de imagens e discursos distribuídos no corpo do Memorial, atrelados as festividades anuais realizadas em homenagem ao músico, constitui uma característica fundamental na estratégia de “vigilância comemorativa” empreendida pelo município para a imortalização do artista. Refletindo com Delgado (2003) sobre o sentido da expressão

“vigilância comemorativa” utilizada por Pierre Nora para designar uma das funções dos lugares da memória, compreendemos o trabalho realizado pelo município, com suas atividades em prol da memória do músico, e o Memorial: “vigilância” está definida no Dicionário Aurélio como “*zelo, diligência*”, entendida como ação de “*administrar diligentemente; tomar conta de (algo) com o máximo cuidado e interesse*” e comemorar significa “*trazer a memória; fazer recordar; lembrar ou ainda solenizar, recordando*”<sup>233</sup>. Portanto, a cidade, com seus trabalhos e o Memorial, não apenas produzem e preservam a memória material de Jackson, mas também (o) engendram incessantemente, com as práticas de comemoração, determinados significados simbólicos para o monumento.



**Figura 46.** Festa de inauguração do Memorial Jackson do Pandeiro, em 19 de dezembro de 2008. À esquerda podemos observar expostos os banners sobre Jackson.

<sup>233</sup>DELGADO, Andrea Ferreira. *A invenção de Cora Carolina na batalha de memórias*. Campinas/SP: Tese de doutorado, UNICAMP – IFCH, 2003, p. 38.



**Figuras 47, 48.** Ritual de inauguração do Memorial, momento de leitura da lápide que guarda os restos mortais de Jackson do Pandeiro. Ao lado da lápide- Fernando Moura- biógrafo, Neuza Flores- viúva de Jackson e o Prefeito Hildon Régis.

Após a inauguração do Memorial em 2008, a cidade passou a promover uma grade de eventos anuais em homenagem a Jackson. Dentre estes vale ressaltar a rota cultural “Caminhos do Frio”, realizada entre os meses de julho e setembro em algumas cidades do Brejo paraibano, tais como: Bananeiras; Serraria; Pilões; Areia; Alagoa Grande e Alagoa Nova. O “Caminhos do Frio” é um evento promovido pelo Fórum Regional do Turismo Sustentável do Brejo Paraibano, em parceria com Banco do Nordeste, SEBRAE-PB e Governo do Estado, por meio da Secretaria de Estado da Cultura; apoio das prefeituras municipais participantes e divulgação nacional por parte da PBTur<sup>234</sup>. Este evento surgiu em 2005, quando da realização do “I Seminário de Regionalização do Turismo do Brejo Paraibano”, com a participação de grande parte dos municípios da região. Na ocasião, foi apresentada a ideia de um roteiro turístico cultural para a região, norteado pelas diretrizes de regionalização do turismo. Segundo a atual presidente do Fórum, Vânia Ferreira, o mesmo tem como objetivo principal

<sup>234</sup> A Empresa Paraibana de Turismo S/A – PBTUR – é uma organização criada pelo governo do estado da Paraíba na forma da Lei nº 3.779, de 27 de maio de 1975. Representa uma sociedade anônima de economia mista, de capital autorizado, regendo-se por seu estatuto, pelo seu regimento interno e as disposições legais que lhe sejam aplicáveis. A PBTUR tem como finalidade executar as atividades ligadas ao turismo, em obediência as diretrizes básicas traçadas pelo governo da Paraíba, competindo-lhe entre outros interesses: [fomentar planos, programas e projetos que objetivem o desenvolvimento do turismo; Organizar, promover e divulgar atividades turísticas; Fomentar iniciativas, planos, programas e projetos que objetivem o desenvolvimento do turismo; Fazer e manter atualizados](#), etc.



“promover o desenvolvimento da cadeia produtiva e do turismo da região, divulgando o frio nordestino, interiorizando o turismo e valorizando a cultura da região<sup>235</sup>”.

Durante o evento, cada cidade envolvida na rota projeta-se por meio dos elementos sócio- econômicos e culturais que consideram como representantes de cada espaço, a saber: Bananeiras - *Aventuras e Arte na Serra*; Serraria - *Natureza, Seresta e Engenhos*; Pilões - *Festa das Flores, Banana e Artes*; Areia: *Frio, Cachaça e Arte*; **Alagoa Grande - Festival de Artes Populares Jackson do Pandeiro<sup>236</sup>**; Alagoa Nova - *Festa da Civilização do Açúcar*. Como podemos observar desde que a cidade de Alagoa Grande aderiu ao evento, em 2009, que vem projetando-se por meio da imagem de Jackson do Pandeiro. Este Festival que ocorre geralmente no mês de agosto, ocasião que coincide com o período do aniversário de Jackson, é realizado por meio da Secretaria de Cultura do município, com uma série de eventos culturais que buscam trazer visibilidade e turismo para o município.

Em 2009, quando houve a realização do primeiro Festival na cidade, comemorava-se também o aniversário de 90 anos de Jackson do Pandeiro, um evento que se tornou um marco na produção memorialística de Jackson neste município. Tomando o nome do ritmista como elemento identificador do evento, o município por meio dos diversos canais de divulgação (sites, jornais, reportagens, etc) promoviam tática e silenciosamente o entrelaçamento entre a preservação da memória de Jackson e a divulgação da cultura local. Um evento que ao mesmo tempo em que evoca seu personagem central, o Artista monumento de sua cultura, decreta também o seu marco biográfico como uma celebração pública, “*numa espiral do coletivo e do individual*” *própria dos lugares de memória<sup>237</sup>*”.

Assistiu-se, portanto em Alagoa Grande a invenção de uma nova tradição (HOBBSAWM, 2002) no calendário anual das festividades do municio, institucionalização de uma nova prática cultural, que pela sua repetição ordenada engendrava-se enquanto hábito. De acordo com Hobsbawm (2002), a expressão “invenção das tradições” inclui tanto as tradições propriamente inventadas e institucionalizadas, quanto àquelas que surgem repentinamente e da mesma forma se

<sup>235</sup> <http://www.paraiba.pb.gov.br/54739/mais-do-que-sol-e-mar-caminhos-do-frio-diversifica-turismo-paraibano.html> Acesso em 22 de janeiro de 2012.

<sup>236</sup> O FESTIVAL DE ARTES JACKSON DO PANDEIRO é um evento oficial do calendário de eventos turístico da Paraíba incluído através da LEI 8.978 de 24 de Novembro de 2009.

<sup>237</sup> NORA, Pierre. Op. Cit. p. 22.

estabelecem, permanecendo tal como as outras, como se sua origem fosse remota, ainda que durem relativamente pouco. Esse conjunto de práticas de natureza ritual ou simbólica teriam por objetivo incorporar determinados valores e comportamentos definidos por meio da repetição em um processo de “continuidade em relação ao passado”<sup>238</sup>, via de regra, um passado histórico apropriado. No caso de Alagoa Grande o passado histórico apropriado é a vida e obra de Jackson do Pandeiro, sua imagem, sua cultura musical, tomados como pertencentes a este espaço. Como podemos observar no texto de apresentação do folder de divulgação, assinado pelo prefeito municipal, do I Festival de Artes Jackson do Pandeiro:

Jackson do Pandeiro, o mais importante ritmista brasileiro, em todos os tempos, tem despertado mais comentários e idolatria que audição e estudos, desde seu último disco, “Isso É Que É Forró”, lançado em 1981. Falecido em 10 de julho de 1982, José Gomes Filho, o rei do ritmo, o gênio de Alagoa Grande, na Paraíba, um dos pilares da música popular brasileira(grifos nossos) da década de 1950 para cá, ainda tem sua rica e vasta obra restrita às lembranças de quem vivenciou seu período áureo ou esquecidas, empoeiradas prateleiras de solitários e escassos colecionadores. Há coisa de uns 10 anos, a curiosidade em torno do músico e sua vasta e consciente obra vêm ganhando contornos de perpetuação. Por isso para comemorarmos a altura que esse ilustre Alagoa-grandense merece, iremos festejar os seus 90 anos de existência com a realização do I FESTIVAL DE ARTES JACKSON DO PANDEIRO<sup>239</sup>.



**Figura 49.** Folder de divulgação do I Festival de Artes Jackson do Pandeiro. Fonte: Memorial Jackson do Pandeiro

<sup>238</sup> HOBBSAWM, Eric J. Introdução: **A invenção das tradições**. in *A Invenção das Tradições*. Tradução de Celina Cardim Cavalcante. 3ª ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1997. p. 12.

<sup>239</sup> Texto de apresentação do folder de divulgação do I Festival de Artes Jackson do Pandeiro, 1999.

Assim, com este propósito de estimular a produção discursiva em torno do Artista-monumento, a cidade institui o evento como uma forma de manipular o tempo, de fazer com que a história do ritmista se transfigure num imperecível presente, reinventando constantemente o artista e perpetuando-o para o futuro. As homenagens, celebrações, ritualizações realizadas ao longo da festividade atribuindo-lhe visibilidade instituem uma forma de inscrição do artista que não apenas o engendra na memória das pessoas, mas o imortaliza. O festival torna-se desta forma, muito mais que uma homenagem a Jackson, mas um ritual de rememoração do artista, um lugar de memória<sup>240</sup>.

Dessa forma a cidade vai estabelecendo rituais simbólicos cíclicos de evocação e celebração da memória de Jackson, agenciando a produção contínua de novos discursos textuais e iconográficos, reafirmando o culto à pessoa símbolo de sua cultura, e instituindo uma memória biográfica oficial que se reafirma pela ligação de Jackson a este município produzindo-se assim, um passado harmonioso que joga para a zona do esquecimento os momentos biográficos de tensões e conflitos, a exemplo da trágica saída de Jackson com sua família desta cidade no final dos anos 1930 e os sofrimentos vividos após a morte do pai, que delinearam situações dolorosas e provocaram o exílio voluntário do músico deste município pelo resto da vida. Armaguras e ressentimentos que são silenciadas, fazendo-nos compreender que subsiste na cidade de Alagoa Grande uma memória dissidente e subterrânea que também constrói uma biografia do Artista-monumento, trabalhando outros eixos de ressignificação do passado, emergindo como um importante agente da batalha de memórias, e que serão mais bem analisados no terceiro capítulo desta dissertação.

---

<sup>240</sup> NORA, Pierre. Op. Cit.

### **2.3-Pintando, tecendo e bordando a face do Rei: Salão de artesanato Mãos Jacksonianas.**

Outra face do movimento de apropriação da imagem do artista em sua terra natal é a patrimonialização e comercialização de suas memórias, elementos bastante comum no tempo presente, em que museus e outros espaços não se limitam apenas em conservar os vestígios do passado, mas também os apresentam ao público, simulando seus contextos históricos numa evocação nostálgica de um passado saneado, redimido de quaisquer vestígios de conflito, friccionado e oferecido ao público como verdadeiro e autêntico. É o “uso cultural da cultura<sup>241</sup>” em que se busca geralmente monumentalizar eventos e musealizar existências humanas oferecendo-as a população como atrativos do lugar, o que por vezes tem transformado o status desses espaços, de lugares de memória em lugares de turismo: “parques são transformados em reservas de usos restritos, mercados viram centros culturais, igrejas são monumentalizadas como expressão artística, praças deixam de serem espaços de convivência. Tudo isso é seguido de uma comercialização desses espaços como produtos para turistas<sup>242</sup>”.

Os lugares de memória assumem, neste sentido, o caráter de construção permanente, podendo ser tomados no tempo presente a partir dos mais variados interesses. No caso de Alagoa Grande o Memorial, como foi discutido no capítulo anterior, se inscreve a partir de um duplo jogo de interesses: um guardião das memórias, demarcando nas subjetividades dos moradores do lugar e de seus visitantes os signos de um passado que deve ser (re) lembrado, eternizado, respeitado, admirado e espaço de turismo, atraindo visitantes, turistas e curiosos legitimando a profícua relação contemporânea existente entre cultura e lazer.

Um dos signos dessa comercialização de memórias são os suvenires presentes no salão de Artesanato do município, espaço inaugurado em 26 de julho de 2010, localizando-se próximo ao Memorial, neste ambiente podemos encontrar chaveiros, bebidas, cordéis, porta-retratos, copos, quadros, entre outros elementos que trazem em

---

<sup>241</sup>MENEZES, José Newton Coelho. *História & Turismo Cultural*. Belo Horizonte, Autêntica, 2006. p. 17.

<sup>242</sup>*Ibidem*, p. 26.

suas superfícies imagens de Jackson do Pandeiro (fotografias do músico, do pandeiro, do memorial), o próprio salão torna-se um espaço de homenagem ao músico e comercialização de suas memórias, trazendo escrito em sua placa de entrada uma variação do nome do artista, intitulado-se “I Salão do Artesão de Alagoa Grande Mãos Jacksonianas”, nomenclatura que está presente em diversos espaços da cidade, grupos musicais, exposições, projetos educacionais, etc.



**Figura 50.** Parte frontal do Salão do Artesão de Alagoa Grande. Fonte: I Salão do Artesão de Alagoa Grande Mãos Jacksonianas

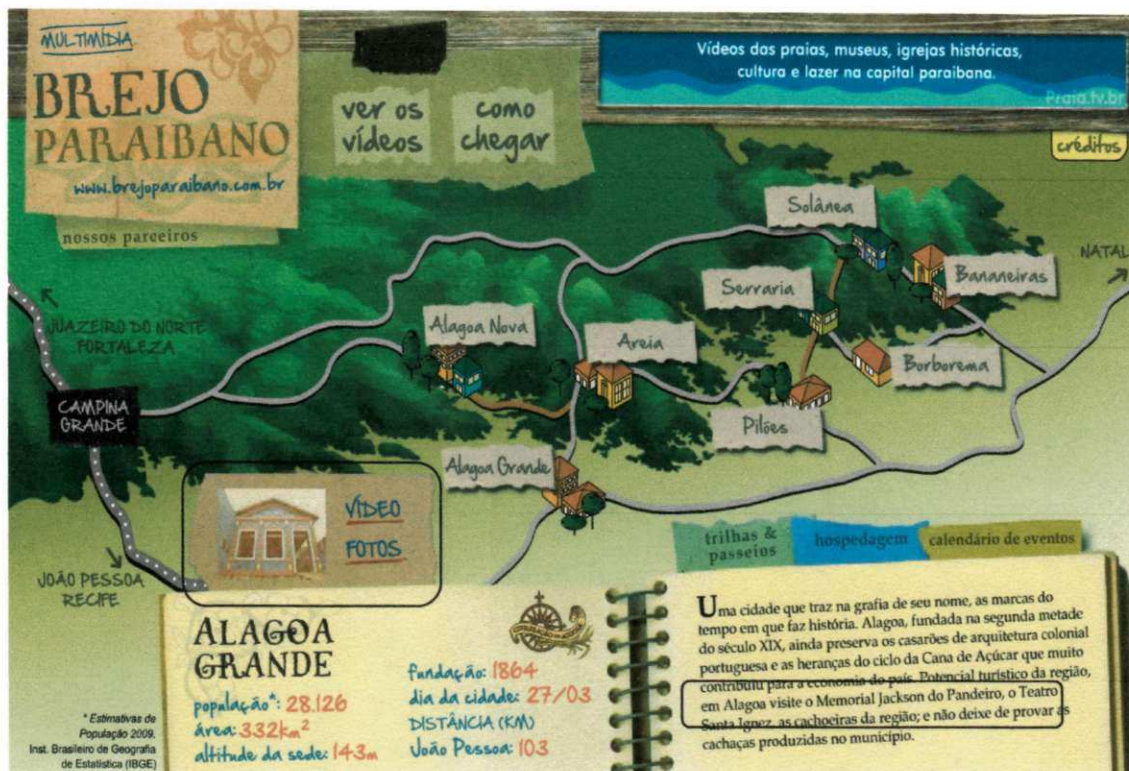
Neste espaço foi construído todo um cenário de projeção/divulgação da cultura local, uma paisagem para a venda, comercialização dos produtos, que conforme observamos tem como propósito construir um rosto, uma imagem do espaço visitado, transformando-o em um lugar de memória da cultura local a ser adquirida pelos turistas. Assim, propomos inicialmente neste tópico realizar uma breve análise da importância dos espaços midiáticos para a projeção da cultura local deste município e articulação no interior deste movimento de apropriação da imagem de Jackson como estratégia mercadológica de atração turística. Posteriormente analisaremos o movimento de projeção do município por meio da imagem de Jackson comercializada no Salão de Artesanato, a maneira como foi construído todo um arquivo imagético e discursivo neste espaço para a promoção da cultura local por meio da imagem de Jackson do Pandeiro.

### 2.3.1- Turismo e *marketing* da “Terra do Rei”: Jackson do Pandeiro enquanto atrativo turístico.

O turismo é tido como um fenômeno de grande importância na contemporaneidade, uma atividade pós-moderna, da era pós-industrial, sendo apontado por muitos estudiosos como um fenômeno especialmente econômico, com crescimento em nível mundial. No entanto, dadas as implicações desse fenômeno no contexto mundial, podemos registrar que sua importância ultrapassa o viés econômico, ou seja, o turismo também se caracteriza por ser uma atividade de relevo do ponto de vista social, político, ambiental e também cultural, exigindo, portanto, a cada dia, mais investidas científicas, estudos, análises e monitoramentos interdisciplinares. Assistimos nos últimos anos várias pesquisas voltadas para o fenômeno turístico, constituindo-se como um novo campo científico que interessa a diversas áreas de conhecimento, com suas inúmeras possibilidades de abordagem. Por isso que, ao estudarmos o turismo, podemos adotar diversas perspectivas, isto é, seja no campo da atuação profissional, seja no campo da experiência. Esse fenômeno tem se apresentado como uma realidade bastante complexa, na medida em que exige diálogo entre diferentes áreas do conhecimento humano, como o olhar da sociologia, da história, da economia, da psicologia, etnologia, da geografia, entre outras.

Nesse sentido, se temos, de um lado, as especificidades das muitas e diversas áreas que apresentam várias possibilidades de descoberta e construção, de outro, essas especificidades permitem a ampliação dos olhares empregados em seu estudo e compreensão. Como podemos observar, o fenômeno turístico se arvora por toda parte, constituindo um campo efetivamente multidisciplinar. Portanto, ao percebermos a relação do turismo com as diversas áreas do conhecimento, como exemplificadas acima, há que se observar também sua intrínseca relação com a comunicação, principalmente quando partimos do pressuposto de que a atividade turística é capaz de utilizar os mais variados processos de mídia através de estratégias de divulgação e promoção do produto turístico. Assim, é indiscutível que os meios de comunicação vêm contribuindo de forma substancial na divulgação e promoção dos mais variados e inusitados destinos turísticos, muitas vezes, até transformando lugares desconhecidos em polos de visitação turística, tudo isso por meio da projeção através dos meios de comunicação. Como podemos observar exemplificadamente com o que vem ocorrendo nos últimos anos em

vários municípios do Brejo Paraibano dentre eles Alagoa Grande, com o trabalho de divulgação/ projeção da cultura local, através da publicização de imagens, de vídeos levando os aspectos considerados “típicos” da cultura local para os mais diversos recantos do mundo.



**Figura 51.** Mapa turístico do Brejo paraibano. Disponível em: < <http://www.brejoparaibano.com.br/> > Acesso em: 21 de dezembro de 2012.

Assim, diferentemente do passado, hoje, com as tecnologias da comunicação em crescente e irrefreável avanço e qualificação, com potencialização e velocidade de abrangência, colocam-se a nosso dispor não só uma escassa quantidade de informações, mas também uma variedade de dados que nos permitem, por exemplo, conhecer o mundo sem sair de casa. A dificuldade que se apresenta hoje e que nos desafia é o lidar com uma grande quantidade de opções, informação/imagens, de todas as formas veiculadas por todos os meios o tempo todo, em todo lugar. Talvez por isso, o turismo seja considerado quase uma necessidade. Vivemos hoje, portanto, a era da informação, em que as mudanças midiáticas são mais amplas e constantes, além de cada vez mais eletrônica e, por conseguinte, mais ágil, mais rápida e impactante também, a nossa relação com o conhecimento, com a sociedade, com os bens simbólicos se dá de

maneira diferente. Afinal de contas, virtualmente, as pessoas podem visitar museus, conhecer paisagens, estar em ambientes diversos. A partir dessa experiência, permitida pelos meios de comunicação, as pessoas podem decidir se consumirão esses produtos simbólicos ou não. Portanto, não é possível ignorar a força propulsora que a indústria de comunicação vem colocar no projeto de desenvolvimento do setor turístico local, regional, nacional e internacional em suas mais diversas tipologias.

Diante dessas considerações, observamos que turismo e comunicação andam juntos. Pois é através da comunicação que os sentidos são transportados, os lugares são divulgados, os símbolos são interpretados, os significados são atualizados, e isso (a motivação dos significados, que atizam o imaginário) é que explica e justifica o desejo da experiência, a vontade de viajar. Dessa forma, o turismo é fruto de uma construção, que precisa ser trabalhado, projetado, ser (re)conhecido como elemento integrante da cultura de uma localidade, fazer parte do contexto de quem faz e produz o lugar, para provocar um sentimento de pertencimento e de identificação, tanto nos visitantes, quanto nos moradores. Podemos inferir também que a comunicação desempenha um papel muito importante nesse processo de construção do turismo, na medida em que ela é um dos meios utilizados para informar a todos (população e turistas) sobre o fazer turístico. É o processo comunicacional que permite que a cultura e a identidade local sejam divulgadas, transportadas, (re) significadas. Aliás, tanto a cultura quanto a identidade local também são construídas via comunicação, através de escolha de elementos que são selecionados para serem divulgados e apresentados como parte integrante de determinado local – referimo-nos aos hábitos e valores, às crenças e manifestações, às práticas sociais – o ser e o fazer que formam sua cultura e sua identidade. Além disso, a comunicação apresenta importância fundamental, quando se presta ao papel de agregar imaginários e destacar as diferenças. É ela que possibilita que o olhar do turista seja direcionado ou atraído para tal foco, estimulando sua imaginação, fazendo sonhar e transformando seus desejos em necessidades.

Deste modo, é o amplo trabalho de divulgação que impulsiona o fluxo de turistas nas localidades que atraem visitantes, que traz visibilidade e acessibilidade para as culturas locais transformando-as em potenciais turísticos. Um trabalho que temos observado com maior amplitude no município analisado (Alagoa Grande) no período anterior aos festejos juninos e antes da realização da Rota Cultural Caminhos do Frio. A publicização de textos, imagens, reportagens em jornais e revistas noticiando a programação, as atrações



que serão apresentadas durante o festival, etc. Mas o que mais nos chama atenção em todos estes movimentos propagandísticos em torno da cultura local, é o apelo midiático a partir da imagem de Jackson, como observamos no mapa acima, onde o cartão postal do município é o Memorial de Jackson. A exploração de elementos que façam referência a sua imagem, a apropriação midiática como estratégia de supervalorização da cultura local tomando a figura do artista como artífice constituído de fama e sucesso, notoriedade que o município busca alcançar ao longo deste movimento. Como podemos observar em 2012 com a ampla divulgação da programação do Caminhos do Frio em sites e blogs do ciberespaço, evento realizado entre 20 e 26 de 2012.

