

A ESPETACULARIZAÇÃO DO CONGO NO ESPÍRITO SANTO

Inara Novaes Macedo¹

Resumo: O Espírito Santo abriga grande diversidade de manifestações populares que se dividem em grupos, saberes e celebrações. Uma das práticas mais evidentes são as Bandas de Congo que estão espalhadas por todo o Estado e ganham cada vez mais notoriedade. Apesar de ter origem no período colonial, foi na década de 1980 que a manifestação alcançou destaque nacional, quando o cantor Martinho da Vila teve contato com o grupo da comunidade da Barra do Jucu, localizada em Vila Velha. O artista incluiu em seu álbum “o Canto das Lavadeiras” algumas toadas ouvidas na região, dentre elas, “Madalena do Jucu”. A partir daí iniciou-se um processo de valorização e reconhecimento do Congo como identidade local, que antes não era tão aceito pela maioria da população, principalmente católica. Aos poucos as Bandas foram descontextualizadas e deslocadas do seu espaço acústico e tradicional, para se tornar espetáculo em espaços privados. Este artigo apresenta reflexões sobre o processo de espetacularização do Congo no Espírito Santo. Utilizando como referencia a trajetória das bandas de congo da Barra do Jucu, pretende-se analisar os efeitos desse processo sobre as práticas tradicionais dos grupos, as relações de poder, as transformações e as ressignificações simbólicas.

Palavras chave: Bandas de Congo, tradições populares, espetacularização

¹ Mestranda em Artes pela Universidade Federal do Espírito Santo - UFES

1. INTRODUÇÃO

O Espírito Santo abriga grande diversidade de práticas culturais ao longo de seu território, e uma das mais evidentes são as Bandas de Congo. Cada grupo possui peculiaridades, mas se assemelham na utilização de elementos como os tambores, a dança e a música. A religiosidade também é marcante e a devoção a algum santo, principalmente a São Benedito e São Sebastião, motiva festejos e rituais como as “Fincadas do Mastro”.

Na década de 80, a música “Madalena do Jucu” ficou conhecida nacionalmente, quando o cantor Martinho da Vila teve contato com a Banda de Congo da Barra do Jucu, e resolveu gravar algumas toadas do grupo. A partir daí o Congo ganhou visibilidade e prestígio principalmente dentro do Estado.

Por outro lado, essa valorização gerou demandas que não param de crescer: festas de Congo antes espontâneas e acústicas, em alguns municípios, já contam com grandes palanques e bandas comerciais. São cada vez mais freqüentes as contratações de grupos de Congo para apresentações em espaços elitizados, onde há determinação de tempo de apresentação, número de participantes e até mesmo do repertório adequado ao ambiente.

Frente a isso, proponho uma reflexão acerca da relação de hegemonia e subalternidade contida no processo de “espetacularização” do Congo no Espírito Santo, tendo como base a trajetória das bandas da Barra do Jucu em que participo desde a infância.

2. A BARRA DO JUCU E SUAS BANDAS DE CONGO

A Barra do Jucu é uma antiga vila de pescadores pertencente ao município de Vila Velha. Está situada na faixa litorânea e à beira do rio Jucu, que nasce na região serrana e desemboca no mar da Barra. É referência turística no Estado, pela paisagem bucólica,

pelas heranças religiosas e folclóricas e por possibilitar boas condições para a prática do surf. Conhecida também pela diversidade natural, A Barra do Jucu abriga em seu território o Parque Natural Municipal de Jacarenema, uma das últimas áreas de restingas mais ricas em espécies vegetais do Espírito Santo.



Figura 1: Vista aérea da Barra do Jucu
Fonte:<http://www.praiasdevilavelha.com/2012/02/barra-do-jucu-morro-da-concha.html>

Até 1979, aproximadamente, sua economia baseava-se na pesca. Atualmente, esta prática persiste entre alguns moradores, mas a maioria faz dela uma atividade complementar para gerar uma renda extra. Além da pesca, algumas tradições ainda existem no local, como o artesanato, a religiosidade e o linguajar. Estas são algumas das heranças deixadas pela população de índios, negros e europeus que por ali passaram.



Figura 2: "Puxada de rede" na praia da Barra
Fonte:http://espalhaffotos.blogspot.com.br/2012_04_01_archive.html

Boa parte da população do balneário é composta por artistas, atletas, e ambientalistas que desenvolvem atividades importantes na comunidade. No entanto, o maior destaque da Barra são as Bandas de Congo: Mestre Alcides, Mestre Honório e Tambor de Jacarenema. Todas tem origem na primeira Banda, a Banda de Congo da Barra do Jucu, formada por Alcides Gomes da Silva e outros moradores da região.²

Alcides Gomes da Silva nasceu por volta de 1898, em Zenza, área rural pertencente à antiga Fazenda Araçatiba, administrada no século XVI pelos Jesuítas. Era descendente de negros escravizados e açorianos imigrantes que chegaram a Viana no século XIX. Conheceu o Congo e a feitura dos tambores ainda menino, com os moradores de sua região.



