

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO EM ARTES

Inara Novaes Macedo

ENTRE RIOS, PRAIAS E PLANETAS: TRAVESSIAS DO CONGO DA BARRA DO JUCU

VITÓRIA
2015

INARA NOVAES MACEDO

ENTRE RIOS, PRAIAS E PLANETAS: TRAVESSIAS DO CONGO DA BARRA DO JUCU

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Nexos entre Arte, Espaço e Pensamento.

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Aissa Afonso Guimarães.

Vitória
2015

INARA NOVAES MACEDO

ENTRE RIOS, PRAIAS E PLANETAS:
TRAVESSIAS DO CONGO DA BARRA DO JUCU

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Nexos entre Arte, Espaço e Pensamento.

Aprovada em de de 2015.

COMISSÃO EXAMINADORA

_____

Prof.ª Dr.ª Aissa Afonso Guimarães
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientadora

_____

Prof.ª Dr.ª Gisele Barbosa Ribeiro
Universidade Federal do Espírito Santo
(PPGA/UFES)

_____

Prof. Osvaldo Martins de Oliveira
Universidade Federal do Espírito Santo
(PPGCS/UFES)

Aos congueiros que fazem o Congo acontecer e que acreditam verdadeiramente nele.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a bondade e a misericórdia de Deus pela oportunidade da existência, ao São Benedito e aos anjos da guarda por me iluminarem e me protegerem nessa caminhada.

Ao Seu Alcides Gomes da Silva, um dos pioneiros do Congo na Barra do Jucu e grande incentivador da prática e da devoção a São Benedito nessa e em diversas comunidades do antigo território de Araçatiba. Um ser iluminado, que enfrentou a pobreza, a discriminação e quase o esquecimento de suas obras. Mesmo assim tocou Congo sorrindo e acreditou em sua continuidade até o último dia de sua vida.

À Maria Celeste. Sem ela teria sido muito mais difícil.

À minha mãe Carminha, que me apresentou ao Congo e me ensinou a valorizar a história e a memória das pessoas. Junto com seu companheiro Rodrigo Mathias, deu-me abrigo, comida e cuidado em todos os momentos que precisei, principalmente nos últimos meses da escrita deste trabalho.

Ao meu pai e herói, que me ensinou a gostar de música, sempre incentivou a minha arte e apoiou todas as minhas escolhas.

À minha vovó Gentila, índia botocuda, católica benzedeira, doce, que faz café quentinho, conta um monte de histórias, acalma meu coração com chá de melissa e me ensina a rezar o terço.

Ao Cristiano, meu companheiro de todas as horas difíceis, que enfrentou junto comigo os obstáculos que não eram dele e não deixou que eu desistisse no meio do caminho.

Ao Ernesto Ramos (Seu Caboclo) e todos que se disponibilizaram em falar sobre a vida de Seu Alcides e sobre suas próprias histórias de vida. Além de contribuírem imensamente com a pesquisa me ensinaram a ser uma pessoa muito melhor.

Ao grande Mestre Honório e a todos os conguistas que já se foram, pelos seus ensinamentos e dedicação ao Congo da Barra do Jucu.

Aos membros das Bandas de Congo da Barra do Jucu: Mestre Alcides, Mestre Honório e Tambor Jacaranema, que contribuíram muito com o trabalho e que lutam todos os dias para manter viva nossa tradição.

A toda minha família pelo amor e acalento.

À Eloá Carvalho minha amiga e “co-orientadora” de todas as horas, que com sua sensibilidade e inteligência abraçou a causa desse trabalho e me orientou sem pedir nada em troca.

À Adriana Bravin pela aula de Congopop e generosidade em atender a todas as minhas demandas e à Giovanna Santos pela prontidão em contribuir com essa pesquisa ao me dar acesso aos materiais necessários.

Ao Julio Gomes, grande pesquisador e defensor incansável das causas da cultura popular, sobretudo do Congo, que com toda paciência e gentileza muito me ensinou e disponibilizou todo material necessário para a realização dessa pesquisa.

Ao pessoal do Pet Cultura da UFES e ao professor Aparecido José Cirillo que durante o estágio docência me acolheram e me deram a oportunidade de participar da equipe de pesquisa, contribuíram muito com meu trabalho e ainda me apresentaram a Bruna, minha orientadora espiritual.

À Bruna Wandekoken que me socorreu em momentos difíceis e me apresentou aos queridos irmãos da casa Irmãos do Caminho, onde recebi tratamento e ensinamento sobre amor e fé.

À Fabiana Pedroni pela competência e sensibilidade no trabalho de revisão de texto.

À Mariana Pinter Chaves pelas ideias inspiradoras, sobretudo as “travessias”.

A todos os meus amigos mais próximos e mais distantes pela paciência com minha fase caseira, preocupada e ansiosa durante esses dois anos. Aos que me incentivaram a persistir, que não me chamaram "pro rock", mas me convidaram para espairecer, que me deram comida, café e amor quando precisei.

Enfim, ao curso de Mestrado em Artes, à Fapes (Fundo de Amparo à Pesquisa do Espírito Santo) e à minha orientadora Aissa pela oportunidade de experimentar esse momento acadêmico que foi um divisor de águas em minha vida. Diante de todo o caos mental, físico e espiritual ocasionados por esse período de pressão que só depende de nós, passei a me perceber melhor a partir do trabalho solitário da dissertação. Mergulhei nesse mundo paralelo ao outro lá fora e, sem dúvida, não só aprendi mais sobre o Congo, como também muito sobre mim.

Eu atravesso as coisas – e no meio da travessia não vejo! – só estava era entretido na idéia dos lugares de saída e de chegada. Assaz o senhor sabe a gente quer passar um rio a nado, e passa, mas vai dar na outra banda é num ponto mais embaixo, bem diverso do que em primeiro se pensou (...) o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia.

(João Guimarães Rosa)

RESUMO

O Espírito Santo abriga grande diversidade de expressões populares tradicionais que se dividem em grupos, saberes e celebrações. Uma das práticas mais evidentes são as bandas de Congo que abrangem grande parte do Estado e ganham cada vez mais notoriedade. A Barra do Jucu é uma das comunidades mais antigas do Espírito Santo, uma vila de pescadores que séculos atrás compunha parte da grande fazenda Araçatiba fundada pelos Jesuítas e administrada no século XIX pelo coronel Sebastião Vieira Machado. A diversidade cultural dessa região habitada por africanos, indígenas e europeus, propiciou o surgimento de práticas populares como a Marujada, a Folia de Reis e as Bandas de Congo, que persistem até hoje nos municípios de Cariacica, Vila Velha, Guarapari e Viana, no passado, pertencentes à grande fazenda Araçatiba.

A formação do Congo na Barra do Jucu é resultado de rodas informais realizadas por conguistas de comunidades ribeirinhas vizinhas, promovidas principalmente pelo senhor Ignácio Vieira Machado, descendente do coronel Sebastião e lideradas por Alcides Gomes da Silva, descendente de negros africanos e açorianos habitantes da fazenda Araçatiba. Durante muito tempo essa prática foi marginalizada, mas atualmente o Congo é considerado um ícone da cultura capixaba. Essa ressignificação está ligada a um processo de valorização e projeção midiática que se iniciou nos anos 1980 e se intensificou nas décadas seguintes. Boa parte dos movimentos e eventos que estimularam esse processo ocorreu na comunidade da Barra do Jucu. Por outro lado, políticos, empresários, indústria do entretenimento e outros setores sociais, aproveitam cada vez mais dessa ascensão do Congo utilizando os grupos tradicionais para fins lucrativos e promocionais.

De prática marginal até se tornar ícone cultural, o Congo da Barra do Jucu passou por fazendas, rios, praias e planetas. E sobre essas travessias não só geográficas, mas sociais, culturais e políticas é que este trabalho pretende refletir, além das práticas tradicionais dos grupos e seus usos, buscando trazer à tona as relações entre conguistas, instituições públicas e privadas, mídia e público.

Palavras-chave: Bandas de Congo da Barra do Jucu. Identidade. Espetacularização. Negociação. Patrimônio Imaterial.

ABSTRACT

The state of Espírito Santo has diversity of popular demonstrations which are divided into groups, knowledge and celebrations. One of the most obvious practical are the bands of Congo, that cover much of the State and are increasingly notoriety. The Barra do Jucu is one of the oldest communities of the Espírito Santo, a fishing village that centuries ago consisted of the large farm Araçatiba founded by the Jesuits and administered in the nineteenth century by Colonel Sebastião Vieira Machado. The cultural diversity of this region inhabited by Africans, Indians and Europeans, has given rise to popular practices such as Marujada, Folia de Reis and Congo bands, which persist to this day in the municipalities of Cariacica, Vila Velha, Guarapari and Viana, in past, belonging to large farm Araçatiba.

The formation of the Congo in Barra do Jucu is the result of informal wheels made by conguistas neighboring riverine communities, promoted mainly by Mr. Ignacio Vieira Machado, a descendant of Colonel Sebastian and led by Alcides Gomes da Silva, descended from black Africans and Azoreans, inhabitants of Araçatiba farm. For a long time this practice has been marginalized, but currently the Congo is considered an icon of capixaba culture. This resignification is linked to a process of recovery and media projection that began in the 1980s and intensified in the following decades. Much of movements and events that stimulated this process occurred in Barra do Jucu community. On the other hand, politicians, businessmen, the entertainment industry and other sectors of society, enjoy more and more of this ascension of Congo using traditional groups to profit and promotional purposes.

