



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA



GLAUBER PAIVA DA SILVA

**PRÁTICAS E REPRESENTAÇÕES NORDESTINAS NA MUSICOGRAFIA DE
JACKSON DO PANDEIRO (1953-1981)**

RECIFE/PE

2018

GLAUBER PAIVA DA SILVA

**PRÁTICAS E REPRESENTAÇÕES NORDESTINAS NA MUSICOGRAFIA DE
JACKSON DO PANDEIRO (1953-1981)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura Regional, referente à Linha de Pesquisa Cultura, Memória e Patrimônio, como parte do processo de obtenção do título de Mestre em História.

Orientadora: Prof^a Dr^a Vicentina Ramires

RECIFE/PE

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema Integrado de Bibliotecas da UFRPE
Biblioteca Central, Recife-PE, Brasil

S586p Silva, Glauber Paiva da
Práticas e representações nordestinas na musicografia de
Jackson do Pandeiro (1953-1981)/ Glauber Paiva da Silva. – 2018.
211 f. : il.

Orientadora: Vicentina Maria Ramires Borba.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Rural de
Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em História, Recife, BR-
PE, 2018.
Inclui referências.

1. Música popular - Brasil, Nordeste 3. Músicos - Brasil,
Nordeste 4. Jackson do Pandeiro, 1919-1982 4. Cultura popular
5. Música e linguagem 6. Música - Aspectos sociais I. Borba,
Vicentina Maria Ramires, orient. II. Título

CDD 981.34

GLAUBER PAIVA DA SILVA

**PRÁTICAS E REPRESENTAÇÕES NORDESTINAS NA MUSICOGRAFIA DE
JACKSON DO PANDEIRO (1953-1981)**

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Vicentina Maria Ramires Borba

Orientadora – Programa Pós-Graduação em História - UFRPE

Prof. Dr. Natanael Duarte de Azevedo

Examinador Interno - Programa Pós-Graduação em História – UFRPE

Prof. Dra. Luíra Freire Monteiro

Examinador Externo - Programa Pós-Graduação em História – UEPB

**RECIFE-PE
2018**

Dedicatória

À Edna Vieira, que nunca teve seu sobrenome nos seus netos, mas que sempre teve meu coração desde minha infância. À Gabriela Paiva, motivo das minhas raivas e alegrias que tanto me fazem falta no dia-a-dia. E a Camilo e Angela, meu sol e minha lua, que norteiam minha vida e me sustentam a cada passo que dou. Dedico este trabalho ao amor, cuidado e carinho de vocês.

AGRADECIMENTOS

Ser grato é um dos gestos mais bonitos da humanidade. Compreender a importância do outro em sua caminhada e demonstrar gratidão é, acima de tudo, entender que sozinho não chegamos a lugar nenhum. É justamente por entender isso que venho agradecer a todos que, de alguma forma, foram sustento ao meu caminho.

Agradeço ao meu Autor, meu Senhor, e Abrigo nos dias de tribulação. Tenho plena convicção de que sem Deus eu não teria chegado aqui e devo e dedico a Ele toda honra, glória e louvor!

Sou grato aos meus pais e irmã, que sempre me deram forças antes mesmo de adentrar ao mestrado. Se hoje sou quem sou é tudo graças a vocês, que nunca deixaram de acreditar nos meus sonhos e que acima de tudo me fortaleceram dia após dia nas minhas incansáveis viagens. Minha família é presente de Deus e eu posso dizer a todos o quanto amo Camilo, meu pai, Angela, minha mãe, e minha irmã, Gabriela.

À minha companheira de luta, de risadas e de sentimentos, Myllena, eu só tenho que agradecer. Sempre compreensiva, nunca deixou de me apoiar nas lutas envolvendo minha pesquisa. Muito pelo contrário, incentivou-me a ter garra e buscar ainda mais meus objetivos. Meu muito obrigado, por ser quem é em minha vida! Minha alegria nos dias de tristeza, meu porto seguro nos dias de tempestade e minha parceira e amiga para a vida. Agradeço por você existir.

Não tenho palavras, gestos, presentes ou qualquer coisa na terra que possam demonstrar a gratidão que tenho por Rodrigo, Luiza, dona Sônia e seu Paulo, que todas as semanas me recebiam em sua casa como uma verdadeira família. Um sorriso no rosto, uma comida deliciosa e quentinha e um quarto confortável. Sempre recordo das brincadeiras com Luiza, a torcida vibrante pelo Sport Recife ,com seu Paulo e Rodrigo, e a gentileza, a simpatia e o carinho de dona Sônia. Ganhei uma nova família em Recife e só tenho que agradecer, pois sem vocês meu sonho não se realizaria.

Também agradeço ao sempre companheiro de luta, Leandro, que desde a graduação sonha comigo em nossos objetivos. Também sei bem que, sem ele, eu não conseguiria concluir este mestrado, sobretudo com as dicas e as viagens semanais, partindo de Campina Grande para a cidade do Recife. Você é um amigo que quero para toda a vida. Renally, mais que uma prima, é um exemplo para minha vida. Dedicada ao

extremo e, acredito eu, a mais inteligente da família, é alguém que tenho como referência e que quero seguir os passos sempre. Obrigado por sempre se dispor a me ajudar!

Acho que na minha vida acadêmica nunca conheci alguém tão doce e gentil como a querida Vicentina. Uma verdadeira mãe neste mestrado. Mais que me instruir e me orientar, ela se preocupou com diversas situações que vivi ao longo desses dois anos. O sentimento é de gratidão, mas, acima de tudo, de tristeza, por não poder continuar sendo seu orientando. É triste pensar que não vou atender o celular com aquela alegria e carinho sempre presente em nossas conversas. Meu muito obrigado, viu? Sentirei, de fato, saudades de tudo o que a senhora representa para minha vida.

Não poderia jamais me esquecer de Luíra. Alguém que me deu a mão como poucos fazem hoje em dia. Todas as semanas que estamos juntos no Núcleo de Pesquisa e Extensão em História Local na UEPB, eu lhe observo como alguém que quero ser um dia. Ativa, companheira de seus alunos e pares, que não desiste de seus objetivos. É uma honra poder conviver com a senhora, escutá-la e contar com seu carinho. Saiba que sou muito feliz em ter o privilégio de tê-la como amiga, e não tenho nem como expressar minha gratidão por tudo que você tem feito por minha vida. Muito obrigado, e conte sempre comigo.

Por fim, eu agradeço ao professor e amigo Adilson, da Universidade Estadual da Paraíba. Sua ajuda antes de eu adentrar o mestrado foi fundamental, principalmente no que tange a meu projeto de pesquisa. Sempre estive pronto para se reunir comigo, mesmo sem vinculações acadêmicas. Um amigo que, mesmo não convivendo todos os dias, sempre está disposto a contribuir com minha vida. Obrigado, Adilson! Você é sensacional.

Minhas palavras não conseguem sintetizar tal sentimento, mas quero e desejo que todo sintam-se abraçados. Um forte abraço e um coração extremamente grato é o que posso ofertar a todos!

“Forte é quem, depois de tanto perder,
reergue-se e segue lutando.” Ayrton Senna.

RESUMO

O Nordeste tem em sua cultura inúmeros artistas que tentaram lhe representar, tais como o cantor popular Jackson do Pandeiro (1919-1982), que em seu repertório musical cantou a diversidade nordestina. Com base nessa constatação, nossa pesquisa tem como principal objetivo observar como as letras das músicas desse grande artista discorrem sobre práticas e representações nordestinas, de modo a se refletir como essas foram construídas historicamente e de que forma se relacionam com o povo do Nordeste. Para respaldar teoricamente essa empreitada, dialogamos com algumas pesquisas que nos ajudaram a conceber este trabalho, como as de Napolitano (2008), Pesavento (2012), Moura e Vicente (2001), Laraia (1986), Albuquerque Junior (2011), Bourdieu (1977) e Chartier (1991). Ancoramos nossa pesquisa no campo da História Cultural e na Análise de Discurso de linha Francesa, que nos permite trabalhar com os conceitos que escolhemos para nossa reflexão, e como percurso metodológico analisamos diversas músicas, para, minuciosamente, adentrarmos no repertório “jacksoniano”. Nossa principal fonte está nas letras das canções compostas por Jackson do Pandeiro, que vão de 1953, quando ele grava suas primeiras músicas, até 1981, quando sua última remessa de músicas é lançada. Acreditamos que esta pesquisa servirá para demonstrar a importância de Jackson do Pandeiro para a música popular brasileira e para entendermos representações e visões de práticas culturais do nordeste.

Palavras-chave: História Cultural; Música; Nordeste; Jackson do Pandeiro.

ABSTRACT

The Northeast has in its culture several artists who tried to represent it, such as the popular singer Jackson do Pandeiro (1919-1982), who in his musical repertoire sang the northeastern diversity. Based on this observation, our research seeks to note how this great artist's lyrics are on northeastern practices and representations, in order to reflect how historically they were built and how they relate to northeast's people. To support this work theoretically, we have engaged with some researches that have helped us to design this work, such as: Napolitano (2008), Pesavento (2012), Moura and Vicente (2001), Laraia (1986), Albuquerque Junior (2011) and Chartier (1991). We base our research in the field of Cultural History and Discourse Analysis of the French line, which allows us to work with the concepts we choose for our reflection, and as a methodological path we analyze several songs to thoroughly delve into the Jacksonian repertoire. Our main source is in the Jackson do Pandeiro's lyrics by, ranging from 1953, when he records his first songs, until 1981, when his last shipment of songs is released. We believe that this research will serve to demonstrate the importance of Jackson do Pandeiro for Brazilian popular music and to understand representations and visions of cultural practices of the northeast.

Keywords: Cultural History; Music; Northeast; Jackson do Pandeiro.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 01 A triste partida.....	107
FIGURA 02 A sabedoria que não se perde.....	131
FIGURA 03 Fitas do Senhor do Bonfim.....	146
FIGURA 04 Os festejos juninos.....	164
FIGURA 05 A vaquejada.....	184

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I: HISTÓRIA E MÚSICA	17
1.1 História Cultural e Análise do Discurso: possibilidades e reflexões.....	17
1.2 A Musicalidade na História: percursos para fazer uma história da música.....	39
CAPÍTULO II: JACKSON DO PANDEIRO E O NORDESTE	55
2.1 Da Música para a História: os ritmos de Jackson do Pandeiro.....	55
2.2 Cultura e Identidade: o Nordeste e os nordestinos.....	83
CAPÍTULO III: PRÁTICAS DO NORDESTE	106
3.1 A Fuga da Seca e a Saudade da Terra.....	107
3.2 Sabedoria Popular.....	131
3.3 Superstições Nordestinas e Crendices Religiosas.....	146
3.4 Festas e Manifestações Populares do Nordeste.....	164
3.5 Outras Práticas Socioculturais do Nordeste.....	184
CONSIDERAÇÕES FINAIS	195
FONTES	197
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	199

INTRODUÇÃO

O Nordeste apresenta uma cultura diversa, com múltiplas práticas culturais e sociais que a formam. O imaginário nordestino está infundido nos mais diversos meios artísticos brasileiros, com muitas músicas, livros, filmes, peças teatrais e poemas que representam o Nordeste e seu povo. Desta forma, há um bom número de fontes que podem refletir sobre a cultura nordestina, suas práticas, manifestações e identidades.

Muitas temáticas sobre o Nordeste podem ser abordadas a partir dessas fontes, bem como uma diversidade de perspectivas que poderíamos tecer. Sobre isso, Almeida et al (2009) comentam:

A riqueza cultural nordestina é, pois, bastante particular e típica, apesar de extremamente variada. Sua representação vai além das manifestações folclóricas e populares. O campo da literatura, por exemplo, contribuiu em muito para a cultura da região. Nomes como Clarice Lispector, Jorge Amado, José de Alencar, Rachel de Queiróz, Ariano Suassuna, dentre outros, sem dúvida, são de extrema importância para construção de um imaginário específico sobre a região Nordeste. São, pois, defensores da delimitação do espaço regional e de uma identidade nordestina. Na dança, merecem evidência o maracatu, manifestação cultural da música folclórica pernambucana afro-brasileira praticado em diferentes cidades do Nordeste; o frevo que é executado principalmente no carnaval de Pernambuco; o bumba-meu-boi, dança do folclore popular brasileiro, com personagens humanos e animais fantásticos, que gira em torno da morte e ressurreição de um boi; o xaxado, muito praticada pelos cangaceiros pernambucanos, em comemoração as suas vitórias; o tambor de crioula, característico do Maranhão; diversas variantes do forró; etc. Já na música, que é sempre acompanhadas de danças, muitos ritmos se destacam, como coco, martelo agalopado, samba de roda, baião, xote, forró, Axé, dentre outros ritmos. (ALMEIDA et al, 2009, p. 4-5)

Em nosso trabalho, entendemos que a música é uma fonte valorosa para se pensar o Nordeste e, mais especificamente, suas práticas e representações, pois nas letras de uma gama de canções encontram-se características socioculturais do Nordeste. Nosso desafio então seria pensar em um repertório que atendesse nossa ideia e de certa forma garantisse novas contribuições para o campo.

Desse modo, observamos na figura do cantor popular Jackson do Pandeiro alguém que nos daria aporte para cumprir com excelência os objetivos para pensarmos o Nordeste, uma vez que, junto com Luiz Gonzaga, é uma das maiores referências sobre representação de Nordeste que temos na musicalidade brasileira, tanto no imaginário

popular, quanto, segundo Marcelo e Rodrigues (2012) em *O Fole Roncou! Uma História do Forró*. Assim, nosso principal objetivo seria pensar as práticas e representações nordestinas contidas na musicografia de Jackson do Pandeiro¹, considerando que seu repertório tem uma gama dessas práticas e representações, que podem ser trabalhadas a partir da historiografia.

Outros objetivos em nossa discussão que tentaremos explorar em nossa temporalidade proposta seriam: i) observar como as práticas e representações socioculturais do Nordeste que estão inclusas no repertório de Jackson do Pandeiro começaram a se propagar na região; ii) compreender como essas práticas e representações da cultura nordestina estão presentes na vida dos nordestinos e de que forma interagem com sua identidade; iii) analisar como são representados os nordestinos nas letras das canções; iv) relatar a trajetória e contribuição de Jackson do Pandeiro para a cultura popular nordestina e brasileira.

Muitos artistas nordestinos poderiam ser escolhidos para contemplar tais objetivos, e a escolha de apenas um revela-se como algo arriscado, tamanha a diversidade nordestina. Contudo, escolhemos Jackson do Pandeiro por reconhecermos a sua contribuição ao cantar o Nordeste e difundir os seus ritmos, além de tamanha importância na musicalidade brasileira, o que justifica a importância deste trabalho sobre esse artista.

Jackson do Pandeiro nasceu na cidade de Alagoa Grande no interior da Paraíba, onde iniciou seus primeiros passos com a música, auxiliando sua mãe, que era uma cantora de coco influente naquela região. Após a morte do pai, a sua família se mudou para a cidade de Campina Grande e depois para João Pessoa, onde Jackson iniciou a sua carreira. Contudo, a sua ascensão aconteceu de fato na cidade do Recife, quando, em 1953, ele adentra as portas da gravadora Copacabana e grava seu primeiro disco, conquistando posteriormente todo o Brasil.

Deste modo, a temporalidade proposta em nosso trabalho se dá a partir da produção discográfica do cantor, que requer um trabalho de análise de sua obra. Assim,

¹ Em nossa análise destacaremos não apenas músicas que Jackson do Pandeiro compôs, mas várias que o cantor se dispôs a interpretar de outros compositores, entendendo que o cantor acreditava no que estava inserido em seu repertório. Outro detalhe que deve ser mencionado é que as composições de Jackson do Pandeiro aparecem com diversos nomes de registro. Dessa maneira, encontraremos canções registradas pelo nome Jackson do Pandeiro, por José Gomes e pelo nome de batismo, José Gomes Filho, sendo os três registros feitos pelo cantor.

de 1953 até 1981, podemos observar todo o trabalho de Jackson do Pandeiro, que dialoga com diversas práticas e representações nordestinas.

Como em todo o Brasil, a região Nordeste também possui uma diversidade de culturas que lhe formaram historicamente. Desta maneira, apesar do povo nordestino ter um sentimento, um imaginário e uma força vindos de condições climáticas adversas que historicamente se impuseram a eles, sabemos que a sua cultura não é algo fixo, e nem é algo genuíno, mas interage com o hibridismo cultural. Dito isso, temos em mente a vasta diversidade que a cultura nordestina possui e também sua diversidade identitária, sendo assim uma região que historicamente pode ser trabalhada com inúmeras possibilidades.

Com o desenvolvimento deste estudo, pretendemos elucidar as seguintes problematizações: Como a diversidade de práticas e representações nordestinas são retratadas nas letras das músicas interpretadas pelo cantor popular Jackson do Pandeiro, mesmo considerando as diferentes formas identitárias do Nordeste? Como essas práticas socioculturais se relacionam com o povo do Nordeste? A escolha desta pesquisa se situa na linha de cultura, memória e patrimônio, e tanto se justifica pela expressiva presença da obra de Jackson do Pandeiro na cultura musical do Nordeste, quanto pela carência de trabalhos e estudos acadêmicos sobre o cantor.

Nossa reflexão contribui também para mostrar a importância e a obra de Jackson do Pandeiro em um cenário regional e nacional. Poucos trabalhos acadêmicos frisaram a obra desse artista popular e seu legado no meio regional e musical. Na verdade, existe uma gama de discussões acadêmicas envolvendo a música em um viés que aborda o Nordeste, mas esses trabalhos normalmente tendem a privilegiar tão somente a figura de Luiz Gonzaga, cuja contribuição para a divulgação da cultura nordestina foi enorme, embora não seja o único que trabalhe o Nordeste em suas músicas. Portanto, essa reflexão com ênfase na historicidade regional e o diálogo com a cultura pode ser compreendida como parte de construções históricas e se relacionam com nossa linha de pesquisa.

Historicizar uma figura pouco trabalhada no meio acadêmico, que nos mostra a diversidade regional e até mesmo nacional em suas músicas, justifica o empenho para se pesquisar. Logo, Jackson do Pandeiro pode abordar uma infinidade de temas que trazem novos sentidos e possibilidades para o diálogo entre a história e música.

Nosso trabalho envolvendo o diálogo entre história e música é feito a partir de conceitos, como representação, cultura e identidade, que refletiremos em nossos capítulos e que pretendemos abordar em concomitância com a Análise de Discurso de linha francesa. A discografia de Jackson do Pandeiro é nossa principal fonte, que, em parceria com a análise de discurso e a história cultural, tentaremos trabalhar com alguns conceitos como representação e imaginário, que estão envolvidos às suas músicas.

Os conceitos de prática e representação serão importantes para construir nossa pesquisa, já que, a partir deles discorreremos nossa tessitura envolvendo Jackson do Pandeiro e a cultura nordestina. A prática em linhas gerais seria um conjunto de atividades que alcança significação em meio à sociedade, adquirindo reconhecimento e se tornando parte da organização social da vida de grupos de pessoas. Segundo, Almeida et al (2000):

As práticas sociais se referem a um processo interativo em que sujeito, objeto e grupo social não podem ser considerados isoladamente. É no jogo dessas interações que as práticas se consolidam, adquirem significações e são re-significadas, impregnadas por valores e afetos, contribuindo para a construção e transformação das diferentes teorias psicológico-populares que permeiam o imaginário de determinado grupo social. (ALMEIDA et al, 2000, p.265)

Já a representação seria a tentativa de fazer presente alguém ou algo, como uma ideia. Não seria uma cópia do real, mas uma construção daquilo que seria real. Assim Almeida et al (2000, p.259) demonstram que “A proposta básica do estudo de representação social é pois a busca de compreensão do processo de construção social da realidade”.

Dessa maneira, é necessário compreender que o Nordeste cantado por Jackson do Pandeiro não é o real, mas uma representação do mesmo. Temos que nos atentar que a representação feita por Jackson do Pandeiro em suas músicas é fruto das diversas representações do Nordeste uno, e muitas vezes homogêneo, que era tão natural nas letras das canções dos intérpretes nordestinos no período em que a música do Nordeste se tornou sucesso no país. Mas, se a representação nos parece ser indivisível nas canções, entendemos que existem distinções e grande diversidade na região nordestina e isso pode ser visto nas inúmeras práticas socioculturais que Jackson do Pandeiro dispõe em suas canções.

Em nossa pesquisa, debruçamo-nos sobre a bibliografia e os documentos que interajam com a cultura nordestina, pois eles nos ajudarão a elucidar as questões que podem ser levantadas, e complementar, em muitos sentidos, a nossa pesquisa, explanando e dando relevância a nossa discussão.

Para pensarmos a música como fonte histórica na historiografia, trabalhamos com a discussão envolvendo Moraes e Saliba (2010), e para refletir a metodologia empregada na história envolvendo a música, consideramos as ponderações de Napolitano (2008) e Baia (2011), que nos ajudaram a construir uma ponte entre a historiografia e a utilização da música como fonte histórica.

Sobre a História Cultural, que é onde situamos nossa pesquisa, trabalhamos com as discussões envolvendo as transformações da historiografia até o advento da Nova História Cultural por meio da utilização do pensamento de autores como Burke (2010), Vainfas (2010) e Pesavento (2012), os quais, agregados, nos dão aporte para tal discussão. Envolvendo a análise de discurso, além dos clássicos estudos nessa área, teceremos um breve panorama a partir de Magalhães (2001), Deusdará e Rocha (2005) e Baia (2011), que mostram como os historiadores em nossos dias utilizam a análise de discurso para suas pesquisas.

Para entendermos o contexto histórico musical em que Jackson do Pandeiro estava inserido, recorreremos a Aranha (2005) e Napolitano (2010), e para, de fato, compreendermos a vida e obra do cantor, utilizamos as tessituras de Moura e Vicente (2001), Soares (2011) e Marcelo e Rodrigues (2012).

Em relação à cultura, destacamos em nossa pesquisa os trabalhos realizados por Cucho (1996) e Laraia (1986), que nos dão suporte para refletirmos as noções culturais. Já com relação ao Nordeste e à cultura nordestina, temos as discussões envolvendo Albuquerque Junior (2008), Nobrega (2011), Vasconcelos (2006) e Penna (1992), e, em relação ao povo do Nordeste, realçamos as ponderações de Grangeiro (2013) e Silva (2008).

Discutindo os conceitos de prática e representação na história cultural, trabalharemos com Chartier (1991) e Bourdieu (1977), e, com relação a práticas e representações nordestinas, abarcaremos autores que trabalhem com cada uma, individualmente.

Nosso primeiro capítulo foi dividido em duas partes: a primeira parte demonstra como a nova história cultural, em conjunto com a análise de discurso, consegue dar aporte para que possamos trabalhar na perspectiva proposta. Já a segunda parte desse primeiro capítulo apresenta uma reflexão a partir de bibliografia, que mostra como a música, ao longo dos anos, de fato, se tornou uma fonte extremamente profícua para a historiografia.

De igual modo, o segundo capítulo se divide em mais duas partes, sendo feita na primeira uma discussão envolvendo a vida e obra de Jackson do Pandeiro, contendo depoimentos importantes sobre o cantor. Já na segunda parte do segundo capítulo trataremos sobre cultura, identidade e nordeste, demonstrando, ao fim do capítulo, a representação de Jackson do Pandeiro do povo nordestino.

Em nosso terceiro e último capítulo, tentaremos observar as práticas e representações nordestinas contidas na discografia de Jackson do Pandeiro para tratar delas historicamente, discutindo como se propagaram pelo Nordeste e como os nordestinos com elas se relacionam. Dividimos o capítulo em tópicos envolvendo músicas que se relacionem entre si, para melhor compreensão. Assim, o terceiro capítulo está dividido nos seguintes tópicos: A Fuga da Seca e a Saudade da Terra; Sabedoria Popular; Superstições Nordestinas e Crendices Religiosas; Festas e Manifestações Populares do Nordeste e Outras Práticas Socioculturais do Nordeste.

Serão analisadas 39 músicas, que nos darão o suporte necessário para contemplar boa parte da cultura nordestina em sua grande diversidade. Isto permitirá construirmos representações do Nordeste por meio da visão do cantor Jackson do Pandeiro, pensando o imaginário nordestino.

CAPÍTULO 1: HISTÓRIA E MÚSICA

1.1 História Cultural e Análise do Discurso: possibilidades e reflexões

No decorrer da história, observamos o avanço dos estudos historiográficos quanto ao método de pesquisa e forma de contar a história, que parte de uma simples narrativa na antiga Grécia à chegada dos Metodicos, também chamados por alguns de Positivistas, que privilegiavam a história de guerras, reis e heróis e a legalidade das fontes ainda no século XIX.

A introdução dos historiadores da Nova História Cultural só se sucedeu após algumas gerações dos Annales, dos estudos relacionados ao marxismo, e da evolução da história das mentalidades para a Nova História Cultural. Muito mais do que estudar representações, gênero social, identidade, cotidiano, entre outras temáticas, a História Cultural pode abordar vários temas e construir (e desconstruir) vários aspectos da sociedade.

No entanto, antes de entendermos o que a Nova História Cultural proporciona aos historiadores dos nossos dias, cabe compreendermos como aconteceu o advento desse novo momento historiográfico para se fazer e pensar a história em nossos dias. Todas as transformações que se sucederam, correntes historiográficas e até precursores da Nova História Cultural, foram importantes para que hoje a história partisse por este viés.

Assim, desde Heródoto e Tucídides que a história vinha sendo escrita por uma diversidade de gêneros, como crônicas monásticas, memórias políticas e até mesmo tratados de antiquários. Contudo, a forma que mais predominou na escrita da história foi a da narrativa dos acontecimentos políticos e militares que nos é apresentada como a história dos grandes feitos dos homens. (BURKE, 2010)

De acordo com Malatian (2012):

Diversas maneiras de conceber a História e o seu ensino sucederam-se e conviveram desde a Antiguidade, quando Heródoto, célebre viajante grego do século V a.C., lançou as bases desse conhecimento ao procurar separar mitos de fatos “reais” nas narrativas sobre o passado, embora admitisse que a atuação dos homens estivesse sujeita à interferência dos deuses e do destino. (MALATIAN, 2012, p1)

Somente durante o iluminismo que aconteceu algumas contestações quanto a esse tipo de narrativa histórica. Em meados do século XVIII, um determinado número de intelectuais da Escócia, Alemanha, França e Itália começam a se preocupar com o que os mesmos denominavam “história da sociedade”, na qual não se limitava apenas as guerras e a política, mas preocupava-se com o comércio e as leis, como também com a moral e os “costumes”.

Eles concentraram-se na história das estruturas, tais como o sistema feudal ou a constituição britânica. Alguns partiram para a reconstrução de comportamento e valores do passado, em especial a história do sistema de valores. Outros se debruçaram na história da arte e da literatura, e obras como *Declínio e Queda do Império Romano* do historiador Edward Gibbon foram produzidos nesse período de novo tipo de história sociocultural (BURKE, 2010).

No entanto, com a revolução na história que viria em seguida encabeçada pelo historiador Leopold Von Ranke, a história sociocultural acaba sendo prejudicada e mais que isso termina sendo marginalizada ou remarginalizada. Isso ocorre principalmente por conta da busca da cientificidade proposta por Leopold Von Ranke e pelos positivistas, como relata Malatian (2012):

No século XIX, acompanhando o desenvolvimento da busca da cientificidade em diversos ramos do conhecimento, a História conheceu uma grande transformação resultante da intenção de seus escritores de elevá-la ao estatuto de ciência, a exemplo do que ocorria com o conhecimento da natureza, apoiado em métodos críticos voltados para a obtenção do conhecimento objetivo, livre do pensamento mítico, religioso ou filosófico. O positivismo, postulado por Augusto Comte, estabeleceu um paradigma da busca da verdade calcado na convicção da existência das leis naturais e afirmou a possibilidade de sua aplicação ao estudo da sociedade. Assim como à nascente Sociologia, cabia à História procurar resgatar a verdade objetiva, imparcial e neutra sobre o passado, utilizando para isso as provas documentais deixadas pelos nossos antecessores. (MALATIAN, 2012, p.1-2)

O movimento liderado por Ranke e o novo paradigma histórico elaborado com ênfase nas fontes dos arquivos arruína o que seria a nova história do século XVIII, principalmente por conta dos seguidores de Leopold Von Ranke que eram um tanto quanto mais intolerantes a essa história sociocultural. Nesse período em que os historiadores buscavam a profissionalização a história não-política é colocada de lado e excluída da nova disciplina acadêmica (BURKE, 2010).

As principais características da Escola Metódica de Leopold Von Ranke são as críticas às filosofias da história e a sua busca por uma história positiva e verificável a partir de documentos legítimos. A legitimidade dos documentos era algo essencial para os metódicos que se debruçavam sempre aos documentos oficiais para contar a história. Além disso, a história a partir dos metódicos adquire um conjunto de regras que lhe davam um caráter mais científico (REIS, 1996).

Para Malatian (2012):

A base documental da pesquisa histórica firmou-se desde então com a abordagem metodológica que considerava os documentos escritos – sobretudo os oficiais – registros confiáveis da experiência humana. Uma vez aprovadas em matéria de confiabilidade, as chamadas fontes históricas eram estudadas pelo historiador no sentido do resgate de informações sobre o passado “como realmente aconteceu”. A célebre frase atribuída a Leopold Von Ranke, expoente da historiografia científica do século XIX e modelo para gerações de historiadores, expressa a confiança que depositavam na prova documental e no seu valor para a cientificidade do conhecimento histórico. A contrapartida consistiria na atitude objetiva do historiador, livre de paixões políticas, religiosas ou de outra natureza que pudessem interferir em sua busca da verdade, distorcendo os fatos recuperados nos documentos. O fato histórico latente nos documentos seria, então, revelado pelo historiador que atuaria como mero transmissor da verdade.(MALATIAN, 2012, p.2)

Tais regras postulam que: o historiador não é juiz do passado, nem muito menos deve instruir os contemporâneos, mas que deveria apenas dar conta do que passou; o historiador deveria buscar a neutralidade e que não deve existir interdependência entre o historiador (sujeito do conhecimento) e seu objeto (os eventos históricos passados); a história se oferece a partir dos documentos e que a tarefa do historiador seria reunir um número significativo de fatos que são “substanciais” dadas através dos documentos “purificados” e que tais fatos extraídos dos documentos rigorosamente analisados devem ser organizado de forma cronológica, em uma ordem de uma narrativa. Assim a história-ciência pode atingir a objetividade e conhecer a verdade histórica se seguir tais regras (REIS, 1996).

Apesar do domínio da história metódica de Leopold Von Ranke também dita “positivista”, muitos outros que pensavam a história naquele momento discordaram dessa forma de fazer história. No século XIX, historiadores como Michelet (que defendia o que hoje poderíamos compreender como uma história das perspectivas das classes subalternas) e Burckhardt (que interpretava a história como um campo em que

interagiam o Estado, a Religião e a Cultura) escreveram suas histórias sobre o Renascimento e tinham uma visão mais ampla da história do que os seguidores de Ranke. (BURKE, 2010)

Muitos outros historiadores, também nadaram contra a corrente metódica como: Coulanges que em *A Cidade Antiga* dedicou-se à história da religião, da família e da moralidade; Karl Marx que em sua visão histórica as causas fundamentais da mudança histórica deveriam ser centradas nas tensões existentes no interior das estruturas socioeconômicas; e os historiadores econômicos como Gustav Schmoller e William Cunningham que se organizaram e foram um dos principais opositores da história política. Sociólogos também se colocavam contra a centralidade na história política: Augusto Comte defendia uma história sem nomes; já Herbert Spencer acreditava que essa história pouco esclarecia a respeito da ciência da sociedade; e Durkheim desprezava os acontecimentos particulares tratados pela história política (BURKE, 2010).

Para Pinto Junior (2012):

De fato, os positivistas não escaparam a oposições contundentes, principalmente devido à procedência das fontes utilizadas nos estudos provirem, na maioria das vezes, de instituições “oficiais” e ao encadeamento epistemológico ser exacerbadamente simplificado em *documento > crítica > fato*. A decodificação, em face disto, estaria prejudicada com determinadas “viseiras” que impediriam a liberdade de procedência às pesquisas. (PINTO JUNIOR, 2012 p.10-11)

No início do século XX, as críticas à história política eram exorbitantes e as sugestões para substituir a escola metódica começaram a surgir, como a “controvérsia de Lamprecht” na Alemanha que colocava em oposição à história política, uma história cultural ou econômica que era considerada a história do povo e nos Estados Unidos o movimento lançado por James Harvey Robinson sob a bandeira da “Nova História” que deveria utilizar-se de todas as descobertas sobre a humanidade que estariam sendo feitas por antropólogos, sociólogos, economistas e psicólogos (BURKE, 2010).

Segundo Malatian (2012):

Transformações importantes nas práticas dos historiadores surgiram no século XX e atingiram o conhecimento histórico para reconhecer o sentido relativo e subjetivo da verdade. Em sua dimensão mais profunda, as práticas historiográficas passaram a admitir o papel não meramente transmissor do historiador [...] Convencidos da

impossibilidade de meramente atualizar o passado, os historiadores, sobretudo da França, passaram a afirmar que a história vivida só se torna conhecimento na medida em que o relato produzido pelo pesquisador estabelece uma relação entre o passado vivido pelos homens e o historiador que o visita. Sem esse procedimento, o passado nos seria inacessível enquanto objeto de conhecimento e nada mais se configuraria do que o próprio presente do historiador: algo confuso, multiforme, ininteligível. (MALATIAN, 2012, p. 4)

Nesse mesmo período na França acontece o movimento dos *Annales* que causaria uma ruptura na historiografia. A revista *Anais de História Econômica e Social* é lançada na França com a fundação de Marc Bloch e Lucien Febvre que iniciariam a escola dos *Annales* e seriam os líderes da 1^o geração.

Lucien Febvre era um especialista no século XVI, já Marc Bloch um renomado medievalista, e apesar de serem parecidos na forma de abordar os problemas da história, eles se diferenciavam bastante em seu comportamento sendo Febvre mais expansivo e combativo e Bloch mais sereno e irônico, e apesar das diferenças trabalharam durante 20 anos juntos (BURKE, 2010).

Tanto Bloch como Febvre propuseram uma escrita da história que focasse no social e o econômico em detrimento ao político, e, além disso, eles criticavam a historiografia produzida no século XIX pelos metódicos. Os líderes da primeira geração dos *Annales* contribuíram para o alargamento das fontes históricas relativizando o documento histórico, ao contrário dos metódicos, que apenas focavam nos documentos oficiais.

Ainda trouxeram à baila a renovação do método de investigação histórica colocando em evidência a concepção de uma história total que seria desenvolvida a partir de uma história problema e que, em diálogo com a interdisciplinaridade, conseguiria chegar ao conhecimento histórico. Segundo Le Goff (1998):

Quando Lucien Febvre e Marc Bloch lançaram em Estrasburgo, em 1929, uma revista que retomava, modificado, um velho projeto de Lucien Febvre de uma revista internacional de história econômica que abortara, suas motivações eram de várias ordens. Antes de tudo, tirar a história do marasmo da rotina, em primeiro lugar do seu confinamento em barreiras estritamente disciplinares, era o que Lucien Febvre chamava em 1932, de “derrubar as velhas paredes antiquadas, os amontoados babilônicos de preconceitos, rotinas, erros de concepção e compreensão”. (LE GOFF, 1998, p.29-30)

Ainda sobre a criação da revista e sobre a primeira geração dos Annales, Cordeiro Junior (2010) comenta:

A princípio, os Annales se apresentaram como os portadores de uma novidade histórica, e optaram por divulgá-la da maneira mais polêmica possível, isto é, questionando a validade do saber daqueles que, inclusive, foram os responsáveis pela formação intelectual dos fundadores da revista, mantinham postos estratégicos no contexto universitário francês. A revista representou um momento de síntese de todos os questionamentos levantados desde o fim do século, no que concerne à problemática do estatuto do conhecimento histórico, bem como dos mecanismos de profissionalização do historiador. (CORDEIRO JUNIOR, 2010, p.78-79)

A primeira geração dos Annales trouxe grandes contribuições para a escrita da história como: a abertura para novas fontes históricas causando assim um alargamento com o que os historiadores podem trabalhar; a contraposição em pensar a história apenas focalizando em reis, homens com maior visibilidade e fatos e uma mudança de perspectiva envolvendo a discussão política, social e econômico; também a possibilidade de um diálogo com outras ciências sociais, quebrando assim uma barreira sólida da história tradicional metódica e factual. Por meio dessas contribuições acontece uma grande ruptura no início do século XX que, aliado a um conjunto de fatores, nos levaria hoje à Nova História Cultural.

Para Cordeiro Junior (2010):

Os fundadores quiseram criar uma revista que fosse ao mesmo tempo um instrumento de crítica, discussão de métodos e divulgação de ideias novas, esclarecendo desde o início que eles buscavam um posicionamento intelectual distintivo [...] Isso tudo foi pensado para servir de instrumento contra o que chamaram de “história-manual”, “história-narração” e “história-tese”, ou seja, a história historizante que tanto desagradava àqueles intelectuais. (CORDEIRO JUNIOR, 2010, p.82)

Contudo, a segunda geração dos Annales também foi importante para o avanço historiográfico. Com as mortes de Bloc e Febvre, era necessário que outra pessoa assumisse a direção dos Annales, e Fernand Braudel foi o encarregado para esse papel. No período em que comandou a revista, Braudel imprimiu a sua identidade e suas influências.

A revista, sob a liderança de Braudel, ganhou ares de escola por meio do recrutamento que ele faz de novos e jovens historiadores aptos a novas propostas e

também, pelo que os Annales acabam produzindo nesse período. A característica mais atenuantes dessa segunda geração seria a do o relacionamento com os espaços, ou melhor dizendo, com a geografia, criando uma geo-história e a adaptação ao que Braudel chama de Longa-Duração, que é importantíssimo para a pesquisa histórica ao longo dos anos, como também para os novos objetos de pesquisa.

Sobre Fernand Braudel, Flores (2010) comenta em *Cultura História e Historiografia na época de Fernand Braudel (1902-1985)* que:

[...] herdeiro de uma escola historiográfica (os Annales) que, justamente com ele, tornar-se-ia uma tradição histórica contemporânea, Fernand Braudel construiu um novo modelo explicativo para o tempo histórico. Braudel superou, de fato, a concepção cronológica da história política que contava os eventos a partir de datas sucessivas num ritmo mais ou menos previsível de causa e efeito. Braudel pensa primeiro uma história de tempo extensivo (longa duração) que se transforma lentamente sem que os viventes percebam exatamente essas mudanças. [...] Portanto, o arranco metodológico de Braudel teria sido pensar a duração histórica pelas imagens e metáforas espaciais. (FLORES, 2010, p.103-104)

Os objetos de pesquisa a partir de 1960 focam-se em grande parte das vezes em minorias como crianças, pobres, mulheres entre outros. Tais estudos ganharam o nome de uma “história vista de baixo” redimensionando a história a uma perspectiva de Nova História, que acontece justamente no advento da terceira geração dos Annales.

Nomes como os de Le Goff e Ariés fizeram parte da 3ª geração dos Annales, que foi marcada por rupturas e descontinuidades. Algumas características empregadas nessa nova geração são: a renovação da história política, o uso da longa duração e o resgate da narração e do estudo biográfico; o abandono da orientação para a construção da totalidade histórica (que era prática das outras gerações) por inacessibilidade, deslizando assim para, segundo Foucault, uma história geral; a busca da interdisciplinaridade, buscando outras ciências sociais, como sociologia, filosofia e antropologia; a mudança de historiadores da base econômica para a cultural, como também a introdução de outras fontes de saber, como literatura, artes, cinema e música, multiplicando assim seus objetos de pesquisa. Para essa 3ª geração o tempo presente se torna história e a pesquisa histórica se desloca para os estudos das estruturas mentais em sua multiplicidade. Para Silveira (2010):

Configurar a 3ª geração dos Annales não é tarefa simples. Primeiramente, coloca-se a questão dos seus marcos temporais. Um segundo aspecto reside ao fato de que muitas das figuras incluídas nesta geração são originárias, intelectual e etariamente, da anterior. Talvez a resposta esteja em outra dimensão do problema: a dificuldade de fixar marcos temporais rígidos para a história intelectual/cultural, em que se insere a história da história, dados os deslizamentos teórico-metodológicos de uma geração a outra, fazendo com que muitos desses historiadores tivessem mudado instrumentais de sua oficina: alguns combinaram referências de uma e outra geração; outros parecem ter construído novas oficinas. (SILVEIRA, 2010, p.42)

Ainda sobre a 3ª geração dos Annales, Souza (2010) comenta:

A 3ª geração dos Annales comandada por Jacques Le Goff e François Furet, em suas duas fases administrativas, estabeleceu uma nova forma de fazer (escrever a) história, que, se não desprezava toda a contribuição dos autores da 2ª Geração, principalmente de Fernand Braudel e Lucien Febvre, articulava outros temas, dando a esta renovada forma de encarar a história um aspecto mais cultural, que se aproximava cada vez mais da antropologia e da literatura. [...] possibilitou aos seus membros aquilo que BURKE chamou de policentrismo temático [...] incorporou as mulheres não só como tema de estudo mas, sobretudo, como autoras, uma vez que várias historiadoras, principalmente feministas, se integraram ao movimento e elaboraram significativas abordagens sobre a atuação das mulheres na História. (SOUZA, 2010, p.124)

Os Annales, na França, foram responsáveis por uma ruptura em se pensar a história que foi fundamental para refletirmos o pensar histórico nos moldes atuais. Isso revolucionou a pesquisa histórica e criou novas correntes historiográficas. Mas como, de fato, a Nova História Cultural ganha legitimidade na historiografia?

Para alguns historiadores a história das mentalidades foi essencial para a chegada dessa Nova História Cultural. No entanto, alguns atribuem a inauguração desses estudos das mentalidades como objeto de investigação histórico aos primórdios dos Annales com Marc Bloch e Lucien Febvre; já outros relatam que eles não foram os primeiros a se dedicar aos estudos de sentimentos, crenças e costumes na historiografia ocidental, pois alguns outros autores já tinham se preocupado em pensar esses campos, como a discussão sobre a sociedade de corte e o surgimento da etiqueta na Europa moderna de Norbert Elias; a reflexão sobre o pânico que decaiu sobre a França rural na Revolução de Georges Lefebvre; os estudos sobre o Renascimento e sobre a ação popular na Revolução Francesa, com Michelet; o Livro *O Outono da Idade Média* que discutia os sentimentos, costumes e religiosidades na França e nos Países Baixos nos

séculos XVI e XV, feito por Johan Huizinga, e até mesmo as reflexões feitas por Gilberto Freyre aqui no Brasil sobre costumes e crenças. (VAINFAS, 2010)

Longe da discussão de quem realmente inaugurou os estudos das mentalidades, entendemos que, de fato, Febvre e Bloch, apesar de centrarem seus estudos em uma perspectiva globalizante e sintética de história social, também focaram seus interesses pelos problemas das mentalidades na História. Para Barros (2007):

Essa nova modalidade da História, que tem precursores já na primeira metade do século XX, mas que, rigorosamente, começa a se delinear como um novo espaço de ação para os historiadores na segunda metade do século, propunha-se a focar a dimensão da sociedade relacionada ao mundo mental e aos modos de sentir, ficando, a partir daí, sob a rubrica de uma designação que tem dado margem a grandes debates [...] (BARROS, 2007, p. 13)

Como sabemos, o herdeiro principal da 1ª geração dos Annales foi Fernand Braudel e foi justamente sob seu comando que observamos o adensamento na problemática teórica dos Annales. No entanto, também no período encabeçado por Braudel que a preocupação dos primeiros Annales sobre as mentalidades da História foram perdendo força nas produções. (VAINFAS, 2010)

Entretanto, algumas reflexões de Braudel sobre a longa duração e sobre a geohistória que mostraria a relação entre o ambiente geográfico e o ser humano foi de grande importância para as mentalidades. Outro fato importante na era Braudel seria a introdução do estruturalismo na teoria histórica dos Annales em 1958, que discutiu a relação da longa duração que a geografia aplicava ao homem com a percepção de estrutura de Lévi-Strauss. Portanto, a ideia de longa duração foi relevante para a discussão de mentalidades, como destaca Vainfas (2010):

[...] convém não esquecer que a longa duração seria conceito caríssimo à concepção de mentalidades, concebidas como estruturas de crenças e comportamentos que mudam muito lentamente, tendendo por vezes à inércia e à estagnação. (VAINFAS, 2010, p. 134)

Já no final dos anos 1960, as mentalidades se firmam no seio da terceira geração dos Annales se tornando um campo profícuo na chamada Nova História. Acontece assim a mudança de perspectiva das investigações e anseios da base socioeconômica com Braudel para a reflexão dos processos mentais, da vida cotidiana e das suas representações na atuação de nomes como Le Goff, Burguière e Revel, que

comandavam a terceira geração dos Annales, e tantos outros, como Ariès, Duby, Le Roy Ladurie.

Temas antes sem tanta visibilidade ganham notoriedade com a história das mentalidades, como representações e cotidiano, que passam a serem favorecidas nas elaborações historiográficas, apontando microtemas que tem como incumbência conceber recortes menores da sociedade se utilizando da mulher, da criança, dos loucos, das bruxas, dos homossexuais, da família, do amor, da morte, do corpo, dos modos de vestir, de chorar, de comer, de beijar, entre vários outros.

De acordo com Barros (2007):

[...] os historiadores das mentalidades foram os primeiros a se interessar por determinados temas não convencionais, desbravando certos domínios da História que os historiadores ainda não haviam pensado em investigar. Assim, Robert Mandrou propôs-se a estudar a longa persistência de certos modos de sentir que motivaram a prática da feitiçaria e sua repressão, no livro *Magistrados e feiticeiros na França do século XVII* (MANDROU, 1979); Jean Delumeau impôs a si a tarefa de examinar um complexo de medos de longa duração que haviam estruturado o modo de sentir do homem europeu durante muito tempo, e cuja lenta superação permitiu a passagem para o mundo moderno (DELUMEAU, 1989); Philippe Ariès (1981) e Michel Vovelle (1982) empenharam-se dedicadamente a analisar historicamente os sentidos do homem diante da morte. (BARROS, 2007, p. 13)

Na história das mentalidades observamos os exemplos menos pesquisados do cotidiano, refletindo relevantes questões dos modos de pensar e sentir na sociedade, além de se relacionar com a linguística, a antropologia e a psicologia. O estilo das pesquisas da história das mentalidades é do gênero narrativo e/ou descritivo, além disso, é mais acessível à verificação dos fenômenos humanos no tempo, sem descartar a dimensão individual e irracional dos seres humanos em seus costumes sociais. Segundo Barros (2007):

Os historiadores das mentalidades vieram a constituir uma espécie de vanguarda da tendência da Nova História da segunda metade do século XX em se tornar uma espécie de “história em migalhas”, para utilizar aqui a famosa expressão que deu um título ao impactante livro de François Dosse sobre a passagem dos Annales para a Nova História (DOSSE, 1994). Foram eles que primeiro exploraram certos temas que - a princípio recebidos pelos demais historiadores como estranhos ou exóticos - logo encontrariam um curioso lugar editorial entre a multidão de outros campos temáticos que posteriormente marcariam, através de uma miríade de novas especialidades relativas aos

“domínios” históricos, a tendência à fragmentação que parecia deixar definitivamente para trás as antigas ambições de realizar uma “história total”. (BARROS, 2007, p.13-14)

Não obstante, observar os campos teóricos e metodológicos da história das mentalidades nos faz embater em ambivalências e incertezas que colaboraram para o esfacelamento da corrente, dando alento aos seus críticos. As principais críticas feitas a essa corrente historiográfica são: o abrigo das mentalidades nos campos da filosofia e letras em oposição a história econômica; o apego a inércia e imutabilidade em detrimento as transformações sociais do tempo; e especialmente ao empirismo em relação aos domínios das mentalidades que faziam confundir-se a problematização teórica dos objetos com os campos de estudo (VAINFAS, 2010).

Essas incongruências teóricas e metodológicas abriram brechas para críticas das pessoas que produziam a história das mentalidades como para aquelas que atuavam fora delas. Hayden White, e Clark, por exemplo, desenvolveram críticas a história das mentalidades comentando como pôs em risco a sua própria legitimidade (VAINFAS, 2010).

Para Barros (2007):

A verdadeira polêmica que envolve a história das mentalidades é teórica e metodológica. Apenas para registrar alguns problemas pertinentes a esse campo historiográfico que se consolida a partir da década de 60, mencionaremos aqui as questões fundamentais que devem ser refletidas pelo historiador que ambiciona trilhar esses caminhos de investigação. Existirá efetivamente uma mentalidade coletiva? Será possível identificar uma base comum presente nos “modos de pensar e de sentir” dos homens de determinada sociedade – algo que uma “César e o último soldado de suas legiões, São Luís e o camponês que cultivava as suas terras, Cristóvão Colombo e o marinheiro de suas caravelas?” (BARROS, 2007, p. 15)

O que acontece em seguida dessas tão contundentes críticas é a saída de historiadores para outros campos e conseqüentemente o declínio das mentalidades. Um conjunto de “novos” campos recebe os temas e problemáticas das mentalidades já a partir década de 1980. Microcampos renomados que receberam afamados historiadores das mentalidades são os dos estudos de história de gênero, da história da sexualidade e da história da vida privada.

A corrente anglo-saxônica que priorizava a compreensão das organizações populares em suas lutas cotidianas, ou seja, propunha uma renovação do marxismo

vulgar e literal para uma nova história social, refletindo, por exemplo, a causa operária e cujas referências são os historiadores Thompson, Eric Hobsbawn e Hill, foi um desses marcos de grande relevância que abrigaram historiadores das mentalidades.

Sendo também reflexo da herança das mentalidades a micro-história emerge neste contexto como um modo de se fazer história. O seu maior representante é o italiano Carlo Ginzburg, historiador que pesquisa exorcistas, crimes e feitiçarias a partir de indivíduos à margem da sociedade. Ganhou visibilidade com o público não especializado e teve grande receptividade com os historiadores, principalmente pelos temas que abarca. Caracterizou-se com a reflexão do funcionamento dos indivíduos, das famílias, das parentelas e das comunidades a partir das estratégias e das racionalidades.

Conquanto, o maior receptáculo da história das mentalidades foi a chamada Nova História Cultural, que procurou defender a pesquisa do estudo relacionado ao mental em detrimento a própria história como ciência específica ou disciplina. E, principalmente, corrigiu as incongruências teóricas que foram constantes na corrente das mentalidades. A aproximação com a longa duração e a antropologia, a não rejeição aos temas das mentalidades e valorização ao cotidiano, são algumas características que fazem parte da História Cultural.

Outras características importantes da História Cultural seriam: a afeição pelas demonstrações das massas como festividades e lutas, como também, pelas expressões culturais dos populares e elites da sociedade; o apego ao informal e o retorno do papel das classes sociais em conjunto com a estratificação do conflito social. Pesavento (2012) comenta:

este, talvez, seja um dos aspectos que, contemporaneamente, mais dão visibilidade à História Cultural: a renovação das correntes da história e dos campos de pesquisa, multiplicando o universo temático e os objetos, bem como a utilização de uma multiplicidade de novas fontes. Figurando como recortes inusitados do real, produzidos por questões renovadoras, a descoberta de documentação até então não visualizada como aproveitável pela História, ou então a revisita de velhas fontes iluminadas por novas perguntas. (PESAVENTO, 2012, p. 69)

O diabo na Terra de Santa Cruz, de 1986, da historiadora Laura de Mello e Souza, que tem como referência teórica Carlo Ginzburg, citado em sua escrita, marca a chegada da Nova História Cultural ao Brasil. Outros que se debruçaram sobre a História

Cultural no Brasil são: Kátia Mattoso e Sidney Chalhoub, que desenvolveram pesquisas influentes na área da escravidão; Mary Del Priore, com sua discussão envolvendo a história da sexualidade; José Murilo de Carvalho e Sônia Lacerda, em suas pesquisas sobre imaginário e representações sociais; Márcia Abreu e Cléria Botelho da Costa, com a discussão entre história e literatura; Márcia Chuva, envolvendo o trabalho entre patrimônio e memória; Geraldo Mártires Coelho e Maria Bernadete Ramos, com as reflexões acerca de sociabilidades e festas; Artur César Isaía, que pensou a respeito da identidade religiosa; Margareth Rago e Maria Izilda Matos, e suas averiguações nos estudos de gênero; Lúcia Lippi e Affonso Carlos Marques dos Santos, e suas investigações sobre a identidade nacional brasileira; Durval Muniz de Albuquerque Junior e Marina Haizenreder Ertzogue, buscando os estudos envolvendo as sensibilidades, entre vários e vários outros nomes importantes de historiadores brasileiros da área da Nova História Cultural, com obras influentes em diversos microtemas na nossa historiografia, que continuam influenciando a formação dos novos historiadores. Para Silveira (2010):

A nova história cultural, termo surgido na década de 1980, se corporifica não apenas por diferenciação com outros canteiros da história, mas por uma diferenciação também interna ao próprio campo da cultura, mediante críticas à chamada história tradicional ou história cultural clássica quanto: ao fato dessa vertente ignorar as estruturas socioeconômicas e políticas e transmitir um pretenso consenso e unificação do universo simbólico; ao modelo marxista mecanicista base-superestrutura aplicado à cultura; e à visão dicotômica entre cultura erudita e cultura popular. (SILVEIRA, 2010, p.48-49)

A Nova História Cultural traz consigo mudanças epistemológicas no que concerne aos conceitos que os historiadores trabalharam com sua perspectiva. O conceito de *representação* formulado por Marcel Mauss e Émile Durkheim é um dos conceitos mais importantes entre os historiadores da Nova História Cultural:

Etimologicamente, ‘representação’ provém da forma latina ‘*repraesentare*’ – fazer presente ou apresentar de novo. Fazer presente alguém ou alguma coisa ausente, inclusive uma ideia, por intermédio da presença de um objeto. Tal seria, por exemplo, o sentido da afirmação de que o Papa e os cardeais ‘representam’ Cristo e os Apóstolos. (MAKOWIECKY, 2003, p.3)

Representar, essencialmente, seria a presentificação de uma ausência, sendo sua ideia central a da substituição que recoloca em lugar de ausência e torna sensível uma presença:

[...] a representação é um processo pelo qual institui-se um representante que, em certo contexto limitado, tomará o lugar de quem representa. Assim uma cena da cidade de Florianópolis em uma obra plástica que evoca Florianópolis, por exemplo, tomará o lugar da cidade, naquele contexto limitado. Os significados da obra tomam o lugar da cidade, não de forma idêntica, porém análoga, através das atribuições de significados. (MAKOWIECKY, 2003, p.4)

No entanto, a representação não é uma cópia do real, mas uma construção feita a partir dele. Sendo assim, o conceito envolve processos de percepção, identificação, reconhecimento, classificação, legitimação e exclusão (PESAVENTO, 2012).

Quando formularam o conceito, Mauss e Durkheim estavam estudando os povos primitivos atuais, as formas integradoras da vida social, construídas pelos homens para manter a coesão do grupo que eles entendiam como representação do mundo. Dessa maneira, eles compreenderam que discursos, instituições, normas, imagens e ritos podem ser entendidos como representações que formam uma realidade paralela à existência dos indivíduos, que fazem os homens viverem nelas e por elas. Para Pesavento (2012):

As representações construídas sobre o mundo não só se colocam no lugar deste mundo, como fazem com que os homens percebam a realidade e pautem a sua existência. São matrizes geradoras de condutas e práticas sociais, dotadas de força integradora e coesiva, bem como explicativa do real. Indivíduos e grupos dão sentido ao mundo por meio das representações que constroem sobre a realidade. (PESAVENTO, 2012, p.39)

Portanto, quando observamos um fato, o que temos não é o fato, independente do discurso ou do meio, o que temos é a representação do fato. Quando nos aproximamos das representações, nos aproximamos do fato, mas não chegamos a ele, pois “A representação do real, ou o imaginário é, em si, elemento de transformação do real e de atribuição de sentido ao mundo.” (MAKOWIECKY, 2003, p.4)

Para Chartier (1991), a representação é resultado do produto da prática. Assim, tanto as artes plásticas quanto a literatura são produtos de práticas simbólicas que se transformam em representação:

As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. [...] As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e

práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. Por isso esta investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e dominação. As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são seus, e o seu domínio. Ocupar-se dos conflitos de classificações ou de delimitações não é, portanto, afastar-se do social – como julgou uma história de vistas demasiado curtas – , muito pelo contrário, consiste em localizar os pontos de confronto tanto mais decisivos quanto menos imediatamente materiais. (CHARTIER, 1991, p.17)

A *prática* é outro conceito valioso para a Nova História Cultural. Mas o que seria a prática? Seria um grupo de atividades que adquire significado tornando-se reconhecido enquanto unidade, que se mantém por um período de tempo sendo reconhecida socialmente e se tornando um modo de organização de mundo (BISPO, 2013).

Segundo Antonello e Godoy (2009):

Os estudos baseados em práticas partem da noção de uma realidade emergente, do conhecimento como uma atividade material, conectada a artefatos materiais: o social não só está relacionado aos seres humanos, mas também a artefatos simbólicos e culturais. A noção de prática é rica à medida que articula a noção de espaço-tempo do fazer dos atores, isto é, como práticas “situadas”, implicando incertezas, conflitos e incoerências como características intrínsecas a essas práticas. Acredita-se que esta nova noção do processo de aprendizagem organizacional pode gerar consideráveis *insights* em sua natureza, contribuindo também para a compreensão da micro e macro-dinâmica da organização, e para o fluxo de mudança em um sistema social. Para obter esses *insights* é necessário, porém, repensar os métodos que devem fazer parte de nossa caixa de ferramentas, devido à natureza interpretativa do processo em questão. (ANTONELO; GODOY, 2009, p. 279-280).

A prática de maneira geral está relacionada com o processo de conhecer e fazer, sendo tal processo social, humano, material, estético, emotivo e ético. Sendo o conhecimento construído a partir das práticas. Assim as práticas sociais têm papel relevante na organização social como também nas maneiras de perpetuação e mudança. Para Gherardi (2006, p.34), a prática seria: “como um modo relativamente estável no tempo e socialmente reconhecido de ordenar elementos heterogêneos em um conjunto coerente”.

A noção de prática tem sua origem em quatro grandes áreas do saber relacionadas à filosofia, sendo elas, a tradição marxista, a fenomenologia, o interacionismo simbólico e o legado de Wittgenstein. Essa noção se relaciona nessas áreas por meio do conhecimento, significado, atividade humana, poder, linguagem, organizações, transformações históricas e tecnologia (BISPO, 2013).

Contudo, a noção de prática adquire grande destaque ao ser refletidas nas contribuições de alguns teóricos. Assim, podemos citar Pierre Bourdieu, que relaciona as práticas sociais com as suas reflexões acerca de *habitus* e campo. Para o autor, o *habitus* originaria esquemas mentais de pensamento, percepção e ação que caracterizariam o comportamento dos indivíduos, sendo produto da apropriação e fixação de objetos do sistema estrutural (BOURDIEU, 1977).

O *habitus* serviria de elo entre a estrutura (campo) e o agente (indivíduo). Assim, para Bourdieu, a prática ocorre na relação entre as práticas dos atores e as estruturas objetivas sociais que são mediadas a partir do conceito de *habitus* entre as duas dimensões de maneira tácita.

Outro teórico que refletiu sobre o conceito de prática foi Anthony Giddens, a partir da sua teoria da estruturação. Em sua reflexão o teórico tenta conciliar a relação agente-estrutura por meio de outra abordagem já que reflete como a práxis social produz e reproduz a vida social. O autor entende a prática como procedimentos, técnicas e métodos, que são executados pelos agentes sociais. As práticas seriam resultado de um processo na qual se cria uma dependência entre a prática e a ação de praticar (BISPO, 2013).