Figura 3: Caminho das "Pedrinhas" - Zenza - Jaguarussú - Vila Velha – ES
Fonte: Arquivo particular



Figura 4: Alcides Gomes da Silva
Fonte: Arquivo particular

Em sua adolescência já participava de Marujadas, Bandas de Congo e outras manifestações populares. Em sua vida adulta já era Mestre de Congo. Reunia conguistas e promovia festejos. Levava seus tambores e companheiros a localidades vizinhas e disseminava a fé em São Benedito. Uma das regiões mais visitadas por eles era a Barra do Jucu, vila de pescadores onde o Rio Jucu desemboca. A convite dos moradores, Alcides promovia as rodas de congo nos quintais e aos poucos essa prática foi tornando-se frequente. Após a morte de sua esposa, em 1965, Alcides muda-se definitivamente para a

² MACEDO, Inara Novaes. A História de Mestre Alcides Gomes da Silva. 2008. Monografia (Bacharelado em Artes) Departamento de Artes, Universidade Federal do Espírito Santo, 2008. Págs. 28 a 31

Barra do Jucu e leva consigo alguns tambores (MACEDO, 2008, págs. 14 a 23). Em 1968 Alcides casa-se com Ignácia Umbelina Ferreira. As rodas se tornam frequentes e passam a acontecer principalmente em sua casa. Por volta de 1972 com a ajuda de alguns moradores ele oficializa a Banda de Congo da Barra do Jucu, conseguindo uniformes e mais instrumentos. A prática era mal vista por muitos moradores, principalmente pela classe conservadora católica da região. Mesmo tendo relação direta com o catolicismo, durante muitos anos a Banda de Congo não era bem vinda à igreja e em espaço público dependia de autorização judicial. Universitários e intelectuais recém-chegados na comunidade passaram a se interessar pela manifestação e colaborar para que alguns desses problemas fossem amenizados. (MACEDO, 2008, págs. 34 a 43)

Alcides passava por muitas dificuldades financeiras e sua esposa Ignácia tinha sérios problemas de saúde. Vizinho de uma igreja evangélica, foi aconselhado por um pastor a se desfazer dos tambores, pois segundo ele estavam associados “à macumba”, o motivo pelo qual a vida do casal não estava bem. Com o passar do tempo sua situação agrava-se e ele resolve vender os tambores e ingressar à religião evangélica. Um recém morador, universitário, vindo de família de posses, resolve comprar os barris e leva-os para a Fazenda Camping, área próxima à Barra do Jucu. A partir daí, os encontros de congo passam a acontecer nesse local e muitos eventos são promovidos ao som da Banda de Congo. Universitários e estudiosos começam a frequentar o local para ver de perto as rodas de tambor. Alcides não permanece na igreja evangélica por muito tempo, já que desde criança tinha uma devoção a São Benedito e uma intensa relação com o Congo. Decide voltar para o grupo, mas não poderia mais ser o mestre, pois o cargo já havia sido ocupado por Honório Oliveira Amorim. Mesmo assim continua a participar das rodas e festejos.

No final dos anos 80, um dos eventos ocorridos na Fazenda Camping, contou com a presença do cantor Martinho da Vila que conheceu de perto o grupo e suas toadas. Convidou então os componentes a participarem com ele de um show no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Os conguistas embarcaram para o Rio e se apresentaram ao lado de Martinho da Vila. Ao final do show o cantor convidou três conguistas a permanecerem na cidade e gravar algumas toadas de Congo em seu disco “O Canto das lavadeiras” que

estava prestes a ser lançado. A partir daí foi gerado um conflito, pois alguns conguistas, inclusive o próprio mestre, não julgaram ética a postura do artista.



Figura 5 : Encontro de Martinho da Vila com a Banda de Congo da Barra do Jucu.
Fonte: Arquivo particular.



Figura 6 : Martinho da Vila e a rainha da Banda de Congo, Dona Luzineth
Fonte: Arquivo particular.

Ao retornarem à Barra do Jucu os desentendimentos em torno do evento continuaram e vários conguistas se afastaram da Banda. Alcides já não participava com tanta frequência das rodas, mas mantinha o desejo de voltar a ser o mestre da Banda que ele criou. Foi então que um morador da Barra, Rafael Fialho, resolveu doar algumas barricas de vinho para que Alcides fizesse os tambores e montasse novamente seu grupo. Mas em 1990 Alcides faleceu. Seu filho Virgílio Silva, junto com outros conguistas que estavam afastados do Congo, resolveu homenagear o pai formando a Banda de Congo Mestre Alcides.