Marginal practice until it becomes cultural icon, the Congo's Barra do Jucu passed farms, rivers, beaches and planets. And on these crossings not only geographical but social, cultural and political is that this work is intended to think, beyond the traditional practices of groups and their use, seeking to emphasize the relationship between conguistas, public and private institutions, media and public.

Keywords: Congo Bands of Barra do Jucu. Identity. Spectacle. Trading. Immaterial Patrimony.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Roda de tambores (banda Tambor Jacaranema) 54

Figura 2. João Amaral tocando pandeiro. Banda de Congo da Barra do Jucu, c. 1988. 55

Figura 3. João Amaral tocando pandeiro. Banda Mestre Alcides, 1998. 55

Figura 4. Jaciara dos Santos tocando chocalho (banda Metestre Honório), 2015. ...56

Figura 5. Jocimar Nunes tocando caixa (banda Mestre Alcides), 2012. 56

Figura 6. Ilustração de uma casaca feita por Dom Pedro II, 1860. 57

Figura 9. Modelos de casacas atuais confeccionadas por Vitalino (banda Mestre Honório) 58

Figura 7. Seu Antônio Beju tocando o antigo reco-reco feito de bambu (banda Mestre Alcides), década de 1990. 58

Figura 8. Vitalino Rego (banda Mestre Honório), 2013. 58

Figura 10. Banda de Congo da Barra do Jucu, década de 1980. 60

Figura 11. Uniforme da banda Mestre Honório 60

Figura 12. Alguns uniformes utilizados pela banda Mestre Alcides da década de 1990 61

Figura 13. Alguns uniformes utilizados pela banda Mestre Alcides da década de 2000 61

Figura 14. Alguns uniformes utilizados pela banda Tambor Jacaranema, década de 2000. 62

Figura 15. Estandartes das bandas de Congo da Barra do Jucu 65

Figura 16. Lusinete da Silva, rainha da banda Mestre Alcides. Década de 1990. 67

Figura 17. François Biard. Festa de São Benedito. Desenho. 71

Figura 18. Guardiões firmando o mastro na terra, 2014. 73

Figura 19. Fiéis com as mãos sobre o mastro, 2013. 74

Figura 22. Mastro da banda T. Jacaranema em frente à igreja São Pedro. 75
Figura 20. Mastro da banda M. Honório em frente à igreja N. S. da Glória 75
Figura 21. Mastro da banda M. Alcides na praia do Barrão 75
Figura 23. Imagem de São Benedito na roda de tambor, 2013. 76
Figura 24. Celebração na casa de Dona Dorinha. 78
Figura 25. Mapa do trajeto da banda Mestre Alcides 80
Figura 26. Mapa do trajeto da banda Mestre Honório 81
Figura 27. Mapa do trajeto da banda Tambor de Jacarenema 81
Figura 28. Palácio do Governo e Igreja de São Tiago, vista frontal, 1908. 83
Figura 29. Igreja de N. Sa. da Ajuda, Araçatiba, Viana-ES, início séc. XX. 85
Figura 30. Margens do antigo Rio Araçatiba, sem autor, década de 1910. 86
Figura 31. Ruínas jesuíticas, Jaguarussú, Vila Velha-ES 88
Figura 32. Ruínas jesuíticas, Jaguarussú, Vila Velha-ES 89
Figura 33. Seu Ernesto Ramos caminhando em direção às “Pedrinhas”, local onde morava Seu Alcides - Zenza, Jaguarussú, 2006. 91
Figura 34. Alcides Gomes da Silva 91
Figura 35. Joaquim Pinto da Silva, pai de Mestre Alcides. 92
Figura 36. Caderno com anotações de Honório Oliveira Amorim 94
Figura 37. Caderneta marítima de Joaquim Pinto da Silva, pai de Mestre Alcides. 96
Figura 38. Caderneta marítima de Alcides Gomes da Silva 97
Figura 39. Porto de Vitória, proximidades do colégio e igreja São Tiago, 1909. 98
Figura 40. Rua do Comércio, 1909 98
Figura 41. Exibição de Marujada, 1949. 103
Figura 42. Ignácio Vieira Machado 105
Figura 43. Certidão de casamento de Seu Alcides com Dona Ignácia 108
Figura 44. Festa de Fincada do Mastro, 1979. 109

Figura 45. Festa de Fincada do Mastro, 1979. 110
Figura 46. Antônio Beju, Gisele, Alcides, Ignácia e Maria, década de 1980. 112
Figura 47. Honório Oliveira Amorim, 1988. 115
Figura 48. Alguns membros da Banda de Congo Mirim da Barra do Jucu, 1988. 116
Figura 49. Cartaz do 3º Encontro de Arte Negra do grupo Kizomba. 117
Figura 50. Encontro de Martinho da Vila com a Banda de Congo da Barra do Jucu, 1988. 118
Figura 51. Martinho da Vila e a rainha da banda de Congo, Dona Luzineth, 1988. 118
Figura 52. Banda de Congo Mestre Alcides na praia da Barra, década de 1990. 120
Figura 53. Integrantes da Banda II 122
Figura 54. Integrantes da banda Manimal. 123
Figura 55. Primeiro disco da banda Manimal, 1997; Disco Manimal ao vivo, 2005. 123
Figura 56. Integrantes da banda Casaca, 2004 124
Figura 57. Álbum "No tambor, na casaca, na guitarra", banda Casaca. 125
Figura 58. Show de lançamento do DVD da banda Casaca, 2014. 125
Figura 59. DVD banda Casaca ao vivo, 2014 126
Figura 60. Banda de Congo Mestre Honório, 2013 127
Figura 61. Banda de Congo Mestre Alcides, 2014. 128
Figura 62. Banda de Congo Tambor de Jacarenema, 2013. 128
Figura 63. Álbum "O Canto das Lavadeiras", Martinho da Vila. 148
Figura 64. Verso da capa do disco "O Canto das Lavadeiras", Martinho da Vila (detalhe). 149
Figura 65. Verso da capa do disco "O Cantor das Lavadeiras", (detalhe). 149
Figura 66. Encarte do disco "O Canto das Lavadeiras". 150
Figura 67. Placa no mastro de São Benedito, 2012. 156
Figura 68. Mastro de São Benedito, igreja N. Sa. da Glória, Barra do Jucu, 1977. 157

LISTA DE QUADROS

Quadro 1. Histórico de datas de fundação/ formação das bandas de Congo da Barra do Jucu, seus mestres e regentes.....52

Quadro 2. Número de instrumentos usados por cada banda. 53

LISTA DE SIGLAS

SPHAN - Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

SECULT-ES - Secretaria de Estado da Cultura do Espírito Santo

CEC - Conselho Estadual de Cultura

ABACOVV - Associação de Bandas de Congo e outros Grupos Folclóricos de Vila Velha

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 15

2 PONTOS DE REFERÊNCIA(S), LOCALIZAÇÕES.. 23

2.1 Patrimônio Cultural Imaterial e seus percursos 23

2. 2 Culturas, Identidades e seus fluxos 34

2.3 Das bandas de índios às bandas de Congo da Barra do Jucu 48

2.3.1 Fincada do Mastro de São Benedito 69

3 TRAVESSIAS DO CONGO DA BARRA DO JUCU 83

3.1 Da fazenda ao rio, do rio à praia 90

3.2 Da praia à Fazenda, da Fazenda ao Rio, do Rio à praia. 114

3.3 Da praia à ilha, da ilha a Marte 121

4 DE VOLTA À PRAIA 130

4.1 De prática marginal à ícone da cultura capixaba. 130

4.2 Ressignificações do Congo tradicional 133

4.3 Negociações, atuações, reposicionamentos 140

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS 162

6 REFERÊNCIAS 168

ANEXOS 176

ANEXO A – Lei Nº 4.293 176

ANEXO B – Campanha publicitária veiculada pela Vale do Rio Doce 177

ANEXO C – Matéria do jornal A Gazeta 178

ANEXO D – Carta protocolada 179

ANEXO E – Ofício 181

ANEXO F – Diretrizes para o plano de Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial do Estado – o Congo 185

1 INTRODUÇÃO

O Estado do Espírito Santo possui grande diversidade de expressões tradicionais populares ao longo de seu território, e uma das mais evidentes são as bandas de Congo, que possuem formas e elementos simbólicos associados à religiosidade e ao cotidiano, transmitidos oralmente entre as gerações. Essa prática exerce forte influência na constituição e representação da identidade local das comunidades que possuem grupos tradicionais. De modo geral, esses grupos são formados por homens e mulheres que tocam, cantam e dançam em sua maioria em uma disposição circular. Os participantes do Congo são chamados de Congos, congueiros ou conguistas, de acordo com a região ou grupo aos quais pertencem[1].

Na maioria das bandas de Congo utilizam-se como instrumentos os tambores, casacas (ou reco-recos), chocalhos, caixas (ou bumbos), cuícas e apitos[2]. O mestre ou Capitão comanda o conjunto, rege os tocadores e puxa as toadas. A religiosidade é intrínseca, ela motiva os rituais e festejos como as Fincadas do Mastro. Nestes festejos celebra-se a devoção a algum santo, em especial São Benedito e São Sebastião, ao mesmo tempo em que estabelecem uma interação simbólica entre o meio e os sujeitos participantes do festejo. A devoção ou qualquer motivo considerado sagrado para os conguistas são retratados nos estandartes carregados pelas rainhas em cortejos de festas religiosas ou fincadas do mastro.

