

PANDEIRANDO A HISTÓRIA: Nacionalismo cultural em Jackson do Pandeiro (1944-1963)

Manuela Fonsêca Ramos¹

Objetiva-se, a princípio – visto que no decorrer de qualquer pesquisa pode-se enveredar por outros caminhos – fazer uma análise de algumas músicas compostas e/ou interpretadas por Jackson do Pandeiro tentando-se compreendê-las como parte de uma determinada cultura histórica.

De acordo com Jorn Rüsen, entende-se cultura histórica como sendo um campo de estudo que se relaciona antes com a didática da história do que com a teoria da história. Entretanto, não se compreende aqui didática como uma coleção de métodos facilitadores da apreensão dos saberes desenvolvidos pelos historiadores e repassados aos alunos pelos professores/facilitadores. Segundo Rüsen, a didática da História estaria para a cultura escolar assim como a Teoria da História está para a “história dos historiadores”. A teoria da história, tal qual a didática, encontra-se estreitamente vinculada àquilo que Rüsen coloca como “carências de orientação do tempo” que emergem da vida prática. É dessa forma que, a partir de diferentes focos, ambas são orientadoras da vida prática – da qual emergem tais carências. Formam-se, deste modo, uma cadeia “onto-epistemológica” onde cultura histórica e produções historiográficas – sejam elas didáticas ou teóricas – se entrecruzam.

Elas partem de um mesmo pressuposto: a consciência histórica. No entanto, enquanto que a teoria preocupa-se com as chances racionais do conhecimento histórico, a didática da história está voltada para as chances de aprendizado da consciência histórica. Visto isto, retoma-se a cultura histórica como campo da didática da história, no qual se encontra a vida prática. Nesta, por sua vez, se percebe a apreensão da racionalidade do pensamento histórico, pensamento este, que dá sentido à experiência do tempo nas sociedades modernas e que delimita a consciência histórica.

Segundo Koselleck, – de acordo com a ultrapassada idéia de progresso universal estabelecida em fins do século XVIII – tal consciência permitiu ao ocidente estabelecer uma relação com o tempo, através do qual perpassaria um dado antropológico prévio, ou melhor, duas categorias meta-históricas que guiam a condição humana de acordo com variáveis contextuais, a saber: o espaço de experiência e o horizonte de expectativa. A

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal da Paraíba.

categoria espaço de experiência tem uma estrutura temporal efetivada a partir da expectativa. Assim, diferente do acontecimento, a experiência é variável, uma vez que está sujeita às diferentes interpretações através das quais ela é percebida. A estrutura temporal do horizonte de expectativa prescinde da experiência, no entanto, esta apenas orienta aquela, já que é a não determinação total da experiência sobre a expectativa que faz surgir experiências inusitadas. Estas últimas possibilitam não só a criação de novas experiências como também de novas expectativas, fazendo com que se deduza a noção de tempo histórico e, por conseguinte, a noção de consciência histórica.

A história não é mais a mestra da vida. Ela não se repete; ela é singular, ela é histórica. A consciência histórica estaria, portanto, estreitamente atrelada à percepção das variáveis que se estabelecem como tais, e à conjugação assimétrica entre espaço de experiência e horizonte de expectativa.

A consciência histórica é um fenômeno que atinge não só a ciência histórica – entendendo-se aqui ciência histórica não como algo que tem o seu método próprio que busca “resgatar” o passado através dos documentos oficiais, mas como um saber que, como diz Certeau, encontra-se entre a literatura e a ciência. Assim, depois da virada lingüística iniciada na década de 1960, na Europa, não se pode mais deixar de perceber como as características formais da História estão atreladas às composições literárias. No entanto, ao contrário da literatura – que pode escapar de regras formais e ainda assim ser considerada como tal – a ciência histórica precisa seguir certas “regras” formais. A ciência histórica seria, portanto, uma ciência específica que apresenta uma diversidade de procedimentos possíveis, já que as suas fontes podem ser as mais variadas. É justamente essa variedade de fontes que possibilita a leitura de que a consciência histórica está para além da cultura historiográfica, apesar de – segundo Rüsen – a historiografia oferecer as bases racionais para a proliferação da consciência histórica. Entretanto, esta mesma historiografia sofre mudanças com as alterações realizadas no campo da cultura histórica, que absorve tais prerrogativas de historicidade.

