

# PAGODE NO TERREIRO: UM ESTUDO DE UMA MANIFESTAÇÃO CULTURAL DO MÉDIO-PARNAÍBA PIAUIENSE<sup>1</sup>

João Berchmans de Carvalho Sobrinho<sup>2</sup>

resumo

Esta comunicação é voltada para o estudo do Pagode, uma manifestação cultural que envolve criação musical, prática instrumental, cantos e danças, sendo realizada pelas populações das zonas rurais e periféricas das cidades de Amarante e Regeneração, no interior do Piauí, como forma de cultura negro-brasileira. Procuramos, através de estudo comparativo com outras formas musicais da cultura brasileira, identificar elementos que aproximem o Pagode de suas matrizes de origem, o samba e o batuque. Nós elegemos como ponto de partida a concepção de que as práticas culturais são desenhadas na vida social de uma comunidade ou de um grupo, assim sendo, realizamos uma análise do pagode levando em consideração a sua atuação no terreiro e os aspectos de interpenetração e coexistência com outras formas culturais presentes no ambiente urbano. Também, este estudo realiza uma análise musical dos documentos coletados sob a luz da etnomusicologia, com a música referida à cultura, isto é, como um processo gerado através das relações sociais.

## INTRODUÇÃO

Este estudo está centralizado numa forma cultural específica, o Pagode de Amarante, uma manifestação da cultura popular piauiense, que

abstract

This communication focuses on the study of pagode, a cultural manifestation that involves musical creation, instrumental practice, folk songs and dances, which are performed by rural and surrounding populations from cities of Amarante and Regeneração in Piauí, as form of perpetuating the black Brazilian culture. We seek, through a comparative study with other musical forms on the Brazilian culture, to identify elements that come close to pagode from its origins, the samba and the batuque. We chose, as starting point, the view that the cultural practices are represented in the social life of a community or of a group. This way we carried out an analysis of pagode taking into account its performance in the ground and the aspects of interpenetration and coexistence with other cultural forms present in the urban environment. This study also carries out a musical analysis of collected texts in the light of ethnomusicology with the music related to culture, that is, the music seen as a generated process through the social relations.

1 - Este texto foi elaborado com o intuito de ser o resumo de minha dissertação apresentada ao Programa do Mestrado em Educação do CCE, em dezembro de 1997.

2 - Prof. de Música da Universidade Federal do Piauí

envolve a criação musical em seus aspectos específicos de prática instrumental, canto, e dança, e tendo como universo de pesquisa, as cidades de Amarante e Regeneração no médio-parnaíba piauiense.

Essa delimitação se fez necessária, pois, percebi desde o início da pesquisa, que o campo de atuação do Pagode era bastante vasto, com os depoentes fazendo referência a Pagodes em outras regiões do Piauí, mais ao sul, e inclusive, do outro lado do Parnaíba, no vizinho estado do Maranhão. Decidi então centrar a pesquisa em um grupo que realiza pagodes há muito tempo, estando ainda em atividade, inicialmente em Amarante, depois na cidade de Regeneração.

Esse grupo possui a figura de Manoel Ramos, que foi um elemento chave como depoente e portador desta tradição, e através dele, reconstitui boa parte da trajetória do Pagode na região, facilitando meu contato com outras pessoas amigas pertencentes ao mesmo grupo de Pagode, tais como Sr. Manoel Avelino, Dona Benta, Dona Zabé Fulô, Dona Cândida, Sr. Justino e muitos outros a quem tive o prazer de conversar sobre o Pagode. Manoel Ramos foi uma espécie de guia histórico neste complexo estudo das produções culturais de um povo.

Após essas considerações, apresento este estudo que pretende ser o resumo de minha defesa de dissertação a partir de um projeto de pesquisa apresentado em 1995, à Coordenação deste Mestrado, com o intuito de obtenção do grau de mestre. Trata-se de uma tentativa de encaminhar discussões na área da pesquisa sobre a cultura musical de nosso estado, onde, ao longo de nossa prática docente, sobretudo nas disciplinas Cultura Popular e Introdução à Etnomusicologia, tenho investido na experiência etnográfica, coletando dados que sirvam de suporte para uma análise mais profunda da etnomusicologia piauiense. Não poderia deixar de dizer que esse material recolhido por mim e alguns alunos meus, durante este longo tempo como docente é sugestivo, e com certeza nós servirá para futuros estudos que objetivem a afirmação e a consolidação do que poderíamos chamar de uma linguagem musical piauiense.

Portanto, este estudo é um primeiro passo na abordagem do referencial teórico-metodológico e da pesquisa em etnomusicologia, que tem o objeto de estudo centrado na etnohistória das populações e na análise de suas criações musicais.

O termo *pagode* é aplicado a diversas manifestações da cultura popular brasileira, mais especificamente às formas de batuque e samba presentes nas reuniões festivas onde é predominante a utilização de conjunto

instrumental de percussão. Está intimamente ligado à prática musical das populações negras, sobretudo dos morros e favelas do Estado do Rio de Janeiro, onde, historicamente, aglutinaram-se em comunidades os remanescentes do processo abolicionista, marginalizados do contexto urbano-industrial no início deste século.<sup>3</sup>

Através de um levantamento bibliográfico no campo da etnografia musical brasileira, constatei que diversos autores fazem referências ao pagode, a maioria deles, atribuindo-lhe significações genéricas, associando-o a manifestações festivas populares. Uns, relacionam o pagode à festa ou reunião festiva de caráter íntimo; outros, o designam como um dos tipos de danças de roda “acompanhadas de forte instrumental de percussão”, e ainda outros, aproximam-no do samba, do coco e do partido-alto, sendo forma herdada dos batuques realizados pelos escravos originários de Angola e do Congo e praticados nos terreiros das fazendas coloniais, estando atualmente em processo de urbanização.<sup>5</sup>

Portanto, essa foi a minha primeira preocupação: fazer um levantamento dos conceitos sobre o pagode encontrados na literatura que pesquisamos. Nesse sentido, procurei um maior aprofundamento nestas questões, observando os elementos que constituem o pagode, procurando encontrar elos que possam ter dado continuidade às formas originárias do batuque, samba e lundu: os três pilares de constituição das formas culturais e do repertório negro-brasileiro.