Figura 7: Banda de Congo Mestre Alcides na praia da Barra – década de 1990
Fonte: Arquivo particular

No fim dos anos 90 ocorre outro conflito na Banda de Congo da Barra do Jucu e ela se desintegra mais uma vez. A partir daí foi criada a Banda de Congo Tambor de Jacarenema e a Banda de Congo da Barra do Jucu passou a ser chamada de Banda de Congo Mestre Honório (MACEDO, 2008, págs. 44 a 54). Atualmente os três grupos continuam tocando e realizando cada qual sua “Fincada do Mastro”.



Figura 8: Banda de Congo Mestre Honório - 2013
Fonte: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=380801352033858&set=a.205936459520349.45015.100003119906827&type=1&theater>



Figura 9: Banda de Congo Mestre Alcides - 2014
Fonte: Gustavo Azevedo



Figura 10: Banda de Congo Tambor de Jacarenema - 2013
Fonte: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=208929002554622&set=a.208921635888692.44520.100003125705158&type=3&theater>

3. SÃO BENEDITO E O CONGO

São Benedito nasceu na Sicília (Itália) no ano de 1524, filho de Cristóvão Monassero e Diana Lercan, mouros escravos. Pela descendência seria também um escravo, porém, nunca foi tratado como tal pelos seus senhores. Criado sob os princípios religiosos católicos, durante sua infância já tinha a confiança da guarda de rebanhos e durante o tempo em que pastavam as ovelhas, dedicava-se às orações (ELTON, 1988, p. 9). Foi convidado pelo eremita Jerólamo de Lanza a se tornar eremitário e passou a viver em penitência para santificar a carne e o espírito. Dezesete anos após cumprir votos de obediência passou a trabalhar como cozinheiro no convento dos Capuchinhos. Foi eleito pelos irmãos de comunidade como Superior do mosteiro e era considerado “iluminado pelo Espírito Santo”. Morreu em 1589 em Palermo após uma vida inteira de vigílias, jejuns e penitências (ELTON, 1988, p.14). Seus prodígios ficaram conhecidos em grande parte do mundo e “no início do XVII, algumas décadas após sua morte, sua devoção já havia se tornado popular em Portugal. As primeiras notícias de sua devoção em Angola datam do final do século XVII” (REGINALDO, 2005, p.38 e 39). No Brasil, registra-se que a devoção a São Benedito chegou no século XVIII, “sabendo que, na Bahia, em 1686, já existia uma Irmandade do Beato Benedito. (...) Não se pode precisar, com exatidão a data em que se fundou no Espírito Santo, a irmandade com seu nome, mas é de ajuizar-se ter sido posterior a 1686” (ELTON, 1988, p.14).

A devoção ao santo no Estado é marcada principalmente pelos festejos populares que passaram a ser realizados como

(...) pagamento de promessa por parte de escravos que se salvaram de um naufrágio agarrando-se ao mastro do navio. A origem da festa em Aracruz também remete à história de um navio que, carregado de escravos, naufragou na costa do Espírito Santo. Durante o naufrágio, os escravos clamaram à Providência Divina e pediram ajuda a São Benedito, conseguindo sobreviver agarrando-se ao mastro do navio, razão por que, simbolicamente, se puxa o barco com o mastro dentro, em cortejo envolvendo toda a comunidade³.

³ CAPAI, Humberto (Coord.) *Atlas do Folclore Capixaba*. Espírito Santo; Sebrae/ES; 2009, p. 84

Segundo a oralidade de Mestre Antonio Rosa⁴, o naufrágio ocorreu em 1856, no litoral de Nova Almeida com o navio Palermo. E no município da Serra, “os 25 músicos que integram as bandas de Congo, representam os 25 escravos que se salvaram do naufrágio, (...) agarrando-se ao mastro que continha uma imagem de São Benedito”⁵. Desde então, as comunidades de negros do litoral capixaba passaram a fincar o mastro todos os anos para agradecer o milagre.