**CAMINHOS DO FRIO - ROTA CULTURAL**  
20 a 26 AGOSTO  
ALAGOA GRANDE

**ATIVIDADES CULTURAIS**  
- DANÇA, MÚSICA, TEATRO, CIRCO, CULTURA POPULAR, ETC -

**INFORMAÇÕES**

**FESTIVAL DE ARTES POPULARES JACKSON DO PANDEIRO**

**DIA 20**  
Teatro Santa Ignêz  
15h00 O MACACO E A VELHA - Grupo de Teatro Zoar  
16h30 VOZES DA AFRICA - Grupo de Teatro Os Outros  
19h30 ASSAS PARA AUGUSTO - Grupo de Teatro Mangai  
21h00 UM OLHAR JACKSONIANO - Grupo: Os Outros

**DIA 21**  
Teatro Santa Ignêz  
15h00 TEATRO INFANTIL - Grupo Escolar da Rua do Tacho  
16h00 MUSICAL: CÂNDIDO REIS  
19h30 ANÁGLIAS: Cia Overtre de Teatro

**DIA 22**  
Teatro Santa Ignêz  
15h00 APOSTIA DE CINEMA DE ALAGOA GRANDE - Cine Clube  
16h00 EU SOU O SERVO - Cine / Debate com Crizelide Barros, Celsa Monteiro e Eliezer Rolim.  
19h30 AO GOSTO DOS ANOS - MUSICAL: GRUPO FRENTE TROVADORA

20h00 TEATRO: SINÁ, FLOREZ, Crizelide Barros, Celsa Monteiro e Direção de Eliezer Rolim.

**DIA 23** Teatro Santa Ignêz  
15h00 TEATRO INFANTIL: GRUPO ANA ELISA  
20h00 SHOW: BOBY E AMANDA, MÁRCIO JR E ROBERTO.  
Praça do Conj. Manoel Raimundo

DESPRE: BANDA MARCIAL PARAYBANDA Russ do Centro Histórico | 19h00

ABERTURA OFICIAL DO FESTIVAL DE ARTES POPULARES JACKSON DO PANDEIRO COM OLIVEIRA DE PANGLAS Teatro Santa Ignêz | 19h30

MÚSICA DE JACKSON DO PANDEIRO E LUIZ GONZAGA - Orquestra Cónego Firmino Cavalcante Teatro Santa Ignêz | 21h00

**DIA 24**  
APRESENTAÇÕES ARTÍSTICAS DO PETI E PROJOVEM Teatro Santa Ignêz | 14h00

**OUTRAS ATIVIDADES CULTURAIS**

**DIA 19**  
8ª TRILHA DOS ENGENHOS - MOTO 08h00 | CAIC  
1ª CORRIDA DE JEGUE DA RUA DO TACHO Ponte - Rua do Tacho | 15h30  
1º FORRÓ DOS MOTOQUEIROS - CAMIROS DO FORRÓ [DANÇA] CAIC | 13h00

**DIA 24**  
LANÇAMENTO DE LIVROS E CORDÕES Memorial de Jackson do Pandeiro 15h00  
EXPOSIÇÃO DE FOTOGRAFIAS - ALAGOA GRANDE EM FOCO - MÁRCIO JR. E GUTO FERREIRA Coreto | 19h30

**DIA 25**  
1º Passeio Ciclístico Saída: Memorial de Jackson do Pandeiro rumo ao Teatro | 15h00  
1º FORRÓ DO AGRONEGÓCIO - MENSAGEIROS DO FORRÓ BNB Clube | 22h00

**DIAS 25 E 26**  
1ª EXPOSIÇÃO DO AGRONEGÓCIO BNB Clube | Durante o dia

**DIA 26**  
13ª CAVALGADA: UM PASSADO AO PASSADO DA TERRA DE JACKSON BNB Clube | 08h00  
FORRÓ DA CAVALGADA - BANDA FORRÓ QUENTÃO BNB Clube | 11h00  
2ª ENCONTRO: BLOQUEIROS Auditório da Prefeitura 14h00  
VI ENCONTRO DE DANÇA DE RUA Coreto | 14h a 15h

**DIAS 25 E 26**  
FORRÓ E GASTRONOMIA - CACHAÇA VOLÚPIA Engenho Lajão Verde 12h às 17h

**OFICINAS CULTURAIS**

OFICINA DE RECONSTRUÇÃO 20 a 24 | 08 às 11h Biblioteca Municipal  
OFICINA DE ELABORAÇÃO DE PROJETOS PROJF Vasilsson Auditório da Prefeitura | 08 às 11h  
OFICINA DE HIP HOP - TRUPO ETHNOS Dia 26 | Coreto | 08 às 11h

COM TANTA HOSPITALIDADE, O FRIO SERÁ MAIS GOSTOSO!

APROVEITE E PASSE MOMENTOS INESQUECÍVEIS.

Foto: Augusto Pinheiro e Lúcio Martins

Figura 52. Folder de divulgação do “Caminhos do Frio Rota Cultural 2012” em Alagoa Grande. Disponível em: <<http://culturadealagoagrande.blogspot.com.br/>> Acesso em: 20 de agosto de 2012.

Assim, por meio do apelo midiático temos observando um amplo trabalho de projeção da cultura do município. Um movimento de divulgação que tem ajudado a vincular/legitimar a imagem de Jackson com a cultura local, um exercício de construção permanente que estrategicamente tem trazido público turístico para a cidade solidificando identitariamente este espaço enquanto a “Terra de Jackson do Pandeiro” reafirmando para os turistas e para os moradores locais a importância da imagem do artista para a cidade, para a cultura e para o comércio local.

### **2.3.2- Usos do passado: memória e turismo no Salão de Artesanato Mãos Jacksonianas**

Inserido neste movimento de valorização e projeção das culturas locais, assistimos a comercialização/venda de memórias, processo que tem ganhado notoriedade no município analisado, em especial após a inauguração do Salão de Artesanato Mãos Jacksonianas. Pois neste espaço por meio da exposição e venda de artesanatos destacam-se elementos da cultura local. Constituindo-se também identitariamente o espaço enquanto lugar de memórias de Jackson do Pandeiro, espaço onde podemos encontrar destacado por meio do artesanato local os mais variados objetos ornamentados por signos referentes ao artista.



**Figura 53.** Estátua em gesso de Jackson e seu pandeiro. Localizada na entrada do salão de Artesanato. Fonte: I Salão do Artesão de Alagoa Grande Mãos Jacksonianas

Neste cenário, o artesanato representa uma “*tradição viva e presente*” na comunidade e, como tal possui forte conteúdo “étnico”, para constituir-se em uma expressão material da cultura regional a identificá-la frente ao que lhe seja externo. Por esta razão, em cenário como estes, somente enquadra-se enquanto artesanato “autêntico” a peça resultante de uma manualidade, feita sem nenhuma intervenção mecânica. Esta peça ainda deveria ser produzida no local em que o artesão vivesse, para atender a necessidades também locais. Ou seja, no artesanato há implícita a nostalgia de um novo momento, a Modernidade, pelo momento anterior, o “Tradicional”, agora em franco declínio na sua hegemonia sobre as práticas sociais: a valorização do artesanato nasce como uma prática memorialística.

Neste contexto, o artesanato transforma-se no *objeto turístico*. Para o turista que o adquire, além de ser a expressão da cultura visitada, ele significa recordação, *uma memória da memória*: um objeto memorialístico a alimentar a memória da viagem, no retorno ao lar. Mas, se *objeto turístico*, ele deverá também se adequar às contingências do viajante, ou seja, ser pequeno, barato, não demasiadamente exótico, além de conotar simbolicamente a área visitada, para cumprir a função recordatória. Nasce o souvenir que, na Modernidade, desenvolver-se-á em paralelo ao artesanato, primeiro como cópia em serie e minituarizada da peça original, mas, depois – e hoje, cada vez mais – ganhando independência do artesanal para tornar-se o *objeto turístico* por excelência. Se o souvenir nasce agregado ao artesanato e com as mesmas características deste, no seu percurso como *objeto turístico* ele abandona a exigência à manualidade na sua produção, mas mantém o perfil como recordação *na* e *da* viagem, e reforça as características que atendam às contingências a que o viajante é submetido, em especial no que se refere ao volume da bagagem: esta peça será cada vez menor, ou seja, terá peso e proporções diminuídas, e custará muito pouco, porque os desejos do turista são muitos, mas seu dinheiro, em geral, é bem menor que seus desejos de consumo.



**Figuras 54, 55, 56.**- Suvenires contendo a imagem de Jackson do Pandeiro. Fonte: Salão do Artesão Mãos Jacksonianas.

A produção industrial permite que o souvenir seja fabricado em quantidade e velocidade (que a produção manual não alcança), mas também que passe a contar com a intervenção do desenho industrial e do design. Entretanto, tanto no artesanato-souvenir como no souvenir-turístico propriamente dito, mantém-se a marcas do lugar e da identidade do local, o *conotar simbolicamente a área visitada*. Ou seja, constitui-se como concentração de memória sobre o lugar, a qual se soma uma segunda camada de rememoração: a experiência pessoal da viagem do turista.



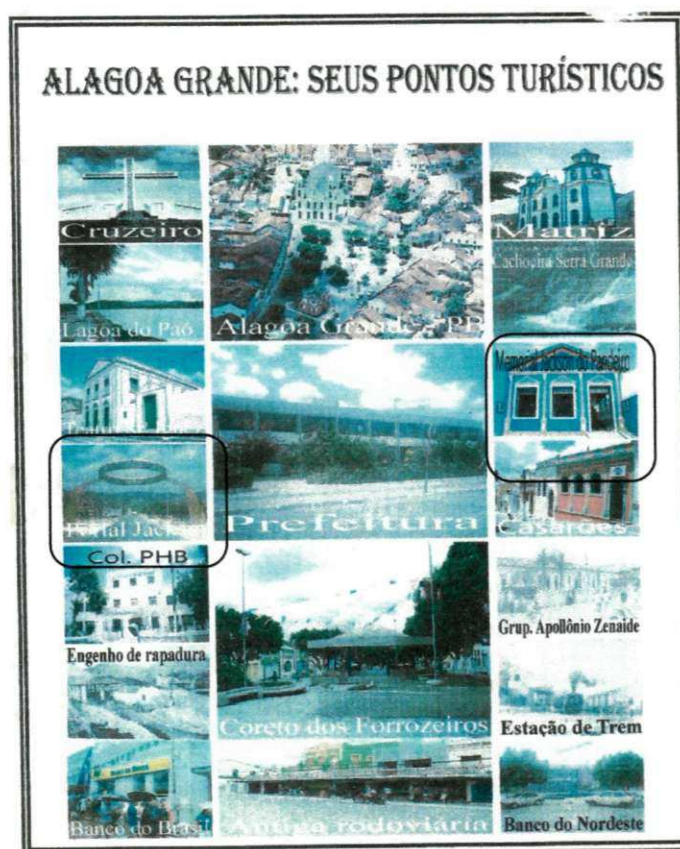
**Figura 57, 58.** Suvenires contendo a imagem de Jackson do Pandeiro. Fonte: Salão do Artesão Mãos Jacksonianas.

No cenário cultural contemporâneo, a tecnologia, além de incentivar a simultaneidade das comunicações e a diversificação das mídias, permite uma aceleração na velocidade dos processos, a afetar não só a transmissão de dados como o deslocamento de pessoas e mercadorias, mas também, e talvez mais importante, a constituição de suportes materiais de memória. A memória é a função que nos permite acessar as experiências já vivenciadas no passado. Se, “tradicionalmente”, a memória era um processo bioquímico interno ao ser humano, a tecnologia permitirá que ela se acumule, cada vez mais, em suportes materiais externos ao cérebro e às emoções, possíveis de serem acessadas a qualquer momento e em qualquer lugar.

A sensibilidade, ou seja, a maneira de ser e estar no mundo, demarcando comportamentos e relações não apenas entre as pessoas, mas também delas nas suas percepções de espaço e tempo – aqui incluído aquilo que denominamos *passado* - foram profundamente afetadas. O passado pode se dar, a exemplo do cinema, em *flashbacks* sem ordem cronológica, e está amplamente *presente* em fotos, vídeos, discos, etc., No entanto, partimos do pressuposto que o passado não é algo dado, *natural* e imutável, mas que, na seletividade das lembranças, permeadas pelos novos suportes materiais de memória, deve ser enxergado como um elemento construído. E o é, tanto na memória biológica, como nos suportes materiais de memória. Desde a criação da escrita, mas, em especial, com o surgimento do livro, as sociedades deixaram de depender exclusivamente das memórias internalizadas para acessar vivências passadas. Depois, a fotografia, o cinema, o disco e o vídeo – e, agora, a memória digitalizada – serão suportes a possibilitar a guarda da memória pessoal e social. Em todos os casos, alia-se a exacerbação da vivência sensorial, ao desaparecimento do passado como aquele tempo acessado apenas através dos processos internos de memória do indivíduo. Entretanto, os suportes exteriores de memória, ao contrário de garantir uma leitura unívoca do passado, conduziram na direção contrária, permitindo constantes reordenamentos e releituras dos acontecimentos.

Portanto, seria uma ilusão supor que a memória nos conduziria a uma origem autêntica ou a um real verificável, mesmo no nível pessoal. O passado não está simplesmente ali, na memória, mas tem que ser articulado, para se transformar em memória, criando um espaço de extrema criatividade para a produção artística – a memória ocuparia a distância semiótica entre a realidade e suas diferentes “representações” – mas também novas aproximações e mesmo novos produtos em

outras esferas culturais<sup>243</sup>. Essa complexa relação temporal leva a que, cada vez mais, as pessoas tenham necessidade de consumir materializações concretas de memória. Daí a memória tornar-se um produto globalizado pela “indústria cultural”, na forma de filmes, documentários, sites na internet, livros de fotografia e souvenirs turísticos. Os grandes museus, com suas mega-exposições a percorrer o mundo, ou o crescente mercado fonográfico para a música étnica – ou de raízes –, transformada em moda internacional, ou a febre de restaurações dos centros históricos das grandes cidades seriam outros produtos memorialísticos no mercado. Ou seja, o Turismo é apenas mais um elemento, numa questão por si complexa, sendo válido pensar neste elemento característico do cenário contemporâneo, que é o fato de o passado está sendo utilizado como um insumo importante, na formatação de produtos turísticos.



**Figura 59.** Visão parcial da capa do cordel “Pontos turísticos de Alagoa Grande”, de autoria de Antônio Alves C. Filho-Tareco. Fonte: Salão do Artesão Mãos Jacksonianas.

<sup>243</sup> HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória.** Arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

Assim, neste movimento contemporâneo de fabricação e comercialização de lugares de memória, a recorrência do viajante à fotografia, ao vídeo e ao souvenir, não devem ser vistos apenas como signos de ostentação do viajante sobre seus deslocamentos, mas como uma demanda mais complexa da psique, uma característica da memória na Pós-modernidade. Devemos perceber que a mudança constante de lugar afeta o sentido de continuidade do viajante, em especial nas grandes cidades, onde ele reconhece alguns lugares, mas tem dificuldade em construir um esquema espacial que organize o lugar. Não raro, a relação com o lugar é quase inexistente, pois falta uma convivência mais íntima do viajante com o espaço visitado.

Se aproximarmos as questões envolvendo a dificuldade de organizar o espaço, com a precariedade da percepção do presente – o presente seria um instante fugidio, entre o passado e o futuro – entende-se melhor a necessidade que o turista tem em cercar-se de suportes artificiais de memória, os mais corriqueiros sendo a fotografia e o souvenir, pois, ao regressar da viagem, todo o vivido se restringirá à(s) memória(s). Colocamos aqui duas categorias de memórias: as de curto prazo e as de longo prazo. As primeiras seriam compostas por impressões fugidias, a serem esquecidas, talvez, antes que a viagem termine. As segundas seriam aquelas ligadas às vivências mais duráveis registradas em *imagens* que acompanhariam o viajante por mais tempo.

Tanto as memórias de curto prazo como a de longo prazo irão utilizar suportes materiais para registrá-las, embora eles sejam mais importantes para a primeira do que para a segunda. Daí a forte carga memorialística do *objeto turístico*. Estes objetos se constituíram em função direta da viagem, senão na sua gênese, na sua apropriação pelo viajante. É o caso do artesanato turístico, deslocado de suas funções pragmáticas, artísticas ou mesmo rituais dentro de uma determinada sociedade que, quando adquirido pelo turista, é transformado em objeto estético e *documento* pessoal, a ser colocado lado a lado com outras peças que também alimentam a atual necessidade de museologização da vida privada. Mas, cada vez mais, a *souvenir turístico* será constituído não num deslocamento de função – sua função original, desde sua concepção, será a de objeto turístico –, mas em um deslocamento semiótico, no qual abandona o significado, para construir-se como significante. Ou seja, neste deslocamento, o objeto recua na sua função de significar a identidade local, para passar denotar simbolicamente a área

visitada, ou seja, tornar-se um significante, uma *intensidade* significativa da experiência *única* realizada por cada turista, na visita ao local.

Tomando como exemplo o Memorial de Jackson no centro da cidade, um dos pontos mais visitados pelos turistas, ele pode exemplificar o que está sendo aqui colocado.



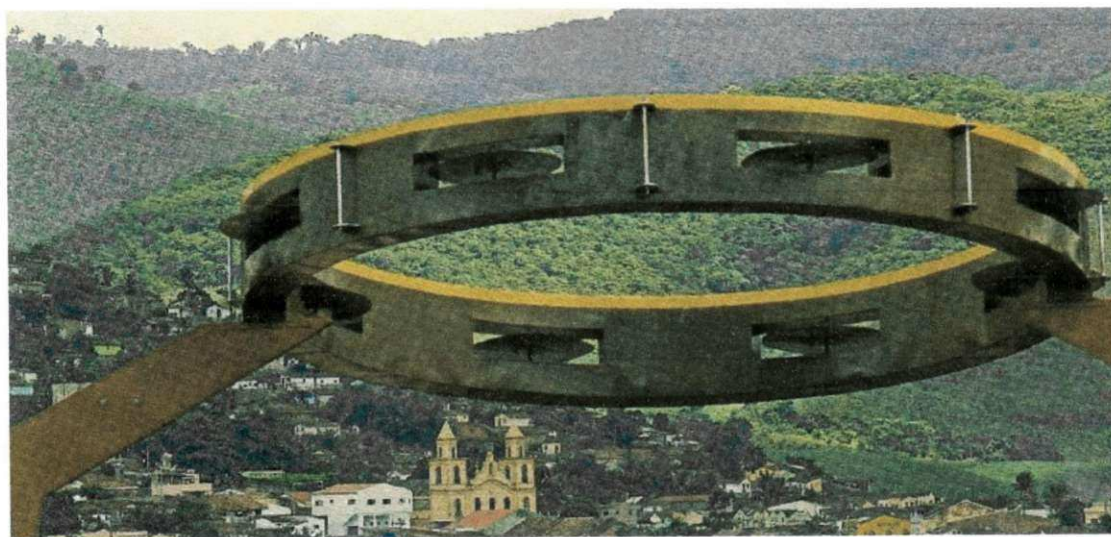
**Figuras 60, 61.** Parte frontal do Memorial Jackson do Pandeiro à época da inauguração; Souvenir contendo a imagem do Memorial Jackson do Pandeiro. Fonte: Salão do Artesão Mãos Jacksonianas.

O Memorial foi construído para servir como espaço guardião das memórias do músico, e também materializar-se como atrativo para turistas ao longo do ano. Na transposição semiótica realizada pelo souvenir o Memorial continua a *denotar simbolicamente a área visitada*, mas, não mais apenas a identidade do músico para o qual foi construído. O *souvenir turístico* apresenta-se na forma de uma peça imantada, em plástico ou borracha, onde o design trabalha as linhas, a superfície e o desenho do prédio, assim obtido, é uma representação minimalista, que guardaria a *alma* do espaço visitado. O colorido dos traços deixa para trás o pesado da construção, sua matéria, paredes, telhados, objetos, etc, e se expressa em delicada alegria da viagem. Nesta *desmaterialização*, o Memorial perde em densidade, ela ganha em intensidade, porque o que o objeto deixa de carregar o peso de significar a memória de Jackson do Pandeiro, para ganhar em subjetividade e intensidade (significante) da viagem a Alagoa Grande no percurso único e intransferível feito por cada viajante.



### 2.3.3- Alagoa Grande, Terra de Jackson do Pandeiro: o uso de imagens na construção da cultura local.

A imagem cristalizada na memória é o primeiro referencial que uma pessoa tem de uma paisagem, seja ela natural ou histórica, ou ainda, de realidades diferenciadas. Ela pode ser vista como uma ferramenta no processo de comunicação e interpretação e dessa forma está se integrando nas diferentes áreas das atividades humanas, dentre elas o turismo, que a caracterizou como ferramenta intrínseca para identificar uma localidade em sua forma mais íntegra, por meio de patrimônios tangíveis e intangíveis. Assim, no movimento contemporâneo de projeção e comercialização das culturas locais, assistimos a valorização da imagem de Jackson em Alagoa Grande sendo apropriada como um elemento de atração turística para o local. Desde a entrada da cidade ao passeio pelo cenário local encontramos referências ao músico, imagens que são reproduzidas no corpo da cidade como estratégias de projeção/divulgação da figura do músico. Nesse movimento o uso de fotografias e imagens tornan-se centrais no esforço de publicização do mesmo no anseio de transformá-lo em um atrativo do lugar, um cartão postal a convidar turistas para conhecerem a “A Terra do Rei do Ritmo”.



**Figura 62.** Visão aérea do pórtico de entrada do município. O pandeiro parece circundar a cidade abarcando-a em sua circunferência. Imagem disponível em: <http://culturadealagoagrande.blogspot.com.br/> Acesso em: 23 de dezembro de 2011.

Ao longo do tempo, imagens vêm auxiliando na construção histórica de uma determinada região, registrando e trazendo a tona as mudanças bem como o cotidiano de

uma sociedade, um entrelaçamento que demonstra a íntima relação existente entre este tipo de fonte e o turismo. John Urry (2001), discutindo as variáveis envolvidas na formação do olhar do turista diz que: “As imagens fotográficas organizam nossas expectativas ou nossos devaneios sobre os lugares que poderíamos contemplar<sup>244</sup>.” Diante disso, a utilização desse recurso é importante para instigar à “preservação” e conseqüentemente a memória histórica e a identidade de diferentes grupos sociais. É necessário lembrar que as imagens fotográficas também podem ser consideradas patrimônios que registram determinadas situações e determinados espaços. Além do mais, por meio de fotografias tem-se a oportunidade de reconhecer e identificar aspectos culturais locais.



**Figuras 63, 64, 65.** Grafite contemplando imagens de Jackson e do Pandeiro. Nas paredes (muros) da cidade (ao andarmos pelas ruas de Alagoa Grande observamos várias pichações com imagens de Jackson do Pandeiro, ou apenas do pandeiro, fruto de um projeto desenvolvido a alguns anos com os jovens da cidade, para que estes pudessem expressar suas subjetividades, Jackson fazia parte destas).

<sup>244</sup> URRY, John. **O olhar do turista: lazer e viagens nas sociedades contemporâneas.** 3 ed. São Paulo: Studio Nobel, 2001. p. 187.

Analisando também outro papel de grande importância das fotografias em áreas turísticas, podemos evidenciar que são por meio destas que muitas pessoas terão o primeiro contato com o local que pretendem conhecer. As fotografias despertarão curiosidade nos turistas levando-os a busca do conhecimento de determinado local ou não. Ainda hoje a imagem possibilita a formação de padrões facilmente compreensíveis, facilitando a comunicação de uma ideia por meio de um ícone, mas não esquecendo que estas devem ser simples, diferenciadas e ter credibilidade, principalmente no turismo, um mercado no qual a imagem vendida não pode ser dissociada do produto.