Já o teórico Harold Garfinkel, tenta compreender a produção e reprodução social por meio das práticas cotidianas dos atores, sendo a interação um processo de negociação do fazer coletivo que cria, por meio das práticas, a identidade coletiva de um grupo. Tais ações que são padronizadas são descobertas, criadas e mantidas pelos atores sociais e constituem-se em um conjunto de pressupostos tácitos. Assim, os atores sociais reconhecem como, legítimos e adequados para um dado contexto (BISPO, 2013).

Para Bispo (2013):

As contribuições de Bourdieu, Giddens e Garfinkel para o entendimento das práticas sociais têm como pano de fundo a busca pela compreensão de como são produzidas e reproduzidas as formas de organizar dos atores sociais. Uma diferença significativa entre as abordagens é que, para Bourdieu e Giddens, há a necessidade de compreender como se reconciliam agente e estrutura. Entretanto, Garfinkel não considera que existe, de fato, níveis para entender os fenômenos, pois, para ele, a divisão em níveis é apenas uma abstração. Por outro lado, é possível afirmar que Bourdieu, Giddens e Garfinkel avaliam que a organização social é, essencialmente, de interações com alto grau de tacitude e simbolismo. (BISPO, 2013, p.18).

Roger Chartier, que também refletiu acerca das práticas, mais especificamente, a prática de leitura, também deve ser mencionado, já que sua discussão é extremamente rica. Chartier (1991) tenta “compreender a partir das mutações no modo do exercício do poder [...] tanto as transformações das estruturas da personalidade quanto as das instituições e das regras que governam a produção das obras e a organização das práticas.”. O teórico tenta compreender isso, pois para ele “a leitura que fizemos ontem e a leitura que fazemos hoje, independente de ser um mesmo trecho, de um mesmo livro, de uma mesma edição não é a mesma em si. No ato da leitura e estudo desta, não há leis imutáveis” (ALTERI, 2010, p.2).

Dessa maneira, independente do teórico utilizado para se pensar o conceito de prática, compreendemos que tal conceito pode render bons frutos para reflexão já que as práticas culturais fazem parte do nosso dia a dia e é um conceito valoroso para os historiadores do século XXI.

O conceito de *imaginário* é outro utilizado em meio à Nova História Cultural e que já ganhou muita força nas pesquisas históricas. O imaginário segundo Pesavento (2012, p.43), seria “um sistema de ideias e imagens de representação coletiva que os homens, em todas as épocas, construíram para si, dando sentido ao mundo.”

Contudo outros historiadores e filósofos também pensaram o imaginário como: Bronislaw Baczko que acredita que o imaginário é histórico e datado e que em cada época os homens constroem representações para conferir o sentido de real; Jacques Le Goff que entende o imaginário como um regime de representações e uma forma de realidade que induz e pauta as ações e o filósofo Cornelius Castoriadis, que compreende o imaginário como a capacidade humana para a representação do mundo, com o que lhe confere sentido ontológico (PESAVENTO, 2012).

A partir do advento da Nova História Cultural o conceito de imaginário se torna central para a análise da realidade, inclusive no que concerne a experiência do vivido e do não vivido. O imaginário consegue substituir-se ao real concreto na construção imaginária do mundo. Para Vigário (2009):

O Estudo do imaginário é visto hoje por pesquisadores da nova história cultural como um dos campos mais instigantes de análise para a história. Estuda as imagens visuais, verbais e mentais produzidas pelas sociedades. Mas, o imaginário esteve relegado por parte daqueles que encarregaram de discursos pautados numa verdade única até o final do século XX. (VIGÁRIO, 2009, p.1)

Outras características marcantes que se abrigam no seio da Nova História Cultural, seriam o retorno da narrativa, a introdução do conceito de ficção e as ideias vindas das sensibilidades. Assim, no que concerne a mudanças epistemológicas esses são os novos olhares que a Nova História Cultural nos trouxe. Para Pesavento (2012):

Representação e imaginário, o retorno da narrativa, a entrada em cena da ficção e a ideia das sensibilidades levam os historiadores a repensar não só as possibilidades de acesso ao passado, na reconfiguração de uma temporalidade, como colocam em evidência a escrita da história e a leitura dos textos. (PESAVENTO, 2012, p.59)

As metodologias mais utilizadas no campo na Nova História Cultural são: a do paradigma indiciário de Carlo Ginzburg, cujo historiador é comparado a um detetive já que é responsável pela elucidação de um enredo e decifração de um enigma, buscando traços e vestígios da história que procura; o método da montagem de Walter Benjamin, que se baseia na montagem cinematográfica e que para ele é preciso recolher os traços e registros do passado, e realizar com eles um trabalho de reconstrução, um quebra-cabeças que seja capaz de produzir sentido, fazendo assim as peças se articularem, cruzando-se em todas as combinações possíveis e revelando significações e oposições; e ainda temos a descrição densa proveniente da antropologia por meio de Clifford Geertz, que ensina como explorar as fontes nas suas possibilidades mais profundas, fazendo-as revelar seus significados, aprofundando-se, assim, da análise do mesmo e explorando todas as possibilidades interpretativas que ele oferece (PESAVENTO, 2012).

Muitos são as correntes sobre as quais a Nova História Cultural se debruça, como a micro-história e a Nova História Política, e também muitos são os campos temáticos que ela pode abordar, como a cidade, a literatura, as imagens, entre outros. No

entanto, uma das áreas de nosso interesse que nos ajudará a desenvolver essa pesquisa e que também se relaciona com a Nova História Cultural é a *Análise de Discurso*.

Com as transformações ocorridas na área da linguística com a inauguração dos estudos de coesão e coerência, os estudos se voltam para a dimensão textual e em seguida para a Análise de Discurso. Contudo, o que seria discurso? Para Magalhães (2001):

O discurso é visto como o uso da linguagem como forma de prática social, implicando em modo de ação e modo de representação. Estabelece-se uma relação dialética entre discurso e estrutura social: discurso é uma prática tanto de representação quanto de significação do mundo, constituindo e ajudando a construir as identidades sociais, as relações sociais e os sistemas de conhecimento e crenças. Com base nos estudos de Foucault, o conceito também é usado para se referir aos modos diferentes de se estruturarem áreas de conhecimento e prática social como, por exemplo, o discurso médico, o discurso feminista, etc. (MAGALHÃES, 2001, p. 17)

Podemos dizer que o surgimento da Análise de Discurso acontece no final dos anos 1960, principalmente por conta da insuficiência de uma análise de texto em que em grande parte só acontecia por meio da análise de conteúdo. Para Ferreira (2003, p.40): “A Análise de Discurso [...] tem como marco inaugural o ano de 1969, com a publicação de Michel Pêcheux intitulada *Análise Automática do Discurso* (AAD), bem como o lançamento da importante revista *Langages*, organizada por Jean Dubois [...]”

Assim a Análise de Discurso surge com o propósito de dar o entendimento de um plano discursivo que faz o diálogo entre linguagem e sociedade envolto ao contexto ideológico. Desse modo a Análise de Discurso traz consigo uma alternativa de análise, uma nova possibilidade que se lança sobre as práticas languageiras diferente das análises naquele contexto, compreendidas como tradicionais (DEUSDARÁ; ROCHA, 2005).

Segundo Neves apud Magalhães (2005, p.2): “A Análise de discurso tem como propósito o debate teórico e metodológico do discurso: a linguagem como prática social. Nesse sentido, a análise de discurso, seja qual for a sua orientação, se opõe à linguística formal.”

Michel Pêcheux, na década de 1960, em École Normale Supérieure (Paris), baseando-se em reflexões realizadas por Althusser e Canguilhem, propõe a teoria da análise de discurso. Assim, esta análise surge contra o formalismo hermético da

linguagem, pensando a linguagem em sua prática, atribuindo valor ao simbólico e divisão de sentidos. Assim, as frases se tornam discursos, já que as frases não estão fechadas, mas carregadas de significados. Brasil (2011) sobre Pêcheux e sua teoria relata que:

A este tempo a publicação da obra *Análise Automática do Discurso* (AAD, 1969, de Michel Pêcheux), bem como a publicação da revista francesa *Langages*, Nº13, interfere decisivamente neste cenário, já que o sujeito, em detrimento do homem, é trazido para o centro de discussão. Não qualquer sujeito, mas um sujeito específico para a análise de discurso: o sujeito do inconsciente, da linguagem, interpelado pela ideologia. Um sujeito descentrado, constituído e atravessado pela linguagem. Eis a contribuição do materialismo, que inclui a relação da ideologia e o inconsciente, para com a teoria de Michel Pêcheux, Paul Henry e Michel Plon, seus demais fundadores. O que a análise de discurso procura dar a conhecer é o caráter histórico da linguagem, visto que esse campo de estudo é de ruptura, o que implica assim uma gama de reconsiderações no interior do próprio fazer linguístico. A análise de discurso francesa se constitui como uma disciplina de confluência, uma vez que se inscreve em um lugar em que se juntam três regiões de conhecimentos, quais sejam: o materialismo histórico, como uma teoria das formações sociais, inclui-se então a ideologia; a linguística, como teoria dos mecanismos sintáticos e dos processos de enunciação; e por fim, a teoria do discurso, como determinação histórica dos processos semânticos. Não deixando de lado que todos esses elementos estão permeados por uma teoria não subjetiva do sujeito de ordem psicanalítica, uma vez que o sujeito é afetado pelo inconsciente. Na teoria discursiva, os conceitos de história, língua, ideologia e inconsciente deixam de ter a formulação de origem ganhando novas dimensões e formulações nas redes discursivas. Neste ponto de vista, a análise de discurso jamais seria um instrumento para a explicação simples de textos ou a aplicação modelar de uma teoria. Nessa ótica pêcheuxtiana, o sentido não está claro, óbvio ou transparente, uma vez que é preciso considerar a opacidade da materialidade aí presente e já que o sujeito não estratégico ou origem do dizer. (BRASIL, 2011, p.172-173)

Assim, o sujeito para Pêcheux e para a análise de discurso seria o resultado da relação existente entre ideologia e história, constituindo-se com a relação com o outro. Porém, poucos anos após a formulação da análise de discurso por Pêcheux, uma variedade desta teoria é formulada, a chamada *Análise Crítica do Discurso*. Por volta da década de 1980, duas publicações surgem para firmar as bases dos estudos críticos da linguagem, são eles: *Linguistic Processes in Sociocultural Practice*, de Kress, em 1988, e *Language and Power*, de Fairclough, de 1989, que trouxeram conceitos importantíssimos para a área da linguística, muitos apropriados das teorias sociais e do discurso de Foucault, Althusser, Giddens e Gramsci, que são pós-estruturalistas. É nesse

período que surgem conceitos-chave como gênero discursivo, texto, ideologia, poder e o próprio discurso (MAGALHÃES, 2001).

Apenas em 1992, temos a consolidação de um quadro teórico-metodológico feito por Fairclough, tanto da disciplina, quanto de uma teoria social do discurso – a Análise Crítica de Discurso². Dessa maneira, surgem conceitos essenciais para os estudos críticos da linguagem: o da *prática discursiva*, que é a dimensão do uso da linguagem que envolvem os processos de produção, distribuição e consumo dos textos, sofrendo variações dentre os tipos diferentes de discurso e de acordo com os fatores sociais; o da *ordem do discurso*, que foi apropriado de Foucault, e abrange a totalidade de práticas discursivas e suas relações em uma instituição ou sociedade; a de *prática social*, que seria a dimensão relacionada aos conceitos de poder e de ideologia. A noção de *ideologia*, que tem como base a configurada por Althusser e que diz que ela é entendida como significações ou construções da realidade vindas nas diversas formas ou sentidos das práticas discursivas, contribuindo para a produção, reprodução e transformação das relações de dominação. Ainda teremos outros conceitos que farão parte da Análise de discurso, como o de hegemonia, provindo de Gramsci, que seria um foco de luta constante sobre pontos de instabilidade entre as classes e os blocos dominantes, com o objetivo de sustentar ou quebrar essas relações de dominação (MAGALHÃES, 2001).

A análise de discurso caracteriza-se não apenas por uma reorientação teórica na relação entre o linguístico e o extralinguístico, como também por uma mudança de postura do pesquisador em relação ao seu objeto de pesquisa. Para Deusdará e Rocha (2005):

As referências teóricas mobilizadas pela Análise do Discurso não apenas alteraram o quadro de princípios conceituais e o olhar sobre o objeto, como, de alguma forma, ressituararam o lugar do pesquisador de linguística entre os demais campos do saber e entre as diversas instituições sociais. Ao linguista não cabe apenas investigar o que está por trás dos textos (na hipótese de que existiria algo por trás dos textos!), mobilizando instrumentais que validem sua técnica. Segundo a Análise do Discurso, cabe ao linguista, no entendimento da linguagem como forma de intervenção, a construção de saberes sobre o real, algo que exige o diálogo com outras perspectivas e configura uma iniciativa interdisciplinar. (DEUSDARÁ; ROCHA, 2005, p.319-320)

² Apesar de não estarmos fazendo nossas reflexões por meio da Análise Crítica de Discurso, acreditamos que seja interessante ressaltar algumas ponderações sobre a mesma.

No Brasil, o principal nome que solidificou e consolidou a área é a da professora e pesquisadora Eni Orlandi, que, atuando com a Análise de Discurso, fez dela um lugar de referência no meio acadêmico. Em nosso país, a Análise do Discurso desbravou novos campos, saindo da linguística e adentrando outras ciências humanas, como a história, a filosofia, a sociologia e a psicanálise. Segundo Ferreira (2003):

Se de início a Análise de Discurso era identificada quase exclusivamente (sempre em tom de crítica pela linguística) à análise de discursos políticos, hoje essa situação se alterou com a diversidade do leque de materiais que são objeto de interesse dos analistas de discurso brasileiros. Do campo verbal ao não-verbal, passando pelos temas sociais (imigração, movimento sem terra, greves) e por diferentes tipos de discurso (religioso, jurídico, científico, cotidiano), ou por questões estritamente teóricas (hiperlíngua, autoria, sujeito do discurso, equivocidade da língua), a Análise do Discurso no Brasil ou *Escola Brasileira de Análise de Discurso*, como nos propõe Eni Orlandi (2002, p.37), amadureceu, se consolidou e garantiu seu lugar no âmbito dos estudos da linguagem realizados pelas ciências humanas. (FERREIRA, 2003, p. 45-46)

A utilização da Análise de Discurso para trabalhos envolvendo o diálogo entre história e música já vem acontecendo há alguns anos. Em *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*, Silvano Fernandes Baia demonstra como existem diversas formas de analisar músicas em meio à historiografia, como, por exemplo, observando as próprias melodias e ritmos que a música está inserida. O autor também destaca como a utilização da Análise de Discurso se torna corriqueiro para quem discute a história por essa perspectiva, mesmo acreditando que esse trabalho deve abordar vários fatores além da própria letra. Em seu trabalho Baia (2011) dá inúmeros exemplos de trabalhos que fizeram a sua reflexão a partir da Análise do Discurso:

Os trabalhos que em maior ou menor grau se utilizam desta metodologia são: Samba da Legitimidade; Capoeiras e malandros: pedaços de uma sonora tradição; O sertão nos embalos da música rural, Sinal fechado: a música popular brasileira sob censura, Dimensões da vida urbana sob o olhar de Chico Buarque; No ar: amores amáveis; A jovem guarda e os anos 60: uma festa de arromba; A MPB em movimento: músicas festivas e censura; Jovens tardes de guitarras, sonhos e emoções; O combate ao samba e o samba de combate; Bossa nova é sal, é sol, é sul; Banho de lua: o rock nacional de Celly Campello a Caetano Veloso (BAIA, 2011, p.217-218).

Para Baia (2011), é natural e legítimo utilizar-se desta metodologia, e em diversos casos ela é a melhor opção:

Para a área de Letras, é evidente que o plano discursivo do texto literário das canções constitui um objeto de estudo interessante, e algumas canções oferecem um excelente material para esse tipo de análise. Também para certos objetos, como a questão da censura, ou mesmo a mencionada relação entre feminino e masculino, este pode ser um bom caminho. E, eventualmente, como instrumento complementar a outras análises, pode enriquecer um estudo. Nestes casos, não há por que não usá-la (BAIA, 2011, p.219)

Em todo caso, Baia (2011) acredita que outras metodologias para analisar músicas são mais eficientes para quem tem interesse em observar arranjo, melodia, ritmo, acompanhamento instrumental, entre outros. No entanto, para quem quer tecer sua pesquisa a partir da análise das letras das canções entendidas como poemas-canto em detrimento da parte melódica e harmônica, a Análise do Discurso é de fato uma ótima possibilidade. E é a partir desta possibilidade que analisaremos as letras das canções em nossa pesquisa.

Destarte, só com a chegada da Análise de Discurso aqui no Brasil e do advento da Nova História Cultural que poderíamos pensar em discutir essa *disquisição* nos moldes aqui propostos. Foi nos conceitos e teorias da História Cultural, e da metodologia encontrada na Análise de Discurso que encontramos o elo para a elaboração da nossa dissertação. Debruçando-nos sobre esse viés, teceremos toda a discussão deste trabalho.

1.2 A Musicalidade na História: percursos para fazer uma história da música

Com o advento da Nova História Cultural e o alargamento das fontes, o historiador pode pensar a história a partir de diversas perspectivas que resultam em novas possibilidades. Em nossos dias, a história vista pelo âmbito da Nova História Cultural se torna plural, dialogando com a interdisciplinaridade e se utilizando de uma diversidade de fontes que antes não poderiam ser trabalhadas.

As fontes que antes deveriam ter unicamente caráter oficial se abrem em um leque de possibilidades. Possibilidades estas que podem refletir a história por diversos âmbitos, como, por exemplo, debruçando-se simplesmente a partir do som. Afinal, para muitos historiadores o som que uma cidade traz em seu cotidiano pode falar um pouco da sua história, já que os sons em nosso dia-a-dia são marcas constantes. No entanto, muitos sons que fazem parte das cidades, em nosso cotidiano são apenas lembranças.

A música dos alto-falantes em praças e ruas das cidades, os sons dos sinos das igrejas, que sempre há mesma hora soavam em alto e bom som, como também a canção da *Ave Maria Sertaneja*,³ entoada às 18 horas todos os dias da semana em forma de agradecimento e oração nas rádios da cidade. Sons tão presentes no cotidiano da cidade, como a gritaria nas feiras entre aqueles que queriam vender e os que se propunham a comprar, o apito das fábricas de tecidos, como também o barulho das máquinas trabalhando, e o som ensurdecedor do trem ao passar pelos trilhos são documentos que estão guardados na memória coletiva da população dessas cidades, e em nossos dias o historiador pode rumar para tais possibilidades de trabalho como fontes da história.

O som sempre esteve presente no mundo e na história. É inegável que o cotidiano nos trouxe sons que a cada dia deixam rastros da história da sociedade em nossas vidas. Segundo Moraes (2000):

Sons e ruídos estão impregnados no nosso cotidiano de tal forma que, na maioria das vezes, não tomamos consciência deles. Eles nos acompanham diariamente, como uma autêntica trilha sonora de nossas vidas, manifestando-se sem distinção nas experiências individuais ou coletivas. (MORAES, 2000, p. 204)

Um som que está presente na vida de todas as pessoas e que pouco a pouco ganha seu espaço na história, seria a música. A combinação de harmonias e ritmos formam o que conhecemos como música, uma das artes mais antigas que a humanidade já conheceu e que está todos os dias presente em nosso cotidiano (MORAES, 1983).

No entanto a música no formato de canção pode ainda ter uma série de elementos que lhe formam. Para Villaça (1999), a canção é o:

Complexo conjunto composto pelos elementos musicais por excelência: harmonia, ritmo, melodia, arranjo, instrumentação – e por uma série de outros elementos que compõem sua forma: a interpretação e os signos visuais que formam a imagem do intérprete, a performance envolvida, os efeitos timbrísticos e os recursos sonoros utilizados na gravação [...] a estes elementos acrescenta-se à letra da canção e toda a sua complexidade estrutural, à medida que qualquer signo linguístico, associado a um determinado signo musical, ganha outra conotação semântica, que extrapola o universo de compreensão da linguagem literária. (VILLAÇA, 1999, p. 330)

³ Música feita por Júlio Ricardo e O. de Oliveira e interpretada pelo cantor Luiz Gonzaga no álbum “A Triste Partida”, em 1964, que era tocada sempre as 18h em diversas rádios do país.

Seja na arte ou no amor, seja na tristeza ou na alegria, a música está presente em nosso cotidiano. Ela atravessa nosso dia-a-dia sem nos darmos conta de sua importância. Da infância e juventude, até aquelas que tocaram em momentos importantes de nossa vida, a música permeia nossa vivência.

A memória e a música conseguem caminhar em concordância, pois, aguçam sentimentos que já estavam esquecidos. Ao tocar, estas memórias revivem-se com uma mistura de saudade e afeição. Marcam amigos, amores, família, trabalho, dificuldades e felicidades e, quando reproduzidas, as memórias dessas pessoas com saudosismo retornam em imagens e nostalgia.

A música também nos mostra algumas porções que remetem a história. Torna-se importante fonte histórica em face do seu caráter memorialístico, representativo de uma época. No Brasil, temos como principal exemplo, as músicas compostas no período de ditadura militar, que, serviam como forma de resistência àquele período e denunciavam o silêncio e as torturas que pessoas contra o regime sofriam. Nesta perspectiva, a música também pode ser entendida na sociedade como uma nova fonte histórica.

Em diversas músicas podemos encontrar narrativas de outras épocas que podem ser valiosas aos estudos históricos. Mais importante que saber disso é fazer sua análise, o que, de fato, é imprescindível para a apropriação de detalhes que contam um pouco da história. Contudo, nem sempre o historiador condicionou-se com a utilização da música como fonte. Isto se dava principalmente pelo discurso historiográfico que não aceitava a utilização de fontes que não vinham de caráter oficial.

Na pesquisa histórica, as fontes musicais ganham crescente espaço e do ponto de vista metodológico são consideradas pelos historiadores como objetos e fontes primárias novas e desafiadoras. Contudo, no estudo da canção, os historiadores de ofício chegaram atrasados, já que a área de Letras e de Ciências Sociais já haviam descoberto e consagrado à canção a algumas abordagens, antes de os historiadores utilizarem a música como fonte (NAPOLITANO, 2008).

Segundo Blomberg (2011):

Assume-se que houve pouco contacto dos historiadores com a música no Brasil. Atualmente corroboram para esta visão, uma análise

quantitativa de artigos em periódicos e de teses e dissertações. Esta situação parece não ser privilégio do Brasil, segundo a autora Miriam Chimenés, o quadro se repete em seu país, a França (BLOMBERG, 2011, p. 422).

Esse trabalho iniciado nos anos 1970 pelos Estudos Literários e pelas Ciências Sociais da análise da canção de certa forma influenciou os historiadores. O estudo literário dá destaque ao parâmetro poético da canção, ou seja, a letra como foco principal da análise, e no estudo das Ciências Sociais são enfatizados os atores sociais envolvidos na criação, produção e consumo da música (NAPOLITANO, 2008).

De acordo com Baia (2011):

Até 1981, foram realizados cerca de vinte pesquisas na pós-graduação nos Estados de São Paulo e Rio de Janeiro que podemos considerar fundadores de um campo de estudos acadêmicos [...] De uma maneira geral, três questões estiveram mais presentes, como problemas para as pesquisas do período, explícitos ou de forma latente: a) as questões envolvendo a letra das canções, suas relações com a poesia literária e suas intenções com o texto musical; b) as relações da produção musical com a indústria e o mercado; c) as relações entre a música popular e a questão étnica no Brasil. (BAIA, 2011, p. 68)

Hoje os historiadores focam suas reflexões principalmente em três suportes da música com métodos e objetivos diferentes: A *Musicologia histórica*; a *Etnomusicologia* e a *Música Popular*. A *Musicologia histórica* concentra-se no estudo da vida e obra dos compositores, como também das formas eruditas, segundo Baia (2011):

O termo “musicologia”, que denomina (ou deveria denominar) a disciplina de estudos científicos da música, contem uma ambiguidade. Ele é, por vezes, empregado no sentido de um amplo campo interdisciplinar de estudos da música, enquanto texto e contexto, no qual os músicos seriam os especialistas nas questões relativas ao material sonoro propriamente dito. Por outro lado, a Musicologia como disciplina acadêmica acabou historicamente associada, ao menos até por volta dos anos 1980, a apenas um dos seus ramos originais, a Musicologia Histórica (BAIA, 2011, p. 205).

A *Etnomusicologia* enfoca o estudo das formas e manifestações musicais dos grupos comunitários, de caráter socialmente integrador ou ritualístico, cuja prática musical não está voltada essencialmente à industrialização e ao consumo de massa (NAPOLITANO, 2008).

Para Baia (2011):

É unanimemente aceito que a primeira vez que o termo Etnomusicologia apareceu impresso foi em 1950 no subtítulo do livro de Jaap Kunst Musicologia, rebatizado nas edições posteriores como *Ethnomusicology*, mas Merriem faz a ressalva de que a palavra já estava em uso corrente entre os pesquisadores no momento. Em 1955, foi fundada nos Estados Unidos, como sucessora da *American Society for Comparative Musicology* que teve curta existência nos anos 1930, a *Society for Ethnomusicology* –SEM, que viria a ser uma poderosa e influente instituição. O termo Etnomusicologia foi aceito quase imediatamente (BAIA, 2011, p.207).

Se na Musicologia se trabalha com a análise de partituras, com a evolução dos instrumentos musicais e com a documentação escrita feita pelos compositores e críticos, na Etnomusicologia se enfatiza o “trabalho de campo”, no qual o pesquisador faz o papel do etnógrafo, produzindo uma determinada documentação a partir dos agentes de uma determinada performance musical, podendo obter vários suportes, como vídeos, fitas, entre vários outros que, com o passar dos anos, pode se constituir em corpus documental a ser utilizado por historiadores da cultura e da música, que irão se debruçar sobre o material etnográfico transformado em fonte histórica (NAPOLITANO, 2008).

O terceiro suporte de reflexão seria a da *Música Popular*, que é produzida pela indústria fonográfica e audiovisual e que tem colocado as fontes de maneira diferente. Até meados dos anos 1970 a música era composta e produzida para ser ouvida e dançada, sendo o fonograma, assim, o principal suporte da produção musical urbana. A partir dos anos 1980, da ascensão dos videoclipes e da participação dos cantores em apresentações em programas televisivos passou-se a produzir a música cada vez mais para ser vista, muitas vezes subordinada ao império da imagem, embora a dança continue sendo um elemento fundamental da experiência sociomusical (apesar de o filme-música também fazer isso, mas em menor escala entre as décadas de 1930 a 1950). Desse modo, o historiador já pode deslumbrar um futuro que representaria a integração dos suportes sonoros e audiovisuais, principalmente devido à internet (NAPOLITANO, 2008).

Todavia, o fonograma é o corpus documental do pesquisador em Música Popular do século XX, e entre o início da década de 1900 e a década de 1990 o fonograma impresso em diversos discos de formatos diferentes constitui um patrimônio documental muito pouco explorado. Segundo Napolitano (2008):

A rigor, não existe um levantamento completo desse material, ou seja, aquele trabalho inicial dos historiadores e arquivistas que é o

estabelecimento das fontes. Para o caso dos 78 RPM, que foram produzidos de 1902 a 1964, existe um catálogo geral organizado com apoio oficial, no início dos anos 1980, mas a conservação desse riquíssimo acervo documental deveu-se mais aos colecionadores particulares do que aos órgãos oficiais da cultura. Para o formato LP (o popular “vinil”) ou compactos (duplos e simples), não existe sequer um levantamento amplo dos lançamentos realizados pelas gravadoras entre 1951 e 1990, período conhecido como “Era do LP”. Muitas matrizes foram perdidas ou destruídas pelas próprias empresas e mais uma vez o acervo particular dos colecionadores é o tesouro a ser descoberto, mapeado e estudado pelos historiadores. (NAPOLITANO, 2008, p. 256-257).

Portanto, fica evidente que o historiador tem uma gama de objetos e métodos diferentes para sua pesquisa sobre música, mas ainda muitos encontram algumas dificuldades em relação ao diálogo entre música e história. Afinal, segundo Baia (2011), apenas na década de 1980, temos o primeiro estudo acadêmico no meio historiográfico sobre a música popular, por exemplo:

O primeiro estudo acadêmico realizado na pós-graduação na área de História sobre música popular urbana no Brasil foi defendida em 1980. Teriam que passar mais seis anos para que a área produzisse outro trabalho de pós-graduação com tema relacionado à música popular. No período que vai de 1980 a 1999 foram encontrados 35 trabalhos, sendo 27 dissertações de mestrado, 6 teses de doutorado e 2 de livre docência [...] realizados na área de História em São Paulo e no Rio de Janeiro, que são fundadores de uma historiografia acadêmica desenvolvida em programas de pós-graduação em História (BAIA, 2011, p. 91).

Algumas dificuldades encontradas entre os historiadores para desenvolver tais estudos relacionados à música, segundo Napolitano (2008), seriam a de não ter uma formação em música, na análise da linguagem musical, escrita em partitura ou registrada em fonograma. Segundo Moraes (2000), o historiador deve superar essas dificuldades:

Um dos obstáculos gerais colocados às investigações no campo da música é a dificuldade em circunscrevê-la como uma “disciplina” voltada claramente para a produção do conhecimento [...] Certamente esse é um problema sério, não o único, mas que deve ser superado. Essa dificuldade não pode ser impeditiva para o historiador interessado nos assuntos relacionados à cultura popular, como não foram, por exemplo, as línguas desconhecidas, as representações religiosas, mitos e histórias e os códigos pictóricos. Na realidade, essas linguagens não fazem parte de fato do universo direto e imediato do historiador, mas nenhuma delas impediu que esses materiais fossem utilizados como fonte histórica para desvendar e mapear zonas obscuras da história. Deste modo, mesmo não sendo músico ou musicólogo com formação apropriada e específica, o historiador pode

compreender aspectos gerais da linguagem musical e criar seus próprios critérios, balizas e limites na manipulação da documentação (como ocorrem, por exemplo, com a linguagem cinematográfica, iconográfica e até no tratamento da documentação mais comum). (MORAES, 2000, p. 209-210)

Dessa maneira, os historiadores de ofício teriam de enfrentar tais dificuldades de questões teórico-metodológicas para conseguir fazer o diálogo entre história e música de forma proveitosa.

Para algumas questões, Napolitano (2008) demonstra de forma metodológica como utilizar as fontes musicais para poder solucionar questionamentos que podem surgir. Desse modo, o primeiro dilema seria a delimitação do suporte privilegiado da pesquisa histórica em torno do documento musical, como, por exemplo, a escolha entre a partitura (Musicologia) e o fonograma (Música Popular), e em seguida a abordagem que será utilizada (NAPOLITANO, 2008).

Napolitano (2008) cita quatro abordagens fundamentais, dentre as quais o historiador em sua pesquisa deveria escolher uma: a) a letra de uma canção, em si mesma, dá o sentido histórico-cultural da obra; b) o sentido assumido pela letra depende do “contexto sonoro” mais amplo da canção, tais como entoação, colagens, acompanhamentos instrumentais, efeitos eletroacústicos, mixagens, entre outros. c) a letra ganha sentido na medida em que a sua materialidade sonora (palavras, fonemas, sílabas) está organizada conforme as alturas que constituem as frases melódicas de uma canção; d) o sentido sociocultural, ideológico e, portanto, histórico, intrínseco de uma canção é produto de um conjunto indissociável, que reúne palavra (letra), música (harmonia, melodia, ritmo), performance vocal e instrumental (intensidade, tessitura, efeitos, timbres predominantes) e veículo técnico (fonograma, apresentação ao vivo, vídeo clipe) (NAPOLITANO, 2008).

Em suma, para Napolitano (2008), após a escolha do suporte material e da abordagem utilizada, o historiador deve trilhar os passos seguintes: a) coletar a documentação para a análise tendo em vista o período, o objeto e a problemática da pesquisa; b) delimitar historicamente o fonograma ou a partitura analisados; c) empreender uma audição sistemática e repetida diversas vezes; d) analisar letra, estrutura musical, sonoridades vocais e instrumentais, performances visuais e outros efeitos extramusicais; e) buscar em seguida o sentido da fonte musical na rearticulação

desses elementos formando uma crítica interna ampla; f) anotar os registros objetivos e as impressões; e g) fazer análise contextual da canção (NAPOLITANO, 2008).

A análise contextual da canção levaria em conta segundo Napolitano (2008):

Criação: as intenções, as técnicas e as “escutas” que informam e influenciam o compositor ou o intérprete; *produção*: a transformação da obra criada em produto material, e no caso da canção comercial, em artefato industrial [...] *circulação*: os circuitos e espaços sociais, culturais e comerciais pelos quais passa uma canção, como performance ao vivo ou artefato musical. Está instância inclui não apenas espaços públicos e privados tradicionais (teatros, clubes, instituições), mas também as mídias eletrônicas que veiculam a música popular em geral (televisão, rádio, cinema, internet); *recepção*: [...] os processos culturais (de base sociológica, antropológica, ou psicossociológica) que norteiam as formas e sentidos de apropriação da canção (e de qualquer produto cultural) em uma determinada época e sociedade. Nesse caso, o pesquisador deve mapear os grupos sociais específicos (faixa etária, gêneros e identidades sexuais; filiações, ideologias e estratos sociais, entre outras) (NAPOLITANO, 2008, p.273).

Os conceitos empregados na historiografia acadêmica da música também são importantes para a periodização desse estudo, como também as teorias que as fundamentam, sendo assim, destaca Baia (2011):

Entre os conceitos que mais frequentemente informaram e direcionaram o debate estão os de *indústria cultural*, *hegemonia*, *intelectual orgânico*, *invenção da tradição*, *campo*, *representação*, *prática*, *apropriação*, *estratégia*, *tática* e *circularidade cultural*. Estes conceitos podem ser considerados representativos e pertencentes a dois paradigmas dominantes na interpretação da história: o marxismo, em suas distintas vertentes, especialmente na tendência que se convencionou chamar de *marxismo ocidental*, por um lado; e a Nova História, como continuidade dos Annales, e os historiadores e cientistas sociais que pensaram a história da cultura e influenciaram ou dialogaram com suas posições, por outro. Também podem ser localizados conceitos oriundos do marxismo clássico, ou ortodoxo, como *luta de classes*, *burguesia*, *pequena-burguesia*, *proletariado*, *mais valia*, *modo de produção*, *forças produtivas* e *alienação*, cuja utilização, no sentido forte, em estudos da cultura, está associada à concepção da determinação da superestrutura pela base. Estes conceitos, que foram mais presentes no ensaísmo dos anos 1970 e 1980, apareceram também em algumas das primeiras pesquisas historiográficas, mas sua incidência tendeu a decrescer ao longo do tempo (BAIA, 2011, p.145).

Por fim, na metodologia empregada por Napolitano (2008), teríamos o contexto extramusical, que abordaria os dados da biografia dos compositores, cantores e músicos, a ficha técnica do fonograma, as críticas musicais, os dados de consumo da canção e

outras informações que completem os sentidos que uma canção pode conferir, além da mapeação das escutas como crítica, público e os próprios artistas que dariam sentido histórico às obras musicais e as manifestações escritas da escuta musical como críticas, artigos de opinião, análises de obras, programas e manifestos estéticos com as obras em sua materialidade (NAPOLITANO, 2008).

Nesta vasta metodologia de como representar a história a partir da música, observa-se uma diversidade de detalhes que o historiador pode se aportar para desenvolver uma pesquisa envolvendo a música. No entanto, entendemos que não necessariamente é preciso se basear em toda a metodologia aqui exposta para ser feito um trabalho historiográfico, mas se apropriar de algumas ou diversas especificidades da metodologia de Napolitano (2008) certamente enriquecerá as discussões envolvendo o diálogo entre história e música.

Entendemos dessa maneira, pois ao longo da história podemos observar a ousadia de alguns historiadores em refletirem a partir da música se utilizando da sua própria metodologia, mesmo em um determinado momento em que a historiografia ainda mantinha barreiras contra alguns tipos de fontes.

No século XX, adentraram na dualidade envolvendo história e música, historiadores como Henri-Irène e Eric Hobsbawm, mas mesmo eles, tiveram de preservar seus nomes e trabalharam com pseudônimos. Assim, nascem Francis Newton (Eric Hobsbawm) e Henri Davenso (Henri-Irène), tendo Eric Hobsbawm escrito sobre o *jazz* dos anos 1950 e 1960, e Henri-Irène preparado um curso de introdução à canção popular francesa (MORAES; SALIBA, 2010).

Temos outros exemplos de historiadores que refletiram a relação Música-História, mas que ainda atuavam de maneira acanhada com esse tipo de fonte, exemplificando, temos Michel Vovelle que investigou as músicas populares no contexto revolucionário do final do século XVIII na França, e E. P. Thompson, que nos anos 1970, escreveu sobre a *Rough Music*, que era um ritual e festa em que tinha como trilha sonora, ruídos, barulhos e sons desordenados (MORAES; SALIBA, 2010).

No Brasil, também podemos observar historiadores que ousaram partir por esse viés. Capistrano de Abreu fez alusão à música nos *Capítulos de História Colonial* em 1907, quando discute as festas populares, nas irmandades religiosas e nos cantos de

trabalho no Rio de Janeiro, e, até mesmo, Varnhagen, que é conhecido como um dos primeiros historiadores brasileiros flertou com o binômio poesia-música em seu ofício de crítico e comentador de documentos e na biografia de Domingos Caldas Barbosa em 1850. Também no ano de 1936 em *Raízes do Brasil* vemos Sérgio Buarque de Holanda fazer algumas menções à música na festa de Bom Jesus de Pirapora, além dos lundus do mulato Caldas Barbosa (MORAES; SALIBA, 2010).

No entanto, Gilberto Freyre foi o que mais adentrou em suas obras a musicalidade. Em *Casa Grande & Senzala* de 1933, nos apresentou os ritmos africanos e como eles se relacionam com as canções de ninar, de mesmo modo, em *Sobrados e Mocambos* de 1936, exhibe a cultura musical do século XIX na dualidade do público e privado, em salões e teatros, nas menções as músicas tocadas com batuques e violão nas ruas e nos maracatus e lundus. Por fim, em *Ordem e Progresso* em 1957, temos comentários e análises a respeito de polcas, dobrados e modinhas (MORAES; SALIBA, 2010).

As gerações que sucederam a Gilberto Freyre não teriam tanta intimidade quanto ao trabalho com essa fonte, operando de forma escassa. Somente em meados da década de 1990, sucede-se o retorno da discussão envolvendo história e música relacionando-se agora com a interdisciplinaridade, que conta com os trabalhos de Alain Corbin em 1994, que demonstra como os sinos se constituem como símbolos de poder e regem o ritmo do mundo rural, e, J-P Gutton em 2000, que atesta sobre os sons da cidade, entre eles os próprios sinos e as oficinas, por exemplo. Para Moraes e Saliba (2010):

desde meados da década de 1990, inúmeros trabalhos têm surgido ampliando o horizonte historiográfico e apontando na direção de um campo específico. Portanto, esse pode ser um momento excepcional para o historiador aprofundar a discussão em pelo menos três direções. Em primeiro lugar, em torno das questões relacionadas às sutilezas e complexidades da hermenêutica da criação, performance e divulgação artística. Talvez a interpretação da criação artística, sua linguagem interna, o desempenho de execução e a recepção da obra, permaneçam como as mais complicadas para o historiador, mas ele precisa ter em mira que são problemas mais abrangentes e não exclusivos dele, como já destacou Gianfranco Vinay. Nesse campo, a atitude interdisciplinar torna-se imperiosa, senão iniludível, levando o historiador a recorrer à musicologia, língua e literatura, etnomusicologia, semiótica, história da música e assim por diante. Todo esse universo musical cria uma ampla rede de sociabilidades (formas de sobrevivência, espaços de divulgação, performances, relação criador-intérprete, intérprete-ouvinte etc.) e alcança no tempo historicidades peculiares que

precisam ser compreendidas e estudadas devidamente nas suas redes culturais e sociais... [...]. (MORAES 2010, p. 20-21).

Assim, a partir da história cultural, da interdisciplinaridade e principalmente do alargamento das fontes temos a possibilidade de transformar um objeto de entretenimento e até mesmo de manifestação artística em fonte de pesquisa de aspectos de vivência cotidiana, de seus produtores e ouvintes. Para o historiador a música não tem apenas o objetivo de lazer, de entretenimento, não é apenas a trilha sonora do seu romance, ou aquela música que acompanha sua solidão, mas a música fala e nos conta muito sobre cotidiano e história, justamente por isso é fonte histórica. Segundo Souza (2008):

Hoje, dentro de uma perspectiva da história cultural, qualquer tipo de canção, principalmente suas letras, não podem ser entendidas apenas como objetos de entretenimento, embora seja consenso entre historiadores e pesquisadores que esta deva ser sua função precípua. Para nós historiadores do século XXI, as canções sejam elas de que época for, até porque algumas parecem ser atemporais, servem de base para acessarmos épocas, valores, problemas, dilemas e representações de outras sociedades, pessoas, tempos e sentimentos. (SOUZA, 2008, p.13,14)

Dessa maneira, os historiadores não podem refletir e ter as músicas apenas como trilhas sonoras da nossa vida ou da vida de um povo, mas também temos que as refletir como objeto de estudo, para dessa forma compreender, por exemplo, realidades da cultura de determinados contextos históricos, e até mesmo realidades de determinados grupos da sociedade. De acordo com Napolitano (2002):

[...] além de ser veículo para uma boa ideia, a canção (e a música popular como um todo) também ajuda a pensar a sociedade e a história. A música não é apenas “boa para ouvir”, mas também é “boa para pensar”. O desafio básico de todo pesquisador que se propõe a pensar a música popular, do crítico mais ranzinza até o mais indulgente “fã-pesquisador”, é sistematizar uma abordagem que faça jus a estas duas facetas da experiência musical. (NAPOLITANO, 2002, p. 8)

Portanto, entendemos que a música é uma fonte interessante para se pensar a história e a sociedade, no entanto como podemos sistematizar o trabalho do historiador com a música? Pensando a partir de Napolitano (2008), conseguimos elaborar e refletir quatro temas que ajudariam a pensar a música a partir da história. Desse modo, a música ao nosso entender poderia ser dividida em: a) contexto em que foi criada; b)

intencionalidade do autor; c) significação que o autor quer reproduzir nos ouvintes a partir daquela música e d) a música como símbolo.

Assim, em nosso trabalho, pensamos em refletir a música como fonte histórica, para demonstrar que apesar de servir como forma de entretenimento a música também pode apresentar diversas características que a levam a se tornar fonte histórica como qualquer outra que já vem sendo utilizada pelos historiadores.

Para pensarmos estas temáticas, utilizaremos a música do cantor popular Jackson do Pandeiro. Nascido na cidade de Alagoa Grande, Jackson do Pandeiro - que possuirá uma parte dedicada em nossa discussão apenas para si - adentra o meio musical ao auxiliar sua mãe nas rodas de coco, e tem sua ascensão na cidade do Recife, quando em 1953 grava seu primeiro disco ganhando fama no país todo.

A música que utilizaremos para nossa discussão tem por nome “*Chiclete com Banana*”:

Chiclete com Banana⁴

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:

Tururururururi bop-bebop-bebop
Tururururururi bop-bebop-bebop
Tururururururi bop-bebop-bebop
Eu quero ver a confusão

Tururururururi bop-bebop-bebop
Tururururururi bop-bebop-bebop
Tururururururi bop-bebop-bebop
Olha aí, o samba-rock, meu irmão

É, mas em compensação,
Eu quero ver um boogie-woogie
De pandeiro e violão.

^{4 4} Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/jackson-do-pandeiro/257604/>. Acesso em: 14 de outubro de 2016

Eu quero ver o Tio Sam

De frigideira
Numa batucada brasileira.
(Gordurinha e Jackson)

A música *Chiclete com Banana* foi criada no final da década de 1950 e início dos anos 1960, quando ocorreu no Brasil grandes transformações no meio musical. A bossa nova disposta com as primeiras batidas de João Gilberto na música *Chega de Saudades*, tentando nesse novo estilo reunir a irregularidade do jazz americano, a não-regularidade do samba, e a regularidade rítmica do bolero, na invenção da batida da bossa nova (NAPOLITANO, 2010).

Outra febre musical que estava apenas em ascensão no Brasil era a do iê-iê-iê que ficou conhecida mais tarde como a Jovem Guarda⁵. A Jovem Guarda tinha influências norte-americana e britânica, tendo como uma grande referência os Beatles. Assim, desde os discos de *rock and roll* e *souls* feitos naquela época, até mesmo o comportamento e a moda foram influenciados durante aquele período. Cabelos lisos, calças colantes de diversas cores com o formato boca-de-sino e minissaia com botas de cano alto, eram sensações da moda em meio aquele contexto musical. Muito mais do que apenas música, a Jovem Guarda atuava na vida das pessoas a partir do seu jeito de falar, de se comportar e de agir (GARSON, 2016).

Em meio à ascensão da bossa nova e da Jovem Guarda, outras produções musicais que até então estavam fazendo sucesso como, por exemplo o baião e o forró, começam a decair e figuras que nos anos 1950 já estavam fazendo muito sucesso como Luiz Gonzaga e o próprio Jackson do Pandeiro, sentiram o golpe desses novos ritmos. É neste contexto musical, que Jackson do Pandeiro, sua esposa Almira e seu companheiro de composição, Gordurinha, escrevem uma das músicas mais conhecidas e reverenciadas na música popular brasileira.

Seguindo para a próxima temática que nos ajudará a pensar a música a partir da história, ressaltamos a intencionalidade do autor, que pode ser observada também na música do cantor Jackson do Pandeiro. Nesta temática queremos refletir a respeito do que os autores queriam demonstrar com o que estavam fazendo.

⁵ A Jovem Guarda foi um programa televisivo exibido pela TV Record em São Paulo, apresentados pelos cantores e compositores: Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa.

A intencionalidade de Jackson do Pandeiro seria denunciar os novos ritmos que estavam ganhando espaço em todo Brasil. Contudo, as críticas de Jackson do Pandeiro na música *Chiclete com Banana* não estavam relacionadas às misturas rítmicas da bossa nova, mas principalmente ao rock and roll da Jovem Guarda.

Dessa maneira, quando Jackson do Pandeiro canta que: “Eu só boto bebop no meu samba/ Quando Tio Sam tocar um tamborim”, entende-se que ele quer dizer que só vai se adaptar e, mais que isso, aceitar os ritmos norte-americanos aqui no Brasil, quando os americanos também se adaptarem e reconhecerem os ritmos brasileiros em terras americanas. Interessante é que, após alguns anos, segundo Vidal (2008), a bossa nova ganharia muito destaque nos Estados Unidos, principalmente com as músicas de Tom Jobim e, além disso, a expressão “*Samba-rock*”, dita pela primeira vez nesta música de Jackson, realmente ganha sonoridade e se torna mais um ritmo bastante popular no Brasil a partir da metade da década de 60 e início de 70, de acordo com Oliveira (2007).

Dito isso, a música tinha a intenção realmente de criticar esse novo ritmo que era sucesso no Brasil. Devido ao contexto sociocultural vivido pelo país na época, a cultura estrangeira invadia cada vez mais o cenário cultural brasileiro e a música não seguia uma tendência diferente. Ritmos e bandas estrangeiras ganhavam cada vez mais espaço nas rádios brasileiras. Em contrapartida, os artistas nacionais perdiam a cada dia mais seu espaço conquistado com tanto esforço. Em entrevista ao jornal *Musicalíssimo* de 1972 e *O Jornal* de 1972, Jackson do Pandeiro comentou um pouco sobre a sua música: “Chiclete com banana é uma sátira de quando começou a invasão do iê-iê-iê [...] Eu tinha consciência da sátira que Chiclete com banana representava. Muita gente pensou que fosse uma loucura qualquer. Não era. A gente sabia o que estava fazendo.” (MOURA; VICENTE, 2001, p.269).

A significação que o autor quer apresentar às pessoas naquele contexto é a próxima temática que discutiremos, para entendemos a música como fonte histórica. A música pode conferir a nós seres humanos uma diversidade de significações, desde sentimentos, até verdadeiras mensagens.

No caso de *Chiclete com Banana*, ele atribui um sentimento de resistência para aqueles cantores que estavam envoltos aquele contexto musical. Cantores que até então,

estavam fazendo sucesso nos anos 1950, sentiram o golpe da música iê-iê-iê feita por jovens e para os jovens, assim algumas parodias e sátiras que demonstravam o descontentamento daquele grupo de cantores começaram a ser feitas, como a sátira bem humorada “iê-iê-iê sertanejo” feita pelo cantor Alventino Cavalcanti e o “Xote dos cabeludos”, por Luiz Gonzaga. Como relatam Marcelo e Rodrigues: “Sim, a ascensão irresistível dos cabeludos incomodou a Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro e os outros artistas nordestinos. Eles perceberam que o espaço na mídia e nos palcos havia diminuído.” (2012, p.128).

Outro programa que talvez tenha sido influenciado por esse movimento de resistência, foi “O Fino da Bossa”, programa que marca o início da MPB, apresentados por Elis Regina e Jair Rodrigues e que competia com a Jovem Guarda.

Por fim, ressaltamos a música como símbolo, ou a simbologia empregada aquelas situações. Sabemos que para a sociedade muitos símbolos podem ser criados, e mais que isso, um símbolo pode ser tanto de uma sociedade, como para uma pessoa. Individualmente podemos atribuir a pessoas, objetos ou até músicas uma simbologia, tal qual na sociedade também pode acontecer.

A música também pode ser atribuída a diversos símbolos para as pessoas. No Brasil, as músicas contra a ditadura são grande símbolo de músicas dentro de um contexto de luta e de resistência. Em Chiclete com Banana, a música foi feita como uma sátira de resistência às músicas norte-americanas. No seu tempo ela foi atribuída a esse papel, mas ao passar dos anos ela ganha uma nova perspectiva e se torna um símbolo diferente. Em 1972, Gilberto Gil regrava Chiclete com Banana, em um dos seus discos mais famosos e premiados, “*Expresso 2222*”, e com a nova roupagem a música se torna um dos hinos da música popular brasileira que celebra a valorização, o autorespeito e a brasilidade.

Assim, a música pode ser trabalhada como fonte história a partir de diversas perspectivas. Essa foi uma das formas que entendemos que a música pode se relacionar com a história. O diálogo entre história e música consegue fazer isso: mostrar a temporalidade em que tal música foi composta, o que estava acontecendo no entorno do compositor e também demonstrar seu caráter memorialístico representando uma época.

Contudo, tal qual percebemos, muitas possibilidades podem ser pensadas e repensadas, destinando uma gama de discussão histórica que foi possibilidade a partir do advento da Nova História Cultural. O Brasil tem uma cultura enorme que pode ser discutida a partir de várias fontes de pesquisa diferentes. O que importa é trazer à baila temas diversos e sempre pensar nas novas possibilidades que eles podem nos trazer. Desta feita, esperamos que outras pesquisas possam surgir a partir dessa temática, utilizando essa ponte tão profícua entre Música e História e relacionando-as quem sabe, ao cotidiano e às práticas socioculturais. A reflexão por meio da harmonia, do ritmo e até mesmo do gênero musical escolhido, como o samba, por exemplo, para se trabalhar a música é outro meio efetivo de pensar sobre a história.

Como observamos até mesmo a utilização do ano em que a música foi feita e o contexto em que o autor estava inserido pode nos abrir um leque de problematizações que nos ajudaram a refletir sobre a história. Para Costa (2010) a análise musical:

Pode nos fornecer dados com preferências do público, sobre formar e gêneros mais em voga, sobre classe social que a sustenta e sobre fontes de importação, além de outros fatores. É de suma importância pensarmos que o documento musical apresenta um caráter polissêmico, onde perduram vários códigos que podem ser decifrados. (COSTA, 2010, p. 112)

Contudo, como já relatamos, esse dialogo só pôde acontecer por meio do alargamento das fontes e da Nova História Cultural que é uma história diversificada que apresenta trajetos para a investigação histórica e que possibilita uma série de reflexões acerca de representação, imaginário, identidade, cultura e sociedade.

CAPÍTULO II: JACKSON DO PANDEIRO E O NORDESTE

2.1 Da Música à História: os ritmos de Jackson do Pandeiro

É fato que a humanidade se desenvolveu em todos os sentidos. Da mesma maneira que o homem seguia transformando tudo a sua volta, podemos observar uma série de continuidades e descontinuidades que nos levam aos nossos dias. Entre tantas mudanças ocorridas na tecnologia, na medicina, no modo de vida e nos relacionamentos do ser humano, apresentamos neste início de capítulo um panorama sobre as mudanças na musicografia brasileira até o contexto em que o nosso objeto de pesquisa, o cantor Jackson do Pandeiro está inserido.

Assim, partindo do século XIX, podemos observar na música feita no Brasil dois campos distintos de atuação. A primeira seria o trabalho musical remunerado, que tinha ascendência na formação tradicional vinda da Europa, e a segunda seria o trabalho não remunerado que estava ligado a práticas coletivas de festas e ritos, não menos presente por não haver remuneração. A partir do momento em que o Brasil começa a se industrializar e criar condições de obter fábricas de discos, rádios e cinemas já no início do século XX, esses campos opostos começam a se misturar, transformando-se numa forte indústria de bens culturais.

Essa mudança ocorrida no cenário musical brasileiro do século XX acontece por meio do *Fonógrafo*, do *Gramofone*, e principalmente com a gravação e comercialização de discos no Brasil. Nesse período em que o país ainda era em sua essência agrária, as danças de cunho europeu estavam se mesclando com as danças brasileiras, como, por exemplo, o maxixe, gerando assim vertentes urbanas e rurais ditas como folclóricas. Essa mescla se acentua em uma dita classe média daquele contexto e é para essa classe que tanto valores e práticas das elites quanto das classes menos favorecidas convergem. A música assim se desenvolve, e é nesse momento que tanto teatros como bares e bordeis atraem a sua produção (ARANHA, 2005).

Em 7 de setembro de 1922 implanta-se o rádio no Brasil, que até a metade da década de 30 teve seu funcionamento precário e restrito. Antes do rádio a profissionalização nessa área era extremamente complicada, já que existiam até então poucas alternativas para tal, tendo apenas os teatros, os circos, os bordeis, os cafés e as festas públicas ou privadas para quem quisesse ou pudesse acessar as músicas nesse

período. Contudo, Sudeste e principalmente - o Rio de Janeiro - conseguia ter um núcleo de efervescência musical. Desse modo, nessa região, nas primeiras décadas do século XX, muitos elementos marcaram as principais mudanças na música, sendo a produção dos discos, uma sociedade ainda iniciando seu consumo e o desenvolvimento de meios de comunicação que ajudassem o meio musical, principalmente o rádio (ARANHA, 2005).

Sobre a importância do rádio, Aranha (2005) comenta:

O principal agente responsável pelo crescimento do número de ouvintes e do “mercado” dessas novas mídias foi o rádio. Ele foi o grande difusor de músicas, notícias e valores à partir da década de 30 e, posteriormente, cedeu inúmeros formatos à televisão. Os valores musicais que estavam submetidos a uma escala hierárquica vertical de qualidade para seu exercício remunerado ganharam um vetor horizontal de abrangência, exercido anteriormente apenas através da oralidade, da imprensa escrita e pela comercialização de partituras. Dois motivos podem ser apontados pelo “mau desempenho” do disco e do cilindro: a baixa qualidade sonora das gravações e a insipiência do volume de capital capaz de sustentar um fluxo consistente de vendas de discos e máquinas que tinham um custo restritivo. (ARANHA, p.176, 2005)

O rádio adquire ainda mais força quando a iniciativa privada começa a patrocinar programas e artistas que faziam sucesso na época. Partindo de padarias, mercearias e farmácia esse meio de comunicação vai adentrando nas grandes empresas, a partir do patrocínio. A criação da Rádio Nacional deu ao rádio um crescimento ainda maior, fazendo dos anos 30 e 40 o tempo de ouro da rádio, inclusive trazendo a profissionalização dos artistas do rádio. A fama desses artistas do rádio é outro fator interessante a se observar, uma vez que, apesar de se tornarem celebridades e ganharem visibilidade, eles não conseguiam fortuna, atuando mais por paixão do que por motivação financeira.

Justamente nos anos 30 o fenômeno Carmem Miranda aparece. Aos 20 anos, se tornou um marco comercial, vendendo em torno de 36.000 discos em uma época em que 1000 tiragens já representavam sucesso, ao interpretar a marchinha “Pra você gostar de mim”, também conhecida como “Ta-Hi”, de Joubert de Carvalho. Também ganharia visibilidade mundial ao cantar “O tique-taque do meu coração”, composta por Alcyr Pires Vermelho e Walfrido Silva, “Aquarela do Brasil” de Ary Barroso, “O que é que a baiana tem?” e “Tico-tico no fubá”, de Zequinha de Abreu (MONTEIRO, s.d.).

Nesse período dois grupos de cantores ganham grande destaque: a “Quadra de Ases” e as “Cantoras do Rádio”. Os quatro cantores com maior popularidade nos anos 30 eram conhecidos como a “Quadra de Ases”: Francisco Alves, também conhecido como “Chico Viola”, Carlos Galhardo, o “Rei da Voz”, Orlando Silva, que era chamado do “Cantor das Multidões”, e Sílvio Caldas, o “Caboclinho Querido”. Os quatro fizeram estrondoso sucesso e são referências quando se pensa em cantores da era do ouro da rádio. Da mesma forma, as “Cantoras do Rádio” conquistaram grande público naquele contexto. Nomes como os de Carmem e Aurora Miranda, com a música “Cidade Maravilhosa”, Linda e Dirce Batista, com “Nega Maluca” e “Piriquitinho Verde”, e as inimigas da mídia, Emilinha Borba, com “Chiquita Bacana”, e Marlene, com “Qui Nem Jiló”, entre várias outras (MONTEIRO, s.d.).

O rádio passou a estimular a produtividade criativa de uma diversidade de compositores interessantes. Noel Rosa, Dorival Caymmi e Ary Barroso são alguns dos muitos nomes que surgiram nesse período. Além de muitos sambas, as marchinhas também estavam presentes nesse contexto, que normalmente refletiam a sociedade da época, apresentando grandes mestres, como Lamartine Babo que compôs “O Teu Cabelo Não Nega” e “A E I O U”, e Braguinha, que fez “Linda Lourinha” e “Touradas Em Madri” (MONTEIRO, s.d.).

Ao fim da Era Vargas e da Segunda Guerra Mundial, o samba-canção estava em alta na musicalidade brasileira. Seja com humor ou com tristeza profunda, o samba-canção nos anos 40 e início dos anos 50 despontava nas rádios brasileiras, com nomes como os de Antonio Maria, Lupicínio Rodrigues, Aníbal Augusto Sardinha e Custódio Mesquita (MONTEIRO, s.d.).