Durante muito tempo essa prática foi marginalizada, mas atualmente o Congo é considerado um ícone da cultura capixaba. Boa parte da ressignificação do Congo construída ao longo da história deve-se a um processo de valorização e projeção midiática que se iniciou nos anos 1980 e se intensificou nas décadas seguintes[3].

---

[1] No Brasil o Congo é uma expressão utilizada para referir-se a várias práticas populares tradicionais. No Espírito Santo existem diversas bandas de Congo, afim de não criar dubiedades, para nos referir às bandas de Congo da Barra do Jucu, nosso objeto de pesquisa, utilizaremos as expressões banda de Congo, banda, grupo, conjunto ou simplesmente Congo. Também será recorrente o uso das expressões conguistas, congueiros (e variações), para tratar dos participantes do Congo, visto que ambos os termos são utilizados na comunidade da Barra do Jucu.

[2] No primeiro capítulo dessa dissertação trabalharemos sobre os elementos básicos que compõem a maioria dos grupos de Congo, inclusive os instrumentos musicais.

[3] Em décadas anteriores já eram promovidos encontros entre bandas de Congo e pesquisas folclóricas lideradas por folcloristas, como Guilherme Santos Neves. Nessa época esses eventos já

Esse processo que envolve diversos seguimentos sociais contribuiu imensamente para a afirmação do Congo como uma das principais referências identitárias do Espírito Santo. Políticos, empresários, indústria do entretenimento e outros setores sociais, por sua vez, dentro desse movimento expansionista, passaram a fazer uso crescente dos grupos de Congo e outras formas de expressões populares tradicionais em benefício de seus interesses lucrativos e promocionais.

Somente no dia 20 de Novembro de 2014, o Congo foi registrado como Patrimônio Cultural Imaterial pela Secretaria da Cultura do Estado do Espírito Santo (SECULT-ES), através do Conselho Estadual de Cultura (CEC). Embora ainda não seja um reconhecimento em âmbito federal, o registro estadual busca possibilitar a proteção desse bem contra possíveis riscos e ameaças, ao recomendar planos e ações de salvaguarda e propondo políticas que garantam a continuidade da prática do Congo.

A partir das exposições acima, refletiremos sobre as práticas tradicionais dos grupos de Congo e seus usos pelos diversos setores sociais, sublinhando as relações entre conguistas, instituições públicas e privadas, mídia e público. Para tanto, escolhemos as bandas de Congo da Barra do Jucu e suas “travessias" geográficas, sociais e culturais, para contextualizar e conduzir as reflexões acerca do tema. Além disso, a pesquisa traz um levantamento de material que contempla dados históricos, características visuais e identitárias que envolvem o modo de organização, realização de festejos, os saberes, transmissões e os bens associados das bandas de Congo da Barra do Jucu. A disponibilização deste material em ambiente acadêmico não apenas contribui com novas pesquisas, como também serve de material ao uso dos próprios conguistas em suas articulações sociais e políticas. Essa é por ora, uma forma de agradecimento pelo “meu próprio uso” do Congo e de seus elementos em benefício acadêmico.

O interesse por este tema surgiu a partir da minha vivência no Congo da Barra do Jucu, iniciada na infância e mantida até hoje. Atualmente as bandas locais

---

contavam com uma tímida participação da imprensa e escritos sobre o assunto, entretanto, os anos 1980 foi o marco inicial do processo de valorização do Congo como um ícone identitário capixaba. Só a partir desse período, e mais intensamente a partir dos anos 1990, que o Congo passou a ter a atenção da mídia regional e do Estado do Espírito Santo.

se dividem em três: Mestre Honório, Tambor de Jacarenema[4] e Mestre Alcides, esta da qual faço parte desde sua fundação. Minha mãe, Maria do Carmo Novaes, foi participante do Congo desde o final dos anos 1970 e uma das fundadoras da Banda Mestre Alcides. Atuou como coordenadora durante dez anos, produzindo um acervo de imagens fotográficas, vídeos e reunindo documentação do grupo. Esse material foi de grande importância para a realização do meu trabalho de graduação que teve como tema a história de vida de mestre Alcides Gomes da Silva e de sua banda de Congo. Posteriormente, o trabalho se desdobrou em um projeto de recuperação e digitalização do acervo da banda Mestre Alcides e finalização de um vídeo documentário sobre a história de seu mestre, aprovado pela Lei de Incentivo Cultural Chico Prego, da prefeitura da Serra, em 2008[5].

A vivência na Barra do Jucu, a participação hereditária no Congo e o acesso direto às pessoas, narrativas e materiais, foram grandes estímulos para que eu desse continuidade à temática do Congo na pós-graduação. Assim, para iniciarmos as discussões sobre as relações sociais e de "travessias" do Congo da Barra do Jucu, torna-se necessário explorarmos, mesmo que brevemente, o contexto local dessa comunidade.

A Barra do Jucu é uma das comunidades mais antigas do Espírito Santo. Já foi um distrito e atualmente é um bairro que compõe o município de Vila Velha, localizado em sua faixa litorânea. Séculos atrás, compunha parte da grande fazenda Araçatiba fundada pelos Jesuítas e administrada mais tarde pelo coronel Sebastião Vieira Machado. Este coronel deixou muitos herdeiros que estão espalhados em diversas comunidades, inclusive na Barra do Jucu onde é possível encontrar famílias numerosas que possuem seu sobrenome.

Baseando-nos em dados contextuais e nas tradições disseminadas pelos conguistas, podemos pensar que foi no período colonial da antiga fazenda Araçatiba que se iniciaram os primeiros movimentos da prática do Congo, os quais originaram as bandas de Congo de regiões que compõem os atuais Municípios de Cariacica, Vila Velha, Guarapari e Viana. A formação do Congo na Barra do Jucu, em

[4] Segundo informação de Marina Sampaio, esse é o nome de fundação do grupo, mas geralmente também é chamado de Tambor de Jacarenema.
[5] MESTRE ALCIDES. Produção: Inara Novaes; Muriel Falcão; Aline Novais. Barra do Jucu, 2008.

específico, resulta de rodas informais realizadas por conguistas de comunidades vizinhas, promovidas principalmente pelo senhor Ignácio Vieira Machado, descendente do coronel Sebastião, e lideradas por Alcides Gomes da Silva, descendente de negros africanos e açorianos habitantes da fazenda Araçatiba.

Na Barra do Jucu, as casas simples e distantes umas das outras abrigavam terrenos vastos. A religiosidade, o linguajar, as expressões e práticas populares, as características físicas dos moradores são algumas das heranças deixadas pela população africana, europeia, sobretudo indígena que por ali passou ou se estabeleceu.

A Ponte Velha, hoje denominada Ponte da Madalena, era o único caminho para o Rio de Janeiro até 1954. Com a conclusão da Rodovia do Sol, essa ponte perdeu sua função principal (BARROS, 1983, p. 6).

Não havia luz elétrica e nem água encanada. A fonte mais próxima de água potável ficava cerca de três quilômetros, sendo que a água era transportada em baldes pelos moradores até suas casas, as quais possuíam reservatórios, abastecidos a cada três dias (GALVÊAS, 2005, p. 108). Entre 1959 e 1962, a comunidade recebeu um gerador, que atendia as casas próximas à praça principal durante o período das sete às dez horas da noite. (GALVÊAS, 2005, p. 127). Até 1979, aproximadamente, a economia local baseava-se na pesca (BARROS, 1983, p.5), mas atualmente a atividade de pesca restringe-se a uma pequena parcela da população.

Muito frequentada por artistas e intelectuais, a Barra do Jucu foi marcada por um grande movimento cultural durante a década de 1970. Nesse período foi oficializada a primeira banda de Congo da Barra e foi criado o Centro de Artes da Barra do Jucu onde foram realizadas algumas exposições das quais fizeram parte artistas como Kléber Galvêas, De Paiva, Dan Mendonça, Heidi Liberman, Vicentini, entre outros (GALVEAS, 2005, p 115)[6]. Entretanto, a falta de incentivo e de investimentos do poder público fez com que o movimento diminuísse (BARROS, 1983, p. 6).

[6] Existem algumas divergências quanto à criação do Centro de Artes da Barra do Jucu. De acordo com BARROS (1983), tratou-se de uma iniciativa do jornalista Alvino Gatti, mas para Galvêas (2005), o espaço foi criado pelo artesão Silvio Baiano no imóvel do carioca Jorge Paranhos, com apoio dos jornalistas Darly Santos e Carlos Chenier.

Atualmente o bairro também é conhecido no Espírito Santo por abrigar moradores que alcançaram destaque nacional e internacional não somente no seguimento da arte, mas da música e do esporte[7].

A Barra do Jucu sempre atraiu a atenção de pessoas de fora da comunidade. É difícil saber os motivos (se é que há um em específico) que levaram o local da Barra do Jucu ao interesse e admiração dos turistas e dos próprios moradores. Podemos apenas conjecturar da importância do local ter sido um distrito, um dos primeiros locais a receber uma escola, por ser o lugar escolhido para a casa de verão do Coronel Falcão (Bernardino Falcão de Gouveia Vieira Machado), tenente-coronel da Capitania do Espírito Santo, por ter sido inspiração para marca de tecido em 1892[8], por ser o local que desemboca o Rio Jucu, um dos mais importantes do Estado, por ter um cenário natural exuberante contendo praia, rio e morros, e assim segue.