**Figura 66.** Suvenires contendo imagens de pontos turísticos de Alagoa Grande, entre elas o pórtico de entrada e também uma fotografia do músico. Fonte: Salão do Artesão Mãos Jacksonianas.

Numa sociedade contemporânea tão voltada para a informação, para o conhecimento, nota-se que boa parte desse conhecimento chega ao indivíduo através de imagens. Uma relação integrada por informação e conhecimento, que obviamente envolve um conjunto de interesses pois, “a produção de imagens jamais é gratuita, e, desde sempre, as imagens foram fabricadas para determinados usos, individuais ou coletivos<sup>245</sup>.”

É preciso entender que a imagem – principalmente nas suas relações com o turismo – pode surgir tal qual um *semióforo*. Indicando valores não mensuráveis através

<sup>245</sup> AUMONT, Jacques. **A imagem**. 2 ed. Campinas, SP: Papyrus Editora, 1995. p. 78.

de materialidade e categorizando forças simbólicas, as imagens podem se constituir em elementos poderosos na significação contemporânea<sup>246</sup>. Assim, sendo algo tão massivamente presente no cotidiano dos indivíduos, as imagens se constituem hoje em elemento poderoso de investigação. Schaeffer (1996) diz que as imagens modificaram profundamente “as relações que o homem mantém com a realidade<sup>247</sup>”. Kossoy (2001) afirma:

O mundo tornou-se de certa forma “familiar” após o advento da fotografia; o homem passou a ter um conhecimento mais preciso e amplo de outras realidades que lhe eram, até aquele momento, transmitidas unicamente pela tradição escrita, verbal e pictórica. Com a descoberta da fotografia e, mais tarde, como o desenvolvimento da indústria gráfica, que possibilitou a multiplicação da imagem fotográfica – e também dos cartões-postais – em quantidades cada vez maiores através da via impressa, iniciou-se um novo processo de conhecimento do mundo, porém de um mundo em detalhe, posto que fragmentário em termos visuais e, portanto, contextuais. Era o início de um novo método de aprendizado do real, em função da acessibilidade do homem dos diferentes estratos sociais à informação visual dos hábitos e fatos dos povos distantes. [...] O mundo tornou se, assim, *portátil e ilustrado*<sup>248</sup>.

Susan Sontag (2004) diz que:

De fato, a importância das imagens fotográficas como o meio pelo qual cada vez mais eventos entram em nossa experiência é, por fim, apenas um resultado de sua eficiência para fornecer conhecimento dissociado da experiência e dela independente<sup>249</sup>.

Proporcionando, assim, a chance de obter conhecimento – visual – a respeito de uma determinada localidade, a fotografia tem também o poder de despertar o desejo pela experiência. Pois a imagem surge como ferramenta para explorar realidades até então desconhecidas pelo indivíduo, estimulando assim, a prática turística. Assim, partindo desta concepção a respeito dos inumeráveis usos das imagens no cenário contemporâneo, observamos os mecanismos de publicização da cultura local que têm sido delineadas no município analisado, evidenciando o trabalho de projeção que se destacou nos últimos anos, em especial após as várias homenagens prestadas pela cidade para o Artista- monumento local, Jackson do Pandeiro.

<sup>246</sup> CHAUÍ, Marilena. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Albano, 2000. p. 12.

<sup>247</sup> SCHAEFFER, Jean-Marie. **A imagem precária**. Campinas, SP: Papirus Editora, 1996. p. 09.

<sup>248</sup> KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. 2 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. p. 26 e 27.

<sup>249</sup> SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 172.

Dentre estas homenagens o Salão de Artesanato ganha notoriedade, os inumeráveis elementos presentes neste espaço como formas de rememoração e comercialização da imagem do músico, a fazerem deste local um misto de “lugar de memória” e lugar de turismo, um espaço que ao mesmo tempo que imortaliza a memória de Jackson na subjetividade dos turistas, dessacraliza esta ao transformá-la em um elemento comercializável, vendável possível de ser adquirida pelos viajantes.

O Salão do Artesão, ao mesmo tempo em que faz uma homenagem ao ritmista, associa-o a cultura local, mais uma vez taticamente constrói elementos que o vincule a este espaço, desde a homenagem no título do salão, “Mãos Jacksonianas”, aos objetos espalhados e destacados no lugar. O tributo prestado na placa de entrada do salão também se materializa nesta localidade enquanto um arquivo imagético e discursivo que intenciona construir na memória dos visitantes e moradores locais a ideia de que nesta cidade existem mãos talentosas, que a exemplo do “Filho Ilustre”, destacam-se ao mobilizarem-se. Não é apenas uma homenagem, mas uma estratégia turística, uma arte de direcionar o olhar dos visitantes para a cultura local, uma maneira de fazê-lo adquirir por meio da imagem de Jackson os produtos construídos pelos artesãos locais. Como podemos observar escrito na placa de inauguração do Salão: “[...] Homens e Mulheres, aplaudidos artesãos, que fazem malabarismos com suas mãos jacksonianas, como que num toque de magia, com inteligência, criatividade e simplicidade enriquecem o artesanato do município de Alagoa Grande<sup>250</sup> [...]”.

Este movimento de valorização da cultura local por meio da imagem de Jackson pode ser evidenciado pela presença no Salão de Artesanato de inumeráveis produtos contendo a foto de Jackson como estratégia de marketing. A imagem do músico é o elemento atrativo, o objeto a prender a atenção dos visitantes. O artista perde a áurea de sacralidade que o Memorial lhe investe e torna-se uma estratégia de venda, de *marketing*, um atrativo para os visitantes, um elemento central na propaganda turística da cultura local. Sua imagem é apropriada pelo signo da fama, do sucesso, da notoriedade a nível nacional, e é apropriada pelo município com a ênfase do artista ser natural de lá, portanto toda a carga do sucesso atrelada ao músico é transferida por meio da propaganda turística também para a cidade. Assim, Jackson fixado nos suvenires torna-se a imagem da cidade, essa é “A Terra de Jackson do Pandeiro”. Como podemos observar nas imagens abaixo.

---

<sup>250</sup> Placa de inauguração do Salão do Artesão Mãos Jacksonianas.



**Figuras 67, 68, 69.** Garrafas de licor contendo a imagem de Jackson do Pandeiro. Fonte: Salão do Artesão de Alagoa Grande “Mãos Jacksonianas”.



**Figura 70.** Suvenir contendo a imagem de Jackson do Pandeiro. Fonte: Salão do Artesão Mãos Jacksonianas.



**Figuras 71, 72.** Suvenires contendo a imagem de Jackson do Pandeiro. Fonte: Salão do Artesão Mãos Jacksonianas.

Assim, Jackson é transformado em uma peça de marketing, um atrativo para as pessoas que desejam conhecer a cultura do município, um elemento a chamar a atenção dos visitantes para a cultura e para o artesanato do local. Uma arma para o fomento do comércio no local, pois como afirmaram alguns moradores, em especial comerciantes do município, antes os ônibus que chegavam com turistas passavam no centro da cidade e direcionavam-se em especial para o Engenho Lagoa verde, conhecido como Engenho Volúpia, situado a 2,5 km da saída de Alagoa Grande onde é produzida a cachaça volúpia. Neste espaço além de toda estrutura do engenho, o local possui uma loja de souvenirs, um restaurante e sala de degustação. Local bastante agradável em meio a natureza, uma forte atrativo para os turistas. Assim, após a inauguração do Memorial de Jackson, os ônibus com os turistas passaram a estacionar no centro da cidade, e os visitantes (turistas) começaram a descer objetivando conhecer o Memorial, visitando o Salão de Artesanato e trazendo benefícios financeiros para o comércio urbano.

É uma busca por atrair visibilidade para a cidade, que, como narra o projeto de construção do Memorial, ainda busca equilibrar-se financeiramente após a tragédia ocorrida em 2004 com o estouro da barragem de Camará. Mas, com tantos investimentos no município, por meio da figura de Jackson, no sentido de fazê-la atrativo turístico para o município, com tanta publicização da imagem deste, transformando-o em cartão postal desta cidade, torna-se válido perguntar: de que forma os moradores locais foram subjetivados por tal movimento? Como eles receberam esta

onda de enunciados sobre Jackson no município, um cidadão outrora silenciado em sua terra natal que tornou-se em menos de uma década seu filho mais ilustre? São algumas questões que buscaremos analisar no terceiro capítulo desta dissertação.



### CAPÍTULO 3: A RECEPÇÃO DO REI: ENTRE VOZES CONSONANTES E DISSONANTES

Era início dos anos 2000 quando se viu chegar à cidade de Alagoa Grande vindos da capital paraibana, uma equipe de jornalistas interessados em negociar com a administração municipal a implantação de um museu em homenagem a Jackson do Pandeiro<sup>251</sup>. Encontro esse que viria a se repetir em outros momentos e ficou marcado por longas horas de conversas e agenciamentos no sentido de esclarecer para os administradores e para a população local a importância da implantação do museu “para a cultura, para a história para o turismo de Alagoa Grande<sup>252</sup>”. Assim, podemos iniciar a costura das diferentes versões reunidas acerca do movimento de implantação do Memorial Jackson do Pandeiro em Alagoa Grande, e investigar a tessitura por meio da qual um sujeito antes silenciado, esquecido torna-se em menos de uma década um dos brasões de sua terra natal, vindo a ser inscrito neste município enquanto um de seus cartões postais. Não obstante, este desejo ambicioso de decodificar, de apreender a escrita da história deste personagem em sua terra natal implicou no percurso desta trama em não tomarmos Jackson do Pandeiro em si, mas pensá-lo enquanto um mosaico de poses, um mosaico de gestos; com múltiplas figuras inquietas a imprimir na tela um corpo constituído de fragmentos, de traços de astúcias, tão múltiplo e escorregadio que seria impossível apreendê-lo em uma única narrativa, em um único relato.

Assim, para que não nos aprisionemos em uma das diversas teias discursivas tecidas sobre o mesmo e não apaguemos toda a força e singularidades das diversas imagens construídas acerca de nosso personagem em sua terra natal, proponho pensarmos a escrita da história desse personagem ouvindo os diversos relatos recolhidos

---

<sup>251</sup> Etimologicamente o conceito de Memorial diferencia-se do conceito de museu. Pois não se tratam de “estabelecimentos criados no interesse geral” como o Conselho Internacional de Museus propôs em Paris, em 1957, e atende aos interesses específicos de divulgação, conservação e valorização de uma memória específica de uma determinada instituição ou grupo. Suas semelhanças dão-se apenas em sua forma, como aponta os Estatutos do ICOM para os museus em geral, quando diz que “assimilam-se aos museus as bibliotecas públicas e os centros de arquivos que mantêm em permanência salas de exposição”. Ver em: BARCELLOS, Jorge. **O memorial como instituição no sistema de museus: Conceitos e práticas na busca de um conteúdo.** Disponível em: <[http://www.historia.uff.br/nec/sites/default/files/memorial\\_conceito\\_texto\\_JBarcellos.pdf](http://www.historia.uff.br/nec/sites/default/files/memorial_conceito_texto_JBarcellos.pdf)>. Acesso em: 15 de set. 2012.

<sup>252</sup> Essa narrativa foi construída com base em relatos recolhidos pela pesquisadora em entrevistas realizadas no município em dezembro de 2011.

sobre Jackson, e como em uma colcha de retalhos reunir as diversas teias discursivas cosidas sobre o mesmo buscando investigar dentro desta colcha quais imagens e enunciados foram vencedores ajudando a legitimar a imagem do município enquanto a “Terra de Jackson do Pandeiro”.

No capítulo anterior intitulado “O Temp(l)o do Rei: Edificando um palácio para o Rei do ritmo” investigamos o trabalho de produção e gestão da memória realizado pelo Memorial Jackson do Pandeiro em Alagoa Grande/PB, perscrutando o arquivo imagético-discursivo(séries materiais, iconográficas e textuais) responsável por produzir e divulgar a imagem do músico transformando-o em um mito da música nacional, buscando-se associar a imagem deste a cultura e a história do município. Analisamos também o estabelecimento e manutenção do calendário de homenagens anuais que ajuda(ra)m a perpetuar o culto ao músico. Estas estratégias de consagração do imortal constituem mecanismos de construção do personagem-símbolo da cidade, ajudando a imprimi-lo tanto no tempo presente quanto para o futuro enquanto artista de destaque da cultura local, um Cidadão-monumento, contribuindo para projetar e instituir a cidade enquanto “A terra de Jackson do Pandeiro” transformando esta além de um lugar de memória em um lugar de turismo. Assim, investigamos como por meio do trabalho da Secretaria de Cultura local depois dos anos 2000 foi se delineado um amplo jogo de táticas e estratégias de consagração do músico em sua cidade natal, estabelecendo-se este órgão público municipal enquanto guardião das memórias do músico, protegendo-as, guardando-as, instituindo-as enquanto patrimônio da cidade.

### **3.1 - Um Rei (im) mortalizado**

A trama de consagração do imortal tecida após as visitas dos jornalistas no início dos anos 2000 fez Jackson do pandeiro ser retomado em vários momentos ao longo da primeira década do século XXI em sua terra natal, alcançando o seu ápice depois de 2008 com a inauguração do Memorial Jackson do Pandeiro e o pórtico em forma de pandeiro na entrada da cidade inaugurado no mesmo ano. Entretanto para que Jackson alcançasse tamanha importância na história de sua cidade vindo a se tornar no tempo presente um emblema da cultura local foi necessário um amplo trabalho de projeção de sua imagem transformando o anônimo ritmista, outrora esquecido em seu município

natal, em um Artista-monumento da cultura local, monumento este que precisava ser esculpido, divulgado e protegido de outras interpretações que viessem a questionar sua exemplaridade.

Para a realização de tal tarefa, foi elaborado um conjunto de estratégias a serem utilizadas pelos idealizadores do projeto, para que se pudesse consolidar a imagem do “conterrâneo ilustre” que retornava para sua terra natal. Assim, pode-se acompanhar ao longo dos anos 2000 a realização de palestras, festivais, exposições, homenagens, exibição de documentários e divulgação por meio das rádios locais das músicas do ritmista no município, para que este saindo do esquecimento e (des)conhecimento em que se encontrava pudesse ser transformado tanto na Paraíba quanto e em sua cidade natal em uma celebridade musical. Porque o olhar contemporâneo que temos em relação a Jackson do Pandeiro pensando-o enquanto um Artista-monumento da cultura nacional, uma escola a ser seguida, valorizada, imortalizada no panteão da música brasileira não é algo natural, espontâneo, mas partiu de uma construção, trabalho de sedimentação, engendrada no interior de um projeto liderado pelos pesquisadores da TextoArte Editora no final dos 1990 em João Pessoa em especial o Jornalista Fernando Moura juntamente com a Secretaria de Cultura do Estado, pesquisa esta que culminou no lançamento da biografia do músico em 2001<sup>253</sup> transformando-se a obra no manual de celebração/imortalização de Jackson em todo o Brasil, em especial em sua terra natal.

Assim ao longo da pesquisa realizada na cidade natal do músico pude comprovar o impacto que a obra teve em alguns dos moradores do município, subjetivando-os a “repetirem” em suas falas, ideias, e até parágrafos inteiros de imagens contidas na biografia de Jackson, fazendo-os tomarem a obra a partir de uma concepção de escrita da memória como registro fiel do passado, não enquanto uma versão sobre o ritmista, mas como “a verdade” sobre Jackson, sua história, sua vida e obra. Emergindo assim, ao longo dos anos 2000 os guardiões da memória de Jackson: o biógrafo, que ao lançar e divulgar sua obra em vários espaços midiáticos do país a transforma em canal autorizado de fala sobre o músico, estabelecendo desde o final dos anos 1990 o papel de autoridade sobre a história de Jackson ajudando a legitimar o seu próprio lugar de autor perante outras leituras emergentes sobre o ritmista. Nesse movimento, seu nome de autor se estabelece não simplesmente como um elemento em um discurso solto, mas

---

<sup>253</sup> MOURA, Fernando; VICENTE, A. **Jackson do Pandeiro: o rei do ritmo**. São Paulo: Ed. 34, 2001.

funciona como um certo modo de se estabelecer, de ser do discurso: o fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer “Isso foi escrito por Fernando Moura”, este é o autor da única biografia sobre Jackson, “indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo status<sup>254</sup>”.

A instituição da biografia oficial do músico rompe o silêncio existente em torno deste e estabelece a obra enquanto lugar de memória, de invocação de sua vida e obra, imprimindo para seus leitores um regime de verdade que ajuda a delinear os contornos do Artista-monumento. Assim, o biógrafo ao retomar em sua obra os retalhos da vida do ritmista desempenha papel fundamental como guardião da memória deste. Ângela de Castro Gomes, investigando o trabalho realizado por Alzira Vargas em relação à memória de Getúlio Vargas, semelhante ao executado pelo biógrafo, reflete acerca das mulheres e homens que se tornam socialmente reconhecidos como “profissionais da memória” ao construir uma imagem de si ao longo do tempo, alicerçada na tarefa de zelar pela conservação e reprodução permanente da memória de um indivíduo ou grupo<sup>255</sup>. A própria instituição das datas de comemoração dos festejos do músico (respectivamente no São João e no mês de agosto) aliados aos espaços do Memorial, do pórtico, do Salão de Artesanato etc, imprime a imagem de sacralidade atribuída ao artista.

Este jogo de interesses em sacramentar a imagem do músico no município, fez a realização do “Festival de artes populares Jackson do Pandeiro” se inscrever como o próprio ato de projeção de sua imagem, de institucionalização do evento tanto como uma cena textual, quanto em um lugar de memória<sup>256</sup>, onde se projeta e se estabelece uma grande quantidade de material semântico e se efetua um certo número de operações retóricas no sentido de instituir a imagem do Artista-monumento. Assim, contemporânea a esta celebração memorialística em torno de Jackson assistimos também a formação de um arquivo imagético-discursivo instituir-se enquanto espaço de

---

<sup>254</sup> FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos**: Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 273-274.

<sup>255</sup> GOMES, Ângela de Castro. **A guardiã da memória**. Acervo - Revista do Arquivo Nacional, Rio de Janeiro, v.9, nº 1/2, p.17-30, jan./dez. 1996.

<sup>256</sup> NORA, Pierre. Op. Cit.

rememoração da vida e obra do músico, arquivo que inclusive, veio posteriormente a compor a cena visual presente no Memorial do músico, tornando-se também maquinaria discursiva na imortalização deste. Dentre este arquivo destaco uma grande quantidade de folders, panfletos, desenhos, imagens, programações de festivas e várias reportagens de jornais, que não oferecem apenas uma visão do passado. Pelo que lembram e pelo que esquece, oferecem, também, uma compreensão do presente, uma ordem que se quer preservar no futuro<sup>257</sup>.

Após o lançamento da biografia do músico em 2001, da inauguração do Pórtico de entrada da cidade e do Memorial em 2008, e a realização dos primeiros festivais em homenagem ao músico podemos observar uma ampla disseminação de textos memorialísticos tanto na cidade quanto no Estado em homenagem ao ritmista estes compostas em sua grande maioria por reportagens de jornais, cordéis, pinturas, revistas, composições entre outras, um emaranhado discursivo que como em uma arte de tecer inscrevem mais uma vez a imagem do Artista-monumento, um corpo tecido, pintado, desenhado e composto para ser um monumento da música nordestina, um gênio que encantara a todos com seu ritmo, um ser imortal como afirma o cordelista alagoandense Antônio Alves Correia Filho, conhecido por Tareco<sup>258</sup>:

[...] Na entrada da cidade  
 Nosso cartão postal,  
 Para quem vem de Campina  
 E também da Capital,  
 Está lá um PANDEIRO  
 Representante verdadeiro  
 Do nosso cantor imortal.

Ponto turístico maior  
 Está lá no MEMORIAL!  
 JACKSON do Pandeiro merece  
 Homenagem especial,  
 No rico acervo guardado  
 JACKSON sempre lembrado  
 No plano espiritual.

Assim, o artista foi sendo projetado enquanto ícone da cultura local, um músico antes silenciado e pouco conhecido em sua terra natal que se tornara em menos de uma

<sup>257</sup> SIQUEIRA, Carla. "A imprensa comemora a República: memórias em luta no dia 15 de novembro de 1890" In Estudos Históricos, n 14, p. 162

<sup>258</sup> FILHO, Antônio Alves C. *Literatura de Cordel- Alagoa Grande: seus pontos turísticos.* s/d

década um brasão de sua cultura, um cartão postal, orgulho de sua cidade, porque como afirmou um de seus conterrâneos,

[...] Tratava-se de um dos maiores nomes da música do mundo, se Jackson tivesse nascido nos Estados Unidos ele teria mesma importância de Michael Jackson, de Elvis Presley, se tivesse nascido na Inglaterra teria a mesma importância dos Beatles e dos Holling Stones, tranquilamente teria a mesma importância, mas ele nasceu em um país de terceiro mundo, quando ele nasceu e projetou-se até os anos 50 e 60 o Brasil era um país de terceiro mundo[...] Imagine o valor que se dar a língua inglesa[...]. Se ele fosse norte-americano ou da Inglaterra ele teria uma dimensão muito maior, porque nem Michael Jackson, nem os Beatles, nem Holling Stones, nem Elvis Presley e outros tiveram mais talento do que Jackson, no máximo igual né. Ele o Rei do ritmo, o Rei da embolada, o Rei da divisão [...], Hermeto Pascoal, o bruxo de Lagoa da Canoa que sabe tudo de som, que tira som até de penico, de caçarola, disse que Jackson é o maior ritmista do mundo<sup>259</sup>[...].

Ou seja, Jackson passou a ser reconhecido enquanto uma celebridade, um personagem de destaque na história nacional e, por conseguinte, na história local. Mas nem sempre foi assim, em outros momentos este sujeito agora alçado de glória não alcançara tamanha importância em sua cidade. Como podemos observar na reportagem do Jornal da Paraíba de 27/03/1983 onde o assessor de comunicação do município Otávio Domingos dos Santos ao prestar uma homenagem à cidade pelo seu aniversário de 75 anos escreve um quadro intitulado “Filhos Ilustres”, apontando “os personagens mais importantes da história do município”, entre eles não encontramos Jackson do Pandeiro, como podemos observar no recorte abaixo:

FILHOS ILUSTRES: Oswaldo Trigueiro de Albuquerque Melo, bacharel, governador da Paraíba e ex-embaixador brasileiro na Indonésia; Desembargador Severino Montenegro, jurista e grande orador, professor da Faculdade de Direito e seu ex-diretor; José Farias de Albuquerque, bacharel, juiz de direito, desembargador. Heretiano Zenaide, bacharel deputado estadual e deputado federal; Apolônio Sales de Miranda, prefeito de João Pessoa e alto funcionário do IPASE. José Lemos, bacharel, promotor público e ex-diretor do Colégio Estadual, criador do Instituto Desembargador Severino Montenegro; Dom Aduato Aurélio de Miranda Henriques. 1º Bispo e Arcebispo da Paraíba: Joaquim José Pereira de Miranda Henriques, 1º prefeito municipal<sup>260</sup>.

<sup>259</sup> SILVA, Juvenal. Entrevista concedida a pesquisadora no município em dezembro de 2011.

<sup>260</sup> DOMINGOS, Otávio. Festa em Alagoa Grande. *Jornal da Paraíba*, Campina Grande- 27/03/1983.