De acordo com Napolitano (2010):

No samba-canção, desenvolveu-se um tipo de tratamento musical moderno, baseado nos timbres do cool-jazz (caixa de bateria, piano dedilhado, marcação sutil de contra-baixo). Nessa linha, as *performances* vocais eram mais contidas e as estruturas melódico-harmônicas mais complexas, com ampla ocorrência de dissonâncias. A obra de Tom Jobim, na fase pré-bossa nova, apontava para essas características de “samba-canção moderno”, ao menos desde 1954 [...] Sob o rótulo “samba-canção”, tão criticado pelos tradicionais e pelos modernos, foram produzidos clássicos como “Nervos de Aço” (Lupicínio Rodrigues), “Vingança” (Lupicínio Rodrigues), “Canção de Amor” (Helano de Paula e Chocolate), “Alguém como Tu” (Jose Abreu e Jair Amorim), “Risque” (Ary Barroso), “Castigo” (primeiro

sucesso de Dolores Duran, 1958) e “A Noite do Meu Bem” (também de Dolores Duran), sem falar em clássicos do gênero compostos pelo próprio Jobim, herói da nossa modernidade musical, como “Dindi” (com Aloísio Oliveira), “Eu Sei que Vou te Amar” (com Vinicius de Moraes), entre outras. (NAPOLITANO, 2010, p. 67)

O samba com temática social e em forma de crítica também estava presente nesse período. O samba vindo do morro obteve uma renovação do gênero naquela época, apontando para as fragilidades e contradições na nação. Sobre isto, Napolitano (2010) comenta:

Foram lançados, nessa época, clássicos como “Antonico” (Ismael Silva, 1950), “Ministério da Economia” (G. Pereira, 1951), “A Voz do Morro” (Zé Kéti, 1954). Em meados da década, formou-se a parceria Nelson Cavaquinho-Gilherme de Brito, que produziu outros tantos sambas clássicos, entre eles “A Flor e o Espinho” (1957). Em São Paulo, os Demônios da Garoa consagravam o compositor Adoniram Barbosa, transformando em grandes sucessos do ano de 1955 as canções “Saudosa Maloca” e “Samba do Arnesto”. Em todas essas canções, as tensões entre as práticas populistas e clientelistas e as demandas populares por melhores condições de vida constituem o seu material poético fundamental, mesclando crítica social, conformismo e apelo à conscientização acerca das contradições e desigualdades sociais acirradas com o processo de urbanização e industrialização brasileiro. Além disso, os sambas “críticos” apontavam para a falência da democracia social do Estado Novo e da “democracia racial” propagada pelas elites intelectuais, retratados em “Preconceito”, de Wilson Batista, ou “Escrinho”, de Geraldo Pereira. Nesse jogo, aceitavam-se as bases simbólicas do samba-exaltação (o morro, o povo “autêntico”), mas invertia-se o seu sentido político. (NAPOLITANO, 2010, p. 67).

No fim dos anos 40 e início dos anos 50 também se observa como grande sensação no Brasil a música vinda do Nordeste, ocasionada pela sonoridade alegre e dançante e também pela acentuada migração nordestina nas maiores metrópoles do Sudeste, que viam nestes cantores a cultura nordestina ser apresentada ao Brasil. Naquele momento diversos nomes da musicalidade nordestina ganharam notoriedade, como Marines, Genival Lacerda, Trio Virgulino, Abdias, entre uma gama.

Segundo Napolitano (2010):

A música nordestina marcou o rádio carioca desde o final dos anos 40, acompanhando o dramático fenômeno migratório que inchou as cidades brasileiras [...] Tanto as velhas mitologias e narrativas do Norte-Nordeste, sintetizadas por Euclides da Cunha, pelo cordel e pelo romance regionalista dos anos 30, como a cultura popular do interior do Centro-Sul ganhavam uma formatação apropriada para o rádio, adaptando-se à audiência em boa parte formada por imigrantes. (NAPOLITANO, 2010, p.67-68)

Já para Monteiro (s.d.) seria:

Interessante observar que, justo na música da diáspora nordestina, que poderia perfeitamente estar marcada pela dor da saudade e da perda das referências da terra natal, encontramos uma música alegre, bem humorada, extremamente dinâmica e que impele o ouvinte à dança ou à leve inconsciente marcação do ritmo com pés ou mãos de uma maneira quase irresistível. (MONTEIRO, s.d., p. 22)

O cantor, compositor e sanfoneiro Luiz Gonzaga, também conhecido como “Rei do Baião”, é uma figura-chave dessa frota de artistas vindos do Norte. Vestido com a roupa de couro dos vaqueiros e encarnando o Nordeste em suas letras, fez um estrondoso sucesso. Em parceria com o advogado e compositor Humberto Teixeira compôs músicas que são sucesso até os nossos dias, como “No Meu Pé De Serra”, “Asa Branca” e “Paraíba”, dentre inúmeras outras.

Neste mesmo grupo e algum tempo depois do Rei do Baião, surge outro ícone da música popular brasileira, que até os nossos dias não tem o reconhecimento merecido por sua contribuição: Jackson do Pandeiro. Com sua riqueza rítmica trouxe, além das letras do Nordeste, uma variedade de swings que lhe concederam o título de “Rei do Ritmo”.

Segundo Monteiro (s.d.):

Com talento, humildade e muita luta, Jackson do Pandeiro (1919-1982) conquistou o público e um lugar ao lado dos grandes mestres da música brasileira. Frequentemente injustiçado em seu tempo, mesmo por seus próprios colegas, a obra de Jackson tem sido permanentemente redescoberta década a década, mantendo sempre uma aura de novidade e uma forte impressão de absoluta atualidade e pertinência. Entre os muitos artistas que a revisitaram, vale citar Gal Costa, Gilberto Gil, Chico Buarque, Elba Ramalho, Paralamas do Sucesso, Lenine, Fernanda Abreu, Gabriel O Pensador e O Rappa. (MONTEIRO, s.d., p.22) .

Mas quem seria Jackson do Pandeiro e como ele alcançou sucesso? Quais suas principais influências e quais suas contribuições para a música popular brasileira? Pensando nestes e em outros questionamentos que, a partir de livros como “*Jackson do Pandeiro, O rei do Ritmo*”, “*O fole roncou! Uma história do forró*” e “*A musicalidade de Jackson do Pandeiro*”, em conjunto com entrevistas, tentaremos refletir a vida e obra desse artista, que é nosso objeto de pesquisa.

De papel central na vida de Jackson do Pandeiro e que se torna uma grande influência para ele está à figura da sua mãe, dona Flora Mourão. Era natural da zona da

Mata pernambucana, especificamente da cidade de Timbaúba, e desde a infância se envolveu com as batidas e danças das rodas de coco, do forró e do samba. Flora Mourão logo se juntaria a um conjunto que tocava em outros Estados e várias cidades, e em uma dessas viagens conheceu o oleiro José Gomes, com quem se casou, passando a morar na Cidade de Alagoa Grande, onde teve três filhos: José, Severina e João.

Na cidade de Alagoa Grande, Dona Flora fica bastante conhecida, justamente por conta da música. Ela tocava Ganzá e, normalmente acompanhada pelo Zabumbeiro João Feitosa, estava sempre presente em casamentos, batizados, festas de reis e de São João, ganhando um salário informal e fazendo a festa, além de cantar em praças e feiras o seu ritmo: o coco. Essencialmente, o coco é feito com instrumentos percussivos, e a cadência e o ritmo do cantor fazem o coco ser o ritmo que é, com o que Flora Mourão se saía muito bem.

Como já frisado, Dona Flora teve três filhos e o seu primogênito, de nome José Gomes Filho, que se tornaria Jackson do Pandeiro, nasceu em 31 de agosto de 1919. Em sua casa sempre ocorriam ensaios para fazer suas apresentações, e seu primogênito, em meio a esses momentos, pouco a pouco vai encontrando o ritmo e a cadência que a mãe já exercia.

Além disso, a cidade de Alagoa Grande nesse período vive um momento ainda não visto de desenvolvimento social e econômico. O comércio, abastecido por produtos e novidades vindas da capital e de Recife por meio da linha férrea existente desde 1901, os 26 engenhos de açúcar, que faziam parte dos seus arredores, e também a exportação de algodão da região, faziam de Alagoa Grande uma cidade em crescimento. Já em 1920 a energia chega à cidade, gerada a partir de um motor Otto diesel de 85 HP, ganhando, em seguida, seu hospital e primeiro cinema, o “Cine Brasil”, além dos clubes Recreativo 31 e Nordeste Esporte Clube. O desenvolvimento é tanto que a Ford, a Chevrolet e a Caixa Rural se instalam na cidade (MOURA; VICENTE, 2001).

Neste período, muitos pianos chegaram à cidade, como o da filha do Juiz Francisco Peregrino Albuquerque Montenegro. Mas não apenas pianos, como a música formal e popular aos poucos invadia a cidade. Em 1908 foi inaugurada uma escola musical que movimentava a cidade com fanfarras e bandas, e sempre ocorriam saraus de músicas com violinos, bandolins e pianos no Teatro Santa Ignez. Já no meio popular, os violeiros, cantadores, emboladores de coco, repentistas e os blocos caprichosos faziam a

festa do povo. Foi com essa influência da mãe e dessa efervescência musical em Alagoa Grande que Jackson do Pandeiro nasceu e se criou e teve conhecimento da diversidade musical, tanto percussiva quanto harmônica⁶ (MOURA; VICENTE, 2001).

Sobre essa diversidade musical, enfatizam Moura e Vicente (2001):

José também não teria aulas de teoria musical, mas em Alagoa Grande ele seria uma antena para todos os ritmos que o cercavam. Foi lá que aprendeu a aprender, a ouvir, assimilar, observar e registrar. Por isso, talvez ninguém se lembre dele participando de alguma atividade artística por essa época. Poucos prestaram atenção ao precoce ritmista, filho do oleiro com a puxadora de coco. E quem imaginaria aquele, entre tantos moleques de pés descalço e peito nu, vagando pelas picadas dos sítios e ruas de periferia da cidade, pudesse, um dia, vir a “ser gente”, músico de expressão nacional? (MOURA; VICENTE, 2001, p. 31).

Em uma das apresentações de Dona Flora Mourão, o seu parceiro musical, o zabumbeiro João Feitosa, não pode lhe acompanhar, e é nesse momento que Jackson tem a oportunidade de começar a acompanhar sua mãe com um instrumento, com sete anos, apenas. Mesmo sem experiência, ele acaba substituindo João Feitosa e quando completa seus dez anos ocupa a posição definitivamente, acompanhando sua mãe por diversas cidades da Paraíba, como Areia, Guarabira e Bananeiras. Essas viagens podiam ser realizadas, porque ele não frequentava a escola e assim gastava seu tempo conseguindo alguns tostões com a mãe e brincando com alguns amigos.

Com alguns trocados que conseguia, Jackson, que ainda era José Gomes, também matava seu tempo indo ao cinema que rapidamente se popularizou no local. Ele adorava os filmes de bang-bang da época e gostava de reproduzir nas brincadeiras com os amigos o que via nas telas. O seu ator favorito de faroeste era Jack Perrin. Ele tenta reproduzir a personalidade do ator nas brincadeiras e não admitia ser comparado a outro ator se não a ele. Apesar de não terem semelhanças físicas, Jackson adorava a forma que o ator contracenava nos seus filmes, por isto o imitava sempre e da forma mais bem humorada possível. De tanto imitar, aos poucos José Gomes ganhou o apelido e ficou conhecido por Jack (SOARES, 2011).

Na década de 30, José Gomes, o pai de Jackson do Pandeiro, vem a falecer, e após 15 anos de convivência com dona Flora a família decide se mudar de Alagoa

⁶ A harmonia musical seria as relações de simultaneidade de sons, inclusive no que tange aos acordes musicais.

Grande. Isto ocorre porque a família nesse período sofre com a falta de dinheiro. Os quatro começam a passar por necessidades, chegando ao ponto de pedir comida e recolher frutos de sítios. Mesmo com o dinheiro obtido ao cantar, a família não tinha estabilidade. Campina Grande nesse contexto vivia sua época de ouro, com a linha férrea se beneficiando com todo o algodão do cariri e do sertão, e parecia ser um bom lugar para recomeçar, já que sempre foi um reduto para os viajantes cansados dos cariris, brejos e sertões do Nordeste. Nesse momento Jackson deixa para trás o seu berço musical e vai tentar galgar novos voos.

Por conta do ouro branco, como era chamado carinhosamente o algodão, Campina Grande cresceu significativamente, com a chegada de indústrias, pessoas e locais de sociabilidade. A “Liverpool nordestina” ficou assim conhecida por conta do volume de exportação do algodão para diversas capitais nordestinas por meio do trem e, conseqüentemente, da modernidade que se introduzia ao local. Naturalmente o número de migrantes para o local cresceu consideravelmente, sendo eles flagelados, fugindo da seca e da fome, até pessoas consideradas da alta sociedade. Nesse momento, Campina Grande se firma como principal polo econômico do Estado e um dos mais importantes da região.

Em Campina Grande, Jackson recebe o convite para ser padeiro na padaria São Joaquim, que prontamente aceita, e sua família se muda para uma casa próxima ao Açude Velho, que era fundamental para a cidade nos períodos de seca. Assim eles se instalam na região que antes era conhecida como os “currais”, perto do “riacho das piabas”, e que em 1939 se tornaria o bairro do José Pinheiro, citado nas músicas de Jackson do Pandeiro. A maior renda da família vinha do trabalho de Jackson, que também tinha a ajuda da mãe com algumas lavagens de roupa. Nesse momento ele se torna realmente um dos pilares da família e desperta para o meio urbano, adaptando-se muito bem à cidade. No entanto, o orçamento dos dois ainda não dava para o sustento da família (MOURA; VICENTE, 2001).

Sendo assim, Jackson resolve fazer alguns bicos para complementar o dinheiro da família. Pedreiro, pintor, limpador de fossa, tocador, foram atividades feitas por ele nesse período, quando conheceu muita gente e fez muitas amizades. Entre elas estavam Geraldo Corrêa, com seu fole de oito baixos, Eptácio Cassiano dos Santos, que tocava banjo e seu antigo amigo Vicente dos tempos de Alagoa Grande.

Das várias noitadas, ao tocar nos cabarés da cidade, Jackson conhece Maria da Penha. Ela era filha de uma prostituta que atuava perto do Cassino Eldorado e do Baleia Azul, que também eram locais de divertimento adulto. Jackson vem se envolver com a moça, e já em 1938 se casa com ela, levando-a para casa da sua mãe. Contudo, o casamento dura pouco tempo, pois o jeito da moça levou a vários desentendimentos com Jackson e com dona Flora (MOURA; VICENTE, 2001).

Ainda nos cabarés, Jackson ganha seu tão conhecido sobrenome artístico “do Pandeiro”. Nesse período, o então Jack do Pandeiro se torna conhecido em diversos locais de sociabilidade da cidade, como feiras e rodas de samba. Ao mesmo tempo, ao se relacionar com muitas pessoas, conhece também novos ritmos envolvendo-se com muitos outros instrumentos, como a sanfona, a bateria e outros instrumentos percussivos, aumentando seu repertório musical. E foi justamente com a bateria que Jackson se torna um músico profissional, ao tocar nos cabarés como integrante do conjunto do Mosquito, que tocava rumba, swing, blues, jazz, fox-trote e o samba.

Todavia, o pandeiro era de fato a paixão de Jackson, e ser baterista não o entusiasmava tanto quanto tocar o pandeiro. Assim, com a ajuda de seus amigos Vicente, Zé Lacerda e Mauro, ele compra um dos melhores pandeiros da época e começa a atuar com o instrumento. Pouco a pouco ganhou mais notoriedade no bairro de José Pinheiro, principalmente por conta da difusora que atuava no bairro com propagandas, anúncios e promovendo concursos de calouros. Lá era onde Jackson difundia suas músicas, pelos alto-falantes daquela difusora.

Citando as difusoras, Jackson e Zé Lacerda participaram diversas vezes das calouradas promovidas por Hilton Mota e José Jatahi no Edifício Esiel, próximo ao açude velho. Já a difusora “A Voz de Campina Grande” realizava os programas de calouros aos domingos, com a dupla animando o povo com marchinhas, rancheiros e sambas. No carnaval de 1939, Jackson trabalhando agora na padaria Nossa Senhora das Neves decide abandonar definitivamente a profissão de padeiro e passar a se dedicar tão somente à música. A padaria, que ficava próximo ao clube Ipiranga, nesse carnaval celebrava com a marchinha “A Jardineira”, que impulsionou Jackson a tal decisão (MOURA; VICENTE, 2001).

O Cassino Eldorado também teve papel decisivo para a vida de Jackson. Com o crescimento cada vez maior de Campina Grande, a cidade contava com bancos,

sociedades dançantes, colégios, quase mil aparelhos de rádio, prensas hidráulicas, fábricas de tecido, de ferro, de sabão, de gelo e mosaico, curtumes, sistemas de abastecimento de água e telefone. O Cassino Eldorado, fundado em 1º de julho de 1937, era tão somente o reflexo do esplendor que a cidade estava vivendo, considerada a mais importante do interior do Estado. Entre 1939 e 1944, Jackson foi integrante da orquestra do Eldorado, comandada pelo pianista Hermann, e teve acesso a uma diversidade musical que foi essencial para seu crescimento artístico como o tango, a rumba, o maxixe, o blues, o jazz, o chorinho, o samba, entre várias outros (MOURA; VICENTE, 2001).

Economicamente, Jackson e a sua família se encontravam bem melhor do que em tempos de Alagoa Grande, e ele fazia participações em bailes e festas familiares em toda a cidade. Contudo, com a chegada da Segunda Guerra Mundial, a cidade de Campina Grande sente o baque e sofre com a crise. Jackson, querendo driblar os problemas financeiros de 1944 na cidade, resolve partir para a capital paraibana, João Pessoa, assim deixando para trás a cidade que tanto lhe foi importante musicalmente.

Jackson do Pandeiro se estabelece em João Pessoa em 1944 na casa do tocador de banjo Adelson que era também dono de um bar e que foi indicado por vários amigos campinenses para lhe ajudar com um teto. Lá ele teria um lugar para ficar e tocar, mas sem perspectivas de boas remunerações. Volta para Campina Grande e, em seguida, novamente para João Pessoa, depois de receber a oferta para tocar por tempo indeterminado junto a um baterista na City Pensão, um dos cabarés mais pomposos da Rua Maciel Pinheiro.

Já no ano de 1945, ao lado de Wilson, na bateria, Dedé, no sax, João Lopes, no bandolim e João Gordão, no clarinete, Jackson do Pandeiro começa a tocar na pensão de Isabel Preta. Foi em tal pensão que Hamilton Morais conheceu seu enorme talento e comentou com seu amigo e também instrumentista Botô, da rádio Tabajara.

A rádio Tabajara fundada em 1930 por um grupo de intelectuais e comerciantes locais liderados por Van Söhsten, consolidou-se pelas atrações pessoenses que se apresentavam no local, das quais a capital estava repleta. A grade da programação, além das notícias e inserções musicais, contava também com a Jazz Tabajara, que foi de suma importância para a musicalidade paraibana daquele contexto. Na orquestra da Jazz Tabajara figurava o baterista Botô, que, naquele momento procurava um pandeirista.

Conhecendo a figura de Jackson, logo o convida para participar do programa, que aceita o convite, integrando uma das mais importantes orquestras do Estado, melhorando também seu setor financeiro e ganhando ainda mais no seu repertório musical, já que passa a tocar, maracatus, frevos e emboladas.

Durante o tempo que permaneceu em João Pessoa, Jackson volta a se reunir com dona Flora e seus filhos, estabelecendo-se na cidade e “casando” quatro vezes. Das quatro, Maria das Neves, Maria das Dores, Maria Regina e Lia, esta última foi a que mais lhe afeiçãoou pela beleza e educação. O ano de 1945 foi de estabilidade para Jackson, que ganhava a titularidade do pandeiro na rádio Tabajara e participava de vários eventos regionais realizados pela rádio.

Entre 1945 e 1946, Jackson em seu contato com o repertório do cantor e compositor Manezinho Araújo, um dos primeiros a massificar o coco e embolada, com sua presente temática nordestina, que vem a influenciar e definir muito dos temas que surgiriam em sua obra, como casos engraçados, homens valentões e mulheres guerreiras e destemidas, que nem sempre conseguiam um final feliz. Foi durante esse período que Jackson também sofre com a morte da sua mãe Flora Mourão, no dia 14 de agosto de 1946 (MOURA; VICENTE, 2001).

Apesar disso, Jackson era uma estrela que estava progressivamente entrando em ascensão, em decorrência, principalmente, de seu jeito de cantar, misturando os cocos de sua mãe Flora, as emboladas de Manezinho, os sambas de Jorge Veiga, que também foram inspiração para ele, e a diversidade musical dos cantores e repentistas campinenses. Seu talento logo foi notado pelo novo regente da Jazz Tabajara, o maestro Manoel Alves de Oliveira, vulgo Nôzinho, que seria de fundamental importância para a carreira de Jackson.

Foi durante a regência de Nôzinho que uma grande parceria de sucesso foi formada na rádio Tabajara, a dupla Café com Leite. A dupla era composta pelo próprio Jackson em conjunto com o compositor Rosil Cavalcante. O sucesso foi grande, mas meteórico, já que Rosil parte para Campina Grande, deixando Jackson na capital paraibana.

No ano de 1947, o maestro Nôzinho sai da Jazz Tabajara rumo ao Rio de Janeiro, mas, por conta de problemas, volta para o Nordeste e se estabelece na cidade do

Recife. Instalado, ele pede para que Bôto convide Jackson e os outros componentes da Jazz Tabajara para sua nova orquestra, e, por melhores salários, o convite é aceito. A orquestra seria da Rádio do Commercio, que em seis meses de criação já tinha trazido inúmeras celebridades para se apresentar em sua programação, que na época disputava harmonicamente com a Rádio Clube do Recife. Assim, Jackson, além da orquestra, também interpretava sambas e fazia algumas farras nos bares do Recife.

Logo agrada ao público, cantando desde Noel Rosa, Nelson Gonçalves, até Orlando Silva, e chama muita atenção de Amarílio Nicéias, que era produtor e radialista, como também de Ernani Séve, um exímio caçador de talentos, que logo o encaixa no seu programa aos sábados, *O Clube da Colher*. No programa ele cantava temas do folclore nordestino em maracatus, rojões, sambas, cocos e baiões, mas havia um problema. Até então Jackson ainda era conhecido pelo seu apelido de tempos de Alagoa Grande, que era Jack. Para Ernani, Jack, além de não soar bem na rádio, também não combinava com a personalidade do dono da voz. Assim, pela primeira vez, Jack é anunciado pelas ondas da PRL-6 como Jackson do Pandeiro (SOARES, 2011).

Conhecido como Jackson do Pandeiro pelos meios de comunicação, a cúpula da rádio vê com animação suas performances de samba. Contudo, apesar de estrear em diversos programas da Rádio do Commercio, Jackson do Pandeiro ainda não era considerado o primeiro do grupo de sambistas daquele contexto. Isso muito se dava pela timidez que ainda afligia Jackson, mesmo com toda a caminhada que já tinha percorrido (MARCELO, RODRIGUES, 2012).

Nesse período, tanto na sua vida profissional quanto pessoal, Jackson conquista pequenos êxitos, como reencontrar Lia, reestabelecer a relação e ganhar espaço no Jornal do Commercio em sua edição natalina, com o “Notícias de Jackson do Pandeiro”, um *cast* de muito sucesso. O representante artístico da Gravadora Copacabana, sediada no Recife, Genival Macedo, passa a gerir os interesses da gravadora no Norte do país e estabelece uma forte amizade profissional com Jackson.

Passado algum tempo, Jackson acaba sua relação com Lia e se relaciona com uma ex-namorada de terras pessoenses, Maria Inácia, algo que não é visto com bons olhos por sua família, já que eles a achavam indiferente e muito rude. Sua família queria que Jackson encontrasse alguém que lhe colocasse nos “eixos” e o ajudasse profissionalmente. Essa figura logo apareceria: Almira Castilho.

Aos 10 anos de idade Almira Castilho de Albuquerque já fazia apresentações em seu colégio, com plateia, quando imitava a voz e a gíngua de Carmem Miranda. Já adulta, apesar de passar algum tempo ensinando, pois era formada em pedagogia - inclusive tendo fundado o Instituto Castilho - Almira Castilho sente uma grande paixão pela rádio. Quando, em 1952, a Rádio do Comércio abre concurso para admissão de novas radioatrizes, seis moças são selecionadas, sendo uma delas Almira Castilho. Ao adentrar as portas da rádio, Almira tinha em seu repertório mambos, sambas e choros, contudo o envolvimento com Jackson até então era apenas profissional, e assim se manteve até o carnaval de 1953 (MOURA; VICENTE, 2001).

Esse carnaval de 1953 foi feito e organizado para ser um evento recorde em audiência da rádio. Naturalmente, tanto Jackson como Almira foram convidados para se apresentarem separadamente. Contudo, durante alguns ajustes, Jackson foi obrigado a mudar sua música no momento da sua apresentação, cantando, ao invés dos seus sambas, um coco folclórico de Rosil Cavalvanti, que seria apresentado apenas após os festejos carnavalescos. Jackson nem imaginaria, mas esta troca de repertório o faria naquele carnaval um ídolo aclamado.

Após sua apresentação os jornais locais relatavam sua belíssima apresentação e o aclamavam como novo sucesso musical. Tal fenômeno causou reajustes na programação dos artistas convidados. Jackson ganhou acompanhantes de palco para abrilhantar suas apresentações, sendo elas Luiza e Almira Castilho, embora, segundo é relatado, Luiza não aguentara o ritmo frenético de apresentações de Jackson, e Almira ganha espaço, sendo vista como uma potencial companheira de trajetória por Jackson. Os jornais da época noticiaram com animação as apresentações de Jackson acompanhado de Almira no período do carnaval, sendo considerada a dupla do momento. Assim muitas fotos estamparam as publicações e os fãs buscavam a imagem dos dois nas bancas de jornal (MOURA; VICENTE, 2001).

Passado esse período de glória do carnaval, desembarca na cidade do Recife Luiz Rattes Vieira Filho, que já era um nome nacionalmente conhecido. Ao pegar um táxi, Luiz ouve a voz contagiante de Jackson e decide procurá-lo. Ao encontrá-lo, surge o convite para uma gravação, que de antemão é recusada. Com isso Luiz Rattes retorna para o Rio de Janeiro insatisfeito e ainda querendo gravar com Jackson do Pandeiro.

Outro Luiz também ouviu falar do cantor que fazia sucesso na capital pernambucana, desta vez, Luiz Gonzaga. Contudo, não havia ocorrido ainda um encontro entre eles na cidade do Recife, o que de fato ocorreu apenas em uma cidade chamada Limoeiro, durante uma série de shows feitos pela Rádio Difusora de Limoeiro. O encontro foi acima de tudo morno, algo que nem de longe se esperava. Desde então o relacionamento do Rei do Baião e do Rei do Ritmo nunca passou disso. Foi um relacionamento respeitoso, mas essencialmente frio, com resguardo das duas partes.

Nesse encontro em específico, Luiz Gonzaga fez o convite a Jackson do Pandeiro para que ele fosse para o Rio de Janeiro, onde o Rei do Baião seria seu padrinho. O convite foi recusado formalmente, com a alegação de que ele ainda não estaria preparado para a cidade grande. Todavia, mais tarde Jackson confidenciaria a sua família que o real motivo para não ter aceitado o convite seria porque o Rei do Baião, apesar de gostar do seu jeito de cantar, recriminava suas danças irreverentes, trejeitos e coreografias. Assim, os dois nunca chegaram a ser amigos, mas também nunca foram inimigos. Apresentaram-se juntos algumas vezes em comemorações e sempre se respeitavam, mas nunca foram íntimos, e cada qual, com seu jeito e particularidade, eram e são figuras icônicas do Nordeste. No *Arquivo N*, programa que homenageou Jackson do Pandeiro na Globo News, Alceu Valença comentou um pouco sobre Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro:

O forró veio dos aboiadores, veio dos cordelistas, veio dos violeiros, dos emboladores e tal e coisa e a primeira síntese dessa cultura é homônima né, foi Luiz Gonzaga. A primeira síntese, a segunda síntese foi feita por Jackson do Pandeiro. A música de Jackson é mais encorpada etc e tal, o Luiz Gonzaga seria o Pelé, o Jackson do Pandeiro seria o Garrincha, entendeu? Até na questão da administração das... carreiras né, o Luiz Gonzaga sempre administrou bem sua carreira, o Jackson é muito... despeço, talvez com relação a isso, não tinha uma grande relação com a indústria do disco, com a coisa assim né⁷

Na mira de diversas gravadoras, Jackson ainda não havia escolhido com quem gravaria suas primeiras faixas. Após pedidos formais e informais, ele decide e aceita o convite do amigo Genival Macedo, que mais tarde seria seu produtor e empresário. Assim, Macedo deixa nas mãos do próprio Jackson o repertório que seria gravado na

⁷ Especial Jackson do Pandeiro - Arquivo N. Direção: Alice Maria Produção: Maristela Pereira, Célia Perrone. Globo, 2007, 19'41. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EvVM0IVX7gk>. Acesso em: 07 de julho de 2017.

gravadora Copacabana, o que seria um desafio enorme, já que Jackson tinha um leque de opções e uma quantidade restrita que colocaria em seu disco.

Já no ano de 1953 começaram as gravações, que tinham em seu repertório músicas como: *Forró de Limoeiro*, *1X1*, *16 na corrente*, *Sebastiana*, *Boi brabo*, *A mulher do Aníbal*, *Êta baião*, *O Galo cantou*, *Micróbio do frevo* e *Vou gargalhar*. Essas foram gravadas no estúdio do quinto andar da Rádio do Commercio e mostravam um pouquinho do Nordeste. Em torno de um mês e acompanhado do sanfoneiro Gaúcho, responsável por oito das dez músicas selecionadas, sendo as outras duas entregues na mão do maestro Clóvis Pereira, o primeiro lote de sucessos sai do forno. As gravações contaram também com Gabriel, no contrabaixo, Alcides, no cavaco e Zezito, também no pandeiro.

A dupla com Almira seguia firme e forte, não mais de forma profissional, mas, quando os discos chegam à praça, entre novembro e dezembro, eles comemoram de forma amorosa e começam a namorar. Almira, além de namorada, nesse momento também se torna professora de Jackson, alfabetizando-o, o que viria em ótima hora, já que, naquele momento, a gravadora Copacabana queria Jackson no Rio de Janeiro para um lançamento presencial e um contrato, pois, afinal, a primeira remessa de seus discos na primeira semana já tinha alcançado 50 mil unidades.

Todavia, o namoro dos dois foi recebido com diversas reações por parte das suas famílias, já que nem todos entendiam como Almira Castilho aceitaria um boêmio, baixinho e alguém fora dos padrões de beleza do momento, como namorado. Contudo, o que para muitos era estranho, para eles era algo bom e que foi muito importante, principalmente para a maratona que os esperava no sul do país.

Chegado o Carnaval de 1954, gastaram-se valores exorbitantes com figurinos e produções, tudo isto para que esse carnaval superasse os dos últimos anos. Entre marchinhas, sambas e frevos, havia a participação de diversos ícones da musicalidade regional e nacional, entre eles Jackson do Pandeiro, que já era sucesso nacional e que estava consolidado nas programações carnavalescas daquele ano. Depois de 23 dias de festas, Jackson do Pandeiro definitivamente triunfa na terra do frevo.

Contudo era chegada a hora que Jackson tanto evitava: a ida ao Rio de Janeiro. Ele possuía um medo terrível de aviões, mas após 4 meses recusando a ida ao Sul, a sua

gravadora exigiu sua presença, afirmando que a sua falta era um desperdício de publicidade. Assim, por medo de voar, foi escolhido um navio por nome *Vera Cruz*, que aportou no Recife e seguiria para o Rio de Janeiro. Segue com ele seu amigo Genival, pois Almira já tinha partido de avião e o encontraria já em terras cariocas. Embarcava com fascínio e medo, sem saber que também conquistaria o Rio de Janeiro.

Genival Macedo e Jackson do Pandeiro, no dia 19 de abril de 1954, vão para a Som Indústria e Comércio S.A., onde estava localizada a Gravadora Copacabana. Lá, observou seu contrato, que assinara por dois anos, e descobriu a porcentagem estabelecida pela vendagem do seu disco e o fato de que já estava com a agenda lotada. Surpreendeu-se com a lucratividade que tinha sido a ele destinada, já que receberia cinquenta centavos de cruzeiro por cada face de disco vendido, algo incomum tanto para veteranos quanto para iniciantes. Também tomou conhecimento de que a multa por rescisão de seu contrato seria de 50 mil cruzeiros, e assim podemos observar a popularidade crescente e consolidação no cenário musical de Jackson do Pandeiro.

O que seria feito em 10 dias passou a ser 3 meses. A agenda de Jackson e de Almira não diminuía, a solicitação de suas presenças era constante no escritório da Copacabana e participavam de diversos programas musicais da época, tais como o de Paulo Gracindo e o de César Alencar, além tantos outros, como *Um Milhão de Melodias*, *Coisas do Arco da Velha* e *Quando Canta o Brasil* (MOURA; VICENTE, 2001).

Além do Rio de Janeiro, a presença de Jackson do Pandeiro e de Almira Castilho era também reivindicada em São Paulo e em Minas Gerais. Assim, a “Dupla Infernal”, como também ficaram conhecidos, apresentou-se em São Paulo em várias casas de shows, rádios, boates e programas de televisão. Participaram dos programas das rádios Inconfidência e Guarani, em Minas Gerais. Juntando as notícias de jornais do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais, era notório o sucesso que estavam fazendo no Sul, e justamente por isso a pressão de rádios, programas de televisão e gravadoras para que eles ficassem no Sul aumentava consideravelmente.

O sucesso era tanto que a dupla viajou até para a Argentina. Esse sucesso e empolgação virou preocupação para a Rádio Jornal do Commercio do Recife, onde Jackson e Almira ainda tinham contrato, sendo feito o pedido para que os dois retornassem para a cidade do Recife. Retornam, mas Pernambuco já tinha ficado

pequeno para eles. Entretanto, o contrato devia ser honrado, e eles continuaram a fazer shows por todo o Estado. Já no Recife decidiram casar-se, mas teriam que resolver alguns problemas. O primeiro problema seria a ex-mulher de Jackson, Maria da Penha, que de antemão simplesmente foi colocada de lado; o segundo problema seria o batistério de Jackson, que foi resolvido na sua cidade natal, Alagoa Grande, e o último seria um local para morar, que depois de muito sofrimento foi resolvido, pois as economias de Jackson foram retidas por conta de uma crise nos bancos. Com tudo resolvido, o casamento ocorreu no dia 30 de outubro de 1954, na Igreja Brasileira na Travessa do Jasmim, cujas comemorações duraram três dias inteiros.

Após as festas, a carreira de Jackson do Pandeiro seguia de vento em popa com o lançamento do restante das gravações feitas em Recife pela Copacabana, contando com *Vou Gargalhar* e *Micróbio do Frevo*, sendo integrados ao disco. Um dos grandes sucessos e divisor de águas no gênero, *Micróbio do Frevo* fez muito sucesso naquele momento. Em entrevista ao documentário *Sina de Cigarro*, o cantor popular Biliu de Campina relata um pouco sobre a relação de Jackson do Pandeiro com o frevo:

E Jackson foi tudo, ele cantava coco, xaxado, rojão. E tem nego por aí que pega ar comigo, e eu provo que quem colocou a aceleração no frevo foi Jackson do Pandeiro. Micróbio do Frevo, certo, num é... num é de um caba, num é de um afegão, num é de um americano, ele não é holandês, é aqui do vale do Piancó, Genival Macedo... Micróbio do Frevo, foi regravado, quem botou aceleração, quem acelerou foi Jackson do Pandeiro [...] Jackson é tudo isso, ele inspira, ele enseja, ele flui quando se pensa nele.⁸

Na noite do dia 12 de fevereiro de 1955, Jackson do Pandeiro e Almira Castilho foram agredidos fisicamente em um show realizado em Tamarineira. Esse fato marca Jackson de duas maneiras: fisicamente, pois quase perdeu a visão, e psicologicamente por conta da decepção e medo pela falta de apoio da rádio com que tinha contrato. Assim, Jackson do Pandeiro e Almira Castilho rompem contrato com a Rádio Jornal do Commercio e saem da cidade do Recife, partindo de volta ao Rio de Janeiro.

Estabelecem-se em Copacabana até comprarem um apartamento, mas antes seria necessário fazer exames e tratar o olho do qual Jackson quase perde a visão. Ainda em 1955, a dupla recebe boas e más notícias. As boas eram que o dinheiro retido no banco de Jackson poderia finalmente ser sacado; as más eram que as multas por quebra de

⁸ Jackson do Pandeiro – Sina de Cigarra. Rodrigo Matos Ribeiro. Documentário, Recife, 2015. 22'38. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AfFKg2kL4JA>. Acesso em: 07 de julho de 2017.

contrato eram muito altas, e após serem quitadas, sobrou pouca coisa, sendo o resto do dinheiro investido em um apartamento no bairro da Glória, para onde se mudam de imediato.

Nesse momento de transição surge o contrato da Record Paulista para participar tanto da tevê quanto da rádio. Também ocorre o lançamento do seu primeiro LP, que reunia oito músicas gravadas anteriormente: *Forró em Limoeiro*, *Cremilda*, *IXI*, *O galo cantou*, *Forró em Caruaru*, *A mulher de Aníbal*, *Falsa patroa* e *Sebastiana*. Neste LP também estão presentes figuras que sempre compuseram o repertório “jacksoniano”, que o ajudavam na composição e musicalmente, como Genival Macedo, Rosil Cavalcante, Edgar Moraes, Zé Dantas, Edgar Ferreira, Nestor de Paula, Isaías de Freitas e Geraldo Jacques. A venda do LP se mantém a todo vapor, firmando-se com estabilidade, e o casal aparece sempre em jornais, colunas e fotos, ganhando definitivamente a fama (MOURA; VICENTE, 2001).

Em um momento tão bom na vida do casal, ressurgiu um problema que foi colocado de lado anteriormente. A ex-mulher de Jackson do Pandeiro, Maria da Penha, entra na justiça com um processo civil, acusando Jackson de adultério e bigamia. Os jornais estampam essa notícia, mas logo Maria da Penha perde a causa, pois o Tribunal baseara-se em depoimentos sobre a vida de suposta devassidão da ex-mulher de Jackson e da ilegalidade da certidão de casamento.

Resolvido o caso, o sucesso ainda acompanhava Jackson e Almira, e sua família veio do Recife para morar com ele no Rio de Janeiro. A TV Tupi o inseriu em sua grade televisiva com o *Forró do Jackson*, que era reproduzido nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. No programa, os dois tinham acima de tudo liberdade para atuarem da forma que quisessem, repetindo assim as performances plásticas e rítmicas que tanto o levaram ao sucesso no meio radiofônico.

Além da sua própria interpretação vocal, Jackson do Pandeiro aproveita com maestria os seus trejeitos, ou seja, as possibilidades gestuais e artísticas que fazia em suas apresentações. Essa versatilidade da dupla com cantos e gestos continuou a encantar o público, fazendo com que a agenda permanecesse sempre cheia e repleta do carinho dos fãs. Ao cantar o Nordeste, Jackson também conseguiu, além de apresentar e dar certa visibilidade ao Norte, quebrar aquele desconhecimento entre o Norte e o Sul,

que era normal na época. Para o Documentário Sina de Cigarra, o cantor e compositor Silvério Pessoa comentou um pouco sobre a versatilidade de Jackson:

Falar de Jackson do Pandeiro, é falar ou ousar comentar sobre a história da música brasileira [...] acredito que na catalogação da música brasileira, Jackson do Pandeiro foi um artista completo, compositor, instrumentista, músico, interprete que transcendeu classificação, então Jackson do Pandeiro sai dessa classificação incomoda que é a classificação do músico regional, da música regional... Jackson do Pandeiro transcendeu a classificação também de música popular e deixou um legado dentro de algo muito mais abrangente que esses engavetamentos que é a música brasileira.⁹

O Nordeste é temática importante no repertório de Jackson, mas, além da região, do fascínio pela umbanda, dos orixás e celebrações religiosas, gravou dezessete músicas referenciando a umbanda, incluindo em algumas músicas a celebração aos santos de forma detalhada, mostrando dessa forma que, muito mais do que o Nordeste, mas a religião e a própria vida do cantor eram interpretadas em suas músicas.

Mas um problema recorrente encontrado era justamente encontrar bons compositores que estivessem à altura do que esperava o Rei do Ritmo. Muitas composições de alguns compositores, Jackson moldava para estabelecer arranjos e rotas ao seu estilo, o que levava até dias de trabalho. Contudo, as composições de Rosil Cavalcanti e Edgar Ferreira de pronto quase sempre eram aproveitadas. Com Edgar o trabalho era um tanto quanto maior, pois, apesar da boa letra, o compositor, para Jackson, apresentava dificuldades na simetria entre os versos e a melodia, que eram reparadas com o acréscimo de notas por Jackson. A música que exemplifica isto é “*Ele Disse*” que conta com uma temática sociopolítica em homenagem a Getúlio Vargas. Composta com frases de difícil musicalização, Jackson corta metade dos versos e altera completamente a música em parceria com Edgar. Esse, porém, foi o último trabalho gravado por Jackson e feito por Edgar, em 1956, pois ocorre um desentendimento por ambas as partes, já que Edgar registrou a música apenas em seu nome.

O LP gravado em 1956 é o segundo da carreira de Jackson do Pandeiro e traz pela primeira vez a foto do casal estampado na capa com vestes tipicamente juninas. Esse LP de face dupla continha tais músicas: *Moxotó*, *17 na corrente*, *Coco do norte*, *Êta baião*, *Falso toureiro*, *Rosa*, *Ele disse* e *No quebradinho*. Nesse LP Jackson do

⁹ Jackson do Pandeiro – Sina de Cigarra. Rodrigo Matos Ribeiro. Documentário, Recife, 2015. 22’38. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AfFKg2kL4JA>. Acesso em: 07 de julho de 2017

Pandeiro inicia uma tendência que vai até o fim de sua carreira, que seria lançar músicas para o período do carnaval, das festas juninas e das festas do final do ano com temáticas religiosas e folclóricas.

Naquele mesmo ano, após fazerem boas apresentações nas emissoras da Record paulista, a B-9 e o canal 7, a indústria cinematográfica os convida para participarem de filmes. O primeiro feito pela dupla foi *Tire a mão daí*, seguido por mais 10 filmes. Porém, com a chegada de Flávio Cavalcanti na TV Tupi e após algumas discussões, Jackson do Pandeiro decide sair da emissora, aceitando em seguida o trabalho na Rádio Nacional. Os anos de 58 e 59 seguem tranquilos, com o sempre constante espaço da dupla e ampliação para outros Estados, e até mesmo com a conquista da Copa do Mundo no futebol pela seleção brasileira, gerando a criação de músicas sobre esse tema (MOURA; VICENTE, 2001).

Apenas na década de 60, Jackson adquire o título de Rei. Primeiro, em um concurso carnavalesco realizado no Rio de Janeiro com a canção “*Lágrima*”, em parceria com José Garcia e Sebastião Nunes, promovido pelo Departamento de Turismo da cidade que o consagraria como rei da folia e reconhecidamente como grande sambista do local. A segunda coroação ocorre com a chancela da Copacabana, que, mesmo sem contrato, reúne doze sucessos de Jackson do Pandeiro, com Jackson e Almira na capa, e imprime com o título: Jackson do Pandeiro, sua majestade, o Rei do Ritmo. Nesse momento, Jackson recebe sua coroa definitiva e tem sua consagração em meio a sociedade com o novo apelido. Para o *Arquivo N*, o músico Carlos Malta comenta sobre o ritmo e o gingado de Jackson do Pandeiro, desta maneira:

Ele explorava ritmicamente as palavras e vamos dizer assim, hoje em dia a gente houve essa coisa de Rap, num sei o que... o Jackson já fazia isso a 30, 40 anos atrás né. O rei do coco, o rei da embolada, o rei da improvisação, o rei do ritmo, então essa coisa me influenciou, influenciou milhões de pessoas aqui no Brasil e tá influenciando e vai influenciar por todo sempre, porque justamente o Jackson é uma figura que transcendeu a própria música dele, ele deixou foi como legado essa coisa da linguagem [...].¹⁰

Falando também sobre o ritmo de Jackson do Pandeiro, o cantor e compositor Chico César assim relata:

¹⁰ Especial Jackson do Pandeiro - Arquivo N. Direção: Alice Maria Produção: Maristela Pereira, Célia Perrone. Globo, 2007, 19'41. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EvVM0IVX7gk>. Acesso em: 07 de julho de 2017.

*O ritmo que é o que conduz o Jackson, um jeito de entender o tempo. Um homem que pode avançar no tempo pra esperar que o tempo ande para acompanhá-lo [...] às vezes ele deixa o tempo ir e corre atrás, como se você deixasse a locomotiva passar e dissesse “olhe o trem” aí o caba deixa o trem passar, aí depois ele corre para pegar o trem e corre com elegância, com beleza, com estética, este é o artista. Ai ele fez isso com o pandeiro, fez isso com o canto e fez isso com as composições[...]*¹¹

Toda essa glória e badalação no ano de 1962 começa a cair por terra, e isto ocorre por conta da música estrangeira que invade o Brasil e dos novos movimentos musicais que surgem naquele contexto. A Bossa Nova e os “Cabeludos do Rock”, como chamava Jackson do Pandeiro os integrantes da Jovem Guarda, popularizaram-se em todo o país, colocando o estilo musical de Jackson de lado. Assim, na primeira metade da década de 60, a música de Jackson do Pandeiro se esvai e retrocede aos poucos do cenário musical, enquanto a modernidade e os novos ritmos invadem os discos, as rádios e os programas de televisão (MARCELO, RODRIGUES, 2012)

Esse reflexo se apresenta na caída vertiginosa da venda de discos, mesmo sendo o período em que Jackson mais lança músicas. Também é marcado como o período em que é lançado o último filme de Jackson e Almira, o que demonstra que sua popularidade com a explosão musical desses novos ritmos sentiu de fato o golpe. Nesse contexto, ritmos e principalmente bandas estrangeiras ganhavam cada vez mais espaço no cenário musical brasileiro, além dos próprios brasileiros, que também cantavam essas novidades, enquanto os famosos cantores de outrora viam sua legitimidade como figuras públicas indo por água abaixo.

Esse movimento que se inicia ainda nos anos 50 e que desponta nos anos 60 já era rebatido por Jackson, que entendia que a cultura nacional e regional estava perdendo espaço dentro da sua própria casa para a cultura estrangeira. É fazendo severas críticas e por meio de ironias em suas músicas que o cantor tenta rebater esse avanço de novos ritmos, inclusive fazendo uma das suas mais celebres músicas “*Chiclete com Banana*” (MARCELO, RODRIGUES, 2012)

A vida pessoal de Jackson do Pandeiro também não ia muito bem. Em 1967 Jackson do Pandeiro comete adultério com uma mulher chamada Cleonilce, o que resultou na sua separação com Almira. Com idas e vindas ao apartamento no bairro da

¹¹ De Lá Pra Cá – Jackson do Pandeiro. Direção: Cristina Carvalho. Produção: Dea Barbosa. TV Brasil, 2009, 9’18. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=y3OFYUJ0c0U>. Acesso em: 07 de julho de 2017.

Glória, já que foi Jackson quem saiu de casa a pedido de Almira, em 27 de janeiro de 1967 ocorre a primeira audiência para o desquite do casal. A separação foi feita de forma amigável e houve a divisão de todos os bens. O último show do casal sensação, que uniu canto, coreografia e representação, foi realizado em Belo Horizonte.

Sobre a separação do casal, a Revista do Rádio fez uma matéria com o título: “Depois de 14 anos de felicidade desfaz-se a dupla querida do público”. A matéria relata:

Jackson do Pandeiro e Almira deram início a uma ação de separação amigável, na Quinta Vara da Família. Compareceram frente à Juíza Iete Passarela, elegantemente vestidos, sorrindo e até cantarolando a marcha que gravaram para o carnaval (“A Vaca Foi Pró Brejo”). Naquela oportunidade alegaram que a dupla continuaria, artisticamente, porém jamais ficaria unida como marido e mulher. Almira recusou pensão alimentícia enquanto trabalhar ao lado de Jackson. E, ficou decidido que ele ficará com o automóvel que possuem, enquanto caberá a ela o apartamento que compraram na Rua Cândido Mendes, na Glória. Naquela mesma oportunidade Almira declarou que iria separar-se do marido, não por incompatibilidade de gênios. Mas, simplesmente, porque “ele estava cantando fora do tom” [...] E diante de tudo isso, ficou marcada a segunda audiência, para ratificação do pedido de desquite [...] a Revista do Rádio já no dia seguinte, entrou em contato com os dois artistas, para saber maiores esclarecimentos. Fomos ao encontro de Almira. No seu apartamento encontramos também o Jackson que nos disse à queima roupa: “Agora a situação mudou. Não vai haver mais dupla coisa nenhuma. Vamos nos separar como marido e mulher, vamos nos separar como dupla, vamos ficar longe de tudo”. Diante dessas palavras, Almira que estava a um canto replicou: “Eu não queria mais cantar em dupla com você” [...] Assim, francamente ninguém sabe o que ocorrerá no desquite do dois artistas. Se será amigável ou não. O certo, porém, é que não continuaram juntos, nem artisticamente, nem na vida conjugal. E, pelo que podemos apurar, quem quer mesmo o desquite é a Almira. Não suporta a ideia do Jackson ter “cantando noutro tom” (bem explicado, ter gostado de outra mulher). Enquanto ele parece não aceitar a ideia da separação da sua companheira de dupla, há 14 anos. Evidentemente, estamos todos desejando que eles se reconciliem, embora tudo faça crer que isso dificilmente acontecerá [...] (REVISTA DO RÁDIO apud SOARES, 2011, p.16-17).

Em um dos shows realizados ainda em São Paulo, Jackson do Pandeiro conhece Neuza, que seria, por fim, a mulher com quem ele dividiria os seus últimos anos de vida, morando em Olaria. Em entrevista ao De Lá Pra Cá, da TV Brasil, em homenagem a Jackson do Pandeiro, Neuza Flores falou um pouco sobre como conheceu Jackson:

Fui, me apresentei lá no forró né de Pedro Sertanejo na rua do Belenzinho em São Paulo [...] era maio de 67 [...] eu tinha 24 anos [...] ele tinha 48, metade né? Ai eu me apresentei, ai fui pro meu

canto. Quando foi umas 23 horas, eu falei: “eu vou embora né”... quando eu estou descendo a escada, aí chega o finado Ary Lobo: “morena cê vai embora?” eu falei “já” “não, cê não vai agora porque Jackson do Pandeiro quer falar contigo” eu falei: “mas Jackson não é casado? E Almira?” “eles tão se desquitando. Olhe ele ta lhe esperando lá embaixo, vem cá vamo falar com ele”. Cheguei, ele estava me esperando, ele tava com a malinha do pandeiro na mão, passou pra minha e falou “morena eu sei que você não jantou ainda e está convidada para jantar comigo, que eu preciso muito falar contigo”. “mas eu não posso” comecei a falar para ele que não podia e tal, que tinha que trabalhar aquela coisa toda. Nunca tinha dormido fora de casa, meus pais devem estar pelos cabelos, vou apanhar é muito, vou levar uma surra. Ai ele falou “não, deixa de ser boba que eu trabalhei foi 10 anos na rádio nacional, eles me mandaram embora e num deram nem satisfação” ai eu falei: “ta bom, então vamos conversar”. Quando foi uma base de umas 4 horas da manhã, eu falei: “agora eu vou embora”, ele falou “eu vou te contigo” “você vai?” ele falou: “vou”. Pois na hora do almoço ele disse então: “Seu Laurindo e dona Delia”, que são meus pais, “eu vim aqui hoje para pedir uma coisa a vocês”. Minha mãe virou para ele e disse: “se estiver no meu alcance” “eu vim pedi a mão da sua filha pra levar embora comigo” [...] ai minha mãe olhou assim “bom meu filho, se estiver no alcance... se ela quiser, e estiver no alcance dela [...] se for pra felicidade dela né, que Deus o acompanhe vocês, que faça vocês felizes” [...] fomos felizes até que a morte nos separou.¹²

Após a separação, outro momento conturbado da vida do cantor acontece em 14 de janeiro de 1968, quando Jackson sofre um acidente automobilístico. Sem dúvidas, aquele foi um dos momentos mais trágicos da vida e da carreira de Jackson do Pandeiro, já que o cantor teve que se submeter a diversas cirurgias e ficou impossibilitado de tocar seu precioso pandeiro. Mesmo sem correr risco de vida, Jackson do Pandeiro, por restrições médicas, teve que ficar “parado” e esperar por quase todo o ano de 1968 (MOURA; VICENTE, 2001).

Aquele ano fatídico foi marcado por dificuldades. Jackson teve o apoio da sua família, da sua nova mulher Neuza e de alguns amigos, mas as dificuldades financeiras eram constantes. O cantor perdeu espaço, pois não podia cantar nem produzir, e viu a ascensão de diversos novos cantores, como Geraldo Azevedo, além de sofrer com a morte do seu querido amigo, Rosil Cavalcanti, no mês de julho. Assim, os anos de 67 e 68 foram uma página negra, tamanha as dificuldades e mudanças na vida do cantor.

Com o retorno do pandeiro as suas mãos, mesmo que de forma não tão segura como antes, Jackson tenta se reestabelecer no cenário musical, lançando o disco *O fino*

¹² De Lá Pra Cá – Jackson do Pandeiro. Direção: Cristina Carvalho. Produção: Dea Barbosa. TV Brasil, 2009, 9’24. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m7aJtnaOqLI>. Acesso em: 07 de julho de 2017

da roça VOL. 2, que lhe rende uma parceria com o memorável Raul Seixas. Também lhe rende a parceria com o grupo Borborema, que resultou em uma caravana. Essa caravana lhe trouxe de volta, após vários anos, à sua amada Campina Grande.

A caravana serviu para reajustar financeiramente Jackson do Pandeiro, além de lhe trazer certa animação, ao ver que ainda tinha um público cativo para sua obra. E é justamente com essa animação que ele lança *O Dono do Forró*, que foi o título do seu LP lançado pela CBS, em 1971, que traz uma homenagem a sua cidade adotiva na música “*Forró em Campina*”. Todavia, apesar do lançamento dos seus discos e várias gravações acontecessem no ano, as músicas de Jackson do Pandeiro sumiam das programações das emissoras.

Apesar disso, a influência do cantor em outros ícones da música popular brasileira é notória. E muito mais que apenas cantores, Jackson do Pandeiro também conseguiu influenciar o movimento do Tropicalismo, que teve como fomentadores Caetano Veloso e Gilberto Gil. Considerado um pré-tropicalista, foi assim definido por João Bosco:

Acredito que Jackson foi o maior tropicalista de todos os compositores da nossa MPB, porque não tinha medo das informações extremas e, embora conhecesse muita coisa de música estrangeira, via sempre uma predominância da música brasileira sobre as outras. Para ele o coco era uma espécie de célula-mãe de todos os outros ritmos (SALES, 1984, p. 15).

Na música popular brasileira adquiriu inúmeros admiradores, como o próprio Gilberto Gil, que em entrevista ao Documentário *Mosaicos – A Arte de Jackson do Pandeiro*, relatou: *Uma voz única, um modo de pronunciar extraordinariamente próprio*.¹³ Vários outros artistas também valorizaram e reconheceram a figura de Jackson do Pandeiro, como Zé Ramalho, Elba Ramalho, Moraes Moreira, Geraldo Azevedo e Alceu Valença. Sobre o reconhecimento de diversos cantores da MPB, Soares (2011) comenta:

Grandes nomes da MPB lhe devotam admiração e já gravaram seus sucessos depois que o tropicalismo decretou não ser pecado gostar do passado da música brasileira, principalmente, a de raiz nordestina. Em 1998, foi o grande homenageado no 11º prêmio Sharp de Música. Sua

¹³ Mosaico – A Arte de Jackson do Pandeiro. Direção: Nico Prado. Produção: Fernando Abdo. TV Cultura, 2008, 10’40. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CfpTw_QgBIE. Acesso em: 07 de julho de 2017.

influência é até hoje sentida em artistas que regravam as músicas que ele celebrizou, como “O Canto da Ema”, gravado por Lenine, “Na Base da Chinela”, por Elba Ramalho, “A Mulher de Aníbal”, por Chico Buarque e Zeca Pagodinho, ou “Um a Um”, pelos Paralamas do Sucesso. Zé Ramalho acaba de lançar agora em 2010 um cd apenas com músicas gravadas por Jackson do Pandeiro. (SOARES, 2011, p.20)

No programa de *Lá Pra Cá* da TV Brasil, Geraldo Azevedo também comentou sobre a importância de Jackson do Pandeiro:

[...] Jackson é uma figura que tem uma importância muito grande, ele juntamente com Luiz Gonzaga são os dois mentores da música nordestina, não tem ninguém que represente mais do que eles... e Jackson do Pandeiro tem essa história fantástica até ligado ao cinema né, tem uma coisa ligada ao cinema também, porque ele foi do Atlântico, fez aqueles filmes com o Oscarito... aquelas coisas todas, então ele tem uma relação muito grande com a cultura brasileira, não só na música mas no cinema também [...] agora em termos da música, ele foi um inovador, um revolucionário porque na medida que ele transformou os ritmos nordestinos numa coisa muito característica dele assim, pessoal e dando uma dimensão de uma riqueza... foi uma coisa fantástica, eu acho que Jackson mudou tudo, é tanto que o próprio João Gilberto se referencia a ele como um dos influenciadores dele na maneira dele cantar, nas divisões... da métrica das músicas, porque ele tem um jeito de cantar todo dividido as palavras, então aquilo ali foi uma escola que ele transformou pra muita gente. Eu mamei daquelas... daquelas tetas musicais.¹⁴

Ainda no mesmo programa da TV Brasil, Elba Ramalho relata a importância dele para sua carreira:

Meus primeiros discos, as primeiras que assim eu conheci no Rio, Jackson foi uma das primeiras pessoas quando eu comecei a gravar, e aí lógico, o primeiro disco “Ave de Prata”, “Capim do Vale”, o terceiro “Elba” até “Do Jeito Que a Gente Gosta”, até ele tá vivo, todos os discos, o Jackson do Pandeiro era do Jackson... pode ver a ficha técnica que tá lá: Pandeiro: Jackson. Jackson do Pandeiro. Zabumba: Cícero. Então a família de Jackson tava sempre comigo no estúdio e ele me dava muita dica assim, que ele viu que eu tava começando a cantar, ainda não tinha tanta maturidade e a experiência que eu tenho hoje... é assim segurança rítmica também, ficava querendo fazer brincadeira, até porque ele junto né? E ele dizia: “Elba cante dentro da métrica. Você tá começando a cantar, vá dentro do compasso, não improvise nada não. Descubra o swing da voz, sempre dentro dos compassos justos, bem justos, mais adiante quando você tiver mais segura você...” tipo assim não queira ser eu agora não (risos) [...] Eu acho o Jackson uma universidade de canto assim, eu acho que todo cantor, seja pop, rock, qualquer coisa... dá

¹⁴ De Lá Pra Cá – Jackson do Pandeiro. Direção: Cristina Carvalho. Produção: Dea Barbosa. TV Brasil, 2009, 9’18. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=y3OFYUJ0c0U>. Acesso em: 07 de julho de 2017.

uma espiadinha na boca da noite, na madrugada, assim no escuro, se tiver vergonha, porque tem muita gente que tem muito preconceito, acha que Jackson do Pandeiro era aquele cantorzinho de feira, ele não... uma vez eu vi uma entrevista de Elis Regina onde ela disse: o canto de Jackson... cantar com Jackson do Pandeiro o buraco é mais embaixo". Ela falou uma expressão assim e eu entendi perfeitamente. Não era fácil não, porque ele tinha um swing na voz, uma afinação perfeita e uma capacidade de improvisação incrível. Ele improvisava notas numa leveza... e ele e o pandeiro junto ali era uma brincadeira [...] um foi feito pro outro .¹⁵

Com Geraldo Azevedo e Alceu Valença desenvolveu um projeto para o VII Festival Internacional da Canção, em setembro de 1972 na Rede Globo. Além disso, subiu aos palcos do Teatro Opinião, em Copabacana, para o espetáculo *Chicletes com Banana*, no dia 7 de setembro, em conjunto com João do Vale e Carmem Costa, com direção e produção de Jorge Coutinho e Leonildes Bayer. Voltou ao rádio em um programa junto ao prestigiado Adelson Alves, que foi um sucesso, com a alegria constante de Jackson na programação e contando com a participação de figuras importantes do cenário musical (MOURA; VICENTE, 2001).