Existiria, portanto, uma cultura histórica moderna, ocidental, que parece ligar os saberes humanos entre si e, neste sentido, ela seria um ponto de intersecção entre as diferentes produções humanas. A cultura histórica articula então, a elaboração da memória histórica cultivada pelo político, estético e científico (RÜSEN, 2007).

Como esta pesquisa tem como objeto as produções musicais de um determinado intérprete/compositor situado temporalmente no século XX – apesar do estético não ser compreendido por Rüsen apenas como manifestações artísticas – pode-se perceber estas

produções como uma das percepções/manifestações da cultura histórica do período. Assim, este objeto de pesquisa não é apenas uma forma de representação do passado, mas uma forma de percepção desta historicidade latente nas manifestações sociais modernas.

Busca-se, portanto, demonstrar de que forma determinadas músicas compostas e/ou interpretadas por Jackson do Pandeiro expressam tal historicidade.

A primeira coisa que parece ser importante de analisar no estudo de tal objeto é a categoria musical na qual ele está inserido. Atualmente, poder-se-ia situá-lo, de imediato, naquilo que se chama música regional, ou até mesmo na música popular. Estas respostas, um tanto quanto inocentes, são a chave para que se atente para o sentido dos conceitos. Segundo Koselleck, conceitos estão sempre vinculados a um dado histórico e, para além de meras palavras, os conceitos denotam, concomitantemente, algo de constante e algo de fluido; fluido este que permite compreender o constante. Assim, uma pequena historicização da fluidez do conceito de música popular no Brasil permite ao historiador afirmar a ideia – a qual se pretende aqui defender – de que a música na modernidade é capaz de apreender o sentimento de historicidade moderno, na medida em que se percebem várias alterações, feitas pelos sujeitos históricos ao longo do tempo, em determinado lugar, no sentido dado ao que viria a ser música popular no Brasil.

Concorda-se para tanto, com a ideia de Sandroni no que diz respeito à música popular, na medida em que ele:

parte da constatação de que a ideia de ‘música popular’ tem um pressuposto comum à de república: trata-se, é claro, da ideia de ‘povo’. Quem pensa em música popular brasileira tem em mente alguma concepção de ‘povo brasileiro’, tanto quanto quem adere a ideais republicanos (SANDRONI In: CAVALCANTE; EISENBERG; STARLING, 2004, p.25).

Neste sentido, no que se refere ao Brasil, só se poderia falar em música popular a partir do advento da República, ou ainda, de acordo com a elaboração das ideias de república surgidas no Brasil no século XIX. No que diz respeito ao conceito de música popular, opta-se por seguir os passos de Sandroni e retomar tal conceito a partir dos estudos feitos por Mário de Andrade. Para Mário de Andrade a música popular estaria associada ao rural, fazendo com que ele se debruçasse sobre a música tradicional do nordeste, que, por sua vez, simbolizava o rural. Ao urbano empregava-se o termo *popularesco* no qual Sandroni aponta uma carga pejorativa que estaria associada a este termo. Tal atitude parece denotar uma ideia de autenticidade do popular.

No entanto, a partir da década de 1930, as músicas urbanas passaram a ser veiculadas através do rádio e do disco tornando-se, assim, “um fato social cada vez mais relevante” fazendo surgir um “novo tipo de produção intelectual sobre a música” (SANDRONI, 2004, p.27). A partir de 1950, passou a preponderar a ideia de que a música popular não estaria mais associada ao rural e sim ao urbano. Ora, nesta década já se podiam sentir os resultados de uma política modernizadora iniciada com Getúlio Vargas na década de 1930. Portanto, na década de 1950, o urbano já parecia superar o rural ao menos em termos de importância ideológica. O urbano era símbolo de progresso, de modernidade, enquanto que o rural representava o atraso. Assim, do ponto de vista musical, passou-se a associar o rural ao folclórico. Segundo Sandroni, Oneyda Alvarenga em um congresso de folclore nos anos de 1950 propunha tal divisão.