Especificamente com relação ao Piauí, o pagode representa uma forma de batuque com danças e cantos, se fazendo presente nos vales dos rios Canindé e Mulato e suas confluências com o Parnaíba. Nesses espaços - em locais denominados: “terreiros” - é que se faz a festa do 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 “surrados”

---

3 - Cf. 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; MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1983; TINHORÃO, José Ramos. *Os Sons dos Negros do Brasil. Cantos. Danças, Folguedos: origens*. São Paulo, Art Editora, 1988; PRIORE, Mary Del. *Festas e Utopias no Brasil Colonial*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1994.

4 - 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.

5 - Cf. CARNEIRO, Edson. *Op. cit.* p.32.

à mão, na presença sensual da rítmica sincopada, expressa nos meneios e nos roçados dos corpos na dança, nos cantos “tirados” de improviso, afirmando-se como território de transmissão e preservação de uma forma cultural ancestral.

É necessário, neste momento, destacar a importância da prática cultural do pagode para a região, com possibilidades de sua prática futura em promoções educativas, culturais, realizadas pelas instituições públicas locais em seus eventos festivos. Entende-se que uma comunidade deva ter a preocupação em revitalizar e preservar o seu patrimônio cultural, sob pena de vir a perder as manifestações que concorrem para a formação da identidade cultural e social de seu povo, em prejuízo também da perda de sua própria história de vida.

Discutirmos isso, equívale trazer à tona questões pertinentes e atuais que permeiam diversas áreas de produção do conhecimento no Brasil, tais como, a antropologia, a história, a sociologia e a própria etnomusicologia, fazendo parte de um campo de problematizações que têm sido encaminhadas em nossa prática docente.

Nessa perspectiva, estruturei este estudo em três etapas de análise: na primeira, uma breve revisão historiográfica, com o intuito de contextualizar nosso objeto de estudo. Nesse momento, além dos aspectos históricos e sociais, fiz um destaque na questão econômica, pois entendo que foram as condições e os modos de produção que permitiram uma maior aglutinação em comunidades dos grupos remanescentes do pagode. Como veremos, há uma grande identidade geográfica, econômica e social entre os pagodeiros, como se eles se conhecessem de longas datas de convivência ambiental, cultural e produtiva.

### Contextualização Histórico-Social

O estado do Piauí, teve como base de implantação populacional, as fazendas de gado, cuja primeira leva remonta ao ano de 1676, oriundos em sua maioria das fazendas da região do rio São Francisco, sendo sócios da poderosa Casa da Torre da Bahia.

As bases de instalação dos núcleos populacionais foram as margens dos grandes rios piauienses, onde se destacaram na primeira fase, o Canindé e o Piauí, como centros pioneiros na implantação das primeiras povoações. Ao longo do curso destes rios e de seus tributários, instalaram-se as fazendas de gado, a principal forma colonizadora que irá impulsionar o desenvolvimento da região. Pelo lado econômico, como elemento de produção, de consumo e

gerador de bens e riquezas; pelo lado social, as fazendas caracterizavam-se por serem núcleos de moradia autônomos e distantes uns dos outros, situação que iria favorecer complexas relações entre os grupos que as habitavam, as quais, com o crescimento demográfico, vieram a dar origem aos povoados e às vilas coloniais piauienses. Portanto, o esboço da estrutura da sociedade colonial no Piauí foram os grandes latifúndios, representados pelas fazendas de gado.

Por outro lado, constatava-se também a incidência de pequenos sítios ou "brejos", onde "uma pequena parcela da população" - provavelmente oriunda de regiões eminentemente agrícolas - "se dedicava à agricultura de subsistência"<sup>6</sup>. Certamente serão esses pequenos produtores que, com a decadência da produção pecuarista, irão incrementar um novo ciclo econômico para a região, o ciclo agrícola.

As primeiras populações que vieram para o Piauí eram oriundas de regiões eminentemente escravocatas, sendo 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, isso a partir do século XVIII, onde a economia piauiense dependeu fundamentalmente do trabalho escravo.

Procediam os escravos negros de três grupos distintos: os povos sudaneses (denominados pelos franceses de nagôs) - representados pelos Yoruba, da Nigéria, os grupos Ijêcha, Egbá, Ketu, também os dahomeanos do grupo Gêge, e os Fanti-Ashanti, da Costa do Ouro, chamados de negros Mina na época da colonização; os africanos islamizados, compreendendo, sobretudo os Mandingas, Haussás do norte da Nigéria, e os Peuhls; os povos Bantus, abrangendo um grupo mais genérico e mais numeroso, desde Angola e Congo, até os negros da contracosta da África, em Moçambique.

Os historiadores que tratam da imigração negra para o Piauí, citam duas procedências gerais, Congo e Angola, como destaca Claudete Dias: "Os escravos eram oriundos do Congo e Angola e formavam população numerosa, espalhada pelas fazendas, superando em algumas partes a população livre"<sup>8</sup>.

---

6 - MOTT, Luiz. O Piauí Colonial. População, Economia e Sociedade. Teresina, Projeto Petrônio Portella, 1985, p. 54.

7 - Cf. RODRIGUES, Nina. Os Africanos no Brasil. São Paulo, Ed. Nacional, 1976; RAMOS, Arthur. Culturas Negras no Novo Mundo. São Paulo, Ed. Nacional, 1979.

8 - DIAS, Claudete Miranda. Balaios e Bentivis: a Guerrilha Sertaneja. Teresina, Fundação Monsenhor Chaves, 1996, p.51.