A despeito disso, Jackson participava do mundo do samba. Na década de 70, ele foi muito disputado para participar como ritmista de diversas gravações, e além de saber fazer bem feito ele adorava participar, sendo ele um alçoz do ritmo. Dos discos de samba lançados no contexto em que Jackson estava inserido, grande parte tinha a contribuição instrumental dele e de outros nomes, como Wilson das Neves e Marçal.

Já no ano de 1973, o Hotel Nacional Rio projeta um grande espetáculo musical, e para o quadro “Coco, Xaxado e Rojão” são convidados para participar e se apresentar, representando os ritmos, Jackson do Pandeiro e o Grupo Borborema e para a performance plástica, um grupo de xaxadistas. Este projeto foi um sucesso, ganhando notoriedade e repercussão até no estrangeiro. Com tamanho êxito, tem-se a ideia de se juntar Jackson do Pandeiro a Alceu Valença no programa *Seis e meia*, que queria mesclar nomes conhecidos do público com cantores em ascensão, o que se tornou outro sucesso. Esses projetos de sucesso resultaram, no ano de 1977, em um dos maiores projetos musicais do Brasil, o *Pixinguinha*, que Jackson também participou em duas ocasiões, sendo a primeira em 1978 e a segunda em 1980.

¹⁵ De Lá Pra Cá – Jackson do Pandeiro. Direção: Cristina Carvalho. Produção: Dea Barbosa. TV Brasil, 2009, 9’18. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=y3OFYUJ0c0U>. Acesso em: 07 de julho de 2017.

Todas essas participações e atuações caracterizam-se como a volta do prestígio e reconhecimento da carreira de Jackson do Pandeiro pelo público. Assim, Jackson reconhecia a importância e valorizava projetos como o Pixinguinha, que, muitas vezes, além de lhe prestar homenagem, também valorizava a música brasileira e seus artistas, fazendo um diálogo entre a indústria cultural e a cultura musical brasileira.

Após o sucesso no *Seis e meia* e no *Pixinguinha*, Jackson do Pandeiro era encaixado em vários outros, fazendo participações no *Seis e meia na praça*, na Cinelândia e na Praça XV, em conjunto com o sanfoneiro Abdias e do repentista Azulão.

As diversas apresentações nesse período voltam a animar o Rei do Ritmo, que em 1981 lança seu último disco *Isso é que é forró*. O disco traz o retorno de Jackson do Pandeiro às paradas de sucesso no Brasil, tanto com boa repercussão na crítica musical brasileira, quanto com o deslumbre da população. Nesse momento ele é reverenciado como um dos grandes artistas populares do Nordeste ainda em vida e, além de receber honrarias, transmite por meio de suas músicas muita força, alegria e uma grande atualidade artística.

O último show realizado por Jackson do Pandeiro acontece na III Festa Junina da Amec, em Brasília onde ele foi à atração principal. Com o término do show, Jackson do Pandeiro se dirige ao aeroporto para pegar um avião para o Rio de Janeiro e durante a espera do voo ele se sente mal e entra em coma. Com urgência, entra na UTI da casa de Saúde Santa Lúcia e recebe uma avaliação não muito animadora. Passados alguns dias em coma, Jackson recobra a consciência, retornando até mesmo a conversar normalmente com sua mulher Neuza. Contudo, após um dia de melhora vem a falecer. Elba Ramalho, em entrevista para o De Lá pra Cá da TV Brasil, também comentou sobre os dias que antecederam a morte de Jackson do Pandeiro:

Pois é foi um momento estranho, triste, trágico porque eu fiquei carregando essa coisa nos ombros por muitos dias, por não ter podido convencer o Jackson a desisti da viagem que ele tinha que fazer. Nós nos cruzamos no aeroporto em Brasília e eu tava indo fazer uma conexão pra algum lugar, ele tava embarcando para outro. E aí “Jackson, ei, Cícero... a família toda, aí que bom... num sei o que”, aí ele me chamou num canto e disse assim: “Elba eu fui num médico ontem, o médico disse que eu tou enfartando”. Eu disse: “como enfartando?” a dimensão do infarto pra mim é uma coisa que eu tenho consciência disso, eu digo: “mas você tem que ir pro hospital agora. Agora!” chamei Cícero, chamei o outro irmão, chamei o povo

que tava com ele. Ele: “Não, não, tou viajando. Eu tenho um show hoje, eu vou fazer o show, quando eu chegar no Rio eu vejo isso”, Eu: “Jackson” e o meu voo chamando, eu indo”Jackson você não pode”¹⁶

O Rei do Ritmo, Jackson do Pandeiro, veio a falecer em 1982. Sobre sua morte, a Folha da Manhã publicou uma matéria intitulada “Ritmo Nordestino Perde o Humor de Jackson do Pandeiro”, em 12 de julho de 1982:

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 [...] Carmélia Alves, Benedito Nunes, Antônio Barros [...] e Cecéu [...] 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”. Neusa, a mulher de Jackson do Pandeiro, seguiu para Brasília na segunda-feira da semana passada mas pouco esteve com ele, já que o cantor esteve em coma no início da semana passada, e mesmo depois continuou internado no centro de tratamento intensivo da Casa de Saúde Santa Lúcia. No sábado, Neusa passou algumas horas com o marido, ele interessado nos “gols” de Zico e sem saber, segundo Neusa, da desclassificação do Brasil na Copa do Mundo. Reclamou da comida sem sal que lhe serviram no almoço e, apesar de diabético, pediu açúcar para o mamão da sobremesa e para a laranjada. Confiante em sua recuperação, Neusa voltou para o hotel em que se hospedava e às cinco da tarde recebeu telefonema para voltar urgentemente ao hospital, onde já encontrou Jackson do Pandeiro morto [...] (FOLHA DA MANHÃ, 12 de julho de 1982).

Foram inúmeros os trabalhos e um legado imenso para a música popular brasileira. Uma história de vida de superação e amor pela música, que se tornou, de fato, um ícone da música popular brasileira. Fernando Moura, biógrafo do cantor, em entrevista comenta sobre a necessidade de se explorar o repertório diversificado de Jackson do Pandeiro:

Ele se mantém praticamente inédito, quem conhece mais Jackson do Pandeiro, tirando algumas pessoas evidentemente, conhece 40, 30, 50 músicas... ele tem 415 músicas gravadas. Ele gravou de tudo. Coco,

¹⁶ De Lá Pra Cá – Jackson do Pandeiro. Direção: Cristina Carvalho. Produção: Dea Barbosa. TV Brasil, 2009, 4’36. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uydUlih53Go>. Acesso em: 07 de julho de 2017.

*samba, frevo. Ele foi considerado um excelente sambista na época dele. Respeitado pelos grandes sambistas do Rio de Janeiro... enfim ele gravou de tudo, então esse universo musical que reflete o universo musical do Brasil, ainda tá inexplorado, conseqüentemente a gente precisa ouvir mais Jackson do Pandeiro né, mais do que talvez a gente comentar, mais do que ler sobre ele!*¹⁷

Como falou Fernando Moura, mais do que na “teoria”, Jackson do Pandeiro deve ser celebrado a partir do seu repertório. Deve ser escutado, regravado, conhecido e comentado, pois, afinal, sempre se fala de sua importância sem medida para a música popular brasileira e sobre seu legado, mas isto fica, diversas vezes, apenas no campo das discussões, e apreciar o melhor de Jackson do Pandeiro nem sempre tem se feito. Cantou a diversidade musical e até brasileira. Acima de tudo, cantou o que viveu e, não apenas isso, mas onde viveu! Mas onde ele viveu? Um lugar de resistência e de luta, mas também um lugar de muita cultura, que as identidades, o imaginário e as práticas dialogam diretamente com seu povo: o Nordeste. A região onde Jackson nasceu será nosso próximo objeto de investigação neste capítulo.

2.2 Cultura e Identidade: o Nordeste e os nordestinos

O ser humano necessita dar sentido àquilo que os rodeia e a outras pessoas, criando significados e relações para viver. Assim a cultura e a sociabilidade interagem e estão presentes na sociedade. A cultura está impregnada no homem e no significado do que vemos, fazemos e desejamos, como também está ligada ao espaço e às redes de sociabilidade. Dessa forma, poetas, escritores, compositores, acadêmicos, entre uma infinidade de pessoas, focaram o Nordeste como tema recorrente de suas discussões, isto por que a cultura nordestina é extremamente rica. Concomitantemente, filmes, livros e músicas abordam as identidades nordestinas e sua cultura.

Cultura e identidade caminham juntas, pois as sociedades e suas respectivas culturas expõem um composto de práticas culturais para seus cidadãos. Por tal motivo, a cultura tem grande influência na formação da identidade de uma dada sociedade, já que eles estão expostos a práticas e costumes daquela localidade.

Segundo Sacristán (2002):

¹⁷ De Lá Pra Cá – Jackson do Pandeiro. Direção: Cristina Carvalho. Produção: Dea Barbosa. TV Brasil, 2009, 4’36. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uydUlih53Go>. Acesso em: 07 de julho de 2017.

A cultura é [...] a base de um potente vínculo social que nos aproxima das pessoas com quem compartilhamos as representações do mundo, os traços culturais em geral e os modos de comunicação, formando um genérico “nós cultural”. [...] A imagem sobre a cultura é representada para nós ou como uma entidade mais “pura”, ou como híbrida e mestiça, tendo consequências no modo como percebemos os outros; isto a transforma em um potente catalisador de nossas relações com os demais. A cultura aproxima-nos de uns e diferencia-nos de outros, podendo ser utilizado para aglutinar e para dividir. O equilíbrio para que a aproximação a uns não seja paralela à indiferença ou ao enfrentamento com os outros, a quem vemos como distintos, é um modelo de vida desejável que faz parte das preocupações da educação. (SACRISTÁN, 2002, p.101-102)

Cada ser humano no contexto cultural que vive tem construído historicamente visões e práticas culturais e sociais que os diferenciam de outra pessoa ao redor do mundo. Tudo isto é feito a partir da cultura que transmite as sociedades, como relata Cucho (1996, p.11): “Mesmos as funções humanas que correspondem a necessidades fisiológicas, como a fome, o sono, o desejo sexual etc. são informados pela cultura”.

Os costumes e conhecimentos, as relações sociais, as manifestações religiosas, intelectuais e artísticas formam as práticas culturais, que são passadas de geração a geração, firmando-se socialmente, dialogando com seu povo e se perpetuando na sua identidade cultural. E, de fato, os símbolos criados por cada sociedade são essenciais para dar significados a cada cultura, como comenta Laraia (1986):

Com efeito, temos de concordar que é impossível para um animal compreender os significados que os objetos recebem de cada cultura. Como, por exemplo, a cor preta significa luto entre nós e entre os chineses é o branco que exprime esse sentimento. [...] ou seja, para perceber o significado de um símbolo é necessário conhecer a cultura que o criou. (LARIAIA, 1986, p. 55-56)

O primeiro etnólogo a pensar o conceito de cultura foi Edward Burnett Tylor (in CUCHE, 1996, p. 35), que, por influência de Gustave Klemm e outros etnólogos alemães, pensou a cultura como: “o conjunto complexo que inclui o conhecimento, as crenças, a arte, a moral, o direito, os costumes e as capacidades ou hábitos adquiridos pelo homem enquanto membro da sociedade.”

Mesmo sendo descritivo e objetivo, Tylor consegue formular a gênese do conceito de cultura se distanciando da questão hereditária e biológica, introduzindo-a em uma dimensão coletiva. O conceito de cultura dessa feita não se limita apenas ao determinismo biológico ou geográfico, nem muito menos à ideia de civilização, mas aumenta suas possibilidades.

A etnografia surge nesse período como principal foco para se pensar as noções de cultura, já que estabelece relações com outros campos e os mapeia, levanta genealogias, seleciona informantes, e é nesse contexto que o antropólogo Frans Boas ganha notoriedade ao tratar das culturas primitivas.

Para Boas (1896), o foco na cultura estaria nas diferenças, ou seja, não existiriam diferenças entre primitivos e civilizados o que de fato lhes diferenciaria seriam as noções culturais adquiridas. Assim, para o autor, a diferença dos grupos humanos não seria de ordem racial, mas, sim, cultural. Desse modo, Frans Boas se distancia do conceito de raças para entender o comportamento humano e discute as concepções antropológicas do relativismo cultural (CUCHE, 1996).

A antropologia moderna tem reconstruído o conceito de cultura, que ao longo dos anos passou por inúmeras reformulações. Utilizando-se do esquema elaborado pelo antropólogo Roger Keesing (LARAIA, 1986) tentaremos pensar um pouco sobre essas teorias modernas sobre a cultura. De início, para ele, cultura seria:

Sistemas (de padrões de comportamento socialmente transmitidos) que servem para adaptar as comunidades humanas aos seus embasamentos biológicos. Esse modo de vida das comunidades inclui tecnologias e modos de organização econômica, padrões de estabelecimento, de agrupamento social e organização política, crenças e práticas religiosas, e assim por diante. (LARAIA, 1986, p. 59)

Além disso, as mudanças culturais são processos de adaptações, tal qual seleção natural. O domínio mais adaptativo da cultura está na tecnologia, na economia de subsistência e nos elementos da organização social e os componentes ideológicos dos sistemas culturais também podem ocasionar consequências adaptativas no controle da população, da manutenção do ecossistema, entre outros (LARAIA, 1986).

Também neste esquema são discutidas as teorias idealistas de cultura, que nessa reflexão se dividem em três. A *cultura como sistema cognitivo* é o primeiro explicado e é produto dos novos etnógrafos. Ela ocorre pela análise dos modelos construídos pelos membros da comunidade a respeito do seu próprio universo. A segunda abordagem é a da *cultura como sistemas estruturais*, que foi desenvolvida por Lévi-Strauss e que entende a cultura como um sistema simbólico, que é uma criação acumulativa da mente. Assim o seu trabalho estaria em descobrir na estruturação dos domínios culturais os princípios da mente que geram tais elaborações culturais (LARAIA, 1986).

Por fim, temos a *cultura como sistemas simbólicos*, que foi desenvolvida por Clifford Geertz e David Schneider. Geertz busca uma definição de homem baseada na definição de cultura. Para ele a cultura deve ser considerada como um conjunto de mecanismos de planos, receitas, controle, regras, instruções para governar o comportamento. Já para Schneider, a cultura seria um sistema de símbolos e significados, que compreende modos de comportamento, regras sobre relações, categorias e unidades (LARAIA, 1986).

Enfim, com toda a certeza, a discussão envolvendo cultura e sua conceituação continua sendo desenvolvida, já que isto é pensar a própria natureza humana. O que é fato é que quando pensamos em cultura temos logo em mente as questões relacionadas a identidade, pois ela é uma construção social, cultural e histórica. As reflexões sobre as identidades culturais a cada dia ganham mais força nas ciências sociais, que pouco a pouco ganham à ideia de diversidade.

Não nascemos com a noção de identidade nacional ou mesmo cultural, mas a partir das representações culturais criamos tal ideia. É por meio do discurso e de símbolos, que nos são passados por gerações, que nos tornamos parte de uma nação e cultura. Desse modo, recebemos o sentimento de identidade para com o povo de que fazemos parte, como defende Hall (2006, p.50) “uma cultura nacional é um modo de construir sentidos – um discurso – que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção de nós mesmos”.

Temos um sistema de representações e uma gama de significações culturais que atuam na cultura nacional e na identificação de seu povo. Independentemente das diferenças e singularidades de cada, segundo Hall (2006), para a cultura nacional:

[...] não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma e grande família nacional (HALL, 2006, p. 59).

As significações são assim essenciais para a construção de uma identidade. É a transmissão do discurso de significações para a próxima geração e como essa nova geração dá significado a esse discurso pelo qual perpetuamos a identidade nacional.

Para a identidade nordestina também não seria diferente. Cada região produz um discurso sobre si, o que também vai de encontro ao discurso do outro. Assim se edifica

a identidade regional. No caso do Nordeste, isto ocorreu a partir do próprio discurso gerado em seu seio e do discurso do Sul de estranhamento e diferença. Se hoje temos a imagem de uma identidade nordestina é por conta, como comenta Vasconcelos (2006), da união do discurso do próprio Nordeste e do Sul:

Sentindo-se abandonado no *porão da Casa Grande*, como insistente lugar do atraso, em contraponto a um Brasil moderno, do café e da indústria que nascia no Sul, seria necessária à emergência de um Homem com H maiúsculo, forte, capaz de recuperar a potência e o poderio deste saudoso lugar. Desta forma, o homem que melhor representaria o Nordeste, segundo o movimento regionalista, seria o sertanejo, aquele homem rude, embrutecido pela natureza, descrito tão bem por Euclides da Cunha como um herói, guerreiro, e resistente, capaz de enfrentar todo tipo de dificuldade e de sobreviver a elas. [...]A partir daí podemos perceber que o processo de estereotipia do nordestino associado ao sertanejo, ao homem da roça, não nasce apenas de uma disputa do Sul contra o Norte. É claro notar que o estereótipo associado aos atributos negativos do rural, e a criação de estigmas como: tabaréu, violento, fanático, messiânico, incapaz, miserável... nasce da necessidade do Sul se afirmar como: educado, moderno, capaz, rico, produtivo, racional... pela diferença. O fundamento que associa as representações do nordestino ligadas ao rural, mesmo no sentido de valorizá-lo, é decorrência de uma incoerente e voraz postura da elite do Norte que, em nome da manutenção de uma ordem econômica e política (patriarcal) e de uma sede de poder, utiliza a seca como o seu mote principal na mobilização de recursos para investimentos na região. (VASCONCELOS, 2006, p.7-8)

O Nordeste, como o próprio Brasil, tem sua cultura fruto de um encontro de diferentes práticas culturais, vindas tanto de negros, como de índios e também de europeus. Dessa maneira temos uma realidade plural de práticas culturais envolvendo sua sociedade, seu cotidiano e seu povo. A música, a dança, as festas populares e religiosas, a literatura e as manifestações artísticas se propagaram a partir de sua cultura que perpassa vários anos e que até nossos dias tem uma riqueza sem medida.

Mas para pensarmos o Nordeste, temos que antes entender a antiga divisão geográfica brasileira. Existiam apenas Norte e Sul no Brasil e essa divisão influenciou a construção da região nordestina como a vemos em nossos dias.

É interessante ressaltar que os conceitos ligados à região e espaço são construções históricas que perpassam temporalidades. Assim é necessário compreender que a região seria um “corte” espacial, sendo utilizado para a representação do real (SILVEIRA, 1990).

Sobre o regionalismo nordestino e do Sul do país, Silveira (1984) em *O Regionalismo Nordestino: Existência e Consciência da Desigualdade Regional* discute que:

A elaboração do estudo em torno de um espaço regional se originou da observação de algumas de suas características históricas mais marcantes. Trata-se do espaço mais antigo do país em termos de ocupação demográfica e econômica, disso resultando uma identidade objetiva, geográfica e cultural, diferenciada de outros espaços posteriormente ocupados, e mantendo sobre os mesmos uma hegemonia de praticamente três séculos. Essa identidade se consubstancia ainda, através de um longo processo, em um pensamento regionalista – forma de pensar as suas dimensões, limitações e relações – se não o mais arraigado, no entanto remanescente com bastante vigor no arcabouço mental brasileiro.[...] a caracterização da identidade regional em estado de crise e sua oposição a uma outra identidade espacial, o Sul do país. Em outras palavras, no discurso regionalista aparece explicitada como essência do próprio ser (em crise) do espaço regional "nordestino" a oposição (hegemônica) de um outro espaço regional."(SILVEIRA, 1984, p. 15-16).

Nessa perspectiva, um novo regionalismo surge no Brasil na década de 1920, que refletia as diferentes formas de representar as espacialidades no país. O Centro-Sul, e mais especificamente, São Paulo, se torna nesse período uma área diferente do resto do país, principalmente por conta do fim da escravidão e imigração em massa, por conta das várias mudanças técnicas e econômicas, e também pela modernização e sensibilidades artísticas e culturais.

O Norte nesse período sofre com crise e retrocesso, porque vive com a decadência e dependência econômica, com a falta de modernização tecnológica e de pessoas capacitadas para o trabalho, como também por conta da submissão política para outras áreas do país. Portanto, tanto o Sul como o Norte viviam momentos diferentes, e, muito mais que isso, os dois espaços se desconheciam:

[...] percebemos que a década de 1870 surge como um marco na história, num momento em que as discrepâncias entre as chamadas regiões Norte e Sul, pois, enquanto à região Sul adentrava uma fase, principalmente, econômica, próspera, a região Norte enfrentava uma crise financeira que viria a agravar-se com a seca de 1877-79. (BURGARDT, 2014, p.18)

Vale salientar também que a abolição escravista foi decisiva para o declínio econômico da região, ainda no século XIX, o que refletiu nos anos que se seguiu, já que antes da imigração europeia acentuada para o Sul do país, grande parte dos antigos escravos partiu rumo às fazendas de café da região:

Outra transformação do século XIX que afetou a região Norte foi a abolição do tráfico negreiro que [...]representou um problema financeiro, político e emocional para as províncias [...]as principais províncias produtoras de café –Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais –apropriaram-se dos escravos nortistas após 1850com o fim do tráfico internacional de escravos, o que contribuiu para uma maior concentração de renda e de população no Centro-Sul em relação à região Norte. (BURGARDT, 2014, p.19)

Na época existiam poucos transportes que ligavam os dois locais, e por si só sabemos a distância entre Norte e Sul do país. Além disso, a comunicação entre os dois locais também não era fácil, e assim os dois espaços viviam distintos e separados em um mesmo país.

A situação se acentuava por conta do desconhecimento das regiões. As coisas se tornavam bizarras ou arcaicas por falta de informações entre os espaços e por apenas se ouvir falar do desconhecido. Para Albuquerque Junior (2011, p.54), “as ‘diferenças’ e ‘bizarrias’ das outras áreas são marcadas com o rótulo do atraso, do arcaico, da imitação e da falta de raiz”.

Para piorar a situação, a imprensa ajudava a propagar de forma negativa e contrária a outra região, maximizando as diferenças. Para a imprensa paulista, o Nordeste é um lugar sem vida e de sequidão, principalmente por conta da calamidade que afligiu o local em 1919 e que teve a generosidade do Sul como aporte. De mesmo modo, os costumes do Sul são vistos com estranheza pelo povo do Norte. Conseqüentemente, a imagem dos dois locais fica ainda mais realçada por conta dos discursos propagado em que o outro é bizarro, diferente ou arcaico (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011).

Em “*São Paulo é a cabeça da nação*” – *Historiografia Regional e História Nacional no Brasil Republicano*, da historiadora Marly Motta, podemos observar a influência da imprensa no papel de colocar São Paulo como o lugar da modernidade e que, por consequência deveria ser modelo e guiar a nação, tal qual, Monteiro Lobato queria:

Na qualidade de portadores dessa “missão salvacionista”, os intelectuais se voltaram prioritariamente para a criação de um saber próprio sobre o país. Ocupando amplos espaços na imprensa, lócus privilegiado do debate político-intelectual da época, envolveram-se em um processo de questionamento da identidade nacional e, em consequência, de elaboração de novos ideais e modelos, por vezes vagos e contraditórios, mas que se cristalizaram na medida em que se tornaram núcleos em torno dos quais se estruturaram as aspirações nacionais. Um bom exemplo, a meu ver, é o “dilema” proposto por Lobato: São Paulo é o progresso, e, por isso mesmo, deve servir de modelo para o país. Ou São Paulo se torna hegemônico, ou o país estaria condenado ao “atraso”. (MOTTA, 2013, p.336-337)

A ideia dos intelectuais da época, inclusive de Monteiro Lobato, é que São Paulo seria a locomotiva que arrastaria para cima outros 19 vagões irmãos. Seria a tentativa de construir nessa perspectiva, o discurso que São Paulo deveria ser o centro da identidade nacional do país, transformando-a em uma cidade-capital, sendo um núcleo cultural e político, um lugar de memória e de símbolos, tal qual, as cidades romanas:

Embora a transferência efetiva da capital do Rio de Janeiro para São Paulo nunca tenha sido discutida institucionalmente, o que estava em jogo naquele momento de balanço do país era a afirmação de um novo lócus produtor da identidade nacional. Fundamental no processo de consolidação da hegemonia paulista (a “locomotiva”) no conjunto nacional (os “vagões”) seria a elaboração e a difusão de determinadas imagens, bem como a produção de certas representações,16 as quais, ao mesmo tempo em que deslegitimavam a “contemplativa” capital federal, qualificavam a “operosa” São Paulo como a nova “cabeça” da nação brasileira. A imagem da “cidade maravilhosa” à margem dos trilhos da modernidade, por onde correria a “locomotiva paulista”, fixou-se indelevelmente na memória coletiva, e se incorporou definitivamente ao imaginário nacional. (MOTTA, 2013, p.341)

O sucesso dessa empreitada ocorreria pelo intermédio da elaboração de discursos de caráter político, econômico, social e históricos para São Paulo se tornar o lugar privilegiado que contém o “espírito nacional”. Consequentemente haveria a necessidade da reconfiguração do regionalismo paulista para um regionalismo nacional. Resignificar para ampliar os sentidos e importâncias nacionalmente, para a industrialização e a lavoura cafeeira, por exemplo, se tornar preponderantes na historiografia nacional. Nesta perspectiva o Sul, e mais especificamente, São Paulo se torna o centro do país, como espaço de modernidade, de grandes feitos e que levaria o país ao crescimento.

Assim, para Naxara (1998):

A passagem do século XIX para o XX constitui um momento privilegiado para o estudo do imaginário sobre a população brasileira, por ter sido um período em que aparecem diversas tentativas de compreensão globalizadoras da sua cultura e da sua história, no âmbito mais amplo da cultura ocidental, de forma a elevar para um centro nodal a questão da identidade: identidade da nação, identidade do povo brasileiro. O fio condutor dessas análises pautou-se por uma concepção evolucionista da história, tendo o progresso como ideia central e uma angústia quanto a possibilidade da sua realização num país visto como “atrasado” em relação ao mundo “civilizado”. (NAXARA, 1998, p.17-18).

O Nordeste como região é instituído apenas em 1920, mas os discursos a respeito da região não mudam e o regionalismo ganha mais força, isso por conta da falta de imigrantes no Nordeste e a presença deles no Sul. Para a imprensa e pensadores da época, São Paulo era superior, já que era formada por imigrantes europeus e elementos do velho mundo, e, conseqüentemente, vivia longe dos índios, dos negros e mestiços, antes escravos. O que fazia o Nordeste ser considerado inferior justamente por esta submestiçagem. Assim o regionalismo paulista era dito como superior em detrimento às outras regiões nacionais, pela ascendência europeia branca e pela modernidade: “O povo brasileiro, visto por suas elites, aproximavam-se do atraso e da barbárie, enquanto que o que se tinha em vista era alcançar o progresso e a civilização.” (NAXARA, 1998, p.18)

Afinal, era uma região que não tinha modernidade, não tinha imigrantes. O outro, o oposto, era sinônimo de retrocesso, arcaico, diferente. Nesse sentido, o imaginário e a invenção desse Nordeste acontecem. No entanto, essa visão logo era mudada a partir do momento em que pessoas saíam da própria região Sul e iam para o Nordeste, entendendo e observando uma realidade bem diferente.

Como observamos, os discursos estavam sempre a ser reproduzidos e tentavam mostrar representações dos outros, mesmo que de fato uma região como o próprio Nordeste não fosse tal como era difundida pelos meios de comunicação. Sobre isso Albuquerque Junior (2011) comentou:

os discursos fazem ver, embora possam fazer ver algo diferente do que dizem. São as estratégias de poder que orientam os encontros ou as divergências entre o visível e o dizível e o contato entre eles (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011, p. 59).

A população reproduzia os discursos que eram ditos pela imprensa e por pensadores da época e tudo isso era propagado, construindo no imaginário um

determinado Nordeste para a sociedade. Para Albuquerque Junior (2011, p.71), “É nesse momento que muitos dos estereótipos que marcam os diferentes espaços e populações do país se gestaram”.

A falta de investimento por parte do Estado fortalecia o imaginário decadente do Nordeste para os sulistas, e, além disso, os movimentos messiânicos e o cangaço lhes davam uma ideia de retrocesso que com os problemas da seca só eram acentuadas. Esses movimentos lhes pareciam um estigma de violência e fanatismo, que para eles estagnaria a sociedade, isso porque não faziam parte dos seus costumes nem aconteciam em sua região. Assim, o discurso propagado era que o Sul era moderno, civilizado e o desenvolvimento do país, e o Nordeste, além de não ser nada que o sul era naquele contexto, deveria tentar se renovar para assim ser:

As análises são unânimes na caracterização "dois Brasis": um arcaico, subdesenvolvido, localizado sobretudo no Nordeste agrário; outro moderno, identificado com o progresso e desenvolvimento, localizado no Centro-Sul industrial. A noção de centro-periferia, aplicada á interpretação das disparidades entre as nações, era transposta para as interpretações das desigualdades regionais internas ao país, sob uma perspectiva de interesses urbano-industriais, que consubstancia, destarte, uma segunda vertente historiográfica sobre o Nordeste, de feição liberal neoclássica.[...] O grande intérprete dualista foi Celso Furtado. A par dos estudos sobre a formação econômica e social do Brasil, preocupou-o a caracterização da região Nordeste. Sua percepção do espaço regional é mais ampla, estabelecendo a sua inserção no conjunto brasileiro à luz dos parâmetros ideológicos dualistas, isto é, sob a perspectiva da etapa de revolução burguesa a ser alcançada como forma de superação não só do subdesenvolvimento brasileiro, mas, neste, o subdesenvolvimento do "Nordeste arcaico", de estrutura agrário-oligárquico, rotulada por alguns autores do período como "feudal". (SILVEIRA, 1984, p. 29)

Após entendermos a imagem da identidade nordestina criada pelo outro, agora entenderemos aquela feita pelo próprio Nordeste. Como relatamos, o Nordeste passa a existir somente na década de 1920 e o termo se dava para designar a área de atuação da Inspeção Federal de Obras Contra as Secas (IFOCS). O Nordeste para o IFOCS era justamente a parte do Norte que estava sujeita às estiagens e, por conta, disso era preciso uma atenção especial àquele espaço. A estiagem e a seca foram fundamentais para a criação do Nordeste, pois veiculam a existência do Norte e Nordeste para o Sul do país e seus problemas. Enquanto isso a separação entre Norte e Nordeste se dá no discurso para a população, a partir da preocupação com a migração nordestina para o

Norte, com a intenção do trabalho na extração da borracha, o que ocasionaria a falta de trabalhadores nas lavouras do Nordeste (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011).

A maior referência do Nordeste nessa época era a cidade do Recife, que era a capital intelectual da região, pois acolhia para a formação intelectual os filhos das classes dominantes de toda a região. Além de ser um centro de desenvolvimento médico, comercial e de exportação, o Recife também nesse contexto já contava com a Faculdade de Direito do Recife e o Seminário de Olinda, locais de sociabilidade que formavam e aglomeravam intelectuais que faziam discursos regionalistas e também discutiam sobre política, cultura, artes e economia.

Temos também no Recife o principal centro jornalístico que era referência para diversos estados nordestinos: *O Diário de Pernambuco*. Os jornais do Diário de Pernambuco difundiam a ideia de Nordeste e do novo recorte regional brasileiro, como também disseminava as reivindicações dos Estados. Um dos maiores pensadores que escreveu em torno de cem artigos e enviou para os Estados Unidos, utilizando-se bastante dos jornais da época, foi Gilberto Freyre, que discutia o pensamento tradicionalista e regionalista.

Em comemoração ao centenário do jornal produziu-se o primeiro livro que pensou o Nordeste para além dos fatores econômicos, políticos, geográficos e naturais, *O Livro do Nordeste* do próprio Gilberto Freyre, que, com uma abordagem cultural e artística, faz um recorte regional, resgatando a história, as tradições e as memórias.

O Livro do Nordeste antecipa o importante Congresso Regionalista do Recife de 1926, em que pode ser observado o sentimento regionalista pelo Nordeste, e por sua cultura e manifestações artísticas. Albuquerque Junior (2011) diz que o Congresso Regionalista do Recife teve importância:

[...] “para unir cearenses, norte-riograndenses, paraibanos, pernambucanos, alagoanos, sergipanos, em torno de um patriotismo regional”, estimulando, “o amor ao torrão natal de cujo salubre entusiasmo, de cujo grande ardor se faz a estrutura das grandes pátrias”. O congresso teria em vista salvar o “espírito nordestino” da destruição lenta, mas inevitável, que ameaçava o Rio de Janeiro e São Paulo. Era o meio de salvar o Nordeste da invasão estrangeira, do cosmopolitismo que destruíra o “espírito” paulista e carioca, evitando a perda de suas características brasileiras (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011, p. 86).

O principal objetivo do congresso foi de colaborar com os movimentos políticos que desejavam o desenvolvimento material e moral do Nordeste, defendendo os seus interesses em solidariedade. Ocorrendo no Centro Regionalista do Nordeste, o congresso também tinha o interesse de formar uma legítima unidade regional do Nordeste, assim extinguindo o particularismo provinciano e criando uma comunhão regional. Além disso, era preciso organizar eventos, exposições artísticas, excursões e bibliotecas com produções de intelectuais da região que congregassem elementos da cultura nordestina. Nessa ocasião foi feita a edição da revista *O Nordeste* (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011).

A ideia, emergência e institucionalização de Nordeste começaram a se propagar, inclusive, entre as classes populares a partir desses eventos e manifestações dispersas que ocorreram em toda a região. Essa ideia se popularizou na sociedade, dando força ao regionalismo nordestino, aumentando as conquistas econômicas no aparelho do Estado e também dando visibilidade a suas reivindicações.

Portanto, de forma geral, o Nordeste surge por conta do combate à seca, ao cangaço e ao messianismo, da série de práticas discursivas que produziu um conjunto de saberes de caráter regional e também da manutenção dos privilégios por parte das elites.

Destarte, o Nordeste foi criado como espaço e região, e, mais que isso, como identidade cultural por aqueles que nele moram e pelos outros que o veem como diferente. Nesse meio, o imaginário atua, sobretudo pelas imagens difundidas sobre o Nordeste do país. Esse imaginário e as imagens que ajudam a imaginar são concebidos por meio da vida intelectual, sensitiva e da junção do espaço e tempo, produzindo representações que se relacionam com o passado e o presente e com a identidade e a cultura. Por meios como músicas, livros, imagens e imaginário se difunde a ideia do que seria o Nordeste e das pessoas que lá vivem (NOBREGA, 2011).

A construção da imagem de Nordeste no imaginário popular se deu por meio de escritores, cantores, intelectuais e pintores cujos trabalhos tematizavam a figura do nordestino forte e valente, a seca e a fome, e principalmente a fuga do Nordeste para o Sul. Desse modo, essa construção imaginária chega a moldar a identidade cultural dos nordestinos e essa imagem se estende para as pessoas de outras regiões, fazendo o Nordeste receber e criar símbolos que o constituem, tal como, a imagem da paisagem

nordestina difundida por todo o Brasil fortalecendo esse imaginário nordestino. Segundo Albuquerque Junior (2008):

[...] as paisagens são construções do olhar humano, sempre orientado por valores, costumes, concepções políticas, éticas e estéticas, interesses econômicos e sociais, e são ditas a partir de conceitos, metáforas, tropos linguísticos, palavras que pertencem a uma dada trama histórica, a uma dada temporalidade, a lugares de sujeito, a lugares sociais. “Contemplar” a paisagem é fabricá-la para consumo individual ou coletivo, é procurar fixá-la, ou dissipá-la, monumentalizá-la, ou arruiná-la, memorizá-la ou esquecer-la, é gravá-la ou inscrevê-la em algum suporte que garanta sua perenidade ou que apague suas marcas. (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2008, p.205)

Assim poemas, filmes, imagens, espetáculos, programas de televisão e peças teatrais representam quase sempre a mesma paisagem inóspita e de sequidão. Raras vezes se fala do litoral nordestino, pois o que temos em mente é a fome e a seca. Mais que isso, o sertão não é necessariamente um espaço apenas de sequidão, mas tem nas mudanças climáticas sua vegetação verdinha também. O Nordeste brasileiro tem, na verdade, diferentes climas e paisagens na sua espacialidade. Todavia era interesse da elite regional transparecer para o resto do país esse símbolo de Nordeste seco e sofrido, pois assim eles conseguiriam reivindicar melhorias em obras, investimentos, cargos e recursos.

Um Nordeste que se modernizava, fonte do algodão e da cana, não vendia e não ajudava os interesses das elites locais. Dessa maneira, logo a paisagem sertaneja se configura na imagem do Nordeste nas primeiras décadas do século XX e se perpetua por meio de escritores, músicos, intelectuais e pintores, que propagam a paisagem nordestina como sendo unicamente a do sertão.

Por meio dessa paisagem criada que se formam os símbolos, os mitos, o subdesenvolvimento e a miséria. Esse discurso propagado bebeu da intencionalidade das elites e se tornou verdade tanto para as pessoas que moravam fora do Nordeste como para os próprios nordestinos. De acordo com Albuquerque Junior (2008), essas paisagens nordestinas:

[...] giram ao redor do sol, compõem-na somente com vinte palavras que falam do seco, falam de um Nordeste debaixo de um sol ali do mais quente vinagre, que reduz tudo ao espinhaço, cresta o simplesmente folhagem. Uma paisagem condicionada pelo sol, pelo gavião e outras rapinas, onde estão os solos inertes em que se cultiva apenas o que é sinônimo de míngua. Paisagem que mata muitos, mas

enriquece a poucos. Paisagem fixa, petrificada, que não quer mudança nem de hierarquias nem de poderes. Paisagem que não é neutra, não é natural, é construção das relações de poder que moldaram este recorte regional, talvez seja sua espacialização, sua inscrição nas superfícies do mundo. A paisagem nordestina é um pedaço de mundo significado, que adquire um sabor particular, cores e sensações particulares pelos investimentos subjetivos que aí se processaram. A paisagem nordestina é fruto da escolha de alguns elementos do sublunar e pode ser usada para fins políticos, estéticos, pedagógicos diversos. Paisagem que, mesmo com cupins, ainda é sustentáculo de uma política e de uma estética nesta região e no país. Paisagem que dói nos olhos e que, esperamos, fira as mentes para nos abrir a possibilidade de outras manhas, de outras manhãs (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2008, p. 216-217).

Assim a imagem do nordestino é criada a partir dos discursos das pessoas de fora do Nordeste e dos próprios nordestinos. Mas, e sua identidade? As identidades nordestinas são formadas não apenas pela imagem criada dela, mas a partir das práticas sociais e culturais que lhe vêm sendo entregues desde que o Nordeste foi institucionalizado, ou até mesmo antes disso.

As identidades culturais nordestinas não se restringem apenas ao seu nascimento. É claro que a naturalidade que daria essa identidade pelo nascimento é uma das formas de obtê-la, mas não necessariamente por se nascer num local essa identidade será gerada automaticamente, pois, afinal, nem todos se criam e vivem nesse espaço ou têm a intenção de compartilhar das mesmas práticas. Assim, não podemos afirmar que todos que nascem no Nordeste, por terem nascido naquele espaço, com uma diversidade de práticas culturais e sociais terá uma determinada identidade. Isso também seria um equívoco, por conta da globalização e modernização, que acabaram com as fronteiras de localidades, além do fato de algumas pessoas terem origens familiares em outros locais, e, assim partilharem mais de uma cultura do que de outra (PENNA, 1992).

A vivência seria um aspecto que poderia conferir tal identidade nordestina para um sujeito. O convívio dentro dos limites da espacialidade contribuiria para essa identidade cultural ser adquirida. As práticas sociais e culturais vividas naquele dado local, como as experiências vividas no Nordeste, podem conferir em pessoas nascidas em outras regiões uma identidade nordestina. Muitas pessoas adquirem esse tipo de identidade, pois migram para a região em razão do trabalho ou de outras atividades que demandam tempo, e assim ganham experiências culturais e se identificam tanto com as pessoas que moram no Nordeste como com as práticas culturais e sociais vividas na região (PENNA, 1992).

É dessa forma que existem pessoas que se autodefinem como nordestinas e assim se reconhecem, mesmo sem terem nascido na região, mas se utilizam das práticas culturais nordestinas, criando, de certa forma também, uma identidade (PENNA, 1992).

Assim, nordestino é mais do que alguém que nasceu em uma região. Configura-se como parte de uma identidade e cultura. Evidentemente que a “nordestinidade” não é uma identidade fixa do sujeito e também não quer dizer que o sujeito não dialoga com outras culturas, mas que parte da identidade daquele indivíduo concentrará um sentimento significativo de Nordeste, ou seja, algo que estará em sua formação e que é essencial para o sujeito entender sua identidade.

Os discursos, os diversos simbolismos no meio cotidiano, as linguagens da vida social e o montante de práticas e manifestações sociais e culturais constroem as identidades nordestinas que não se constituem em apenas uma, mas em diversos jeitos de ser nordestino.

Dito tudo isto, queríamos entender como Jackson do Pandeiro e seus compositores representaram os nordestinos. Quem e como eram os homens e as mulheres nordestinas representados em suas músicas? De pronto, queríamos deixar em evidência algo muito importante para essa questão de gênero. Na música *Tem Pouca Diferença*, feita por Durval Vieira em 1981 e lançado no LP *Isso é que é forró*, Jackson canta as diferenças entre homens e mulheres, com um pensamento muito interessante para a época, pois observamos que para eles não existiam diferenças:

Tem Pouca Diferença¹⁸

Que diferença da mulher o homem tem
 Espera aí, que eu vou dizer meu bem
 É que o homem tem cabelo no peito
 Tem o queixo cabeludo, e a mulher não tem
 No paraíso um dia de manhã
 Adão comeu maçã
 Eva também comeu
 Então ficou
 Adão sem nada
 Eva sem nada
 Se Adão deu mancada
 Eva deu também
 Mulher tem duas pernas
 Tem dois braços, duas coxas

¹⁸ Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/jackson-do-pandeiro/1622333/>. Acesso em: 08 de agosto de 2017.

Um nariz e uma boca
E tem muita inteligência
O bicho homem também tem do mesmo jeito
Se for reparar direito, tem pouquinha diferença
(Durval Vieira, 1981)

A luta feminista perpassa muitos anos, sendo o principal marco a década de 1970: “No contexto da América Latina, o movimento feminista atua mais fortemente a partir da década de 1970, em um cenário de contestação aos governos militares autoritários e repressivos. Há particularidades no processo da Organização Feminista Latino-Americana” (SANTOS; OLIVEIRA, 2010, p.15).

Já no Brasil a luta por direitos iguais:

[...] a atuação do feminismo também expressa diversidade de manifestação e de fundamentação teórica, embora apresente suas particularidades histórico-culturais, aparece inicialmente – na segunda metade do século 20 – como reivindicação pelo direito ao voto, mesmo que, de maneira muito pontual [...] Somente na década de 1970 é que o movimento feminista no Brasil ganha forças, aliado às comemorações do Ano Internacional da Mulher, 1975, e ao contexto de resistência ao Regime Militar, adentrando no processo de reabertura política, o que desencadeia uma série de mudanças e conquistas, relacionadas à luta por uma nova condição da mulher no país. (SANTOS; OLIVEIRA, 2010, p.16)

Dessa forma, observar uma música, ainda no século XX, com o discurso que coloca homens e mulheres no mesmo lugar é ousado e inovador. A diferença do homem e da mulher citada na música está em fatores biológicos, como ele relata: “É que o homem tem cabelo no peito /Tem o queixo cabeludo, e a mulher não tem”, e por aí findasse as diferenças.

E mesmo com diferenças biológicas, ainda observamos que temos tudo igual ao outro: “Mulher tem duas pernas /Tem dois braços, duas coxas /Um nariz e uma boca /E tem muita inteligência /O bicho homem também tem do mesmo jeito /Se for reparar direito, tem pouquinha diferença”.

Para demonstrar ainda mais o pé de igualdade, a música faz referência a uma passagem bíblica muito conhecida e que para os cristãos é muito importante. Segundo a bíblia, existia a árvore do conhecimento do bem e do mal no paraíso, que não poderia ter seu fruto comido, pois se assim fosse feito o homem ficaria distante de Deus, mas sob a influência da serpente e depois de sua mulher, Eva, Adão come o fruto proibido e condena o mundo ao pecado. Contudo, para Jackson e o compositor Durval Vieira, não

houve culpa apenas de Eva, como muitas vezes é demonstrado, pois os dois erraram e teriam igualmente culpa: “No paraíso um dia de manhã /Adão comeu maçã /Eva também comeu /Então ficou Adão sem nada /Eva sem nada /Se Adão deu mancada /Eva deu também”. Desse modo, entendemos que tanto o homem como a mulher para Jackson do Pandeiro são iguais e não têm diferença. Mas como ele representa e observa o homem nordestino em suas músicas, então?

A representação do homem está naquele entendimento de que o nordestino é valente, bruto e que resolve seus problemas na ponta da peixeira. Vemos isso em uma gama de músicas de Jackson do Pandeiro. Isso talvez ocorresse por ele retratar em muitas de suas músicas contendas e brigas em meio a festas e forrós daqueles locais. Em *Compadre João* composta por Rosil Cavalcanti e Jackson do Pandeiro em 1958, em *Forró do Jackson*, podemos observar isso:

Compadre João¹⁹

Vocês sabem quem sou eu ?
É o compadre João,
Cuidado, vocês sabem quem sou eu ?
É o compadre João.

Lá na Paraíba briguei em Princesa,
Minha natureza não sofreu abalo,
Briguei em São Paulo na revolução,
Ajudando aos paulistas quatrocentão,
Cheguei em Caxias num dia de feira,
Me fiz na peixeira e não vi valentão.
(refrão)

No meu Pernambuco já fui num forró,
Fiz trança, dei nó, lá no ribeirão,
De punhal na mão lá em Limoeiro,
Botei cangaceiro pra baixo do chão,
No Rio já fui malandro em favela,
E mulata donzela me beijava a mão.
(refrão)

Eu já fui boiadeiro, depois motorista,
Correndo na pista era assombração,
Fui bom no balão, fui craque decente,
Meu tijolo quente queimou muita mão,
Já fui em salão,
Já fui empregado e hoje sou patrão.
(refrão)

¹⁹ Disponível em: <https://www.lettras.com.br/jackson-do-pandeiro/compadre-joao>. Acesso em: 08 de agosto de 2017.

(Rosil Cavalcanti e Jackson , 1958)

A música faz diversas referências a momentos históricos brasileiros, tais quais: “Lá na Paraíba briguei em Princesa,/Briguei em São Paulo na revolução,/Ajudando aos paulistas quatrocentão,/ Botei cangaceiro pra baixo do chão,;” Mas o que de fato entendemos é que independentemente do local ou do contexto em que o nordestino esteja inserido, ele sempre será o sujeito valente que não foge da luta e de uma boa briga. Para Albuquerque Junior (2013, p.208-209), o nordestino “será definido, acima de tudo como uma reserva de virilidade, um tipo masculino, um macho exacerbado, que luta contra as mudanças sociais que estariam levando à feminização da sociedade”.

Essa ideia de brigão e de bravo persiste em diversas músicas de Jackson do Pandeiro, que representa o nordestino como alguém que não leva desaforo para casa, mas que resolve tudo na hora. Em *A Base De Bala*, de 1963, composta por Maruim e Oscar Moss, observamos essa representação do homem nordestino:

À Base De Bala²⁰

É isso e se não gostou azeite
 Não é meu parente falou Jeremias
 O cabra indecente que entrou no forró
 Bancando o valente

Jeremias falou
 Respeite sujeito
 Se porte direito
 Porque desse jeito vai perder o conceito
 Te ponho a tiros pra fora da sala
 Com essa decisão
 O tal valentão
 Ficou sem ação
 Perdeu a noção
 Porque viu então
 Que a situação
 Era a base de bala

(Maruim e Oscar Moss, 1963)

O homem que chegou se achando, foi afugentado e se aquieta rapidamente quando vê que naquele local as coisas eram resolvidas na base da violência. “O cabra indecente que entrou no forró /Bancando o valente” com toda a marra, se dá mal quando o “Jeremias falou /Respeite sujeito /Se porte direito /Porque desse jeito vai perder o conceito/Te ponho a tiros pra fora da sala” logo ele entende que o sujeito não estava

²⁰ Disponível em: <https://www.letras.com.br/jackson-do-pandeiro/a-base-de-bala>. Acesso em: 08 de agosto de 2017.

para brincadeira e “Com essa decisão /O tal valentão /Ficou sem ação /Perdeu a noção /Porque viu então /Que a situação/Era a base de bala”. Assim, nas diversas festas que Jackson vai narrando em seu repertório à figura do machão que não admite desaforos e resolve as coisas com a violência sempre se repete. Para Vasconcelos (2006):

É assim que o Brasil de cima se apresenta, forte, viril, duro e ríspido, influenciado pelo meio ao desenvolver uma capacidade de enfrentar tudo e a todos para sobreviver, sobreviver aqui no sentido de resistir, tanto a seca, que assola grande parte da região, quanto no sentido de manter a pureza da brasilidade, se resguardando, pela distância, das destruidoras influências modernizantes/estrangeiras, a que o Sudeste estava sujeito. (VASCONCELOS, 2006, p. 8).

A violência parece ser um atributo do homem nordestino, ao menos no imaginário, e vemos isso sendo representado em diversos meios. A representação do Nordeste também é a representação do cabra macho, que não abre brecha para a frouxidão, para a covardia e para a fraqueza. A ideia de resolver seus próprios problemas por meio da violência se perpetuou, mas cai em uma bifurcação perigosa entre valentia e criminalidade.

A representação de cabra macho parte do imaginário histórico do cangaço e dos tempos de coronelismo onde as coisas eram resolvidas pelas próprias mãos. Segundo Albuquerque Junior (1999), os cordéis também teriam parcialidade nisso:

A narrativa de um crime contemporâneo pelo cordel, atualiza, na verdade toda uma tradição de narrar contendas, pelejas, desafios e valentias que remete à própria origem dos folhetos entre nós, no final do século XIX, bem como ao romancelheiro medieval europeu, ao qual ele se liga. Mesmo os folhetos que são escritos atualmente, quase sempre remetem as suas histórias para um tempo no qual “reinavam os coronéis e os cangaceiros” no Nordeste. É com uma certa ponta de nostalgia que estes folhetos constroem este Nordeste onde a violência andava solta, onde os homens adquiriam status pelo seu destemor e não pelo seu dinheiro. Nordeste onde a covardia era o maior defeito e a valentia a maior virtude, onde a macheza era testada todos os dias [...] os folhetos de valentia, que chegam a constituir um gênero do cordel, tratam de permanentemente atualizarem este conjunto de imagens e enunciados que estão no começo da própria elaboração da identidade do nordestino, no início do século. (ALBUQUERQUE JUNIOR, 1999, p. 176-177)

Assim, o discurso criado por essas narrativas é que o nordestino não se submete às injustiças da sociedade, nem muito menos aos ricos ou à desonra, e que a coragem contra os desmandos é o símbolo da sua virilidade como macho. Para Grangeiro (2013,

p.6): “É como se essa virilidade do nordestino estivesse diretamente associada ao seu isolamento cultural. Um espaço conservador, que resguarda para si o papel de defensor da virilidade.”.

Vemos no repertório de Jackson do Pandeiro muitas músicas que representam esse cabra macho que gosta de uma briga, sendo algumas: *Cabo Tenório*, *Forró de Surubim*, *Lei da Compensação* e *Moxotó*. Na música *Proibido No Forró*, feita por Maruim e Ary Monteiro em 1961, temos um detalhe muito interessante:

Proibido No Forró²¹

Quando Joca chegou,
Quis entrar no forró ninguém deixou

Ficou a ciscar no terreiro
Com uma peixeira na mão
O Joca era um tipo desordeiro
Danou-se a dizer palavrão
No momento saía cada nome
E gritava ai dentro não tem homem
E sem tem pule do lado de fora
Que na hora eu mostro que o pau come

Uma nega que estava no forró
Achou que a coisa tava demais
Correu dentro e pegou um pau-cipó
E gritou vou tirar o seu cartaz
Quando o povo aquela voz escutou
Muito homem valente desmaiou
E o Joca disse eu vou
Essa é mulher macho sim senhor
(Maruim e Ary Monteiro, 1961)

Nessa música também vemos a figura do cabra macho típico nordestino, que é valente e gosta de uma boa briga: “Quando Joca chegou, /Quis entrar no forró ninguém deixou/Ficou a ciscar no terreiro /Com uma peixeira na mão”. Contudo, nesta mesma música observamos a representação de outra figura importante para nossa discussão: a mulher nordestina. Jackson do Pandeiro canta: “Uma nega que estava no forró/Achou que a coisa tava demais/Correu dentro e pegou um pau-cipó/E gritou vou tirar o seu cartaz/Quando o povo aquela voz escutou/Muito homem valente desmaiou/E o/Joca disse eu vou /Essa é mulher macho sim senhor”.

²¹ Disponível em: <https://www.letras.mus.br/jackson-do-pandeiro/1862495/>. Acesso em: 08 de agosto de 2017.

Além da representação masculina do Nordeste, também temos a representação feminina, e como observamos é uma representação não tão diferente do nordestino, sendo apresentada como a “mulher-macho” em algumas músicas do Jackson do Pandeiro. Vemos uma mulher que não se submete ao querer do homem, mas que se impõe e mete medo, como a que vimos na música *Proibido No Forró*. Isso também ocorre na música *Forró Em Limoeiro*²², quando ele canta: “Foi quando eu vi a Dona Zezé/A mulher que é, diz que topa parada/De saia amarrada fazer coco/E dizer: eu brigo com cabra canalha/Puxou da navalha e entrou no forró.”.

Seja por influência da música “Paraíba”, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, que deixou na memória o discurso da “mulher-macho”, seja pela garra e determinação das mulheres, que ficavam no Nordeste em tempos de seca enquanto seus maridos iam tentar a sorte no Sul do país, o termo se proliferou pelo Nordeste e ainda hoje é muito difundido pela região e pelo país. Assim, evidentemente que muitas músicas de Jackson também representam a mulher valente e que não se submete, como em *A Mulher do Aníbal* de Genival Macedo e Nestor de Paula, que relata a briga da esposa de um homem chamado Aníbal com um esperto chamado Zé do Angá:

A Mulher do Aníbal²³

Ôi que briga é aquela que tem acolá?
É a mulher do Anibal com Zé do Angá (2x)

Numa brincadeira lá no brejo do véio
A mulher do Anibal foi pra lá dançar
Você não sabe o que aconteceu
O Zé, inxirido, quis lhe conquistar

Que briga é aquela que tem acolá?
É a mulher do Anibal com Zé do Angá (2x)

De madrugada terminada da festa
Era gente à beça a se retirar
No meio da estrada o pau tava comendo
Era a mulher do Aníbal com Zé do Angá

Que briga é aquela que tem acolá?
É a mulher do Anibal com Zé do Angá (2x)

Perguntei: "Por que brigam vocês dois agora?"

²² Disponível em: <https://www.letras.mus.br/jackson-do-pandeiro/608429/>. Acesso em: 08 de agosto de 2017.

²³ Disponível em: <https://www.letras.mus.br/jackson-do-pandeiro/1617170/>. Acesso em: 08 de agosto de 2017.

Diz ela: "este cabra quis me conquistar
Então fui obrigada a quebrar-lhe a cara
Pra mulher de homem, saber respeitar"

Que briga é aquela que tem acolá?
É a mulher do Anibal com Zé do Angá (2x)

O dotô Xumara, subdelegado
Veio vexado ver o ocorrido
Quando chegou no local da luta
O Zé do Angá havia morrido

Que briga é aquela que tem acolá?
É a mulher do Anibal com Zé do Angá
(Genival Macêdo e Nestor de Paula, 1954)

A mulher-macho nessa representação não aceita o cortejo do esperto Zé do Angá, pois era casada e se sente ofendida pela atitude do sedutor: “Perguntei: "Por que brigam vocês dois agora?"/Diz ela: "este cabra quis me conquistar/Então fui obrigada a quebrar-lhe a cara/Pra mulher de homem, saber respeitar"”. Nesse caso mostrado, a situação não termina bem para o conquistador, que chegou a falecer por conta da briga com a mulher do Aníbal, envolvendo até mesmo a polícia: “O dotô Xumara, subdelegado/Veio vexado ver o ocorrido/Quando chegou no local da luta/O Zé do Angá havia morrido”. Desse modo, vemos o tamanho da violência empreendida pela mulher e como a representação dela de fato é forte e relacionada ao imaginário da mulher nordestina.

Para Silva (2008):

Que faz de alguém uma “mulher-macho”? Que faz de um espaço uma “mulher-macho”? Embora possa soar estranho ao leitor desavisado, esta condição é uma possibilidade conhecida pelos habitantes do Nordeste Brasileiro, em especial pelos que vivem no estado da Paraíba. Uma imagem com a qual ainda são identificadas mulheres da região, em especial nas relações de alteridade com as demais regiões do país, sobretudo o Sul e o Sudeste. Imagem, entretanto, polissêmica, constituída de diversos elementos simbólicos, signos que no decorrer do tempo assumiram diferentes formas, algumas se evidenciando de maneira mais marcante, outras mais diáfanas, colocando em jogo sentidos marcados por relações de conflito, construtos de disputas de saber e de poder. Imagem que, sendo uma, é também muitas, engendrada por significações plurais, seja iconográfico, sonoro, escritos em papel, em película, inscritos nos corpos e paisagens. (SILVA, 2008, p. 24)

Outra música de Jackson do Pandeiro que perpetua essa imagem da mulher nordestina é *Maria da Pá-Virada*²⁴, composta por Betinho e Jackson em 1970, e que pelo próprio título já entendemos como a protagonista da música tem um temperamento violento. Na música, Jackson do Pandeiro canta: “Eu vi que a Maria hoje/Acordou apavorada/Já entrou no botequim/Já ficou desboqueada/ Olha aqui vou te contar/Maria da pá virada/Já tem três crimes de morte/Dez assalto a mão armada”. Dessa maneira observamos o nível de violência e valentia representada nessa música de Jackson sobre a mulher nordestina.

Outras canções do cantor tratam a mulher de outras formas, como *Vitalina*, *Sebastiana*, *A Mulher Que Virou Homem*, *Ai*, *Tertulina*, *Catirina*, *Cremilda*, *Madalena*, entre várias outras. Jackson do Pandeiro parecia gostar de cantar sobre as mulheres, pois, tem em seu repertório um grande número de músicas destinado ao gênero.

No entanto, as representações do homem e da mulher nordestinos que mais observamos ter força no repertório “Jacksoniano” são as do homem que se impõe e da mulher que não se submete. Esse foi o discurso reproduzido no contexto em que o Jackson do Pandeiro estava inserido e que muitas vezes se perpetua até os nossos dias.

Entendemos que não existe um jeito de ser nordestino ou uma identidade cultural nordestina fixa, mas existe uma multiplicidade de identidades que formam a cultura nordestina da forma como a conhecemos hoje. É uma cultura vasta que tem em seu imaginário alguns símbolos e signos que nos trazem uma imagem, mas que por ser tão vasto não se pode limitar a apenas uma identidade, pois é essa pluralidade de jeitos nordestinos que fazem, de fato, o Nordeste.

²⁴ Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/jackson-do-pandeiro/1848302/>. Acesso em: 08 de agosto de 2017.

CAPÍTULO III: PRÁTICAS DO NORDESTE

O Brasil tem em si uma dimensão continental, pois muitos dos seus Estados são de tamanhos correspondentes a alguns países. Naturalmente, por ser tão grande também tem uma cultura muito diversa. Na verdade, uma multiplicidade de culturas já que cada região e Estado pode-se dizer que tem a sua própria. Assim o Brasil une diversas culturas em uma: a cultura brasileira.