3.1 A fincada do mastro na Barra do Jucu

A “fincada” do mastro de São Benedito na Barra do Jucu acontece todos os anos no mês de Dezembro e a “retirada” no mês de Janeiro. É uma festa profano religiosa em homenagem ao Santo padroeiro das Bandas de Congo locais, em que um mastro é carregado nas costas dos guardiões, seguido de um cortejo da banda de congo e outros participantes, para fincá-lo em um local determinado pelo grupo. Geralmente saem da casa onde ficam guardados os tambores para chegar ao destino final que é local determinado para acontecer o ritual de fincada. Durante o trajeto, o grupo caminha tocando e cantando toadas do Congo, enquanto o mastro é carregado por guardiões. Na frente do grupo, algumas mulheres carregam estandartes geralmente com imagens do santo padroeiro ou que tenham caráter religioso. O grupo costuma realizar pequenos intervalos na caminhada, mas sempre tocando. A cada distancia percorrida, o número de pessoas que acompanham o cortejo aumenta. Em algumas festas é possível notar uma multidão atrás da banda. Ao chegarem ao local de fincada, colocam os tambores no chão em forma de círculo, enquanto os guardiões fincam o mastro em um buraco. Este é, sem dúvida, o momento mais importante da festa. Ouvem-se fogos, aplausos, risos e choros e a música não cessa. Alguns devotos aproximam-se do mastro apoiando suas mãos e fazendo orações, outros tentam a qualquer custo arrancar as fitinhas amarradas no mastro, algumas com medalhinhas de São Benedito.

A banda permanece tocando em “roda”, com os tambores acomodados no chão. Em torno, o público aprecia e acompanha o desenrolar do festejo. Depois de um período determinado pelo mestre, o grupo se levanta e faz o caminho de retorno, novamente

⁴ Mestre Antonio Rosa é um dos principais mestres do Congo da Serra, falecido atualmente.

⁵ Disponível em http://www.ape.es.gov.br/espirtosanto_negro/historia_congo.htm

tocando em forma de cortejo, até o ponto inicial de onde partiram. Na comunidade há três bandas de congo, por isso, a data, o trajeto, as músicas, os pontos de parada e fincada, distinguem-se de acordo com a escolha de cada grupo.

Na Barra do Jucu a devoção a São Benedito é uma característica marcante nas bandas de congo e é manifestada principalmente em suas fincadas e retiradas do mastro. Pode-se observar que é uma herança deixada por moradores antigos e conquistados que tiveram contato ao longo de suas vidas com as manifestações populares que tem o santo como padroeiro. Mestre Alcides foi um dos principais disseminadores desta devoção na comunidade e tinha um “respeito” incomum pelo santo. Achava uma ofensa, por exemplo, que se reaproveitasse o mesmo mastro nas fincadas⁶. Dizia que São Benedito foi escolhido por Deus para ser o chefe das Bandas de Congo. Nas palavras do mestre,

se batia, se brincava, mas se respeitava. Eu não ia passar na beira de uma banda de congo: Ih! Ah! [caçoar] Não. Eu tinha que respeitar. Por que eu não estaria respeitando aqueles que estavam ali, eu estaria respeitando São Benedito. Por que ele tá ali. Em toda Banda de Congo São Benedito tá ali, dando seu passeiozinho. Nós não temos poder pra ver ele, mas ele tá ali. É onde nós temos que agradecer a Deus e a São Benedito.⁷



Figura 11: Alcides Gomes da Silva (centro) com sua família e o mastro de São Benedito - 1986
Fonte: Arquivo particular

⁶ Antigamente havia também a etapa da “cortada” do mastro, que com o passar dos anos foi cessando na comunidade da barra do jucu. Em outras regiões do Estado esta prática ainda pode ser encontrada.

⁷ SILVA, Alcides Gomes da. Entrevista concedida a Fátima Lopes. Barra do Jucu, 1990.

Atualmente é raro encontrar devotos como Mestre Alcides no bairro, salvo pessoas de idade avançada que ainda trazem consigo antigos costumes religiosos. Nas fincadas do mastro é possível encontrar participantes com diferentes intenções: “admiradores”, que costumam homenagear o santo apenas na data do festejo, os “performáticos”, que fecham os olhos colocando as mãos no mastro, preocupados em agir como valorizadores da cultura popular e os “alienados”, que participam da festa sem ao menos saber quem está sendo homenageado e por que⁸.

A banda Tambor de Jacarenema, em suas fincadas do mastro, realizam uma missa em louvor a São Benedito na casa de “Dona Dorinha”⁹ antes de iniciarem o cortejo. Nessa ocasião estão integrantes do grupo, guardiões do mastro e alguns participantes da festa. É um dos momentos da festa em que o “sagrado” tem maior destaque em relação ao “profano”. Os participantes oram e distribuem um bolo, alguns premiados com a medalhinha do santo. Nesse espaço é mais difícil notar a presença de pessoas embriagadas, ou praticando atos que soem como desrespeito à doutrina religiosa da manifestação. Por se tratar de um local particular e transformado por algumas horas em uma espécie de templo sagrado, há certa restrição à entrada do público em massa. Já durante o percurso, à medida que a distância percorrida aumenta e o número de seguidores do cortejo também, o controle do grupo sobre a festa diminui.