A historiadora Tânia Brandão avança mais detalhadamente na origem dos negros do Piauí Colonial, afirmando que:

*"... 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.*

Essa diversidade cultural e étnica é característica fundamental das populações africanas que vieram para o Brasil, e por si só em muito explica a dificuldade de unidade e reorganização do patrimônio cultural africano, já um reflexo da própria situação da colonização africana pela Europa. A colonização europeia na África contribuiu para a desestruturação das nações africanas, com reflexos ainda hoje neste continente. A própria divisão geo-política da África, realizada pelas grandes potências ocidentais, não respeitou os critérios político-culturais, demarcando fronteiras e estabelecendo limites geográficos de acordo com as negociações de poder. Esta característica de colonização favoreceu a ocorrência de choques entre grupos de línguas, costumes e tradições diferentes, numa total desterritorialização e destrabalização do negro africano, para o qual o "lugar", o espaço de convivência social, representa um princípio vital para a sua cultura. É evidente que estes problemas refletiram substancialmente na escravidão negra no Brasil-Colônia.

A Abolição da Escravatura é outro acontecimento que irá ocasionar uma mudança no quadro social e econômico brasileiro. Liberto o negro, alguns deixaram o meio rural buscando um novo contato com a cidade, convertendo-se em mão-de-obra disponível; outros, permaneceram "flutuando entre o campo e a cidade" sem conseguir uma imediata adequação à nova situação<sup>10</sup>. É importante destacar que dois fatores iriam refletir negativamente para o negro: primeiro, a dificuldade de vida auto-suficiente no meio rural - dificuldades de condições materiais, a falta de títulos de propriedade e os problemas climáticos,

9 - BARBOSA, Tanya Maria Brandão. O Escravo na Formação Social do Piauí. Dissertação de Mestrado apresentada à UFPI, 1984, p.146

10 - Cf. SODRÉ, Muniz. Samba, o Dono do Corpo. Rio de Janeiro, Ed. Codecri, 1979, p.19.

impulsionam o movimento em direção ao núcleo urbano e depois, a cidade, ainda em processo inicial de industrialização, não conseguiu absorver esse excedente de mão-de-obra. Ficou o negro vagando entre a lavoura de subsistência, a "roça", e a realização de atividades na zona urbana à margem do processo de qualificação técnica e cultural.

A exclusão do negro das instituições urbanas provocava uma segregação socio-econômica. Com a justificativa de não qualificação técnica o negro era alijado como força produtiva no concorrente e florescente mercado urbano, levando-o a sobreviver em atividades consideradas "inferiores, marginais" no quadro social urbano. Além de econômica e social, essa segregação se mostrava, também, cultural, na qual os costumes, as tradições, os padrões de comportamentos, bem como a religião dos negros, foram considerados como manifestações da "cultura primitiva", da barbárie, sendo, portanto, inferiores aos valores da sociedade branca.

Esta segregação social, econômica e cultural irá refletir na organização dos espaços sociais brasileiros. O negro, oriundo da escravidão e na visão colonial, será um "empecilho ideológico à modernização"<sup>11</sup>, ao controle higiênico e saneamento urbano, devendo ser afastado do "território civilizado". Alijado da modernização urbana, surge, então como estratégia negra, a criação de espaços fora do controle das classes dirigentes, onde práticas comunitárias e alternativas puderam ser desenvolvidas. Nas grandes cidades brasileiras irão surgir os "morros" e "favelas" e os bairros de periferia; nas pequenas cidades do interior, surgirão os povoados e comunidades rurais isoladas.

A região onde realizei a pesquisa insere-se na chamada região do Médio-Parnaíba. Nesta categorização geográfica, denominada de médio-parnaibana, estão inseridos Amarante e Regeneração, os dois núcleos que delimitamos para estudo e onde acontece com maior frequência o Pagode. O atual município de Regeneração que dará origem posteriormente a Amarante, teve origem num aldeamento de índios *Gueguês* e *Acaroás*, denominado: *a Missão de São Gonçalo do Amarante* às margens do rio Mulato, criada por volta de 1700.

A ocorrência de comunidades negras isoladas marca significativamente a região que estudamos. Alguns locais na zona rural - como o Mimbó, o Canto dos Pretos, o Côco - demonstram a existência ou vestígios de núcleos populacionais negros, com um *modus vivendi* conservado ao longo do tempo. O exemplo mais significativo deste tipo de

---

11 - SODRÉ, Muniz. Op. cit. p.39.

núcleo é o Mimbó, uma comunidade negra das margens do rio Canindé, junto à foz do riacho Mimbó, no município de Amarante. Segundo alguns depoimentos, podemos afirmar que, por volta do último decênio do século XIX, o Mimbó já existia como núcleo de povoação estruturalmente organizado em um complexo sistema de relações de parentesco em torno de dois clãs familiares, desenvolvendo uma produção agrícola singular baseada no cultivo de "vazantes" e na criação de animais de pequeno porte. O Pagode também está presente no Mimbó, onde é amplamente praticado, atuando como promovedor dos contatos dos mimboenses com a sociedade urbana de Amarante e cidades vizinhas.

### **Terreiro: o espaço do Pagode.**

Parece óbvio que a única saída para a sobrevivência do homem 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", ligada aos aspectos da terra - o rio, a serra, etc. - constituindo, assim, uma nova entidade cultural e espiritual.

Partindo do pressuposto de que o pagode representa uma forma de expressão cultural da etnia negra, estando articulada a comunidades rurais e urbanas periféricas de Amarante e Regeneração, a análise e a interpretação de sua representação propiciará a compreender a complexidade que marca a formação social da região, a constituição dos núcleos populacionais coesos onde essa prática se faz presente e as relações com outras formas culturais locais e os processos de interação e ruptura que nelas se refletem.

Para a realização dessa análise busquei me apoiar em alguns trabalhos direcionados para o estudo de comunidades negras no Brasil, sobretudo nas obras de Roger Bastide, Peter Fry, Maria de Lourdes Bandeira, Muniz Sodré, Roberto Moura, Mary Del Priori, todas elas voltadas para a problemática da etnia negra no contexto social e histórico brasileiro, para a constituição de "comunidades resistentes" e para a persistência das práticas simbólicas de

origem africana e suas relações com outras formas de cultura,<sup>12</sup> tendo a história como pano de fundo do nosso estudo. Foram essas atividades alternativas que favoreceram o surgimento de um espaço, não só territorial, físico, mas também político; um lugar de força, de construção de núcleos comunitários que pudessem desenvolver uma unidade e identidade, local conquistado pelos cativos e seus descendentes que favoreceu o desenvolvimento de núcleos populacionais autônomos, e onde tiveram condições de retomar suas práticas simbólicas e sociais e formas paralelas de organização social e econômica.