Jorge Ferreira atenta para esta polarização entre o rural e o urbano na década de 1950, ao identificar uma determinada interpretação do populismo, representada pelo grupo Itatiaia, que dava ao conceito um caráter pejorativo. Tal caráter estava necessariamente articulado com a ideia de que o camponês que chegava à cidade, sem consciência e sem organização de classe, era facilmente persuadido pelos populistas. O populismo dificultava a organização da sociedade civil e a população do campo aparecia, portanto, como um entrave para a modernização brasileira, visto que auxiliava na manutenção de governos populistas.

Sandroni afirma ainda que, em 1960, a música popular já se encontrava totalmente atrelada à música urbana assim também como a uma defesa do nacional e, porque não dizer, do “verdadeiro” nacional. Procurar este “autêntico” no Brasil parece ter sido algo recorrente desde Mário de Andrade. É verdade que este último parecia usar a mesma fórmula – só que invertendo os papéis – uma vez que utilizava o mesmo tom pejorativo para o termo *popularesco* vinculado ao urbano. Retomando as reflexões de Sandroni, a busca por uma “autêntica” música popular brasileira está associada a aquilo que viria a ser “o povo brasileiro”.

A tentativa de esclarecimento sobre o que seria o “autêntico” caráter do povo brasileiro, encontra eco no século XIX. Intelectuais como Sílvio Romero, Euclides da Cunha e Nina Rodrigues conjugaram a noção de raça e de meio como argumentos para justificar o atraso brasileiro frente aos padrões progressistas da modernidade européia. Por parte desses intelectuais, a constatação da miscigenação brasileira como característica de uma nação, trazia sempre um tom de negatividade. A atenuação deste caráter negativo, segundo Ortiz, foi somente realizada por Gilberto Freyre com a

substituição do conceito de raça pelo conceito de cultura. A democracia racial, ao mesmo tempo em que apaziguava certas tensões sociais, formava uma cultura nacional única. Assim Ortiz afirma:

O mito das três raças torna-se então plausível e pode-se atualizar como ritual. A ideologia da mestiçagem, que estava aprisionada nas ambigüidades das teorias racistas, ao ser reelaborada pode difundir-se socialmente e se tornar senso comum, ritualmente celebrado nas relações do cotidiano, ou nos grandes eventos como o carnaval e o futebol. O que era mestiço torna-se nacional (ORTIZ, 2006, p.41).

Apesar de Freyre ter iniciado uma discussão sobre o cultural no Brasil, o olhar sobre o cultural, segundo Ortiz, muda na década de 1950. Assim, a busca daquilo que é autenticamente nacional pelos intelectuais do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), fundado em 1955, deu, portanto, o tom deste novo cultural. A cultura não partia mais de uma constatação social fundada em uma perspectiva antropológica, mas sim, de um diagnóstico acerca de determinada situação social, com o objetivo de transformá-la. Transformar a realidade significava, entretanto, realizar projetos sociais que visassem o desenvolvimento brasileiro. Tal pretensão vinculava-se à política desenvolvimentista da época, realizada por Juscelino Kubitschek. No entanto, os isebianos pareciam aproximar-se mais do desenvolvimentismo nacionalista, proposta em larga medida por Vargas.

Na década de 1950, o conceito de música popular sofreu, portanto, influência desta perspectiva oficialmente forjada pelo ISEB. Os isebianos voltavam-se para o desenvolvimento da nação, por uma cultura do vir a ser, concretizada através daquilo que simbolizava o moderno, a saber, o urbano. Não é a toa, como aponta Ortiz, que “Roland Corbisier costumava dizer que antes do movimento modernista o que tínhamos no Brasil era simplesmente pré-história” (ORTIZ, 2006, p.45).