Na realidade, o ritual pelo qual o homem constrói um espaço sagrado é eficiente à medida que ele reproduz a obra dos deuses. A fim de compreendermos melhor a necessidade de construir ritualmente o espaço sagrado, é preciso insistir um pouco na concepção tradicional do “mundo”: então logo nos daremos conta de que o “mundo” todo é, para o homem religioso, um “mundo sagrado”.¹⁰

O consumo de álcool nas festas populares na comunidade não é uma prática contemporânea. Desde as primeiras fincadas do mastro e rodas de tambor era comum a presença da cachaça e de outras bebidas alcoólicas. Alguns conguistas inclusive mantêm o costume de banhar o mastro com vinho no momento da fincada,

⁸ Os rótulos foram dados por mim após vinte anos de participação na festa observando minuciosamente as transformações, porém não tem a intenção de desmerecer as diferentes atuações, somente explicitá-las.

⁹ “Dona Dorinha” é uma conguista atuante, filha de Dona Darcy, a conguista mais velha do congo da Barra.

¹⁰ ELIADE, 1992, p.21

uma espécie de oferenda ao santo. É claro que mesmo sendo um elemento parte da festa, nota-se a insatisfação dos conguistas quando o consumo exagerado de álcool provoca consequências para o desenvolvimento tanto das apresentações informais quanto dos festejos de São Benedito. Nesse espaço expressivo de devoção e lazer por fim, o sagrado e o profano se complementam. Como escreveu Carlos Rodrigues Brandão:

“Apesar dos esforços da Igreja para separar uma parte propriamente religiosa das outras, folclóricas ou das francamente profanas, para o devoto popular o sentido da festa não é outra coisa senão a sucessão cerimonial de todas estas situações, dentro e fora do âmbito restrito dos ritos da Igreja.”¹¹

4. A ESPETACULARIZAÇÃO DO CONGO

De acordo com Canclini, o patrimônio cultural é um recurso utilizado para afirmar as diferenças entre classes subalternas e hegemônicas. Ele diz que os setores dominantes definem quais os bens merecem ser conservados e atribuem a ele um valor, para isso dispõem de estrutura econômica e intelectual. Diferentemente, as classes populares às vezes dispõem apenas de muita imaginação para conseguir criar e dificilmente conseguem competir com a classe dominante. Mesmo que seus produtos alcancem grande valor estético, como a música, a dança, e outras práticas tradicionais, os setores populares tem menor possibilidade de fazer com que se tornem patrimônio generalizado e por fim reconhecido (CANCLINI, 2013, p. 196). Com o crescimento da Indústria Cultural, que a cada dia procura produtos novos e mais atraentes para o mercado, é comum notar que os setores dominantes se utilizam a cada dia da fragilidade das camadas populares e manipulam suas práticas tradicionais de acordo com seus interesses, usando como justificativa a difusão e a promoção da cultura popular.

Como exemplo, retomo aqui o contato de Martinho da Vila com a Banda de Congo da Barra do Jucu na década de 1980. Em seu disco “O canto das lavadeiras” foram incluídas toadas do Congo, como “Cabelo Louro”, “Moça Bonita” e “Solte os cabelos” em forma de pout-pourri. Em outra faixa, foi gravada a canção Madalena do Jucú que ficou conhecida nacionalmente. A partir daí, o Congo ganhou visibilidade e prestígio no Estado. Antes, mal visto em muitas comunidades, o Congo passou a ser motivo de

¹¹ BRANDÃO, Carlos Rodrigues. A cultura na rua. Campinas, SP: Papirus, 1989, p.37

orgulho, um símbolo identitário. Por outro lado, com essa “valorização”, os grupos populares cada vez mais foram descontextualizados e deslocados do seu espaço acústico e tradicional, para espaços privados e com fins lucrativos.

Concordando com as palavras de Canclini, o “popular” nessa história é o excluído, é aquele que não tem patrimônio ou não consegue mantê-lo conservado. O popular também costuma estar sempre associado ao pré-moderno e é tratado como destinatário, obrigado a reproduzir a ideologia dos dominantes (CANCLINI, 2013, p.205). Nesse contexto, cada vez mais políticos, empresários, grupos midiáticos, de turismo, de entretenimento, foram aproximando-se do Congo e utilizando suas práticas culturais, para sustentar seus interesses e suas posições.

