

O PAGODE NO TERREIRO: UM ESTUDO DE UMA MANIFESTAÇÃO CULTURAL DO MÉDIO-PARNAÍBA PIAUIENSE.

por João Berchmans de Carvalho Sobrinho

Introdução

Este estudo está centralizado numa forma cultural específica, o Pagode de Amarante, uma manifestação da cultura popular piauiense, como criação musical em seus aspectos de prática instrumental, canto, e dança, e tendo como universo de pesquisa, as cidades de Amarante e Regeneração no médio-parnaíba piauiense.

Alguns autores fazem referências ao pagode, atribuindo-lhe significações genéricas e associando-o a manifestações festivas populares.¹ Uns, relacionam o pagode à festa ou reunião festiva de caráter íntimo; outros, o designam como um tipo de danças de roda “acompanhada de forte instrumental de percussão”, e ainda outros, aproximam-no ao *samba*, ao *coco* e ao *partido-alto*, como forma herdada dos batuques realizados pelos escravos e praticados nos terreiros das fazendas coloniais, estando atualmente em processo de urbanização.²

Com relação ao Piauí, o **pagode** representa uma forma de batuque com danças e cantos, presente nos vales dos rios Canindé e Mulato e suas confluências com o Parnaíba. Nesses espaços - em locais denominados: “*terreiros*” - é que se faz o *pagode*, um patrimônio cultural - patrimônio aqui compreendido como resgate de uma memória coletiva, de uma ordem cultural comum a um grupo - revivido na força dos tambores, na presença sensual da rítmica sincopada e expressa nos meneios e nos

¹ Cf. ALVARENGA, Oneyda. *Música Popular Brasileira*. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1982; CARNEIRO, Edson. *Folguedos Tradicionais*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1982; MAYNARD, Alceu. *Folclore Nacional. Festas, Bailados, Mitos e Lendas*. São Paulo, Ed. Melhoramentos, 1964. 3. v.

² Cf. CARNEIRO, Edson. *Op. cit.* p.32.

roçados dos corpos, nos cantos “tirados” de improviso, afirmando-se como território de transmissão e preservação de uma forma cultural ancestral.

Contextualização Histórico-Social

As bases de instalação dos núcleos populacionais do Piauí, em fins do século XVII, foram as fazendas de gado nas margens dos grandes rios, onde se destacaram na primeira fase, o Canindé e o Piauí, como pioneiros das primeiras povoações. Ao longo dos cursos destes rios, implantaram-se as fazendas da Casa da Torre da Bahia, a principal forma colonizadora que irá impulsionar o desenvolvimento da região. Economicamente, como elemento de produção, de consumo e gerador de riquezas; socialmente, por serem núcleos de moradia autônomos e distantes uns dos outros, situação que iria favorecer complexas relações entre os habitantes e que viriam a dar origem às vilas coloniais piauienses. As primeiras populações piauienses vieram de regiões eminentemente escravocatas, com esse fluxo migratório acrescido pela dificuldade de mão-de-obra decorrente da resistência indígena à escravidão. É a partir dessa realidade sócio-econômica que foi introduzido o escravo africano, principalmente via Bahia, nas fazendas piauienses, a partir do século XVIII.

A historiadora Tânia Brandão dá a origem dos escravos do Piauí Colonial.

"... entre os africanos, tantos bantos como sudaneses foram trazidos para o Piauí. Relativamente às nações de origem, predominavam os procedentes de Angola, 56,68%, seguidos pelos Minas, 13,17%, Benguelas, com 9,57%, Guiné, 9,36%, Congos, 9,36% e Gêge, 2,43%. Havia ainda entre os Moçambiques, Rebolos e Cassangues, com um percentual de 0,97% cada. Evidentemente, foram computados apenas os indivíduos para os quais constou explicitamente a nação de origem."³

O reflexo dessa estrutura sócio-econômica está na presença de comunidades negras isoladas, aspecto que marca significativamente a região que estudamos. Alguns locais na zona rural demonstram a existência ou vestígios de núcleos populacionais negros, com um *modus vivendi* conservado ao longo do tempo.

³ BARBOSA, Tânia Maria Brandão. O Escravo na Formação Social do Piauí. Dissertação de Mestrado apresentada à UFPE, 1984, p.146.