O Nordeste não difere disso. Por mais que muitos tenham uma visão generalista da cultura regional do Nordeste, entendemos que cada Estado tem suas peculiaridades próprias. O que não distanciam a cultura nordestina, mas na verdade contribui e soma com a beleza de uma cultura linda e plural.

Apesar disso, quando pensamos em Nordeste, temos algumas imagens já cristalizadas que sempre perpassam nossa mente, sendo as paisagens conflitantes, entre um sertão seco com vegetação simbólica de cactos, vaqueiros com suas roupas de couro e pessoas subnutridas, e um litoral com lindos coqueiros e praias de águas quentes. A cultura do Nordeste é veiculada, segundo Bernardes (2007):

pelos grandes emissoras de televisão, estão ligadas ao chamado coronelismo, ao cangaceirismo e à persistência de formas *arcaicas* de relações sociais, situadas no universo do pré-capitalismo. O Nordeste seria, assim, a região onde o arcaísmo se confunde com o atraso nas relações sociais e nas formas do exercício do poder. Seria, pois, uma região que conheceu um outro *ritmo histórico* e, portanto, conservou formas e estruturas das relações sociais e da dominação política que, em outras áreas, já teriam desaparecido, ou mesmo, nunca teriam tido vigência [...] Essas imagens, que podem ser também *estereótipos*, fazem parte do complexo jogo das *identidades*, construídas numa teia de relações entre os de *fora* e os de *dentro* da região. Identidades que são, também, peças fundamentais na afirmação de interesses políticos, econômicos e de reconhecimento cultural. Podem ter, tais *identidades*, aspectos positivos ou negativos. (BERNARDES, 2007, p.42)

O território nordestino cobre 18% da superfície do país e é composto de nove estados (Bahia, Ceará, Pernambuco, Maranhão, Piauí, Rio Grande do Norte, Paraíba, Alagoas e Sergipe) o que é a terça parte do número total de estados da Federação, reunindo em torno de 30% da população brasileira (MARTIN, 2012)

Assim, pelo tamanho da região não podemos “homogeneizar” uma cultura como sendo apenas isso ou apenas aquilo, mas podemos perceber traços de práticas culturais que confluem para o mesmo caminho. Como homogeneizar uma cultura que tem

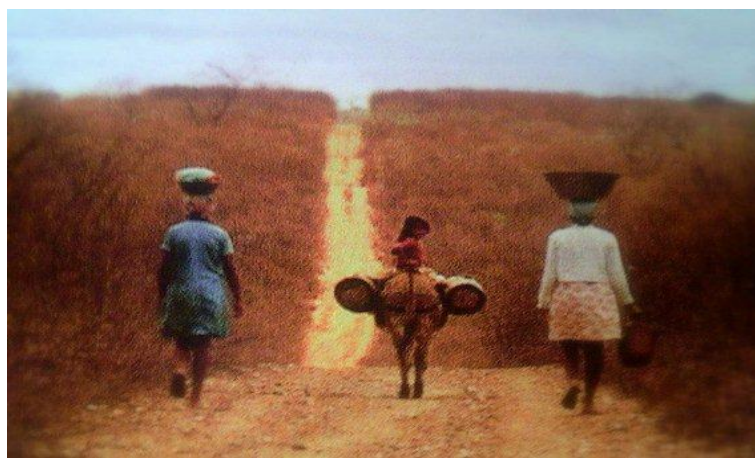
Bumba-meu-boi, maracatu, forró, frevo, rabequeiros, reisado, coco de roda, pastoril, caboclinho, entre inúmeros outros traços que fazem parte da cultura do Nordeste?

E são justamente essas práticas culturais que formam a cultura nordestina que tentaremos destacar neste capítulo: A Fuga da Seca e a Saudade da Terra; Sabedoria Popular; Superstições Nordestinas e Crendices Religiosas; Festas e Manifestações Populares do Nordeste e Outras Práticas Socioculturais do Nordeste.

Afinal, a cultura do Nordeste apesar de vasta e plural tem em seus diversos Estados, particularidades que são comuns aos nordestinos que vivem nessa região. Seja fazendo uma prática cultural ou observando ela sendo feita, a cultura nordestina pode ser vista em todos os seus Estados. Acontecendo em um Estado e não ocorrendo em outro. Praticada por muitos ou por poucos. A cultura nordestina une-se em uma pluralidade harmônica.

3.1 A Fuga da Seca e a Saudade da Terra.

FIGURA 01: A triste partida.



Fonte: Taparuaba Notícias.

Os fatores climáticos do Nordeste sempre foram um desafio para quem vive na região. Os longos períodos de seca não favoreciam o cultivo da agricultura, nem muito menos a criação de gado. Esses problemas interferiam na qualidade de vida, principalmente dos sertanejos que viviam longe das capitais dos Estados nordestinos. Eles sobreviviam período após período e quando não observavam mais saída para tais problemas, migravam tanto para as capitais quanto para o eixo Rio-São Paulo.

Com a triste partida do meio em que viviam, os sertanejos abandonavam suas terras, suas casas e até mesmo a parentela e rumavam no seu êxodo em busca de dias

melhores em que não apenas sobrevivessem, mas realmente vivessem e vivessem com qualidade. Os grandes núcleos da sociedade pareciam ser os locais propícios para isso, já que os governantes não se inclinavam para resolver tais problemas. Assim, chegavam às cidades sem muita coisa, buscando trabalho e um local para se estabelecer, mas trazia em suas malas a esperança de um dia pode voltar a sua terra natal.

Grandes autores trataram sobre a temática da seca no Nordeste e clássicos da literatura brasileira representaram os problemas dos nordestinos. Livros como *A Bagaceira* (1928) de José Américo de Almeida, *O Quinze* (1930) de Raquel de Queiroz, *Vidas Secas* (1938) de Graciliano Ramos, *Morte e Vida Severina* (1955) de João Cabral de Melo Neto, entre vários outros.

Na música também não é diferente! Muitos cantores e compositores trataram sobre a temática, sendo a figura e as músicas de Luiz Gonzaga as que mais ganharam repercussão em todo o país. Sem dúvidas, *Asa Branca* (1947) do Rei do Baião se tornou um hino de resistência e esperança para os nordestinos e principalmente para os sertanejos que sofriam com a seca ferrenha. São nesses diversos meios que a prática da migração é representada. Evidentemente que Jackson do Pandeiro também cantou sobre esses problemas, como podemos observar na música *Lá Vai a Boiada*:

Lá Vai a Boiada²⁵

Lá vai a boiada
 Roendo a poeira
 Batendo o chocalho
 Roendo os galhos da catingueira
 Não há uma sombra
 A fonte secou
 A nuvem não move
 A chuva não chove
 Tudo esturricou

Na estrada só se vê chifre e ossada
 É resto de outra boiada
 Que ali morreu e ficou
 E o boiadeiro animando sem parava
 E aboiando, aboiando
 Cantando pra não chorar

Ê boi, ê boi, ê, a..

(Manoel Pedro – Jackson do Pandeiro, 1967)

²⁵ Disponível em: <https://www.letras.mus.br/jackson-do-pandeiro/1862584/>. Acesso em: 28 de junho de 2018.

O Rei do Ritmo dedicou algumas músicas do seu repertório para tratar do tema tão delicado para quem vive no Nordeste brasileiro, principalmente nas áreas mais afetadas. Ele sintetiza este sofrimento com diversos elementos que podemos observar na música: “Lá vai a boiada/ Roendo a poeira/ Batendo o chocalho/ Roendo os galhos da catingueira/ Não há uma sombra/ A fonte secou”. A seca é tamanha que o gado busca alimento nos galhos da catingueira. Não existe mais pasto, pois a fonte secou.

A situação é tão crítica que fica evidente que outros animais já morreram e que a esperança do boiadeiro se tornou tão seca quanto a terra em que ele vive: “Na estrada só se vê chifre e ossada/ É resto de outra boiada/ Que ali morreu e ficou/ E o boiadeiro animando sem parava/ E aboiando, aboiando/ Cantando pra não chorar”.

A prática da migração se tornou algo normal para os nordestinos, principalmente para os sertanejos, que longe da capital buscavam melhores condições de vida. Contudo, a migração não é causa comum apenas dos nordestinos, mas da humanidade. Tais fluxos migratórios estão relacionados com busca por mão-de-obra, conflitos armados, perseguições e causas naturais que é o caso dos nordestinos.

De acordo com Carvalho (2008):

São muitos os contextos e razões que podem desencadear fluxos de migração entre países e regiões. Hoje assistimos a um número cada vez maior de deslocamentos de pessoas entre diferentes regiões. Condição favorecida pela globalização recente. A migração ocorre tanto entre países quanto de forma regional. Em países de dimensões continentais como o Brasil, a migração interna ganha importância. O Brasil não vive uma situação como a do México, que, devido à fronteira com os Estados Unidos, apresenta migração internacional expressiva. No entanto, a migração regional é, em termos econômicos e numéricos, bastante relevante. Poderia parecer que esse tipo de migração não tem o mesmo impacto psicológico sobre os migrantes, uma vez que migrar dentro de um mesmo país, de forma legal, e sem os aspectos de uma migração para o estrangeiro seria muito mais difícil. Suspeitamos que não. Independente da distância, a migração talvez tenha um impacto forte na vida de qualquer um [...] migrar é uma experiência ligada à identidade e à subjetividade de um indivíduo. Ao migrar uma pessoa ou grupo familiar têm sua vida radicalmente transformada. Trata-se de um momento crítico, que, frequentemente, inaugura uma nova etapa da vida [...] Trata-se de um luto por tudo aquilo que ele deixou para trás: parentes, amigos, paisagens, cheiros, gostos, sons. Sua identidade está em jogo. Além da experiência do luto, o migrante também se vê ameaçado na sua identidade. (CARVALHO, 2008, p.10-11)

Assim, independente de quem seja o sujeito, o migrante seria aquele que sai do seu local de origem em busca de desejos, sonhos ou por melhores condições de vida. De fato, essa mudança de espaço interfere em sua vida no momento em que ele retira seus pés do seu local de origem.

Se hoje temos a migração como algo comum, principalmente por influência da globalização e do mercado de trabalho, entendemos que há muitos séculos isso ocorre, e não necessariamente de maneira tranquila e fácil como em nossos dias. Um exemplo disto está nas grandes navegações e na colonização ocorridos em séculos passados.

O Brasil como também os Estados Unidos são exemplos de países que cresceram em meio à migração. Sendo considerado local de esperança e de grandes oportunidades, muitos europeus e até japoneses migraram para o Brasil em busca do sonho de riqueza e de melhores qualidades de vida.

Temos como grandes exemplos migratórios dentro do Brasil, a construção e povoamento de Brasília idealizada por Juscelino Kubitschek e que tinha como meta promover a interiorização e infraestrutura para o Centro-Oeste. Na década de 50 do século XX com a expansão industrial e a necessidade de mão-de-obra também temos um grande movimento migratório para a região Sudeste do país, principalmente São Paulo e Rio de Janeiro. E também pode-se perceber a migração para o Norte quando ocorre o ciclo da borracha.

Em todos esses períodos mencionados temos o nordestino como protagonista da migração. Evidentemente que muitas outras pessoas do país também o faziam, mas a prática da migração serviu bem ao sertanejo nordestino. E o fator climático em conjunto de melhores condições de vida parecem ser a causa preponderante para a migração do povo do Nordeste.

Mas porque o nordestino sofre com essas calamidades? O Nordeste seco tem uma área de 700 mil km², onde vivem 23 milhões de nordestinos, sendo uma das regiões semiáridas mais povoadas entre as terras secas existentes nos trópicos. Segundo Ab'Sáber (1999), existem apenas três áreas assim na América do Sul:

Existem na América do Sul três grandes áreas semi-áridas: a região Guajira, na Venezuela e na Colômbia; a diagonal seca do Cone Sul, que envolve muitas nuances de aridez ao longo de Argentina, Chile e

Equador; e, por fim, o Nordeste seco do Brasil, província fitogeográfica das caatingas, onde dominam temperaturas médias anuais muito elevadas e constantes. Os atributos que dão similitude às regiões semi-áridas são sempre de origem climática, hídrica e fitogeográfica: baixos níveis de umidade, escassez de chuvas anuais, irregularidade no ritmo das precipitações ao longo dos anos; prolongados períodos de carência hídrica; solos problemáticos tanto do ponto de vista físico quanto do geoquímico (solos parcialmente salinos, solos carbonáticos) e ausência de rios perenes, sobretudo no que se refere às drenagens autóctones. (AB’SÁBER, 1999, p.7)

O Nordeste com seu comportamento de região subdesértica tem duas estações bem marcadas sendo uma muito seca e outra moderadamente chuvosa. Contudo, a inconstância e as grandes rupturas de estações podem ocasionar tanto grandes períodos de seca, como também chuvas fortes que causam inundações. Normalmente as secas prolongadas ocorrem de 12 em 12 anos mesmo ocorrendo à irregularidade de duração. De acordo com Ab’sáber (1999):

[...] a tipologia das irregularidades climáticas, que afetam um espaço total da ordem de 700 mil km² e milhões de sertanejos distribuídos um pouco por toda a parte, tem uma prioridade essencial. O clima semi-árido – sempre quente – dos sertões secos caracteriza-se por fortes irregularidades na chegada das chuvas de verão, tão esperadas para a economia agrária quanto para a amenização do calor e da *secura*. Daí a denominação de *inverno* para uma estação que acontece no verão, de novembro a maio. O volume total das precipitações é extremamente irregular, atingindo médias de 400 a 600 mm, sob uma temperatura de 27 a 28o. Os anos mais chuvosos são considerados *anos bons* ou regulares. Entre eles, porém, ocorrem anos adversos, com sensível demora na chegada das chuvas e restauração da correnteza dos rios e riachos sertanejos. Desse fato decorrem secas ora mais, ora menos demoradas, sazonárias e irregulares no conjunto dos sertões. Entretanto, são secas prolongadas ocorridas entre nove e nove anos, até 12 e 12 anos, aquelas que ocasionam as maiores perturbações sociais e econômicas (AB’SÁBER, 1999, p.34)

Em anos com muitas chuvas e com invernos rigorosos, os nordestinos muitas vezes se surpreendiam com a quantidade de água que caía sobre sua terra. Muitas vezes, eles não estavam preparados para tamanha chuva, mesmo que a chuva para outros locais não tenha tamanha proporcionalidade. Jackson do Pandeiro em *Chuva e Sol*, canta um pouco disso:

Chuva e Sol²⁶

²⁶ Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/jackson-do-pandeiro/chuva-e-sol/>. Acesso em: 28 de junho de 2018.

Choveu, choveu
 Choveu demais no sertão
 Não sei por pior agora
 Se é inverno ou verão

Choveu tanto lá na serra
 Na mata, no boqueirão
 Rebentando pau e pedra
 Acabou-se a plantação
 Valei-me nossa senhora
 O meu rancho foi-se embora
 Só tem o sinal no chão

Choveu, choveu
 Choveu demais no sertão
 Não sei por pior agora
 Se é inverno ou verão

Levou o algodoeiro
 Levou o canavial
 Levou um boi do carreiro
 Um vaqueiro animal
 Fazenda de quem foi rico
 Só ficou um pé de angico
 Que era o murão do curral

(Manoel Pedro e Nivaldo Lima, 1976)

Quando o inverno é bom no sertão à alegria e a esperança da lavoura e do gado ficar forte e render bons frutos, retornam. Contudo, o cair da chuva às vezes podem ser prejudiciais, principalmente, quando não se tem a preparação para uma tempestade tão forte. Como a incerteza das chuvas sobre o sertão nordestino é constante, nem sempre o sertanejo se preparava para isso, ocasionando os problemas que encontramos na música: “Rebentando pau e pedra/ Acabou-se a plantação/ Valei-me nossa senhora/ O meu rancho foi-se embora/ Só tem o sinal no chão [...] Levou o algodoeiro/ Levou o canavial/ Levou um boi do carreiro/ Um vaqueiro animal/ Fazenda de quem foi rico/ Só ficou um pé de angico/ Que era o murão do curral”.

Porém, essa não é uma realidade constante. O problema das secas pode ser visto na contemporaneidade, onde muitas cidades do Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte sofrem com um período longo de estiagem. Uma das causas para essas longas estiagens seria sua aproximação do Equador de acordo com Ab'sáber (1999).

Segundo Silva et al (2013):

A seca é um dos fenômenos naturais de maior ocorrência no mundo. Os séculos passaram, mas as secas continuam representando um desastre natural. Tal fenômeno ocorre principalmente na região semiárida no nordeste brasileiro, devido a sua vulnerabilidade hídrica associada a ausência de políticas públicas eficazes, onde as secas, com suas características adversas contribuem na construção de desastres sociais e ambientais. Na região NEB (Nordeste) as temperaturas oscilam acima das normais climatológicas e o período chuvoso apresenta-se com grandes deficiências hídricas, provocado pelos sistemas meteorológicos de larga escala as oscilações dos ENOS. As secas são consideradas fenômenos naturais severos, intensamente influenciadas pelas características fisiográficas, tais como, rocha, solo, topografia, vegetação e condições meteorológicas. Quando estes fenômenos intensos ocorrem em locais onde os seres humanos vivem, resulta em danos (materiais e humanos) e prejuízos (sócioeconômico) e são considerados “desastres naturais” [...] O Nordeste Brasileiro é reconhecido como uma área altamente vulnerável aos fatores climáticos, principalmente, em sua região semiárida. A seca é considerada um desastre de ordem natural, pois os impactos da semiaridez representam, secularmente, um quadro de risco para a população. Os desastres naturais são causados por fatores relacionados com a geodinâmica terrestre ou relativos a fenômenos meteorológicos como vendavais, secas, geadas, chuvas de granizo, inundações, ondas de calor, ondas de frio, queda da umidade relativa do ar e outros. (SILVA et al, 2013, p.285-286)

Mas este problema com a seca já podia ser observado desde o período colonial do Brasil. O primeiro registro de seca foi feito em 1552 pelos portugueses quando relataram que fazia quatro ou cinco anos que em Pernambuco não chovia. Isto ocorreu apenas três anos depois do Governador-Geral Tomé de Souza chegar ao Brasil. O Jesuíta Fernão Cardim descreveu também com muitos detalhes a seca de 1583 onde as fazendas de canaviais e mandioca secaram e conseqüentemente houve muita fome, principalmente dos índios no sertão de Pernambuco (VILLA, 2000).

Segundo o *Centro de Estudos e Pesquisa em Engenharia e Defesa Civil* (CEPED, 2015) a seca de 1583-1585 foi tamanha que em torno de 5 mil índios se deslocaram do sertão do Rio Grande do Norte e de Pernambuco para o litoral em busca de comida.

Já no século XVII ocorreram cinco grandes secas registradas na Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará, sendo elas em 1603, 1605-1607, 1614, 1652 e 1692. Por conta destas secas, houve muitos conflitos entre portugueses e índios, trazendo prejuízos de rebanhos e muita fome (VILLA, 2000).

Na seca de 1692 que atingiu a Paraíba e o Rio Grande do Norte, grupos de indígenas se uniram e invadiram fazendas em busca de alimentação. Já as pessoas que não tinham os meios de se alimentar, migraram para outros locais, sendo Minas Gerais um dos locais escolhidos por conta da mineração de ouro (CEPED, 2015)

De igual modo, no século XVIII temos registros de mais sete grandes secas ocorrendo em: 1710-1711, 1721, 1723-1727, 1736-1737, 1745-1746, 1777-1778 e 1791-1793. Esses períodos foram mais calamitosos do que as secas do século passado por conta do crescimento populacional e da atividade da pecuária que fazia parte dos sertões nordestinos (VILLA, 2000).

A seca que vai até o ano de 1727 atingiu os estados do Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba e Pernambuco, dizimou boa parte dos gados da região, secando rios e fontes. A de 1790 além de também matar o gado, causou escassez da carne seca. Foi criado neste período a Pia Sociedade Agrícola que se tornou a primeira organização de caráter administrativo para dar assistência aos flagelados, visto a grande quantidade de homens, mulheres e crianças pedintes e doentes principalmente de varíola (CEPED, 2015).

De acordo com Villa (2000):

Somente em Pernambuco morreu um terço da população da capitania. Uma descrição feita no calor da hora relatou que “muitas pessoas, famílias inteiras, que não puderam emigrar a tempo foram encontradas mortas pelos caminhos e casas”. A seca foi acompanhada também de uma epidemia de bexiga que devastou ainda mais as capitânicas: só no Ceará as perdas alcançaram mais de 30 mil habitantes. As sucessivas secas enfraqueceram o processo de ocupação do sertão. (VILLA, 2000, p.21)

Em 1824-1825, e já após a independência, novamente a seca causa transtornos aos sertões do Nordeste. Com casos de varíola e muitos flagelados. A fome também adentrou os engenhos de açúcar do Nordeste. Contudo, o pior ainda estava por vir: a grande seca, como ficaria conhecida a estiagem que mais causou problemas no século XIX (SILVA et al, 2013).

Uma música de Jackson do Pandeiro que pode descrever um pouco do sofrimento que foi a grande seca é *Retirante*:

Retirante²⁷

Lá vai o retirante levando o boi e aflição
 Lá vai o retirante deixando o seu sertão
 Lá vai o retirante deixando o seu sertão

Acabou-se o que ele tinha
 Vão atrás do que comer
 Só nos olhos, a água vinha
 Que é sinal do seu sofrer
 Só nos olhos, a água vinha
 Que é sinal do seu sofrer

Mesmo triste vão cantando
 Em busca de um mundo incerto
 De um a um forma-se um bando
 Deixando o sertão deserto
 De um a um forma-se um bando
 Deixando o sertão deserto

A esperança de voltar
 Ninguém sabe quando vem
 Se chover e o sertão florar
 Voltão com os seus terem
 Se chover e o sertão florar
 Voltão com os seus terem

(Nivaldo Lima e Manoel Pedro) LP – É sucesso

A grande seca de 1877 ocasionou a fome e a falta d'água: “Acabou-se o que ele tinha/ Vão atrás do que comer/ Só nos olhos, a água vinha/ Que é sinal do seu sofrer” e mais que isso, os movimentos migratórios que já ocorriam durante as últimas secas, aumentaram! O êxodo para capitais, como Fortaleza, e até mesmo para o Amazonas acontecem. Os retirantes se unem e vão tentar ganhar a vida em locais que trariam uma qualidade de vida melhor: “Mesmo triste vão cantando/ Em busca de um mundo incerto/ De um a um forma-se um bando/ Deixando o sertão deserto”

Entre 1877 e 1899 nos sertões de diversos estados do Nordeste houve a perda de plantações, morte de rebanhos e extrema miséria. A prática da migração para muitos foi à solução encontrada para sobreviver a esse período calamitoso:

O Nordeste seco segue tendo muito mais gente do que as relações de produção ali imperantes podem suportar. As secas espasmódicas que assolam a região criam descontinuidades forçadas na produção rural e conduzem a um desemprego maciço dos que não têm acesso à terra, relegando-os à condição potencial de retirantes [...] Alta fertilidade humana, forte seleção biológica e ausência de oportunidades de

²⁷ Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/jackson-do-pandeiro/retirante/>. Acesso em: 28 de junho de 2018.

emprego para os sem-terra teriam que ocasionar o apelo à migração, numa desesperada luta pela sobrevivência. Assim, a grande região seca brasileira passou a ter o papel histórico de fornecer mão-de-obra barata para quase todas as outras regiões detentoras de algum potencial de emprego. Nordestinos de todos os recantos mobilizaram-se nas mais variadas direções, seguindo a vaga de cada época. Para a Amazônia, nos fins do século passado e inícios do atual. Para São Paulo desde a década de 1930. Para Brasília nos anos 60. Para o norte do Paraná e São Paulo por todo o tempo, sobretudo depois da construção da estrada Rio-Bahia. Finalmente, para o norte de Goiás, as margens da Belém-Brasília, a Transamazônica e, para o sul do Pará, nos anos 70. De uma situação-limite para a própria vida – que é a do remoto fundo dos sertões – na direção de outra margem de humanidade, representada pela imensidão florestal da Amazônia superúmida, sob condições precárias de segurança, vida e trabalho. (AB’SÁBER, 1999, p.26 -27)

Os retirantes fugindo dos problemas ocasionados pela seca buscavam cidades maiores do sertão que serviam como entreposto comercial. Até mesmo pequenos e médios proprietários foram afetados e muitos abandonaram suas terras, reuniram o que lhe restava, trocaram seus escravos por alimentos e migraram. Eles se juntavam a grande massa que fugia da seca, vindas por exemplos, de Icó, Quixadá e Quixeramobim para Fortaleza:

O fenômeno climático de 1877-79 foi intenso e veio piorar uma situação econômica já muito desgastada, principalmente pela recessão enfrentada pelos mais diversos mercados naquele momento, em especial o brasileiro, causando diversas mortes e muitos prejuízos. (BURGARDT, 2014, p.21)

Estima-se que em poucas semanas, 50 mil retirantes chegaram a Fortaleza, além de milhares em outras cidades. Ao mesmo tempo que aumentava o número de pessoas, também aumentavam as doenças. Doenças como a hemeralopia ou cegueira noturna por conta da fraqueza do organismo e muitas outras como a cólera, a varíola e febre amarela se espalhavam em meio aos flagelados que chegavam. Até mesmo as aves migraram para o litoral neste período (VILLA, 2000).

Apesar de muitas pessoas do Ceará migrarem para a sua capital Fortaleza, também temos dados de migrações para outros locais. De acordo com Silva et al (2013, p.287): O Ceará, por exemplo, tinha na época uma população de 800 mil habitantes. Destes, 120 mil (ou 15%) migraram para a Amazônia e 68 mil pessoas foram para outros estados.

Neste período, o imperador teve sua imagem aos poucos desgastada durante toda a grande seca, principalmente por conta das suas diversas viagens ao longo do mundo. Só retornou ao Brasil quando a seca tinha se tornado uma grande calamidade em 26 de Setembro de 1877. Assim a imprensa fez duras críticas ao imperador durante o ano, sendo uma delas a de que Dom Pedro II desembarcou em Salvador e seguiu para o Rio de Janeiro para participar de festejos em prol de arrecadação de fundos para flagelados, ao invés de ficar no Norte (VILLA, 2000).

Em 1878, o imperador ainda persistia no Rio de Janeiro, relatando impossibilidade de partir para o Norte por conta das suas ocupações habituais. Contudo, o imperador agiu, mandando ajuda à região e revogou a suspensão momentânea de recursos para os flagelados. Por essas e outras que se criou a lenda que o imperador teria dito que venderia até as joias da coroa em prol dos flagelados (VILLA, 2000).

Apesar das medidas, o descaso com os flagelados era gritante. O número de flagelados em dezembro de 1877 era superior a 2 milhões, sendo 700 mil no Ceará, 150 mil no Piauí, 400 mil na Paraíba, 200 mil em Pernambuco, 50 mil em Alagoas, 30 mil em Sergipe, 117 mil no Rio Grande do Norte e 500 mil na Bahia.

Outro ponto interessante são as constantes referências a Deus e ao Providencialismo divino, pois, [...] para a doutrina providencialista divina a história é unitária e contínua, a “manifestação da vontade de Deus no tempo que é dotado de sentido e finalidade, graças ao cumprimento do plano divino”, ou seja, a seca era tomada enquanto um castigo divino. (BURGARDT, 2014, p.24)

Encontramos um artigo do jornal *The Press Supplement* da Nova Zelândia de 23 de abril de 1879, que explicita todos os problemas ocorridos no Nordeste no período da grande seca que vai de 1877 a 1899 e demonstra como a prática de migração foi necessária e se tornou corriqueira. Por conter em torno de nove parágrafos, ajustamos o tamanho do artigo do jornal, e pelo mesmo motivo iremos destacar apenas algumas partes. Segue a tradução para podermos acompanhar o que o jornal relatava sobre os problemas da seca e a respeito dos retirantes:

[...] A origem desta estação desastrosa foi principalmente às secas de 1877- 8 na região chamada Ceará. Nesta parte do Brasil, não há manufatura , poucas minas, não há pescadores e indústrias florestais . Toda a comunidade, portanto, depende do cultivo do solo, portanto depende inteiramente do cultivo das chuvas do inverno. Se não houver chuva, as pessoas morrem de fome. [...] No inverno de 1878, nenhuma chuva caiu, e os suprimentos de comida para o povo faltaram. [...] As

pessoas, em desespero, formaram longas procissões penitenciais, cortando-se com facas afiadas, carregando pedras pesadas na cabeça e, finalmente, começaram a fugir da região/ interior para as grandes aldeias/ vilarejos. Eles comeram gatos e cães quando conseguiram pegá-los. Mesmo este recurso, no entanto, logo esgotou. Não era seguro viajar sozinho, mesmo de dia, tão desesperado que essas pessoas pobres estavam. O fluxo de refugiados para as aldeias e as cidades era enorme; 15.000 ou 20.000 não era um número incomum em um lugar cuja população normal era apenas 2.000 ou 3.000. No final do ano, 70 mil infelizes acamparam em torno de Fort Abeza²⁸, deitados sobre areias em cabanas feitas de ramos ou folhas de palmeira, mal vestidos, imundos e famintos, implorando onde pudessem, e finalmente morrendo nas ruas, a caridade privada estava completamente exausta. A carta do Ceará fala de terríveis depredações por grupos de assaltantes, o roubo deles dos poucos gados e caprinos remanescentes pertencentes às pessoas atingidas pela fome [...] A seca aparentemente expulsou a humanidade dos peitos dos homens. As jovens se venderam por um pouco de comida [...]. Os refugiados foram autorizados a se reunirem sobre as grandes cidades, a viverem em cabanas sujas e lotadas, e vestir seus corpos imundos com trapos imundos, e assim foi que a epidemia logo foi somada à fome. A primeira varíola apareceu em Fort Abeza e agiu furiosa durante todo o ano. A febre amarela chegou em novembro, e suas vítimas foram contadas em dezenas e centenas. Essa curiosa doença parálitica, "*beri beri*", assolou as aldeias do interior. Antes que pudessem tornar sua presença conhecida, as febres perniciosas já assumiram a magnitude de uma terrível epidemia destrutiva [...] Pelo menos 200.000 refugiados acamparam/ se refugiaram na grande cidade, e a mortalidade por fome em muitos lugares chegou a vinte por dia. [...] Lá, todo o povo descontrolado e faminto, a multidão apavorada veio correndo de Fort Abeza e cidades costeiras sem comida em direção a estrada, nus e doentes, morrendo mesmo quando fugiam da morte, cada homem por si, crianças morrendo de fome em vão para acompanhar seus pais, chorando enquanto rolavam sobre a pedra com os pés ensanguentados e os corpos esqueléticos, andando, rastejando e implorando o que ninguém poderia dar, pois como um homem poderia apoiar todos aqueles milhares? [...] Do dia 1º de fevereiro ao dia 1º de março, o número de mortes por fome não foi inferior a 100.000 e, durante toda a seca, provavelmente 150.000 morreram de fome; em alguns lugares, as mortes chegavam a 300.000. Em Aracati, a taxa de mortalidade oscilou entre 90 e 110 por dia. [...] Alguns contos sombrios de canibalismo são contados. Em Quixeradiro²⁹, a natureza de um pai foi tão dominada pela fome que ele matou e cozinhou em uma panela seu filhinho de dois anos [...] Em maio, o interior da província estava quase deserto. Lugares grandes, como Crato e Ico, dificilmente continham um décimo de sua população, e o cenário da miséria foi transferido para a área costeira. Para aqueles que desejavam emigrar, o governo pagou uma passagem no convés. No início de 1878, especialmente, o número desses emigrantes era muito grande, chegando a mil em um navio a vapor. Eles geralmente seguiam para Paro³⁰, às vezes para Maranhão, Pernambuco ou Rio. Os

²⁸ Cremos que esteja se referindo a Fortaleza.

²⁹ Acreditamos que se refira a Quixadá.

³⁰ Provavelmente esteja se referindo ao Pará.

mortos foram enterrados em trincheiras e, com 2.000 corpos apodrecendo juntos, o fedor era quase insuportável. O que vi foi o seguinte: - Uma série de fossas e trincheiras de sete pés por doze e sete de profundidade, algumas vazias, outras meio cheias de cadáveres - corpos não revestidos de mãos cruzadas e olhos fechados, descansando pacificamente em caixões polidos, mas o mais medonho, eram as massas horríveis e sujas de chagas, os olhos arregalados e abertos cheios de areia, os membros retorcidos, o rosto moldado a uma maldição sob sua máscara de feridas. Não havia cobertura a não ser os trapos sujos em que eles morriam. Homens, mulheres e crianças eram jogados indiscriminadamente nesses buracos e cobertos de areia. Além da terrível mortalidade nas províncias mencionadas, acredita-se que 300.000 pessoas morreram em outros distritos atingidos pela fome e pela doença no interior [...] Não há nada em toda a história que se compare com esta visita temerosa. (THE PRESS SUPPLEMENT, 23 de Abril de 1879)

De fato, uma tragédia descrita pela imagem criada no discurso do jornal. Contudo, essa não foi à última vez que a seca atingiu o Nordeste e que os nordestinos tiveram que praticar a migração.

Em 1915 tivemos outra seca bastante complicada. Inspiração para o livro *O Quinze* de Rachel de Queiroz, provavelmente essa seca também inspirou alguns dos compositores das músicas de Jackson do Pandeiro que já poderiam ter nascido nesta década e vivenciado alguns acontecimentos. Mesmo com a criação da Inspeção de Obras Contra as Secas (IOCS) em 1909, os problemas relacionados à seca continuavam.

Uma grande seca atingiu a região semiárida nordestina, sendo noticiada pela imprensa paulista muito depois do problema ter alcançado grandes proporções. Em março o Ceará já estava com a economia em baixa com 50% do rebanho perdido e quase 100% da produção agrícola da mesma maneira. A migração retornou e as cidades mais desenvolvidas novamente começaram a ficar abarrotadas. No Piauí, de igual modo, os retirantes sertanejos saíam de suas terras em busca da vida que o litoral poderia lhes dar, pois já era possível presenciar mortes e suicídios no sertão piauiense (VILLA, 2000).

Mas tais problemas não pararam em 1915, na próxima década, no jornal *A União* de 16 de fevereiro de 1927 temos ilustrado na sua capa a matéria “*O problema dos períodos de secca do Nordeste*” relatando o estudo sobre as secas ocorridas no Nordeste realizado pelo geógrafo alemão o Dr. Otto Quelle em 1924 em uma revista na Universidade de Bone. No estudo que foi traduzido pelo jornal, o geógrafo relata:

O Nordeste Brasileiro é visitado de anos em anos de fortes secas [...] as consequências econômicas destas secas propagam-se extraordinariamente: mortandade de gados e homens, emigração, baixa da exportação, abalo das finanças públicas, ali estão os mais pesados danos que então sobrevêm aos Estados brasileiros nordestinos [...] mesmo uma repartição pública, a Inspectoria de Obras Contra as Secas, creada em 1909, procura suavizar com melhores forças estes danos econômicos e do mesmo passo estudar cientificamente toda a região. Novos trabalhos têm aprofundado especialmente os nossos conhecimentos das condições meteorológicas nos anos de seca, mas também o problema, na sua totalidade, não está, até agora, por nenhum trabalho, aproximado um passo de sua solução. (A UNIÃO, 16 de fevereiro de 1927)

A matéria segue relatando quais os motivos que o geógrafo acredita que causam tais secas na região, mas ainda no campo das suposições. O que não seria suposição, é que outro período de seca se aproximava. Após a seca de 1915, o Nordeste amargou com a seca de 1919-1921 quando foi criada a Caixa Especial de Obras de Irrigação de Terras Cultiváveis do Nordeste Brasileiro para tentar ajudar os nordestinos, mas não foi uma contribuição de fato efetiva.

Em seguida tivemos mais duas grandes secas registradas, a de 1932 onde o jornal a União previu mais esse desastre, visto a proximidade da matéria para a seca, e a calamidade de 1951-1953 que por consequência e por uma necessidade de resposta aos problemas foram criados o Banco do Nordeste e a Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (VILLA, 2000).

Ainda registramos mais três grandes secas que assolaram o Nordeste e, especialmente, o sertão nordestino. A seca de 1970, durante o governo Médici, onde houve criação de frentes de emergência, já que em torno de 1,8 milhões de pessoas sofreram com tal seca. O problema da sequidão ocorrido entre 1979-1984 atingiu toda a região e causou diversos estragos. Uma área de 1,5 milhões de km² não produziu neste período, levando a perda das colheitas. Foram registrados diversos saques e houve a morte de 3,5 milhões de pessoas, sendo a maior parte crianças por fome e desnutrição que teriam entre 0 e 5 anos. Constatou-se também que 62% de pessoas que viviam na zona rural estavam em estado de desnutrição aguda. Já a seca de 1988, mesmo sendo prevista por volta de um ano por conta da recorrência do fenômeno do El Niño ocorreu com os mesmos problemas, nada sendo feito para amenizar as catástrofes. Assim, com exceção do Maranhão, todos os outros Estados do Nordeste sofreram com a calamidade, tendo cerca de 5 milhões de pessoas afetadas (SILVA et al, 2013)

Portanto, a prática de migração do sertanejo nordestino não ocorria de forma espontânea, mas por necessidade de sobrevivência. As secas castigavam e essa era a solução para manterem-se vivos. No século XX, tanto Jackson do Pandeiro quanto seus autores, além de vivenciarem as secas, também puderam presenciar as migrações dos nordestinos para a região Sudeste do país. Podemos observar isso em algumas músicas, como em *Meu Enxoval*:

Meu enxoval³¹

Eu fui para São Paulo procurar trabalho
 E não me dei com o frio
 Tive que voltar outra vez para o Rio
 Pois aqui no Distrito Federá
 O calor é de lascar
 E veja o meu azar:
 Comprei o "Jornal do Brasil"
 Emprego tinha mais de mil
 E eu não arranjei um só...

Telegrafei para a vovó
 Ela tem uma bodega em Recife, Pernambuco
 Eu disse pra ela que estou quase maluco
 E que não tenho nem onde morar, o quê que há?

Estou dormindo ao relento, valei-me nossa Senhora!
 O meu travesseiro é um "Diário da Noite"
 E o resto do corpo fica na "Última Hora".

Mas se eu voltar, aquela turma lá do Norte me arrasa
 Principalmente o povo lá de casa
 Que vai perguntar por que é que eu fui embora.
 Por isso eu vou ficando
 Dormindo aqui na porta do Municipal
 Com quatro mil-réis eu compro o enxoval:
 "Diário da Noite" e a "Última Hora".
 (Gordurinha E José Gomes, 1958)

Na música, de forma bem humorada, Jackson do Pandeiro canta sobre três espaços que foram marcantes da prática migratória dos nordestinos: São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília. Nos versos, podemos ver além da migração, os problemas para conseguir empregos: “Eu fui para São Paulo procurar trabalho / E não me dei com o frio/ Tive que voltar outra vez para o Rio/ Pois aqui no Distrito Federá/ O calor é de

³¹ Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/jackson-do-pandeiro/608431/>. Acesso em: 28 de junho de 2018.

lascar/ E veja o meu azar:/ Comprei o "Jornal do Brasil"/ Emprego tinha mais de mil/ E eu não arranjei um só...”.

A partir da década de 1930 o número de migrantes nordestinos para a cidade de São Paulo cresce a tal ponto, que ultrapassa a quantidade de migrantes estrangeiros. Contudo, no segundo governo Vargas na década de 1950, a migração se torna ainda mais intensa, superando todas as outras fugas das secas, sendo a maior migração do país. Neste período, São Paulo parecia ser uma boa alternativa para obtenção de emprego e qualidade de vida, já que estava vivendo um grande processo de desenvolvimento econômico-industrial e tinha os recursos do acúmulo de capital do setor cafeeiro do século XIX.

Com o declínio do ciclo da borracha no Amazonas, timidamente e em poucos números os nordestinos iniciaram seu êxodo para a agricultura de São Paulo para trabalhar em fazendas de café e conseqüentemente substituir os imigrantes estrangeiros como mão-de-obra. Na década de 30 esse número aumentou, principalmente com a diminuição de imigrantes no país e em 50 cresce absurdamente como relata Ferrari (2005):

[...] nos anos de 1951,1952 e 1953, período que compreende o segundo governo Vargas e no qual ocorreu uma grande seca, os números de migrantes nordestinos que passaram pela Hospedaria de Imigrantes em São Paulo foram os maiores em relação aos outros anos da década de 1950, ou seja, 159.928 em 1951, 204.214 em 1952, e 87.789 em 1953. (FERRARI, 2005, p.78)

Outro detalhe importante a ser mencionado, é que diferente do início do êxodo em que se pretendia procurar emprego na agricultura paulista e especialmente na cafeeira, a partir de 1950, a migração procura as áreas urbanas e conseqüentemente trabalhos na cidade que contavam com a industrialização e urbanização. Assim “De uma forma geral, 54,74% se encontrava no setor urbano de São Paulo, o que equivale à 472.280 nordestinos” segundo Ferrari (2005, p.84).

Em suma, as oportunidades econômicas, a industrialização e o desenvolvimento econômico, aliadas às grandes secas, principalmente as do século XX e a busca por melhores condições de vida, foram os fatores preponderantes na migração para São Paulo. Conquanto, os nordestinos saíam de suas terras e, de acordo com Ferrari (2005):

Buscando melhores condições de vida em São Paulo e fugindo das precárias condições da Região Nordeste, ou seja, impulsionados pelos fatores de atração e expulsão, os migrantes nordestinos enfrentavam uma longa e difícil viagem, sem nenhum apoio oficial, em navios, trens ou caminhões [...] os migrantes iam de trem, caminhão ou até mesmo a pé para Monte Azul (divisa da Bahia com Minas Gerais), onde compravam passagem de segunda classe para a Estação Roosevelt, em São Paulo por 94 cruzeiros [...] Da estação de Monte Azul partia diariamente para São Paulo um expresso com dois carro e um vagão, e de segunda e sexta-feira havia também um expresso noturno, os quais, durante o percurso, se locomoviam muito devagar e viajavam bastante lotados, levando por volta de 250 passageiros por dia. (FERRARI, 2005, p.102-103)

Muitos peregrinavam ou iam em cima de caminhões conhecidos como paus-de-arara, com escassez alimentar e de água e até mesmo sofrendo com problemas emocionais. Como Jackson do Pandeiro destaca em sua música, São Paulo não foi o único espaço em que os nordestinos buscaram esperança. O Rio de Janeiro também foi local marcado de grande migração.

Entre os anos de 1960 e 1970 um grande número de nordestino, em especial, cearenses dirigiram-se para o Rio de Janeiro por concentrar indústrias e boas oportunidades de emprego. O Rio de Janeiro neste período atraiu 12,53% dos migrantes algo em torno de 43.233 mil pessoas e entre 1970-80, 13,13%, ou seja, 61.042 mil nordestinos (QUEIROZ; BAENINGER, 2014).

Assim, o Rio de Janeiro se configura como o segundo local mais procurado pelos nordestinos da época que fugiam da seca e procuravam trabalho. Inclusive algumas referências da música do Jackson do Pandeiro faz ilustração aos migrantes sem trabalho que estariam no Rio: “dormindo ao relento, valei-me nossa Senhora!/ O meu travesseiro é um "Diário da Noite"/ E o resto do corpo fica na "Última Hora".” A *Última Hora* e o *Diário da Noite* eram jornais cariocas que circulavam no Rio de Janeiro, apesar de também terem edições em outras cidades.

Em *Meu Enxoval* também temos referência ao Distrito Federal e consequentemente a Brasília. Inaugurada em 21 de abril de 1960, Brasília realoca o povoamento e a infraestrutura do país para o centro. Na época a ideia era que nos anos 2000, Brasília estivesse com um número estimado de 600 mil habitantes, contudo a grande migração principalmente por busca de emprego na construção da capital e, especialmente realizada por nordestinos, aumentou em grande parte esta estimativa, sendo cerca de 2 milhões e meio em 2007.

Por meio da construção civil e da oferta de emprego, o espaço se tornou um polo migratório onde além de nordestinos, via-se mineiros e goianos, disputando vagas de trabalho. A jornada do Nordeste para Brasília era longa. Estima-se que partindo do Ceará levar-se-ia em torno de 10 dias. Contudo, as condições de trabalho no local também não cooperavam. Tinha-se muito trabalho, para um período curto de prazo e com muitos acidentes acontecendo. O espaço era seco e quente durante todo o dia e frio durante a noite.

Béu (2006) apresenta uma pequena narrativa da viagem do Nordeste até Brasília:

Nono dia de viagem e de muito infortúnio. O sofrimento não tinha idade. As crianças, porém, eram as principais vítimas. Aninha, coitada, desde Salgueiro, padecia de uma intermitente diarreia. Os chás não seguravam os intestinos nem os comprimidos de beira de estrada aliviavam a sua dor. O velho motor de noventa cavalos roncava incansavelmente, dando a todos uma demonstração de força e paciência. Já havia andando bem mais da metade do caminho. Quem sabe, a qualquer dia ou qualquer hora, ao virarem uma curva ao final de uma grande reta, deparariam com a terra prometida há muito tempo indicada pela luz do profeta. (BÉU, 2006, p. 22)

Conquanto, apesar de todo o caminho percorrido e de todo o sofrimento, apesar da luta para adentrar esses locais que lhes traziam esperança e o sonho de uma vida melhor, nem sempre isso ocorria. Os retirantes mesmo nesses grandes centros, muitas vezes amargavam sem emprego, moradia e alimento. Os espaços não eram garantia de sucesso. E Jackson do Pandeiro também sintetiza essa dor em sua música: “Mas se eu voltar, aquela turma lá do Norte me arrasa/ Principalmente o povo lá de casa/ Que vai perguntar por que é que eu fui embora./ Por isso eu vou ficando/ Dormindo aqui na porta do Municipal”.

E na luta diária para angariar o sustento, o nordestino que praticava a migração, sente naturalmente saudades do Nordeste e tem em si muitas vezes a vontade de voltar. Contudo, nem sempre é possível, por diversos motivos: a falta de chuva no sertão, a falta do dinheiro para voltar, a vergonha de retornar da mesma maneira que migrou. Mas a saudade e a esperança de retornar a terrinha não deixam de existir. Em *Carta Para o Norte*, observamos isso:

Carta Para o Norte³²

Escrevi uma carta para o Norte,
 Dizendo que breve eu chego lá,
 Escrevi pra meu pai dizendo assim,
 Que estou bem de saúde e trabalhando,
 Com Rita de Tota estou morando,
 Num barraco de zinco no Irajá,
 Quando for esta carta arrespostá,
 Mande fazer entrega a Dona Inês,
 Lá na rua do Sol, quarenta e três,
 No subúrbio de Jacarepaguá...

Escrevi uma carta para o Norte,
 Dizendo que breve eu chego lá,
 Dê lembrança a Major Antonio Francisco,
 E me lembre os meninos outra vez,
 Diga a todos que na festa de Reis,
 Vai ter baile lá em Macaparana,
 Diga a Zefa que apronte Mariana,
 Corra os banhos e prepare os documentos,
 E adeus, até lá, no casamento,
 Abençoe o seu filho João Caiana....

(Rosil Cavalcanti, 1961)

A saudade é denunciada em uma carta escrita para o Norte, demonstrando a vontade de voltar para o local de onde saiu e citando diversas pessoas, além do pai e da mãe, que provavelmente estiveram em seu convívio diário e que agora estão presentes apenas nas memórias vividas: “Escrevi uma carta para o Norte,/ Dizendo que breve eu chego lá,/ Dê lembrança a Major Antonio Francisco,/ E me lembre os meninos outra vez,/ Diga a todos que na festa de Reis,/ Vai ter baile lá em Macaparana,/ Diga a Zefa que apronte Mariana,/ Corra os banhos e prepare os documentos,/ E adeus, até lá, no casamento,/ Abençoe o seu filho João Caiana....”.

A saudade do Nordeste pode ser encontrada em diversas músicas de cantores populares nordestinos, e esse apego as suas raízes, cultura e ao seu povo é bastante comum, sendo diversas vezes evidenciada, por exemplo, por Luiz Gonzaga. De acordo com Lobo (2014):

Mesmo com a vida se desenvolvendo em um centro urbano em desenvolvimento [...] os migrantes cultivavam hábitos típicos do interior do Estado; esses hábitos conservados é o que levava esses sertanejos a se referirem constantemente as suas terras, com tanta

³² Disponível em: <https://www.letras.com.br/jackson-do-pandeiro/carta-para-o-norte>. Acesso em: 28 de junho de 2018.

melancolia e saudade. Na cidade se desenvolveram, subespaços rurais. Os hábitos como criar animais, manter uma pequena horta em casa, acordar cedo, praticar a vaquejada são hábitos comuns entre esses migrantes oriundos do sertão. Essas “raízes” permaneciam muito fortes neste povo [...] (LOBO, 2014, p.6)

Além das referências a algumas festas como a festas de Reis e algum baile que ocorria em Macaparana, cidade do Estado de Pernambuco, é interessante perceber que este nordestino conseguiu emprego: “Escrevi uma carta para o Norte,/ Dizendo que breve eu chego lá,/ Escrevi pra meu pai dizendo assim,/Que estou bem de saúde e trabalhando,”. Como relatado, nem todos conseguiam tal feito, mas alguns serviriam de mão-de-obra principalmente no cenário paulista e carioca. Sendo os baianos que substituíram os imigrantes no cultivo cafeeiro, seja os paraibanos e pernambucanos que trabalhavam nos bares, restaurantes, portarias, construções e faxinas, ou os sergipanos e alagoanos que conseguiram seus empregos nas indústrias e fábricas. Segundo Geribello (2013):

Na administração de Armando Salles de Oliveira, em 1935, como governador do Estado de São Paulo, houve um grande incentivo à migração de trabalhadores nacionais, como eram chamados os migrantes mineiros e nordestinos. Era uma política caracterizada por alianças do governo com empresas particulares que passaram a atuar em Minas Gerais e no Nordeste com o intuito de agenciar e promover a vinda de trabalhadores rurais para São Paulo [...] o ciclo do café foi responsável por toda essa expansão industrial de São Paulo, bem como da migração nordestina, porque possibilitou a construção de ferrovia, bancos, mercado regional consumidor etc. Todos esses elementos juntos criaram um terreno propício para a implantação das primeiras indústrias nacionais, e, por conseguinte, acelerou os fluxos de migração, principalmente para as regiões mais industrializadas, como São Paulo, que já vinha se desenrolando desde a década de 1930. (GERIBELLO, 2013, p.69-70)

Todavia, quando os nordestinos se fixavam nestes grandes centros e, independentemente de estarem empregados ou desempregados, quando a saudade apertava e muitas vezes as chuvas retornavam no Nordeste, o que acontecia? A prática de migração reversa! Tal prática pode ser encontrada em *O Retirante*:

O Retirante³³

Vim do mato, cansado e com fome
Retirante fugindo ao sertão
Mas agora choveu lá pra riba
E eu volto cantando e dançando baião

³³ Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/jackson-do-pandeiro/1906819/>. Acesso em: 28 de junho de 2018.

(mas agora choveu lá pra riba
E eu volto cantando e dançando baião)

Ê, baião (baião)
Baião (baião)

Quando eu vim, trouxe quatro menino
Zé e Pedro, Mané e Antão
Levo agora mais dois que nasceram
E eu volto cantando e dançando baião
(levo agora mais dois que nasceram
E eu volto cantando e dançando baião)

Ai, baião (baião)
Baião (baião)

Deus permita que o inverno sustente
Pra poder ter festejo e são João
Quero milho, cachaça e canjica
E o povo cantando e dançando baião
(quero milho, cachaça e canjica
E o povo cantando e dançando baião)

(Ruy de Moraes e Silva, 1975)

Em *O Retirante* temos o panorama do Nordeste seco e do sertanejo que foge da seca por conta dos problemas enfrentados em sua terra: “Vim do mato, cansado e com fome/ Retirante fugindo ao sertão”. Entendemos que após fazer a migração, esse nordestino se estabelece neste novo espaço por alguns anos, seja no Sudeste ou na capital do seu Estado, e assim compreendemos, pois: “Quando eu vim, trouxe quatro menino/ Zé e Pedro, Mané e Antão/ Levo agora mais dois que nasceram”

Dessa maneira é compreensível que este nordestino passou alguns anos neste novo local, onde gerou novos filhos e talvez tenha conseguido um emprego. Contudo, um fator muda a perspectiva cotidiana em que ele estava inserido: A chuva volta ao sertão! “Mas agora choveu lá pra riba” e com a chuva, a esperança de voltar a sua terra cresce no sertanejo. Muitos nordestinos que partiam para o Sul partiam esperando um dia voltar. Fazer um pé de meia, juntar um dinheirinho, e retornar. E para aqueles que dependiam da terra e agricultura, o estopim para a volta seria a chuva. A Esperança tinha retornado: “Deus permita que o inverno sustente/ Pra poder ter festejo e são João/ Quero milho, cachaça e canjica/ E o povo cantando e dançando baião”.

A migração de retorno também pode ser vista na música *A Volta da Asa Branca* de Luiz Gonzaga e é prática também muito comum da região. Pode-se observar ao

longo das décadas que o fluxo de migrantes retornando ao seu local de origem está mais intenso.

De acordo com Baptista, Campos e Rigotti (2002):

[...] a década de 80 representou para a história migratória brasileira um momento de importantes transformações, em particular no que se refere às tendências históricas de redistribuição espacial da população. Assim, paralelamente à redução drástica de certos fluxos migratórios para o Sudeste ou para as áreas de fronteira, pôde-se identificar a intensificação de movimentos de retorno, processos que configuram a nova realidade do desenvolvimento socioeconômico do país, em particular, no tocante às possibilidades de inserção dos migrantes em seus principais centros urbanos. A migração de retorno é, sem dúvida, um dos principais fenômenos ocorridos dentro dos fluxos migratórios brasileiros nos últimos decênios. Regiões tradicionalmente fornecedoras de mão-de-obra, como Minas Gerais e o Nordeste, apresentam uma tendência de recuperação de sua população de emigrantes. (BAPTISTA;CAMPOS;RIGOTTI, 2002, p.3)

Os motivos para essa migração de retorno para o Nordeste, além da própria saudade da terra e da chuva sobre a terra, seriam o processo de desconcentração econômica e a política de incentivo ao investimento industrial na região. O acompanhamento da família, a questão de moradia e o trabalho também são fatores preponderantes para a prática de migração de retorno.

Também devemos considerar, segundo Oliveira e Januzzi (2005) que:

Além disso, o agravamento da violência nos grandes centros do Sudeste, manifestado no aumento das mortes por causas externas contra a pessoa – e, em especial, daquelas em idade economicamente ativa –, também deve ser outra razão subentendida dentro dessa categoria residual outros motivos. (OLIVEIRA, JANUZZI, 2005, p.142)

Assim, temos essa prática de migração de retorno, muitas vezes realizada com alegria, justamente por voltar para sua terra, sua cultura e seu povo: “E eu volto cantando e dançando baião/ (mas agora choveu lá pra riba/ E eu volto cantando e dançando baião)”.

Contudo, temos casos de nordestinos que conseguiram o que tanto almejavam, uma condição de vida melhor e um emprego que possa lhe proporcionar uma qualidade de vida. Quando isso ocorria, o inverso também acontecia. Era necessário trazer os familiares que ficaram no Nordeste para que eles também pudessem usufruir desse novo modelo de vida. Observamos isso em *Vou Buscar Maria*:

Vou Buscar Maria³⁴

Eu vou, eu vou / Pro Sertão, se Deus quiser
 Vou visitar minha mãe, vou buscar minha mulher
 (coro repete)

Já faz quatro anos que cheguei do Norte
 Tive muita sorte no Rio de Janeiro
 Bastante dinheiro já tenho guardado
 Enfrento o pesado de noite e de dia
 Só está me faltando é minha Maria

Eu vou, eu vou / Pro Sertão, se Deus quiser
 Vou visitar minha mãe, vou buscar minha mulher
 (2x)

Não é brincadeira viver tão sozinho,
 Sem ter um carinho de rabo de saia
 Quando vou à praia fico me mordendo,
 As "muié" correndo fazendo arrelia
 Só está me faltando é minha Maria

Eu vou, eu vou / Pro Sertão, se Deus quiser
 Vou visitar minha mãe, vou buscar minha mulher
 (2x)

Quando aqui chegar, temos que morar em Copacabana no segundo andar
 Tomar banho de mar, todo dia eu vou,
 Ela de maiô, feito de cetim
 E mulher nenhuma zomba mais de mim

Eu vou, eu vou / Pro Sertão, se Deus quiser
 Vou visitar minha mãe, vou buscar minha mulher
 (2x)

Não é brincadeira viver tão sozinho,
 Sem ter um carinho de rabo de saia
 Quando vou à praia fico me mordendo,
 As "muié" correndo fazendo arrelia
 Só está me faltando é minha Maria

Eu vou, eu vou / Pro Sertão, se Deus quiser
 Vou visitar minha mãe, vou buscar minha mulher
 (2x)

(Jackson e Severino Ramos, 1959)

Não são todos os nordestinos que conseguiam fazer das suas esperanças realidade, contudo muitos conseguiram se fazer e construir uma vida honrada com dignidade e com um bom rendimento econômico. No caso citado na música de Jackson do Pandeiro, observamos um desses nordestinos que conseguiram vencer em meios às

³⁴ Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/jackson-do-pandeiro/1853855/>. Acesso em: 28 de junho de 2018.

dificuldades: “Já faz quatro anos que cheguei do Norte/ Tive muita sorte no Rio de Janeiro/ Bastante dinheiro já tenho guardado/ Enfrento o pesado de noite e de dia/ Só está me faltando é minha Maria”.

Mas um problema que era natural para aqueles que praticavam a migração seria a saudade da família. Nem todos viajavam com a família, muitas vezes deixando esposa e filhos para conseguir algo, retornando ou enviando dinheiro para eles em seguida. A saudade de pessoas próximas também pode ser encontrada na música, na figura da esposa Maria: “Não é brincadeira viver tão sozinho,/ Sem ter um carinho de rabo de saia/ Quando vou à praia fico me mordendo,/ As "muié" correndo fazendo arrelia/ Só está me faltando é minha Maria”.

Assim, como já dito na migração de retorno, um dos fatores para a prática migratória seria o acompanhamento da família. No caso da música, vemos que o esposo voltará ao Norte, não apenas para visitar a sua mãe e conseqüentemente sua família, mas para buscar sua esposa Maria e fazer dela uma migrante no Rio de Janeiro: “Eu vou, eu vou / Pro Sertão, se Deus quiser/ Vou visitar minha mãe, vou buscar minha mulher”.

Portanto, quando os migrantes conseguiam sustento e um rendimento que lhes proporcionasse uma boa qualidade de vida, mais do que guardar, ou apenas enviar dinheiro para suas famílias no sertão, também tínhamos a condição de fazer com que a família lhes acompanhasse por meio da prática migratória, indo buscar ou enviar dinheiro para que eles pudessem se encontrar.

A prática migratória como relatado, ocorria por diversos motivos que levavam os nordestinos a saírem de suas terras e buscarem a sorte em outros lugares. Temos que lembrar que essa maior parte de migrantes eram de pessoas que viviam no interior dos seus Estados no Nordeste, e que as migrações não ocorriam apenas para o Sudeste, podendo os migrantes irem até mesmo para a capital do seu Estado, onde poderiam galgar oportunidades de emprego.

Não era uma prática que ocorriam muitas vezes por vontade, mas por necessidade. E apesar de terem se passado diversas décadas, ainda podemos perceber muitos migrantes em grandes centros, seja do próprio Nordeste, seja em outras regiões do país. A seca ainda perdura e maltrata os sertanejos. É algo inevitável para a região. Mas talvez, por conta de tantos anos de luta pela sobrevivência, o sertanejo e nordestino

tenha ao longo dos anos se fortificado cada vez mais. Pois fazem parte, de fato, de uma cultura e de um povo de fibra e determinação que não desfalecem e baixam a cabeça em meio às dificuldades.