Esta separação entre o rural e o urbano terminou por afetar as classificações realizadas em torno das produções musicais brasileiras. Deste modo, o urbano foi adentrando o conceito de popular, na medida em que a busca do nacional recaía sobre o urbano. Por sua vez, no Brasil da época, o urbano associava-se a uma determinada região, a saber, o eixo Rio de Janeiro/São Paulo. Portanto, o nacional estava necessariamente articulado às produções realizadas neste eixo. Formava-se de um lado a tríade nacional-popular-urbano e, de outro, o regional-folclórico-rural. Assim, não parece mais tão simples a resposta a partir da qual se tentou classificar as músicas compostas e/ou interpretadas por Jackson do Pandeiro.

O objeto de estudo proposto encontra-se vinculado a uma série de classificações que têm implicações sócio-históricas. Visto isto, torna-se importante empreender uma segunda reflexão no que diz respeito às respostas que o sujeito histórico Jackson do Pandeiro dava, através de suas músicas, a estes embates existentes na definição do nacional. Visa-se compreendê-lo como sujeito histórico, não no intuito da divinização de certos personagens históricos, mas antes de tudo, pretende-se verificar uma possibilidade de autonomia do sujeito diante das categorias dominantes, já que os discursos não são assimilados de maneira unívoca, além do fato de o próprio processo de assimilação poder alterar a perspectiva dos ideais dominantes. O sentido que os indivíduos dão às práticas sociais é, então, resultado de uma articulação entre a sua subjetividade e as circunstâncias objetivas nas quais se inserem (CHARTIER, 2002, p. 61-79).

Desta maneira, é provável que o indivíduo aceite alguns aspectos da cultura dominante por estar nela inserido tendo, todavia, a possibilidade de recusá-la ainda que não por completo. Pretende-se, pois analisar este personagem através desta ótica. No entanto, não se propõe aqui fazer uma biografia de Jackson do Pandeiro, mas antes, perceber até que ponto ele é um representante de uma determinada cultura, homogeneizada sob o título de nordestina, e até que ponto ele se distancia dela. Assim, objetiva-se compreendê-lo a partir de suas músicas, não por um único viés que o encaixa na categoria de um representante da autêntica cultura nordestina. Utiliza-se, pois a perspectiva de Carlo Ginzburg ao perceber em *O queijo e os vermes*, o seu personagem, Menocchio não como um camponês “típico”, mas justamente como alguém que destoa, ao menos em alguns aspectos, do horizonte cultural local (GINZBURG, 2006).

Para tanto, busca-se atentar para as articulações que algumas de suas músicas estabeleceram com o “nacional” e o “regional”. Tal relação pode aparecer de forma explícita como, por exemplo, na música *Coco social*, na qual o ritmo do coco, tipicamente produzido na região das plantações de cana do Nordeste, adentra os salões, virando “o coco social”:

(...)

Ele é pernambucano do canavial
 Veio pro salão, é social
 O diplomata canta baixo na surdina
 O financista gosta e faz anotação
 Banqueiro financia, pois vale um milhão
 Diz a dama de preto é dança granfina

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

Esta música, composta por Rosil Cavalcanti e eternizada na voz de Jackson do Pandeiro, parece um relato da aceitação por parte de uma elite urbana - representada pelos salões, pela madame, pelo jurista, pelo famoso colunista social Ibrahim Sued e até mesmo pelo banqueiro que enxerga no coco uma fonte de lucro - daquilo que era eminentemente rural. Vê-se que é este diálogo que permitia, por fim, fazer do coco um ritmo nacional. Para galgar um espaço no cenário musical no Brasil, o coco precisaria se nacionalizar e, para isto, ele migrava do campo para os salões. Este trajeto feito pelo coco representa, na verdade, o trajeto feito por muitos nordestinos – inclusive pelo próprio Jackson – e expressado por este na música *Meu Enxoval*.

Pode-se questionar até que ponto é possível fazer uma análise do sujeito histórico Jackson do Pandeiro, também a partir de músicas que não foram compostas por ele. Quanto a isto, apóia-se aqui em três prerrogativas. Primeiramente, parece que Jackson do Pandeiro – como aponta a sua biografia – quando elaborava uma música em parceria com um determinado compositor, nem sempre se interessava em registrar o seu nome como tal. Paralelo a isto, verifica-se claramente que existe uma seleção, por parte do intérprete, daquilo que ele gostaria de gravar. Por fim, existem intérpretes que têm a capacidade de eternizar na sua voz algumas músicas, imprimindo na memória coletiva uma associação entre determinada música e seu maior intérprete.