Terreiro: o espaço do Pagode

A estratégia para a sobrevivência do escravo negro foi isolar-se, inicialmente nos quilombos, para depois iniciar o processo de constituição de comunidades rurais, onde, através de atividades econômicas e sociais fosse reativando suas práticas culturais dispersas. Esse ambiente favoreceu a retomada desse patrimônio cultural ancestral e a sobrevivência como indivíduo ou grupo social. Mesmo com a dispersão pós-abolicionista foram desenvolvidas maneiras ou estratégias de identificar uma origem comum centrada nos valores, normas, práticas culturais, tais como, organização social, religiosa, econômica e artística, iniciando um processo de reconstrução de uma identidade “física”, ecológica, constituindo, assim, uma nova entidade cultural e espiritual.

Podemos afirmar que o pagode é remanescente das danças e batuques trazidos pelos escravos que vieram trabalhar nas fazendas de gado. Todo esse patrimônio cultural (festas, danças, o complexo mítico-religioso) preservando a memória cultural africana, irá manifestar-se em locais próprios, reconquistados, *os terreiros*, em sua dupla dimensão: a dimensão religiosa, com as *casas de candomblé*, ligadas à cosmogonia africana; e a dimensão simbólica, o campo das dramatizações e festas nos espaços abertos ao lado das casas. *Pagode*, então como um significado herdado da tradição cultural negra no Brasil, sentido esse genérico, abrangente, sinônimo de festa, reunião festiva, pagodeira, e *Pagode de Amarante* referindo-se especificamente à prática cultural comum no médio-Parnaíba, tendo o município de Amarante como pólo irradiador desta manifestação.

Sem dúvida, alguns elementos ligados diretamente à ancestralidade negra resistiram: a longa duração dos batuques com os tambores "*batidos*" à mão; a persistência da sensualidade implícita no "*roçado*" dos corpos, com o gingado, a "*negaça*" ou "*esquiva*" simbolizando uma recusa para a dança; a própria socialização da festa, onde todos podem intervir, sem imposições formais de regras e barreiras; também, a presença de padrões melódicos (escalas modais) e rítmicos (sistematização do uso da síncopa).

Quando o pagodeiro Mané Ramos canta, "eu moro é na beira do rio que é lugá de pobre morá", deixa transparecer uma mensagem: a memória ancestral de sua etnicidade, e ao mesmo tempo, uma clara denúncia sócio-econômica. Assim, mesmo comportando uma referência geográfica precisa, sugere uma superação ou transcendência do seu significado físico-geográfico. A "beira-do-rio" é a instauração do "lugar", um tipo de espaço habitacional em oposição à cidade e à riqueza do ambiente urbano, não compatibilizado com a vida do pobre, do "beira-rio", morador dos terreiros do rios Mulato e Canindé. O que houve foi uma mudança de atitude decorrente das dificuldades de vida no meio rural, com o pagode aos poucos acontecendo do interior para a periferia e daí, estabelecendo-se em terreiros mais próximos do centro das cidades sem, contudo, abdicar do seu caráter simbólico de identidade cultural de um grupo e de sua força socializadora.

Análise Etnomusicológica

A etnomusicologia, enquanto disciplina vive ainda um dilema conceitual no que tange a forma de abordagem no campo musical. Surgida, em sentido estrito, como reação à mentalidade que colocava a cultura européia no topo das demais culturas humanas, uma concepção onde as vozes marginais das "nações étnicas" quase não eram escutadas⁴, teve como base teórica a etnologia e a musicologia. A primeira deixou marcas significativas no corpo teórico da etnomusicologia, o arsenal teórico veio da musicologia através dos métodos analíticos utilizando as categorias musicais: escalas, modos, sistemas, etc...⁵

Após a Segunda Guerra Mundial, aconteceu uma reorientação desta disciplina para um enfoque mais antropológico, sobretudo a escola americana com a figura de Alan Merriam, integrando nos seus procedimentos teóricos uma abordagem do repertório musical de uma determinada sociedade e sua interação com o contexto cultural, histórico e social. Parece ser

⁴ BAUMANN, Max Peter. "Escuchando la voz de los pueblos indígenas..." La música tradicional como política del encuentro intercultural. Disponível na Internet via WWW.

⁵ PELINSKI, Ramón. Relaciones entre teoría y método en etnomusicología: Los modelos de J. Blacking y S. Arom. Disponível na Internet via WWW.

essa a tendência que se fará presente nas três últimas décadas, destacando os teóricos A. Merriam, B. Nettl, J. Blacking, G. Rouget, H. Zemp e outros.