3.2 Sabedoria Popular

FIGURA 02: A sabedoria que não se perde.



Fonte: G1 Alagoas.

A sabedoria popular de um povo se relaciona diretamente com a sua cultura popular, já que são práticas passadas de geração em geração. O saber popular faz parte do tradicional, da oralidade e, inclusive, do coletivo e do espontâneo podendo até mesmo ser instrumentalizados pela elite e vividos por eles também.

Assim, para Vannuchi (1999):

o conjunto de conhecimentos e práticas vivenciadas pelo povo, embora possam ser vividos e instrumentalizados pelas elites. Pense-se no candomblé, no carnaval, na feijoada, nos usos folclóricos, no jogo do bicho e na capoeira. [...] Cultura popular simplesmente [é] o que é espontâneo, livre de cânones e de leis, tais como danças, crenças, ditos tradicionais. [...] Tudo que acontece no país por tradição e que merece ser mantido e preservado imutável. [...] Tudo que é saber do povo, de produção anônima ou coletiva. (VANNUCCHI, 1999, p. 98).

Tal sabedoria popular é resultado de uma memória coletiva que transcendem os conhecimentos estabelecidos pela ciência, já que se firmaram a partir de um conjunto de práticas que transmitiam formas de ajudar a sociedade. Sendo muitas vezes, mais utilizado do que os meios que hoje são ditos como legítimos relacionados aos estudos científicos.

Essa sabedoria popular sofre influência de fatores externos, como outras culturas, além de estar presente na circularidade cultural entre a elite e povo. É a união delas que formam a cultura que produz a sabedoria popular de um povo. Mas de quais sabedorias populares Jackson do Pandeiro fazia referência em suas músicas? Podemos iniciar com algo que é costumeiro até os nossos dias não apenas no Nordeste, mas em todo o Brasil e que pode ser vista em *Dr Boticário*:

Dr Boticário³⁵

Antigamente qualquer farmacêutico, no ramo terapêutico
Era um bom doutor.
E veja agora, como era tão simples
O receituário do velho Boticário.

Catuaba e vassourinha de botão,
Raiz de fedegoso e semente de jerimum,
Depois misture e tome tudo em jejum.

Mas hoje em dia tudo é diferente,
Quando a gente está doente é o doutor quem avalia.
Ainda ontem fui ao senhor doutor,
Pedir pra ele arranjar remédio pra minha dor.
Ele depois de ver meus sofrimentos,
Pegou nos instrumentos e assim me receitou:

Pra garganta, tome penicilina,
Se as costas lhe doem, tome estreptomicina,
Pra intestino preso, tome terramicina,
Eu me afopei, tomei uma cachaçolina..
(Jackson do Pandeiro - Nivaldo Lima, 1961)

Nos versos da música *Dr Boticário* podemos perceber a mudança entre a prática de utilização de remédios naturais para cuidar de doenças, para o início da utilização dos medicamentos farmacêuticos. Essa transformação causou estranhamento quando começou a ocorrer no Brasil e, de forma bem humorada, Jackson discorre que

³⁵ Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/jackson-do-pandeiro/1853845/>. Acesso em: 28 de junho de 2018.

“Antigamente qualquer farmacêutico, no ramo terapêutico/Era um bom doutor.” Pois na verdade não havia diferenciação entre boticários e médicos. No passado, os boticários eram responsáveis tanto por detectar as doenças como por conseguir remédios efetivos para a cura. Assim, os boticários se utilizavam da própria sabedoria popular por meio do natural para combater as doenças, sejam elas quais fossem.

Nas boticas que originariam as farmácias muitos anos à frente o trabalho do boticário existia desde o século X. A farmácia e a medicina caminhavam juntas, sendo a mesma profissão. Apenas muitos séculos depois, ocorreu a separação entre as duas profissões, ficando a cargo do boticário apenas conhecer as substâncias capazes de se tornarem cura para os pacientes. Nítido na música, também fica claro como isso perdurou por muito tempo no país (DUARTE,2015).

No Brasil, segundo Fernandes (2004):

No Brasil, as boticas tiveram importante papel na produção e difusão institucional das práticas e conhecimentos terapêuticos, tendo sido trazidas para o País principalmente por cirurgiões-barbeiros, boticários, jesuítas e também mascates, durante o período colonial. Além de introduzi-las, médicos, cirurgiões, barbeiros e boticários diagnosticavam as doenças e eram responsáveis pelo ofício de curar, através de produtos naturais, tanto vegetais como minerais e animais. Os padres também mantinham boticas anexas aos colégios, atendendo aos membros das companhias jesuíticas, aos estudantes e à população do interior, utilizando tanto medicamentos vindos da metrópole como preparados a partir de plantas nativas. O encontro das práticas de jesuítas e índios consta como difusor de vários conhecimentos acerca do tratamento de doenças, associando o uso de ervas a rituais indígenas. Os jesuítas instalaram boticas na Bahia, Olinda, Recife, Maranhão, Rio de Janeiro e São Paulo, sendo que a mais importante foi a da Bahia, transformada em um centro distribuidor de medicamentos para outras boticas do País. (FERNANDES, 2004, p. 29).

Assim, por meio da sabedoria popular, que poderia ter origem ameríndia ou africana, logo uma receita de compostos naturais é prescrita na música de Jackson do Pandeiro, pelo boticário: “Catuaba e vassourinha de botão,/Raiz de fedegoso e semente de jerimum,/ Depois misture e tome tudo em jejum.” É interessante perceber que nesse período o boticário unia tantos os conhecimentos científicos da época, principalmente relacionados à botânica, com os conhecimentos da sabedoria popular para fazer as substâncias curadoras, como Fernandes (2004, p.29) relata: “As formulações medicamentosas eram produzidas a partir das informações dos compêndios e farmacopeias ou mesmo criadas com base em conhecimentos populares.”.

A música continua falando da transformação que ocorre na área da saúde onde os boticários deixam de detectar a doença e se limitam apenas a trabalhar com as substâncias, sendo o médico o responsável por avaliar os pacientes: “Mas hoje em dia tudo é diferente./Quando a gente está doente é o doutor quem avalia./ Ainda ontem fui ao senhor doutor./ Pedir pra ele arranjar remédio pra minha dor./ Ele depois de ver meus sofrimentos./ Pegou nos instrumentos e assim me receitou:”

Como relatado, Jackson do Pandeiro demonstra uma prática que para ele parecia ser boa e que perdurou por muito tempo mesmo com as transformações ocorrendo em grandes capitais. O boticário era alguém que unia a ciência e a sabedoria popular e que por isso estava próximo do povo, já que prescrevia as doenças e pelo meio popular receitava a cura. Segundo Fernandes (2004, p.30): “Até fins do século XIX as boticas ocupavam importante espaço na produção de medicamentos, sendo então substituídas por farmácias e pequenas indústrias.”

É com a avaliação médica e com a incorporação de medicamentos do meio científico, com nomes incomuns para a população, que ocorre o estranhamento visto na música de Jackson do Pandeiro. O doutor na canção receita: “Pra garganta, tome penicilina,/ Se as costas lhe doem, tome estreptomicina,/ Pra intestino preso, tome terramicina,”.

Algo que para nós do século XXI é tão natural, para aqueles que viveram e viam essas transformações ocorrendo era exótico. Contudo, essas mudanças já podiam ser vistas na Segunda Guerra Mundial que, de acordo com Duarte (2015):

A Segunda Guerra Mundial na década de 1940 impôs a necessidade de medicamentos para tratar os soldados, o que impulsionou a indústria farmacêutica. Esta mudança fez com que o farmacêutico não mais dominasse todo o processo de produção do medicamento e nas Farmácias além de manipular passou também a vender os medicamentos industrializados (especialidades farmacêuticas). Todo este processo gerou o afastamento do profissional da Farmácia, pois a Indústria passou a ser um campo mais atraente bem como as análises clínicas. (DUARTE, 2015, p.3)

Já no Brasil, Fernandes (2004) comenta que:

No Brasil, iniciou-se em meados do século XIX, tendo sido apontada, em 1889, no primeiro recenseamento da indústria farmacêutica, a existência de 35 empresas, em sua maioria localizadas no Rio de Janeiro e em São Paulo (Bermudez, 1995). Pode-se destacar, neste sentido, a atuação de Luís Felipe Freire Aguiar, 13 no Rio de Janeiro,

cuja indústria era responsável pela formulação da Água Inglesa que anteriormente era importada e cujo monopólio foi reclamado judicialmente, gerando um longo processo com perda para a parte reclamante, de origem francesa. Em 1890, Freire Aguiar organizou a Companhia Química Industrial da Flora Brasileira e, na década seguinte, criou o Laboratório Farmacêutico e Industrial Freire de Aguiar, que produzia vários remédios, licores naturais, produtos de perfumaria, desinfetantes e produtos derivados da hulha. Até a década de 1940, o País acompanhou o crescimento internacional da indústria farmacêutica, com os laboratórios nacionais desenvolvendo e produzindo uma linha própria de produtos com qualidade similar a dos demais países, centrando a maioria da produção de medicamentos nos remédios populares derivados do reino vegetal. (FERNANDES, 2004. p.31).

Nomes como penicilina, estreptomicina e terramicina não eram comuns na época para a população que estava acostumada a ter receitas vindas da natureza. Essas transformações para pessoas que vivem no interior do país eram vistas com estranhamento e com espanto. De forma bem humorada, Jackson do Pandeiro finaliza a música fazendo uma brincadeira com os nomes de difícil compreensão que agora faziam parte do meio farmacêutico em que viviam: “Eu me afobei, tomei uma cachaçolina..”.

Contudo, apesar dos medicamentos mudarem como a própria profissão do farmacêutico mudou, alguns alimentos com propriedades medicinais continuaram fazendo parte do imaginário e da sabedoria popular nordestina. Alimentos que não tem apenas a função de alimentar, mas que tem contribuições maiores. Esses alimentos estão presentes em grande número na sabedoria popular do Nordeste. Um exemplo dessa sabedoria popular nordestina dos alimentos pode ser vista em uma canção de Luiz Gonzaga por nome *Ovo de Codorna*, que retrata um homem já maduro que está sofrendo com dificuldades sexuais e que por ouvir sugestões resolve procurar “ovo de codorna pra comer” pois o “problema ele tem que resolver”.

Essas músicas que contem alimentos que trazem um pouco da sabedoria popular nordestina podem também ser vistas no repertório musical de Jackson do Pandeiro. De início podemos citar o caso da música *Vou de Tutano* de 1974:

Vou de tutano³⁶

Se tutano fortalece
Eu vou correndo
Procurar um matadouro

³⁶ Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/jackson-do-pandeiro/272236/>. Acesso em: 28 de junho de 2018.

Vou à procura de tutano
Pra me lembrar
Do meu tempo de namoro

Me disse um velho
Que tutano todo dia
Traz caloria pra o homem de quarenta
E prá mulher que tiver desanimada
Ficará mais assanhada
Do que molho de pimenta

Essa receita veio caída do céu
Vou de tutano prá outra lua de mel
(José Cavalcante – José Gomes Filho, 1974)

O tutano é um alimento bastante popular no Nordeste do Brasil e vem ao longo dos anos se tornando uma iguaria em restaurantes ao redor do país. É um tecido líquido-gelatinoso muito nutritivo que pode ser encontrado dentro dos ossos dos animais, sendo o do boi o mais consumido.

Por ser um ingrediente de baixo custo, o tutano foi a salvação de muitas pessoas que viviam ao redor do mundo e no Brasil. Ele foi fundamental para os primeiros exploradores do Norte do Canadá, do Ártico e da Antártica sobreviverem a condições climáticas rigorosas. Os tutanos eram sugados de dentro dos ossos, sendo feitas até colheres de madeira para conseguir extrair o tutano com perfeição. Também existem relatos da Idade Média onde os cozinheiros faziam pratos doces a partir do tutano, na era georgiana quando se tornou moda come-los com uma colher especial de prata. A Rainha Vitória (1819-1901) comia tutano diariamente e no livro de cozinha de D. Maria (1521-1577) já existiam receitas de pastéis de tutano (FREIRE, 2014).

Assim, se hoje o tutano é iguaria em restaurantes gourmets de todo o país e, alimento popular no Nordeste, na história ele foi muito consumido principalmente por ser um alimento de pequeno valor comercial e fonte nutritiva de gordura e calorias. Mas para a sabedoria popular nordestina ele tem um poder a mais. Jackson do Pandeiro canta que “Se tutano fortalece/ Eu vou correndo/ Procurar um matadouro/ Vou à procura de tutano/ Pra me lembrar/ Do meu tempo de namoro”.

Dessa maneira, entendemos que Jackson do Pandeiro não vai atrás do tutano apenas pelo alimento, na verdade, longe disso. Apesar de ser um alimento nutritivo,

Jackson do pandeiro revela nas entrelinhas que o alimento também serviria como Viagra natural, e é justamente por conta disso que ele vai ao matadouro.

O interessante é perceber que realmente é algo que faz parte da sabedoria popular, porque o conhecimento de que o tutano seria um Viagra vem de pessoas mais idosas, o que nos remete ao passado, quando ele relata que: “Me disse um velho/ Que tutano todo dia/ Traz caloria pra o homem de quarenta/ E prá mulher que tiver desanimada/ Ficaré mais assanhada/ Do que molho de pimenta” Assim, os mais velhos entendiam que o tutano era um alimento valioso e, mais que isso, afrodisíaco natural não apenas para homens mas para mulheres também.

O tutano é rico em colágeno e dele pode ser extraído o óleo que é rico em sais minerais, proteínas e carboidratos. É utilizado em muitos cremes, loções, shampoos e condicionadores para cabelo. No Nordeste é e era alimento de sustança! Forte e que revigora as forças tanto do homem quanto da mulher. E para a sabedoria popular teria um forte poder afrodisíaco, trazendo o vigor masculino e feminino. E como Jackson do Pandeiro sempre se utiliza do bom humor em suas músicas ele finaliza dizendo que: “Essa receita veio caída do céu/ Vou de tutano prá outra lua de mel”.

Contudo, esta não foi a única receita da sabedoria popular nordestina que foi incorporada no repertório musical do Jackson do Pandeiro. Em *Xarope de Amendoim* Jackson do Pandeiro com bom humor também no traz mais uma receita de cunho popular muito interessante:

Xarope de Amendoim³⁷

Eu andava muito fraco
Resolvi cuidar de mim
Me aconselharam como bom fortificante
Eu tomasse confiante xarope de amendoim (2x)

Em pouco tempo eu senti um grande efeito
Pois fiquei daquele jeito
Mais forte do que Sansão
Muita saúde, nunca vi tanto apetite
Chega até não ter limite
A minha disposição
E o povo da minha jurisdição
Agora só me chamam tremendão

³⁷ Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/jackson-do-pandeiro/1615366/>. Acesso em: 28 de junho de 2018.

E o povo da minha jurisdição
Agora só me chamam tremendão

É que eu andava muito fraco...

(Severino Ramos e Paulo Patrício, 1973)

Igualmente a música *Vou de Tutano, Xarope de Amendoim* nos traz mais um alimento natural com propriedades afrodisíacas. O que nos fascina é perceber como tanto uma como outra, partem verdadeiramente da sabedoria popular, pois quando Jackson do Pandeiro canta: “Eu andava muito fraco/ Resolvi cuidar de mim/ Me aconselharam como bom fortificante/ Eu tomasse confiante xarope de amendoim” temos a noção que algum sujeito do povo lhe receitou o amendoim para lhe fortificar. Assim no trecho “Me aconselharam como bom fortificante” se torna notório como é uma receita do povo, que faz parte da sabedoria popular do nordestino.

Sendo originário da América do Sul de regiões do Peru, Bolívia, Paraguai e Argentina, o amendoim espalhou-se pelos outros continentes estando entre a culinária tradicional da África e da Ásia. Documentos de 3800 a 2900 a.C. já registram a presença do amendoim nos Andes. Em túmulos incas foram encontrados potes de amendoins com a finalidade dos mortos se alimentarem na sua passagem.

Segundo Macêdo (2007) existem hipóteses de que o amendoim tenha origens brasileiras:

Há quem defenda, inclusive, seu nascimento na região atualmente compreendida por Mato Grosso, onde ocorre particularmente variado. O mais provável, porém, é que essa leguminosa cientificamente classificada como *Arachis hypogaea* tenha se originado entre o sul da Bolívia e o norte da Argentina. Dali se espalhou espontaneamente até alcançar o México e o Caribe, onde foi encontrada pelos espanhóis nas primeiras expedições europeias ao Novo Mundo, no século XV. Então, começou sua saga rumo à cozinha asiática. Inicialmente, os espanhóis a levaram para o leste da Ásia [...] Mais tarde, eles e os portugueses espalharam o amendoim por outras regiões asiáticas, disseminando-o de forma irreversível. (MACÊDO, 2007, p.1)

Como Macêdo (2007) ressalta, na exploração espanhola já era possível encontrar amendoim no México, onde em seguida os espanhóis levaram o alimento para ser cultivados na Europa e na Ásia. No Brasil, os portugueses já em 1522 observam que os

índios cultivavam o amendoim junto com a mandioca, o milho, o cará, o inhame e a batata, sendo comido, cru, assado ou cozido e, tendo como cobiça, o seu óleo.

Por volta de 1560, acontece a introdução do amendoim no continente africano, e no início do século XVII o amendoim se torna comum em toda região tropical oeste do continente africano (ADITIVOS INGREDIENTES, 2010).

De acordo com Macêdo (2007):

Os portugueses levaram o amendoim do Brasil para a África nos porões dos navios negreiros. Ao mesmo tempo, exportaram a tradição do cultivo feminino. Até o fim do século XIX, a ativa indústria de óleo de amendoim no Congo continuava proibindo formalmente a presença masculina em seu ambiente. O mesmo ocorreu no Senegal. A propagação foi tão rápida que em apenas 100 anos o amendoim já estava nos fundamentos da cozinha africana, condição que persiste até os dias de hoje. (MACÊDO, 2007, p.2)

Os escravos também ajudaram na expansão do alimento, pois muitos o levaram para a América do Norte, plantando-a no Sul dos Estados Unidos. Dessa maneira se tornou extremamente popular no estado da Geórgia, e já no ano de 1938 um negócio de US\$ 200 milhões (ADITIVOS INGREDIENTES, 2010).

Macêdo (2007) relata que:

No Estado da Louisiana, onde a presença negra na culinária é determinante, o amendoim proliferou nas fazendas a partir de sementes trazidas pelos escravos. Por toda a região, surgiram pratos feitos com ele, entre os quais a guloseima natalina preferida das crianças, peanut brittle, um parente do brasileiro pé-de-moleque, que os americanos embrulham em saquinhos para dar de presente à garotada no dia de Natal. (MACÊDO, 2007, p.2).

Por ser um alimento rico em Zinco, em Vitamina E e em Vitamina B o amendoim realmente ajudaria na libido sexual pois são nutrientes que são importantes para a formação de hormônios sexuais. Assim, quando Jackson do Pandeiro continua a música com “Em pouco tempo eu senti um grande efeito/ Pois fiquei daquele jeito/ Mais forte do que Sansão/ Muita saúde, nunca vi tanto apetite/ Chega até não ter limite/ A minha disposição.”, a inspiração na sabedoria popular que está sendo representada na música está correta.

De acordo com Marino et al (2006):

As comidas afrodisíacas tipicamente brasileiras já eram conhecidas pelos índios. O amendoim, a mandioca, o arroz selvagem, que é um

arroz vermelho, são produtos que os guerreiros já usavam com essa função estimulante. Essa visão da comida que dá sustança foi passada pelos escravos, que deveriam ser viris para gerar descendentes (MARINO et al, 2006, p.12)

Dessa forma, a sabedoria popular que já bebe de elementos do passado reproduz a ideia de alimentos que tragam sustança e vigor para homens e mulheres, em nosso caso, por meio da música. O amendoim foi tão utilizado nesse sentido que não apenas come-lo seria afrodisíaco, mas, conforme Basso (2004, p.82) revela em sua pesquisa “espanar as casquinhas caídas na calça dá resultado”, ou seja, os antigos acreditavam que jogar as cascas do amendoim na própria vestimenta também daria um efeito de melhoria sexual.

Longe das superstições e longe de exageros, a sabedoria popular nesse sentido acerta no que propõe e a música relata, de fato, um afrodisíaco natural que é efetivo em certa medida, transformando Jackson do Pandeiro no tremendão do final da canção: “E o povo da minha jurisdição/ Agora só me chamam tremendão/ E o povo da minha jurisdição/ Agora só me chamam tremendão”.

Porém, nem todos os alimentos poderiam curar. Melhor dizendo, o alimento na forma primaria poderia não ser efetivo, mas nas mãos corretas poderia se tornar em um poderoso elixir. Em todo o Nordeste, existiam curandeiros que por meio da sabedoria tentavam cuidar do povo. Mas por que não falar de rezadeiras e pessoas com práticas de cura? É com *Curandeiro* que tentaremos abordar essa questão:

Curandeiro³⁸

De cachimbo na boca
Sentado no toco
Ele faz milagre
Cura cego e cura louco

Faz bananeira dar cacho meia noite
Faz mudo falar, um surdo escutar
Esse homem não é de brincadeira
Quem quiser curar mirgona
Acende vela na pedreira

(Serafim Adriano / Jorge Costa) 19º Lp - **Aqui Tô Eu - Jackson**

Curandeiros, rezadeiras e raizeiros já fazem parte da cultura popular do Brasil e não apenas do Nordeste. Aqueles com a arte de curar foram utilizados ao longo dos

³⁸ Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/jackson-do-pandeiro/1849444/>. Acesso em: 28 de junho de 2018.

séculos no Brasil, já que a medicina não era privilégio de todas as pessoas no país. Segundo Campos (1967):

Vale a pena salientar que, no ano de 1899 clinicavam, em todo o país, apenas doze médicos formados [...] Confia o homem do campo, presentemente, no raizeiro, no curandeiro ou rezador, porque os julga conhecedores dos elementos indicados para sua defesa, certo de que, a exemplo dos povos antigos, se está defrontando com um feiticeiro, intermediário dos bons ou maus espíritos - gente que se utiliza de processos que se coadunam com sua maneira de pensar. Não há tratados de medicina, autoridades médicas capazes de desmentir ao sertanejo os poderes sobrenaturais que ele julga influir consideravelmente na cura de suas enfermidades, e de convencê-lo de que determinados remédios, estranhos e sobretudo extravagantes, além de perniciosos geralmente são improfícuos. (CAMPOS, 1967, p. 36-37)

Muitos também partiam em busca dos curandeiros por conta que o trabalho deles seriam mais baratos, os médicos especializados em determinadas áreas eram escassos, e muitos se identificavam com a crença religiosa e etnia do curandeiro, por esses motivos o procuravam para tratar de suas dores, como afirma Sousa (2014):

os curandeiros poderiam ser denominados como os médicos dos pobres e, em alguns lugares, esta era a salvação para uma parte da população. Além do que muitos deles compartilhavam de crenças religiosas próximas de seus pacientes, fazendo com quem a população tivesse grande confiança nestes sujeitos. (SOUSA, 2014, p.29)

Sobre a dualidade entre medicina popular e medicina acadêmica, Oliveira (1985) explica que:

Primeiro, a medicina popular é uma prática que resiste política e culturalmente à medicina acadêmica. Isto quer dizer que ela confronta seus conhecimentos, o seu arsenal de técnicas e a cultura da qual é a medicina praticada pelos médicos – a medicina erudita. A medicina popular é realizada em diferentes circunstâncias e espaços (em casa, em agências religiosas de cura) e por várias pessoas (pais, tios, avós), ou por profissionais populares de cura (benzedoras, médiuns, raizeiros, ervateiros, parteiras, curandeiros, feiticeiros. (Oliveira, 1985, p.22) .

A prática de curandeirismo também surge dentro de uma esfera familiar, muitas vezes rural e religiosa, reproduzida pelos homens para satisfazerem suas necessidades, que muitas vezes são recriadas a partir dos deslocamentos das pessoas do campo para a cidade nos processos migratórios, mas resistindo e se tornando presente na sociedade mesmo com o avanço da medicina científica (MATOS; GRECO, 2005, p.5).

Mas os curandeiros não são algo comum apenas no Brasil. Na Idade Média, por exemplo, acreditava-se que secreções de animais e até mesmo órgãos eram efetivos contra determinadas enfermidades, e assim era costumeiro observar pessoas utilizando-se de chifres, dentes, unhas, testículos e até esperma de animais. No Egito Antigo existiam receitas milagrosas para os doentes sendo muitos ingredientes utilizados por eles, como os órgãos e secreções de animais, e banha e sangue de crocodilo e de hipopótamos. De acordo com Campos (1967):

Muitos desses remédios, empregados pelos nossos antepassados, venceram as distâncias impostas pelo tempo, não sendo superados pela medicina científica, e chegaram até nós, num processo natural de propagação, transmitidos de uma a outra zona geográfica, de geração a geração, alcançando depois os pontos mais longínquos do nosso sertão. (CAMPOS, 1967, p. 32-33).

Assim, utilizando-se de um método próprio e de receitas que vêm do popular para curar enfermos, esses curandeiros eram pessoas importantes na sociedade, e é essa figura que nos aparece na música de Jackson do Pandeiro: “De cachimbo na boca/ Sentado no toco/ Ele faz milagre/ Cura cego e cura louco”.

Os curandeiros nesse sentido, se assemelham com os boticários, mas têm em si um cunho um tanto quanto místico. Os boticários uniam a botânica com o conhecimento popular; já os curandeiros unem a sabedoria popular de um povo com o misticismo e a religião. Portanto, a utilização de fontes de origem animal, vegetal e até mesmo mineral era comum em suas receitas contra os milhares de enfermidade que afetavam o povo.

Em suas consultas realizadas muitas vezes nas suas próprias casas, os curandeiros disponibilizavam de uma variedade de serviços, sendo receitas médicas caseiras, garrafadas, rezas, partos, conversas e aconselhamentos, banhos e desmanche de feitiços, variando a partir do problema do doente (SOUSA, 2014)

Os curandeiros são aqueles que se dedicam ao tratamento dos doentes empregando principalmente a garrafada preparada com receitas próprias para cada enfermidade, sendo feita com muitas raízes, mel e até mesmo álcool. Também faz uso das mezinhas com ervas e raízes e de orações para trazer imunidade e cura aos doentes. O rezador se destaca pelo poder de suas orações e por suas práticas mágicas, que são efetivas até mesmo quando se trata de animais. Já os raizeiros apesar de se aproximarem do curandeiro, diferem dele, pois tinham e ainda têm suas bancas de ervas e essências

normalmente nas feiras das cidades. O misticismo com os raizeiros não é tão presente, mas a sabedoria popular é, principalmente, envolta das plantas influenciadas pelos índios e negros. Assim não era difícil encontrar em seus balcões folhas e cascas de árvores medicinais, como jurema-branca, sete-sangrias e mutamba (CAMPOS, 1967).

Em sua pesquisa profunda sobre os curandeiros, Campos (1967) cita alguns dos principais curandeiros do Nordeste que ele encontrou:

Siá Aninha (Juazeiro do Norte) - Falecida há pouco; na sua idade avançada, tinha aspecto inofensivo e era de estatura mediana. Entregava-se frequentemente ao vício de bebidas alcoólicas. Compunha-se seu traje de saia e casado, pano preto atado em volta da cabeça, saia geralmente comprida e frouxa. Mulher à antiga, usava ainda “cabeção”, guardando no cordão da saia, ao derredor do corpo, os apetrechos de suas orações: raminho de arruda, rosários e Santo Lenho. Em pagamento pelos serviços prestados, exigia uma criação -geralmente uma ave doméstica -, cabra ou alguns litros de cereais. Raramente percebia dinheiro pelas suas consultas, e quando isso ocorria empregava-o imediatamente na aquisição de aguardente. Ao redor do pescoço usava longo rosário de contas do capim-santo. Como particularidade interessante anotamos o prazer quase sádico de atormentar as crianças com todas as espécies de trejeitos imagináveis, o que servia para deformar seu engelhado rosto, conquistando assim a fama de bruxa e de feiticeira misteriosa que desfrutou até os instantes finais de sua existência. *Manuel de Santana* (Juazeiro do Norte) - Homem idoso, de cavanhaque pretensioso, utilizando poucas palavras em suas explicações sobre a natureza e origem das enfermidades, tornou-se festejado pela população menos remediada do lugar. Segundo a tradição, rezou numa mulher, com o pé direito sobre a cabeça dessa, obtendo resultados satisfatórios. A paciente sofria de incurável dor-de-dente, que zombara dos mais variados recursos da medicina. Com suas orações, consoante o testemunho de muitos, o dente ruinoso caiu e as dores cessaram de vez. Era de seus hábitos ajoelhar-se às duas da madrugada, erguendo-se somente às cinco horas da manhã. Presunçoso, achava que não devia tratar de casos amorosos, por ser “doutor”. E como tal, julgava-se com o direito de realizar somente a sua medicina. A aumentar-lhe a fama cantavam que lhe sorria uma sorte excepcional para caçadas, apresentando-se aos olhos dos mais crédulos como homem de grande poder de atração sobre os animais. *Dona Chiquinha* (Fortaleza) - É curioso tipo de mulher. Estatura normal, raquítica, atingindo presumivelmente sessenta e oito anos, guarda semelhança com Siá Aninha, por usar os mesmos trajes daquela, substituindo o pano preto por outro símile, mas branco. Entrega-se à ingestão de bebidas fortes. Reza sobre feridas, pés desmetidos, etc., não fazendo, no entanto, alarde de suas qualidades de curandeira. Raramente receita erva medicinais. Seus tratamento todo é processado por intermédio de preces chamadas orações fortes. *Ferreirinha* (HILÁRIO FERREIRA FILHO - Fortaleza) é, da classe dos raizeiros, por certo o mais famoso em todo o Estado. Igualmente raquítico, portador de um defeito físico no coluna vertebral, oferece-nos o aspecto de um homem que, embora

fraco, resiste tenazmente à morte, e, esquecido de sua triste condição física, está sempre disposto a proporcionar meios de cura aos que o procuram. Possui um ervanário denominado Irapuru - o melhor que conhecemos -, onde ao lado de seu comércio natural de raízes, cascas de árvores, vende defumadouros, esteiras, óleos de diversas procedências, etc. Atende diariamente a oitenta e tantas pessoas. Não fuma, não bebe, nem joga. Há trinta e dois anos, segundo suas declarações, não almoça. E, entre sete e dezenove horas, não se ergue de sua cadeira de trabalho - o que nos foi dado observar repetidas vezes - nem tampouco se desobriga de qualquer necessidade fisiológica. Há vinte anos que se abstém de comer tudo que sofra morte - disse-nos - e não cospe, porque a saliva faz parte da “química orgânica do organismo e ajuda a digestão”. É casado, pai de treze filhos, sendo que, desses, dez estão vivos [...] O curandeiro existe. É um organismo vivo, uma força latente entre a vida e a morte das populações rurícolas do Nordeste, onde continuam insuficientes os médicos e é nordestíssimo o interesse do poder público pela saúde do povo. O curandeiro existe, repetimos, e quase sempre, necessariamente, como salvação. (CAMPOS, 1967, p.50-52)

Entendido tudo isto, compreendemos como a fé popular no curandeiro na música de Jackson do Pandeiro era trivial para aquelas pessoas que estavam envoltas aquelas práticas de cura, já que, muito mais do que curar, eles podiam, por meio de suas receitas e orações, fazer o impossível: “Faz bananeira dar cacho meia noite/ Faz mudo falar, um surdo escutar/ Esse homem não é de brincadeira/ Quem quiser curar mirgona/ Acende vela na pedreira.”

Dentre as milhares de receitas dos curandeiros, podemos citar algumas que encontramos: para *asma*, utilizar os pelos de um gato, mais especificamente, do bigode dele para fazer um chá; para *cobreiro*, passar um ramo de vassourinha ao redor, rezando em seguida uma ave Maria; para as *grávidas*, se a criança nascer na segunda-feira será protegida pelas almas; para a *sarna* ou *coceira*, a urina de vaca é aconselhável para qualquer coceira; para a *dor de dente*, sugere-se a pimenta-do-reino e o azeite da quenga do coco; para *dor de cabeça*, indicasse a água de quinaquina ou colocar dentro do chapéu algumas folhas de catingueira; para a *dor de barriga*, o chá da moela da galinha ou chá de cravo de defunto; se o problema for *nervo torcido* ou *pé triado*, utilizar o mastruço e fazer uma massa diluindo em água à qual se misturava com carvão retirado do fogo ainda acesso; para *tratamento de feridas*, aplicar orelha-de-pau (cogumelo) em estado de decomposição ou mel de abelha esquentada no fogo; caso tenha *febre*, os curandeiros indicam chá de ipecacuanha ou purgante feito de velame; para *afecções no fígado*, mastigar por vários dias o fruto da jurubeba ou tomar chá de açoita-cavalo; Alguma *infecção na garganta*? Sangue de lagartixa ainda quente ou carne de cágado

guisada. Para *impinge*, saliva em jejum ou pólvora misturado com suco de limão. Se a enfermidade for nos *olhos*, urina de crianças ou ovos com pecíolos de carrapateiras. Caso a dor seja no *ouvido*, gostas de urina de cabra no ouvido ou flor de coronha. Para *caxumba* ou *papeira*, utilizar cinzas no pescoço ou picumã com casa de besouro. *Resfriado*, pode ser curado por meio de chá de quebra-pedra com pimenta ou chá de acônito com capim-santo. Os curandeiros receitavam para *reumatismo*, sebo de carneiro, querosene ou melão-de-são-caetano. Para os *rins* era bom fazer chá com as pernas de um grilo ou o chá da flor de melancia. *Sífilis* era combatido com chá de vassourinha-de-botão ou chá de angélica. Caso tenha sido *picado por peçonha* ou *mordido por cães*, beber água ardente com alho ou uma porção de moscas machucadas. Se o problema for *tuberculose*, gordura de cascavel ou leite de pinhão-bravo no chá de cidreira. Para *nó nas tripas*, era indicado azeite doce com chumbo de caça ou a inserção de uma vela benta no ânus (CAMPOS, 1967).

Uma receita de curandeiros do Nordeste demonstrada por Campos (1967) era:

Entre os cearenses do interior, para crianças que nascem com os olhos purulentos, costuma o sertanejo infundir o toco do umbigo (portanto uma extremidade do cordão umbilical) instilando depois a água da infusão, dias seguintes, como colírio. E embora pareça absurdo, mesmo em meios mais evoluídos, ainda se tem a oportunidade de registrar tal prática. (CAMPOS, 1967, p.33)

Assim, com um sincretismo entre sabedoria popular vinda de índios, negros, europeus e da religião, os curandeiros faziam a sua arte de curar. Até os nossos dias ainda podem ser encontrados no Nordeste pessoas que continuam a praticar a curar por esse meio. Garrafadas, banhos com ervas, utilização de raízes e folhas, em conjunto com a reza se tornam um forte instrumento para afastar as enfermidades das pessoas com doenças.

Existe uma diversidade de práticas relacionadas com a sabedoria popular do Nordeste. As que conseguimos mapear na musicalidade de Jackson do Pandeiro foram estas, o que não diminui em nada a grandeza cultural de tais práticas nem a enorme riqueza cultural que essas práticas de sabedoria popular representam.

3.3 Superstições Nordestinas e Crendices Religiosas

FIGURA 3: Fitas do Senhor do Bonfim.



Fonte: Plaza Hotéis.

As superstições e crendices religiosas são parte integrante de todas as culturas. Não seria diferente no Nordeste. As superstições vindas da cultura popular sincretizam-se muitas vezes com a religião e se tornam o que hoje conhecemos. Virar a sandália quando ela está de cabeça para baixo para livrar a matriarca da família da morte rápida, colocar uma carranca na porta de casa para expulsar espíritos ruins, ou até mesmo amarrar uma fitinha no braço e fazer alguns pedidos esperando que se realize. O Nordeste é um lugar que tal misticismo atua, mesmo em nossos dias e, não é difícil encontrar pessoas que se apegam a tais superstições.

A fé em superstições e crendices religiosas faz tais práticas serem passadas tradicionalmente para outras gerações. Assim, essas práticas se alojam no subconsciente popular, sendo realizados sempre que possíveis a partir de determinadas condições e situações.

Segundo, Barbosa e Rodrigues (2013):

Superstição é um vocábulo derivado do Latim – *supers estitio* – que significa fanatismo, receio vão, culto falso, religião falsa. Geralmente as pessoas se recusam a defini-lo como crença ou prática, alegando que é “verdade” (astrologia) ou que “funciona” (procedimentos individuais de cura). Assim, alguns classificam como “supersticiosas”

crenças errôneas que outros consideram verdadeiras. O termo superstição está ligado à religiosidade e, tanto ele quanto “crendice” são utilizados para definir o sentimento que se devota à crenças estranhas, significando a mesma coisa entre as pessoas de um povo. Ao se investigar tais palavras, percebe-se a sensibilidade que elas despertam em seus seguidores; nota-se que elas fazem nascer crenças subjetivas que se diferenciam na prática: o crente sublima a religião que professa com tamanha fé nos santos, rezas e promessas. É eclético, acredita um pouco em todas as religiões e, de todas, segue retalhos de ritos. Na superstição, observa-se a ausência de uma paixão religiosa entranhada e doentia. As entidades santificadas ou temíveis são substituídas por objetos, animais, vegetais, minerais, por palavras e gestos. (BARBOSA; RODRIGUES, 2013, p.2)

Assim, a superstição e a crendice seriam:

Crenças que, numa determinada época, vão ao encontro de doutrinas e práticas atestadas pelas frações dominantes da comunidade científica e/ou da comunidade religiosa culturalmente mais importante; crenças, essas, geralmente fundamentadas no medo ou no desejo de atrair felicidade, pois é um sentimento religioso baseado no temor ou na ignorância e que induz ao conhecimento de falsos deveres, ao receio de coisas fanáticas e à confiança em coisas ineficazes, crendices; fé em presságios tirados de fatos puramente fortuitos; apego exagerado e/ou infundado a qualquer coisa. (BARBOSA; RODRIGUES, 2013, p.4)

Não existe apenas um grupo que se utilize das superstições ou das crendices religiosas, mas independente do status social, as pessoas gostavam de se utilizar desses meios para benefícios próprios. Isso pode ser visto de forma recorrente em atores, pescadores e até mesmo pilotos (CASCUDO, 2001).

Existem as superstições que normalmente estão ligadas à necessidade de afastar algo relacionado com o mal, mas também existem as crendices que fariam o caminho inverso e que seriam feitos tão somente em busca de melhoria de vida e para seu próprio bem. Algumas superstições e crendices que podemos citar e, que, são na verdade bem comuns, são a figa, a ferradura, o sal grosso, a vassoura, alho, banhos com ervas, animais como felinos e aves entre várias outras crendices, superstições e talismãs.

Contudo, muitas delas se relacionam com a própria religião, sendo a católica a mais vista sobre essa ótica. De acordo com Barbosa e Rodrigues (2013, p.4) muitas vezes não é possível nem separar uma da outra: “A dúvida, então, novamente se instala: até que ponto começa a religião e acaba a superstição quando, por exemplo, uma missa é “encomendada” para que alguém encontre um emprego?”.

Mesmo com a negação da religião, é sabido como a associação a superstição e credences muitas vezes vai de encontro a algumas religiões. Jackson do Pandeiro demonstra isso a partir de pequenas músicas que tratam sobre os santos católicos e como eles teriam o poder para dar determinadas graças. Assim, temos essa prática sendo revelada em *Meu Santo é Brasa*:

Meu santo é brasa³⁹

São João batiza, Santo Antônio casa
E os namorados vão mandando brasa (2x)
São Pedro disse a São João: Santo Antônio agora é o brasinha lá do céu
A moça que rezar pra Santo Antônio
Pode contar que vai ganhar um véu

São João batiza, Santo Antônio casa
E os namorados vão mandando brasa (2x)
São João é da velha guarda
Mas fica feliz quando um jovem casa
Muita alegria no dia do casamento
E a noiva grita: Esse meu santo é brasa.
(Jackson e Anastácio, 1967)

Contudo, este apelo feito ao Santo Antônio, o santo casamenteiro, não acontece apenas uma vez, mas podemos observar em mais duas músicas, sendo elas *Mundo Novo* e *Três Pedidos*:

Mundo Novo⁴⁰

Santo Antônio do Mundo Novo
Alumeia o meu caminho
Santo Antonio do Mundo Novo
É triste viver sozinho

Meu Santo Antônio você é casamenteiro
Me bote na sua lista que eu ainda estou solteiro

Meu Santo Antônio não posso viver assim
Vou mandar rezar novena arranje um amor pra mim

Meu Santo Antonio já cansei de viver só
Santo Antônio meu amigo vê se me arranja um xodó
(José Gomes Filho e Waldemar Lima, 1978)

Três Pedidos⁴¹

³⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NddX3KsDYsA>. Acesso em: 28 de junho de 2018.

⁴⁰ Disponível em: <https://www.letras.mus.br/jackson-do-pandeiro/1850112/>. Acesso em: 28 de junho de 2018.

Santo Antônio casa
 São João batiza
 Pra entrar no céu
 São Pedro é quem autoriza

Eu vou me pregar ao meu Santo Antônio
 Pra realizar o meu matrimônio
 Eu quero o batismo do meu São João
 Embora não seja no rio Jordão
 Vou pedir para São Pedro um chaveiro do céu
 Fazer-me feliz na lua de mel
(Jackson e Maruim, 1961)

Como podemos observar, as três músicas têm algo em comum: o pedido para Santo Antônio lhe conseguir um companheiro. Em *Mundo Novo* o pedido é até mais intensificado e feito com algumas pitadas de lamúria, quando Jackson do Pandeiro canta: “Santo Antônio do Mundo Novo/ Alumeia o meu caminho/ Santo Antônio do Mundo Novo/ É triste viver sozinho”. Há impressão é que a solidão está afetando a vida da pessoa, por isso a intensificação a todo o momento para que o santo católico lhe consiga alguém para fazer-lhe companhia: “Meu Santo Antônio você é casamenteiro/ Me bote na sua lista que eu ainda estou solteiro/ Meu Santo Antônio não posso viver assim/ Vou mandar rezar novena arranje um amor pra mim/ Meu Santo Antônio já cansei de viver só/ Santo Antônio meu amigo vê se me arranja um xodó”. Mas quem foi Santo Antônio e por qual motivo ele teria o poder de ser o cupido dos fieis?

Filho de Martinho de Bulhões e Teresa Taveira, Fernando Bulhões nasceu em 13 de junho de 1195 em Lisboa. De uma família ilustre de Portugal, Fernando aos 15 anos entrou no convento da Ordem dos Cônegos Regulares de Santo Agostinho onde permaneceu por dois anos, em seguida foi para o Mosteiro de Santa Cruz em Coimbra onde fez filosofia e teologia, sendo ordenado padre. Em 1220, entrou para a Ordem dos Franciscanos e mudou seu nome para Antônio para assim poder realizar seu desejo de evangelizar em Marrocos. Após isso, teve contato com o pregador que hoje conhecemos como São Francisco e passou um tempo no Norte da Itália e depois no Sul da França. Apenas em 1229 foi morar perto de Pádua no convento de Arcella em Camposampiero. No convento, escreveu sermões das festas dos grandes santos e dos domingos, e sempre saía para pregar durante a quaresma. Morreu de hidropisia maligna em 13 de junho de 1231 (FRAZÃO, 2018).

⁴¹ Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/jackson-do-pandeiro/1853822/>. Acesso em: 28 de junho de 2018.

Entre alguns milagres conferidos a Santo Antônio está o milagre dos peixes, onde ao pregar para os cidadãos de Rimini que não lhe davam atenção, o Santo teria ido ao Rio Marecchia fazer seu sermão, e os peixes teriam saído da água para lhe escutar; e o milagre do jumento que ocorreu quando um descrente não acreditava que Cristo estaria presente na eucaristia, com as palavras ditas pelo Santo um jumento teria se ajoelhado ao ver uma hóstia. Além disso, é creditado a ele, inúmeras curas de cegos, surdos, mudos e paralíticos. Assim, com tantos milagres sendo a ele conferido, após onze meses de sua morte, o Papa Gregório IX lhe canonizou. Se tornou Santo de fato e em 1934, sendo declarado Padroeiro de Portugal. Mas porque o status de Santo Casamenteiro? Algumas lendas e milagres lhe conferiram esta alcunha (FRAZÃO, 2018).

Conta-se que em Nápoles uma moça não teria o dinheiro do dote para conseguir se casar. Muito aflita a jovem ajoelha-se aos pés da imagem de Santo Antônio e pede com fé que lhe aconteça um milagre. Das mãos da imagem do Santo teria caído um bilhete que pedia para encontrar um comerciante da região. Tal bilhete relatava que o comerciante entregasse a moça moedas de prata equivalente ao peso do papel do bilhete. Por conta do peso de um papel ser ínfimo, o comerciante não se importou. Contudo, para sua surpresa, foram necessários 400 escudos de prata para que a balança ficasse equilibrada. No mesmo momento, o comerciante lembrou-se que tinha prometido ao Santo esta mesma quantia, mas não tinha pago. Assim, a moça conseguiu casar seguindo o costume da época (CALDEIRA, 2015).

Outro caso que confere ao Santo esta alcunha, foi a de uma moça bonita que adquiriu uma imagem do Santo e colocou em seu oratório. Todos os dias ela rezava e colocava flores no oratório para o Santo. Passando-se assim, dias, meses e até anos sem nenhum pretendente aparecer para pedir sua mão. Indignada pela ingratidão do Santo, a moça joga a imagem pela janela, atingindo um jovem que passava. O cavalheiro apanha a imagem e devolve para a moça. Milagrosamente, em seguida, os dois apaixonam-se perdidamente (CALDEIRA, 2015).

Por esses e outros milagres, o Santo Antônio adquiriu o título de Santo Casamenteiro. Jackson do Pandeiro se utiliza da credence religiosa e o representa em diversas de suas músicas, demonstrando sua popularidade: “Santo Antônio agora é o brasinha lá do céu/ A moça que rezar pra Santo Antônio/ Pode contar que vai ganhar

um véu” e lhe dando a certeza de um casamento: “Eu vou me pregar ao meu Santo Antônio/ Pra realizar o meu matrimônio”.

De acordo com Mesquita (2015):

A devoção aos santos, nascida nos primeiros séculos do cristianismo de forma espontânea, foi ganhando força e se constituindo uma expressão de fé. No Brasil, essa religiosidade adquiriu uma importância muito grande para o povo, não isenta de exageros, devido ao fato da imposição do cristianismo e, juntamente a isso, de muitas devoções. Por isso, ainda hoje a veneração aos santos continua sendo um campo de discussão que precisa ser debatido. (MESQUITA, 2015, p.167)

Dessa forma, por meio de algumas brincadeiras, também chamadas de simpatias os fiéis de Santo Antônio poderiam alcançar a graça de um grande amor, e evidentemente que Jackson do Pandeiro também cantou sobre isso na música *Santo Antônio, São Pedro e São João*:

Santo Antônio, São Pedro e São João⁴²

Pulei fogueira, soltei balão
 Fiz tudo para agradecer Santo Antônio, São Pedro e São João (2x)
 Fiz tudo quanto é brincadeira
 Só dessa maneira eles vão me atender
 Fazer voltar meu amor
 Nunca mais vou sofrer, quero viver bem juntinho do meu bem querer
 (Jackson e Avelar Júnior, 1974)

Nos versos da música observa-se algumas brincadeiras feitas aos santos para que eles possam lhe atender, e ao final evidencia-se que a sua intenção é que seu amor volte para seu convívio, reiterando o apelo a Santo Antônio, o casamenteiro: “Fiz tudo quanto é brincadeira/ Só dessa maneira eles vão me atender/ Fazer voltar meu amor/ Nunca mais vou sofrer, quero viver bem juntinho do meu bem querer”.

Algumas simpatias feitas no Nordeste para que o Santo atenda seu pedido para encontrar um grande amor neste período, são estas: Comprar uma imagem do Santo feita de madeira de guiné e no dia de Santo Antônio separar o menino Jesus da imagem pedindo “Santo Antônio, Santo Antônio, faça (fulano) se casar comigo que devolvo o teu menino.” E manter o menino separado até o Santo lhe conseguir a graça; Para as mulheres, pegar uma fita vermelha e usar no sutiã entre os seios por sete dias, e após

⁴² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=daQYAzJtcv4>. Acesso em: 28 de junho de 2018.

isso colocar a fita em um envelope, lacrar e colocar no altar do Santo junto com uma vela de sete dias (GUIZZETTI, 2014).

Todavia, para a igreja católica tais práticas não são vistas com bons olhos como revela Boaventura (1959):

A vida cristã popular, tal como hoje de fato é vivida pela absoluta maioria dos que, no Brasil, se dizem católicos, está eivada de práticas, usos, costumes, idéias e princípios não cristãos e que, sem mais, podem ser qualificados como *superstições*. Tantas são as superstições, tão numerosas as credices, que se impõe a "necessidade de uma ampla campanha de purificação da vida religiosa de nosso povo e de recristianização de uma sociedade já quase inteiramente paganizada. [...] A superstição não é religião, nem procede da religião; é, antes, uma contra facção da religião e prende seus adeptos nas malhas do fatalismo e do fanatismo. Religião é conhecer, servir e amar o Ser Supremo. A superstição obscurece este conhecimento, impersonaliza o Ser Supremo e tenta subjugar-lo com fórmulas, encantamentos, esconjuros, invocações cabalísticas, sinais misteriosos e palavras mágicas. O religioso ama, o supersticioso teme. O sacrifício do religioso quer ser adoração, o do supersticioso esconjuração. O religioso sente-se livre e confiante nas mãos da Providência, o supersticioso se debate desesperadamente nos grilhões das forças adversas do fatalismo. O religioso reza suplicando a graça de sentir-se cada vez mais desapegado das coisas da terra, o supersticioso reza pedindo felicidade na fortuna, no amor e na saúde. O religioso ocupa-se com a alma, o supersticioso só conhece o corpo. O religioso pensa no céu, o supersticioso agarra-se à terra. O religioso confia em Deus, o supersticioso coloca a sua segurança nos amuletos e nas fórmulas externas. O religioso procura rezar com o coração, o supersticioso com os lábios. Um é todo para dentro, para cima e para o além; outro todo para fora, para baixo e para o aquém. (BOAVENTURA, 1959, p.5-6)

Conquanto, apesar da condenação da igreja, constata-se uma infinidade de simpatias em que a imagem do Santo Antônio ajudaria pessoas a conseguir encontrar o grande amor da sua vida no meio popular.

Mas e quando se faz uma promessa ao santo e mesmo recebendo a graça não se cumpre o combinado? Temos o exemplo do comerciante, já citado na lenda, em que ele tinha prometido 400 escudos de prata para o Santo e teve que restituir dando para uma moça conseguir seu dote. Jackson do Pandeiro em suas músicas também cantou sobre essas pessoas que fazem as promessas aos santos e não pagam. Analisamos isto em *Vamos pra Roça*:

Vamos pra roça⁴³

Vamos pra roça, menina
 Vamos pular a fogueira
 Vamos cair na folia
 Dançar quadrilha e rancheira
 (coro repete)

Maria fez promessa pro meu Santo Antônio
 E ele ajudou no seu matrimônio
 E essa promessa ela não pagou
 Só lembrou do Santo quando enviuvou
 (E essa promessa ela não pagou
 Só lembrou do Santo quando enviuvou)
(José Gomes Filho e Anastácio Silva, 1975)

A promessa, segundo Andrade (2010):

[...] se configura um sistema de troca com a santidade, o fiel sente que a salvação é possível e, sobretudo, é capaz de trazer os benefícios necessários para a sua vida, numa relação funcional com a santidade, nos momentos de maiores dificuldades materiais ou emocionais. Neles, a comunicação com o sagrado se intensifica na busca de graças e milagres que caracterizam em grande parte o caráter utilitário da religiosidade católica e a relevante importância ocupada pelas constelações devocionais, nas quais as santidades transcendem o abstrato para encarnar-se na imagem daquele que representa. (ANDRADE, 2010, p.141)

Dessa maneira, entendemos como a promessa feita a um santo teria um valor importante para a crendice religiosa. O não pagamento da promessa traria consequências ruins, sendo um grande sentimento de culpa e angústia, medo de castigos divinos e principalmente a perda de credibilidade com Deus (TEIXEIRA et al, 2010) .

Não é algo feito entre homens, mas entre um homem e alguém próximo de Deus, assim, quebra-la ocasionaria problemas. No caso mostrado na música de Jackson do Pandeiro, a quebra da promessa se tornou também a quebra da graça recebida: “Maria fez promessa pro meu Santo Antônio/ E ele ajudou no seu matrimônio/ E essa promessa ela não pagou/ Só lembrou do Santo quando enviuvou”

Entretanto, a crendice religiosa que Santo Antônio poderia ajudar em um matrimônio não é a única opção demonstrada nas músicas de Jackson do Pandeiro para conseguir um amor. Nem muito menos no Nordeste. Simpatias e superstições também

⁴³ Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/jackson-do-pandeiro/1906820/>. Acesso em: 28 de junho de 2018.

teriam grande poder para conseguir um companheiro. Em *São João no Brejo* temos um pouco disso:

São João No Brejo⁴⁴

Olha o claro da fogueira
Olha como tem balão
Olha o tiro da ronqueira
Chega a parecer um canhão

Viva São João, ai como é bonitinho
Trazendo nos braços o seu carneirinho

Corre as moças pro terreiro
Todas com animação
Vão pra beira da fogueira
Fazer adivinhação
Pra ver se no outro ano
Já esta casada ou não

(Zé Catraca, 1964)

Além de símbolos e características próprias, era frequente nas festas juninas a realização de simpatias para conseguir encontrar um grande amor. O costume que ocorre até os nossos dias tem origem popular sendo adaptadas a cada região. Igualmente como as mezinhas e crendices, as simpatias fazem parte de um sincretismo religioso e cultural encontrando-se presentes no imaginário e nas práticas da cultura popular.

Não apenas no Nordeste, mas no Brasil, as simpatias são habituais. Então era corriqueiro observar pessoas tomando banhos de sal grosso para se livrarem do mau olhado, se vestindo de branco no Réveillon para obterem paz no ano que se segue, e amarrar fitinhas nos braços para que seus desejos possam se realizar. A ciência acredita que as simpatias seriam tão somente uma forma de superar situações que não temos controle. Tudo estaria ligado à intuição. Quanto mais passos e repetições, mais as pessoas acreditam que o processo dará certo. Sendo tal processo comparado ao botão do elevador, que quando apertamos várias vezes acreditamos que o mesmo chegue até nós mais rapidamente. A intuição agiria da mesma maneira quando damos os sete pulinhos no mar (SANTOS, 2016).

Longe de atestar a fé de alguém, entendemos que, ao fim da música, Jackson do Pandeiro nos revela moças fazendo tais práticas de simpatia para saber do futuro sobre o

⁴⁴ Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/jackson-do-pandeiro/1853830/>. Acesso em: 28 de junho de 2018.

amor: “Corre as moças pro terreiro/ Todas com animação/ Vão pra beira da fogueira/
Fazer adivinhação/ Pra ver se no outro ano/ Já está casada ou não”. Essas práticas no
período junino adquiriam mais força. Na música *Adivinhação*, temos um exemplo de
uma dessas simpatias feitas para tentar vislumbrar o futuro:

Adivinhação⁴⁵

A minha rua amanheceu enfeitada
Com bandeiras de papel, em cada casa um balão.
Quanta fogueira vai queimar a noite inteira
Para iluminar meu são João (2x)

São João, São João
Cheio de fé vou fazer uma adivinhação
Uma faca virgem vou enfiar na bananeira
Quero saber quem será minha futura companheira (2x)
(Jackson e Edílio Fragoso, 1974)

Existem muitas adivinhações, simpatias e sortes que ocorriam em dias de vésperas de Santo Antônio, São João e São Pedro, criando expectativas sobre sua realização. A simpatia que foi demonstrada na música de Jackson do Pandeiro consiste em enfiar uma faca virgem em uma bananeira, pois no dia seguinte a letra inicial do futuro marido ou esposa apareceria. Outras simpatias que ocorriam no Nordeste, principalmente nos períodos juninos, eram: colocar duas agulhas em uma bacia com água e caso as duas se juntassem haveria um futuro casamento; prender uma fita no travesseiro e fazer uma oração, caso a fita estivesse solta, o noivado viria; colocar uma moeda na fogueira e no dia seguinte entregar ao primeiro mendigo que encontrar, o nome do mendigo seria o mesmo do futuro amor; escrever as letras do alfabeto em papezinhos, dobra-los e coloca-los em um recipiente com água, o primeiro papel que abrir teria a inicial do futuro companheiro; plantar três dentes de alho, três dias antes do São João, o número de cabeças de alho que brotarem seria a quantidade de anos que faltavam para o casamento chegar, contudo caso não brotasse nenhuma, quem fez a simpatia não casaria (GASPAR, 2009).

Não é difícil também encontrar superstições e simpatias de cunho climático no Nordeste. Isto ocorria principalmente para que a chuva caia sobre a terra para trazer renovo as lavouras. Mas, Jackson do Pandeiro demonstra em uma de suas músicas um caminho contrário. Será que existiria alguma superstição para a chuva parar de cair sobre as terras do Nordeste? É isso que ele canta em *Santa Clara Clareou*:

⁴⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=j7RK250eigE>. Acesso em: 28 de junho de 2018.

Santa Clara Clareou⁴⁶

Santa Clara clareou
São Domingos alumiu
Sai chuva, vem sol
Sai chuva, vem sol

Era assim que eu cantava
Nos meus tempos de criança
Pra acabar a tempestade
Para voltar a bonanza
Agora que o meu amor
O Sol do meu coração
Foi embora e me deixou
Eu me lembro da canção
(Jairo Argileu, 1963)

O Nordeste sempre teve em grande parte problemas climáticos que não contribuíam para que os nordestinos e, principalmente, para que os sertanejos pudessem viver tranquilos com tempos de seca e de inverno. Sobre isso Magalhães (1952) relata:

A inconstância das chuvas, o temor das secas e a ausência de órgão previsor do tempo, geram, pois, no espírito atribulado do sertanejo, grande inquietação, tanto maior quanto mais se aproxima a época das precipitações pluviais. Nesta conjuntura, a seu modo, entra o sertanejo a interpretar os fatos da natureza e a fazer previsões empíricas do tempo [...] Observa a posição das constelações, o movimento dos astros, o círculo da lua, a forma das nuvens e não deixa de reparar nas condições do ocaso nem nas circunstâncias personalíssimas em que nasce o sol em determinados dias. O canto dos pássaros, a atitude dos insetos, a conduta dos animais e o comportamento das árvores, outros tantos elementos são de que se socorrem os sertanejos para tirar conclusões sobre se, no próximo ano, haverá seca ou inverno. E tudo isto além de enriquecer o nosso variado folclore, constitui um corpo de doutrina, um código de sabedoria popular com que se procura deitar luz sobre o futuro. (MAGALHÃES, 1952, p.253-254)

Em dias que a bonança seria necessária, a superstição encontrava em Santa Clara a referência para conseguir a graça. Interpelar a Santa por meio de simpatias seria a forma mais eficiente de conseguir esse tipo de solução climática.

Sendo comemorado no dia 11 de agosto, Santa Clara, que na Itália é conhecida como Santa Chiara de Assis, era de família nobre e fugiu de um casamento arranjado aos 18 anos para seguir os ensinamentos de Jesus e de São Francisco de Assis. Foi fundadora da Ordem das Clarissas e acredita-se que ela seja a protetora dos deficientes visuais e das lavadeiras (HENZ, 2017).

⁴⁶ Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/jackson-do-pandeiro/santa-clara-clareou/>. Acesso em: 28 de junho de 2018.