Mesmo sabendo que a Cultura popular não é imutável, é impossível dizer que o processo de espetacularização das manifestações populares, não altera significativamente as práticas tradicionais e a espontaneidade dos grupos. É comum difundir-se a ideia de que as apresentações remuneradas e a divulgação nos meios de comunicação de massa possibilitam a preservação dos grupos populares. No entanto as instituições, ao promoverem as manifestações, apresentam interesses diversos. Segundo Carvalho, o termo Espetacularização é definido como:

operação típica da sociedade de massas, em que um evento, em geral de caráter ritual ou artístico, criado para atender a uma necessidade expressiva específica de um grupo e preservado e transmitido através de um circuito próprio, é transformado em espetáculo para consumo de outro grupo, desvinculado da comunidade de origem.¹²

Esse processo está ligado à Indústria do Entretenimento e à Sociedade do Espetáculo, que tiveram origem nas transformações tecnológicas ocorridas a partir do século XIX e durante o século XX.¹³ Ao ver seus produtos de consumo desaparecerem a Indústria do Entretenimento precisa oferecer constantemente novas mercadorias, para isso, procura toda a gama da cultura para encontrar material aproveitável. O que ocorre é que esse material, não pode ser oferecido como é de origem, precisa ser alterado e

¹² CARVALHO, 2010, P. 47

¹³ SEVCENKO, Nicolau. A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa. Sao Paulo: Companhia das Letras, 2001. P.80

preparado para ser entretenimento e consumo fácil.¹⁴ A interdependência global, fragmenta os códigos culturais, o consumismo global cria consumidores para os mesmos bens, públicos para as mesmas mensagens e imagens, mesmo entre pessoas separadas pelo tempo e espaço. Essa exposição da cultura nacional a influências externas dificulta a conservação das identidades culturais. Na medida em que a vida social é intercedida pelo mercado global, mais as identidades se tornam desvinculadas, desalojadas, do tempo, lugar, história, tradição específica.¹⁵

Antigamente, em uma sociedade tradicional, principalmente no meio rural, as manifestações aconteciam de forma acústica, o que fazia com que as relações sociais fossem intensificadas, o que acentuaria o presente, a simultaneidade e a riqueza de cada instante. Com a introdução da imprensa mecanizada, gerou-se uma cultura de espectadores, o que acabaria por causar um formato de manifestações dirigidas a um público e não mais praticadas de forma espontânea.¹⁶ Diante de tais transformações, podemos notar certo esvaziamento da cultura popular e de seus elementos que, segundo Sevcenko, são metodicamente selecionados e incorporados pela indústria do entretenimento, porém são “descontextualizados, neutralizados e encapsulados, em doses módicas, para uso moderado, nas horas apropriadas” (SEVCENKO, 2001. p. 79).

É importante dizer que o diálogo acima não sugere uma cristalização da cultura imaterial. Ele chama a atenção para as questões de dominação apropriação inadequada feita pelas grandes indústrias. Sabe-se que as práticas culturais são dinâmicas, a todo tempo se transformam.

Ao contrário do que acontece com a cultura erudita ou popularizada através de meios de comunicação de massa, onde os produtos culturais exibem padrões de curta duração, os do folclore, mesmo quando renovados por necessidade de adaptação a novos contextos, ou pela iniciativa criadora de seus praticantes, preservam por muito tempo os mesmos elementos dentro de uma mesma estrutura. (BRANDÃO, 2006, p.42).

Essas transformações não necessariamente têm relação com o processo de espetacularização, expropriação e canibalização. Elas iniciam-se a partir de necessidades

¹⁴ ARENDT, Hannah. Entre o passado e o futuro. 6. ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 2007. P.259

¹⁵ HALL, 2005, p.73 - 75

¹⁶ SEVCENKO, 2001, p. 80.

como a escassez de algum material ou elemento importante para as práticas do grupo, a morte de participantes, ou destituição dos grupos pelo processo de migração dos espaços rurais para os espaços urbanos. O que de fato quero dizer, é que a sobrevivência e continuidade das manifestações não dependem dos mecanismos da Indústria do entretenimento, nem dos meios de comunicação de massa. Mesmo sendo mutáveis, elas podem permanecer por muito tempo se políticas de patrimônio cultural adequadas forem pensadas e realizadas para a preservação desses bens culturais tão importantes para humanidade.

4.2 Entre a hegemonia e a subalternidade: a encenação do popular

Em seus textos Canclini não julga os meios massivos de comunicação como uma ameaça às tradições populares. Diz inclusive que o processo de homogeneização das culturas autóctones da América se iniciou bem antes do rádio e da televisão (CANCLINI, 2013, p. 256). Mas em muitos momentos explicita as oposições: moderno x tradicional, culto x popular, hegemônico x subalterno, e, um interesse dos setores hegemônicos em manter sua posição dominante ao promover a modernidade e exaltar a diferença (CANCLINI, 2013, p. 206).