Vale lembrar que fazia apenas um ano da morte de Jackson, e este continuava silenciado em sua terra natal, então por que torná-lo no tempo presente um dos cidadãos “ilustres deste lugar”, fazendo-o referência cultural deste espaço, o cartão postal desta cidade? Se durante anos prevaleceu no município uma lógica, ou direito privilegiado do sujeito que fala<sup>261</sup>, de se valorizar enquanto filhos representantes do município sujeitos componentes de um lugar sócio- econômico e politicamente privilegiado, detentores de altos cargos políticos e jurídicos, e eclesiásticos, personagens com alta formação acadêmica em geral bacharelesca, e em sua grande maioria vinculados a famílias ditas importantes do lugar com aspectos genealógicos ainda remanescentes das antigas elites tradicionais do lugar. Percebemos assim, uma escrita da história que cedeu lugar de fala para sujeitos (re)conhecidos como política, sócio e economicamente privilegiados e que foram sedimentados na memória de seus conterrâneos enquanto imortais na narrativa historiográfica local.

Desse modo, nos chega a seguinte questão: por que atribuir lugar de destaque na cultura local a um sujeito inscrito enquanto sócio-econômica e politicamente menor: negro, pobre, de estatura mediana, semi-analfabeto, que atuou nos cabarés e forrós campinenses e pessoenses entre o final dos anos 1930 e 1944, vivendo boa parte de sua vida fora do município, retornando a este apenas duas vezes após a sua saída em 1930, e afirmando para o jornalista Fernando Faro em 1972 que não tinha o desejo de para este retornar? Como e por que um sujeito como este pode ser tomado enquanto um cidadão exemplar de seu município?

Assim, o que observamos neste espaço é uma ampla construção em torno da imagem de Jackson, onde se silenciou a respeito de certas passagens da vida do músico em favor de outras que ajudem a legitimar a tese de Artista-monumento local, um trabalho investimento da memória, onde nem tudo do que este viveu é revisitado, rememorado, mas sua memória é constantemente perpassadas por cortes, edições, seleções, montagens, etc., ocorrendo a sua reativação em função das preocupações pessoais e políticas do momento, dependendo dos interesses de quem as (re)ativa, mostrando em todas as suas etapas que a memória é um fenômeno construído<sup>262</sup>. Como

---

<sup>261</sup> FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996. p. 09.

<sup>262</sup> POLLAH, M. *Memória, esquecimento, silêncio*. Revista Estudos Históricos. Vol. 2, n. 3, 1989.

podemos observar em relação aos DVDs contendo as passagens da vida e obra do músico vendidos no memorial. Estes foram organizados no sentido de legitimar a imagem do “filho ilustre” do lugar, do Rei do ritmo que mesmo fazendo carreira fora, nunca deixou de amar a sua terra natal. Assim, foram realizadas inúmeros cortes e edições em várias entrevistas e programas em que este aparece como homenageado, sendo destacadas apenas as partes em que os entrevistadores ou o próprio Jackson afirma se natural de Alagoa Grande/, Paraíba.

O caso mais expressivo é o DVD *“Jackson do Pandeiro- especiais na TV”* reproduzido para os visitantes do Memorial e vendido no local, nesta gravação, resultado de edições de diversas entrevistas concedidas pelo músico em vários programas de TV realizados em sua homenagem, este aparece afirmando ser natural do município, assegurando entretanto não ter o desejo de para este retornar, contudo a parte em que o ritmista fala de forma negativa de sua cidade natal, afirmando não ter o desejo de voltar lá foi apagado, sendo destacada em seguida outras questões da vida e carreira do músico. Ou seja, o que a memória urdida e legitimada pelo município grava, recalca, exclui e relembra, é evidentemente o resultado de um verdadeiro trabalho de organização/ seleção, perpassado por um jogo de interesses em comum em um dado tempo e espaço, atribuindo voz e destaque na história local aos sujeitos que lhes convém, e da forma que melhor lhes cabe.

Assim, essa operação escriturística contemporânea em Alagoa Grande em torno da memória de Jackson pode ser pensada como um dispositivo de poder no sentido de nomeá-lo sob a ótica de monumento local, o Cidadão-monumento, um corpo escrito, colonizado em todas as suas dimensões para ser o Rei, ao passo que o município torna-se a “Terra do Rei do rimo”. Como podemos observar na obra *“Fragmentos Temáticos de Alagoa Grande-1960-2010”*, lançada recentemente por um cidadão alagoagrاندense, e que traz na capa o pórtico em forma de pandeiro em homenagem a Jackson. Este disserta da seguinte forma ao referir-se sobre a naturalidade de Jackson:

José Gomes Filho- JACK, e depois JACKSON DO PANDEIRO-, esse ZÉ DA PARAÍBA, é mesmo de ALAGOA GRANDE, a-la-goa-gran-den-se! Por que não?... Mas, há alguém, ainda, que não quer que ele seja, ou por não saber, ou por má vontade. Cá entre nós, existe uns poucos anti-fãs de JACKSON DO PANDEIRO, por razões que só as “razões” deles



desconhecem, mas não convencem a maioria- o fã clube de JACKSON DO PANDEIRO. Alguém, aqui, já abordou este autor para dizer que não gosta do NEGÃO porque ele não fez uma música ufanista de ALAGOA GRANDE dizendo que tinha saudade da terrinha brejeira, a exemplo daquela dedicada a CAMPINA GRANDE- acredito que se referia o meu interlocutor à música em que JACKSON fala sobre a saudade que tem de CAMPINA GRANDE, cujo fragmento segue à descrição: “Tenho saudade do picado de lá da feira/ E também da gafeira lá do GUARANY/ Tenho saudade do cavaquinho de DUDUTA/ E do violão de VALDIR...”. [...] Às vezes, já ouvi dizer que “JACKSON DO PANDEIRO é natural de JUAREZ TÁVORA !... Possibilidade esta que não existe, pois, JUAREZ TÁVORA existe enquanto município só a partir de 1959 – antes fora Distrito: ÁGUA DOCE -, e JACKSON DO PANDEIRO nasceu no ano de 1919, portanto, 40 anos antes de existir aquele Município. Naturalidade tem registro em CERTIDÃO DE NASCIMENTO. O repórter e comentarista CHICO PINHEIRO (da TV GOLBO), DE CERTA FEITA num comentário sobre o fragmento duma música jacksoniana [...] disse que JACKSON DO PANDEIRO era de Alagoas. Mas, em “Off”, isto é, fora do alcance da transmissão televisiva, alguém lhe corrigiu e, ele, CHICO PINHEIRO, agora com voz no ar, retificou: -“JACKSON DO PANDEIRO é de Alagoa GRANDE, na Paraíba”. Sábado, 5, mês de junho, 2010, HAROLDO [...] comunicou a este autor que numa emissora de Televisão, em Campina Grande, por ocasião das festividades juninas, e em presença de alguns artistas da música regional, teria dito um apresentador que JACKSON DO PANDEIRO é de ALAGOA NOVA. Preconceitos, má vontade e desconhecimento, e mais os honrosos tropeços corrigidos a tempo pela mídia quanto à real terra mãe – ALAGOA GRANDE -, de JACKSON DO PANDEIRO, a tudo isso revelamos, pois da “estrela” JACKSON DO PANDEIRO muitos querem a paternidade. Ele é daqui, dali e dacolá: U-NI-VER-SAL<sup>263</sup>!

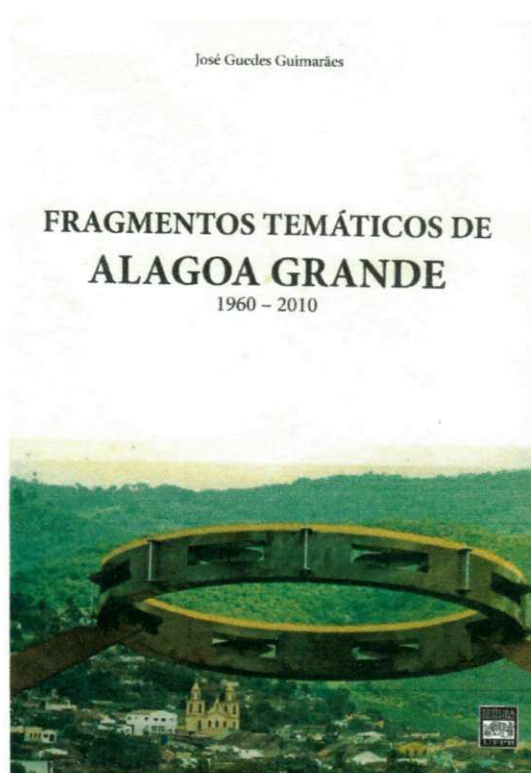
Embora o autor finalize o texto afirmando ser o ritmista um sujeito universal, prevalece o discurso em torno da territorialização do mesmo no município. Jackson mais uma vez é fixado a esta terra: “[...] esse ZÉ DA PARAÍBA, é mesmo de ALAGOA GRANDE, **a-la-go-a-gran-den-se!**”<sup>264</sup>. Segundo Foucault, “A verdade se caracteriza por um conjunto de procedimentos regulados para a produção, a lei, a repartição, a circulação e o funcionamento dos enunciados. Vinculadas a sistemas de produção e controle do poder, que são chamadas de “Regime da verdade”<sup>265</sup>. Assim, a repetição ordenada dos enunciados em torno da relação do músico com sua terra de nascimento, afirmando e reafirmando constantemente que esta é a terra de Jackson do Pandeiro, acaba por instituir um regime de verdade onde apaga-se todos os anos que o ritmista passou longe deste município, destacando-se o fato deste ter nascido na cidade,

<sup>263</sup> GUIMARÃES, José Guedes. **Fragmentos Temáticos de Alagoa Grande-1960-2010-** I Parte. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2012. p. 20.

<sup>264</sup> Ibid.

<sup>265</sup> FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. 6. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1986. p.14.

ser filho natural de lá, mesmo que este tenha voltado apenas duas vezes durante todo o resto da vida após a saída com onze anos, e não fale desta em suas músicas.



**Figura 73.** Capa do livro “Fragmentos Temáticos de Alagoa Grande”-1960-2010- I Parte. De autoria do alagoagrandense José Guedes Guimarães.

Assim, a repetição ordenada dos discursos espalhados pelo corpo da cidade( pórtico de entrada, nas paredes, nas faixas, no Salão de Artesanato, no memorial, nos nomes de praças, nos discursos de alguns moradores e etc), podem ser tomados como resultados de um amplo trabalho de divulgação que não emergiu apenas do interesse de fazê-lo importante para o município, mas do desejo de fazer o município tornar-se importante por meio dele. E para esta publicização foram fundamentais uma ampla gama de enunciados veiculados na mídia após a ativação da memória do músico na cidade, legitimando mais uma vez para seus leitores uma imagem de autoridade, de “Rei” ajudando a imortalizá-lo no panteão da música nacional. Como podemos observar no fragmento do Jornal A UNIÃO, da Edição Especial Jackson do Pandeiro de 30 de

agosto de 2009 em Homenagem ao aniversário de noventa anos de nascimento do ritmista:

Com um pandeiro e um jeito simples e malandro de ser ele conquistou o Brasil, transmitindo sua música alegre e irreverente, inspiradas em assuntos verdadeiramente populares, pelo rádio, pela vitrola e pela televisão. Influenciou e continua influenciando artistas dos mais diversos estratos estéticos, de João Bosco a Zé Ramalho, de Raul Seixas a Lenine, do Cascabulho a Clã Brasil. Morreu pobre e quase esquecido, mas deixou uma herança tão rica para a cultura musical brasileira, que o país, um dia, como faz hoje a Paraíba, precisa ter a dignidade de baixar a cabeça e reconhecer seu enorme talento, levando-o ao panteão dos grandes artistas, para ser recebido de braços abertos, pelos gênios que tiveram melhor sorte que ele na memória nacional. Parabéns, Jackson do Pandeiro, pelos seus 90 anos.<sup>266</sup>



**Figuras 74, 75.** Fragmento e capa do Jornal A UNIÃO, Edição Especial Jackson do Pandeiro. Domingo, 30 de agosto de 2009. Homenagem ao aniversário de noventa anos de nascimento de Jackson do Pandeiro.

A ação destes discursos que colonizam o corpo de Jackson por meio da imprensa ajudou a legitimar a imagem do Artista-monumento, servindo de símbolo visível e tangível para seus conterrâneos. Sendo importante notar que uma das características marcantes dos textos das notícias publicadas nos jornais impressos se destacam

<sup>266</sup> Jornal A UNIÃO- Edição Especial Jackson do Pandeiro, 30 de agosto de 2009.

enquanto gênero literário orientado para uma situação de comunicação que coloca, face a face, atores e expectadores, num espaço-tempo comum. Pois como Dines(1986) afirma com relação às estratégias de leituras seguidas pela imprensa, que o tempo é pensado como forma de atrair o leitor, uma vez que o presente de cada leitor deve ser tratado como se tivesse tomado conhecimento da história do ritmista naquele instante<sup>267</sup> daí a importância de se produzir uma pequena narrativa contendo nomes de músicos conhecidos da MPB no sentido de compará-los a Jackson, fazendo-os seguidores deste, transformando-o em uma escola de ritmo, um gênio no panteão da música nacional, que “[...] Influenciou e continua influenciando artistas dos mais diversos estratos estéticos, de João Bosco a Zé Ramalho, de Raul Seixas a Lenine, do Cascabulho a Clã Brasil[...]”.

Dessa forma, podemos entender a maneira como este corpo foi sendo apropriado e as estratégias que foram colocadas em ação para produzi-lo como um texto póstumo. Narrativas que vão conferir a Jackson do Pandeiro através dos signos linguísticos e visuais uma imagem de monumento através de uma trama que é tecida pela ação de um grupo de diversos narradores que colonizam o seu corpo ao contarem as suas memórias, “reproduzindo-as” por meio dos discursos e práticas cotidianas fazendo-o ser tomado em seu município enquanto Artista-monumento local.

### **3.2-Entre ditos e escritos: ecos de uma memória dissidente**

Toda essa carga discursiva em torno da figura de Jackson, entretanto, não foi recebida de forma análoga e homogênea por toda a população do município, observei ao longo da pesquisa na cidade, que ao contrário desta forte adesão as memórias do músico, existe em Alagoa Grande também um conjunto de discursos dissonantes a tal representação, uma memória subterrânea que se confronta com a memória oficial na disputa pela instituição da biografia oficial do ritmista.

Durante as entrevistas no município, quando solicitava que conversássemos a respeito do músico, muitos depoentes mudavam o tom da narrativa, alguns pediam para desligar o gravador em muitas passagens, ou nem permitiam que este fosse acionado, chegando em alguns momentos a solicitar a interrupção da entrevista, temendo os

---

<sup>267</sup> DINES, Alberto. **O Papel do Jornal: uma releitura**. 4ª Ed. São Paulo: Ed. Sumus, 1986, p. 17.

efeitos poderiam ser causados pela publicização de seus discursos, por este motivo, e por uma questão de ética, decidimos utilizar nomes fictícios quando nos referimos a qualquer um destes entrevistados. Segundo Foucault(1996) toda produção discursiva é perpassada por procedimentos de exclusão e interdição, cuja sua formação “é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que tem por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade, mostrando que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa em qualquer momento<sup>268</sup>”.

Ou seja, nos discursos de algumas pessoas consultadas a respeito da memória do ritmista no município ecoava um tom de interdição impedindo-lhes de falarem abertamente sobre as coisas(por exemplo o fator deste ter passado boa parte de sua vida fora do município) que (ou) viam a respeito de Jackson, “repetindo” apenas alguns enunciados pregados pela memória oficial. Foi necessário prescindir de informações importantes para caracterizar a fonte e assegurar que não utilizaria qualquer parâmetro de identificação, como nome, profissão ou idade. Essa atitude de recear gravar depoimentos, mesmo depois de ter conversado informalmente com a pesquisadora sobre o assunto, configura um lance da batalha das memórias, pois denota a eficiência dos mecanismos de silenciamento dos discursos dissidentes.

O cenário construído a partir da inauguração do pórtico de entrada e do memorial em 2008, bem como do salão de artesanato em 2010, caracterizados pela construção do músico enquanto patrimônio local e o investimento da cidade no aspecto turístico geraram intensas expectativas quanto aos benefícios decorrentes do aumento do fluxo de visitantes na cidade. Nesse momento histórico, os espaços de expressão pública de discursos que questionam o processo de transformação de Jackson em símbolo da cidade estão cerceados pela hegemonia que as práticas do campo do patrimônio alcançam no delineamento do futuro da cidade. Entretanto, o conflito e a competição entre a memória que cria o Artista-monumento e a memória que cria o que produz o Jackson estigmatizado são ininterruptos. A memória subterrânea, na acepção de Pollack(1989), se opõe a memória instituída como oficial e “prossegue seu trabalho de

---

<sup>268</sup> FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996. P. 8-9.

subversão no silêncio.<sup>269</sup>” Sua preservação está interligada a uma rede de sociabilidade, unindo grupos de moradores que, na maior parte dos casos, convivem diariamente, encontram-se cotidianamente e guardam um repertório de histórias que são relembradas constantemente. Dentre estas vale lembrar a entrevista concedida pelo músico em 1972 na TV cultura, reproduzida no auditório da prefeitura municipal de Alagoa Grande para os moradores locais no início dos anos 2000, no sentido de fazê-los compreender a importância do músico para história da música no país e para o seu município. Entrevista ao que tudo indica, selecionada pelo fato de neste DVD o músico afirmar enfaticamente ser natural de Alagoa Grande, “[...] Eu sou de Alagoa Grande na Paraíba<sup>270</sup>”, mas a estratégia acabou gerando um efeito contrário, pois é na mesma entrevista que o ritmista se refere de forma negativa sobre a cidade, afirmando não ter o desejo de para este retornar.

Evento este que gerou uma explosão de discursos negativos em vários moradores locais fazendo-os olharem para Jackson de forma contrária a imagem do Artista-monumento local construída como biografia oficial pela administração municipal. Ou seja, na matriz da produção imagética e discursiva do Artista-monumento local também emergiu uma memória subterrânea construtora de uma imagem dissidente sobre o músico. Imagem esta que lembra os vários anos que o artista passou fora de seu município de origem, a distância deste de sua terra natal, e o fato dele ter afirmado não ter o desejo de para este retornar, sendo interpretado de forma equivocada como se ele não se reconhecesse ser natural de lá. Alguns entrevistados chegaram inclusive a afirmar que até o momento de inauguração do memorial acreditavam que Jackson do Pandeiro era natural de Campina Grande, e não de Alagoa Grande como os guardiões da memória do músico no município pregavam constantemente. Ou seja, muito pouco sabiam a respeito do ritmista, conhecendo mais sobre a sua história, sua trajetória após o trabalho de divulgação construído em torno deste no município, em especial após 2008, com inauguração do memorial e do pórtico de entrada. Como podemos observar na narrativa abaixo:

[...] Eu fui criado como muitos aqui em Alagoa Grande [...] dizendo que não gostava dele(Jackson), uma grande parte aqui dos moradores de Alagoa

<sup>269</sup> POLLAH, M. *Memória, esquecimento, silêncio*. Revista Estudos Históricos. Vol. 2, n. 3, 1989. p. 04

<sup>270</sup> JACKSON DO PANDEIRO. *MPB Especial com Jackson do Pandeiro*. São Paulo: TV Cultura, 1972. Entrevista-Programa de TV.

Grande que dizia que ele não dizia que era filho de Alagoa Grande, agente foi criado ouvindo isso, mas de um tempo desses prá cá desde a inauguração do museu, do memorial que foi feito aqui pra ele, foi quando começaram a mostrar os vídeos mostrando que ele dizia que era filho de Alagoa Grande inclusive já tem um segundo vídeo ele dizendo através de reportagem que ele é filho de Alagoa Grande. E o conhecimento que eu tive sobre ele foi isso, ouviam algumas músicas dele, mas vieram a dar mais uma importânciazinha a ele depois do memorial, a verdade é essa(grifos nossos), que depois do memorial foi que o pessoal vieram a ter conhecimento, estudante de Universidade, visitas né que vem vários alunos visitar o memorial e nisso agente foi tomando mais conhecimento través de reportagens, vídeos, né? história dele, livros, e assim por diante foi quando foi dando mais o clima, de o pessoal foi tendo mais conhecimento do trabalho dele<sup>271</sup>.

Observamos que além da imagem do Cidadão-monumento ser um construção recente no local, existe uma memória dissidente que quebra a imagem “hegemônica” do artista no local, uma memória “proibida” e, portanto “clandestina”, que inventa outros discursos acerca do músico estilizando a áurea de sacralidade investida em torno de Jackson, atribuindo-lhe outro lugar de enunciação, que não se inscrevem no tecido daqueles retalhos discursivos que o produziram enquanto monumento local, mas se inscrevem enquanto linhas de fuga, que tecendo um bordado diferente para o seu rosto atribuem-lhe outra imagem, outro corpo, outra identidade fora dos moldes construídos pela memória oficial. Essa memória subterrânea construída a partir da imagem de desnaturalização/desvinculação do músico de seu município de origem inscreve-se enquanto um estigma, uma marca negativa na acepção de Erving Goffman<sup>272</sup>, uma marca socialmente instituída, que configura uma mácula no status moral e determina práticas de exclusão do músico.

O conjunto de histórias, com as quais uma parcela dos moradores compõe as memórias sobre a entrevista concedida pelo músico em 1972, atrelado ao fator deste ter vivido boa parte de sua vida fora do município e quase não reportar a sua terra natal em suas músicas imprime a lógica da memória dissidente fazendo sentido a medida que se relaciona com o mesmo momento crucial e simbólico que funda a identidade. A mecânica da estigmatização se estabelece nas relações sociais, nos discursos, nas falas dos moradores locais, associando conceitos e pensamentos negativos sobre Jackson,

<sup>271</sup> DINIZ, João Pedro. Entrevista concedida a pesquisadora no município em dezembro de 2012.

<sup>272</sup> GOFFMANN, Erving. (1975). **Estigma, nota sobre a manipulação da identidade deteriorada**. Rio de Janeiro, Zahar.

impondo um movimento constante de batalha de memórias entre os guardiões e os transgressores da memória deste. Como podemos observar no fragmento abaixo:

[...]Eu conversando um dia desses com uma senhora amiga minha a filha dela disse assim “Mamãe num gosta de Jackson do Pandeiro aí eu disse porque, eu perguntei né por que, aí ela disse porque ele dizia que não era filho de Alagoa Grande, como ela é filha daqui e gosta daqui aí ficou com raiva dele porque ele disse que não é daqui, aí eu disse a ela e até prometi de depois mostrar esse vídeo a ela mostrando esses dois lados essas duas entrevistas, principalmente essa segunda[...] onde ele dando uma entrevista ao repórter Arakem lá pros lado do Sul, provavelmente no Rio de Janeiro[...] ele mesmo se antecipa dizendo que é filho de Alagoa Grande<sup>273</sup>.”