Podemos afirmar, portanto, que o pagode é remanescente das danças e batuques trazidos pelos escravos que vieram trabalhar nas primeiras fazendas de gado. Todo esse patrimônio cultural negro (festas, danças, e todo o complexo mítico-religioso) na tentativa de preservar uma memória cultural africana, iria manifestar-se em locais próprios, reconquistados, reterritorializados, *os terreiros*, em sua dupla dimensão: a dimensão religiosa, com as *casas de candomblé*, diretamente ligadas à cosmogonia africana; e a dimensão simbólica, o campo das dramatizações e festas nos espaços abertos ao lado das casas. Nossa concepção de terreiro está voltada para o lugar de entrecruzamento de culturas distintas (negras, brancas, indígenas) e a incorporação de novos elementos que iriam favorecer as transformações culturais. Muniz Sodré reforça essa idéia quando analisa que a perspectiva de terreiro para a cultura negra não refletia a separação, a exclusão de parceiros (brancos, mestiços) nesse processo de reelaboração cultural, ao contrário, concedia a permissão de uma prática conjunta, funcionando como local gerador de continuidade e identidade culturais.<sup>13</sup>

Tinhorão, também, refere-se ao lugar em que os africanos e descendentes realizavam suas manifestações, tentando preservar um patrimônio cultural comum na origem: as cerimônias religiosas passaram a ter o lugar próprio, a *roça*, ou o *terreiro*, enquanto que, “os batuques da área urbana ou da periferia dos núcleos povoados da zona rural” tiveram no terreiro,

---

12 - BASTIDE, Roger. *As Américas Negras: as civilizações negras no Novo Mundo*. São Paulo, Ed. Difel/USP, 1974; SODRÉ, Muniz. *Samba, o Dono do Corpo*. Rio de Janeiro, Ed. Codecri, 1979; SODRÉ, Muniz. *O Terreiro e a Cidade. A forma social negro-brasileira*. Petrópolis, Ed. Vozes, 1988; MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1983; PRIORE, Mary Del. *Festas e Utopias no Brasil Colonial*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1994; 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.

13 - Cf. SODRÉ, Muniz. *Op. Cit.* P. 50-54.

ao lado das choupanas e das casas, o “lugar oficialmente reconhecido para a diversão e as festas”<sup>14</sup>.

Alguns autores, dentre eles Tinhorão, Carneiro e Câmara Cascudo referem-se mais especificamente a penetrações de danças - o lundu e o baiano - através da rota utilizada pelos fazendeiros baianos que trazem em sua estrutura interna elementos utilizados pelo pagode, reforçando assim a origem do pagode como resultado da

A partir da constituição desses núcleos populacionais o pagode se alastrou na região como forma de expressão cultural para outras regiões vizinhas. Pensamos, inclusive, ser precipitado privilegiar esta ou aquela região como fonte geradora desta forma cultural. Pagode de Amarante nos parece representar atualmente um nome genérico e tradicional, definindo formalmente esta expressão festiva em toda a região. Pagode, com 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 e de expansão desta manifestação.

Como fonte bibliográfica nos apoiamos em Mário de Andrade, Oneyda Alvarenga, Édison Carneiro, José Ramos Tinhorão, Muniz Sodré e outros - que mapearam documentalmente todo o complexo cultural negro-brasileiro, principalmente com relação a danças, festas e rituais religiosos. Resistem caracterizados por esses autores, elementos gerais que marcam e definem as manifestações de origem cultural africana. O Pagode transporta no corpo de sua expressão alguns desses “elementos resistentes”, que o aproxima à tradição africana no Brasil. O que não se quer é vender os olhos a adequações e acertos que, inevitavelmente, aconteceram com os contatos culturais, bem como, às modificações resultantes desses cruzamentos com grupos sociais e culturais distintos. O eminente professor Muniz Sodré diz a esse respeito que:

“Os batuques modificavam-se, ora para se incorporarem às festas populares de origem branca, ora para se adaptarem à vida urbana. As músicas e danças africanas transformavam-se, perdendo alguns elementos e adquirindo outros, em função do ambiente social”<sup>15</sup>.

A própria dificuldade de vida auto-suficiente do negro no ambiente rural favoreceu esta disponibilidade de fluxo e de contato com essas

---

14 - TINHORÃO, José Ramos. Op. cit. p.45.

15 - SODRÉ, Muniz. Op. cit., p.18.

populações, flutuando constantemente entre o campo e a cidade. O Pagode foi uma das formas em que o negro investiu no espaço da cultura branca, sem recuar de seus elementos estruturais básicos: conjunto instrumental, representação coreográfica, padrões rítmicos e melódicos, evidentemente, recebendo as novas incorporações do espaço urbano branco.

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

Outro elemento, relacionado diretamente à herança africana, é a presença da improvisação tanto do canto, como da coreografia. O Pagode simboliza a essência da improvisação. Os cantos "tirados" pelo "puxador" têm uma base fincada na tradição oral, evidentemente, que a eles são acrescentados novas frases, variações de melodias, refrães criados momentaneamente abordando temas jocosos e satíricos comentando uma situação cotidiana. É um renovar constante, o que acaba por "atualizar" e ao mesmo tempo perpetuar essa forma cultural.