A intervenção de Merriam nesta área que a define como o estudo da música na cultura, é a proposição considerada clássica por encaminhar um tratamento interdisciplinar, sem transformar a análise musical em esfera autônoma ou isolada do contexto cultural mais amplo. A concentração em um enfoque - histórico, antropológico - ou nos aspectos puramente intrínsecos das estruturas musicais - sistemas, escalas, instrumentos - tem sido evitada em busca de uma terceira dimensão que procura amalgamar o plano conteudístico com o plano expressivo da música.

Dois teóricos, atualmente, sintetizam duas proposições etnomusicológicas: John Blacking e Simha Arom. Para Blacking, existem dois tipos de análises: o estrutural e o funcional. A análise estrutural procura explicar as estruturas musicais como primeiro passo para compreender a musicalidade do ser humano, este processo analítico tem que levar em conta que algumas questões importantes não são estritamente musicais, pois aspectos históricos, sociais, filosóficos podem dar conta da situação em que foi produzida a música e sem isso, a análise carece de sentido.⁶ Portanto, para Blacking as análises funcionais da estrutura musical não podem desligar-se da análise estrutural de sua função social.

S. Arom afirma que a etnomusicologia está orientada para o estudo da sistemática das músicas étnicas (ou tradicionais) em seu contexto cultural, isto é, no lugar mesmo em que são produzidas. Fica claro então na perspectiva de Arom, a importância do material musical e de sua sistemática, outorgando prioridade à explicação do sistema musical, dos recursos utilizados (instrumentos, vozes), ou seja, numa perspectiva musicológica, porquanto a etnomusicologia se ocupa da música enquanto sistema e se caracteriza pela utilização de procedimentos analíticos explícitos.⁷ Arom redirecionou os objetivos da etnomusicologia, aproximando-se novamente da “musicologia comparada”, centrando o interesse no estudo dos sistemas musicais.

⁶ PELINSKI, Ramón. Op. cit.

⁷ Id. Ibid.

Parece ser essa a grande discussão: a análise musical tem uma relação de dependência com a etnografia (perspectiva de Blacking) ou a análise musical precede a etnografia (perspectiva de S. Arom), sendo a finalidade principal da análise etnomusicológica a busca de relações entre a organização da cultura e as configurações sonoras produzidas como resultados de uma interação humana organizada.

Portanto, pelo que foi exposto pode-se identificar dois campos teóricos distintos na etnomusicologia: um, identificado com uma perspectiva musicológica ou lingüístico-estrutural; outro, numa perspectiva antropológica ou sócio-cultural.

Na tentativa de superação crítica do problema, propus que o vínculo *música & cultura* seria fundamental para a análise, devendo estar articulado desde o momento de criação do som, direcionando a análise para uma abordagem mais etnológica: foram as condições sociais, ecológicas e uma forte identidade cultural e étnica que permitiram a continuidade dessas formas expressivas - música, canto, dança - articuladas na organização de comunidades rurais coesas onde, nessas condições, tornaram-se possíveis de serem reativadas, reelaboradas. Portanto, procurei além dessa “convergência cultural” que propus para a análise do Pagode, também apreender o “som musical” sem, necessariamente, dissociar ou fragmentar a análise.

Conclusões

Através deste estudo, procurei realizar três possibilidades de interpretação decorrentes do esboço metodológico proposto em nosso projeto inicial. A primeira, interpretar o Pagode enquanto “cultura musical” resultante de um processo gerado pelas relações sociais, buscando significações da relação entre a música e os aspectos culturais; a segunda, a análise do fenômeno enquanto gramática musical embasada no estudo da melodia, da rítmica e dos instrumentos musicais, objetivando o conhecimento da linguagem musical do Pagode, isso tudo perpassado por uma terceira diretriz que procurou a amalgamação destas duas esferas, ou seja, a junção do plano contedúístico com o plano expressivo da música, tendo como pano de fundo a cultura.

A primeira delas se refere a aspectos sociais e econômicos que favoreceram o surgimento de núcleos populacionais aglutinadores de uma cultura material e simbólica expressivas. Esses locais periféricos possibilitaram a reestruturação de práticas culturais pertencentes a uma ordem original distante no tempo mas preservada na memória.

Isso favoreceu a construção de todo um universo social e cultural centrado nas relações étnicas, familiares, de amizade, de compadrio, que nós entendemos como as formas sociais básicas de sustentação do Pagode. Esse *corpus* social desempenha uma função de crucial importância para o entendimento desta manifestação, pois o Pagode se torna através deste processo, a forma cultural das classes historicamente oprimidas, sendo porta voz de sua intimidade e refletor de sua cultura. É um canto alegre e ao mesmo tempo magoado, esfuziante e retraído, livre e incomodante, como se essa ação presente fosse revivida no subconsciente as mágoas de um passado de desequilíbrio racial, social e econômico: da condição rural de escravo para marginalizado e explorado na sociedade urbana.