Existe como podemos observar uma batalha no sentido de se instituir uma memória oficial para o músico, um esforço no sentido de apagar os discursos dissidentes em torno deste, em especial aqueles que lembram o distanciamento deste de sua terra natal, um movimento no sentido de (re)ligá-lo a esta terra, de legitimar o seu pertencimento a mesma, de instituí-la perante os moradores do município enquanto a “Terra de Jackson do Pandeiro”, mesmo que este não tenha vivido na mesma, e tenha afirmado não ter o desejo de para esta retornar, o que justifica o esforço por parte dos guardiões das memórias do músico no sentido de vasculhar os monturos de imagens e discursos existentes em torno deste e cartografar em meio aos diversos enunciados as falas que ajudem a autenticar a imagem do Artista-monumento local. Como podemos observar na narrativa abaixo:

Não tem fundo de verdade o que muita gente em nossa terra falava: “Jackson do Pandeiro negava ser de Alagoa Grande”. Ninguém chegou a dizer que leu, ou ouviu do próprio artista tal declaração. O fato de José Gomes Filho ter-se apegado mais a Campina Grande do que a sua terra natal(o que mais provocou tais comentários) foi que a mãe adotiva “Rainha da Borborema”, valorizou o filho da “Rainha do Brejo”. Foi um processo natural, já que ele foi ainda no início da adolescência para a “Rainha da Borborema” junto com a mãe, o irmão João e a irmã Severina, e foi lá que recebeu as primeiras oportunidades como artista amador, descobrindo nele os campinenses sempre muito apegados as coisas regionais, o talento que Alagoa Grande tradicionalmente não muita afeita a dar o devido valor aos seus filhos talentosos[...] ignorou. Sua ida para João Pessoa, onde iniciou sua carreira profissional na Rádio Tabajara, depois para o Recife e finalmente para o Rio de Janeiro, distanciou de vez o filho de sua mãe-terra. A única vez em que Jackson do Pandeiro foi chamado para se apresentar em sua terra, foi em 1946[...] para abrilhantar, com um regional, uma festa junina promovida por

<sup>273</sup> SANTOS, Antônio Ferreira. Entrevista concedida a pesquisadora no município em dezembro de 2012.



João Nóbrega Montenegro, em um pavilhão armado defronte ao Teatro Santa Ignez. João de Lima [...] e Severino Franklin Barbosa[...] alagoagrandenses, testemunharam esse acontecimento. Os dois passaram uma noite inteira vendo o futuro astro dar seu show de pandeiro e de interpretação. O que houve, na realidade, foi a perda de contato entre o artista e os seus conterrâneos. Ele, pelo Brasil afora, ocupado com seus vários afazeres, tantas vezes sem tempo nem para a família. E, nós aqui apáticos, sem nenhuma iniciativa de procurar contato, de convidá-lo para uma homenagem, um reconhecimento, uma tocata, pelo menos...(grifos nossos) Esses comentários de que Jackson negava ser alagoagrandense (e tinha gente que nem queria ouvir falar em seu nome), só começaram a ter fim, após a exibição da fita, por ocasião do Tributo a ele aqui prestado, e chegaram a um termo, quando as rádios comunitárias locais [...] Piemonte FM, e Alagoa Grande FM, passaram a tocar a música “Vem cá, Maria”. Tanto na fita como na música, ele afirma ser alagoagrandense. Ainda há uma outra rejeição a José Gomes Filho, mas, mais por preconceitos racial e social. O que é lamentável<sup>274</sup>.

Assim, podemos observar a batalha de memórias no sentido de instituir a imagem do Artista-monumento local, batalha que se caracteriza em especial em apagar a imagem de distanciamento entre o músico e sua cidade natal, os anos em que este viveu fora deste município. A memória subterrânea segundo Delgado(2003, p. “é composta por um conjunto de lembranças dissidentes da imagem oficial, transmitidas e preservadas nas redes familiares e de amizades<sup>275</sup>. Construídas no sentido de se contrapor a um arquivo de imagens e discursos construídos sobre um determinado outro para que ele possa ser visto a partir de outro olhar que não se inscreve dentre os moldes da memória oficial. É a partir desta memória que foi se instituindo uma outra imagem para Jackson em sua terra natal, imagem que foge, que se contradiz a biografia oficial construída para músico. Acresce a esta memória subterrânea o fator de haver na cidade uma disputa memorialística em torno de outros personagens considerados importantes para a história do lugar, personagens que durante a pesquisa realizada no município eram constantemente mencionados nas narrativas de alguns cidadãos consultados, a exemplo de Margarida Maria Alves, Oswaldo Trigueiro de Albuquerque Melo entre outros.

<sup>274</sup> FREIRE, José Avelar. **Alagoa Grande: sua História. De 1626 A 2000.** p. 254-255.

<sup>275</sup> DELGADO, Andrea Ferreira. **A invenção de Cora Carolina na batalha de memórias.** Campinas/SP: Tese de doutorado, UNICAMP – IFCH, 2003. p. 381

### 3.3- Margarida Maria Alves, Oswaldo Trigueiro e Jackson do Pandeiro: uma batalha de memórias.

*A porta da verdade estava aberta, mas só deixava passar meia pessoa de cada vez. Assim não era possível atingir toda a verdade porque a meia pessoa que entrava só trazia o perfil da meia verdade. E sua segunda metade voltava igualmente com o mesmo perfil. E os meios perfis não coincidiam. Arrebentaram a porta. Derrubaram a porta. Chegaram ao lugar luminoso onde a verdade esplendia seus fogos. Era dividida em metades diferentes uma da outra. Chegou-se a discutir qual metade mais bela. Nenhuma das duas era totalmente bela. E carecia optar. Cada um optou conforme seu capricho, sua ilusão, sua miopia<sup>276</sup>.*

Camponesa, líder dos trabalhadores rurais da Paraíba e Presidente do Sindicato Rural de Alagoa Grande, Margarida Maria Alves tornou-se um brasão de luta para os trabalhadores e trabalhadoras rurais em todo o Brasil, em especial em Alagoa Grande, sua terra natal, sendo instituído o dia 12 de agosto, data de seu assassinato como lugar de memória nas celebrações do município, momento em que os trabalhadores relembram Margarida Alves enquanto denunciam a impunidade de seus assassinos e a renitente violência no campo, em meio aos discursos em defesa da reforma agrária. Desta forma, tornam atual a luta e o martírio desta líder sindical, chegando a instituir o dia 12 de agosto como o Dia Nacional Contra a Violência no Campo e Pela Reforma Agrária.

Margarida Maria Alves nasceu em 5 de agosto de 1933, no sítio do Jacu, Alagoa Grande, interior da Paraíba, e faleceu em 12 de Agosto de 1983, vítima de uma emboscada patrocinada por usineiros e latifundiários da região do brejo paraibano. Era filha de Manoel Lourenço Alves e de Alexandrina Inácia da Conceição, sendo filha mais nova de nove irmãos. Começou a estudar no sítio Agreste aos seis anos, e aos oito já trabalhava na agricultura. Estudou até a 4ª série do antigo primário. Aos vinte e oito foi morar na Rua da Olinda, no centro de Alagoa Grande, onde permaneceu até o desfecho de sua morte, vivendo, portanto por toda a sua trajetória no município. Casou-se em 1971 com Severino Cassimiro Alves e teve o seu único filho José de Arimatéia Alves, em 11 de junho de 1975.

<sup>276</sup> A VERDADE, Carlos Drumond de Andrade.

Durante vinte e três anos Margarida participou do sindicato de Alagoa Grande e atuou na organização de outros sindicatos de trabalhadores rurais na região da lavoura canavieira da Paraíba, chegando a influenciar nas políticas de Confederação dos Trabalhadores da Agricultura (CONTAG). Por doze anos Margarida dirigiu os trabalhadores rurais de Alagoa Grande. Durante todo esse período, ela conheceu e estreitou relações com outras mulheres camponesas, que se engajariam na luta camponesa, tornando-se lideranças sindicais, num espaço historicamente marcado pela pouca participação feminina.

Em 1972 Margarida conheceu Maria da Penha Nascimento<sup>277</sup>, que passou a atuar no Sindicato de Alagoa Grande; em 1975, conheceu a camponesa Maria da Soledade Leite, camponesa-repentista que, juntamente com as mulheres do Brejo paraibano e demais camponesas, se dedicaram a luta pela punição dos assassinos de Margarida Maria Alves. Durante sua vida como sindicalista, Margarida Alves direcionou suas lutas para a defesa da sindicalização, para a conquista dos direitos trabalhistas, a exemplo das reivindicações por carteiras assinadas, por férias, pelo décimo terceiro salário, pelo repouso remunerado e pela participação organizada das mulheres camponesas. Participou da construção e fundação do Centro de Educação do Trabalhador Rural – CENTRU- tendo como objetivo o desenvolvimento de ações pedagógicas que contribuíssem para a formação política dos (as) camponeses(as). Foi também uma das fundadoras da primeira organização composta só por mulheres, da América Latina, o Movimento de Mulheres do Brejo (MMB).

Afinal, por que nos reportamos à história desta personagem em nossa narrativa? Qual a importância de adentrarmos em sua trajetória se nosso objetivo é compreender a escrita da história de outro sujeito, a construção de Jackson do pandeiro enquanto um Artista-monumento local? Segundo Albuquerque Júnior (2007) “qualquer evento histórico é uma mistura tal de variáveis, é fruto do entrelaçamento de tantos outros

---

<sup>277</sup> Maria da Penha do Nascimento Silva(1949-1991), conhecida por Penha, nasceu em Alagoa Grande-PB, foi camponesa, líder sindical, feminista e escritora. Após o assassinato de Margarida Alves, Penha intensificou sua luta contra a violência e a impunidade dos latifundiários. Participou da criação da CUT/PB, da qual também foi diretora e do PT em Alagoa Grande- PB. Candidatou-se a vereadora, onde conseguiu suplência e, posteriormente, candidatou-se a deputada federal, não tendo alcançado um voto expressivo. No início da década de 1990, passou a dedicar-se, de forma mais intensa o movimento de mulheres. Foi uma das fundadoras do Movimento de Mulheres do Brejo e integrou a Comissão de Mulheres da CUT. Faleceu em um acidente de automobilístico no dia 08 de março de 1991, quando participava das atividades comemorativas ao dia Internacional da Mulher. Escreveu dois livros: “Violência rural e Reforma Agrária”, e “Por que trabalhar com mulheres”.

eventos de natureza diferenciada, que sempre visualizamos apenas parcialmente e pomos em evidência apenas alguns destes elementos que o constituem<sup>278</sup>. Assim, compreender a escrita da história desta personagem, é compreender também a construção de Jackson no lugar, visto que ambos são cidadãos do município em questão, e tem sido retomados no tempo presente, mesmo que de forma diferenciada, em um emaranhado discursivo pela administração local como estratégia de demarcar identitariamente o lugar.

Jackson passou boa parte de sua vida fora do município, e afirmou não gostar de lá além de não ter o desejo de para este retornar, e ganhou um pórtico na entrada da cidade em forma de pandeiro, um memorial na rua central, duas praças, um Salão de Artesanato, vários grupos de dança, e festivais em sua homenagem. Margarida Maria Alves viveu toda a sua vida no município, militou pelos trabalhadores rurais desta terra e por esta morreu, recebendo apenas um simplório museu construído em sua antiga casa como lembrança de suas lutas pelos camponeses desta terra.



**Figura 76.** Casa/museu de Margarida Maria Alves, fundado em 26 de agosto de 2001.

---

<sup>278</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 29.

Observando o cenário exposto, nos vem a seguinte questão: “Por que tanto se investiu, e continua se investindo em torno da memória do músico no município, construindo lugares de memórias para este? e pouco se fez/faz no sentido de guardar e celebrar as memórias da líder camponesa, levando em consideração que esta se comparada ao ritmista teve uma participação/atuação bem mais expressiva em sua terra natal? Por que Jackson é o Artista-monumento local, sendo transformado o município na “Terra de Jackson do Pandeiro” como consta nos cartões postais do mesmo, se este cidadão muito pouco viveu lá, existindo neste espaço outros personagens que viveram e foram atuantes no mesmo vindo a morrerem por causas em prol deste espaço, a exemplo da líder sindical, que, ao que tudo indica, pouco tem alcançado visibilidades neste local?”

A disparidade de atenção pode talvez ser explicada pelo próprio tipo de memória que se relaciona com a história da personagem. Conforme podemos observar na narrativa a seguir do cordelista local Antônio Alves C. Filho (Tareco) em dois poemas diferentes ao referir-se sobre a trajetória da sindicalista do município:

MARGARIDA MARIA ALVES  
Grande líder sindical,  
Cruelmente assassinada  
Numa violência sem igual,  
Alagoa Grande não esqueceu  
Quando tudo aconteceu  
Com repercussão mundial<sup>279</sup>

MARGARIDA MARIA ALVES  
Alguém já ouviu falar,  
Na rua da Olinda o MUSEU  
Ponto turístico pra visitar,  
Acervo e relíquias de sua vida  
Sindicalista muito querida  
Assassinada naquele lugar<sup>280</sup>.

A memória da morte, do brutal assassinato no município, a imagem da violência, do medo. Pois o trauma, como afirma Pollak (1989) é uma lembrança proibida, uma lembrança indizível, uma lembrança vergonhosa. Uma “memória impedida” ou esquecida<sup>281</sup>”, que de acordo com Ricoeur (2010) existe, encontra-se

<sup>279</sup> FILHO, Antônio Alves C. *Personagens que se foram*. p. 09. S/D.

<sup>280</sup> FILHO, Antônio Alves C. *Alagoa Grande: Seus Pontos Turísticos*. p. 10 S/D.

<sup>281</sup> POLLAK, M. *Memória, esquecimento, silêncio*. Revista Estudos Históricos. Vol. 2, n. 3, 1989. p. 08.

apenas impedida de vir a tona, mas estão ali mesmo que esquecida<sup>282</sup>. Nesse sentido, Seligmann-Silva (2000), baseando-se no conceito de trauma desenvolve a idéia de que há uma ferida na memória decorrente da experiência traumática. Uma experiência de desabamento (de fratura e de desmoronamento de esteios), que corrompe os arquivos mnésicos existentes como também impede o registro experiência em função da dificuldade de produção de significação. Não obstante, alguma coisa resta do trauma: a certeza radical de o sujeito ter vivido algo que o mantém em uma relação de estranhamento, condição que alça a vivência traumática à dimensão de enigma, ou seja, “o trauma é justamente uma ferida na memória<sup>283</sup>”.

Ou seja, em detrimento a um teor de alegria, de festa, de ritmo, de música, de movimento, de sucesso dos anos dourados que envolve a memória de Jackson, destaca-se o aspecto triste, de luta, de perseguição, de medo, de morte, de trauma em torno da história da líder sindical, uma memória de sofrimento que faz com que o vivido não possa ser constantemente trazido para o campo do dizível. Isso porque a própria memória implica dor. Não lembrar é uma maneira de esquivar-se também da dor que a memória traz. Deste modo, o não trabalho de rememoração em torno da camponesa acaba por gerar o apagamento da mesma, a falta de celebração de reatualização de sua memórias no município gera o silenciamento desta, uma segunda morte para esta. Pois, é por meio do ato de narrar que se constrói uma memória para os indivíduos, que se immortalizam os mesmos. Assim, o ato de produzir narrativas pode ser compreendido como uma arma contra a morte causada pelo esquecimento, também é igualmente verdadeiro o fato de que estas narrativas são construídas como forma de dar vida e manter vivas memórias pessoais e coletivas. Fora dos discursos, não há possibilidade de preservação, nem de “transmissão” da memória. Narrar é a forma que os seres humanos têm de tornar algo presente, de conferir realidade as suas experiências. Assim, enquanto a memória de Jackson é constantemente atualizada e memorada no corpo da cidade, a imagem da camponesa continua silenciada, esquecida no município. Silenciamento que é observado pelos próprios moradores da mesma, como podemos identificar na narrativa abaixo:

---

<sup>282</sup> RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. São Paulo: UNICAMP, 2010. P. 46.

<sup>283</sup> SELIGMANN-SILVA, M. “História como trauma”, in: NETROVSKI, A. e SELIGMANN-SILVA, M e (org.). *Catástrofe e representação*, São Paulo: Escuta, 2000. p. 84.

[...]A história de Jackson do Pandeiro na cidade é mais evoluída do que a de Margarida[...]. As pessoas fazem mais homenagens, visitam mais, tem mais história, e Margarida pelo menos ela tem poucas história, ela tem o nome espalhado pelo mundo todo por causa do crime né? Por causa da morte né?[...], e veja que até hoje num teve punição a morte dessa mulher, ninguém foi preso, ninguém descobriu quem foi, até hoje ninguém sabe quem matou Margarida, ficou uma morte muito silenciosa [...], é difícil, pensar na morte de Margarida é muito difícil [...] A cidade não tem valorizado a situação de Margarida porque se conta uma história e na verdade, na realidade é outra, é outra [...] Veja que até o museu [...] você entrou no museu? O que você encontrou?[...] não tem quase nada, não tem história, não tem quase história [...] Você chega lá em Jackson do Pandeiro, você encontra tudo sobre o homem, você encontra quase tudo sobre ele, e sobre Margarida você não encontra [...] Eles quiseram crescer com nome de Margarida, mas não fizeram a mulher crescer, espalharam o nome dela pelo mundo todo, mas aqui... Durante o tempo que ela passou na presidência do sindicato ela fez muito, mas não foi valorizada, eu não entendo... O museu é morto diariamente [...] porque não [aparece] ninguém, nem as pessoas importantes da cidade não aparece pra visitar o museu [...] No dia que completa anos de morte de Margarida que eles vem aí, vem fazer uma homenagemzinha[...] só aquelas pessoinhas do sindicato, inclusive não vem umas quinze pessoas... É por isso que eu não vejo valor, né.<sup>284</sup>

Assim, ocorre no município um tipo de esquecimento convenientemente articulado de forma a priorizar determinados eventos em detrimento de diversos outros, de modo a legitimar e naturalizar determinados processos históricos de constituição identitárias. Processos esses responsáveis por fazer de Jackson um monumento da história local, um sujeito de destaque na memória dos moradores, um sujeito de importância para a cidade, porque se pensarmos na relação do músico com a sua terra natal, como fez um cidadão local abaixo, vamos compreender que:

Jackson na verdade saiu daqui e fez a vida dele, para ele, certo? Ele saiu daqui, ele ganhou o mundo, e tal, tem vídeo ele dizendo que é de Alagoa Grande [...] Mas no caso de Margarida não, Margarida viveu pra o povo não é atoa que ela foi assassinada por conta disso, ela trabalhava pra dar condições e melhorar a vida daquele trabalhador, daquele sofrido, a questão de assinar carteira, dar férias, ter direito a tudo [...] Você entende porque eu digo que Margarida fez mais por Alagoa Grande? Porque é diferente de eu me tornar um cantor e só dizer que sou de Alagoa Grande, então qual vai ser a minha contribuição<sup>285</sup>?[...].

A líder sindical aparece, desta forma, nas narrativas dos entrevistados como a personagem principal desta trama, a Cidadã-monumento do local, o sujeito a ser

<sup>284</sup> COSTA, Alfredo. Entrevista concedida a pesquisadora no município em dezembro de 2012.

<sup>285</sup> ARAÚJO, Marcos. Entrevista concedida a pesquisadora no município em dezembro de 2012.

nomeado, identificado como heroína, a cidadã que lutou pela terra, pelo povo desta terra, por mais que Alagoa Grande seja atualmente conhecida como “A Terra de Jackson do pandeiro”, foi esta personagem, que segundo a narrativa citada conheceu melhor este chão, e por este morreu, como podemos observar novamente na narrativa a seguir:

Margarida Maria Alves[...] eu me lembro dos bem feito que ela fazia sobre o pobre, se botava pra fora um agricultor ele tinha que indenizar a caninha dele, a raiva deles(usineiros) era essa[...] ela era uma mulher bacana, era uma mulher do meio do mundo, era de botar duzentos home assim no campo contra a usina e rompia mesmo, ela era uma mulher forte, ela trabalhou muito , esses campo tudinho onde tinha cana esse negócio era com ela mesmo[...]. Ele era do sindicato, né, ela trabalhou muito[...] se a senhora colocava esse trabalhador aqui pra fora era pra indenizar no pé através de Margarida, ela questionava e ganhava e o fornecedor tinha que pagar, aí ficaram criando ódio em todas as usinas[...] ela morreu porque foi muito baluarte né, ela foi forte.

Já esse daqui não (apontando para o pandeiro no pórtico de entrada da cidade) [...] ele não produziu nada em Alagoa Grande, de trabalho não, ele foi um cantor, um pobrezinho que se fez, se levantou e foi pra Campina, foi pra o Rio e pronto[...] aqui ele não fez nada, porque aqui não tinha nada, eu ainda me lembro, aqui não tinha nada, ele era um engraxate, um pobrezinho, acabado como se diz, aí foi crescendo ne, quando chegou em Campina Grande inventou esse negócio de música, Jack do Pandeiro aquele negócio e foi crescendo e foi pra o Rio, aí aqui pra gente que morava aqui ele num deu mais notícia[...], hoje depois de morto, de falecido é que ele tá tendo esse nome lá em cima[...] mas aqui ele num fez nada não<sup>286</sup>[...].

Poderíamos ouvir este tipo de narrativa contada por outras e outras pessoas, porém, os padrões da narrativa e o enredo continuariam os mesmos. A maneira sintética como a vida do músico é narrada, o fato deste ter saído do município, ter feito sua vida fora, e não ter retornado encerra seu significado, um único elemento, o fato deste não ter vivido no município e por este não ter feito nada, converte-se no resumo biográfico a partir do qual se institui o estigma que o marca, que o define, que o denuncia o transforma em outro, outro que foge, que se desloca, que escorrega do perfil de Artista-monumento projetado pela biografia oficial, uma dobra que nega a lógica do Rei, do monumento local, que questiona se esta é ou não “A terra de Jackson do Pandeiro”, porque este não viveu nela, existem outros personagens que trabalharam nela, que viveram e morreram nela e por ela, como é o caso da líder sindical. O distanciamento

<sup>286</sup> LIMA, Joana. Entrevista concedida a pesquisadora no município em dezembro de 2012.



do músico de sua terra natal torna-se a mácula a partir da qual sua imagem é construída pela memória subterrânea. Os depoentes consideram desnecessário acrescentar outros elementos além do fator do músico não ter vivido nem ter feito nada por sua terra natal, apesar das homenagens prestadas pela cidade serem grande parte direcionadas para o mesmo.

Observamos neste caso um desvio de norma, uma leitura marginal que burla, que resiste ao discurso oficial construído para o músico, Jackson deixa de ser o monumento local para ser construído como o “Outro”, um outro que não viveu, que desconheceu/ deslocou-se da sua própria terra, apesar desta ser hoje a “A terra de Jackson do Pandeiro”. Assim, paralelamente à tessitura do músico como celebridade local constatamos a construção de um sujeito ordinário, que burlando a lógica de viver e morrer na terra em que nasceu, desterritorializou-se desta, inventando outros espaços como moradia sem precisar criar em nenhuma destas as raízes que Alagoa Grande requisita, mas rizomas possíveis de serem rompidos/deslocados a qualquer momento que for necessário.

Em meio ao bordado imagético-discursivo produzido e pregado pelo discurso oficial sobre o ritmista no município insurgiu-se um alinhavado discursivo marginal, que costura outros remendos, outros tecidos, uma arte de ler, de apropriar-se do discurso oficial que taticamente faz da imagem do músico uma nova dobra, uma nova página, um novo texto, construído segundo sua própria lógica, uma rede de sentidos outros, de dizeres outros, porque como afirma Certeau (1994): “o consumidor não poderia ser identificado ou qualificado conforme os produtos jornalísticos ou comerciais que assimila: entre eles(que deles se serve) e esses produtos (indícios da “ordem” que lhe é imposta), existe um distanciamento mais ou menos grande do uso que faz deles<sup>287</sup>”. Esse consumo, enquanto gesto de apropriação funciona tal qual a metáfora da colonização da América<sup>288</sup> que foi produzida por Michel de Certeau, põe em evidência as inversões discretas e, no entanto, fundamentais provocadas no ato da apropriação:

<sup>287</sup> CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano I: as artes do fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 95.