Em Portugal, a crença é que ela tenha o poder de trazer bons climas, por conta da analogia de seu nome com o verbo clarear. Assim, se fazem tanto em Portugal como no Brasil e, especificamente, no Nordeste, simpatias e oferendas, para que Santa Clara possa trazer bom tempo para aqueles que a pedem (HENZ, 2017).

Algumas simpatias conhecidas são frases e oferendas feitas a Santa, como: colocar um ovo em cima de um muro para a Santa e falar “Santa Clara faça sol, para enxugar meu lençol; jogar um ovo no telhado e repetir dez vezes “Santa Clara clareou, São Domingos iluminou, vai chuva vem sol, vai chuva vem sol”; abrir um ovo e escrever com uma caneta verde em um papel branco a hora que deseja que a chuva pare e depois orar para Santa Clara e colocar a folha perto da janela (HENZ, 2017).

Entretanto, não é apenas de bênçãos que vivem as superstições e as credences religiosas. O mau e o lado obscuro desse misticismo também estão bem presentes nessas práticas do Nordeste. Jackson do Pandeiro nos apresenta um animal que no Nordeste é sinônimo de mau agouro e de morto: o *Urubu*.

Urubu⁴⁷

Xô!!! Xô!!! Urubu. Xô!!! Xô!!!
Vai pousar no telhado de quem lhe mandou (bis)

Você não vai ficar me agourando.
Eu tenho medo eu tenho medo.
Urubu quando pousa no telhado.
Vai gente pro céu mais cedo
Sai daí!!!

Xô!!! Xô!!! Urubu. Xô!!! Xô!!!
Vai pousar no telhado de quem lhe mandou (bis)
(**Serafim Adriano, Jorge Washington. & José Renato,1971**)

O ser humano, ao longo da história, teve que interagir com outros seres vivos para assim conseguir sobreviver, e os animais foram parte importante disso, já que fazem parte culturalmente de práticas humanas em alimentação, vestuário, remédios, ornamentação e até mesmo na economia. No meio místico, os animais também estão presentes, sendo sempre representados em lendas, mitos, superstições e folclore.

Muitos animais são associados a superstições, sendo as serpentes, os sapos e os gatos os que mais representam ameaças de mau agouro. Por exemplo, os gatos aos

⁴⁷ Disponível em: <https://www.letras.com.br/jackson-do-pandeiro/urubu>. Acesso em: 28 de junho de 2018.

longos dos séculos foram diversas vezes associados a mortes e bruxas. No Antigo Egito eles eram sagrados, sendo a representação da deusa Bastet, um símbolo de fertilidade, sendo tão importantes que muitas vezes eram mumificados. Já na Idade Média uma grande quantidade de gatos foi morta por conta da sua associação com a magia negra. Em 1484, o papa Inocêncio VIII incluiu os gatos pretos na lista de perseguição da inquisição. O Imperador do Japão Ichijo, em 999, recebeu de presente um gato que logo se tornou símbolo nacional de boa fortuna. No Camboja acredita-se que eles podem atrair boa chuva as plantações. Até os nossos dias, temos referências a gatos relacionando-se com as superstições, pois em 2007 um gatinho chamado Oscar nos Estados Unidos teria o dom de prever a morte dos pacientes com doenças degenerativas da clínica Steere House onde vive. Sempre que ele visitava algum dos pacientes, a família era avisada que o pior estava por vir. O gatinho Oscar acertou 50 vezes (BLANCO, 2016).

Este foi apenas o exemplo da representação do gato nas superstições, mas vários animais podem ser relacionados à boa e má sorte. De acordo com Santos (2016) o Nordeste:

[...] especificamente o semiárido, é considerado um mundo à parte, onde a diversidade cultural e a diversidade faunística apresentam características únicas, tendo uma riqueza de interações, traduzindo desse modo à importância dos animais para as sociedades locais. Uma boa parte da sociedade nordestina detém um conhecimento substancial da flora e fauna, e vêm utilizando os recursos animais desde o período colonial. Esses usos e conhecimentos se perpetuaram ao longo do tempo, sendo utilizada na atualidade com diversas finalidades, desde a alimentação, a atividades culturais, comércio de animais vivos, utilização de partes deles ou de subprodutos usados como vestuário, ferramentas, zooterápico além de rituais mágico-religiosos. As relações entre o homem sertanejo e o mundo que o cerca, estão presente sem diversas crenças, mitos, rituais e símbolos que os unem ao mundo natural. Essa união é intermediada pelos ‘espíritos’ da natureza, seres que controlam os fenômenos naturais e protegem as espécies animais, regulando a caça, e conferindo proteção aos caçadores e às atividades cinegéticas. Em decorrência dessa herança mítica, os sentimentos em relação aos animais são carregados de simbolismo. O sertanejo, seja ele indígena ou não indígena, é sensível às manifestações da natureza que os rodeia e do mundo sobrenatural que os envolve, e este modos de saber e fazer sobrevive através da oralidade dos mais vividos, contos, fábulas, histórias, crenças e superstições que envolvem os animais, que são contadas e recontadas, desse modo, atravessam gerações e percorrem o semiárido nordestino. No ambiente rural, algumas espécies animais são caçadas ou mortas quando apresentam algum risco para a população local ou são

deixadas de lado, principalmente quando fazem parte de lendas e crendices popular. (SANTOS, 2016, p.12-13)

Na cultura popular e, mais precisamente, no folclore brasileiro, os animais são representados muitas vezes na junção homem-bicho, que se confundem entre si. Temos a mula sem cabeça, que, na verdade, é uma mulher que em determinadas noites se transformaria em uma mula que cuspiria fogo no local que ficaria sua cabeça. A figura do boto também é muito difundida, sendo o boto um homem que seduz as mulheres. A Yara é metade peixe e metade mulher, a sereia brasileira. Já o lobisomem é um feroz e amedrontador animal meio lobo meio homem.

Mas não apenas de fusões vive o misticismo brasileiro. Muitos animais no Nordeste teriam poderes sobrenaturais. A entrada de alguns insetos dentro de casa como marimbondos e cigarras seriam prenúncios de chuvas. Já no caso do sapo, da rã e da jia o prenúncio de chuva ocorreria onde esses animais coxam. A picada da serpente cascavel só poderia ser curada por meio da reza de um benzedor (SANTOS, 2016).

Para Santos et al (2015):

No Brasil grande quantidade de superstições estão ligadas aos animais, à observação de seus hábitos, de seu voo, do ritmo de vida e sobre isso muitas histórias envolvendo os animais são contadas, algumas são universais devido às influências históricas e sociais, outras são muito particulares de um país, região ou grupo, é assim que surgem os animais de bom e de mau agouro. A coruja, os morcegos e o gato preto, representantes do mal, pagaram no decorrer dos séculos pesado tributo por conta dos temores supersticiosos do homem (SANTOS Et al, 2015, p.9)

Entretanto, os animais com maior poder simbólico no Nordeste parecem ser as aves. Grande parte tem alguma superstição e um efeito causador. Mas na história elas já estão presentes em diversos mitos, como retrata Santos et al (2015):

Consideradas na cultura helênica como os seres mais próximos dos deuses, as aves sempre estiveram relacionadas a estes conforme seus atributos, assim, a soberana águia acompanhava Zeus, o imponente pavão pousava aos pés da deusa Hera e a coruja fazia companhia discreta à sábia Athena, por causa dessa associação, a coruja tornou-se a ave representante da sabedoria, sendo ainda hoje o símbolo da filosofia, dos professores e do conhecimento sem fronteiras, pois seus olhos lhe permitem uma visão de 180 (SANTOS Et al, 2015, p.1)

No Nordeste muitas aves faziam parte do imaginário popular. As galinhas chocas podem abortar qualquer mulher que se aproxime dela. Caso a criação de

galinha seja boa, o mesmo não ocorrerá nos amores. Os pés das galinhas são excomungados, e quando elas cantam como galos é sinal de morte. A galinha preta em especial é muito utilizada em mandingas e em religiões afros. Já quando o galo canta fora de hora pode ser moça fugida ou prenúncio de desastres. A rolinha-cascavel quando pia perto de uma casa é sinal de velório. O anum é amigo da morte e anuncia o inverno e a seca. Caso ele pouse numa árvore que tenha sombra, haverá chuvas. O quero-quero ou tetéu, se voar do seco para o úmido, é prenúncio de boa sorte. O beija-flor anuncia visitas sendo ricas ou pobres e também são os mensageiros da outra vida (CASCUDOS, 2009).

Todas as corujas são amigas da morte e têm o costume de rasgar mortalhas, quando o futuro defunto ainda está vivo, ou piar na porta. Dizem que as penas da coruja com seu sangue enterradas nas soleiras da porta afugentam espíritos e anulam bruxarias (CASCUDOS, 2009).

De acordo com Santos et al (2015):

[...] existe uma forte associação da coruja à escuridão e a sentimentos tenebrosos [...] sabedora dos segredos da noite, essa embaixadora das trevas percebe tudo o que se passaa sua volta, tendo se tornado em muitas culturas uma profunda e poderosa conhecedora do oculto, enquanto os homens dormem, ela fica acordada, de olhos arregalados, vigiando os cemitérios, anunciando a morte próxima, causando medo e suscitando crenças, entre elas, a de que quem como carne de coruja aprende a adivinhar o futuro (SANTOS Et al, 2015, p.1-2)

A acauã pode provocar nas mulheres uma moléstia nervosa que consiste na repetição do canto, convulsão e semi-inconsciência. A pena da asa do bacurau cura várias dores, inclusive a dor de dente. A lavandeira por si só dá azar, como também a peitica, que é ave de quizila, aborrecimento e importunação. Quem possuir um canção não terá problemas com asma. O pitiguari, quando canta, avisa que pessoas vêm para sua casa; já o peru, quando anda com asas baixas e caídas, é sinal de mortalha. Os periquitos lhe trazem atraso, e os canários lhe trazem boa sorte (CASCUDO, 2009).

Jackson do Pandeiro canta sobre o urubu: “Eu tenho medo eu tenho medo./ Urubu quando pousa no telhado./ Vai gente pro céu mais cedo” e representa todo esse misticismo envolvendo os animais.

O sertanejo acreditava que não é bom observar o urubu em cima das casas e que suas espingardas não funcionem com os urubus. Além disso, acreditavam que as almas

que pecaram muito em vida se tornam urubus após a morte. Também que a carne de urubu causa a lepra e que as árvores em que o urubu pousa perdem as folhas. Quando morrem, nem mesmo as formigas os querem, tamanho mau eles possuem (CASCUDO, 2009).

O nome urubu vem de Uru-bu, que em tupi-guarani significa galinha preta. No Brasil, o urubu substituiu o corvo da Europa como símbolo de mau agouro e aparece em algumas fábulas como o Urubu e o Sapo e a Festa no céu. Além de mau agouro, o urubu também simbolizava, na cultura popular, oportunismo e vagabundagem (MARTINEZ, 2016).

O urubu na música de Jackson do Pandeiro é sinônimo de morte. Muitas vezes os sons estridentes que algumas aves fazem como o próprio urubu e a coruja significam que a morte estaria próxima para as pessoas daquelas localidades. Em outra música, Jackson do Pandeiro canta de maneira mais clara o poder dos sons das aves. Na música *O Canto da Ema*, além do canto da ave, temos também a sua consequência:

O canto da ema⁴⁸

A ema gemeu no tronco do juremar
 A ema gemeu no tronco do juremar
 Foi um sinal bem triste, morena
 Fiquei a imaginar
 Será que é o nosso amor, morena
 Que vai se acabar? (2X)

Você bem sabe, que a ema quando canta
 Traz no meio do seu canto um bocado de azar
 Eu tenho medo
 Pois acho que é muito cedo
 Muito cedo meu benzinho
 Pra esse amor acabar

Vem morena,
 vem, vem, vem
 Me beijar, me beijar
 Dá um beijo, dá um beijo
 Pra esse medo
 Se acabar

(Alventino Cavalcanti, Aires Viana, João do Vale, 1956)

Demonstramos o que cada ave poderia trazer de ruim ou de bom nas superstições do Nordeste. Nesta música mencionada, temos a figura da ema, uma

⁴⁸ Disponível em: <https://www.letras.mus.br/jackson-do-pandeiro/391697/>. Acesso em: 28 de junho de 2018.

grande ave que teria poderes direcionados aos relacionamentos. Afinal, quando “A ema gemeu no tronco do juremar / Foi um sinal bem triste, morena/ Fiquei a imaginar/ Será que é o nosso amor, morena/ Que vai se acabar?/ Você bem sabe, que a ema quando canta/ Traz no meio do seu canto um bocado de azar”

A ema traria azar no amor, e quando ela canta ao lado do tronco de uma árvore, a consequência de seu mau agouro seria o medo do relacionamento que se iniciou há pouco tempo findar-se prematuramente. A forma encontrada na música para quebrar o medo e a superstição seria a de encontrar a companheira e namorar. Assim, a música finaliza com: “Pois acho que é muito cedo/ Muito cedo meu benzinho/ Pra esse amor acabar/ Vem morena,/ vem, vem, vem/ Me beijar, me beijar/ Dá um beijo, dá um beijo/ Pra esse medo/ Se acabar”.

Não seriam apenas animais que trariam azar para as pessoas, mas Jackson do Pandeiro traz em *Pisei Num Despacho*, algo que não traria azar apenas para quem é do Nordeste, mas uma crendice popular do Brasil de mau agouro:

Pisei Num Despacho⁴⁹

É desde o dia em que passei
 numa esquina pisei num despacho
 entro no samba meu corpo tá duro
 bem que eu procuro a cabeça e não acho
 meu samba meu verso não fazem sucesso
 há sempre um porém
 vou a gafieira, fico a noite inteira
 no fim não dou sorte com ninguém

É mais eu vou num canto, vou num pai de santo
 pedir qualquer dia
 que me dê uns passos
 uns banhos de ervas e uma guia
 está aqui o endereço senhor que eu conheço
 me deu há três dias
 o mais velho é batata
 diz tudo nas artes
 é uma casa em caxias

(2x)

(Geraldo Pereira e Elpídio Viana, 1980)

Infelizmente as religiões de matriz africana no Brasil, até os nossos dias, ainda sofrem com o preconceito e a intolerância. Os brasileiros, que têm na religião católica

⁴⁹ Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/jackson-do-pandeiro/1447848/>. Acesso em: 28 de junho de 2018.

seu maior número de pessoas, nem sempre conseguem observar determinadas práticas das religiões afro com bons olhos. A demonização dessas religiões ainda persiste em nossa sociedade, e, como observamos arrasta-se ao longo de muitos e muitos anos.

Acredita-se que os despachos seriam feitiços feitos para prejudicar pessoas e não oferendas aos orixás. Assim, quando acidentalmente se pisa em um despacho o mau agouro que iria para a pessoa para o qual o feitiço teria sido realizado seria transferido para quem fatalmente nele pisou. O despacho da umbanda tem elementos que a formam, muitas vezes, uma pequena quantidade de pipoca, farinha ou farofa, azeite de dendê, alguma bebida alcoólica e até mesmo galinhas. Normalmente podia ser vista em encruzilhadas, em matas, rios e mar.

Nava (2003), em *Capítulos da História da Medicina no Brasil* retrata que uma das finalidades do despacho seria a:

[...] “troca de cabeça” que consiste em transmitir os males de uma pessoa a outra. O feitiçeiro prepara o “despacho”, fixando nele as atribuições da pessoa que deseja livrar-se delas. Este despacho é em seguida colocado em lugar frequentado: o malefício é transmitido à pessoa que pisar no despacho, tocá-lo ou examiná-lo. Neste caso se dará a troca de cabeça. (NAVA, 2003, p.195)

Jackson do Pandeiro, ao interpretar a música, relata que desde que pisou em um despacho, ocasionalmente em uma esquina, o que nos dá a ideia de uma encruzilhada, que o azar o ronda, no samba, nos versos e no amor: “entro no samba meu corpo tá duro/ bem que eu procuro a cabeça e não acho/ meu samba meu verso não fazem sucesso/ há sempre um porém/ vou a gafeira, fico a noite inteira/ no fim não dou sorte com ninguém”. O despacho, que também é conhecido como Ebó, no candomblé, e que, segundo Nava (2003), é de caráter nagô, só pode ser quebrado por um pai de santo. E é justamente ele a quem se deve recorrer ao se pisar em um. Após todo o azar que lhe ronda, Jackson do Pandeiro vai em busca da solução por este meio: “É mais eu vou num canto, vou num pai de santo/ pedir qualquer dia/ que me dê uns passos/ uns banhos de ervas e uma guia/ está aqui o endereço senhor que eu conheço/ me deu há três dias”. Assim quebra-se a maldição.

Temos aqui diversos meios de se conseguir o bem e também o mau. As simpatias e as superstições estão no imaginário e na cultura popular brasileira ao longo dos séculos, e, no Nordeste, elas habitaram de uma forma carinhosa e presente nas práticas dos nordestinos. Como citado, muitas das práticas ainda ecoam no Nordeste, e

quem sabe quanto tempo ainda serão praticadas? As superstições e as crendices religiosas fazem parte da cultura do Nordeste, e as músicas de Jackson do Pandeiro puderam sintetizar qualificadamente isto.

3.4 Festas e Manifestações Populares do Nordeste

FIGURA 4: Os festejos juninos.



Fonte: Maior Viagem.

O Nordeste é um espaço onde os festejos e as manifestações populares têm grande valor. Valorizadas e praticadas ano após ano, as festas e as manifestações culturais no Nordeste são tantas que se pode dizer que a sociedade se organiza para a festa em cada período do ano. Iniciando pelos diversos carnavais no começo do ano, passando pelo feriado de Semana Santa e chegando ao ápice nos festejos juninos, os diversos Estados do Nordeste comemoram e se manifestam cada um ao seu modo nessas festas.

Contudo, não é porque alguns Estados e cidades estão em festa que outros também estarão. Não é porque na Paraíba o São João é extremamente comemorado que em Sergipe ocorra de igual modo. Ou que em Pernambuco e Bahia o carnaval seja pulado mais que uma semana, que no Piauí aconteça da mesma maneira. Cada estado, com suas manifestações populares e com seus festejos formam a rica cultura nordestina.

Essas tradições e costumes formam as identidades culturais do nordestino, que, mesmo distante do frevo do Recife, se sente nordestino quando observa a folia de rua em pleno carnaval, ou no São João de Campina Grande. Ou seja, não é porque o festejo

ou manifestação não ocorra em todos os locais do Nordeste que seja menos nordestino. É a união desses símbolos que faz a cultura nordestina.

Assim, por meio das músicas de Jackson do Pandeiro, destacamos alguns festejos e manifestações culturais do Nordeste, que são símbolos do seu povo. Muitos acontecendo em muitos lugares do Nordeste, alguns, em poucas partes, mas todos, sem sombra de dúvidas, nordestinos.

Iniciaremos com um grande festejo realizado no Maranhão, que podemos encontrar na música *Bumba Meu Boi*:

Bumba Meu Boi⁵⁰

Tu precisa ir pro Norte
Ver Bumba meu Boi Bumbá (2x)

Ê bum bum Bumba meu Boi
Ê Bumba meu Boi Bumbá
(Ê bum bum bum Bumba meu boi
Ê Bumba meu Boi Bumbá)

Tu precisa ver a dança
Do reisado imperiá

Ê bum bum Bumba meu Boi
Ê Bumba meu Boi Bumbá
(Ê bum bum bum Bumba meu boi
Ê Bumba meu Boi Bumbá)

No dia desse festejo
Vai toda gente pra rua

Ê bum bum Bumba meu Boi
Ê Bumba meu Boi Bumbá
(Ê bum bum bum Bumba meu boi
Ê Bumba meu Boi Bumbá)

Todo mundo qué espiá
A dança do Boi Bumbá!

Ê bum bum bum Bumba meu Boi...

[Repete Tudo]

Bumba meu Boi Bumbá!
Bumba meu Boi Bumbá!
Bumba meu Boi Bumbá...

⁵⁰ Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/jackson-do-pandeiro/1622356/>. Acesso em: 28 de junho de 2018.

(Jackson e Nivaldo Lima, 1961)

A festa que “No dia desse festejo/ Vai toda gente pra rua” é e era extremamente popular no Maranhão, une dança, fé, arte e música e, tem seu início em séculos passados. Pode ser dividida em quatro etapas, sendo elas: os ensaios, o batismo, as apresentações públicas e a morte. O marco inicial está no Sábado de Aleluia, com os primeiros ensaios, que vão até o mês de junho, quando ocorrem os ensaios gerais dos grupos de Bumba-Meu-Boi.

No dia de véspera de São João acontecem os batismos dos bois, que é quando os grupos adquirem a licença do santo protetor dos Bumbas para as brincadas. De julho até o mês de dezembro ocorrem os rituais das mortes dos Bois, com o final do ciclo festivo envolvendo as festas de Bumba-Meu-Boi. Como podemos perceber, é uma festividade que abarca praticamente todo o ano, no Estado do Maranhão.

O IPHAN (2011) relatou um pouco sobre como se daria a festa e suas principais características:

A apresentação do grupo segue, freqüentemente, uma seqüência orientada pelas toadas com as seguintes etapas: o guarnicê ou reunida, preparação do grupo para dar início à brincadeira, quando os brincantes se agrupam para a etapa seguinte; o lá vai, aviso de que o grupo já está saindo para brincar; o boa noite; o chegou ou licença, quando o Boi pede permissão para dançar; a saudação, uma espécie de louvação ao Boi ao dono do espaço de apresentação e à assistência; a encenação do auto; o urrou, momento em que o Boi ressuscita; e a despedida, marcando o final da apresentação. [...] Na saudação, são cantadas toadas de tema livre que podem abordar sentimentos, elogios a pessoas consideradas pelo grupo, ecologia, questões sociais e assuntos da atualidade, como crise na economia ou na política.[...] São atores desse grande espetáculo, estivadores, pescadores, trabalhadores rurais e pequenos comerciantes e, mais recentemente, dependendo do estilo de Bumba-meu-boi, pode-se encontrar, ainda, fazendo parte do conjunto, estudantes e funcionários públicos entre outras categorias profissionais.[...] Como parte desse rico patrimônio cultural que é o Bumba-meu-boi, encontra-se uma diversidade de elementos que dão visibilidade à cultura popular maranhense, relacionados à religiosidade popular católica, com os batismos dos Bois; aos cultos afro-maranhenses, com os Bois de Terreiro; e às formas de expressão artística, com os bailados dos brincantes, com a encenação de autos e comédias e com a musicalidade dos Bumbas em seus vários estilos, valorizadas pelo talento de seus amos-cantadores e pela variedade de sons tirados de instrumentos artesanais. [...] A multiplicidade das personagens também é uma característica marcante dos grupos. Em torno da figura central - o Boi, animado pelo miolo, também denominado de tripa, alma ou fato, gravitam personagens como o amo (cantador, conhecido por cabeceira, comandante, patrão ou mandador,

de acordo com a região), vaqueiros de cordão, vaqueiros campeadores, rajados, marujados, rapazes, caboclos-de-pena, cazumbas, toureiros, tapuios, tapuias, panduchas, caipora, manguda, bichos, índias, índios, burrinha, Dona Maria, Pai Francisco (ou Nego Chico) e Catirina. A ocorrência das personagens varia conforme o estilo adotado pelo grupo. Além das personagens de dentro do grupo, pessoas que podem ser chamadas de apoiadores ajudam a manter a brincadeira como as conserveiras, as mutucas, as torcedoras, as doceiras, as cozinheiras, o gerente, o regente, o fogueiro, o fogueteiro e o ajudante de amo. (IPHAN, 2011, p.9-11)

Localizar o período em que as manifestações culturais e as brincadeiras envolvendo o boi surgiram não é algo que pode ser preciso. Muitos se debruçaram para tentar chegar às origens desse festejo, que mescla várias culturas, como os folcloristas, antropólogos e etnólogos, Mario de Andrade, Câmara Cascudo, Celso de Magalhães, Amadeu Amaral, entre outros (IPHAN, 2011).

Entre o século XVIII e XIX temos a datação dos primeiros registros envolvendo o Bumba-Meu-Boi, sendo feitos pelas culturas negras, ibéricas e indígenas. De acordo com Coelho e Alencar (2015), essa manifestação sofreu:

[...] repressão da sociedade elitista da época que acusava esse auto popular de causar a desordem pública. Percebe-se que apesar da restrição de não poderem realizar essa livre manifestação cultural, ainda assim foi possível preservar sua identidade cultural, a partir da realização de apresentações clandestinas. (COELHO; ALENCAR, 2015, p.87).

Entre as décadas de 1930 e 1950, tentou-se compreender as versões sobre como teria surgido o Bumba-Meu-Boi no Brasil, observando as origens ibéricas, africanas e autóctone. Vários demonstraram suas investigações e hipóteses de origem, mas não conseguiram chegar a um consenso, como cita o IPHAN (2011):

Ainda que os pensadores do folclore e da cultura popular não tenham localizado a gênese das danças do boi no Brasil, as variadas tentativas de explicar o seu surgimento são fonte inesgotável de hipóteses que enriquecem consideravelmente as discussões acerca dessa tão complexa quanto fascinante expressão da cultura popular brasileira. A busca das origens do Bumba-meu-boi e de outras manifestações culturais teve destaque na construção do pensamento social brasileiro, entretanto, a noção de consenso jamais esteve presente nessas interpretações. A origem, contemporaneamente, passou a ser recriada e, mesmo que não seja remontada historicamente é atualizada em práticas seculares. (IPHAN, 2011, p.18)

Existem em todo o Brasil diversas manifestações populares que têm o Boi como referência central da festa e, mesmo o festejo de Bumba-Meu-Boi, sendo um dos mais

conhecidos, observamos outras manifestações que ocorrem em outros locais do país, como o do Boi-Bumbá no Norte do país, no Sudeste com o Boi de Jacá e Boi Pintadinho, e no Sul o Boizinho ou Boi-de-mamão. Apesar de tantas manifestações envolvendo bois em diversas localidades do país, especula-se que todas elas remetem à mesma origem.

Essa popularidade do animal está atrelada ao caso de um boi por nome Barroso, que também pode ser conhecido como Estrela e Mimoso. Tal boi foi furtado por Pai Francisco do proprietário de uma fazenda para satisfazer os desejos de sua mulher Catirina, que estava grávida, e com o desejo de comer língua de boi. O contexto histórico em que se localiza esse caso é o período colonial, quando o Nordeste tinha como principal fonte econômica a monocultura açucareira, apoiando-se na mão-de-obra escrava e a criação de gado.

Nos anos 1970, o Bumba-Meu-Boi se populariza no Maranhão, tornando-se de fato um ícone da cultura popular local, reunindo, em São Luís, cerca de cem grupos de Bumba-Meu-Boi identificados. Cada um com seu próprio sotaque, ou seja, seu próprio estilo de vestimentas, coreografias e instrumentos.

Outro detalhe muito interessante que temos que observar na música é quando Jackson do Pandeiro canta: “Tu precisa ver a dança/ Do reisado imperiá”. Na música *Zabumba*, de 1960, também temos referência ao reisado, como em *Alô Palmeira dos Índios*:

Alô Palmeira dos Índios⁵¹

Alô Palmeira dos Índios
Alô?
Onde está você?
Eu vivo aqui tão distante
Mas não posso lhe esquecer (2x)

Não me esqueço
Meus amigos
Nem os forrós que dancei
Não me esqueço
A minha mata
Aquele que lá deixei
A mata me dá saudade
Brevemente voltarei

⁵¹ Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/jackson-do-pandeiro/1615378/>. Acesso em: 28 de junho de 2018.

Pra rever minha cidade
Onde eu nasci e me criei

Alô Palmeira dos Índios
Alô?
Onde está você?
Eu vivo aqui tão distante
Mas não posso lhe esquecer (2x)

Não esqueço
As vaquejadas
Aquelas corridas de morão
Não esqueço
As brincadeiras
Das noites de São João
Não me esqueço
Do reisado
Do guerreiro e do pastoril
Não me esqueço
De Alagoas
Pedaco do meu Brasil

Alô Palmeira dos Índios
Alô?
Onde está você?
Eu vivo aqui tão distante
Mas não posso lhe esquecer (2x)
(Durval Vieira e Joci Batista, 1978)

“Não me esqueço/ Do reisado”, e esse reisado também foi e é prática corriqueira no Nordeste brasileiro, acontecendo em cidades como Cabaceiras, no interior da Paraíba, Juazeiro do Norte, no Ceará, Piranhas, em Alagoas e em Garanhuns, em Pernambuco, como localidades que celebram a folia de reis. Mesmo sendo celebrado no Nordeste por tantos anos, é interessante perceber que a festa tem um sincretismo ibérico-africano e também religioso e popular.

De origem portuguesa e festejada na igreja católica entre o período que vai de 24 de dezembro até o dia 6 de janeiro, a festa tem como principal missão celebrar as figuras dos 3 santos reis magos: Melchior, Gaspar e Baltazar. Até o final do século XIX eram dias de bastante celebração, mesmo que em nossos dias ainda possamos encontrar grupos de pessoas batendo nas portas de moradores da cidade ou do campo com foles, adufes, caixas de guerra ou zabumbas.

Chegando com os europeus, a folia de reis logo incorpora particularidade de outras culturas, como a africana com os instrumentos percussivos e as danças. Especula-se que no Brasil o reisado tenha se iniciado na zona açucareira nordestina e depois

migrado para o sertão, ou seja, desde os primórdios do Brasil, o reisado já faz parte das manifestações culturais do povo brasileiro, perpassando séculos e ressignificados. De acordo com Ramos et al (2010):

[...]Considerado uma representação dramática, acompanhada de anedotas e precedida de canto, o reisado está num processo de transição da literatura oral, que pode ser composta tanto pela cantoria como também pelo enredo. O saber do reisado é repassado de geração em geração mediante a transmissão de conhecimentos pela oralidade [...] a performance envolve condições de expressão e de percepção, designando um ato de comunicação. Ou seja, trata-se da materialização de uma mensagem poética por meio da voz humana e daquilo que a acompanha, o gesto, ou mesmo a totalidade dos movimentos corporais (RAMOS Et al, 2010, p.3-4)

No reisado, o Giro seria o nome para a passagem dos foliões pelas casas. Nesta ocasião aqueles que participavam do reisado tinham por obrigação manterem-se concentrados espiritualmente, mesmo nos momentos envolvendo canções, danças e reza dos terços. Um detalhe importante é que o Giro começava sempre pela esquerda do local onde eles se concentravam, para assim conseguir boa sorte. O reisado também contava com alguns segredos que apenas os participantes e o mestre de cada grupo compartilhavam. Lembrando que cada grupo possuía suas próprias características, com suas próprias cantorias, uniformes, maneiras diferentes de conduzir o terno, dispendo até mesmo de grupos que fazem seus giros durante o dia, sendo à noite o mais costumeiro. Segundo Kimo (2006):

Na Folia de Reis, certos segredos são compartilhados apenas pelos integrantes mais velhos ou dominados apenas pelo mestre. Tais segredos colaboram para ampliar o respaldo de sua comunidade, afastando-a da banalização, e, ao mesmo tempo, contribuem para evitar o esvaziamento do ritual diante do possível esquecimento ou morte de seu detentor. Além disso, certos segredos permanecem envoltos pela religiosidade de seus participantes, que temem as possíveis conseqüências espirituais de uma má utilização de seus saberes. (KIMO, 2006, p.39).

Ainda que os grupos tenham estruturas diferentes, alguns elementos básicos são encontrados essencialmente em quase todos os grupos para manter a organização, a saber: o gerente, o mestre, o contra-guia, o bandeireiro, o festeiro, os músicos e dois palhaços. Todos também teriam o mesmo propósito, que seria homenagear os reis magos, sendo quatro pontos principais na festa: a Saída, que é quando o grupo parte; o Giro, onde acontecem as andanças dos foliões pelas casas; o Pousa, que ocorria para os

foliões comerem e descansarem, e a Recolhida, que ocorre no final da festa, dia 6 de janeiro, com o usufruto dos bens recolhidos.

Santos (2011) explica como se daria em algumas partes o festejo:

Sinteticamente, o terno da Folia de Santo Reis chega à frente de uma determinada casa, sempre cantam os versos de “saudação” aos donos do lar [...] onde já pedem a permissão para entrar e cantar. Enquanto cantam justificam, em suas canções, o motivo da “chegada” do grupo. Dada à permissão, segue-se, dentro da casa já, a louvação através de várias canções. Todas as canções entoadas durante a Folia são de cunho cultural e religioso, dividi-se em estrofes com versos cantados e falados. As músicas tem características baseadas em letras e ritmos que ao ouvi-las, mesmo que de longe, se tem a possibilidade de reconhecimento de que se trata da Folia de Santo Reis. A “apresentação” completa canta desde o nascimento de Jesus até sua morte. É através dessas canções que os foliões têm a oportunidade de expressar seus recursos linguísticos e semânticos em usufruto das canções. Existem na Folia de Santo Reis alguns versos que são cantados apenas pelo executante guia ou pelo “responde” ou contra - guia (cantor que realiza a resposta do responsório, isto é, dá seqüência aos versos cantados pelo mestre ou guia), de tais versos ou cantigas contém grande influencias sobre os participantes e também servem como ponte do mundo dos vivos para o mundo dos mortos. Como já foi dito, tais versos são de domínio apenas de dois dos mais importantes participantes do Terno, o guia e o responde e devem ser devidamente, utilizados apenas em momentos de grande necessidade o que propicia o fortalecimento espiritual do mestre e dos foliões contra as energias negativas do ambiente, como se fosse um “exorcismo” popular o que ainda caracteriza os segredos e mistérios do universo da Folia de Santo Reis [...] Durante o período de visitas o Grupo de Folia de Santo Reis não ficam desfilando abertamente pelas ruas das cidades, muito pelo contrário, as “apresentações” são feitas para um público escolhido, ou seja, especificamente os devotos dos Santos Reis. Os cultos são realizados reservadamente, pois os mesmos são feitos através de uma narrativa mitapoética onde se fixa na forma e no caminho percorrido pelos três reis magos e, busca do local do nascimento de Jesus, tal reclusão dos cultos referem-se ao fato de os Reis Magos realizarem essa procura escondidos durante a noite, pois objetivam despistar os enviados do Rei Herodes, que também procuravam o local a fim de matar a criança. Na tradição cultural da Folia de Reis essa rotina de visitação noturna só é quebrada na data dedicada aos Santos Reis, ou seja, 06 de Janeiro. Diferentemente dos outros dias, neste acontece uma grande festa de encerramento aberta a todo o público, onde os ternos apresentam algumas performances publicamente. (SANTOS, 2011, p.8-10)

Apesar de popularmente ser conhecido como reisado, também pode ser nomeado como “Terno de Reis”, “Folia de Reis”, “Cortejo de Reis”, “Festa dos Santos Reis”, “Ranchos”, entre outros. Esses vários nomes se dão pela variedade de locais em que o

reisado está inserido, conforme foram se espalhando desde o período canavieiro do Nordeste. Carneiro (2006) declara que é:

Difícil precisar os pontos e a seqüência de difusão para os Reisados no Brasil, mas em todo o país é possível encontrar grupos de Reisado. Cada região reserva sua especificidade, e este fenômeno pode ser verificado na adoção dos diferentes personagens que são figurados pelos distintos grupos para transmitir o enredo da Boa Nova. (CARNEIRO, 2006, p.39)

É uma manifestação popular que ocorria em todo o Brasil e que tem como premissa o Nordeste brasileiro, sendo muito pesquisada no meio acadêmico e introduzidas no que tange a cultura nordestina, como a literatura de cordel, filmes e músicas, como observamos no caso do próprio Jackson do Pandeiro.

Se examinarmos com atenção a música Alô Palmeira dos Índios, perceberemos outra festa muito importante do Nordeste. Talvez a que as pessoas que não são nordestinas mais remetem ao Nordeste. Isto pode ser visto quando Jackson do Pandeiro canta: “Das noites de São João”. O São João e o Nordeste, uma união muito bonita.

O São João é tema constante no repertório de Jackson do Pandeiro, com ele fazendo várias vezes músicas, especialmente para época junina, como, por exemplo, a música *Assunto Novo*, de 1963. Uma música que traz diversas características do São João do contexto em que foi composta é *São João É Isso*:

São João é isso⁵²

São João é isso: Acender uma fogueira
 São João é isso: Enfeitar o arraiaá
 São João é isso: Fazer uma brincadeira
 São João é isso: Pra moçada vadiar
 São João é isso: Enfeitar uma Palhoça, contratar um sanfoneiro
 Todo mundo cai na prosa e dança coco no terreiro
 São João é isso: Fazer adivinhação
 São João é isso: Ser compadre de alguém
 São João é isso: Botar um xodó de lado
 São João é isso: E entrar no coco também
 São João é isso: Dá viva para Santo Antônio
 Ele é o santo que casa, viva São Pedro e São João
 E viva o dono da casa
(Juarez Santiago e Adolfo José, 1973)

Quando o mês de junho adentra, as festas em comemorações aos santos católicos são celebradas em algumas cidades do Nordeste. Hoje a intensidade da

⁵² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ie5TF085PWw>. Acesso em: 28 de junho de 2018.

celebração não é a mesma daquela de alguns anos, mas há cidades que festejam o mês todo nesse período do ano, como Campina Grande e Caruaru. Santo Antônio, o santo casamenteiro, São João, que entre eles tem a principal festa, e São Pedro, o santo que, segundo a religião católica, tem as chaves do céu. São festas que tinham e ainda têm como suas principais características as comidas feitas a base de milho, o forró como ritmo contagiante, as ornamentações coloridas e uma fogueira para esquentar durante a noite.

Apesar de ser uma festa cristã católica, os festejos juninos estão ligados a tempos anteriores ao cristianismo. O mês de junho para Bretões, Bascos, Sumérios, Sírios, Egípcios, Celtas e Persas era época da celebração do Solstício de Inverno, a época perfeita para a invocação da fertilidade e para realizar rituais em prol do crescimento da vegetação, da chuva e da fartura na colheita. Com a ascensão do cristianismo no Império Romano muitas práticas que ocorriam antes se tornaram práticas pagãs. Assim, houve uma ressignificação de tais práticas, para que elas não se perdessem, passando de uma prática pagã para uma cristã. Este também foi o caso dos festejos de solstício de inverno.

A cultura local da Europa adaptou o solstício de inverno à sociedade, como no caso de Portugal, que incluiu a festa de Santo Antônio de Lisboa ou de Pádua em 13 de junho, e completou o ciclo cristão incluindo os festejos de São Pedro e São Paulo no dia 29 de junho. Portanto, a festa tem origem em países católicos da Europa, mas bebendo de povos que celebravam o solstício de inverno.

Com a colonização, as festas realizadas no mês de junho em Portugal também foram trazidas para o Brasil, sendo os jesuítas os principais algozes dessas celebrações, acendendo fogueiras e tochas e chamando atenção dos indígenas. Dessa maneira, a festa se tornou costume na cultura brasileira. Um dos motivos para os festejos juninos se popularizarem tanto no país, já que, junto com o natal e o carnaval, são os maiores festejos nacionais, é que desde o período colonial até meados do século XX a maior parte da população brasileira vivia no campo.

Viver no campo, sendo colonos ou agregados nas fazendas agrícolas, fazia com que os brasileiros vivessem integrados em famílias, possuindo muitos integrantes de famílias vivendo em comunidade. As festas juninas eram comemoradas nessas comunidades de famílias e vizinhos: “a casa era um espaço semi-aberto que se abria

para a comunidade do bairro, notadamente nos períodos festivos. O redesenho do São João de casa em casa pode ser atribuído também a um outro fator de ordem espacial: a dinâmica do espaço habitado.” (Castro, 2008, p.40).

Com o tempo, a cultura brasileira vai ao seu modo agregando elementos as festas juninas. Segundo Ribeiro (2002):

Como o território brasileiro é muito grande, com o passar do tempo as comemorações portuguesas foram agregando variações regionais, apesar de conservarem um núcleo religioso comum de louvor aos santos do mês de junho. Vários novos elementos foram incluídos nas comemorações ao longo dos anos, no entanto, as Festas Juninas continuam sendo as guardiãs da tradição secular de dançar ao redor do fogo. (RIBEIRO, 2002, p.28)

Portanto, os costumes da festa junina vindos da Europa logo se disseminaram por todo o país, chegando aos mais diversos locais do Brasil, até mesmo por conta da migração, e a cultura brasileira também incorporou nas festas juninas novos elementos sendo construídos nas festas comunitárias ocorridas em sítios e até mesmo em clubes.

Logo, os festejos juninos ocorridos no Brasil tinham características diversas:

O que caracterizava a festa de outrora e sua “cultura de raiz” era a relação dos festejos com o ambiente doméstico, no qual se recebiam visitantes, se preparavam e se ofertavam comidas típicas, se faziam fogueiras para aquecer do frio e se batia papo noite adentro. As festas juninas do passado eram realizadas basicamente nas casas e em seus entornos. Cada lar figurava como um ponto de acolhimento daqueles que estavam envolvidos com as celebrações. Para os mais antigos, festa de verdade era a da sua época, quando as pessoas saíam de porta em porta bebendo licor e degustando as guloseimas juninas. (OLIVEIRA, 2010, p.2)

Na música *São João É Isso*, podemos observar diversas características das festas juninas que ocorriam nessas festas comunitárias, sendo “*São João é isso: Acender uma fogueira*” a primeira citada. Sobre fogueiras temos várias outras músicas de Jackson do Pandeiro que lhe fazem referência, como *Acenderam A Fogueira* de 1963 e *De Pé No Chão* de 1964.

O mês de junho é geralmente de dias mais frios, sobretudo no Nordeste, e fazer uma fogueira para se aquecer seria uma prática um tanto quanto comum nesse mês. Contudo, a prática de acender fogueiras no mês junino não está ligada apenas ao clima mais frio da época.

Pensando os festejos do solstício de inverno antes da era cristã, a fogueira já era um elemento presente, pois se acreditava que ela teria o poder de afastar os maus espíritos, agradecer aos deuses e festejar a fertilidade. A fogueira também estava presente em anos de boa colheita e em datas comemorativas, como casamentos.

Quando o cristianismo assimilou os festejos, e a data de São João ficou instituída no mês, a justificativa dada às fogueiras para não se comparar ao paganismo seria a da citação bíblica ao nascimento de João Batista, primo de Jesus. Quando ele nasceu, sua mãe Isabel teria feito uma grande fogueira em frente a sua casa para que Maria, mãe de Jesus, soubesse que seu filho nasceu. Desde então, a prática de acender fogueiras ocorreria para homenagear o nascimento de São João.

Já no século XX, as brincadeiras em volta da fogueira eram rotineiras, e uma delas era o apadrinhamento, que pode ser vista na música em “São João é isso: Ser compadre de alguém”, e que Rangel (2008) demonstra como ocorriam:

As relações familiares eram complementadas pela instituição do compadrio, que servia para integrar outras pessoas à família, estreitando assim os laços entre vizinhos e entre patrões e empregados. Até mesmo os escravos podiam ser apadrinhados pelos senhores de terra. Havia duas formas principais de tornar-se compadre e comadre, padrinho e madrinha: uma era, e ainda é, pelo batismo; a outra, por meio da fogueira. Nas festas de São João, os homens, principalmente, formavam duplas de compadres de fogueira: ficavam um de cada lado da fogueira e deveriam pular as brasas dando-se as mãos em sentido cruzado. Os laços de compadrio eram muito importantes, pois os padrinhos podiam substituir os pais na ausência ou na morte destes, os compadres integravam grupos de cooperação no trabalho agrícola e os afilhados eram devedores de obrigações aos padrinhos. (RANGEL, 2008, p.22-23)

Igualmente à música *Adivinhação* de 1974, outro detalhe também fica explícito na música *São João É Isso*, que seria a de decorar os festejos juninos, quando Jackson do Pandeiro canta: “São João é isso: Enfeitar o arraiaí”. Normalmente isso ocorria, e ainda ocorre, com bandeirinhas e balões que preenchem todos os espaços. As explicações históricas para tais enfeites seriam que as pessoas acreditavam que os balões serviriam para levar os pedidos dos fieis até os santos de maneira mais rápida. Já as bandeirinhas também teriam ligação com os santos, tendo em vista que elas seriam feitas como réplicas das bandeiras dos santos. As populares bombinhas de São João teriam o papel de acordar os santos nesses dias.

Em “São João é isso: Enfeitar uma Palhoça, contratar um sanfoneiro/ Todo mundo cai na prosa e dança coco no terreiro” temos referências ao coco de roda e ao sanfoneiro nos festejos juninos. Para complementar esses versos podemos citar a música *O Bom Xaxador*, de 1965, que traz em sua letra mais alguns ritmos que eram comuns nos dias de São João:

O Bom Xaxador⁵³

Depois do baião foi que veio o forró
Depois do forró foi que veio o rojão
Mas essa pisada no chão, é do xaxado
Também faz parte do baião, um bom xaxado

Vou mostrar pra você que sou xaxador
Vou mostrar pra você que também sou de lá
Não é só você que xaxa
Eu também vim pra xaxar
Não é só você que xaxa
Eu também vim pra xaxar
(Antônio Barros e Jackson, 1965)

Coco de roda, Baião, Forró, Rojão, Xaxado. Vários ritmos tipicamente nordestinos e que faziam as festas juninas festejarem com animação contagiante. Não se sabe ao certo de qual Estado brasileiro se originou o coco de roda, sendo Paraíba, Pernambuco e Alagoas os mais citados em pesquisas. O que se entende é que o coco tenha nascido dos engenhos de açúcar, migrando posteriormente para o litoral. Dizem que também pode ter origem nos cantos dos tiradores de cocos. Nas festas juninas, o coco de roda, que também pode ser visto na letra da música *Forrobodó*, gravado por Jackson do Pandeiro em 1974, era acompanhado por coreografias, em que se formavam filas ou rodas de pessoas sapateando, com umbigadas entre pares e batendo palmas para marcar o ritmo. A figura do mestre cantador também estava presente, puxando as músicas e improvisando versos. Sendo feito com instrumentos percussivos, o coco é acompanhado geralmente por ganzá, pandeiros, zabumbas, bombos, cuícas e caracaxás e influenciou grandes nomes, como Selma do Coco, Chico Science e Alceu Valença (GASPAR, 2009).

O nome xaxado teria vindo do barulho que as alpercatas faziam quando os pés eram arrastados no chão no momento da dança e sua origem é controversa, já que muitos pesquisadores dão ao ritmo precursores diferentes. Alguns afirmam que o ritmo

⁵³ Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/jackson-do-pandeiro/o-bom-xaxador/>. Acesso em: 28 de junho de 2018.

é originário do alto sertão pernambucano, já outros que foi originário de tribos indígenas, e ainda existe a possibilidade de sua origem ter sido em Portugal. Foi uma dança exclusivamente masculina no passado, possuindo como grande ícone a figura de Lampião, que utilizava a dança como símbolo de guerra ou para celebrar vitórias. Também não tinha instrumentos como acompanhamentos, sendo apenas o arrastado dos pés e as batidas dos rifles, o que daria o compasso do ritmo. Com o tempo, a sanfona, o pífano, a zabumba e o triangulo foram incorporados, como também a figura feminina, na dança em pares e nos festejos juninos (GASPAR, 2009).

O baião foi sucesso nas décadas de 40 e 50, com Luiz Gonzaga, e tem sua origem da marcação rítmica vinda da África e de Portugal, tendo como influências africanas o maracatu, o congo, a naucatarineta, e de influência portuguesa, o fado, o fandango português e a batida de cantadores e repentistas (SILVA et al, 2013).

O rojão tem semelhanças com coco de roda, com seu ritmo cadenciado a partir de batidas contagiantes. Já o forró tradicional tem origem no universo rural do Nordeste, englobando todos os ritmos citados, inclusive o xote. Para a origem de seu nome, temos duas versões para sua etimologia. A primeira diz que, em 1881, na construção da ferrovia Great Western, em Pernambuco, eram oferecidas festas para os operários, e para demonstrarem que a festa era para todos, eram pendurados cartazes escritos For All. Já a segunda versão diz que a palavra surge da expressão de origem africana, forrobodó, que pode ser compreendida como festas populares ou bagunça (ALVES, 2013).

Sendo esses os ritmos que mais prevaleciam nas festas juninas, as danças eram práticas também usuais para a época. E Jackson do Pandeiro faz em seu repertório também referência à principal dança típica do São João as quadrilhas juninas:

Vamos Pra Roça⁵⁴

Vamos pra roça, menina
 Vamos pular a fogueira
 Vamos cair na folia
 Dançar quadrilha e rancheira
 (coro repete)

Maria fez promessa pro meu Santo Antônio

⁵⁴ Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/jackson-do-pandeiro/1906820/>. Acesso em: 28 de junho de 2018.

E ele ajudou no seu matrimônio
 E essa promessa ela não pagou
 Só lembrou do Santo quando enviuvou
 (E essa promessa ela não pagou
 Só lembrou do Santo quando enviuvou)
(José Gomes Filho e Anastácio Silva, 1975)

As quadrilhas juninas têm sua origem em Paris, no século XVIII, na contradance francesa, que é uma adaptação do country dance inglês. No Brasil, a dança pode ser vista durante a Regência, sendo sucesso nos salões no século XIX. As damas que faziam parte das quadrilhas usavam vestidos até os pés, com gola alta e botinas de salto abotoadas, enquanto os cavalheiros utilizavam paletó até o joelho, colete, camisa de colarinho duro, botas e gravata de laço. Em seguida, as danças saem dos salões e ganham popularidade com o povo que adaptou e modificou a dança ao seu modo (RANGEL, 2008).

De Acordo com Ribeiro (2002):

A quadrilha era uma dança muito popular entre a aristocracia do século XIX, época em que chegou ao Brasil. Foi reencontrada e reinterpretada pelo povo, teve novas figuras e comandos acrescentados e é composta de cinco partes ou mais, com movimentos vivos. Posteriormente, foi adotada por diversos compositores nacionais – ganhando um "sotaque" brasileiro - e disseminou-se por todo o país, fazendo com que aparecessem variações regionais. A lembrança da influência francesa se faz presente até hoje, nas quadrilhas juninas, onde a evolução dos pares se faz guiar por palavras francesas aportuguesadas: "changê" (*changer* - trocar), "anavam" (*en avant* - em frente), "anarriê" (*en arrière* - para trás), "tur" (*tour* - fazer uma volta), "balancê" (*balancer* - balançar o corpo). (RIBEIRO, 2002, p.28).

Com a adaptação à quadrilha, observamos não apenas palavras francesas abasileiradas, como o balancê e o anarriê, tão utilizados nas quadrilhas, mas também alguns comandos ditos pelo marcador, que remetiam ao cotidiano da época, como o passeio na roça, o “olha a cobra”, dentre várias outras.

O São João é, sem dúvidas, uma das festas mais marcantes praticadas em todo o Nordeste Brasileiro. Todavia, não podemos esquecer-nos de outras práticas e manifestações populares relacionadas à igreja católica, que foram habituais nos últimos séculos e que se popularizam em todo o Nordeste. A queima do Judas é outra prática citada por Jackson do Pandeiro em seu repertório musical:

Queima de Judas⁵⁵

Vamos ver queimar
 Judas traidor
 Vamos gargalhar
 Na hora da dor

Vou sair de campo grande
 Desfilando a pé
 Quero ver bem menino
 Quero ver bem mulher
 Todo mundo sambando
 Na praça da Sé
(Riachão, 1962)

Sendo tradição cristã, logo é introduzida na América por portugueses e espanhóis, também ocorrendo em outros países. A prática tem como principal objetivo espancar pelas ruas da cidade um boneco que tem as dimensões de um homem, geralmente forrado de jornais, trapos e serragem. Por fim lhe ateiam fogo e celebram. A manifestação popular acontecia durante a Semana Santa, celebração católica que simbolicamente representa o sacrifício e ressurreição de Jesus Cristo.

O relato bíblico diz que Jesus Cristo tinha ao todo doze discípulos, que estavam com ele desde o momento em que começou seu ministério na terra. Após anos de convívio, um deles lhe trai, entregando-o aos soldados por 30 moedas. O discípulo traidor seria Judas Iscariotes, o mesmo da malhação de Judas. Assim, na Semana Santa, quando a igreja celebra a ressurreição de Cristo e a libertação da morte e do pecado, também ocorre figurativamente a surra do homem que teria traído o salvador. Afinal: “o imaginário popular o vê não apenas como aquele que vendeu o seu próprio mestre por trinta siclos, mas também como alguém que personifica a própria ganância, traição, covardia e remorso”. (MENDES, 2007, p.34)

Contudo, alguns pesquisadores afirmam que talvez o Judas da manifestação não fosse o Iscariotes, pois o boneco, pendurado, espancado e queimado, seria concebido de outro rito, já que o Judas Iscariotes morreu enforcado. Sendo assim, especula-se que o Judas queimado teria sua origem em cultos proto-históricos, como, por exemplo, um rito de vegetação ou renascimento que depois foi assimilado pelo cristianismo. Uma outra versão para a queimação de Judas é que:

⁵⁵ Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/jackson-do-pandeiro/1848294/>. Acesso em: 28 de junho de 2018.

a malhação do boneco é um vestígio da prática inquisitorial de queimar a representação de um condenado que tenha morrido antes da aplicação da pena, punição conhecida por “queimação em efígie”, ou seja, morto o antes da aplicação da pena, o Tribunal do Santo Ofício providenciava um boneco do mesmo, em tamanho natural para ser queimado em praça pública. (MENDES, 2007, p.39)

Independente da sua origem, não se sabe ao certo quando a queima de Judas foi anexada ao Sábado de Aleluia, na Semana Santa, pois existem referências dessa prática ocorrendo em fins do século XVIII, na véspera do dia de São Pedro, durante o período junino. Mas o que se sabe é que a prática vinda da Península Ibérica é introduzida no Brasil ainda no período colonial.

Ao longo do tempo, a prática é banida das cidades, alocando-se em periferias e zonas rurais. Também, ocorre a ressignificação da prática, pois os bonecos adquirem representações de alvos de críticas e sátiras do povo. O boneco então adquire o poder de demonstração de descontentamento, já que grupos marginalizados não teriam voz ativa, fazendo da malhação do Judas uma sátira e uma crítica a pessoas ou órgãos. Silva (2013) relata que:

O rei D. João VI, na época do Brasil Imperial, proibiu esta manifestação, que conseguia reunir muitas pessoas, sempre terminando em muita desordem e correria, na verdade a crítica ao Império era o que mais incomodava a D. João VI [...]A Queima do Judas era a "venina" do povo, que aproveitava tais ocasiões e outras semelhantes, que não eram tão poucos, para vingar máculas e afrontas. Era justamente no fim da Semana Santa que caía bem a algazarra, onde não eram esquecidos os crimes, nem os autores deles que mereciam a mesma sorte do Judas, ou seja, morrer enforcado. (SILVA, 2013, p.12)

O que é certo nessa prática é que em algum momento o Judas será massacrado. Independentemente da forma, sabemos que, ao final, ele pode ser surrado, queimado, ou enforcado, mesmo que ocorra alguma apresentação antes:

No domínio coreográfico/espetacular, ainda sobre o tema do Judas, temos a referência de um grupo folclórico chamado “Caboclinhos: malhação do Judas”, originário do município do Major Sales (Oeste do RN) que apresenta uma dança na qual o boneco do Judas é figura central. Os homens adultos dançam e cantam entoadas, vestindo-se com máscaras e trapos, semelhantes aos encontrados entre os malhadores do Judas no município de Venha Ver. Neste caso, o Judas é “malhado”, após ter permanecido na roda enquanto os dançarinos fazem sua apresentação. (MENDES, 2007, p.40)

Sendo também prática bastante comum na cultura e história nordestina, temos outro festejo religioso demonstrado no repertório de Jackson do Pandeiro, que é, a festa de Cosme e Damião:

Dia de beijada⁵⁶

Hoje é dia de beijada
Vamos todos saravá
É o dia que a criança
Domina qualquer lugar

Dá cocada pra mim, titia
Paraná, para eu derramar
(coro repete)

Bate palma e abre a roda
As crianças vão chegar
Cosme e Damião d'Ogum
Que a todos vem alegrar

Dá cocada pra mim, titia
Paraná, para eu derramar
(2x)

(Zeca do Pandeiro e Nelson Rivera, 1964)

A prática da festa no Brasil adquiriu sincretismo religioso tanto do catolicismo como das religiões de cunho afro, como podemos observar na música *Dia de Beijada*. Os santos Cosme e Damião eram gêmeos e médicos. Por serem médicos e por, segundo o mito, exercerem a profissão sem cobrar por ela, tornaram-se protetores das crianças. Conheceram o cristianismo por conta da sua mãe Teódota, que os criou na fé cristã. Não se sabe ao certo o dia do seu nascimento, mas os registros datam do século III, curando seus pacientes somente ao fazerem o sinal da cruz, sem a necessidade de remédios.

Os seus atos converteram muitos ao cristianismo, sendo denunciados em seguida pelo prôconsul Lísias, por serem inimigos dos deuses, sendo mortos por ordem do Imperador Diocleciano, por não se curvarem aos deuses pagãos. Muitas lendas foram criadas sobre sua morte. Uma dessas dá conta de que alguns dardos atirados contra eles foram desviados milagrosamente e, conseqüentemente, foi necessária a decapitação dos dois; outra, a de que foram queimados, apedrejados, serrados e por fim decapitados, e também que eles foram atirados de um penhasco.

⁵⁶ Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/jackson-do-pandeiro/1906828/>. Acesso em: 28 de junho de 2018.

Da Síria, onde se encontravam seus restos mortais, o seu culto chegou até a Roma, tendo sido, no século VI, parte destas relíquias levadas para Roma e outra parte para a igreja de São Miguel, em Munique. Assim, com o fim da perseguição aos cristãos, cada vez mais esses mártires adquirem culto e devoção. De acordo com Dias (2013):

o culto aos irmãos foi introduzido no catolicismo pelo papa São Félix que mandou trazer os corpos dos santos para Roma, colocando-os no cemitério da igreja de Santa Cecília, dando início à veneração dos santos na Itália e por toda a Europa. A fé dos devotos nos santos gêmeos era tanta, que apareceu uma relíquia curadora – o óleo de São Cosme e Damião, cuja distribuição nas igrejas católicas predominou até 1780. (DIAS, 2013, p.44)

Ao longo de todas as festas mencionadas, podemos perceber como o catolicismo brasileiro valoriza os seus santos, e, com a colonização portuguesa, a devoção aos santos gêmeos naturalmente se espalharia rapidamente por todo o Brasil. Já no ano de 1535, em Igarassu, em Pernambuco, é edificada a matriz dos Santos Cosme e Damião, com as despesas sendo pagas pelo Capitão Afonso Gonçalves. Essa devoção foi ampliada no século XVIII, por ser considerada a igreja mais antiga do Brasil. Podemos observar ainda, no Brasil, documentos que provam terem existido confrarias em devoção aos santos:

Trata-se dos documentos do Santo Ofício referentes a Manuel Mendes Morforte e Francisco de Siqueira Machado. O primeiro veio à baía em 1698, e lá se tornou irmão da Confraria de S. Cosme e S. Damião e mandou dourar o retábulo da capela desses santos. O segundo, cristão novo, natural do Rio de Janeiro, para provar sua crença na religião católica, lembra, durante o interrogatório, que quando no Rio de Janeiro estava quase extinta a irmandade dos gêmeos, ele que se esforçou para que ela se restabelecesse (DIAS, 2013, p.52)

Em Salvador, e, especialmente, no candomblé, ocorreu o sincretismo religioso dos Santos com o orixá Ibeji, sendo eles gêmeos sagrados na África. “Ibeji significa gêmeos, sendo o orixá Ibeji, o único permanentemente duplo.” (DIAS, 2013, p.40).