Outra preocupação foi com a aproximação conceitual do conceito de terreiro desenvolvido por teóricos que se debruçam sobre o estudo da cultura negra no Brasil. Percebi então que o Pagode é uma manifestação que acontece em ambiente próprio ou locais onde se constata uma maior coesão social, uma maior identidade cultural entre os participantes do Pagode.

Como aspectos conclusivos com relação à música, constatei a utilização de escalas modais, sobretudo a escala com sétima abaixada que caracteriza o modo mixolídio, caracterizando uma estrutura, um sistema que serve de material para a composição e como linguagem musical do Pagode. Da mesma forma a rítmica do Pagode é caracterizada pela utilização de células sincopadas que dão um efeito contagiante e sensual na dança e no toque dos instrumentos, aproximando-o ao samba, agindo como elemento incitador das expressões coreográficas no particular, e musicais no geral.

Bibliografia

- ALVARENGA, Oneyda. *Música Popular Brasileira*. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1982.
- BASTIDE, Roger. *As Américas Negras: as civilizações negras no Novo Mundo*. São Paulo, Ed. Difel/USP, 1974.
- BAUMANN, Max Peter. “Escuchando la voz de los pueblos indígenas...” *La música tradicional como política del encuentro intercultural*. Disponível na Internet via <http://www2.uji.es>, 1993.
- CARNEIRO, Edson. *Folgedos Tradicionais*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1982.
- COSTA, Mauro Sá Rego. *Elementos para uma Estética das Formas Dramáticas Populares e Análise de sua Utilização em Arte-Educação*. Rio de Janeiro, 1978.
- COSTA, Mauro. *Por Uma Estética das Formas Populares de Performance: o caso das Folias de Reis*. Dissertação apresentada à Escola de Comunicação da UFRJ. Rio de Janeiro, 1983.
- DA MATTA, Roberto. *Carnaval, Malandros e Heróis. Por uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1983.
- DIAS, Claudete Miranda. *Balaios e Bentivis: a Guerrilha Sertaneja*. Teresina, Fundação Monsenhor Chaves, 1996.
- FRY, Peter et alli. “Negros e Brancos no Carnaval da Velha República” in: *Escravidão e Invenção da Liberdade. Estudos Sobre o Negro no Brasil*. João José Reis (org.). São Paulo, Ed. Brasiliense, 1988.
- MALM, William. *Culturas Musicales del Pacífico, el cercano Oriente y Asia*. Madrid, Alianza Editorial, 1985.
- MAYNARD, Alceu. *Folclore Nacional. Festas, Bailados, Mitos e Lendas*. São Paulo, Ed. Melhoramentos, 1964. 3. v.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1983.
- NETTL, Bruno. *The Seminal Eighties: A North American Perspective of the Beginnings of Musicology and Ethnomusicology*. Disponível na Internet via <http://www2.uji.es>, 1985
- PELINSKI, Ramón. *Relaciones entre teoría e método en etnomusicología: Los modelos de J. Blacking y S. Arom*. Disponível na Internet. <http://www2.uji.es>, 1993.
- PÉREZ, Josep Martí. *La idea de “relevância social” aplicada al estudio del fenómeno musical*. Disponível na Internet via <http://www2.uji.es>, s.d.
- PORTER, James. *New Perspectives in Ethnomusicology: A Critical Survey*. Disponível na Internet via <http://www2.uji.es>, s.d.
- PRIORE, Mary Del. *Festas e Utopias no Brasil Colonial*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1994.
- RAMOS, Arthur. *Culturas Negras no Novo Mundo*. São Paulo, Ed. Nacional, 1979.
- RODRIGUES, Nina. *Os Africanos no Brasil*. São Paulo, Ed. Nacional, 1976.
- SODRÉ, Muniz. *O Terreiro e a Cidade. A forma social negro-brasileira*. Petrópolis, Ed. Vozes, 1988.
- SODRÉ, Muniz. *Samba, o Dono do Corpo*. Rio de Janeiro, Ed. Codecri, 1979.
- TINHORÃO, José Ramos. *Os Sons dos Negros do Brasil. Cantos. Danças, Folgedos: origens*. São Paulo, Art Editora, 1988.
- VIANNA, Hermano. *O Mundo Funk Carioca*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1988.

Guia para continuar

-  **Programação da ANPPOM 1999**
-  **Informação dos Participantes**
-  **Saída dos Anais da ANPPOM**