<sup>288</sup> O nome “América” foi usado para nomear a nova terra recém descoberta que no primeiro momento apareceu como estranha aos olhos do conquistador, sendo que o ato de nomear é uma operação que personifica a autoridade do conquistador Américo Vespúcio que nomeou a diferença como uma forma de tomar posse e dominar que foi estranho pela escrita. CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2001. p. 3-9.

[...] Assim o espetacular sucesso da colonização espanhola no seio das etnias indígenas foi alterado pelo uso que dela se fazia: mesmo subjugados, ou até consentindo, muitas vezes esses indígenas usavam as leis, as práticas ou as representações que lhes eram impostas pela força ou pela sedução, para outros fins que não os dos conquistadores. Faziam com elas outras coisas: subvertiam-nas a partir de dentro – não rejeitando-as ou transformando-as (isto acontecia também), mas por cem maneiras de empregá-las a serviço de regras, costumes ou convicções estranhas à colonização da qual não podiam fugir. Eles metaforizavam a ordem dominante: faziam-na funcionar em outro registro. Permaneciam outros, no interior do sistema que assimilavam e que os assimilava exteriormente. Modificavam-no sem deixá-lo. Procedimentos de consumo conservavam a sua diferença no próprio espaço organizado pelo ocupante.<sup>289</sup>

Deste modo, diante de uma produção racionalizada, expansionista, centralizada, espetacular e barulhenta, empreendida no município para a legitimação da biografia oficial do músico, instituindo-o enquanto a Artista-monumento local, inscreve-se uma produção de tipo totalmente diverso, qualificada como “consumo”, que tem como característica suas astúcias, seu esfarelamento, suas “piratarias”, sua clandestinidade, seu murmúrio incansável, em suma, uma quase-invisibilidade<sup>290</sup> que põe em suspensão o discurso oficial, construindo uma memória subterrânea/ clandestina para o ritmista no município, trazendo como contraponto deste o destaque para outros personagens da história local, a exemplo da líder sindical Margarida Maria Alves, o ex-ministro e governador da Paraíba Oswaldo Trigueiro de Albuquerque Melo, também filho de Alagoa Grande/PB, entre outros. Como podemos observar na narrativa a seguir:

[...] O que é existe aqui em Alagoa Grande, existe um grupo pró- Oswaldo Trigueiro porque acha que ele é o homem mais importante[...] Porque Oswaldo Trigueiro além das coisas que ele foi, Oswaldo Trigueiro trouxe para aqui a SAELPA, trouxe a CAGEPA, trouxe o hospital aquela ponte aqui para Alagoinha, para Caiana dos Crioulos[...] então tem tanta coisa que Oswaldo trouxe né[...] Então veja só, devido essa importância política e de infraestrutura que ele trouxe para a cidade o grupo mais ligado a política diz que Oswaldo Trigueiro é o homem mais importante da cidade, e artistas e a maioria da população conhece mais Jackson, por causa da cultura, a política domina tudo, mas a cultura se sobrepõe, a cultura se sobrepõe a massa. Então, existe uma divisão enorme aqui, pra as pessoas que são sindicalista é Margarida, não tem outro nome[...] Aqui a cidade tem a possibilidade de crescer com tanto assentamento ao redor, e esses assentamentos passa pela questão social, movimentos social, o sindicatos, então esse povo, respira Margarida, eles são inspirados nessas lutas que tem aqui é muito forte, sabe, esse tipo de luta social[...] Margarida é um símbolo[...] de luta social[...] Margarida foi citada(quando ela foi assassinada) pelo “Le Monde de Paris”

<sup>289</sup> CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano - Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 94.

<sup>290</sup> *Ibidem*. p. 94.

[...] “O Estadão”, os maiores jornais relatou a morte dela, então é um nome forte a nível nacional em termo de luta social[...] Mas Jackson, Jackson... Inclusive quando foi feito o museu de Jackson foi feita muita crítica... Ha! mas (tem) Oswaldo Trigueiro...Um pessoal aí (falou) sabe?[...] Estão, esse governo atual<sup>291</sup> aproveitou desses exame e fez uma estátua de Jackson do Pandeiro(ele quis dizer de Oswaldo Trigueiro- Observação nossa) lá no centro da praça, quase de frente ao museu, lá tem uma estátua de Jackson do Pandeiro<sup>292</sup>[...].

Ou seja, existe na cidade uma disputa memorialística em torno da construção do personagem que melhor demarca identitariamente o lugar, três personagens presentes na construção da história local, e que de acordo com olhar de cada morador deveriam ser segundo suas óticas escolhido enquanto “representante” local. A saber: Os defensores de Margarida Maria Alves- os envolvidos nos movimentos sociais, trabalhadores do campo, sindicalistas, etc; Os defensores de Oswaldo Trigueiro- políticos, herdeiros dos antigos engenhos, e famílias tradicionais do lugar etc, e os fãs de Jackson do Pandeiro- as pessoas mais antigas da cidade, e os que se tornaram fãs dos anos 2000 pra cá. Por vezes observamos que a memória é constituída e instituída a partir de interesses e preocupações do presente e tem como característica a função principal de manter a coesão de um grupo identificando-o como uma “comunidade de memória”.

No entanto, ao ouvir os relatos dos interlocutores consultados identificamos que a comunidade em questão não funda seus laços de coesão social numa memória coletiva estável. Não há como reunir as várias memórias dos entrevistados numa narrativa única. A cidade é um grupo estável apenas na aparência, mas, como considera Andreas Huyssen (2000), o conceito de memória coletiva tal qual preconizado por Halbwachs (2006) não dá conta da instabilidade do cenário contemporâneo: a memória coletiva de Alagoa Grande está sempre sujeita à reconstrução e às negociações na vida social. Desse modo, a memória aparece mais como um conceito em trânsito, diluído, polissêmico nas fabulações e narrativas variadas que servem, especialmente, aos interesses daqueles que narram. A incoerência entre as versões de algo partilhado pela comunidade que vêm imbricadas de percepções subjetivas, de interesses divergentes e da relação diferenciada com a experiência, aponta para algo que escapa à memória

<sup>291</sup> NASCIMENTO, João. Entrevista concedida a pesquisadora no município em novembro de 2011. O entrevistado refere-se à administração do prefeito João Bosco Carneiro Júnior- 2009-2012.

<sup>292</sup> O entrevistado se confundiu ao fazer referência à estátua no centro da praça, trata-se da estátua de Oswaldo Trigueiro.

coletiva como fator de coesão social. Essa característica contemporânea mostra que a sociedade não é mais homogênea e estável, mas é marcada por relações de poder e pela diversidade de percepções e visões de mundo que trazem consigo modos diversos de inscrição individual.

Se podemos realizar uma problematização da memória coletiva nas narrativas analisadas, também tornam-se imprescindível levar em consideração alguns aspectos que dizem do caráter individual da memória nestas mesmas narrativas. A construção das narrativas da memória por cada narrador utilizando recursos imagéticos acaba tendo relação com a perspectiva interior da memória, como a de Henri Bergson (1999), que considera que a memória espontânea se dá em forma de imagens-lembranças. O que os narradores contam é traduzido em algo que se assemelha a imagens lembranças, que são despertadas pelas afecções, preocupações e interesses do presente ou por vestígio do passado existentes no presente com os quais eles têm acesso cotidianamente.

Desse modo, a construção diferenciada de cada narrativa mostra o olhar interior próprio de cada narrador. Mas deve-se levar em conta também, que as memórias individuais também não são puras e não pertencem unicamente aos narradores. Em todas as entrevistas encontramos um elemento em comum: o tema referente ao município analisado, o que cada personagem citado fez pelo seu município; quais foram as contribuições ou não destes para a cidade, etc. Nesse sentido, o que parece ser uma construção individual, uma imagem que acende na memória é também uma memória perpassada por temas “em comum” que é reelaborada a partir da experiência individual e dos interesses particulares de cada narrador. Desse modo, a memória, entre lembranças e esquecimentos seleciona a partir dos anseios individuais e coletivos do presente, os fatos que devem e podem ser lembrados e ou esquecidos, onde cada grupo por meio de suas narrativas elaboram imagens sobre o passado, construindo eventos, personagens e tramas a partir de seus interesses pessoais e familiares, reivindicado para si o papel de guardiões da memória.

Ainda conversando com outros interlocutores do município identificamos na fala destes uma defesa pela memória de Oswaldo Trigueiro, este de acordo com nosso interlocutor:

[...] foi quem botou água aqui na cidade, fez colégio, fez Centro de Treinamento, fez barragem, fez tudo prá cá, foi governador do Estado, aí candidatou-se a deputado e ganhou em todas as cidades e perdeu aqui dentro[...] foi ele quem fez tudo aqui dentro[...] pelas coisas que ele fez o povo valoriza ele muito pouco, essas coisas toda que fizeram para Jackson, eu acho que deveria ser pra ele(Oswaldo) né, porque ele trabalhou mais né, e ele foi filho natural daqui, ele criou-se aqui[...] e Jackson morreu pra lá né, aí era pra valorizar mais ele(Oswaldo), a cidade num valoriza ele do jeito que ele merecia não, ele era pra ser mais valorizado, mais do que Jackson, mas Jackson tem mais valorização do que ele, depois que ele saiu daqui só veio aqui duas vezes e faleceu pra lá, aí pronto. Oswaldo Trigueiro sempre ficava por aqui, ele era governador do Estado né, botou água prá cá fez um tanto de coisa, tem tanta coisa escrita ali que ele fez(na placa ao lado da estátua), que o cara passa mai de meia hora lendo né[...] aí era pra valorização ser mais pra Oswaldo<sup>293</sup>.

Oswaldo é mais um dos “Filhos Ilustres” de Alagoa Grande, filho lembrado na reportagem de 27/03/1983 quando do aniversário de 75 anos do município. Advogado, diplomata, jurista e político brasileiro, Oswaldo foi, conforme um de seus conterrâneos “O maior currículo alagoagrاندense”<sup>294</sup>, com direito recentemente a uma estátua no centro da cidade e placas ao lado contendo a sua trajetória e os benefícios que este trouxe para o município, sendo classificado pelo cordelista local Antônio Alves C. Filho (Tareco) como:

[...] O maior benfeitor  
Da nossa Alagoa Grande,  
Na Paraíba foi Governador  
Além de cargos importantes,  
Com desempenho tão brilhantes  
Em destaque Procurador.

OSWALDO TRIGUEIRO  
Homem culto de valor,  
Beneficiou nossa cidade  
Com todo o seu amor,  
Não cabe neste cordel  
O valor do seu papel  
Por tudo que ele deixou<sup>295</sup>.

Reconhecido em sua terra natal, apesar de ter vivido boa parte de sua vida fora desta, Oswaldo tornou-se presente no município não apenas pelas obras que realizou em prol do crescimento/ desenvolvimento desta, mas pela forte e histórica presença de sua família em especial seu pai no cenário político e econômico local. Filho de América

<sup>293</sup> CONCEIÇÃO, Rosa Maria. Entrevista concedida a pesquisadora no município em dezembro de 2012.

<sup>294</sup> GUIMARÃES, José Guedes. **Fragmentos Temáticos de Alagoa Grande-1960-2010- I Parte**. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2012. p. 44

<sup>295</sup> FILHO, Antônio Alves C. **Personagens que se foram**. p. 04. S/D.

Trigueiro de Albuquerque Melo e de Francisco Luiz de Albuquerque Melo, teve um pai que não foi apenas fazendeiro, mas chefe político, um dos coronéis, dos velhos coronéis de intensa vida política, que comandou o Partido Conservador no município, se tornando prefeito deste por duas vezes.

Graduado em ciências jurídicas e sociais pela Faculdade de Direito de Recife e mestre em Ciência Política na Universidade de Michigan, Oswaldo foi prefeito de João Pessoa entre 1936 e 37 e governador da Paraíba entre 1947-1950<sup>296</sup>. Neste período em que governou o Estado trouxe amplas e significativas mudanças para sua terra natal, investindo nas áreas da educação, saúde, produção agrícola, transportes, etc., conforme podemos observar na narrativa de um dos moradores do local:

Aqui em Alagoa Grande, por ação direta e indireta de Oswaldo Trigueiro, elencamos, pelo menos, meia dúzia de obras, as quais chamamos de “pedras fundamentais”, a saber: A ponte sobre o Rio Mamanguape, no sentido ALAGOA GRANDE- ALAGOINHA; A estrada de leito de terra, ligando a sede do município ao quilombo “Caiana dos Crioulos”, cujo projeto original previa ligar este município ao de Campina Grande; Adução de Serra Grande; Terreno do antigo Colégio São José; antigo Hospital do SESP; Centro de Treinamento e Formação de Professores de Alagoa Grande; BNB- Banco do Nordeste do Brasil S/A; Serviço de Saneamento Básico, instalado no Governo Estadual de Ivan Bichara Sobreira<sup>297</sup>.

Assim, analisando o currículo deste cidadão alagoagrândense e as obras que este fez pelo seu município nos vem a seguinte questão: porque alguém com tantos títulos, e que tanto fez por sua terra natal não foi tomando no tempo presente no município como emblema de sua cidade? Porque no pórtico de entrada, nos cartões postais, nos folders de divulgação essa não é “A Terra de Oswaldo Trigueiro”? Um diplomata, estadista, ex-ministro e governador do Estado que trouxe melhorias para sua cidade, historicamente pertencente a um lugar sócio-econômico e politicamente privilegiado no local, por que

<sup>296</sup>Em 1950 renunciou o cargo de governador para candidatar-se a Deputado Federal, e mesmo com tantos investimentos em sua terra natal, não venceu as eleições em seu município, obtendo, entretanto a vitória em âmbito estadual, ocupando o cargo de 1951 a 1954. Entre 1954 e 1956 foi embaixador do Brasil na República da Indonésia. Integrou Tribunal Superior Eleitoral na qualidade de jurista entre 1961 a 1964. Foi nomeado Procurador-Geral da República, em abril de 1964, e Ministro desse Supremo Tribunal, em novembro de 1965. Exerceu a Presidência do Supremo Tribunal Federal em fevereiro de 1969 a fevereiro de 1971. Também trabalhou como professor da Faculdade de Ciências Econômicas da Universidade do estado da Guanabara e professor honoris causa da Faculdade de Ciências Econômicas da Universidade Federal da Paraíba, aposentando-se em 1975.

<sup>297</sup>GUIMARÃES, José Guedes. Op. cit. p. 44

este não foi elevado ao posto de brasão de sua terra natal? Em detrimento, como foi possível Jackson, o Zé Gomes, negro, pobre, analfabeto, filho de um oleiro e de uma cantora de coco que saiu de sua terra para não morrer de fome, e para esta nunca mais voltou ter sido nomeado no tempo presente pela administração municipal como o grande emblema de Alagoa Grande? Como foi possível este “Macunaíma nordestino” ter tomado o posto que possivelmente estaria destinado a outros filhos deste local? Por que este e não outros intitulados “filhos ilustres” desta terra se tornou o Cidadão-monumento do lugar? Por qual(uais) motivos esta não é “A Terra do Ministro Oswaldo Trigueiro”, ou “A Terra da líder sindical Margarida Maria Alves”, entre outros, mas “A Terra do Rei do Ritmo”, “A Terra de Jackson do Pandeiro”? Essas são algumas questões que apenas analisando o cenário sócio-cultural em que estamos inseridos e pelo qual somos moldados cotidianamente é que poderemos entender, mais especificamente avaliando a experiência das identidades no mundo contemporâneo, e a maneira como esta tem sido expressa no município em questão.

Oswaldo Trigueiro vincula-se aos “antigos” espaços estabelecido de poder. Político, diplomata, arraigado as tradições políticas locais sua imagem não se adéqua as dinâmicas identitárias do mundo contemporâneo. Lembrado como pertencente as famílias privilegiadas do cenário sócio-político, econômico e cultural da época, marcada por jogos políticos de favorecimento e interesses pessoais e grupais, em favor de uma economia ainda de características latifundiárias. Imerso em uma cultura letrada e bacharelesca de usufruto de espaços elitizados, a exemplo dos tradicionais cafés, cinemas, teatros e instituições de produção e propagação dos saberes e poderes no país, vinculado sempre aos cargos políticos e diplomáticos que ocupou ao longo da vida. Oswaldo, como um de seus conterrâneos denomina: “Um erudito alagoagrândense no folclore político local<sup>298</sup>”, um sujeito considerado “O mais civilizado dos paraibanos<sup>299</sup>”, uma personalidade diferenciada, porque conforme cita o nosso interlocutor, se comparado a outros homens de sua época, havia poucos,

[...] Com a sua sobriedade, a sua sisudez, a sua elegância britânica, os seus bons modos, as suas boas maneiras, a sua meticulosidade, a sua moderação nos gestos e no falar, a sua segurança na fala e na exposição. Trata-se de uma personalidade que se não tivesse nascido em Alagoa Grande, bem que

<sup>298</sup> GUIMARÃES, José Guedes. Op. cit. p. 67

<sup>299</sup> GUIMARÃES, José Guedes. Op. cit. p. 44

poderia ter nascido em Cambridge ou Oxford. Não é homem de amigos íntimos. Intimíssimos, poucos. Íntimos, raros. Amigos, muitos, mas sempre a distância, no tratamento cordial e afetuoso, sempre na obediência das convenções sociais”<sup>300</sup>[...].

Na plaqueta/Sessão em homenagem ao centenário de nascimento de Oswaldo Trigueiro elaborada pelo Supremo Tribunal Federal em 2005, encontramos a seguinte descrição:

[...] O semblante permanentemente sério, o olhar sobranceiro, a postura altiva, a desaconselhar mostranças de intimidade não autorizada, sem embargo da singular lhanza do trato cotidiano e, não raro, um dedo de prosa amena e descompromissada com os advogados frequentes ao Tribunal, deixando entrever ao causeur incomparável, de cuja fruição se vangloriavam alguns poucos mais chegados<sup>301</sup>.

Portanto, observamos que a imagem “introspectiva” e séria do homem político e letrado vinculada a este personagem não se adequou aos interesses turísticos, financeiros e culturais de Alagoa Grande no momento de escolha do cartão postal do município. A face do sujeito alegre e descontraído, envolto em um mundo de fama, de amigos, de música, de movimento, de festas, dos forrós, dança, de ritmo, das feiras, dos cabarés, das rádios, do cinema e da TV encantou mais na eleição da imagem de Jackson enquanto monumento local, do que o tradicional “Filho Ilustre” do município, pois este, ao que identificamos, não corresponde aos anseios identitários e culturais do mundo contemporâneo.

Hall(2006) ao dissertar sobre as identidades culturais na contemporaneidade afirma que “as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado.”<sup>302</sup> O autor delimita a chamada “crise de identidade” como parte integrante de um processo mais amplo de mudanças que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas da era industrial fordista e abalando os quadros de referências que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. Assim, o autor estabelece o argumento central de

<sup>300</sup> GUIMARÃES, José Guedes. Op. cit. p. 43-44.

<sup>301</sup> BRASIL, Supremo Tribunal Federal (STF). **Sessão em homenagem ao centenário de nascimento do Ministro Oswaldo Trigueiro** [recurso eletrônico]: sessão realizada em 25- 08- 2005/ Supremo Tribunal Federal. - Brasília: Supremo Tribunal Federal, Secretaria de Documentação, 2005.

<sup>302</sup> HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro, DP&A, 2006, p.07.



que as identidades modernas estão sendo “descentradas”, isto é, deslocadas ou fragmentadas pelo processo de globalização:

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinha fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a idéia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento - descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma “crise de identidade” para o indivíduo.<sup>303</sup>

É exatamente neste cenário de mudanças, de fragmentação/liquefação das identidades, e a emergência/ascensão de várias outras que assistimos o redirecionamento/a mudança dos olhares em relação aos sujeitos antes considerados como menores. A onda de movimentos sociais emergentes no pós 1960 em prol de uma nova visão acerca das identidades regionais, étnicas, sexuais, raciais e etc., geraram “a necessidade de mudar a visada, de redirecionar o olhar do grandioso, do heroico, do famoso, do grandiloquente, para o ínfimo, para o menor, para o abandonado, para o traste, para o infame, para o cisco”<sup>304</sup>.

Assim, sujeitos antes considerados como menores, ignorados não apenas nas narrativas historiográficas, mas no próprio espaço social passaram a ser visto, lidos, e escritos a partir de um outro lugar, como sujeitos detentores de valores, de poderes e de saberes. Assistimos no tempo presente a escrita de uma contramemória dos vencedores, a produção de narrativas que contestam a memória dos poderosos, dos grandiloquentes, dos sujeitos políticos alçados de glória, em detrimento a produção de uma forma de saber que busca dar voz aos prisioneiros, aos loucos, aos mendigos, aos negros, as mulheres, aos trabalhadores, as pessoas desimportantes no campo social, uma escrita da história que valoriza as coisas/pessoas miúdas, as coisas e os homens que durante tanto tempo foram jogados fora pela maquinaria social.

<sup>303</sup>HALL, Stuart. Op. Cit. p.09.

<sup>304</sup>ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **História: a arte de inventar o passado. Ensaio de teoria da história.** Bauru, SP: Edusc, 2007. p. 85-86.

É, portanto, neste novo cenário cultural de produção de saberes e identidades, que assistimos uma escrita da infâmia, um entoar de cantos subterrâneos que traz visibilidade para a escória social. Uma produção da memória que escavando as memórias já petrificadas, dementando e desmentindo as memórias grandiosas e heroicas, transformam em sucata os heróis da história nacional e regional, estátuas que, uma vez ao vento, seriam como trastes, como qualquer pedaço de camisa nos ventos, pois tudo o que o homem fabrica vira sucata, inclusive seus heróis<sup>305</sup>, seus “filhos ilustres”, suas personalidades magistras.

E, em oposição a estas se destacam, problematiza-se e escreve-se “histórias de homens infames”, homens comuns, micro-vidas destinadas a passar sem deixar rastros<sup>306</sup>, mas que carregam si o poder de desmanchar, de arruinar a memória dos poderosos, os discursos hegemônicos que por tanto tempo se constituíram enquanto memória oficial. Entretanto, ao dialogar acerca da escrita da história no tempo presente a partir de uma lógica de investigação que busca problematizar memórias de sujeitos anônimos, infames perante a memória oficial, não nos detemos a proposta de micro-história realizada pelos historiadores italianos Carlo Ginzburg ou Geovane Levi, em que “o micro mal esconde a sombra da totalidade, o desejo da unidade e a obsessão pelo macro que o condiciona, que o explica e para o qual retorna”. Pois “enquanto a micro-história italiana ainda é assombrada pela caverna de Platão e pela totalidade marxista e hegeliana, nossa proposta de micro-história não promete o reencontro com as unidades, com as identidades e com as essências apaziguantes do disparate e da diferença”<sup>307</sup>. Esta micro caracteriza-se por partículas extraviadas, figuras abandonadas, jogadas fora. Um micro que remete ao fora teorizado por Deleuze, o fora do social e do sentido, ao que escapa da captura do poder e do significante e que os ameaça e tenciona permanentemente, ou seja, as fendas do insignificante. Como afirma Albuquerque Júnior:

[...] Uma história capaz de descobrir beleza no pequeno, no ínfimo, no pobre, no traste, no abandonado, no trapo, no vil, no chão. Uma história que não olhe apenas para o alto, para as coisas celestiais, para o grande, para o grandioso, para o famoso, para o heroico, para o único, para os espalhafatos

<sup>305</sup> Ibidem, p. 92.