Comemorado entre os dias 26 e 27 de setembro, normalmente quem praticava esses festejos de São Cosme e Damião e do orixá Ibeji eram devotos assíduos, que os tinham como protetor e patrono, como também aqueles que estavam pagando promessas, oferecendo, assim, para crianças esse pagamento:

Os festejos se traduzem principalmente em oferenda de comidas e bebidas, notadamente doces, distribuídos às crianças em pagamento de

promessa ou por habitual devoção [...] Os ofertantes chamam as crianças da vizinhança e as organizam em fila para receber cada uma o seu saquinho. Por haver sempre várias casas em que essa distribuição é feita, as crianças costumam, no dia 27 de setembro, passar o dia inteiro indo de casa em casa [...] (LOPES, 2012, p.110)

Todavia, como defende Freitas (2015), a prática festiva pode ter muitas variações:

A festa pode variar, então, de acordo com quem a faz. Pode se dar os doces nos saquinhos, numa mesa ou em pratinhos; os doces podem ser comprados ou feitos em casa; dados somente às crianças ou também aos adultos; na rua ou em casa; de manhã ou à noite; com ou sem cartão; uns anos mais, outros menos. As festas variam no tempo, no contexto; quem faz a festa a conforma em diária ou noturna, com mais ou menos doces, com mesa ou saquinho. Quando os doces são dados em saquinhos eles podem ser distribuídos do portão de casa ou na rua, onde podem, ainda, ser dados a pé ou de carro. Para quem gosta da bagunça da festa a melhor opção pode ser a menos planejada – é só gritar “olha o doce!” e esperar pela criançada. Há quem opte por um pouco mais de ordem e, nesses casos, o uso do cartão é o mais indicado. Além das ruas e dos portões, há um outro local que não pode deixar de ser mencionado. Nas praças vemos a festa acontecer de várias formas. Quando não se quer distribuir os doces no portão de casa, ir até a praça – a pé ou de carro - é uma boa opção, pois por lá sempre se encontram crianças. Estas também costumam ir para as praças quando o movimento de distribuição pelas ruas diminui – ou seja, quando cansam de perambular por ruas sem doces, as crianças acabam dirigindo-se para as praças. Dessa forma, nas praças podemos ver crianças que buscam doces e doadores que buscam crianças. Uma outra forma de festejar os santos é ofertando uma mesa com bolos e doces. Esta parece ser uma prática um pouco menos recorrente que os saquinhos, pelo menos nas festas domésticas – afinal, nos centros espíritas ou de umbanda as mesas com bolos e guaraná parecem estar sempre presentes. A mesa de doces é uma festa que toma contornos de festas de aniversário infantil e os doces aqui costumam ser servidos em pratinhos. (FREITAS, 2015, p.4-5)

As manifestações culturais e os festejos que ocorreram na região Nordeste são muito apreciados, sendo festas importantes para a cultura nordestina, mesmo que não ocorram em todos os Estados da região. São elas que trazem o sentido de diversidade e de múltiplas identidades dos nordestinos, algo que deve ser sempre lembrado, pois o Nordeste não pode ser contemplado apenas por uma única imagem. A multiplicidade de identidades e da cultura do Nordeste deve ser valorizada para, dessa maneira, acontecer a quebra de estereótipos e de imaginários que ainda se perpetuam em todo o país. O Nordeste é múltiplo e sua cultura também. O Nordeste é rico e, mais que valorizado, deve ser respeitado em sua multiplicidade.

3.5 Outras Práticas Socioculturais do Nordeste

FIGURA 5: A vaquejada.



Fonte: Blog Jean Souza

As práticas socioculturais são comuns em todos os povos, sendo realizadas pela sociedade e transmitidas em meio a sua cultura. Todos os povos têm práticas que foram construídas historicamente, ao mesmo passo em que, mesmo após longos anos, perduram e se tornam símbolos.

Desde a formação geográfica do Nordeste no século XX, houve a necessidade da valorização da cultura daquele “novo” espaço. Contudo, aquele espaço, que antes era denominado Norte e que depois se tornou Nordeste, já tinha suas próprias práticas socioculturais, existentes ao longo dos muitos anos em que foi ocupado.

Assim a nova região perpetuou práticas socioculturais desde quando ainda era Norte, e ressignificou outras, trazendo para sua cultura, quando se tornou, de fato, Nordeste. Um exemplo disso pode ser visto na música *Alegria do Vaqueiro*, que ilustra em sua letra a prática da vaquejada e do vaqueiro:

Alegria do Vaqueiro⁵⁷

Alegria do vaqueiro é ver a queda do boi
O prazer de quem tá veio
É dizer sempre quem foi (2x)

To véio mas já fui moço

⁵⁷ Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/jackson-do-pandeiro/1617169/>. Acesso em: 28 de junho de 2018.

E quando a saudade dá
 Quando vejo um bom cavalo
 Ou um vaqueiro aboiar
 Sinto lágrimas nos olhos
 Com vontade de chorar

Alegria do vaqueiro é ver a queda do boi
 O prazer de quem tá veio
 É dizer sempre quem foi (2x)

Porque me vem na lembrança
 O tempo que eu vaquejava
 E quando atrás de um garrote
 O meu cavalo avançava
 Podia botar na lista
 Que aquele eu derrubava

Alegria do vaqueiro é ver a queda do boi
 O prazer de quem tá veio
 É dizer sempre quem foi (2x)

Em cima do meu cavalo
 Nunca perdi o aboio
 E quando em cima da Serra
 Entoava o meu aboio
 As moça vinham pra porta
 Sorrindo e piscando o oio

Alegria do vaqueiro é ver a queda do boi
 O prazer de quem tá veio
 É dizer sempre quem foi (2x)
(Zé Catraca, 1966)

A vaquejada, que também pode ser vista na música *Alô Palmeira dos Índios*, é uma prática muito antiga, que surge justamente com os vaqueiros. Os vaqueiros eram compostos por posseiros e escravos, que, por não disporem economicamente de sesmarias, aliavam-se a um senhor, principalmente para lhe dar proteção. Assim, fundavam sítios, onde ficavam “reféns” do seu senhor, já que trabalhavam e muitas vezes pagavam anualmente uma taxa para ele. Dessa maneira, tanto atacavam, quanto se protegiam de índios no século XVII. Tinham geralmente personalidade forte, muito apego às tradições religiosas e morais e eram adaptados e rígidos, tal qual a terra em que viviam.

A agricultura não era prática comum nos sertões nordestinos, ficando a cargo apenas a pequenos roçados, que geralmente eram cultivados pelos próprios vaqueiros, ou por sua família. Sendo a criação de gado o principal ganho econômico dos grandes fazendeiros nos sertões do Nordeste, os vaqueiros tinham como cotidiano o cuidado

com a criação do gado. Também era corriqueiro o vaqueiro tomar conta da fazenda do seu senhor, como revela Vieira (2007):

Os fazendeiros geralmente habitavam cidades do interior próximas de suas fazendas, dedicando-se normalmente a outras atividades econômicas e políticas. Assim a fazenda ficava aos cuidados, durante a maior parte do ano, do vaqueiro. Ele dispunha de autoridade sobre os outros trabalhadores da fazenda, passava a vida cuidando do gado desde as período mais chuvosos, de inverno, quando as condições climáticas permitem uma boa produtividade, com a produção do leite e da carne para consumo e venda, até às épocas mais secas quando por vezes o vaqueiro precisa ajudar o gado a se alimentar fornecendo-lhe pedaços de cactáceas. (VIEIRA, 2007, p.10-11)

Além do trabalho de gerenciamento da fazenda, o vaqueiro tinha o trabalho com o gado, em cima de cavalos e percorrendo uma grande extensão, já que o gado vivia solto. Também teria que averiguar se algum gado tinha sido morto ou roubado. Assim percorria caminhos de difícil acesso, principalmente em períodos de seca, quando não é possível levar o gado para espaços com mais pastagens. Portanto, a época em que o gado tem que sobreviver com cactos, xique-xiques e palmas é também a época em que o vaqueiro se utiliza da sua indumentária característica de couro, para não se ferir durante suas andanças. Cabe ao vaqueiro, segundo Vieira (2007):

Durante o inverno conduz o gado para as fazendas separando os bezerros, ordenhando as vacas, e a família trabalha na feitura dos queijos e da coalhada. Nessa época ainda consertam as cercas, reconstroem currais, reformam a casa, etc. É tarefa do vaqueiro, junto aos agregados sob seu comando, e vaqueiros de outras fazendas, a marcação e doma de alguns novilhos bravios, o que gera um trabalho duro e requer habilidade do vaqueiro. (VIEIRA, 2007, p.11)

Além de todo o trabalho, o vaqueiro também adquiriu certo prestígio:

O trabalhador livre das fazendas do Piauí era geralmente o vaqueiro – categoria de fundamental importância na organização social. Não sendo assalariado, era uma espécie de sócio do proprietário, parceiro da produção. O vaqueiro tinha direito a um bezerro de cada quatro crias, sistema conhecido como “quarta”, o que lhe possibilitava a acumulação de alguns bens e a se tornar sitiante ou mesmo fazendeiro. Não era um trabalhador comum e o “status” de vaqueiro atraía a todos; “ a maior felicidade consistia em merecer algum dia o nome de vaqueiro.” (DIAS, 2012, p.77)

A vaquejada é um esporte com origem nos pega-bois e praticada em todo o Nordeste, mas não se tem uma datação correta quanto a sua origem e especialmente sua popularização, sabe-se que, na década de 1940, os vaqueiros de diversos locais do

Nordeste começaram a demonstrar suas habilidades por meio dos pega-bois. A prática se popularizou tanto, que adquiriu status de esporte na região. Com a tradição esportiva dos vaqueiros se popularizando, os fazendeiros observaram que os pega-bois geravam grande algazarra na região, e vendo o lucro que poderia ser gerado, começaram a oferecer prêmios para os melhores vaqueiros e melhores eventos organizados. Ao longo do século XX, a prática da vaquejada adquire corpo e se institucionaliza em todo o Nordeste, criando cada vez mais desafios ao esporte, atraindo mais público, bandas de forró e de sertanejo, e diversos prêmios (VIEIRA, 2007).

Contudo, o ato de derrubar o boi com um puxão pela cauda, segundo Câmara Cascudo (2004), poderia ser de origem espanhola, mesmo não sendo transmitida por Portugal. Também se entende que a vaquejada tenha influência das apartações dos próprios vaqueiros, nos espaços abertos e rotineiros que os vaqueiros realizavam a prática de queda do boi. De acordo com Faria (1993):

A data de 1870 é o registro mais antigo que se tem da prática da derrubada pela cauda no Brasil. Tal informação está no poema de José de Alencar, o Nosso Cancioneiro [...] Hoje a derrubada, ou melhor, a vaquejada distorcida, dar-se em parques meticulosamente medidos e limitados em um conjunto de regras pré-estabelecidas [...] (FARIAS, 1993, p.17-18)

A vaquejada era e ainda é uma prática sociocultural costumeira no Nordeste, como também as reveladas na música *Alô Campina Grande*:

Alô Campina Grande⁵⁸

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

⁵⁸ Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/jackson-do-pandeiro/1850071/>. Acesso em: 28 de junho de 2018.

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 dançar no Ypiranga não sai mais de lá
 Ô não sai mais de lá, ô não sai mais de lá
 Também se dançar nos Caçadores não sai mais de lá

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 dançar no Ypiranga, não sai mais de lá
 Ô não sai mais de lá, ô não sai mais de lá
 E se comer do feijão verde não sai mais de lá
 Ô não sai mais de lá, ô não sai mais de lá
 Se tomar cachaça boa, não sai mais de lá
 Ô não sai mais de lá, ô não sai mais de lá
 E se comer carne de sol, não sai mais de lá
 Ô não sai mais de lá, ô não sai mais de lá
 E se comer do Jerimum, não sai mais de lá
 Ô não sai mais de lá, ô não sai mais de lá
 E se comer queijo de coalho, não sai mais de lá
 Ô não sai mais de lá ô não sai mais de lá
 (Severino Ramos, 1977)

Alô Campina Grande é uma grande homenagem feita à cidade que um dia lhe abrigou em sua jornada para o sucesso. Mas o que queremos destacar nessa canção são duas práticas socioculturais presentes em todo o Nordeste, sendo a primeira destacada no verso “E se comer carne de sol, não sai mais de lá”, e, em seguida, em outro verso mais a frente: “E se comer queijo de coalho, não sai mais de lá”.

A prática de comer carne de sol e queijo de coalho foi disseminada por todo o Nordeste, sendo considerada em outros lugares do país como comida típica nordestina. Evidentemente que esses alimentos podem ser encontrados em outras regiões do país, mas no Nordeste a prática da degustação desses alimentos em almoço, jantares e até em cafés da manhã era e ainda é comum e diário.

No entanto, a carne de sol não é algo genuinamente nordestino. Os Maias e os Astecas já se utilizavam da técnica, como também na Ásia e África. Assim, é algo vindo

com os Europeus, com a colonização brasileira. Ao longo dos anos a industrialização da carne de sol ocorreu com as disputas envolvendo os Estados do Ceará e do Rio Grande do Norte, sendo comercializado pelos rios Assu e Mossoró. A quantidade de carne de sol produzida para consumo era enorme, como revela Drummond (2010):

Em 1788 o Capitão General de Pernambuco, a quem as capitânicas eram subordinadas, permitiu a indústria das carnes unicamente do Aracati para o Norte. Nesta época o estado do Ceará incentivou sua produção e exportou pelos portos de Camocim, Acarau e Aracati aproximadamente 12.000 arrobas de Carne de Sol somente para Pernambuco (DRUMMOND, 2010, p.13)

Nascimento (2011) também demonstra como a carne de sol era popular no Rio Grande do Norte e Ceará e como se tornou alimento tradicional da região:

Os Estados do Rio Grande do Norte e Ceará são os maiores produtores desse derivado cárneo, a região é privilegiada com relação às condições climáticas que são favoráveis à desidratação do alimento. Quando começou a ser produzida no Nordeste ganhou nomes distintos e tradição como alimento básico da cozinha nordestina. A carne de sol pode ser preparada de formas variadas e aceita muitas combinações, além disso, é um alimento presente tanto na mesa do trabalhador humilde como nos melhores restaurantes do Brasil, podendo ser preparada frita, assada, na brasa e com vários acompanhamentos: o pirão de leite, o pirão de aipim, o aipim cozido ou frito, farofa de mandioca, o feijão tropeiro e manteiga de garrafa, variando de acordo com os hábitos alimentares da região. O sabor e a textura são muito apreciados até mesmo por turistas estrangeiros. (NASCIMENTO, 2011, p.5)

A carne de sol é um alimento artesanal típico de regiões semiáridas, como em alguns locais do Nordeste, feito com cortes nobres de bovinos, caprinos e suínos e consiste na salga seca e na desidratação como processos. São salgados em tanques de madeira e depois estendidos em varais ao sol. Segundo, Nascimento (2011):

O processo de obtenção de carne de sol foi uma alternativa para preservar o excesso da produção da carne bovina impedindo que o alimento não se deteriorasse rapidamente. Deste modo, o método de conservação consistia em salgar e desidratar a carne de maneira empírica, o que tornou uma prática cultural na Região Nordeste pelo clima favorável e disponibilidade de NaCl (NASCIMENTO, 2011, p.2)

Assim, a carne de sol no Nordeste surge como:

[...] uma alternativa na preservação do excedente de produção de carne bovina que não era consumida de imediato, com isso, a carne passava por um processo de salga e dessecagem, de acordo com as expectativas do consumo. As carnes que deveriam ser consumidas em

poucos dias recebiam tratamentos rápidos de salga e “enxugamento”, enquanto as destinadas a consumo de longo prazo eram submetidas a salga e secagem proporcional a estabilidade desejada. Essa variação de tratamento resultava em produtos diversos, obtendo carnes de sol com teores tão baixos de NaCl que não necessitavam de dessalga até carnes de sol que se aproximavam de um “charque frescal”. (NASCIMENTO, 2011, p.5-6)

Já a prática de comer queijo de coalho também era e é corriqueira, sendo feito e consumido fresco ou maturado, produzido em diversos Estados do Nordeste por quase 150 anos, por meio do leite da vaca cru ou pasteurizado. O seu nome se deve ao fato de antigamente serem utilizados para a coagulação do leite o coalho do estômago salgado e seco de animais, sendo hoje substituído pelo coalho industrial. Ao longo dos anos foi produzido em diversos sítios e fazendas, como demonstra Cavalcante et al (2007):

Trata-se de produto popular e que faz parte da cultura da Região Nordeste; entretanto, não existe padronização do seu processo de elaboração, sendo comum o emprego de leite cru, o que coloca em risco a saúde do consumidor. A maioria dos queijos Coalho é fabricada em pequenas fazendas rurais e/ou em pequenas queijarias urbanas ou rurais. (CAVALCANTE Et al, 2007, p.205).

Também se entende que, por mais que a receita seja a mesma para fazer a iguaria, a forma de fazer o queijo se diferenciava em todo o Nordeste:

Alcunhamos o queijo coalho no plural, porque por mais que a base da receita da iguaria seja semelhante em todo o Nordeste (ou Brasil), cada lugar traz características do “saber fazer” das gerações daqueles envolvidos na feitura do quitute, traz as marcas físico-químicas do espaço geográfico e como os produtores lidam com tais fatores e a técnica, fazendo sentindo que cada espaço de produção e mesmo cada produtor acredite em um fazer diferenciado. (ULISSES, 2016, p.38)

Dessa maneira, é comum observar a utilização do queijo de coalho no passado e na atualidade em diversos locais e receitas diferentes do Nordeste:

As cenas descritas são corriqueiras no cotidiano das pessoas do Nordeste do Brasil, portanto comuns no Estado do Ceará, onde o queijo coalho ou de coalho (como queiram) está presente, seja como refeição principal, seja como acompanhamento de diversos pratos do cardápio da população. Na qualidade de prato principal, temos o exemplo da receita da citação em destaque, “queijo coalho à milanesa” ou apenas “queijo assado”, como o oferecido na praia pelo vendedor. No âmbito do acompanhamento, a iguaria vai bem com tapioca, feijões, cuscuz, pamonha, bolos, rapadura ou com um simples pãozinho francês ao lado de um cafezinho preto. Ou ainda, em um prato harmonizado e há pouco descrito como o baião de dois com a carne de sol servido em restaurantes. Comum também o é, em várias das ocasiões citadas, o queijo coalho receber alcunha da localidade de sua origem de fabricação: queijo coalho de Jaguaribe, de Tauá, de

Alto Santo, de Morada Nova, de Quixadá ou de Quixeramobim. Esses são alguns dos municípios mais lembrados quando o assunto é queijo coalho no Ceará, sendo quase um ingrediente a mais aos sabores da iguaria. (ULISSES, 2016, p.39)

É possível perceber a prática de consumo do queijo de coalho no Nordeste brasileiro desde o século XVII, quando o queijo era feito para não haver perdas de grandes quantidades de leite:

Do leite produziam-se vários outros produtos, e em Jaguaribe, assim como noutros lugares da Capitania, de pastoreio/pecuária o queijo foi uma das escolhas encontradas entre os produtores para evitar que o excedente do leite se estragasse. [...] O queijo duro do sertão, curado (ou curtido, como geralmente se denomina), era excelente alimento para se levar nas longas jornadas empreendidas pelos viajantes (comboieiros) no Norte/Nordeste, nos séculos XVII, XVIII, XIX e início do século XX. A iguaria era presença certa na bolsa (alforje) de muitos vaqueiros para ser comido com farinha, carne seca e rapadura, enquanto, por exemplo, transportavam alimentos e tangiam o gado rumo aos locais de concentração de vendas do animal. [...] É possível imaginar que nas paradas à beira das estradas era ingerido com outros alimentos em meio a conversas animadas por historietas surgidas durante as excursões. Memórias familiares de produtores marcam o queijo coalho, até início do século XIX, em uma estreita relação de escambo, trocado por farinha, rapadura e sal. O queijo era transportado em lombos de jumentos, em sacos de couro [...] (ULISSES, 2016, p.49-51)

Portanto, tanto a carne de sol quanto o queijo de coalho fazem parte da culinária nordestina, sendo praticada em sua sociedade a degustação desses alimentos, que, em meio aos anos, se consolidou como parte de símbolos da cultura nordestina. Outra prática sociocultural encontrada no repertório musical de Jackson do Pandeiro e que ocorria não apenas no Nordeste, mas no mundo como um todo, pode ser vista na música *Dá Eu Pra Ela*:

Dá eu pra ela⁵⁹

Ô Pai, ô Pai
Eu vim fazer um pedido ao senhor
Ô Pai, ô Pai
O seu filhinho ainda não casou

A família da moça já deixou
Só falta vosmicê também deixar
Ô Pai se vosmicê dá eu pra ela
Eu choro de contente pra casar
Mamãe já me disse que eu casasse

⁵⁹ Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/jackson-do-pandeiro/1853821/>. Acesso em: 28 de junho de 2018.

A moça gosta d'eu e eu gosto dela
Eu caso na igreja e no papel
Ô pai não negue não de eu pra ela.
(Venâncio – Corumba, 1961)

O casamento é uma forma de união de sentimentos e de poder econômico e posses, por isso, em todas as sociedades sempre foi utilizado para conseguir vantagens e expansão de interesses. Como na Europa, a colônia brasileira tratava o casamento como um negócio. Mesmo delegando isto apenas às classes mais abastadas, entendemos que os populares também se utilizavam da prática de casamentos arranjados para conseguirem benefícios para a família.

Consequentemente, o dote, as posses, e o prestígio social dos cônjuges eram parte importante para se conseguir um bom casamento. Assim, havia uma carga de responsabilidade muito grande em se definir o cônjuge do filho ou filha no Brasil, pois isso poderia definir seu futuro econômico e também fortalecia e aumentava a família. Alves (2013) relata que:

Grande parte dos membros das famílias de elite da freguesia de Guarapiranga escolhiam os cônjuges de seus filhos de acordo com o status, renome, prestígio, fortuna, proximidade entre as localidades e consanguinidade. Analisando os inventários post-mortem do período é possível observar alguns casos em que os genitores determinaram o casamento entre consanguíneos. Casar filhos com parentes próximos era um meio eficaz empregado pela elite para concentrar fortunas. Era através desses tipos de casamentos que muitos indivíduos constituíam e consolidavam alianças familiares e econômicas. (ALVES, 2013, p.95)

As filhas traziam consigo o peso dos bens doados e dos dotes que proporcionavam ao novo casal os patrimônios necessários para a vida a dois. Portanto, a cautela para definir tal escolha era primordial para os pais das famílias. Sobre isso, Silva (1984) comenta que:

[...] A família da noiva era mais influente no arranjo do casamento para sua filha, na determinação sobre onde o casal iria morar e na fiscalização sobre como os bens eram administrados. Embora a noiva baixasse de nível econômico ao casar-se, o pacto se equilibrava graças ao sangue branco do noivo, ao fato de ele pertencer a uma classe importante, à sua nobreza, ou à sua capacidade como guerreiro, à sua perícia tecnológica, ou simplesmente por trabalhar duro. Porque o casamento de uma filha ampliava desse modo as alianças familiares, ao mesmo tempo que incorporava mais um homem aos projetos militares, políticos ou econômicos da família, o dote da filha tinha precedência entre outros gastos. Embora os irmãos suportassem o impacto do favorecimento das irmãs, eles também tinham a

oportunidade de casar com mulheres com grandes dotes; o resultado final era a igualdade aproximada entre irmãos casados e irmãs casadas. (SILVA, 1984, p.64)

Na representação da prática envolvendo a música de Jackson do Pandeiro, parece que o interesse maior do pretendente, contrariando a ideia profícua dos casamentos arranjados, seria o amor, pois nos versos é retratado que: “Ô Pai se vosmicê dá eu pra ela/ Eu choro de contente pra casar/ Mamãe já me disse que eu casasse/ A moça gosta d'eu e eu gosto dela”. Conquanto, independente do sentimento do casal, a palavra dos patriarcas da família era bem mais importante e não abria brechas para a individualidade. A prática dos casamentos arranjados teria que beneficiar a família, e os pais decidiriam o que seria definido, por isso na canção encontramos o pedido do pai dar ele para ela:

Assim, o casamento era não tanto um assunto pessoal quanto era um assunto de família, e isso favorecia a família de muitos modos. O casamento de filhos, ou filhas, dava continuidade às linhagens dos dois genitores porque, no Brasil como em Portugal, a linhagem se transmitia tanto pelos homens como pelas mulheres. Além disso, o casamento de um filho dava a sua família como um todo uma aliança com a família da noiva, acrescida de uma nova unidade produtiva, instalada, em sua maior parte, como o dote da noiva. Inversamente, pelo casamento de uma filha, a família ganhava um novo sócio, que podia colaborar para a expansão do empreendimento familiar. (NAZZARI, 2001, p.66)

Também existiam outras duas práticas socioculturais relacionadas aos relacionamentos afetivos que percebemos nas músicas de Jackson do Pandeiro. Uma é observada na Música *Roubei a Moça*, de 1975, que retrata a prática de roubar mulheres. Normalmente essa prática ocorria quando os pais da pretendente não autorizavam o casamento. Como modo de resistência e rebelião, o casal fugia para outros locais, longe da cidade onde viviam, para consumir o casamento e constituir família. Outra prática pode ser vista na música *Vitalina*, também de 1975, que demonstra a gozação da sociedade para com as mulheres que não conseguiam casar. Segundo a música, as mulheres que não casavam até os 32 anos poderiam tirar a poeira de si, pois iriam morrer no caritó. A gozação com a expressão *caritó* até os nossos dias é difundida, por conta dessa prática que acontecia.

Essas foram algumas práticas socioculturais do Nordeste que Jackson do Pandeiro representou em suas músicas. Sabemos que existem centenas de outras práticas que talvez não foram apresentadas em seu repertório, mas a simples

representação de algumas demonstra como a musicografia de Jackson do Pandeiro é rica em demonstração cultural e como existe na cultura do Nordeste um lócus vasto que pode ser analisado. São as multiplicidades de práticas socioculturais que também formam esta harmônica e forte cultura nordestina.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio da produção musical do cantor Jackson do Pandeiro e de seus compositores, podemos refletir um pouco a respeito da cultura do Nordeste, envolto às práticas e representações que lhe tangem. A diversidade cultural da região e a gama de Estados que lhe formam nos traz a ideia de multiplicidade, muito diferente da imagem e imaginário homogeneizador tão disseminado e predominante na mídia.

Tal imaginário relega ao Nordeste uma imagem estática. Ao Nordeste e ao seu povo, na verdade. O Nordeste é compreendido como o sertão, sem água, sem plantação, onde os animais morrem de fome e as pessoas tem péssima qualidade de vida. Já os nordestinos são pessoas brutas e valentes, caracterizados pela vida nos sertões e a migração. Tal imaginário infelizmente ainda faz parte de diversos meios, como os midiáticos e são propagados por discursos e assimilados pela população do país.

Contudo, a simples reflexão do repertório musical de uma referência da musicografia nordestina consegue desfazer e quebrar essa imagem estereotipada sobre o Nordeste criado ao longo das várias décadas desde o século XX. Se observássemos outros artistas, quem sabe quantas possibilidades poderíamos adentrar?

Nas análises feitas a partir do repertório, observamos práticas culturais, problemas sociais e representações do povo que integra aquela região. Evidentemente que o repertório “jacksoniano” não consegue representar tudo o que o Nordeste apresenta na sua vasta cultura, pois, afinal, o Nordeste tem em sua cultura uma pluralidade que não consegue ser abarcada por apenas um artista. Mas no papel de representar e demonstrar algumas particularidades das práticas socioculturais do Nordeste, a musicografia de Jackson do Pandeiro é efetiva, tal qual procuramos demonstrar neste estudo.

Inclusive, temos que destacar que, mesmo que tenhamos trabalhado um número grande de músicas em nossa pesquisa, ainda existe uma gama de músicas em seu repertório que ficaram de fora e que podem levar a outras problematizações, envolvendo desde o Nordeste a, também, gênero, história afro e cidades.

Acreditamos que este trabalho possa também ter trazido novas contribuições para demonstrar a importância musical do repertório do cantor popular Jackson do Pandeiro. Ressaltamos isto, pois nossa pesquisa também confirma como poucas

discussões acadêmicas ou até mesmo populares relataram a relevância da obra e da figura do cantor no cenário regional, e até mesmo nacional, inclusive no que se refere a biografias, em que constatamos a escassez sobre sua história de vida.

Destarte, esperamos que outras pesquisas possam surgir enfocando outros cantores do Nordeste. Ressaltamos que a contribuição de Luiz Gonzaga sempre há de merecer nossa atenção e admiração, mas entendemos que outros cantores que tanto cantaram a diversidade e a cultura nordestina também mereçam ser pesquisados, admirados e respeitados, para que assim novas contribuições se mostrem a partir do diálogo entre história e música.

FONTES:***Músicas de Jackson do Pandeiro:***

À Base Da Bala. Maruim e Oscar Moss. 11° LP – Forró o Zé Lagoa – 1963.

Adivinhação. Jackson do Pandeiro e Edilio Fragoso. Compacto- Pau de Sebo Vol. VIII – 1974.

Alegria Do Vaqueiro. Zé Catraca. 17° LP – O Cabra da Peste -1966.

Alô Campina Grande. Severino Ramos. 27° LP – Um Nordestino Alegre – 1977.

Alô Palmeira Dos Índios. Durval Vieira e Joci Batista. 28° LP – Alegria Minha Gente – 1978.

A Mulher Do Aníbal. Genival Macedo e Nestor de Paula. Gravações Copacabana em 78 RPM – 1954.

Bumba Meu Boi. Jackson do Pandeiro e Nivaldo Lima. 7° LP – Mais Ritmo, Com Jackson do Pandeiro – 1961.

Carta Para o Norte. Rosil Cavalcanti. 6° LP – Ritmo... Melodia... e a Personalidade de Jackson do Pandeiro – 1961.

Chiclete Com Banana. Gordurinha e Jackson do Pandeiro. 4°LP – Jackson do Pandeiro – Columbia – 1959.

Chuva E Sol. Manoel Pedro e Nivaldo Lima. 26° LP – É Sucesso Tropicana – 1976.

Compadre João. Rosil Cavalcanti e Jackson do Pandeiro. 1° Coletânea – Forró do Jackson – 1958.

Curandeiro. Serafim Adriano e Jorge Costa. 19° LP – Aqui Tô Eu – 1970.

Dá Eu Pra Ela. Venâncio e Corumba. ° LP – Ritmo... Melodia... e a Personalidade de Jackson do Pandeiro – 1961.

Dia De Beijada. Zeca do Pandeiro e Nelson Rivera. 12° LP – Tem Jabaculê – 1964.

Dr Boticário. Jackson do Pandeiro e Nivaldo Lima. 6° LP – Ritmo... Melodia... e a Personalidade de Jackson do Pandeiro – 1961.

Forró Em Limoeiro. Edgar Ferreira. Gravações Copacabana em 78 RPM – 1953.

Lá Vai A Boiada. Manoel Pedro e Jackson do Pandeiro. 18° LP – A Braza do Norte – 1967.

Maria Da Pá Virada. Betinho e Jackson do Pandeiro. 19° LP – Aqui Tô Eu – 1970.

Meu Enxoval. Gordurinha e José Gomes. 1° Coletânea – Forró do Jackson – 1958.

Meu Santo É Brasa. Jackson do Pandeiro e Anastácio. Compacto – A Dança do Xenhenhém – 1967.

Mundo Novo. José Gomes Filho e Valdemar Lima. 28° LP – Alegria Minha Gente – 1978.

O Bom Xaxador. Antônio Barros e Jackson do Pandeiro. 15° LP - ...E Vamos Nós – 1965.

O Canto Da Ema. Alventino Cavalcante, Ayres Viana e João do Vale. 3° LP – Os Donos do Ritmo – 1957.

O Retirante. Ruy de Moraes e Silva. 24° LP – A Tuba da Muié – 1975.

Pisei Num Despacho. Geraldo Pereira e Elpídio Viana. Participação no LP “Evocação V – Geraldo Pereira” – 1980.

Proibido No Forró. Maruim e Ary Monteiro. 6° LP – Ritmo... Melodia... e a Personalidade de Jackson do Pandeiro – 1961.

Queima De Judas. Riachão. 9° LP - ...É Batucada! – 1962.

Retirante. Nivaldo Lima e Manoel Pedro. 26° LP – É Sucesso Tropicana -1976.

Santa Clara Clareou. Jairo Argileu. 10° LP – Caminho da Roça – 1963.

Santo Antônio, São Pedro E São João. Jackson do Pandeiro e Avelar Júnior. Compacto- Pau de Sebo Vol. VIII – 1974.

São João É Isso. Juarez Santiago e Adolfo José. Compacto – Pau de Sebo Vol. VII – 1973.

São João No Brejo. Zé Catraca. 14° LP – São João no Brejo – 1964.

Tem Pouca Diferença. Durval Vieira. 29° LP – Jackson do Pandeiro – Isso é Que é Forró – 1981.

Três Pedidos. Jackson do Pandeiro e Maruim. Compacto – Em Volta da Fogueira - 1961.

Urubu. Serafim Adriano, Jorge Washington e José Renato. Compacto Duplo – Carnaval 71 – 1971.

Vamos Pra Roça. José Gomes Filho e Anastácia Silva. 24° LP – A Tuba da Muié – 1975.

Vou Buscar Maria. Jackson do Pandeiro e Severino Ramos. 4°LP – Jackson do Pandeiro – Columbia – 1959.

Vou de Tutano. José Cavalcante e José Gomes Filho. 23° LP – Nossas Raízes – 1974.

Xarope De Amendoim. Severino Ramos e Paulo Patrício. 22° LP – Tem Mulher Tô Lá – 1973.

Documentários:

De Lá Pra Cá – Jackson do Pandeiro. Direção: Cristina Carvalho. Produção: Dea Barbosa. TV Brasil, 2009, 9'18. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=y3OFYUJ0c0U>. Acesso em: 07 de julho de 2017.

Especial Jackson do Pandeiro - Arquivo N. Direção: Alice Maria. Produção: Maristela Pereira, Célia Perrone. Globo, 2007, 19'41. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EvVM0IVX7gk>. Acesso em: 07 de julho de 2017.

Jackson do Pandeiro – Sina de Cigarra. Rodrigo Matos Ribeiro. Documentário, Recife, 2015. 22'38. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AfFKg2kL4JA>. Acesso em: 07 de Julho de 2017.

Mosaico – A Arte de Jackson do Pandeiro. Direção: Nico Prado. Produção: Fernando Abdo. TV Cultura, 2008, 10'40. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CfpTw_QgBIE. Acesso em: 07 de julho de 2017.

Jornais:

A União, 16 de fevereiro de 1927.

Folha da Manhã, 12 de julho de 1982.

The Press Supplement, Nova Zelândia, 23 de Abril de 1879. Disponível em: <https://paperspast.natlib.govt.nz/newspapers/press/1879/4/23/5>.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AB'SÁBER, Aziz Nacib. **Sertões e Sertanejos: uma geografia humana sofrida.** Dossiê Nordeste Seco. Estudos Avançados 13. USP, 1999.

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. **“Quem é froxo não se mete” Violência e masculinidade como elementos constitutivos da imagem do nordestino.** Proj. História. São Paulo, 1999.

_____. **Nos destinos de fronteira: história, espaço e identidade regional.** Recife: Bagaço, 2008.

_____. **A invenção do Nordeste e outras artes.** São Paulo: Cortez, 2011.

_____. **Nordestino: uma invenção do falo - Uma história do gênero masculino (Nordeste –1920 /1940).** Maceió: Edições Catavento, 2013.

ALMEIDA, Leonardo Assunção Bião. ALVES, Poliana Ribeiro. ALVES, Mirela Souto. COIMBRA, Ana Luisa de Castro. RAMOS, Karen Vieira. **Um Recorte Cultural do Nordeste: O Caso da Festa do Carmo**. V Encontro de Estudos Multidisciplinares Em Cultura. Salvador, 2009.

ALMEIDA, Angela Maria de Oliveira. SANTOS, Maria de Fátima de Souza. TRINDADE, Zeidi Araújo. **Representações e práticas sociais: contribuições teóricas e dificuldades metodológicas**. Temas em Psicologia da SBP. 2000.

ALTERI, Júlio. **Uma Análise da Obra de Roger Chartier Sobre a História da Leitura**. XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste. Vitória, 2010.

ALVES, Andressa Guimarães Mafra. **Um quê que as outras danças não tem: o forró pé de serra na cidade de São Paulo**. USP. Monografia, 2013.

ALVES, Débora Cristina. **Alianças Familiares: Estratégias de uma Elite de Antigo Regime (Guarapiranga – 1715 a 1790)**. Universidade Federal de Juiz de Fora. Dissertação, 2013.

ANDRADE, Solange Ramos de. **O Culto Aos Santos: A Religiosidade Católica e seu Hibridismo**. Revista Brasileira de História das Religiões. 2010.

ANTONELLO, Claudia Simone. GODOY, Arilda Schmidt. **Uma Agenda Brasileira para os Estudos em Aprendizagem Organizacional**. RAE. 2009.

ARANHA, Luís Fernando Panadés. **Samba e rádio das décadas de 30 e 40: trabalho, cultura e inclusão social**. ANPPOM, 2005.

BAIA, Silvano Fernandes. **A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)**. Universidade de São Paulo. Tese, 2011.

BAPTISTA, Emerson Augusto. CAMPOS, Jarvis. RIGOTTI, José Irineu Rangel. **Migração de Retorno no Brasil**. Mercator. Fortaleza, 2002.

BARBOSA, Héliida Borges Teles. RODRIGUES, Karem Cristiane Bianchi Medeiros. **Supertições: Não Creio Nelas. Mas, Que Existem, Existem!**. Revista Conexão. 2013.

BARROS, José D'Assunção. **História, imaginário e mentalidades: delineamentos possíveis**. Conexão – Comunicação e Cultura. Caxias do Sul, 2007.

BASSO, Marina Rosana. **Alimentos Afrodisíacos: Mitos, Ritos, Crenças e Verdades**. Universidade de Brasília. Monografia, 2004.

BERNARDES, Denis de Mendonça. **Notas sobre a Formação Social do Nordeste**. Lua Nova: Revista de Cultura e Política. São Paulo, 2007.

BEÚ, Edson. **Expresso Brasília: a história contada pelos candangos**. LGE. Brasília, 2006.

BISPO, Marcelo. **Estudos Baseados em Prática: Conceitos, História e Perspectiva**. Revista Interdisciplinar de Gestão Social. UFBA. 2013.

BLOMBERG, Carla. **Histórias da música no Brasil e musicologia: uma leitura preliminar**. Projeto História N° 43. Música e Artes. Dezembro, 2011.

BOAVENTURA, Frei. **Nossas Superstições**. Vozes em Defesa da Fé, Caderno 34. Editora Vozes Limitada. 1959.

BOURDIEU, P. **Outline of a theory of practice**. Cambridge Press. Cambridge, 1977.

BRASIL, Luciana Leão. **Michel Pêcheux e a Teoria da Análise de Discurso: Desdobramentos Importantes Para a Compreensão de uma Tipologia Discursiva**. Linguagem – Estudos e Pesquisas. Catalão, 2011.

BURGARDT, Camila Machado. **A Invenção da Seca no Século XIX: A Imprensa do Norte e o Romance os Retirantes**. Universidade Federal da Paraíba. Dissertação, 2014.

BURKE, Peter. **A Escola dos Annales 1929-1989: A revolução francesa da historiografia**. Editora Unesp. São Paulo, 2010.

CHARTIER, Roger. **O Mundo como Representação**. Estudos Avançados. São Paulo, 1991.

CÂMARA, Cascudo. **Superstições no Brasil**. Global Editora. 2001

_____. **Vaqueiros e Cantadores**. Global Editora. 2004.

_____. **Coisas que o povo diz**. Global Editora. 2009.

CAMPOS, Eduardo. **Medicina Popular do Nordeste: Superstições, Crençices e Mezinhas**. O Cruzeiro. Rio de Janeiro, 1967.

CARNEIRO, Sarah Roberta de Oliveira. **O Reisado Senhor do Bonfim Sob a Ótica do Espetáculo**. Universidade Federal da Bahia. Dissertação, 2006.

CARVALHO, Alberto Rodrigues Câmara de. **Migrantes em Brasília: os motivos, as dores e os sonhos numa perspectiva clínica**. Universidade de Brasília. Dissertação, 2008.

CASTRO, Janio Roque Barros de. **Da casa à praça pública: a espetacularização das festas juninas no espaço urbano**. EDUFBA. Salvador, 2008.

CAVALCANTE, José Fernando Mourão et al. **Processamento do Queijo Coalho Regional Empregando Leite Pasteurizado e Cultura Lática Endógena**. Ciência, Tecnologia, Alimentos. Universidade Federal de Viçosa. Campinas, 2007.

COELHO, Leudson da Silva. ALENCAR, Márcia Oliveira de. **Bumba-Meu-Boi: manifestação cultural do estado do Maranhão como produto Folkmidático**. Temática. NAMID/UEPB. Abril, 2015.

COIMBRA, Ana Luisa de Castro. RAMOS, Karen Vieira. **Um recorte cultural do nordeste: o caso da festa do Carmo**. V Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador, 2009.

CORDEIRO JUNIOR, Raimundo Barroso. **Lucien Febvre e a cultura histórica no século XX**. In: Cultura Histórica e Historiografia: legados e contribuições do século 20. CURY, Cláudia Engler. FLORES, Elio Chaves. CORDEIRO JUNIOR, Raimundo Barroso. Editora Universitária UFPB. João Pessoa, 2010.

COSTA, Manuela Areias. **Música e História: as Interfaces das Práticas de Bandas de Música**. Caminhos da História. Vassouras, 2010.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru/SP: EDUSC, 1996.

DARTON, Robert. **O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa**. 2ª Edição. Graal. Rio de Janeiro 1986.

DEUSDARÁ, Bruno; ROCHA, Décio. **Análise de Conteúdo e Análise do Discurso: aproximações e afastamentos na (re)construção de uma trajetória**. ALEA, 2005.

DIAS, Claudete Maria Miranda. **Balaios e bem-te-vis: a guerrilha sertaneja**. Instituto Dom Barreto. Teresina, 2012.

DIAS, Júlio Cesar Tavares. **As Origens do Culto de Cosme e Damião**. Sacrilegens. Setembro, 2013.

DRUMMOND, Alice Ferreira. **Caracterização de Carne de Sol no Município de Salinas/ Minas Gerais**. Universidade Federal de Minas Gerais. Dissertação, 2010.

DUARTE, Letícia Castellani. **A profissão farmacêutica: de botica a estabelecimento de saúde**. Interbio. 2015.

FARIA, Eloísa Maria de. **Estudo da Vaquejada Inserida no Contexto do Sertanejo Rural: O Vaqueiro**. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Monografia, 1993.

FERNANDES, Tania Maria. **Boticas, indústrias farmacêuticas e grupos de pesquisa em plantas medicinais: origens no Brasil**. Editora Fiocruz. Rio de Janeiro, 2004.

FERRARI, Monia de Melo. **A Migração Nordestina para São Paulo no Segundo Governo Vargas (1951-1954) – Seca e Desigualdade Regionais**. Universidade Federal de São Carlos. Dissertação, 2005.

FERREIRA, Maria Cristina Leandro. **O quadro atual da Análise de Discurso no Brasil**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal de Santa Maria, 2003.

FLORES, Elio Chaves. **Cultura História e Historiografia na época de Fernand Braudel (1902-1985)**. In: Cultura Histórica e Historiografia: legados e contribuições do século 20. CURY, Cláudia Engler. FLORES, Elio Chaves. CORDEIRO JUNIOR, Raimundo Barroso. Editora Universitária UFPB. João Pessoa, 2010.

FREITAS, Morena Barroso Martins de. **A Festa de Cosme e Damião: Uma Etnografia de Doces e Crianças pelas Ruas do Rio de Janeiro**. Seminário dos alunos PPGAS. 2015

GARSON, Marcelo. **Jovem guarda, consumo e hedonismo**. ANPUH. São Paulo, 2016.

GERIBELLO, Francisca Batista Barbosa. **A Caravana do Cordel e a Construção de um Nordeste em Movimento em São Paulo**. Universidade Federal de São Carlos. Dissertação, 2013.

GHERARDI, S. **Organizational Knowledge: The Texture of Workplace Learning**. Blackwell Publishing. Oxford, 2006.

GRANGEIRO, Glaucenilda da Silva. **Gênero e nordeste: relações de poder do sujeito masculino no nordeste**. IV Seminário Nacional Gênero e Práticas Culturais – Subjetividades e Contradiscursos. João Pessoa, 2013.

HALL, Stuart. **A identidade cultural da pós-modernidade**. São Paulo: DP&A, 2006.

IPHAN. **Complexo Cultural do Bumba-Meu-Boi do Maranhão**. Dossiê de Registro. São Luís, 2011.

KIMO, Igor Jorge. **Música Ritual e Devoção no Terno de Folia de Santo Reis do Mestre Joaquim Pólo**. Universidade Federal de Minas Gerais. Dissertação, 2006.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura – Um conceito antropológico**. ZAHAR. Rio de Janeiro, 1986.

LE GOFF, Jacques. **A História Nova**. 4 ed. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo, 1998.

LOBO, Zenaide Andrade. **“Leito da Saudade”**: representações do campo no cotidiano dos migrantes cearenses e nas letras do forró eletrônico. XIV Encontro Estadual de História do Ceará. UECE. 2014.

LOPES, Nei. **Dicionário da hiterlândia carioca: artigos “subúrbio” e “zona rural”**. Pallas. Rio de Janeiro, 2012.

MÂCEDO, Martha Helena Gama de. **Amendoim**. Conab. Ministério da Agricultura, Pecuária e Abastecimento. 2007.

MAGALHÃES, Célia Maria. **A Análise Crítica do Discurso enquanto Teoria e Método de Estudo**. In: Reflexões Sobre A Análise Crítica do Discurso. MAGALHÃES, Célia Maria. Belo Horizonte, 2001.

MAGALHÃES, Isabel. **Introdução: A Análise De Discurso Crítica**. D.E.L.T.A. 2005.

MAGALHÃES, Josa. **Previsões Folclóricas das Sêcas e dos Invernos no Nordeste Brasileiro**. Revista do Instituto do Ceará. 1952.

MAKOWIECKY, Sandra. **Representação: A Palavra, A Ideia, A Coisa**. Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas. Dezembro, 2003.

MALATIAN, Teresa. **Um percurso historiográfico do conhecimento histórico**. Conteúdos e Didática de História. UNESP, 2012.

MARCELO, Carlos. RODRIGUES, Rosualdo. **O fole roncou! Uma história do forró**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

MARINO, Carolina. TOLEDO, Maria Luiza. PINESCHI, Natália. GUSTAVO, Wellington. **O poder da comida afrodisíaca**. Ecletica. 2006.

MARTIN, Patrick Howlett. **O Brasil do Nordeste: Riquezas Culturais e Disparidades Sociais**. Topbooks. Rio de Janeiro, 2012.

MATOS, Izabela. GRECO, Rosangela Maria. **Curandeirismo e Saúde da Família: Conviver é Possível?**. Revista APS. 2005.

MENDES, Andréia Regina Moura. **A Malhação do Judas: Rito e Identidade**. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Dissertação, 2007.

MESQUITA, Fabio de Azevedo. **A Veneração aos Santos no Catolicismo Popular Brasileiro: Uma Aproximação Histórico-Teológica**. Revista Eletrônica Espaço Teológico. 2015.

MONTEIRO, Ricardo. **A música popular brasileira na época de ouro da Era Vargas aos anos JK – Período de 1930-1956**. Universidade Anhembi Morumbi. s.d.

MORAES, José Geraldo Vinci de. **História e música: canção popular e conhecimento histórico**. Revista Brasileira de História N°39. São Paulo, 2000.

_____; SALIBA, Elias Tomé (Orgs.). **História e música no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2010.

MORAES, J. Jota de. **O que é música**. Editora brasiliense. São Paulo, 1983.

MOTTA, Marly. **“São Paulo é a cabeça da nação”**: historiografia regional e história nacional no Brasil republicano. In: *Historiografias Portuguesa e Brasileira no Século XX: Olhares Cruzados*. FREIRE, João Paulo Avelãs Nunes Américo. Coimbra, 2013.

MOURA, Fernando; VICENTE, Antonio. **Jackson do pandeiro, O rei do ritmo**. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música: história cultural da música popular**. Autêntica. Belo Horizonte, 2002.

_____. **Fontes audiovisuais: A história depois do papel**. In: *Fontes Históricas*. PINSKY, Carla Bassanezi. Editora Contexto. São Paulo, 2008.

_____. **A música brasileira na década de 1950**. Revista USP N°87. São Paulo, 2010.

NASCIMENTO, Evellin Priscila Sousa do. **Efeito do Ácido Láctico sobre as Características Microbiológica, Físico-Químicas e Sensoriais na Carne de Sol**. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Dissertação, 2011.

NAVA, Pedro. **Capítulos da História da Medicina no Brasil**. Editora Eduel. 2003.

NAXARA, Márcia Regina Capelari. **Estrangeiro em sua própria terra: representações do brasileiro 1870/1920**. Annablume. São Paulo, 1998.

NAZZARI, Muriel. **O Desaparecimento do Dote: mulheres, famílias e mudança social em São Paulo, Brasil 1600 – 1900**. Companhia das Letras. São Paulo, 2001.

NOBRÉGA, Geralda Medeiros. **O Nordeste como Inventiva Simbólica: Ensaio sobre o Imaginário Cultural e Literário**. EDUEPB. Campina Grande, 2011.

OLIVEIRA, Elda Rizzo de. **O que é medicina popular**. Abril Cultura e Brasiliense. São Paulo, 1985.

OLIVEIRA, Gleise Cristiane Ferreira de. **Carnavalização do São João em Senhor do Bonfim – Bahia: Tradição em Movimento**. VI Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador, 2010.

OLIVEIRA, Kleber Fernandes de. JANUZZI, Paulo de Martino. **Motivos para migração no Brasil e retorno ao Nordeste: padrões etários, por sexo e origem/destino**. São Paulo em Perspectiva. São Paulo, 2005.

OLIVEIRA, Luciana Xavier de. **A Gênese do Samba-Rock: Por um Mapeamento Genealógico do Gênero**. IX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Nordeste. Salvador, 2007.

PENNA, Maura. **O que faz ser nordestino: identidades sociais, interesses e o “escândalo” Erundina**. São Paulo: Cortez, 1992.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. Autêntica. Belo Horizonte, 2012.

PINTO JUNIOR, Edivaldo Gomes. **Escola Metódica: nuances e reconsiderações**. REALIZE Editora. Campina Grande, 2012.

QUEIROZ, Silvana Nunes de. BAENINGER, Rosana. **Migração de Retorno para o Ceará: Tendências dos anos 2000**. VI Encontro Economia do Ceará em Debate. IPECE. Fortaleza, 2010.

RAMOS, Eliana Maria de Queiroz et al. **O Reisado de Caetés e Garanhuns: um olhar folkcomunicação pelas lentes da identidade e do imaginário**. XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste. Campina Grande, 2010.

RANGEL, Lúcia Helena Vitalli. **Festas Juninas, Festas de São João: Origens, Tradições e História**. Publishing Solutions. São Paulo, 2008.

REIS, José Carlos. **A história entre a filosofia e a ciência**. Editora Ética. São Paulo, 1996.

RIBEIRO, Heloísa. **Rotas da fé: festas juninas**. Caderno Virtual de Turismo. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2002.

SACRISTÁN, J. Gimeno. **Educar e conviver na cultura global - As exigências da cidadania**. ARTMED Editora. 2002.

SALES, Marcos. **João Bosco: um cabra perigoso no bar da Academia**. O Dia, Rio de Janeiro, edição de 25 de novembro de 1984.

SANTOS, Adriana Anadir dos. **Lendas, Mitos e Bichos: Os Animais na Cultura Popular do Homem Sertanejo no Semiárido Nordestino**. Universidade do Estado da Bahia. Paulo Afonso, 2016.

SANTOS, Aracelly Cristina dos. **Tradição Oral: Nos Trovadores e no Terno de Reisado**. Linguagem, Educação e Memória. Novembro, 2011.

SANTOS, Carlos Alberto Batista. FLÔRENCIO, Roberto Remígio. SILVA, Francineide Santana. SANTOS, Maria Aparecida Barbosa dos. **Do Mau Agouro à Arte: A Coruja no Imaginário Popular**. Revista de Educação do IDEAU. Instituto de Desenvolvimento Educacional do Alto Uruguai. 2015.

SANTOS, Silvana Mara de Moraes dos. OLIVEIRA, Leidiane. **Igualdade nas relações de gênero na sociedade do capital: limites, contradições e avanços**. Revista Katálisis. Florianópolis, 2010.

SILVA, Alômia Abrantes. **Paraíba, Mulher-Macho: Tessituras de Gênero, (Desa)fiões da História (Paraíba, Século XX)**. Universidade Federal de Pernambuco. Dissertação, 2008.

SILVA, André Luiz da. **A “Queima do Judas”: uma forma de expressão do pensamento popular utilizada pelos grupos urbanos marginalizados**. Revista Temática. Abril, 2013.

SILVA, Edson Bezerra da. OLIVEIRA, Maria Marly de. MAGALHÃES, Renan Vilas Boas de Melo. LIMA, Wellington Estevam Rodrigues de. **Rei do Baião e Patrimônio Cultural: A Herança Cultural de Luiz Gonzaga e sua Preservação**. Convibra. 2013.

SILVA, Maria Beatriz Nissa da. **Sistema de Casamento no Brasil Colonial**. Universidade de São Paulo. São Paulo, 1984.

SILVEIRA, Rosa Maria Godoy. **A 3ª Geração dos Annales: cultura histórica e memória**. In: Cultura Histórica e Historiografia: legados e contribuições do século 20. CURY, Cláudia Engler. FLORES, Elio Chaves. CORDEIRO JUNIOR, Raimundo Barroso. Editora Universitária UFPB. João Pessoa, 2010.

_____. **O Regionalismo Nordestino: Existência e Consciência da Desigualdade Regional**. Editora Moderna. Campinas, 1984.

_____. **Região e História: Questão de Método.** In: República em Migalhas: História Regional e Local. SILVA, Marcos A. da. Editora Marco Zero. 1990.

SOARES, Inaldo. **A musicalidade de Jackson do Pandeiro.** Editora IGP. Camaragibe, 2011.

SOUSA, Wanna Célli da Silva. **Cura, Saberes e Modos de Vida na Prática do Curandeirismo em Bragança-PA.** Universidade Federal do Pará. Dissertação, 2014.

SOUZA, Antonio Clarindo Barbosa de. **Por um real de amor: representações da prostituição na MPB.** EDUFPG. Campina Grande, 2008.

_____. **História e Cultura Histórica: a 3ª geração dos Annales e a cultura histórica.** In: Cultura Histórica e Historiografia: legados e contribuições do século 20. CURY, Cláudia Engler. FLORES, Elio Chaves. CORDEIRO JUNIOR, Raimundo Barroso. Editora Universitária UFPB. João Pessoa, 2010.

TEIXEIRA, Leônia Cavalcante et al. **O Corpo em Estado de Graça: Ex-votos, Testemunho e Subjetividade.** Psicologia & Sociedade. 2010.

ULISSES, Ivaneide Barbosa. **Consumo da Tradição: A Inserção do Queijo Coalho de Jaguaribe-CE no Mercado de Produtos Artesanais (1970-2010).** Universidade Federal de Minas Gerais. Tese de doutorado, 2016.

VAINFAS, Ronaldo. **História das mentalidades e história cultural.** In: Domínios da história: Ensaios de teoria e metodologia. CARDOSO, Ciro Flamarion (Orgs.). 5. ed. Campinas/SP: Campus, 2010. p. 127-162.

VANNUCCHI, Aldo. **Cultura Brasileira: o que é, como se faz.** Loyola. São Paulo, 1999.

VASCONCELOS, Cláudia Pereira. **A construção da imagem do nordestino/sertanejo na constituição da identidade nacional.** II Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador, 2006.

VIDAL, Erick de Oliveira. **As capas da bossa nova: encontros e desencontros dessa história visual (Lps da Elenco, 1963).** Universidade Federal de Juiz de Fora. Dissertação, 2008.

VIEIRA, Natã Silva. **Cultura de Vaqueiro: O Sertão e a Música dos Vaqueiros Nordestinos**. III Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador, 2007.

VIGÁRIO, Jacqueline Sirqueira. **História e Imaginário**. III Seminário de Pesquisa da Pós-Graduação em História UFG/UCG. Goiana, 2009.

VILLA, Marco Antonio. **Vida e Morte no Sertão: História das Secas no Nordeste nos séculos XIX e XX**. Editora Ática. São Paulo, 2000.

VILLAÇA, Mariana. **Propostas metodológicas para a abordagem da canção popular como documento histórico**. II Simpósio Latino-Americano de Musicologia. Fundação Cultural de Curitiba, 1999.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS:

ADITIVOS INGREDIENTES. **O Amendoim e seus Benefícios**. Julho de 2010. Disponível em: <http://aditivosingredientes.com.br/artigos/ingredientes-funcionais/o-amendoim-e-seus-beneficios>. Acesso em: 28 de junho de 2018.

BLANCO, Gisela. **Sagrados e Malditos**. Outubro de 2016. Super Interessante. Disponível em: <https://super.abril.com.br/ciencia/sagrados-e-malditos/>. Acesso em: 28 de junho de 2018.

CALDEIRA, João Paulo. **A história de Santo Antônio, o santo casamenteiro**. GGN. Disponível em: <https://jornalggn.com.br/noticia/a-historia-de-santo-antonio-o-santo-casamenteiro>. Acesso em: 28 de junho de 2018.

CEPED. **1583/2002: Histórico de Secas no Nordeste do Brasil**. Centro de Estudos e Pesquisa em Engenharia Civil. Agosto de 2015. Disponível em: <http://www.ceped.ufsc.br/historico-de-secas-no-nordeste-do-brasil/>. Acesso em: 28 de junho de 2018.

FRAZÃO, Dilva. **Santo Antônio de Pádua**. Ebiografia. 05 de junho de 2018. Disponível em: https://www.ebiografia.com/santo_antonio_de_lisboa/. Acesso em: 28 de junho de 2018.

FREIRE, Bel. **Tutano ganha a atenção de chefs; saiba onde comer e comprar em SP**. Folha de São Paulo. Julho de 2014. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/comida/2014/07/1492829-tutano-ganha-a-atencao-de-chefs-saiba-onde-comer-e-comprar-em-sp.shtml>. Acesso em: 28 de junho de 2018.

GASPAR, Lúcia. **Superstições e credices juninas**. Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/>. Acesso em: 28 de junho de 2018.

_____. **Xaxado**. Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php>. Acesso em: 28 de junho de 2018.

GUIZZETTI, Franco. **Dia dos Namorados: Faça 13 Simpatias para Santo Antônio**. Terra. Junho de 2014. Disponível em: <https://www.terra.com.br/vida-e-estilo/horoscopo/esoterico/dia-dos-namorados-faca-13-simpatias-para-santo-antonio,a86bae7d6cf86410VgnVCM3000009af154d0RCRD.html>. Acesso em: 28 de junho 2018.

HENZ, Silvia. **Simpatia para Santa Clara: para parar de chover e clarear seu caminho**. Agosto de 2017. Disponível em: <http://anamariabraga.globo.com/acordamenina/viver-bem/simpatia-santa-clara-sol-amor>. Acesso em: 28 de junho de 2018.

MARTINEZ, Adriana Garcia. **Urubu, o novo patinho feio**. Outubro de 2016. Super Interessante. Disponível em: <https://super.abril.com.br/ciencia/urubu-o-novo-patinho-feio/>. Acesso em: 28 de junho de 2018.

SILVA, Virgínia Mirtes de Alcânta et al. **O Desastre Seca no Nordeste Brasileiro**. Polêm!ca, [S.l.], v. 12, n. 2, p. 284-293, junho de 2013. ISSN 1676-0727. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/polemica/article/view/6431/4857>. Acesso em: 28 junho de 2018.