Pensando nessa paisagem natural, social e cultural da Barra do Jucu e o modo como a comunidade se relaciona com ela, podemos perceber como esse cenário contribui fortemente para a configuração da identidade local. Mesmo com todos os problemas de qualquer comunidade, para a maioria dos moradores, "ser barrense" é um privilégio[9] e as bandas de Congo e suas práticas constituem boa parte dessa afirmação[10].

Para realização dessa pesquisa, utilizamos como procedimentos metodológicos, levantamento e pesquisa bibliográfica referente ao Congo no Espírito Santo e na Barra do Jucu; buscamos registros históricos sobre a prática no Estado e também algumas literaturas sobre o Congado no Brasil. Recorremos a documentos institucionais e matérias de jornais veiculadas pela mídia local; ao acervo da banda Mestre Alcides que reúne vídeo e áudio de entrevistas com conguistas antigos, fotografias e documentação; e à realização de novas entrevistas em campo, com membros das três bandas da Barra do Jucu. Vale ressaltar que no processo de

---

[7] Como exemplo, a Banda Casaca e a atleta Neymara Carvalho.
[8] Jornal da Victoria, 21 de Março de 1892, p. 5.
[9] Na comunidade é muito comum ouvir os moradores se autodenominarem como "barrenses", o que seria até compreensível se a Barra fosse um município, ou um país, mas sendo bairro, nota-se que isso reflete uma forte afirmação de identidade e pertencimento.
[10] Veremos que até a década 1980 a prática do Congo não era bem aceita na Barra por uma parte da elite conservadora, principalmente católica.

transcrição destas narrativas dos conguistas para o espaço da dissertação, foi mantida a fidelidade à oralidade dos mesmos.

Além dos materiais de arquivos, devemos destacar alguns autores que constituem o aporte teórico dessa pesquisa, como Françoise Choay (2001) e Márcia Sant'anna (2001), que contribuíram na compreensão e história do termo Patrimônio Cultural. No que diz respeito ao Patrimônio Cultural de natureza imaterial, concebido também como categoria de pensamento, recorremos principalmente às ideias de José Reginaldo Santos Gonçalves (2002).

Sobre o estudo da ideia de Identidade, destacam-se os postulados teóricos de Stuart Hall (2005), e na esfera cultural da América Latina, de Néstor Garcia Canclini (2013) e Tomaz Tadeu da Silva (2007), visto que todos estes estudam as identidades culturais na perspectiva da pós-modernidade. Hall enfatiza a discussão sobre as transformações vivenciadas pelos sujeitos sociais na contemporaneidade, marcadamente fluida e fragmentada e as implicações desta "crise de identidade" para o cotidiano social. Hall (2011, p. 9) entende que as condições atuais da sociedade estão "[...] fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais" O teórico chama de "crise de identidade" o duplo deslocamento, que corresponde à descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural, quanto de si mesmos.

Seguindo as ideias de Canclini (2013) e Bosi (2006) buscamos compreender a identidade a partir da noção de hibridização das culturas populares no universo que interliga o local e o global, o popular e o culto, o tradicional e o moderno, o subalterno e o hegemônico, e como os meios de comunicação influenciam estes processos socioculturais na atualidade.

Não podemos nos esquecer das contribuições do trabalho de Adriana Bravin (2008) no diálogo entre o objeto de estudo e as teorias de alguns dos autores citados acima. Para obter informações primárias das bandas de Congo, recorremos aos estudos de Guilherme Santos Neves (1980), e, para o Congo da Barra do Jucu, consultamos os trabalhos de Paula Guedes de Barros (1983) e Homero Galvêas (2005), além de entrevistas locais, documentos históricos, matérias de jornais e documentação primária de acervos particulares.

Para fundamentar o conceito de espetacularização das culturas populares, considerando que o contexto desta espetacularização envolve, sobretudo, a negociação de saberes e sentidos de uma comunidade, observamos as considerações do autor José Jorge de Carvalho (2010). Ele utiliza o termo da espetacularização para definir uma operação da sociedade de massas, em que uma prática tradicional e popular é desvinculada da comunidade de origem e transformada em espetáculo para consumo de outro grupo.

Sob o embasamento desses teóricos, pelo uso das fontes primárias e nas construções de um pensamento crítico sobre as bandas de Congo, partimos, no primeiro capítulo, "Pontos de referência(s), localizações" com um breve panorama histórico do Patrimônio Cultural Imaterial no Brasil. Direcionamos esse tema para o contexto do Espírito Santo, com um breve estudo sobre o recente registro estadual de Patrimônio adquirido pelas bandas de Congo. A abordagem seguinte voltou-se para a compreensão de alguns conceitos como identidade, memória e espetacularização, fundamentais para uma reflexão crítica sobre o Congo e suas configurações sociais. Contudo, essas reflexões não se voltam a uma análise especialista do campo da antropologia, filosofia e outras áreas correlatas. Na sequência, levantamos um breve histórico do Congo a partir dos primeiros registros impressos de viajantes estrangeiros e do folclorista Guilherme Santos Neves[11]. Respectivamente, descrevemos a prática do Congo da Barra do Jucu, utilizando como exemplo as três bandas locais, seus instrumentos, indumentárias e suas fincadas do mastro na atualidade, ressaltando, quando necessário, distinções nos modos de fazer de cada uma das bandas.

No segundo capitulo, "Travessias do Congo da Barra do Jucu", trazemos um breve histórico do Congo dessa comunidade, utilizando um trocadilho para intitular os nomes de lugares que marcaram algumas transições importantes na história dessas bandas que se diferenciam principalmente pelas letras iniciais maiúsculas ou minúsculas. No subitem “Da fazenda ao rio, do rio à praia”, por exemplo, a “fazenda” com letra minúscula se refere às áreas rurais onde se iniciou o movimento do Congo, como Jaguarussú, que fazia parte da grande fazenda Araçatiba e de onde

[11] Nascido em 14 de setembro de 1906, em Baixo Guandu, e falecido em 21 de novembro de 1989, em Vitória – ES, Guilherme Santos Neves foi um das maiores representantes da pesquisa do folclore capixaba, tendo publicado diversas obras escritas, além de fotografias, gravações de áudio e filmes.

veio Mestre Alcides. O “rio” (Jucu) é um lugar marcante para Mestre Alcides, pois ali navegou durante boa parte da sua vida como barqueiro. A “praia” representa a Barra do Jucu, pois o local é uma antiga vila de pescadores. Assim, a história do Congo na comunidade acaba sendo contada a partir dessas “travessias”.

O terceiro capítulo, “De volta a praia” buscou refletir sobre a escala “marginal-ícone cultural capixaba” atingida pelo Congo durante seu percurso histórico, destacando alguns aspectos da prática que identificamos em suas “travessias”: Congo tradicional, traduzido, espetacularizado e registrado. Em seguida abordamos algumas das ressignificações do Congo tradicional na Barra do Jucu, tanto as que ocorrem *de dentro para fora* como *de fora para dentro.* Logo após, destacamos algumas negociações, atuações e reposicionamentos de conguistas e associações de bandas de Congo diante do poder público, empresas privadas e indústria cultural abordando algumas questões acerca do patrimônio, do espetáculo, dos direitos autorais a fim de produzir reflexões sobre o contexto atual do Congo Na Barra do Jucu. No decorrer do texto, os conguistas expõem suas opiniões a respeito de recursos e apoio à prática do Congo e como estes devem ser realizados.

2 PONTOS DE REFERÊNCIA(S), LOCALIZAÇÕES..

2.1 Patrimônio Cultural Imaterial e seus percursos[12]

Ao falarmos de Patrimônio, falamos também de história, memória e identidade, conceitos com conteúdos que se modificam ao longo do tempo (OLIVEIRA, L. P., 2008, p. 114). A partir dessa ideia faremos uma retrospectiva da construção do patrimônio cultural imaterial no Brasil e da noção construída em torno dele para pensarmos o Congo como tal categoria e entendermos um pouco das questões acerca do registro estadual recebido recentemente pelas bandas de Congo do Espírito Santo.

A palavra Patrimônio possui múltiplos significados e no cotidiano é utilizada com enorme frequência. Como afirma Gonçalves (2003), a noção de Patrimônio oferece amplas limitações e possibilidades que contribuem para o entendimento da vida social e cultural.

> Falamos dos patrimônios econômicos e financeiros, dos patrimônios imobiliários; referimo-nos ao patrimônio econômico e financeiro de uma empresa, de um país, de uma família, de um indivíduo; usamos também a noção de patrimônios culturais, arquitetônicos, históricos, artísticos, etnográficos, ecológicos, genéticos; sem falar nos chamados patrimônios intangíveis, de recente e oportuna formulação no Brasil. Parece não haver limites para o processo de qualificação dessa palavra (GONÇALVES, 2003, p. 21-22).