Nota-se que Jackson também compôs determinadas canções que expressavam estas polarizações que se pretende aqui questionar. Portanto, como compositor, Jackson também imprimia a sua visão acerca da relação que se estabelecia entre o nordeste e o sudeste. Este último como símbolo da “avançada” modernidade urbana e, o primeiro, representante do “atraso” rural. Na música *Filomena e Fedegoso*, composta em 1960, Jackson criticava a importação, pelo nordestino, dos costumes cariocas:

Eu bem que sabia
 que esse cabra era ruim
 filho de Filomena não devia ser assim

Filomena dá um jeito em Fedegoso
 tá fanhoso parecendo uma taboca
 passou quatro mês no Rio e vei simbora
 e agora tá falando carioca

Gerimum ele diz que é abrobra
 macaxeira ele diz que é aipim
 arranjou mais um tal de bambolê
 Pra quê? Pra fazer vergonha a mim

(...)

A tentativa de parecer carioca imprime um caráter negativo a Fedegoso, que é chamado de “cabra ruim”, visto que despreza os costumes locais em prol da adequação aos padrões nacionais. Ao mesmo tempo ele mesmo já tinha gravado a música, em 1957, *Xote em Copacabana*, na qual ele declarava o seu encantamento pelo Rio de Janeiro:

Eu vou voltar que não agüento
 O Rio de Janeiro não me sai do pensamento
 Ainda me lembro que eu fui à Copacabana
 E passei mais de uma semana sem poder me controlar
 Com ar de doido que parecia estar vendo
 Aquelas moças correndo
 de maiô à beira-mar
 As mulheres na areia
 Se deitam de todo o jeito
 Que o coração do sujeito
 Chega a mudar a pancada
 E muitas delas vestem
 Um tal de biquini
 Se o cabra não se previne
 Dá uma confusão danada

No entanto, pretende-se destacar que a influência da capital nacional estava para além do encantamento com os hábitos locais. Desde a sua infância, Jackson sofreu uma forte influência de ritmos como o coco, o forró, o baião e o xote. Ainda assim, ele gravou, ao longo de sua carreira, muitos sambas. Parecendo querer fazer uma ponte entre o nacional-popular-urbano e o regional-folclórico-rural. É justamente esta ligação que é sugerida por Lenine quando pergunta, na sua música *Jack Soul*, homenageando Jackson: “Quem foi que fez o samba embolar? Quem foi que fez o coco sambar?”(LENINE, 1999). Jackson parece ter percebido que seria importante se apoiar no samba, em virtude da urgência da construção de um “espírito nacional”, para ganhar maior legitimidade musical. Em 1966, ele compôs com Severino Ramos a música *A Ordem é samba*:

É samba que eles querem
 Eu tenho
 É samba que eles querem
 Lá vai
 É samba que eles querem
 Eu canto
 É samba que eles querem
 E nada mais

No Rio de Janeiro
Todo mundo vai de samba
A pedida é sempre samba
E eu também vou castigar

(...)

Nesse sentido, quando ele respondia à entrada da música estrangeira no país frente às produções nacionais, ele se utilizava justamente do samba, como na sua música *Chiclete com Banana*. O diálogo com os estrangeirismos se dava a partir do já consagrado ritmo nacional. Através desta música ele sugeria que se misturasse o rock estadunidense, simbolizado pelo chiclete, com o samba brasileiro representado pela banana propondo, já em 1959, o samba rock. Tal proposta aponta, assim, para uma assimilação parcial dos estrangeirismos musicais – resultado da política liberacionista implantada por Juscelino – diferenciando-se, pois, e em certa medida, da autenticidade cultural procurada tanto pelos isebianos como pelo movimento estudantil da década de 1960 – representado pelo CPC da UNE – e aproximando-se do movimento tropicalista. Não foi à toa que, em 1972, Gilberto Gil regravou *Chiclete com Banana* e também *O Canto da Ema*.