As Bandas de Congo da Barra do Jucu como outras bandas do Espírito Santo, se tornaram uma espécie de produto turístico do Estado, principalmente a partir da repercussão de “Madalena do Jucu” difundida por Martinho da Vila. Como foi dito acima, as apresentações dos grupos de congo passaram a acontecer com mais frequência e os conguistas conquistaram maior reconhecimento de suas práticas. Mas se por um lado essa valorização da Cultura popular produziu um sentimento de identidade, pertencimento e autoestima, por outro gerou demandas que crescem a cada dia: As festas de Congo, antes espontâneas e acústicas, em alguns Municípios, já contam com grandes palanques que oportunizam apresentações de bandas comerciais e a autopromoção de políticos em plena campanha, para atrair o público em quantidade; São cada vez mais frequentes as contratações e os convites aos grupos de Congo para apresentações nos mais variados espaços, em que o contratante muitas vezes determina o tempo de apresentação, o número de participantes e até mesmo as músicas que a

plateia gostaria de ouvir, como aquelas gravadas pelo cantor Martinho da Vila. Para essas ocasiões, os grupos precisam se (re) configurar em formato de espetáculo, para assim atender aos quesitos do evento.

Mas o que ocorre quando o grupo de congo é deslocado do seu espaço original para o palco? São muitas as ressignificações, que influenciam principalmente a frequência das rodas de tambor na comunidade. Levando em consideração a condição das classes sociais em que estão inseridos os praticantes do congo, não é de se admirar a seguinte situação: se atualmente pode-se tocar congo num palco e receber um cachê para isso, as rodas informais no bairro acabam perdendo o sentido – salvas as Fincadas e Retiradas do Mastro de São Benedito, mas que também se tornou um evento de grande porte.

A posição/ distribuição dos tambores é um fator determinante na comunicação dos conguistas e a desterritorialização dos grupos altera significadamente essa prática. Ao se apresentarem de maneira acústica, para eles mesmos, os tambores se distribuem em forma de “lua cheia”¹⁷. Nessa forma o campo de visão dos conguistas é completo possibilitando maior comunicação cantada e rítmica entre eles. Numa apresentação em palco, por exemplo, a preocupação é a visão do público, por isso os tambores ficam em forma de “meia lua”, limitando a interação dos tocadores. O repertório costuma ser pré-determinado, objetivando uma boa recepção da plateia. Não costumam utilizar muitas músicas que contenham versos e propiciem improvisos, optam pelas toadas que tenham refrãos constantes e que facilitem a compreensão dos ouvintes. Na maioria das vezes é preciso o uso do microfone o que de certa forma, individualiza as estrofes. Nas palavras de Carvalho, espetacularizar tradições populares significa afirmar a existência dos seguintes processos:

- a. que elas são descontextualizadas segundo os interesses da classe consumidora e dos agentes principais da espetacularização;
- b. que elas são tratadas como objeto de consumo e, mais complexo ainda, como mercadoria. Passam, assim, do valor de uso com que se inscrevem no contexto das comunidades que as criam e reproduzem para se tornarem valor de troca, passíveis de serem mais ou menos importantes a depender dos padrões de desejo e de fruição dos consumidores que as escolhem e identificam;

¹⁷ Formato de circunferência

c. que são ressignificadas de fora para dentro. Serão os interesses embutidos no olhar do consumidor que definirão o novo papel que passarão a desempenhar. Trata-se aqui de uma operação muito distinta das eventuais e múltiplas ressignificações que sucedem, provocadas de dentro, ou seja, pelos próprios artistas populares no contexto das comunidades onde atuam.¹⁸

Não seria adequado dizer que a promoção e a difusão são mecanismos prejudiciais aos grupos de congo. Num mundo globalizado e capitalista não sobreviveriam inclusive, sem essas ações que possibilitam o reconhecimento, a geração de recursos e políticas públicas importantes para a continuidade de suas práticas. Nesse contexto o campo de negociações se torna fundamental para que as relações de poder entre contratantes e contratados deixem de ser assimétricas.

Elementos como repertório, formato de roda, formação do grupo, etapas e tempo de apresentação podem ser propostas pelos conguistas, de maneira que se adequem ao “espaço” e atenda as necessidades de ambas as partes, sem prejudicar “a missão expressiva a que se dispuseram internamente” (Carvalho, 2000). Esta missão diz respeito às dimensões locais de “identidade, pertença, religiosidade, consciência histórica, criação estética, originalidade, fonte de autoestima, e resistência política (Op. Cit, p. 79)”. Nas palavras de Canclini,

As interações entre hegemônicos e subalternos são palcos de luta, mas também onde uns e outros dramatizam as experiências da alteridade e do reconhecimento. O confronto é um modo de encenar a desigualdade (embate para defender a especificidade) e a diferença (pensar em si mesmo através daquele que desafia)¹⁹

Ao serem convidados a participar de algum evento, portanto, é fundamental que os grupos populares saibam negociar com seus contratantes, expondo suas necessidades e condições de apresentação. “Devem-se lutar pelo controle econômico e cultural da sua produção e de todas as instancias onde ela pode ser refuncionalizada e ressignificada”. Na medida em que as classes populares rurais e urbanas desempenhem este papel de