[12] Podemos perceber que os percursos históricos do termo "Patrimônio Cultural", desde suas primeiras noções na Europa, envolvem também a história dos termos "folclore" e "cultura popular". Todos esses termos estão de tal forma imbricados que se torna uma tarefa difícil estudá-los de maneira totalmente dissociada. São utilizados entre outras coisas para classificar grupos tradicionais, saberes e celebrações, porém, em muitos aspectos ora se tangenciam ora se opõem, de acordo com o contexto no qual estão inseridos. O folclore pode ser campo de estudos, expressão para designar tudo o que é produção do povo, e cada vez menos é utilizado na medida em que adquire um tom pejorativo de algo que está congelado no tempo. A cultura popular, por sua vez, atualmente adquiriu significações muito amplas que podem abranger expressões diversificadas e até mesmo opostas em seus modos de produção.

A utilização do termo Patrimônio, em sua origem, esteve associado às estruturas familiares, econômicas e jurídicas. Com o passar do tempo, as requalificações adjetivas fizeram-na um conceito “nômade”. O termo “histórico” foi-lhe atribuído para se referir a uma diversidade de objetos que se congregam por um passado comum, e mais tarde ainda tornou-se uma das palavras-chave da mídia. As ambiguidades e contradições estão presentes em seus significados que “[...] articulam e desarticulam dois mundos e duas visões de mundo” (CHOAY, 2001, p. 10-11).

Enquanto categoria de pensamento, a palavra patrimônio é compreendida nos estudos de Gonçalves (2003) como não exótica, mas bastante familiar ao moderno pensamento ocidental. O estudo das categorias de pensamento é uma contribuição original da tradição antropológica que é marcada pela “[...] análise de categorias aparentemente estranhas ao pensamento ocidental: tabu, mana, sacrifício, magia, feitiçaria, bruxaria, mito, ritual, totemismo, reciprocidade, etc.” (GONÇALVES, 2003, p.21).

Para Laraia (2011, p. 63),

> Cultura é um sistema de símbolos e significados. Compreende categorias ou unidades e regras sobre relações e modos de comportamento. O status epistemológico das unidades ou “coisas” culturais não depende da sua observabilidade: mesmo fantasmas e pessoas mortas podem ser categorias culturais.

Segundo Sant’anna (2001), a ideia de patrimônio histórico e artístico se consolidou durante o século XIX. Ela era amparada por leis de proteção criadas pelos Estados europeus, e como um dispositivo estratégico de sua organização monumental. Essa organização era destinada a vários fins: desde o reforço do sentimento de nacionalidade até a valorização de alguma produção artística (SANT’ANNA, 2001, p. 151).

Até o século XX, a seleção de monumentos era fundamentada pela Arte e a História. A noção de monumento histórico estava vinculada a ideia renascentista da arte, ao ideal de beleza e à permanência. Selecionados por esse olhar estético e histórico e associado à ideia de monumento enquanto grandeza e excepcionalidade, apenas os bens materiais eram considerados como patrimônio. Os edifícios e obras

de arte correspondiam a vestígios da Antiguidade Clássica, assim como edifícios religiosos e castelos medievais. Isso permaneceu inalterado até as vésperas da Segunda Guerra Mundial (SANT'ANNA, 2001, p. 151). Ao operar-se grande expansão tipológica no campo de estudos, a partir da nova concepção histórica, passaram a ser entendidos como patrimônio, "[...] todas as formas de arte e construção, eruditas ou populares, rurais e urbanas, edifícios públicos e privados, suntuosos ou utilitários" (CHOAY, 1996, apud SANT'ANNA, 2001, p. 152).

Nesse processo de expansão foram acrescidas novas categorias que ultrapassam a materialidade e remetem a práticas culturais de outra natureza. Para que essas novas categorias e práticas fossem preservadas surge a ideia de Patrimônio Imaterial, através dos países asiáticos e países do terceiro mundo (SANT'ANNA, 2001, p.152).[13] No presente, essa tentativa de valorização dos saberes e da revivificação das tradições é uma busca pela preservação de uma memória cultural a qual se inserem as práticas de grupos tradicionais como as bandas de Congo.

> A palavra tradição teve originalmente um significado religioso: doutrina ou prática transmitida de século para século, pelo exemplo ou pela palavra. Mas o sentido se expandiu, significando elementos culturais presentes nos costumes, nas Artes, nos fazeres que são herança do passado. Em sua definição mais simples, tradição é um produto do passado que continua a ser aceito e atuante no presente. É um conjunto de práticas e valores enraizado nos costumes de uma sociedade. Esse conceito tem profundas ligações com outros como cultura e folclore (SILVA, K. V.; SILVA, M. H., 2009, p. 405).

O interesse pela cultura popular, que tem despertado a atenção dos intelectuais europeus desde o final do século XVIII, conforme aponta Thompson (2013), está ligado à força da consciência e dos costumes desse período em que a Europa passava por inúmeras transformações em diversos âmbitos sociais. Nesse período de pressão em favor de uma reforma, a alfabetização sobrepunha a transmissão oral a partir de normas dominantes, ao mesmo tempo, essas pressões

[13] Segundo a autora, enquanto na Europa, as noções de Patrimônio são datadas, tem relação específica com o passado e selecionam certos bens materiais como seus testemunhos, nos países orientais a ideia de Patrimônio está ligada às tradições vividas no presente e maior valor à transmissão dos saberes em relação a conservação dos objetos produzidos.

“[...] sofriam uma resistência teimosa; e o século XVIII viu abrir-se um hiato profundo, uma profunda alienação entre cultura patrícia e da plebe” (THOMPSON, 2013, p.13).

O surgimento do folclore[14] é um dos resultados desses processos que ocorreram em toda a Europa, quando observadores das camadas sociais superiores passaram a investigar e registrar os costumes e os ritos da plebe. Ao surgir o estudo do folclore, esses hábitos começavam a ser vistos como antiguidades (THOMPSON, 2013, p.13). Assim, pode-se observar a relação intrínseca entre a noção de folclore, costumes e ritos antigos da plebe. Em páginas posteriores, observaremos como as ideias de memória dos costumes e ritos advindos das classes economicamente desfavorecidas permanecem com o passar do tempo. Cavalcanti (2000, p. 104) explica que

> A concepção de povo é construída num duplo contraste com as camadas cultas e, ao mesmo tempo, com a plebe ou ralé. O contraste entre o povo e a multidão urbana acentua não só a valorização moral do primeiro, como define também o objeto privilegiado de estudo para os folcloristas desde esta época: o camponês, depositário da autêntica cultura popular. O povo é, para os intelectuais, natural, simples, inculto, instintivo, irracional, enraizado nas tradições e no solo de sua região. O indivíduo povo está dissolvido na comunidade.

Assim, diante do processo civilizatório, esses valores e costumes considerados ameaçados de desaparecimento passaram a merecer a defesa de inúmeros intelectuais não só da Europa, mas de outros continentes.

No Brasil os estudos europeus e americanos sobre folclore ecoaram na segunda metade do século XIX. Sob os auspícios da construção de uma identidade

---

[14] Em 1846, a Revista *The Atheneum* publicou uma carta do etnólogo inglês William John Thoms apresentando o termo **folk-lore** (*saber tradicional do povo*) que denominava um campo de pesquisa identificado como “antiguidades populares” ou “literatura popular” (ROCHA, 2009, p. 219) Seu objetivo era registrar os cantos, as narrativas, os costumes e os usos dos tempos antigos. A partir do surgimento desse termo foi que a cultura popular começou a ser sistematizada e ter suas fronteiras demarcadas. Um dos traços marcantes desse novo campo de pesquisa é a necessidade de registrar costumes até então transmitidos oralmente para a preservação de uma determinada memória cultural. Mais tarde, em 1878, surgiu em Londres a *Folklore Society* que contava com a participação de Thoms, Andrew Lang, Edward Tylor, George Gomme, dentre outros. Seria a primeira associação deste gênero no mundo que teve espaço de debates e divulgação principal na revista *Folklore Journal* a partir de 1885 (FRADE, 1991, p. 09-15). Este segundo movimento daria forma a esse novo campo do saber, que organizaria e discutiria questões sobre os objetos de registro e a maneira de abordá-los. Pode-se afirmar que a questão do folclore também está intimamente ligada à questão do que se quer preservar daquilo que caracteriza a cultura de um povo, bem como chamar atenção para o que deve ser preservado.

nacional, o interesse pelo saber tradicional do povo teve como referência Celso de Magalhães, Mello Moraes Filho, José de Alencar, Couto de Magalhães, Sílvio Romero entre outros, que registravam em suas obras expressões populares como poesias, lendas, contos, canções, e afins. (ABREU, 2002, p. 280-283). Mas foi a partir dos anos 1920 que esses estudos se expandiram, o folclore tornou-se “objeto” de interesse de intelectuais brasileiros (ROCHA, G., 2009, p. 222).

Mário de Andrade foi o precursor das reflexões sobre bens, que mais tarde, viriam a ser considerados como "patrimônio cultural imaterial” do Brasil (IPHAN, 2006, p.11). Esse pesquisador iniciou a primeira discussão sobre o tema patrimônio imaterial, até então “desconhecido” no país (IPHAN, 2006, p.6) e posteriormente esteve à frente da Secretaria de Cultura de São Paulo sendo responsável por projetos de grande relevância: a Sociedade de Etnografia e Folclore e a elaboração da proposta de implantação da política de preservação do patrimônio cultural brasileiro (ROCHA, G., 2009, p. 222).