<sup>306</sup> FOUCAULT, M. **A vida dos homens infames**. In: \_\_\_\_\_. *Estratégia, poder-saber. Ditos e escritos IV*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p.203-222.

<sup>307</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *Op. cit.* p. 93.

do poder, mas que se deixa seduzir “pelas pessoas apropriadas ao desprezo”, que tenha olhos para o ordinário, o cotidiano, o sem-nobreza, sem riqueza, o sem-saber, todos os “sem-algo” que pululam em nossa sociedade pós-moderna. Sociedade que, como dizia Foucault, possui uma nova artimanha, a de incluir excluindo; que tem na exclusão parte importante do funcionamento do sistema. Sociedade da sobra e do resto, que precisa de um saber capaz de fazer destes ciscos, destes restos, novos inventos, que saiba dar grandeza aos andrajos, que tenha um olhar para baixo, para o menor, para o insignificante, para os seres que na sociedade são chutados como lata<sup>308</sup> [...].

Ou seja, é no seio desta sociedade dita Pós-moderna que figuras como Jackson, o Zé Gomes de Alagoa Grande alcançam destaque, ganham nome, ganham fama, ganham espaço na escrita de uma memória oficial- tornam-se a memória oficial. É apenas neste cenário, que tende a valorizar os indivíduos com propensão a escória, ao esquecimento, que sujeitos anônimos, e por tanto tempo silenciado em sua terra natal, a exemplo de Jackson, ganham espaço como Cidadãos-monumento. É exatamente observando a dinâmica deste tecido sócio-cultural em que estamos inseridos que poderemos compreender como e porque figuras como Oswaldo Trigueiro não são alçadas ao posto de cartão postal de seu município de origem, porque a memória no tempo presente redirecionou o seu olhar, não mais para os grandes personagens políticos e sociais, detentores de lugares sócio-econômicamente privilegiados, mas para as vidas de homens infames, para sujeitos menores, insignificantes, destinados a passar sem deixar marca, para os seres que na sociedade geralmente são construídos enquanto menores.

Apenas analisando o cenário sócio-cultural contemporâneo poderemos entender porque Oswaldo Trigueiro mesmo sendo homenageado em 2011 em seu busto como “O filho mais ilustre de Alagoa Grande” e tenha sido mencionado entre os filhos ilustres do município na reportagem de 1983, não tenha sido escolhido pela administração municipal para recepcionar os visitantes do município no pórtico de entrada da cidade, ou este mesmo município não venda a sua imagem como sendo esta “A Terra de Oswaldo Trigueiro”, porque a sua imagem é face de uma memória dos vencedores, dos grandes sujeitos políticos e letrados detentores de poder, uma memória dos poderosos que o cenário cultural pós-moderno veio quebrar, desmanchar como um líquido trazendo visi e dizibilidade para outras formas de memória, estas em sua grande maioria

---

<sup>308</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Op. cit. p. 94.

pertencentes a uma outra categoria social que não é mais a das hegemônicas elites políticas e econômicas locais.

É a complexificação do real, em que se destaca no seio social a imagem de sujeitos aparentemente sem valor, do ínfimo, do menor, do pobre, do negro, do sem instrução, do historicamente silenciado, do sujeito que quando criança precisou tocar chocalhos na feira de Alagoa Grande pra sobreviver, que ao contrário do “grandiloquente” ministro só aprendeu a ler aos 35 anos por ocasião do seu envolvimento com Almira Castilho, sua segunda esposa. É o redirecionamento do olhar que fez com que um tipo de sujeito historicamente marginalizado possa ocupar um lugar de destaque em sua terra de origem, tornando-se seu cartão postal, porque nem sempre neste espaço este sujeito foi visto, ouvido, homenageado, respeitado, elevado ao lugar de Rei, de Artista-monumento local. Apenas com a emergência e propagação de uma nova mentalidade acerca deste tipo identidade, considerada historicamente como “inferior”, atrelada a notoriedade que este alcançou com a sua carreira de músico, pode-se atribuir-lhe visibilidade no município em questão. Um novo cenário, que vinculado aos jogos de interesses e anseios econômicos, turísticos e culturais do município transformaram Jackson até então quase desconhecido em sua terra natal, em o Artista-monumento deste espaço, mais visível ainda, fizeram deste espaço “A Terra de Jackson do Pandeiro”, fixando-o neste local, vendendo a sua imagem como o cartão postal desta cidade, um conjunto de mecanismos, frutos de uma nova realidade que impulsiona a re-valorização destas vozes do passado, fazendo-as ecoar no tempo presente, transformando-as em imagens de destaque na sociedade contemporânea.

## Considerações Finais

Após trilharmos por tantos caminhos diferentes em busca de nosso artista monumental não chegamos ao “fim” a um encontro com o nosso investigado. Mas, com diversas interpretações sobre Jackson do Pandeiro. Interpretações que deram forma e sentido ao seu corpo em diferentes momentos e lugares. Interpretações que começaram a se constituir na primeira metade dos anos 1950, início de sua carreira, e que tomaram um novo significado no final dos anos 1980 e início dos anos 2000, e destas leituras foi possível um acesso a sua rostidade, um rosto que foi produzido para ele, a partir de um duplo movimento ocorrido no final do século XX: primeiro a apropriação de sua cultura musical sendo esta tomada na Paraíba em finais do século XX e início do XXI enquanto representante cultural desta espacialidade, e apropriação de sua imagem em sua terra natal a partir de um movimento memorialístico e turístico em especial no sentido de agenciar a projeção da cultura local deste município por meio da propaganda “Esta é a terra de Jackson do Pandeiro”. Assim, observamos que Jackson do Pandeiro passou a ser um corpo escrito que se elaborou no tempo, pois cada palavra que colonizou o seu corpo como o espaço de sua escritura, se constitui como um novo acontecimento, ainda que amarrado aos acontecimentos iniciais, ou seja: as imagens de sua carreira como músico ainda em vida. Essas imagens se escreveram como um marco, porque é a partir delas que foi possível a produção de uma memória para consagrá-lo como um monumento da cultura nordestina e paraibana.

Então, em busca de sabermos o lugar da sua invenção enquanto Artista monumento da cultura paraibana, construímos o primeiro cenário (as cenas iniciais) que serviu(ram) a título de uma licença poética ao ofício de historiador para percorrermos, nos diria Natalie Zemon Davis,<sup>309</sup> os lugares que provavelmente Jackson deveria ter trilhado ao longo de sua carreira, e após a morte com a reativação de suas memórias na Paraíba. Assim, no território desta escritura inicial observamos que o ritmista teve o seu corpo investido por uma rede discursiva que foi responsável por transformá-lo em um monumento da cultura de seu Estado natal. Rede de enunciados que teve como fio condutor o período áureo de sua carreira, os anos 50 e 60 do século XX, pois foi neste

---

<sup>309</sup> DAVIS, Natalie Zemon. *O Retorno Martin Guerre*. Trad. Denise Bottman. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

período que o músico ganhou ampla notoriedade em âmbito nacional sendo nomeado nos mais variados espaços midiáticos enquanto um artista de sucesso, um músico paraibano de matriz regional com habilidades rítmicas inigualáveis/ inimitáveis, como afirmavam alguns jornais da época, classificando-o como um Rei, o Rei do ritmo nordestino. Assim, o músico foi sendo inscrito em uma memória de fama de talento, classificado identitariamente enquanto um artista de matriz regional nordestina, possível de lembrar em sua cultura musical o que havia de mais autêntico em termos de música nacional e regional, a música verdadeiramente nordestina e por conseguinte paraibana.

Portanto, a partir desta imagem cartografamos o movimento por meio do qual este ritmista foi reativado no final dos anos 80 na Paraíba. Os meandros e acontecimentos responsáveis por reinscrevê-lo nos espaços midiáticos, colonizando-o, apropriando-se de sua imagem, projetando-o para o cenário cultural paraibano do século XXI. E assim, vimos Jackson retornar outra vez através dessa memória exemplar nos anos 80. Uma memória que foi produzida para ele quando resgatada e se constituiu na década de oitenta como um estilete pontiagudo e cortante a perfurar o presente, tentando fixar neste presente pedaços do passado que pareciam ser estranho à década de oitenta. Como tornar esse corpo estranho familiar no final da década de oitenta? Através do corpo de Jackson observamos a diluição das diferenças históricas já que os seus novos escritores, que tomaram o seu corpo novamente, diluíram as diferenças históricas para mostrar na década de oitenta que Jackson poderia significar uma arma contra a dispersão cultural, o desaparecimento de uma cultura musical considerada como autêntica do território cultural paraibano.

O resultado do trânsito dessas escrituras colonizadoras que se apossaram do seu corpo atribuindo-lhe uma rostidade de monumento da cultura deste Estado/desta região foi a sua emergência no século XXI como gênio da música destes espaços, um corpo fabricado, acionado para testemunhar o passado e a tradição de suas culturas. Observamos, portanto, que a virada para o novo século significou para Jackson do Pandeiro a sua projeção, difusão, o seu (re) nascimento em um novo espaço, em forma de texto, por meio de narrativas que o imprimiram para que fosse dito e visto como Rei, uma escola a ser seguida pelos os músicos do novo milênio.

Assim, através dessa investigação trouxemos para o leitor dessa dissertação um Jackson do Pandeiro radicalmente histórico, pois ele aparece na tessitura deste texto como uma experiência histórica que só foi possível naquele período histórico. Seu corpo foi escrito, trazendo simbolicamente investida em sua cultura musical o desejo de manutenção da mesma, esta por sua vez tecida no âmbito da tradição e autenticidade dos signos culturais de um Estado/região. Portanto ele foi pensado neste trabalho como uma experiência histórica que não é fechada sobre si. Mas, uma memória que se comunica com outra temporalidade, pois a sua memória se reelaborou no final dos anos 80 quando acompanhamos os fios da sua memória formando uma nova trama para trazê-lo do passado fazendo com que Jackson volte aos anos oitenta como um signo da memória e, sobretudo nos anos subsequentes, tornando-se um símbolo cultural exemplar para o século XXI. Deste modo, através destas temporalidades vimos que Jackson teve o seu corpo escrito, tornando-se um artista destacado, conhecido, tendo sua imagem apropriada por diversos espaços tanto em seu Estado natal quanto posteriormente em sua cidade de origem, como observamos no segundo cenário deste trabalho.

Nesta nova paisagem, agora em pleno o século XXI, assistimos a emergência de nosso artista em sua terra natal, e a maneira como este foi transformado em um Artista-monumento da cidade de Alagoa Grande/PB, analisamos o movimento por meio do qual a administração municipal, trouxe visibilidade para a cidade por meio da imagem do músico, construindo um amplo mosaico imagético e discursivo em torno deste atribuindo-lhe um lugar de destaque na cultura local. Esse movimento que teve impulso inicial no começo dos anos 2000 quando começou a ser realizada anualmente uma grade de festividades no município nas quais Jackson passou a ser homenageado, colonizado, territorializado enquanto corpo pertencente a esta espacialidade, como se pôde observar em 2008 com a construção de um pórtico em forma de pandeiro na entrada da cidade com uma placa em suas proximidades contendo as frases: “Alagoa Grande: terra de Jackson do Pandeiro”. Um amálgama que foi responsável por transformar este artista em símbolo da cultura local, e ganhou forças maiores com a inauguração do “Memorial Jackson do Pandeiro” inaugurado em 2008.

Assim, investigando sobre os espaços de celebração da memória na contemporaneidade, analisamos os mecanismos de apropriação da imagem do ritmista

em Alagoa Grande observando que este movimento que tem se destacado na cidade é algo característico do tempo presente, onde se por um lado acreditou-se que a poética da dispersão cultural engendrada em finais do século XX e início do século XXI devastou as culturais locais, assistimos frequentemente a busca por suas reafirmações, reativações, ou pelo menos invenções de uma cultura para auto-afirmação da identidade do lugar, como vem ocorrendo no município em questão. Portanto, observamos que a elaboração do Memorial Jackson do Pandeiro situou-se a partir deste propósito, de reafirmar a identificação e vinculação local, engendrando a configuração de um referente simbólico de filiação coletiva através da valorização de uma produção artística do lugar, a cultura musical, sendo gestada no município a imagem de Jackson do Pandeiro como “representante” dessa cultura, atribuindo-lhe um espaço de valorização, e patrimonialização de seus objetos, produção musical, etc., mitificando sua imagem, glorificando seus talentos, fabricando-o enquanto autoridade dessa cultura. É nesse sentido que enxergamos a escrita da história desse personagem no município, o movimento por meio do qual o artista foi sendo construído pelos habitantes do município e visitantes do Memorial.

Observamos também que este amplo movimento de apropriação da imagem do ritmista no município ocorreu em função de outra característica do cenário cultural contemporâneo: a venda de memórias. Ocorre na cidade investigada um visível movimento de projeção da cultura local por meio da comercialização/venda das memórias de Jackson. Um dos espaços dessa comercialização de memórias é o salão de Artesanato do município, como analisamos no capítulo dois(02) desta dissertação, um espaço inaugurado em 26 de julho de 2010, localizado próximo ao Memorial, neste ambiente observamos grande quantidade de suvenires (chaveiros, garrafas de bebidas, cordéis, porta-retratos, copos, quadros, etc) que trazem em suas superfícies imagens que lembram Jackson do Pandeiro (fotografias do músico, do pandeiro, do memorial), o próprio salão é um espaço de homenagem ao músico, trazendo escrito em sua placa de entrada uma variação do nome do artista, intitulado-se “I Salão do Artesão de Alagoa Grande Mãos Jacksonianas”, um amálgama de objetos e imagens que partindo dos interesses comerciais e turísticos do município apropriam-se da imagem do artista para fomento do turismo no local, demonstrando que o trabalho de reativação da imagem do músico no município, para além de se inscrever enquanto um trabalho memorialístico



também partiu de um desejo turístico- comercial para a promoção da cultura local. Assim, as perguntas iniciais que elaboramos no início desta dissertação acerca do movimento de reativação da imagem do artista no município: “Por que sua imagem estava sendo retomada em sua cidade natal, e a partir de que interesses...?” Podem, segundo a nossa pesquisa, ser elaboradas da seguinte maneira: Jackson do Pandeiro foi retomado em sua terra natal na primeira década do século XXI a partir de um duplo movimento, um movimento memorialístico e um movimento turístico. O trabalho memorialístico surgiu como consequência do movimento que já vinha sendo realizado em âmbito estadual na Paraíba durante os anos 1990, também sob influência de Moura e Vicente com as pesquisas realizadas sobre o músico no interior da TextoArt Editora, pesquisas que originaram em 2001 a Biografia do ritmista<sup>310</sup> tornando-o o artista conhecido não apenas em seu Estado ou cidade natal, mas em vários outros Estados e capitais do país.

Estes pesquisadores a partir de um amplo trabalho de publicização da imagem do ritmista na terra natal do músico, e a partir de uma negociação realizada com a administração do município de Alagoa Grande e com o apoio financeiro do Ministério do Turismo construíram na cidade dois espaços de celebração das memórias do músico: o pórtico em forma de pandeiro na entrada da cidade e o Memorial Jackson do Pandeiro. Ou seja, o trabalho de reativação das memórias do músico que vinha sendo realizado pelos jornalistas em âmbito Estadual, foi também realizado no município, e gerou a necessidade por parte do mesmo de manutenção destas memórias, o que explica os vários outros espaços de memória que foram emergindo após a inauguração do pórtico e Memorial, a exemplo dos festivais, homenagens, e a inserção do nome do artista em praças, grupos de danças, etc. Assim, conforme o que podemos observar, os movimentos iniciais de reavivamento das memórias de Jackson no município ocorrem a partir de um trabalho memorialístico, mas não pode ser reduzido apenas a este.

Com a inauguração do “I Salão do Artesão de Alagoa Grande Mãos Jacksonianas”, em 2010 um outro jogo de interesses tornou-se evidente no município, embora já estivesse inscrito no projeto inicial de elaboração do Memorial Jackson do Pandeiro décadas anteriores, ainda que não demonstrasse tamanha expressividade. Jackson retornava para sua terra de origem para tornar-se um atrativo turístico, para

---

<sup>310</sup> MOURA, Fernando; VICENTE, A. *Jackson do Pandeiro: o rei do ritmo*. São Paulo: Ed. 34, 2001.

servir como cartão postal desta terra, para fomentar a rede turística deste espaço, para trazer visibilidade para a cultura local. Daí a importância de criar um espaço turístico-comercial com o nome do artista, e colocá-lo logo na entrada deste a receber quem chega neste espaço, afinal, quem entra é acolhido por “Mãos Jacksonianas”, assim como já havia sido abençoado na entrada da cidade por um pandeiro. Assim, observamos as linhas de interesses que foram tecidas no interior desta colcha de relhos que trouxe como consequência a reinscrição da imagem do artista em sua terra natal durante a primeira década do século XXI, transformando-o em um Artista-monumento deste espaço, uma imagem destacada na história local, um de seus filhos ilustres.

Entretanto, caro leitor, ao construir estas versões acerca dos sujeitos e espaços investigados, não intenciono petrificar a singularidade dos movimentos que foram responsáveis pela construção destes, não tenho como intenção fazer destas narrativas espaços cristalizados de enunciação dos objetos aqui analisados, até porque estas falas não são unicamente minhas, mas são resultados de uma infinidade de outras falas que como em uma arte de bricolagem<sup>311</sup> emergiram intertextualmente de uma infinidade de outros discursos, construídos de um emaranhado de fios aqui urdidos e materializando-se nesta colcha de retalhos que aqui exponho para o leitor. Assim, ao buscar falar sobre o meu objeto de análise o fiz (re)vivendo a história deste a partir de um lugar de historiadora de sucatas, como nos fala o filósofo das “Artes de fazer<sup>312</sup>”. Uma arte, que como o artesão que se apropria do material da indústria, para fazer sucata, para juntar esses restos, esses pedaços de material diversos e fabricar prazerosamente produtos não previstos, fiz-me também construtora de sucatas, e projetei esta cartografia que nos fala de um Rei que foi transformado em monumento da cultura de sua cidade e de seu Estado natal. Sucata no sentido mais latente. Sucata por causa das fontes, sucata por causa dos marcos, sucata por que é história, e, portanto trama tecida pelas mãos de alguém tão afetado em sua tessitura pelo o objeto analisado quanto as malhas do texto aqui urdidas na tentativa de significar esse mesmo objeto.

Nesse sentido, enquanto historiadora não busquei analisar documentos que ninguém nunca tivesse trabalhado com relação a Jackson, mas perguntei aos

---

<sup>311</sup>CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*. 1. Artes do Fazer. 7ª Ed. Petrópolis/ RJ: Ed. Vozes, 2002.

<sup>312</sup> *Ibidem*. p. 86-90.

documentos des(a)fiados pelo tempo e pelo uso o que deles eu poderia tirar para fabricar meu texto. Assim, ao entrar pela primeira vez no Memorial de Jackson em Alagoa Grande uma primeira imagem me seduziu, uma aparência de sacralidade, de encantamento, de deslumbramento eu diria, ao contemplar o acervo de Jackson enciumadamente conservado/protegido pelas prateleiras que o guardava. Lembro inclusive da dificuldade de ter acesso a estes documentos, porque ninguém jamais poderia mexer ou tocar nos objetos do Rei. Assim, passado o deslumbramento, e assumindo o lugar de tecelã desta trama do Artista-monumento, invadi, misturei, bricolei e recortei minhas fontes, e quebrando a áurea de sacralidade investida sobre estes discursos fiz com que dissessem muito além do que aparentemente a exposição buscava dizer. Estes enunciados nos falavam mais, nos diziam sobre um sujeito histórico, construído, fabricado em suas “representações”, um sujeito que para além da imagem de Artista-monumento construída pela biografia oficial no memorial se inscrevia em identidades outras, em lugares outros, em territórios outros além das fronteiras da “Terra do Rei do ritmo”, nos falavam de um sujeito que não é um todo unificado e explicável apenas pelo que vislumbramos em seu Memorial, mas um corpo móvel, multifacetado, podendo sua imagem ser apropriada das mais diversas maneiras, dependendo apenas como diz Foucault sobre Pierre Rivière<sup>313</sup>, dos lugares e interesses pelos quais fosse tomado. Como analisamos no terceiro momento desta dissertação.

Assim, entramos no último capítulo desta história, trama em que analisamos o movimento de apropriação dos discursos sobre Jackson em Alagoa Grande. A maneira como os moradores do município foram subjetivados pelo arquivo de imagens e discursos construído e publicizado nos últimos anos na cidade, em especial após a inauguração do pórtico de entrada e do Memorial em 2008, ou seja: “como estes discursos foram recebidos pelos cidadãos locais”? Após dois anos de pesquisa nesta cidade chegamos a algumas conclusões. Observamos que além da imagem do Cidadão-monumento ser um construção recente no local, existe uma memória dissidente que quebra a imagem “hegemônica” do artista no local, uma memória “proibida” e, portanto “clandestina”, que inventa outros discursos acerca do músico estilizando a áurea de sacralidade investida em torno de Jackson, atribuindo-lhe outro lugar de enunciação,

---

<sup>313</sup> FOUCAULT, Michel. *Eu, Pierre Rivière que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão*. 6ª Ed. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 2000.

que não se inscrevem no tecido daqueles retalhos discursivos que o produziram enquanto monumento local, mas se inscrevem enquanto linhas de fuga, que tecendo um bordado diferente para o seu rosto atribuem-lhe outra imagem, outro corpo, outra identidade fora dos moldes construídos pela memória oficial.

Existe, assim, uma batalha de memórias no sentido de se instituir uma narrativa oficial para o músico, um esforço no sentido de apagar os discursos dissidentes em torno deste, em especial aqueles que lembram o distanciamento deste ao longo da vida de sua terra natal, um movimento no sentido de (re)ligá-lo a esta terra, de legitimar o seu pertencimento a mesma, de instituí-la perante os moradores do município e dos visitantes deste enquanto a “Terra de Jackson do Pandeiro”, mesmo que este não tenha vivido na mesma, e tenha afirmado não ter o desejo de para esta retornar, o que justifica o esforço por parte dos guardiões das memórias do músico no sentido de vasculhar os monturos de imagens e discursos existentes em torno deste e cartografar em meio aos diversos enunciados as falas que ajudem a autenticar a imagem do Artista-monumento local.

Uma batalha que se inscreve em grande medida por dois motivos: primeiro, porque Jackson saiu de sua cidade ainda adolescente com a sua família, fez a sua carreira de músico fora e para este município não mais retornou, porque não publicizou em suas músicas e em seus shows a imagem de sua terra natal, não fez desta perante seu público sua terra de orgulho, de lembranças, como fez com Campina Grande. Outro elemento observado é fato de haver na cidade uma disputa memorialística em torno de outros personagens considerados importantes para a história do lugar, personagens que durante a pesquisa realizada no município foram constantemente mencionados nas narrativas de alguns cidadãos consultados, a exemplo de Margarida Maria Alves, Oswaldo Trigueiro de Albuquerque Melo entre outros. Assim, concluímos que toda a carga discursiva em torno da figura de Jackson construída no município durante os anos 2000, não foi recebida de forma análoga e homogênea por toda a população, ou seja, ao contrário de uma suposta adesão das memórias do músico pelos moradores do lugar, existe em Alagoa Grande também um conjunto de discursos dissonantes a tal representação, uma memória subterrânea que se confronta com a memória oficial na disputa pela instituição de um outro tipo de biografia para o ritmista, e que também se inscreve enquanto espaço de enunciação deste.