¹⁸ CARVALHO, 2010, p. 49

¹⁹ CANCLINI, 2013, p. 279

protagonista, teremos uma cultura que surja democraticamente da reconstrução crítica da experiência vivida (CANCLINI, 1982, p. 111).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O espetáculo moderno produz a ideia de “vivência” que é oposta à ideia de “experiência”. Enquanto a experiência se relaciona com os campos de existência do sujeito – estético, emocional, intelectual, espiritual e afetivo – que o ajuda a se reconectar com sua comunidade e sua tradição, a ideia de vivência é um elemento do mundo “moderno urbano-industrial massificado, caracterizado pela ausência de profundidade histórica e tradicional dos eventos e, conseqüentemente, por sua superficialidade e fugacidade, tanto no nível individual como no coletivo. Espetacularizar significaria, então, entre outras coisas, dissolver o sentido do que é exibido para deleite do espectador” (CARVALHO, 2010, APUD BENJAMIN 1985a, 1985b).

O desenvolvimento capitalista tende a absorver e homogeneizar as formas de produção material e cultural das comunidades tradicionais. E essa é uma tendência claramente aprovada e incentivada por diversos setores massivos e até mesmo por estudiosos, que afirmam ser um processo pós-moderno e inevitável. Mas o que às vezes passa despercebido nesse contexto é o fato do capitalismo industrial ser incapaz “de proporcionar trabalho, cultura, assistência médica para todos”. Essa ambigüidade vem de um duplo movimento da classe dominante: “pretendem impor aos dominados os seus modelos econômicos e culturais e, ao mesmo tempo, procuram apropriar-se do que não conseguem anular ou reduzir” (CANCLINI, 1982, p. 110).

As Bandas de Congo da Barra do Jucu não são as únicas inseridas no processo de Espetacularização, são muitas as manifestações populares tradicionais do Estado, do Brasil e do mundo que vivenciam ou já atravessaram esse momento. Muitas se extinguíram, outras se dissolveram ou se transformaram para atender às demandas do público capitalista.

O discurso presente neste trabalho, não propõe a cristalização das Bandas de Congo, mas uma reflexão que possibilite a busca de estratégias e posturas responsáveis na utilização e na inserção dos grupos populares em eventos. Ao mesmo tempo, que os

praticantes da cultura popular entendam a importância de estabelecer um campo de negociações com seus contratantes, para que nesse processo de espetacularização, suas práticas não sejam diluídas.

É preciso ressaltar também que não basta “resgatar” a cultura popular, como se seus praticantes não fossem capazes de negociar suas condições e escolhas com os setores dominantes. Uma possível saída é a organização de “cooperativas e sindicatos a partir dos quais possam ir reassumindo a propriedade dos meios de produção e de distribuição” (CANCLINI, 1982, p. 110). Mais importante ainda é que não percam de vista seus valores simbólicos, o sentido de suas manifestações e do seu papel na sociedade.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. 6. ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 2007.
- BARROS, Paula Guedes de. *Banda de congo da Barra do Jucu*. Vitória: UFES, Sub-reitoria Comunitária e Coordenação de Folclore, 1983.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *A cultura na rua*. Campinas, SP: Papirus, 1989.
- _____. *O que é folclore*. 13ª edição. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. 4ª.ed. São Paulo: Edusp, 2013.
- _____. *As Culturas Populares no Capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CAPAI, Humberto (Coord.) *Atlas do Folclore Capixaba*. Espírito Santo; Sebrae/ES; 2009.
- CARVALHO, José Jorge de. “Espetacularização” e “canibalização” das culturas populares na América Latina. *Revista Antropológicas*. 2010, vol. 21 (I): pp. 39-76. Disponível em: <http://www.revista.ufpe.br/revistaantropologicas/index.php/revista/article/view/189/140>.
- _____. *Metamorfozes das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria do entretenimento* In: LONDRES, C. et al. *Celebrações e saberes da cultura popular: pesquisa, inventário, crítica, perspectiva*. Rio de Janeiro: Funarte/IPHAN/CNFCP, 2004.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1992

ELTON, Elmo. *São Benedito, sua devoção no Espírito Santo*. Vitória: Departamento Estadual de Cultura-ES/Ministério da Cultura, 1988.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

MACEDO, Inara Novaes. *A História de Mestre Alcides Gomes da Silva*. 2008. Monografia (Bacharelado em Artes) Departamento de Artes, Universidade Federal do Espírito Santo, 2008.

REGINALDO, Lucilene. *Os Rosários dos Angolas: irmandades negras, experiências escravas e identidades africanas na Bahia setecentista*. Campinas, SP: [s.n.], 2005.

SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa*. Sao Paulo: Companhia das Letras, 2001.