Antes de acontecer o Pagode, há uma combinação prévia entre os participantes. Geralmente, o ponto de contato é a feira da cidade, pois a maioria dos pagodeiros é formada por trabalhadores agrícolas que sobrevivem do comércio desses produtos. Na feira, comunica-se que a festa irá acontecer dia tal, no "Terreiro do Zé Câindo", ou no "Terreiro de Zabé Fulô", funcionando como locais de referência para o encontro festivo. O promotor do Pagode - aquele que oferece o terreiro para a festa - prepara com antecedência o local, que deve estar "varrido" e "molhado", ornamenta à sua maneira, construindo o cenário para a festa. Próximo ao terreiro há sempre um botequim - ou já estabelecido, ou montado especialmente para o Pagode que irá acontecer - que fornece bebidas variadas, ao lado também de barracas que comercializam bolos, cafés e frutas.

A estrutura interna do Pagode compreende uma fila de "puxadores" - responsáveis pelo acompanhamento dos cantos e pelas respostas melódicas do "puxador principal", geralmente nos refrães fixos. O "puxador principal" é o responsável pela condução das melodias sendo uma figura que se destaca naturalmente devido a sua longa experiência com as canções e a sua qualidade como músico, criador e improvisador. Ao lado, os *tocadores*, músicos

responsáveis pelo apoio rítmico, com exceção dos executantes de *gafanhoto*, que pertencem ao grupo de dançarinos.

O “*puxador principal*” inicia um canto que desenvolve repetidamente, sendo seguido e respondido pelos outros músicos, até que ele modifica ligeiramente a frase melódica, iniciando o transporte para outro canto. Ressalte-se que não há interrupção - melódica, rítmica ou da própria dança - na passagem de um canto para outro. Acontecem as mudanças de temas, as variações melódicas sem cortes, sempre ligadas entre si por um elo melódico-rítmico.

Reforçamos, aqui, que essas reelaborações são mais sentidas ao nível dos conteúdos literários das canções e que as mudanças melódicas acontecem mais em função da prosódia, bem como, das matizes dos momentos de criação em cima do estrato musical básico.

Para iniciar a festa, os músicos e puxadores se posicionam em um dos lados do terreiro formando uma fila e, ao primeiro toque do “*puxador principal*”, atacam junto com o acompanhamento rítmico melódico. No centro do terreiro dispõem-se os dançarinos que, tocando os *gafanhotos*, repetem alguns motivos melódicos do canto iniciado pelo puxador. Toda a roda formada nos lados do terreiro toma parte da festa, acompanhando com movimentos corporais a dança, rompendo a tênue distinção entre dançarinos e público. Uma das características do Pagode é o constante revezamento entre os que estão “de fora”, assistindo, e os “de dentro da roda”. Há um intercâmbio entre os pares dançantes com o público, com a troca de posição entre os casais. Evidentemente que os mais famosos dançarinos serão sempre os mais requisitados.

Estudar o pagode como uma festa tem o objetivo metodológico de atingir uma visão global dos elementos culturais imersos em seu momento de expressão. A dança, o canto, as criações melódicas e instrumentais, se articulam no instante de representação, sem a necessidade de particularizarmos este ou aquele elemento em nossa análise. Essa perspectiva procurou penetrar e desvendar a relação do Pagode com os eventos sócio-culturais da região, onde duas forças se manifestam: a cultura oficial, dominante, impondo e reproduzindo massivamente as mercadorias culturais elaboradas pela indústria cultural e a Festa do Pagode, um modelo de cultura popular autônoma, atuando como forma de cultura alternativa e como núcleo de resistência à dominação cultural.

Na região que estudei, estes momentos festivos são mais marcantes durante as festas juninas e as festas do padroeiro, onde percebe-se todo o

corpo social manifestando-se ritualisticamente. A sociedade sai da sua rotina diária e passa a viver o tempo extraordinário da festa, desnudando as hierarquias, colocando às claras as divisões internas dos segmentos sociais e as diferenças étnicas. Nesses momentos o homem perde a sua característica individual e se transforma em ser coletivo, se afirmam as identidades e os valores grupais, reforçando o papel dos indivíduos enquanto seres sociais.. Nos períodos de festa, o homem disperso no cotidiano apresenta-se de forma orgânica, representando, dramatizando as situações da vida social numa espécie de teatralização das atitudes relativas ao seu ciclo de vida.

Outro elemento cultural da festa está ligado a sua possibilidade de crítica social e sátira política. A festa, em certos momentos, coloca em destaque alguns aspectos da realidade social ou revela e atualiza as estruturas sociais, justapondo um jogo de dramatização ritualística ou da celebração festiva dos que têm poder e dos que não têm; os que são social e culturalmente aceitos e os marginalizados; os políticos e os eleitores; os puros e os pecadores.<sup>16</sup> Neste ponto ela procura romper a “individuação que parece controlar as relações na sociedade contemporânea” levando uma cidade, um povo, ou um grupo humano a exprimir coletivamente a sua insatisfação, sua imoderação, fugindo ao perigo da desintegração sócio-cultural.<sup>17</sup> No caso do Pagode de Amarante, a crítica social está presente na temática das letras das canções. Os textos denunciam, às vezes de forma explícita, a condição econômica e social das categorias estruturalmente marginalizadas na sociedade. Em alguns casos, a referência crítica aparece implícita, metafórica ou parodicamente embutida no conteúdo da mensagem.

Há uma estreita relação entre a festa e um “lugar simbólico”, o território comunitário que é resgatado, revivido e celebrado sempre que se festeja. Ao longo dos textos das canções são contextualizadas referências aos rios, riachos e locais típicos da região, que de repente são destacados ou ganham evidência através dos cantos dos pagodeiros. Essa prática demonstra uma profunda relação ecológica, levando-nos a crer que esses “locais” e os seus componentes geográficos participam relevantemente da vida social, econômica e cultural desses grupos. É como se esses “redutos ecológicos” representassem um mito reelaborado do passado e fossem um símbolo da própria história desses agrupamentos populacionais, que vez por outra os

---

16 - DA MATTA, Roberto. Carnaval, Malandros e Heróis. Para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1983, p.26-27.

17 - VIANNA, Hermano. O Mundo Funk Carioca. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editores, 1988, p.56.

reverenciam em suas canções, ou seja, o ponto de interseção da cultura negra, servindo de matriz à reelaboração cultural e à continuidade de práticas herdadas de origem e como lugar de referência e identidade sócio-cultural.