Em 1937, foi criado o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), primeira instituição voltada para a proteção do patrimônio cultural no Brasil (IPHAN, 2006, p. 6). No intuito de contribuir com o estudo do folclore e das práticas culturais do país, em 1947 foi criada a Comissão Nacional de Folclore, mesmo ano em que ocorreu a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (IPHAN, 2006, p.6). Em torno desta campanha mobilizaram-se os sucessores de Mário de Andrade durante os anos 1950, movimento que mais tarde daria origem ao Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (IPHAN, 2006, p.11).

Em 1951, foi aprovada no Rio de Janeiro pelo I Congresso Brasileiro de Folclore a Carta do Folclore Brasileiro que estabelecia o seguinte conceito de Folclore:

> 1 – O I Congresso Brasileiro de Folclore reconhece o estudo do Folclore como integrante das ciências antropológicas e culturais, condena o preconceito de só considerar folclórico o fato espiritual e aconselha os estudos da vida popular em toda sua plenitude, quer no aspecto material, quer no aspecto espiritual.
>
> 2 – Constituem o fato folclórico as maneiras de pensar, sentir e agir de um povo, preservadas pela tradição popular e pela imitação, e que não sejam diretamente influenciadas pelos círculos eruditos e instituições que se dedicam ou à renovação e conservação do patrimônio cientifico e artístico humano ou à fixação de uma orientação religiosa e filosófica.

> 3 – São também reconhecidas como idôneas as observações levadas a efeito sobre a realidade folclórica, sem o fundamento tradicional, bastando que sejam respeitadas as características de fato de aceitação coletiva, anônimo ou não, e essencialmente popular.
>
> 4. Em face da natureza cultural das pesquisas folclóricas, exigindo que os fatos culturais sejam analisados mediante métodos próprios, aconselha-se, e preferência, o emprego dos métodos históricos e culturais no exame e análise do Folclore (ALMEIDA, 1977, p. 7).

Nas obras de Mário de Andrade, as questões referentes à identidade nacional são muito aparentes. A ideia defendida pelos modernistas de "abrasileirar" os brasileiros e de se libertar do julgo cultural europeu, trouxe à tona mudanças que influenciaram a busca pela construção de uma cultura nacional. Dessa forma, contribuíram intensamente para que a cultura popular passasse a ser símbolo de nacionalidade.

Com a formação dos arquivos nacionais, que privilegiavam as tradições culturais dos povos que compunham o Estado - Nação, a noção de patrimônio expandiu-se para complementar os materiais já existentes nas bibliotecas. Por meio das gravações de áudio e vídeo foi possível inserir os documentos orais de diversos povos (CARVALHO, 2004, p. 3). Iniciado na Europa[15] e difundido na América Latina, o movimento dos arquivos nacionais fomentou a formação de arquivos audiovisuais. Dessa forma, países como o México, Argentina e também o Brasil, na primeira metade do século XX, tiveram essa preocupação (CARVALHO, 2004, p. 4).

A noção de patrimônio se ampliou ainda mais nos anos de 1970 e 1980 nas recomendações internacionais geradas a partir de encontros realizados em países de terceiro mundo, em especial no México.[16] Liderados pela Bolívia, países menos desenvolvidos reivindicaram estudos para a proteção das expressões populares de valor cultural, em reação à restrição do conceito de patrimônio expresso na

---

[15] Durante o século XIX os grandes museus e arquivos de Berlim, Paris e Londres catalogavam, arquivavam e conservavam os chamados monumentos da humanidade, trazidos pelas expedições cientificas. Esses arquivos privilegiavam a obra escrita, referindo-se em principio a um passado tido como anterior a humanidade (CARVALHO, 2004, p. 3). Com a descoberta da gravação no fim do século XIX, a concepção de arquivo foi modificada, as músicas dos povos vivos ainda que considerados distantes do mundo ocidental, começaram a ser registradas (CARVALHO, 2004, p. 3). Nesses registros o interesse do pesquisador era o trabalho comparativo e sua posição distanciada era justificada pela ocupação do lugar de cientista.

[16] Segundo Sant'anna (2001, p. 153), a ideia de patrimônio intangível ou imaterial começa a ganhar força e penetrar no discurso ocidental nos anos de 1960. Ela ainda cita a Carta de Veneza, de 1964, como o primeiro documento que evidenciou a sua importância, ao estender a noção de monumento histórico às obras modestas que tivessem significação cultural.

convenção da UNESCO de 1979, a Convenção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural (1979) (SANT'ANNA, 2001, p. 154). Por conseguinte, a Conferência Geral desta organização aprovou a Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular em 1989 que assim a define:

> Conjunto de criações que emanam de uma comunidade cultural, fundadas na tradição, expressas por um grupo ou por indivíduos e que reconhecidamente atendem às expectativas da comunidade como expressão de sua identidade cultural e social. As normas e valores se transmitem oralmente, por imitação ou de outra maneira. Suas formas compreendem, entre outras, a língua, a literatura, a música, a dança, os brinquedos, a mitologia, os ritos, os costumes, o artesanato, a arquitetura e outras artes (UNESCO, 1989, apud SANT'ANNA, 2001, p. 154).

Posteriormente, a chamada "cultura tradicional e popular" foi assumindo o caráter de objeto patrimonial (IPHAN, 2000, apud SANT'ANNA, 2001, p. 153), mas na concepção de Arantes (2001), apesar dessas conquistas, até recentemente faltava uma medida que viabilizasse especificamente a proteção e promoção desse aspecto da cultura. Para o autor, a criação do Registro do Patrimônio Imaterial e a Instituição do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial, pelo Decreto 3551, de 04 de Agosto de 2000, foi o passo fundamental para efetivar a responsabilidade do Estado nesse processo (ARANTES, 2001, p. 130). Assim, ao lado dos bens de natureza material, os bens imateriais passaram a poder usufruir do reconhecimento através de dois mecanismos de valorização: o inventário dos bens culturais imateriais e o registro daqueles considerados merecedores de uma distinção por parte do Estado.

Outra realização importante foi a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial da UNESCO, em 2003, ratificada pelo Brasil em 2006. Tal convenção tinha por finalidade a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial; o respeito ao patrimônio cultural imaterial das comunidades, grupos e indivíduos envolvidos; a conscientização no plano local, nacional e internacional da importância do patrimônio cultural imaterial e de seu reconhecimento recíproco; assim como a cooperação e a assistência internacionais.

> Ao definir o patrimônio imaterial como objeto de instrumento normativo multilateral no campo da cultura, em 2003, a UNESCO fazia repercutir o reconhecimento do papel deste tema em um cenário global marcado por profundas transformações, associadas ao agravamento da desigualdade

> econômica e da intolerância étnico-religiosa (CAVALCANTI; FONSECA, 2008, p. 7).

De acordo com o artigo 2º desta convenção, o Patrimônio Imaterial é definido como sendo

> Práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover à diversidade cultural e à criatividade humana (IPHAN, 2006, p. 15-16).

Conforme a Constituição de 1988, os requisitos para que os bens culturais imateriais identificados sejam passíveis de integrarem-se ao patrimônio cultural brasileiro estão relacionados com a relevância desses bens para a memória, a identidade e a formação da sociedade brasileira. Outro requisito fundamental é a sua continuidade histórica, ou seja: “[...] que essas manifestações sejam reiteradas, transformadas e atualizadas, a ponto de se tornarem referências culturais para as comunidades que as mantêm e transmitem no tempo” (IPHAN, 2006, p.18). As referências são "[...] as práticas e os objetos por meio dos quais os grupos representam, realimentam e modificam a sua identidade e localizam a sua territorialidade” (ARANTES, 2001, p. 131). São sentidos atribuídos tanto aos suportes tangíveis ou não tangíveis.

> Elas podem estar nos objetos assim como nas práticas, nos espaços físicos assim como nos em lugares socialmente construídos. [...] É com referência que se constrói tanto proximidade quanto distancia social, a continuidade da tradição assim como a ruptura com uma condição passada ou a diferença em relação a outrem (ARANTES, 2001, p. 131).

De acordo com Gonçalves (2003), a nova qualificação “Imaterial ou Intangível” atribuída ao termo Patrimônio possibilitou além de uma flexibilização de seus usos, uma oportunidade de aprofundar nossa reflexão sobre os significados que podem assumir essa categoria.

A partir das definições de patrimônio apontadas anteriormente, é possível utilizar essa categoria para pensar o Congo, por se tratar de uma prática popular tradicional que possui formas de expressão e elementos simbólicos associados à religiosidade e ao cotidiano, transmitidos oralmente de geração em geração através dos ensinamentos dos mais antigos em um sistema coletivo cuja memória de seus antepassados é revivida através de suas práticas. Como dito anteriormente, essas práticas influenciam diretamente na constituição e representação da identidade local de comunidades que possuem bandas de Congo, como é o caso da Barra do Jucu. Essa transmissão cultural ocorre por meio da memória, que pode ser tanto individual como coletiva (POLLAK, 1992; HALBWACHS, 1990).

No Espírito Santo, os únicos bens que possuem registro de âmbito federal através do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) são o Ofício das Paneleiras de Goiabeiras e o Jongo do Sudeste, no qual estão incluídos os grupos de Jongos do Espírito Santo.

> [...] o "bem cultural" é, antes de mais nada, um *bem*, quer dizer, coisa boa. Boa de conhecer, de ver, de sentir, de experimentar como um vinculo pessoal e comunitário e, finalmente, boa de usar, de praticar [...] (MENESES, 2012, p. 28).