Assim, construímos outra história para Jackson do Pandeiro, não no sentido de resgatar a sua vida, ou de contar a verdade sobre ele, pois este trabalho não cobre em grande medida os eventos da sua vida, mas sim é um trabalho de análise das escritas que o construíram que fizeram dele um monumento da cultura de sua cidade e Estado natal. É um trabalho que teve como propósito de(sa)fiar as tramas, os tecidos discursivos que fizeram deste artista a imagem que vislumbramos no tempo presente, um artista respeitado em seu Estado natal/Região, classificado ao lado de outros músicos de matriz regional nordestina como emblema da cultura destes espaços e por isto capaz de mantê-la no cenário cultural contemporâneo. Deste modo, o texto aqui urdido não teve como propósito escrever mais uma biografia sobre Jackson, mas tratou de pensar como ele foi constituído para ser visto e lembrado como um monumento no território cultura paraibana, ou seja, um emblema na história da música deste espaço.

Assim, seduzida pelo fio-problema que nos acompanhou ao longo deste texto-“Como um sujeito teve o seu copo escrito para tornar-se um monumento na da cultura paraibana?” busquei respondê-lo de mil maneiras, jogando no território do outro, invadindo-o, perscrutando-o, desnaturalizando-o, posto que me segmentava como leitor passivo a ficar preso nas suas racionalidades adquiridas, nas narrativas sempre contadas. Assim, inventei-me como autor desta história mediante a minha interrogação e para respondê-la tive que usar “todos” os materiais a que tive acesso, onde eu, em uma infinidade de artes de fazer, como diria Michel de Certeau<sup>314</sup> elaborei outras maneiras de enxergar os documentos que analisava, questionando-os, cortando-os em suas elaborações, tomando-os a partir de interrogações que pudessem torná-los economicamente rentáveis para a produção de uma outra história sobre Jackson do Pandeiro.

Sobretudo, porque como nos adverte Nietzsche, “Não há fatos sem interpretações, pois todo fato é sempre já uma interpretação<sup>315</sup>”. Assim, os fatos não existem, existem sim interpretações que deram formas e sentidos a Jackson do Pandeiro, essas interpretações também são verdades que foram inventadas, embora disso tenha o

---

<sup>314</sup> CERTEAU, Michel de. *Op. cit.* p. 86-90.

<sup>315</sup> Ver: NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre verdade e mentira no sentido Extra-Moral*, (1873). In: *Coleção Os Pensadores*. São Paulo: Abril cultural. 1983.

tempo posto no esquecimento<sup>316</sup>. Assim, analisando este movimentos de re-ativação da memória de Jackson em sua terra natal e no Estado da Paraíba pude concluir que este sujeito lendário do qual tantos falam emergiu a partir de uma grande construção, porque seja qual for o seu núcleo de realidade, ele não é nada além do que a soma do que se diz sobre ele. Um sujeito anônimo, que só se tornou o monumento do qual falamos hoje mediante a irrupção de uma sequência de acontecimentos nada lineares ou pré-estabelecidas que o possibilitaram alcançar um lugar de destaque, ser elevado a um lugar de glória na cultura nacional. Um sujeito tomado, apropriado para ser Rei, um monumento da cultura local, tanto em sua cidade de origem quanto no estado. Apropriado a partir de interesses singulares. Portanto, apenas assumindo o lugar de cartógrafos desta identidade, como me coloquei, em busca das linhas dos agenciamentos que o produziram, que o fabricaram escrevendo-o, nomeando-o sob o título de Rei, transformando-o em um monumento da cultural local pude compreendê-lo em sua complexidade. Percebendo que para além das escritas que o escrevia a primeira vista como um dado *a priori* transformando-o em um sujeito destinado a ser Rei, um monumento da música nordestina e paraibana, ocorreu um esforço de adjetivação, de nomeação construindo-o tal qual o conhecemos no tempo presente, sendo necessário rachar as palavras<sup>317</sup> como diz Deleuze para encontrarmos em suas tessituras os bordados e chuleados construtores dos sujeitos e objetos que cotidianamente cometemos o pecado de tomarmos como natural, como a primeira vista pode ocorrer ao lermos um poema como este abaixo:

Jamais haverá na terra  
 Gênio tão fenomenal  
 Partia e colava o ritmo  
 De maneira colossal  
 O povo ouvindo exclamava  
 É desígnio divinal!

E de fato era o tal plano  
 Previsto na tal visão  
 Que teve o seu pai Zé Preto  
 Casado com a Mourão  
 E quando nascido o gênio  
 Teve a confirmação.

<sup>316</sup> LARROSA, Jorge. *Nietzsche e a Educação*. 2ª. Ed. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2005. p. 21.

<sup>317</sup> DELEUZE, Gilles. "Rachar as coisas, rachar as palavras". In: *Conversações*. Rio de Janeiro, Editora 34, 1992.

Também na hora final  
Se deu a confirmação:  
Dona Neuza no velório  
Chorando viu em visão  
Um pandeiro flutuando  
A rodear o seu caixão!

Assim encerro a história  
Desse bom menino arteiro,  
Filho de Flora Mourão  
E Zé Preto Carroceiro:  
Nome José Gomes Filho,  
Vulgo Jackson do Pandeiro<sup>318</sup>.

---

<sup>318</sup> FELICIANO JÚNIOR. **Jackson: coração de pandeiro.** Cordel. João Pessoa: [s.n.], 2002 36p.

**BIBLIOGRAFIA**

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **História**. A arte de inventar o passado: ensaios de teoria da história. Bauru (SP): Edusc, 2007. p. 8.

\_\_\_\_\_. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 1999.

\_\_\_\_\_. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo, 5ª ed: Cortez, 2011.

\_\_\_\_\_. **Preconceito contra a origem geográfica e de lugar: as fronteiras da discórdia**. São Paulo: Cortez, 2007.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**: Reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

ANICO, Marta. **A Pós- Modernização da cultura**: patrimônio e museus na contemporaneidade. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 11, n. 23, p. 71-86, jan/ jun 2005.

AMADO, Janaina & FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos & Abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

APPADURAI, Arjun (1997), **Modernity at Large**. Minneapolis: University of Minnesota Press.

AUGÉ, Marc. **Não-Lugares**: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. São Paulo: Papirus, 1994.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. 2 ed. Campinas, SP: Papirus Editora, 1995. p. 78.

BARCELLOS, Jorge. **O memorial como instituição no sistema de museus**: Conceitos e práticas na busca de um conteúdo. Disponível em:<  
[http://www.historia.uff.br/nec/sites/default/files/memorial\\_conceito\\_texto\\_JBarcellos.pdf](http://www.historia.uff.br/nec/sites/default/files/memorial_conceito_texto_JBarcellos.pdf)  
>. Acesso em: 15 de set. 2012.



BENCHIMOL, Jaime (org.). “**Narrativa documental e literária nas biografias**”, **Manguinhos: história, ciências, saúde**. Rio de Janeiro, vol. 2, nº 2, jul.-out. 1995, p. 93-113.

BENJAMIM, Walter. “**A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**” – *Magia e Técnica: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo, Brasiliense.

BORDIEU, Pierre. **A ilusão biográfica**. In: *Usos e abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 1996.

BRASIL, Supremo Tribunal Federal (STF). **Sessão em homenagem ao centenário de nascimento do Ministro Oswaldo Trigueiro** [recurso eletrônico]: sessão realizada em 25- 08- 2005/ Supremo Tribunal Federal. - Brasília: Supremo Tribunal Federal, Secretaria de Documentação, 2005.

BREFE, Ana Cláudia Fonseca. “**Museus históricos na França: entre a reflexão histórica e a identidade nacional**”. *Anais do Museu Paulista, São Paulo, Nova Série*, v. 5, 1997.p. 187-188.

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

CALDEIRA, Jorge. **Mauá: empresário do Império**. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

CANDAU, Joel. **Memória e identidade**. Tradução: Maria Letícia Ferreira. – São Paulo: Contexto, 2011.

CERTEAU, Michel de. **A Economia Escriturística**. In: **A Invenção do Cotidiano**. 1- Artes de Fazer. 7ª Ed. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2002. p. 221-246.

\_\_\_\_\_. **A Invenção do Cotidiano**. 1- Artes de Fazer. 7ª Ed. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1994.

- \_\_\_\_\_. **A Escrita da História**. 2ª Ed. Rio Janeiro: Forense – Universitária. 2002.
- CHAUÍ, Marilena. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Albano, 2000. p. 12.
- DAVIS, Natalie Zemon. **O retorno de Martin Guerre**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987.
- DELEUZE, Gilles. **“Rachar as coisas, rachar as palavras”**. In: Conversações. Rio de Janeiro, Editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, (Vol; 1).
- \_\_\_\_\_. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro, ed. 34, vol. 3 e vol. 5, 1999 e 1997.
- DREYFUS, Dominique. **Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga**. São Paulo: Editora 34, 1996.
- DELGADO, Andrea Ferreira. **A invenção de Cora Carolina na batalha de memórias**. Campinas/SP: Tese de doutorado, UNICAMP – IFCH, 2003.
- DINES, Alberto. **O Papel do Jornal: uma releitura**. 4ª Ed. São Paulo: Ed. Sumus, 1986.
- DUBY, Georges. **Guilherme Marechal ou o melhor cavaleiro do mundo**. Rio de Janeiro, Graal, 1987.
- FEATHERSTONE, Mike (ed.) (1990), **Global Culture: Nationalism, Globalization and Modernity**. London: Sage.
- \_\_\_\_\_. **Culturas globais e culturas locais**. In: FORTUNA, C. (Org.). Cidade, cultura e globalização. Oeiras: Celta, 2001. p. 83-103.

FELIX, Loiva Otero. **II Memória e Memória Histórica**. In. História e Memória. Passo Fundo: Editora Universitária, 1998. p. 35-104.

FERRETTI, Mundicarmo Maria Rocha. **Baião dos dois: Zédantas e Luiz Gonzaga**. Recife: Massangana, 1988.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. São Paulo: Ed. Loyola, 2002. p.08 - 21.

\_\_\_\_\_. **A Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense, 1986. p.56

\_\_\_\_\_. **Eu, Pierre Rivière que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão**. 6ª Ed. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 2000.

\_\_\_\_\_. **A Verdade e as Formas Jurídicas**. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Ed Nau, 2003. p. 10.

\_\_\_\_\_. **Nietzsche, a genealogia e a história**. In: \_\_\_\_\_. Microfísica do poder. Organizado por Roberto Machado. Rio de Janeiro, Graal. 1979.

\_\_\_\_\_. **Microfísica do Poder**. 18ª. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 2003. p. 16 – 20.

\_\_\_\_\_. **O que é um autor?** Lisboa: Vega, 1992. p. 9-19.

\_\_\_\_\_. **A vida dos homens infames**. In: \_\_\_\_\_. Estratégia, poder-saber. Ditos e escritos IV. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p.203-222.

\_\_\_\_\_. **Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III)**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 273-274.

FREIRE, Cristina. **Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo**. São Paulo, SESC, Anablume, 1997, p. 145.

GODELIER, M., **L'idéel et le matériel**, Paris, Fayard, 1984.

GOFFMANN, Erving. (1975). **Estigma, nota sobre a manipulação da identidade deteriorada**. Rio de Janeiro, Zahar.

GOMES, Ângela de Castro. **A guardiã da memória**. Acervo - Revista do Arquivo Nacional, Rio de Janeiro, v.9, nº 1/2, p.17-30, jan./dez. 1996.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. (1996), **A Retórica da Perda: os Discursos do Patrimônio Cultural**. Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, MinC/ IPHAN.

GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografia do desejo**. 2º Edição, Petrópolis, RJ: Vozes, 1986.

HALL, Stuart. (1999) **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro, DP&A.

\_\_\_\_\_. **A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo**. Educação & Realidade, Porto Alegre, v. 22, nº2, jul./dez. 1997.

HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**. Arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

HOBBSAWM, Eric J. **Introdução: A invenção das tradições**”. in A Invenção das Tradições. Tradução de Celina Cardim Cavalcante. 3ª ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1997.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. 2 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. p. 26 e 27.

LARROSA, Jorge. **Nietzsche e a Educação**. 2ª. Ed. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2005.

LE GOFF, Jacques. (1984), **“Documento/monumento”**. Memória-História. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda (Enciclopédia Einaudi, vol. 1): 95-106.

LIMA, Edvaldo Pereira. **O que é livro-reportagem**. São Paulo, Brasiliense, 1993.

LIMA, Maria Érica de Oliveira. **Regionalização da mídia: estratégias do grupo cearense Somzoom Sat**. In: INTERCON – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, XXX CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO. 2007, Santos.

MENEZES, José Newton Coelho. **História & Turismo Cultural**. Belo Horizonte, Autêntica, 2006.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. (1994), “**Do teatro da memória ao laboratório da história: a exposição museológica e o conhecimento histórico**”. Anais do museu paulista, São Paulo. Nova Série, v. 2, p. 86.

MUNIZ, Roberto Silva. **A Fabricação de João Pedro Teixeira: como o Herói Camponês**. Dissertação de Mestrado, Campina Grande, 2010.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música- História cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce Homo**. Lisboa: Edições 70, 1988.

\_\_\_\_\_. **Sobre verdade e mentira no sentido Extra-Moral, (1873)**. In: Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril cultural. 1983.

NORA, Pierre. **Entre história e memória: a problemática dos lugares**. Revista Projeto História. São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993.

PAES, J. M. **Território do Forró**. In: Encontro regional de História ANPUH, 2008, São Paulo. Poder, violência exclusão, 2008;

PENNA, Maura. **O que faz ser nordestino: identidades sociais interesses e o “escândalo”** Erundina. São Paulo: Cortez, 1992.

\_\_\_\_\_. Relatos de migrantes: questionando as noções de perda de identidade e desenraizamento. IN: SIGNORINI, Inês (Org.). *Linguagem e identidade: elementos para uma discussão no campo aplicado*. Campinas: Mercado das Letras, 2002. p. 90 - 111.

\_\_\_\_\_. Identidade regional: algumas contribuições com base na lingüística. In: DANTAS, Elisalva Madruga; BRITTO, Jomard, Muniz de (Org.). *Interpretações do Brasil: encontros e desencontros*. João Pessoa: Ed.universitária, 2002, p. 113-127.

POLLAH, M. **Memória, esquecimento, silêncio**. Revista Estudos Históricos. Vol. 2, n. 3, 1989.

POMIAN, Krzysztof (1984), “**Coleção**”. Enciclopédia Einaudi, v. 1. Portugal, Imprensa Nacional- Casa da Moeda.

RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. São Paulo: UNICAMP, 2010.

RITZER, G. (1995), **The MacDonalidization of Society**. Thousand Oaks: Pine Forge.

ROBERTSON, R.; KHONDKER, HABIB (1998), “**Discourses of Globalization. Preliminary Considerations**”, *International Sociology*, 13 (1), 25–40.

ROBINS, K. **Tradition and translation: national culture in its global context**. In: BOSWELL, D.; EVANS, J. *Representing the Nation: a reader: histories, heritage and museums*. London: Routledge, 1999. p. 15-32.

ROSSI, Aldo. **Arquitetura da cidade**. Lisboa, 1977, Cosmos.

SACKS, R., **Human Territoriality: it’s theory and history.**, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **A imagem precária**. Campinas, SP: Papyrus Editora, 1996. p. 09.

SCHMIDT, B. B. **Construindo biografias** - historiadores e jornalistas: aproximações e afastamentos. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 10, n. 19, p. 3-21, 1997.

\_\_\_\_\_. **Uma reflexão sobre o gênero biográfico: a trajetória do militante socialista Antônio Guedes Coutinho na perspectiva de sua vida cotidiana (1868-1945)**. Porto Alegre, Dissertação de mestrado em História - UFRGS, 1996.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **"Os Processos da globalização"**, in Santos, Boaventura de Sousa (org.), **Globalização: fatalidade ou utopia?**. Porto: Edições Afrontamento, 2001.

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

SELIGMANN-SILVA, M. **"História como trauma"**, in: NETROVSKI, A. e SELIGMANN-SILVA, M e (org.). **Catástrofe e representação**, São Paulo: Escuta, 2000.

SILVA, Expedito Leandro. **Forró no Asfalto: mercado e identidade sociocultural**. São Paulo: Annablume, FAPESP, 2003.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **A produção social da identidade e da diferença**. In: \_\_\_\_\_. **Identidade e Diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis: Editora Vozes, 2009.

SIQUEIRA, Carla. **"A imprensa comemora a República: memórias em luta no dia 15 de novembro de 1890"** In Estudos Históricos, n 14.

SOUSA, F. G. R. B. **Campina Grande: Cartografias de uma reforma urbana no Nordeste do Brasil (1930-1945)**. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 23, n. 46, p. 61-92, 2003.

SOUZA, Antônio Clarindo B. **História da mídia regional: o rádio em Campina Grande**. EDUFPG/EDUEPB; Campina Grande, 2006.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 172.

URRY, John. **O olhar do turista: lazer e viagens nas sociedades contemporâneas**. 3 ed. São Paulo: Studio Nobel, 2001. p. 187.

## FONTES

### Livros e Revistas:

FREIRE, José Avelar. **Alagoa Grande: sua História**. De 1626 A 2000.

GUIMARÃES, José Guedes. **Fragmentos Temáticos de Alagoa Grande-1960-2010- I Parte**. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2012.

MOURA, Fernando. **Jackson do Pandeiro o Rei do Ritmo**. Fundação Espaço Cultural da Paraíba. Textoarte Editora, 1999.

MOURA, Fernando. **PARAÍBA Nomes do século: Jackson do Pandeiro**. João Pessoa: Ed. União, 2000.

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

OLIVEIRA, Antônio Kydelmir Dantas de. **Os 3 pilares da música nordestina- Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro e João do Vale**. 1998.

Revista do XI Prêmio Sharp de Música, São Paulo, 1997

### Acervos e Arquivos

Arquivo da Secretaria de Planejamento da Prefeitura Municipal de Alagoa Grande, pasta- Memorial Jackson do Pandeiro.



Acervo do Memorial Jackson do Pandeiro.

Dados institucionais do Memorial Jackson do Pandeiro. Memorial Jackson do Pandeiro, Alagoa Grande, PB. 2010.

### **Jornais**

Diário Carioca, Rio de Janeiro, 25 de abril de 1954.

DOMINGOS, Otávio. Festa em Alagoa Grande. **Jornal da Paraíba**, Campina Grande-27/03/1983.

Jornal da Paraíba, 19 de dezembro de 2008.

Jornal de Brasília, 10 de julho de 1982.

Jornal A UNIÃO- Edição Especial Jackson do Pandeiro, 30 de agosto de 2009.

Notícia do sambista Jackson do Pandeiro. Jornal do Comércio, 25 de dezembro de 1949.

O Templo do Rei: Jackson do Pandeiro ganha Memorial em Alagoa Grande, terra onde nasceu. O Norte, João Pessoa, 18/ 12/ 2008.

RITMO NORDESTINO PERDE O HUMOR DE JACKSON DO PANDEIRO. Jornal Folha da Manhã, sexta-feira, 12 de julho de 1982. Acervo on line: [http://almanaque.folha.uol.com.br/jackson\\_ritmo.htm](http://almanaque.folha.uol.com.br/jackson_ritmo.htm). Acesso em: 12/ 12 de 2011.

TRIBUTO A JACKSON DO PANDEIRO.

<http://br.dir.groups.yahoo.com/group/rodadeprosa/message/3699> Acesso em 23/04/2012.

Última Hora, Rio de Janeiro, 29 de maio de 1954.

### **Entrevistas em programas de TV**

JACKSON DO PANDEIRO-Entrevista concedida ao Programa De lá para Cá, TV – E Brasil, Rio de Janeiro, 18/05/2009.

JACKSON DO PANDEIRO. **Em algum lugar do passado**. Rio de Janeiro: TVE, 1992. Programa de TV.

JACKSON DO PANDEIRO. **MPB Especial com Jackson do Pandeiro**. São Paulo: TV Cultura, 1972. Programa de TV.

JACKSON DO PANDEIRO. **Othelo e os cantores**. Rio de Janeiro: TVE, [entre 1968 e 1982]. Programa de TV.

JACKSON DO PANDEIRO- depoimento concedido ao jornalista Rômulo Azevedo para a série “*A Paraíba e Seus Artistas*”, Rede Paraíba de Televisão, início da década de 1990.

Valença, Alceu. Entrevista concedida a Maria Beltrão. 1998.

### **Músicas**

Alô Campina Grande- Severino Ramos-1977.

Baião, Luiz Gonzaga/ Humberto Teixeira, 1946.

Bodocongó-Humberto Teixeira e Cícero Nunes-1966.

Cabo Tenório, Rosil Cavalcanti, 1957.

Cantiga do sapo, baião, Jackson e Buco do Pandeiro, 1959.

Chiclete com banana, samba- Waldeck Artur Macedo(Gordurinha) e Almira Castilho-Copacabana- 1959.

Forró do Zé Lagoa, Rosil Cavalcanti, 1963.

Forró em Campina- Jackson do Pandeiro- 1971.

Sebastiana- Rosil Cavalcante, 1953

### **Cordéis**

BODE, Junior do. **Biografia em Cordel**. s/d.

FELICIANO JÚNIOR. **Jackson: coração de pandeiro**. Cordel. João Pessoa: [s.n.], 2002 36p.

FILHO, Antônio Alves C. **Literatura de Cordel-** Alagoa Grande: seus pontos turísticos. s/d

FILHO, Antônio Alves C. **Personagens que se foram**. S/D.

### **Entrevistas citadas**

ARAÚJO, Marcos. Entrevista concedida a pesquisadora no município em dezembro de 2012.

COSTA, Alfredo. Entrevista concedida a pesquisadora no município em dezembro de 2012.

CONCEIÇÃO, Rosa Maria. Entrevista concedida a pesquisadora no município em dezembro de 2012.

DINIZ, João Pedro. Entrevista concedida a pesquisadora no município em dezembro de 2012.

LIMA, Joana. Entrevista concedida a pesquisadora no município em dezembro de 2012.

MACEDO, Wilton Carvalho de. Entrevista realizada no município em dezembro de 2011.

NASCIMENTO, João. Entrevista concedida a pesquisadora no município em novembro de 2011.

SANTOS, Antônio Ferreira. Entrevista concedida a pesquisadora no município em dezembro de 2012.

SILVA, Juvenal. Entrevista concedida a pesquisadora no município em dezembro de 2011.

SOUZA, Paulo Antônio. Entrevista concedida a pesquisadora no município em dezembro de 2012.

**ANEXOS****LISTA DE ANEXOS**

---

**ANEXO 1 – Lei nº 718/2001.**

**ANEXO 2 – Carta de cessão**

**ANEXO 3 - Aprovação do plano de trabalho- contrato OGU 0229612-33/007-  
TURISMO NO BRASIL PM ALAGOA GRANDE/ PB.**

**ANEXO 4 -Ofício nº 34/2008; LAUDO TÉCNICO- PROCESSO 0018/ 2008;  
Ofício Adm. N. 0070/ 08/ IPHAEP.**

**ANEXO 5- Memorando nº 039/2008**

**ANEXO 6 - Ofício de notas e privativo do registro imobiliário.**

**ANEXO 7 - Planta do Memorial**

**ANEXO 8- Declaração emitida pela Bacharel em Turismo Sylvia Renata Guedes  
de Lucena Botelho.**

---