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 embutida no texto desta canção. Por outro lado, mesmo comportando também 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 “lugar próprio” de festejar ou a “beira-do-rio”, ou qualquer “terreiro das bandas do Canindé ou Mulato” são os “territórios” tradicionais da cultura negra na região, lugar onde se agruparam os negros e onde aconteceu a síntese cultural de origem com a reelaboração de novos significados e novas posturas frente ao mundo urbano.

Como reforçamos anteriormente, a unidade cultural nestas áreas possuía uma estreita relação ecológica com o ambiente físico, favorecendo a homogeneidade dos modos de vida - a agricultura de subsistência, a criação de animais de pequeno porte, etc. - com as festas refletindo os aspectos da vida do grupo e funcionando como meio de promoção dos relacionamentos, das igualdades entre os vizinhos.

Também, o pesquisador Mauro Costa destaca que as práticas festivas e outras atividades culturais favorecem a coesão e a unidade de certas comunidades, onde, “...estas formas culturais representariam a maneira como se organizam desde a época colonial, esta camada da população, elaborando durante séculos um “*modus vivendi*” ...mantendo-se com grande coesão até os nossos dias”.<sup>18</sup>

A festa, então, tece uma rede de sociabilidade que em sua essência é parte indissociável da forma de organizar a produção.

“...tanto as festas como toda cultura a elas ligada desaparecem nas áreas rurais quando desaparece essa forma de organizar a produção - o sitiante trabalha apenas com a mão-de-obra familiar, não tem empregados assalariados.

---

18 - COSTA, Mauro Sá Rego. Elementos para uma Estética das Formas Dramáticas Populares e Análise de sua Utilização em Arte-Educação. Rio de Janeiro, 1978, p.06.

Esta forma de produção exige uma sociabilidade intensa, com trocas de serviço constante entre vizinhos. Isto favorece a criação de festas ...<sup>19</sup>

Essa “apropriação” e caracterização do espaço pelo negro, traduz a “posição semiótica” revelada na mensagem da festa, onde esses lugares aparecem como um elemento necessário à formação da identidade e ao reconhecimento deste grupo étnico pelo restante do corpo social. É, então, nesses momentos de festa no terreiro, que são contextualizados os laços de comunicação, de coexistência e de separação entre os segmentos de uma determinada sociedade. O Pagode “ritualiza” essa posição, mesmo que temporariamente.

O terreiro funciona, então, como um grande espaço comunitário onde são realçados os contatos, criando uma visão própria de comunidade. No meu modo de ver e entender, o Pagode não perdeu a sua essência de origem - as comunidades singulares das zonas rurais - e sua relação com o terreiro. O que houve, na verdade, foi uma mudança de atitude decorrente das dificuldades de vida no meio rural, com ele 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 característico de um grupo e de sua força socializadora.

A concepção de terreiro também é tratada nesse estudo como um lugar de resistência e continuidade, fundamentada na identidade grupal e práticas culturais, fortalecendo as manifestações dos grupos dominados no contexto urbano. Isso, em dois momentos: o primeiro, já me referi antes que é fundamentado nas estratégias vivenciadas nas comunidades rurais, onde se buscou novas alternativas de coesão grupal. O segundo momento, mais voltado para uma resposta à opressão sócio-cultural que estigmatizava o negro na sua relação com o grupo dominante. Um, como o primeiro passo para a redefinição da identidade étnica e cultural. O outro, sendo marcado pelo início do processo de enfrentamento junto ao espaço urbano, realizando os contatos com outras formas culturais, alcançando sua emancipação - mesmo com a cultura oficial procurando impor seus limites de espaço e legitimidade como prática cultural.

Esse reconhecimento do pagode enquanto manifestação relacionada

---

19 - COSTA, Mauro. Por Uma Estética das Formas Populares de Performance: o caso das Foliás de Reis. Dissertação apresentada à Escola de Comunicação da UFRJ. Rio de Janeiro, 1983, p.18.

à etnia negra acaba por reativar uma definição étnica e cultural no quadro social urbano, com a “festa branca” sendo permeada pela intromissão desta festa popular, transformando-a em espaço de resistência na medida em que possibilitava a celebração pública da festa dos negros.

Efetivamente, durante os festejos de São Gonçalo, padroeiro de Regeneração e Amarante, é fortemente evidenciada a celebração pública de práticas negro-mulatas nas formas tradicionalmente brancas desse culto religioso. Gonçalo, santo português da região do Amarante, trazido pelos colonizadores portugueses, possui no Brasil uma relação intrinsecamente popular - pois tocava viola e dançava em festas populares, diz a tradição - sendo hoje festejado em grande parte do país através da celebração do catolicismo popular. Essencialmente relacionado com a devoção religiosa do português colonizador, hoje, onde ainda é cultuado, caracteriza-se como uma grande festa religiosa que incorpora elementos e conteúdos culturais dos segmentos sociais hegemônicos e subalternos.

Pois é nessa grande festa regional que o Pagode tem se manifestado com mais frequência e, estrategicamente, aproveitado esse momento de grande importância para a comunidade local, para atuar nesse campo de práticas culturais heterogêneas. Sua participação é fortemente marcada junto à “festa profana” que contesta e ao mesmo tempo complementa - contesta por ser a festa do excesso, da “farra”, e complementa porque participa ao lado da festa religiosa - a “outra” festa organizada pelas instituições públicas e de caráter estritamente religioso.

Dessa forma, é destacada a relação de complementaridade e circularidade de uma (o Pagode) sobre a outra (o Clube). É como se o Pagode acontecendo paralelamente complementasse o que a outra não tem, ou preenchesse o vazio deixado pela formalidade da outra festa. Está bem claro quando o depoente diz que “quando acabava a Festa do Clube”, ousadamente nós dávamos uma “passadinha no Pagode”.