Jackson teve uma enorme projeção nacional na época e, poderíamos dizer que através de sua arte, foi um formador de opinião no período; um tipo de narrador da história do Brasil. Jackson também teve enorme importância na música nacional, pois exerceu uma grande influência sobre diversos músicos brasileiros como, por exemplo, Gilberto Gil, João Bosco, Tom Zé, Alceu Valença, Lenine, entre outros. Apesar de tudo, temos poucos estudos voltados para sua obra. Assim, parece que ao recorrer à música de Jackson do Pandeiro como fonte histórica, pode-se dar uma importante contribuição para que a lente do historiador aproxime-se, ainda mais, da realidade brasileira da época.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BURKE, Peter. **O que é História Cultural?**. Trad. Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2005.
- CAVALCANTE, Berenice; EISENBERG, José; STARLING, Heloisa (orgs.). **Decantando a República**: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Vol. 1, 2 e 3. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.
- CERTEAU, Michel de. **A cultura no plural**. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papirus, 2005.
- CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. MENEZES, Tradução Maria de Lourdes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- CHARTIER, Roger. **À beira da falésia**: a história entre incertezas e inquietude. Trad. Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 2002.
- FERREIRA, Jorge (Org.). **O populismo e sua história**. Debate e crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- FREYRE, Gilberto. **Nordeste**: aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil. São Paulo: Global, 2004.
- GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**. Tradução de Maria Betânia Amoroso; tradução dos poemas de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- HOLLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**: contribuição à semântica dos tempos modernos. Tradução de Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC-Rio, 2006.
- MOURA, Fernando; VICENTE, Antônio. **Jackson do Pandeiro**: o rei do ritmo. São Paulo: Editora 34, 2001.
- ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- REIS, José Carlos. **História e Teoria**: historicismo, modernidade, temporalidade e verdade. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.
- RÜSEN, Jörn. **A Razão Histórica. Teoria da história**: os fundamentos da ciência histórica. Brasília: Editora UNB, 2001.
- RÜSEN, Jörn. **Razão histórica. Teoria da história III**: formas e funções do conhecimento histórico. Tradução de Estevão de Rezende Martins. Brasília: Editora UNB, 2007.

THOMPSON, E. P. **As peculiaridades dos ingleses e outros artigos**. Antonio Luigi Negro e Sérgio Silva (orgs.). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001.

REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de. **Os cocos**. Belo Horizonte, MG: Itatiaia, 2002.

GILBERTO, Gil. **Expresso 2222**. Rio de Janeiro: Universal, p1972.

JACKSON DO PANDEIRO. **MPB Especial** com Jackson do Pandeiro. São Paulo: TV Cultura, 1972 (50 minutos).

LENINE. **Na pressão**. São Paulo: Sony, p1999.

MATOGROSSO, Ney. **Vagabundo**. São Paulo: Universal, p2004.

PANDEIRO, Jackson do. **Raízes Nordestinas Jackson do Pandeiro**. Guarulhos-SP: Emi-music, p2002. 1 CD.

PANDEIRO, Jackson do. **Forró do Jackson do Pandeiro**. São Paulo: Copacabana, p1998. 1 CD.

PANDEIRO, Jackson. **A popularidade de Jackson do Pandeiro**. Manaus-AM: Polygram, p2008. 1 CD.

PANDEIRO, Jackson. **Brasil popular: Jackson do Pandeiro Casaca de Couro**. Rio de Janeiro: Sony & BMG, p2006. 1 CD.

PANDEIRO, Jackson. **Preferência nacional: Jackson do Pandeiro**. Guarulhos-SP: Copacabana, p1998. 1 CD.

PANDEIRO, Jackson. **20 Super Sucessos: Jackson do Pandeiro**. Rio de Janeiro: Polydisc, p1999. 1 CD.

PANDEIRO, Jackson. **Brilhantes: Jackson do Pandeiro**. Rio de Janeiro: Sony Music. 1 CD.

PANDEIRO, Jackson. **Jackson do Pandeiro Revisto e Sampleado**. BMG: Manaus-AM, p1998. 1 CD.