Segundo Cavalcanti e Fonseca (2008, p. 91), têm crescido o interesse dos Estados brasileiros em incluir nas políticas públicas de cultura a questão do patrimônio cultural imaterial, o que vem se disseminando também entre os municípios. Assim, em 14 de Junho de 2000, foi criada no Espírito Santo a Lei Estadual nº 6.237 com o objetivo de implantar o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial, como instrumento de acautelamento e instituir o Programa de Referenciamento de Bens Culturais de Natureza Imaterial, tendo como órgãos gestores a Secretaria de Estado da Cultura e Esportes (CAVALCANTI; FONSECA, 2008, p. 50). Dessa forma, o Espírito Santo foi o primeiro Estado a tomar como base o Decreto nº. 3.551/2000[17] para a elaboração de lei de proteção ao bem cultural (um pouco anterior ao decreto federal) (CAVALCANTI; FONSECA, 2008, p. 94). No

[17] O decreto nº. 3.551/2000 foi elaborado a fim de organizar a preservação do patrimônio cultural imaterial

programa utiliza-se o livro de registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial, o qual se divide em três, a saber:

> I – Livro de Registro dos saberes e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades.
>
> II – Livro de Registro de festas, celebrações e folguedos que marcam ritualmente a vivência do trabalho, da religiosidade e do entretenimento.
>
> III – Livro de Registro das linguagens verbais, musicais, iconográficas e performáticas (CAVALCANTI; FONSECA, 2008, p. 50).

Embora a lei exista desde 2000, somente no dia 20 de Novembro de 2014 o Congo recebeu o registro de patrimônio imaterial pela Secretaria de Estado da Cultura do Espírito Santo (SECULT-ES), através do Conselho Estadual de Cultura (CEC),[18] incluído no livro II, como observado acima. Os principais efeitos da aplicação do instrumento são:

> I – Descrição de processo e produtos necessariamente referenciados nos espaços de produção e reprodução dos bens registrados.
>
> II – Reavaliação periódica do bem cultural inscrito para verificação de sua continuidade histórica, segundo sua natureza e suas características.
>
> III – Manutenção do registro do bem, como referência cultural de seu tempo, averbando-se, à margem da inscrição, as alterações sofridas, quando já não puder ser constatada essa continuidade histórica (CAVALCANTI; FONSECA, 2008, p. 50).

O registro de bens culturais de natureza imaterial visa possibilitar a identificação, o reconhecimento e a proteção dos bens registrados como patrimônio cultural do Espírito Santo. De acordo com Cavalcanti e Fonseca (2008, p. 91), esse movimento contribui para expandir as ações do poder público sobre o patrimônio cultural brasileiro e explica que

> A abordagem do conjunto da legislação estadual brasileira pautou-se, primeiramente, na cronologia, tendo a Constituição Federal de 1988 e o Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000, como principais marcos. Vale ressaltar que os arts. 215 e 216 da Constituição Federal de 1988 ampliaram consideravelmente a noção de patrimônio cultural e os instrumentos para

[18] Criado em 1967, o Conselho Estadual de Cultura (CEC) é o órgão consultivo vinculado à Secretaria de Estado da Cultura (SECULT) e responsável pela normatização, deliberação e respostas a demandas da sociedade, procurando integrar as ações de Política Cultural do Estado. Mais informações sobre o CEC estão disponíveis em: <http://www.secult.es.gov.br/conselho-estatual-de-cultura-apresentacao.html>. Acesso em: 18 jul. 2014.

> sua preservação. No mesmo sentido, a sociedade passa a ser parceira do poder público na proteção e na promoção do patrimônio cultural brasileiro.

O Inventário e a Solicitação de registro do Congo, realizados no período de 2012 a 2014, produziram dados e informações detalhadas a respeito dessa prática tradicional a partir de pesquisa de campo e levantamento histórico para subsidiar e instruir o processo de titulação do Congo capixaba como Patrimônio Cultural Imaterial do Estado e fundamentar propostas e orientar ações de apoio que visam a salvaguarda e o fomento do bem cultural em questão (ESPÍRITO SANTO, 2014, p. 94). O objetivo desse trabalho de proteção a partir do registro é

> [...] garantir as condições para a criação e perpetuação do bem cultural, assegurar sua transmissão através das gerações, acompanhar sua permanência e transformações e propiciar o reconhecimento e empoderamento dos detentores dos saberes, mestres e guardiões das tradições (ESPÍRITO SANTO, 2014, p. 94).

Para realização do Plano de Salvaguarda foram propostas nove diretrizes: Construção da Casa do Congo em cada município; Oficinas de transmissão da cultura do Congo nas comunidades congueiras; Criação e manutenção de bandas de Congo mirins; Valorização de Mestres e Capitães; Fomento à criação e ao fortalecimento de Associações de bandas de Congo; Apoio para a formação, tratamento e preservação de acervos documentais sobre o Congo do Espírito Santo; Proteção e preservação das festas e celebrações tradicionais do Congo e apoio financeiro e técnico para sua concretização segundo as formas tradicionalmente realizadas; Ampliação e remuneração das apresentações; Difusão e Educação Patrimonial.

Cada diretriz contém um quadro que mostra a situação atual do Congo, as recomendações, os benefícios e a viabilização das medidas (Anexo F).

Infelizmente não se pode atestar a eficácia dos registros. Seja de âmbito estadual ou federal, é difícil prever quais serão os efeitos positivos e negativos das ações propostas pelos órgãos de defesa ao patrimônio sobre o cotidiano dos grupos, se os parâmetros e critérios utilizados atenderão igualmente aos interesses de todos os conguistas ou se serão motivos de disputas internas.

O registro estadual de Patrimônio Imaterial dado ao Congo é bem recente. Por enquanto só há suposições sobre a aplicabilidade das diretrizes propostas pelo registro, pois ainda não se efetuou nenhuma ação concreta entre os grupos de Congo do Estado, mas se sabe que esse reconhecimento pode ser o primeiro passo oficial rumo ao registro de âmbito federal concedido pelo IPHAN.

2.2 Culturas, Identidades e seus fluxos

Na busca por elementos que contribuam para as reflexões do presente trabalho, percebemo-nos num lugar de constante tráfego de ideias, por onde transitam e dialogam diversos conceitos, diferentes lentes para se olhar o Congo. Essa forma de expressão cultural popular, no Espírito Santo, "[...] se apresenta por meio de conjuntos musicais denominados *Bandas de Congo*" e se expressa em um sistema coletivo que envolve "[...] músicas, danças, ritos e celebrações, tendo matrizes africanas e indígenas como elementos mais marcantes." (ESPÍRITO SANTO, 2014, p. 6)[19].

Luiz Antônio Barreto (1997) afirma que para se compreender a produção cultural do povo brasileiro é preciso transcender antigas teorias, como as características básicas do fato folclórico, propostas por Luiz Câmara Cascudo: Antiguidade, Persistência, Anonimato e Oralidade. Essas características estariam muito mais relacionadas aos repertórios trazidos pelos colonizadores. Ao invés dessas, L. A. Barreto propõe pensar em genuinidade, dinamicidade, colegialidade e

[19] Veremos mais adiante que a maioria dos primeiros registros históricos atribui uma origem indígena às bandas de Congo do Espírito Santo, que antes segundo eles, eram chamadas de banda de índios. Porém não encontramos literaturas que tratam especificamente dessa "fase" do Congo no estado. Dessa forma, para pensar as construções de memória e identidade do Congo daremos mais ênfase às suas matrizes africanas encontradas nos estudos sobre as Congadas no Brasil que traz mais dados a respeito do assunto, não deixando de lado todas as informações que fazem menção à matriz indígena.

expressividade, características produzidas e assimiladas comunitariamente. (BARRETO, L. A., 1997, p. 41-42)

> A comunidade é para a sociedade o que o instante é para o tempo: uma extremidade. Cada comunidade tem, portanto, feições próprias, ambiências definidas, relações singulares, que alimentam a coesão cultural. Cada comunidade produz sua própria cultura e com ela contacta, interagindo com outras comunidades, adquirindo, mais e mais, formato universal pelas suas referencias e símbolos.

Os saberes culturais das bandas de Congo são transmitidos em comunidade de geração em geração a partir das memórias do grupo. Para Pollak (1992), a memória, a princípio, parece ser um fenômeno individual, mas é, sobretudo, coletiva, sujeita a constantes transformações sociais. O autor lembra que ao mesmo tempo em que as memórias individuais e coletivas apresentam características mutáveis, também possuem marcos ou pontos relativamente invariantes (POLLAK, 1992, p. 201).

As memórias que envolvem histórias de um tempo vivido, ou não, são reproduzidas nos grupos de Congo por meio da devoção, narrativas, símbolos, canções e atitudes que reforçam um sentimento de pertencimento e reafirmam suas identidades nas relações “internas e externas”.

> Trata-se, é claro, de uma concepção fechada de "tribo", diáspora e pátria. Possuir uma identidade cultural nesse sentido é estar primordialmente em contato com um núcleo imutável e atemporal, ligando ao passado o future e o presente numa linha ininterrupta (HALL, 2003, p. 29).