Concluindo, diríamos que essa dualidade cultural manifestada nesses momentos de festa deixa transparecer um quadro visível das relações dramatizadas pela sociedade local. Uma cultura forte, hegemônica, que procura impor modelos, e uma cultura frágil, dominada, que procura resistir na continuidade, mesmo que inconsciente e fragmentada, de suas práticas culturais ancestrais. O Pagode existe. E é existindo que ele resiste. E é resistindo que ele permanece vivo, com o seu discurso musical, com o toque mágico dos tambores, com a pancada seca das marácas e gafanhotos, com o requiebro sensual dos pagodeiros. Como disse Mané Ramos: “Pagode é dança velha do começo do mundo. Se acaba tudo, o Pagode continua”.

## Análise Etnomusicológica

A etnomusicologia, enquanto disciplina que estuda as músicas étnicas de tradição oral, 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 europeia no topo das demais culturas humanas, portanto, uma concepção altamente etnocêntrica onde as vozes marginais das “nações étnicas” quase não eram escutadas<sup>20</sup>, teve como base teórico-metodológica, a etnologia e a musicologia. Se bem que a etnologia 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...<sup>21</sup>

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 o seus procedimentos teóricos uma abordagem do repertório musical de uma determinada sociedade e sua interação com o contexto cultural, histórico e social. Essa parece ser a tendência que se fará presente nas três últimas décadas, destacando A. Merriam, B. Nettl e na Europa J. Blacking, G. Rouget, H. Zemp e outros.

No entanto, a intervenção Alan 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 - representada pela figura de Alan Merriam - que procura amalgamar o plano conteudístico com o plano expressivo da música.

Atualmente, dois teóricos parecem que sintetizam as duas proposições que cercam os estudos etnomusicológicos contemporâneos, sem desmerecer os demais: 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

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

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

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.<sup>22</sup> Portanto, para Blacking as análises funcionais da estrutura musical não podem desligar-se da análise estrutural de sua função social. Para ele, a estrutura da música não é um sistema fechado sem referência ao sistema sócio-cultural do qual a música faz parte e ao sistema biológico ao qual fazem parte todos os que fazem música.<sup>23</sup>

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, voz), ou seja, numa perspectiva musicológica, porquanto a etnomusicologia se ocupa da música enquanto sistema e se caracteriza pela utilização de procedimentos analíticos explícitos.<sup>24</sup> S. Arom em seu estudo sobre as polifonias e polirritmias da África Central, redirecionou os objetivos da etnomusicologia, aproximando-se novamente da “musicologia comparada”, centrando o interesse no estudo dos sistemas musicais. Afasta-se, portanto, deliberadamente da antropologia musical cujo objeto de estudo são os procedimentos musicais praticados em sociedades cuja descrição compete à etnologia.

Parece ser então 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). No primeiro caso depreende-se que a etnomusicologia é:

“o estudo dos diferentes sistemas musicais do mundo, e a compreensão de tais sistemas só é possível pelo conhecimento do contexto cultural total e dos processos cognitivos subjacentes à organização da cultura”.<sup>25</sup>

Em outras palavras, a finalidade principal da análise etnomusicológica é a busca de relações entre a organização da cultura e as configurações sonoras

---

22 - PELINSKI, Ramón. Op. cit.

23 - Id. Ibid. Apud John Blacking

24 - Id. Ibid.

25 - PELINSKI, Ramón. Op. cit.

produzidas como resultados de uma interação humana organizada.

No segundo caso, o objetivo da etnomusicologia é desvendar “os princípios subjacentes ou implícitos que organizam a coerência e a sistemática de uma música”.<sup>26</sup> Essa perspectiva outorga prioridade na explicação do sistema musical. Portanto, tem em um primeiro plano, o material musical recolhido; num segundo plano, os “materiais úteis” (instrumentos, vozes) e as concepções sobre a música produzida; num terceiro estariam os dados etnográficos relativos ao contexto sócio-cultural.

Portanto, pelo que foi exposto podemos identificar dois campos teóricos distintos na etnomusicologia: um, identificado com uma perspectiva musicológica ou linguístico-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.

O etnomusicólogo William Malm afirma que, para o entendimento do que é música, é necessário avaliar dois tipos de resposta musical: uma, “intracultural”, com a música sendo definida pelos “membros conscientes da cultura”, sem que se leve em consideração o “ouvinte estrangeiro”, que chamaríamos de enfoque *étnico*. Outra, “potencialmente universal”, que seria o estudo de “qualquer acontecimento sonoro”, com o intuito de comunicar algo emocional, estético ou funcional, mais voltada para as categorias musicais, que denominei enfoque *musicológico*.<sup>27</sup> Essa é a perspectiva teórica que propus, levando em consideração a opinião dos portadores da cultura, participantes diretos ou indiretos do fenômeno Pagode, procurando através destas opiniões, embasar o estudo musicológico. Malm definirá, então, o marco conceitual da Etnomusicologia como “...o estudo científico da música

---

26 - Id. Ibid apud S. Arom

27 - MALM, William. *Culturas Musicales del Pacífico, el cercano Oriente y Asia*. Madrid, Alianza Editorial, 1985, p.24.

em qualquer cultura ou sub-cultura do mundo em função de seus sons e prática interpretativa, em sua relação com uma determinada cultura, ou em comparação com outras culturas”.<sup>28</sup>

## Conclusões

Através do presente estudo, procuramos realizar três possibilidades de interpretação decorrentes das do esboço metodológico proposto em nosso projeto inicial. A primeira teria como ponto de partida a interpretação do Pagode enquanto “cultura musical” resultante de um processo gerado pelas relações sociais, buscando significações do ponto de vista 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 específica do Pagode, isso tudo perpassado por uma terceira diretriz que procurou a amalgamação destas duas esferas, ou seja, a junção do plano conteudístico com o plano expressivo da música, tendo como pano de fundo a cultura.

Na primeira parte de nosso trabalho, procuramos realizar um estudo histórico-social com o objetivo de contextualizar a região que escolhemos para nossa pesquisa, e a partir de dados que foram para nós relevantes, chegamos a algumas constatações.

A primeira delas se refere a aspectos sociais e econômicos que parecem ter favorecido o surgimento de núcleos populacionais aglutinadores de uma cultura material e simbólica expressivas. Construído pelos ex-escravos das fazendas e alguns, talvez, oriundos de outras regiões escravocratas e desarticulados pelo processo abolicionista, esses locais periféricos possibilitaram a reestruturação de práticas culturais pertencentes a uma ordem original distante no tempo mas reservada na memória, obviamente acrescida dos novos elementos incorporados a partir das interações e contatos com práticas culturais regionais. O próprio Mané Ramos afirma que ao chegar à Amarante deparou-se com dezesseis cantadores de pagode. E foi esse contato, essa convivência que o tornou hoje o porta voz mais importante dessa cultura.

Também, queremos crer que este quadro social foi sustentado por pelo menos duas atividades agrícolas alternativas e fundamentais, a lavoura de subsistência e o plantio de vazantes. Essa base econômica favoreceu a construção de todo um universo social e cultural centrado nas relações étnicas,

---

28 - MALM, William. Op. cit. p.24.

familiares, de amizade, de compadrio, que nós entendemos como as formas sociais básicas de sustentação do Pagode. Foi então nestes núcleos reconstruídos, reconquistados, que a prática do Pagode se desenvolveu de forma mais espontânea e coesa, posteriormente ampliando a sua área de atuação para os bairros mais próximos de Amarante e Regeneração. Esse *corpus* social desempenha uma função específica na elaboração do Pagode, 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 nossa neste estudo foi com relação ao lugar, ao espaço onde o Pagode acontece, o terreiro. Pagode é dança de terreiro ao som de instrumental de percussão. Procuramos então nos aproximar conceitualmente do sentido de terreiro desenvolvido por alguns teóricos que se debruçam sobre o estudo da cultura negra no Brasil. Percebemos então que o Pagode é uma manifestação que acontece em ambiente próprio, locais onde se constata uma maior coesão social, uma maior identidade cultural entre os participantes do Pagode. Locais impostos, por exemplo, pelo poder público em períodos de festas oficiais, não são de agrado dos pagodeiros. Numa determinada situação, durante um encontro cultural patrocinado por uma prefeitura local, o Pagode do Mané Ramos se apresentou em um palco montado para um espetáculo. Após meia hora de música e dança os pagodeiros se retiraram e Mané Ramos virou-se para mim e disse: "Vamos lá para cima do morro que lá o Pagode vai começar". Para ele a apresentação formal não tinha sido um Pagode. Faltavam determinadas instâncias, afetivas, simbólicas, geográficas...

Por isso fizemos um especial destaque ao conceito de terreiro para o Pagode partindo do sentido de local físico, até atingirmos a dimensão cultural que o terreiro representa para o Pagode em particular, e para a cultura negra em geral, como o lugar da síntese e continuidade das culturais herdadas da tradição negro-africana.

Outra constatação diz respeito ao parentesco direto do Pagode com as formas originárias da cultura negra no Brasil, o samba e o batuque, sobretudo no aspecto da construção poético-musical. Pelas análises que realizamos podemos afirmar que o Pagode obedece à estrutura tradicional das expressões culturais que têm essas matrizes históricas já assimilada às raízes negro-

africanas, ou seja, verso e refrão, com um verso único a cargo do solista seguido por outro repetido pelo coro e intercalado pelo refrão. Esses versos são "tirados" pelo "puxador principal" que inicia com os cantos tradicionais, guardados na memória, ou novos cantos compostos ou improvisados, com temática atual. O coro é formado pelo restante dos instrumentistas, às vezes com intervenções livre dos dançarinos. Os refrões não são fixos em cada canção, eles migram de uma canto para outro, às vezes, com variações poéticas.

Como aspectos conclusivos com relação à música, desenvolvidos na terceira parte do estudo, podemos afirmar com segurança a utilização de escalas modais, sobretudo e em maior número, a escala com sétima abaixada que caracteriza o modo mixolídio. A construção melódica dos temas do Pagode, seja durante o desenrolar do mesmo ou em outros momentos, tem como base essa escala, caracterizando uma estrutura, um sistema que serve de material para a composição, ou seja, é a linguagem musical característica do Pagode.

Da mesma forma com relação à rítmica, o Pagode é marcado pela utilização de células rítmicas sincopadas que dão um efeito contagiante e sensual na dança e no toque dos instrumentos. Foi um assunto bastante discutido no texto e gostaríamos apenas de ressaltá-lo por entendermos que é mais um vínculo aproximativo ao samba e batuque negro-africano, dessa forma, corroborando nossas hipóteses iniciais com relação a esse elemento rítmico, sua presença como elemento incitador das expressões coreográficas no particular, e musicais no geral. Desde o início de nossa pesquisa que esse dado nos saltou aos olhos e tivemos preocupação em caracterizá-lo, defini-lo enquanto elemento presente e importante na construção do Pagode.

Com relação à dança, não percebe-se no Pagode a característica de par solista, mas sim a liberdade entre os dançarinos que volteiam entre si, sempre numa fuga-procura entre os casais. Permanece a roda com mulheres e homens dentro, com as mulheres mantendo os braços mais abertos para o alto, tocando os *gafanhotos*.

Se este pretendo estudo sobre a vida musical dos pagodeiros contribuir para ler e melhor entender a sociedade e a cultura da região que escolhemos para o estudo, só o tempo e as discussões sobre a questão o dirão. Pretendemos tornar o Pagode um objeto de estudo partindo das suas próprias criações e as interações com outras formas culturais e ao final dessa análise entendemos que isso é apenas o começo. Essa, pensamos ser uma das etapas de reflexão. Pensamos também que outras virão. Alguma dimensão do Pagode pode ter sido mais ou menos trabalhada, podem ter ficado algumas lacunas, mas assumimos esse risco. Assumimos a abrangência deste estudo pois entendemos que o assunto é vasto e que merece uma continuidade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 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. **Folguedos 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.
- DAMATTA, 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: **Escavidão 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 i. **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.