Uma vez que o processo histórico da escravidão no Brasil tentou impedir “[...] a reorganização cultural por ‘nações’ africanas, devido ao desmantelamento das famílias; acrescido ainda de um relativo confinamento em que viviam os negros escravizados nas fazendas” (GUIMARÃES; OLIVEIRA, 2014, p.3). O Congo, assim como outras práticas de caráter popular tradicional de matrizes africanas (re)construíram e reinventaram seus códigos identitários e suas memórias a partir de diferentes elementos étnicos.

Um jongo muito antigo cantado pelas bandas de Congo da Barra do Jucu lembra o tempo da escravidão, a dura vida nas senzalas e confirma as condições de pobreza pós-abolição em que os negros continuaram a ser submetidos:

> Meu amo está me chamando / Meu Deus para que será?
> Pra precura boi estrela/ Que me fugiu do currar[20]
>
> Lá na mata tem um pau /que se chama machadeiro
> Eu vou lá com meu machado jongueiro velho /vou tirar cavaco dele
>
> Alevanta boi carrero/ debaixo do cafezal
> Com uma junta de boi preto jongueiro velho/ outra de boi araçá
>
> E eram quatro machadeiro/ pra cortar um pau roliço
> Quem trabalha acorda cedo jongueiro velho/ quem paga quer ver serviço (bis)
>
> Na fazenda do patrão / não tem vaca não tem boi
> Nasceu um bezerro novo jongueiro velho/ me conta como é que foi
>
> Na casa do meu patrão, quatro coisa me persegue
> Deitar tarde, acordar cedo, jogueiro velho, comer pouco andar alegre
>
> Quando eu entro nesse Congo, todo mundo me arrodeia
> Eu jogo o sapato fora, jongueiro velho, vou sambando só de meia
>
> Das tristeza desse mundo, cada tempo tem a sua
> Acabou a escravidão jongueiro velho e a pobreza continua (elaborada pela autora)[21].

Após a abolição, essas práticas se fizeram importantes “[...] enquanto espaço de sociabilidade capaz de fundar identidades, preservar memórias de 'tradições' de uma população historicamente marginalizada” (CEZAR, 2010, p.9).

A Tradição entendida como uma forma secreta de conhecimento que fundamenta as práticas culturais e é transmitido de forma oral ou gestual entre diferentes gerações de conguistas, conforme Cezar (2010), é um ponto comum entre os praticantes do Congo, um elo entre presente e passado.

Para Hall (2003, p. 29), esse “cordão umbilical” chamado por ele de “tradição” envolve a fidelidade às origens, sua presença consciente diante de si e sua autenticidade. Todo esse processo é entendido por Hall como mitos que moldam

---

[20] A introdução dessa toada não é mais cantada pela banda de Congo da Barra, mas foi narrada pelo senhor Paulo Nunes, congueiro antigo do local, 2014.

[21] A transcrição desse jongo, bem como de outras letras, foram feitas a partir de conhecimento prévio da autora sobre canções do Congo, ou seja, apesar de estarem dispostas na página como uma citação, são, na verdade, transcrições da autora. A dificuldade em lidar com a autoria dos jongos não se restringe a essa dissertação, como veremos em capítulos subsequentes. A título de uniformização, será acrescida no final das transcrições feitas pela autora, no caso de letras musicais, a expressão "elaborada pela autora", em parênteses. Apenas em dois casos a letra origina-se de canto do entrevistado, que será referenciado em nota de rodapé. A transcrição de entrevistas realizadas pela autora seguirá em concordância com a NBR 10520:2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT), dispondo, entre parênteses, a expressão (informação verbal), com nota de rodapé explicativa.

nossos imaginários, influenciam nossas ações, conferem significado às nossas vidas e dão sentido à nossa história.

Hall (2011) explica que durante muito tempo acreditou-se em um sujeito que assumia uma identidade única e centralizada, o que supostamente causava estabilidade social. Antes de uma mudança estrutural ocorrida nas sociedades do final do século XX, eram fornecidas localizações sólidas como indivíduos, contudo, atualmente, assistimos as fragmentações das paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade. As identidades pessoais que se baseavam na ideia de sujeito integrado também se desconstruíram a partir dessas transformações. Ocorreu uma espécie de perda de um "sentido de si" estável, entendida por Hall (2011, p. 7) como um deslocamento social e cultural ou descentração do sujeito, constituindo a chamada "crise de identidade".

A transformação contínua da identidade tem relação com as formas pelas quais somos representados nos sistemas culturais que nos rodeiam. As instituições sociais – escola, Igreja, a família, a polícia, a mídia direcionam e sinalizam o posicionamento do sujeito na sociedade, e este, por sua vez, assume diferentes identidades em diferentes momentos (Hall, 2011, p. 13). Para exemplificar a pluralização e fragmentação do sujeito, Hall cita um acontecimento de 1991 em que o então presidente americano, Bush, para restaurar uma maioria conservadora na Suprema Corte Americana, jogou o "jogo das identidades" [22]. A história contada por Hall leva-nos a refletir sobre as escolhas de identificação do sujeito que são feitas a partir de seus referenciais, ambiente e contexto social. Ele fala da contradição, do mútuo deslocamento, das identificações rivais. Hall (2011, p. 21) ainda afirma que a

[22] "Durante as 'audiências' em torno da indicação, no Senado, o juiz Thomas foi acusado de assédio sexual por uma mulher negra, Anita Hill, uma ex-colega de Thomas. As audiências causaram um escândalo público e polarizaram a sociedade americana. Alguns negros apoiaram Thomas, baseados na questão da raça; outros se opuseram a ele, tomando como base a questão sexual. As mulheres negras estavam divididas, dependendo de qual identidade prevalecia: sua identidade como negra ou sua identidade como mulher. Os homens negros também estavam divididos, dependendo de qual fator prevalecia: seu sexismo ou seu liberalismo. Os homens brancos estavam divididos, dependendo, não apenas de sua política, mas da forma como eles se identificavam com respeito ao racismo e ao sexismo. As mulheres conservadoras brancas apoiavam Thomas, não apenas com base em sua inclinação política, mas também por causa de sua oposição ao feminismo. As feministas brancas, que freqüentemente tinham posições mais progressistas na questão da raça, se opunham a Thomas tendo como base a questão sexual. E, uma vez que o juiz Thomas era um membro da elite judiciária e Anita Hill, na época do alegado incidente, uma funcionária subalterna, estavam em jogo, nesses argumentos, também questões de classe social. A questão da culpa ou da inocência do juiz Thomas não está em discussão aqui; o que está em discussão é o "jogo de identidades" e suas conseqüências políticas". (HALL, 2011, p. 19-20)

identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado e que a identificação não é automática, mas pode ser conquistada ou perdida.

Chantall Mouffe (2007) destaca que a criação de uma identidade envolve o estabelecimento de uma diferença. Essa diferença é geralmente construída com base em uma hierarquia. Uma vez que entendemos que toda identidade é relacional e que a afirmação de uma diferença é uma condição prévia para a existência de uma identidade, ou seja, a percepção do "Outro" que constituem o seu "fora" - podemos entender o antagonismo dessas relações. Ainda segundo a autora, a ideia de adversário suprime à ideia de inimigo. O adversário tem suas posições consideradas legítimas e as partes em conflito se propõem a seguir conjuntamente os princípios éticos e políticos de uma democracia, a liberdade e a igualdade. Aceitar o ponto de vista do adversário implica em modificar a forma de encarar seu opositor. Para substituir a concepção de “inimigo” por “adversário”, é preciso criar um espaço de negociação, mesmo que o conflito em potencial não deixe de existir. Não se trata de como eliminar o poder, e sim como constituir formas de poder que são compatíveis com os valores culturais democráticos.

O modo como a vida social é ordenada através do tempo e do espaço é o ponto de partida para se pensar a sociedade, conforme Giddens (1991, p.76). Nas sociedades tradicionais a noção de tempo era baseada nas estações - explicando a proximidade do trabalhador com a natureza. Nela ele depositava a confiança necessária para sobrevivência. A estrutura conceitual do distanciamento chama a atenção “[...] para as relações entre envolvimentos locais (circunstâncias de copresença) e interação através de distância (as conexões de presença e ausência)”. Ainda segundo Giddens (1991, p. 76). “[...] as relações entre formas sociais e eventos locais e distantes se tornam correspondentemente ‘alongadas’” e o nível de distanciamento tempo-espaço na era moderna é maior que nos períodos anteriores.

Giddens (1991) explica que há certos aspectos de confiança que podem ser aplicados em todas as culturas – tradicionais e modernas –, e enfatiza a existência de conexões entre confiança e segurança ontológica. Segundo o autor, a expressão se refere “[...] à crença que a maioria dos seres humanos tem na continuidade de sua autoidentidade e na constância dos ambientes de ação social e material

circundantes" (GIDDENS, 1991, p. 104). A segurança ontológica tem a ver com "ser-no-mundo", fenomenologicamente falando (GIDDENS, 1991, p. 105). Existem contrastes fundamentais, porém, entre as condições das relações de confiança no contexto das culturas pré-modernas e modernas considerados pelo autor.

A confiança apareceria em quatro contextos predominantes nas sociedades tradicionais: as relações de parentesco, a comunidade local como lugar, as cosmologias religiosas e a tradição. Diferente do contexto moderno, no qual as relações de confiança se baseiam em sistemas abstratos desencaixados (GIDDENS, 1991, p. 113-114).

Atualmente, vivemos um período totalmente absorvido pelos processos globalizantes. Este contexto, no qual estamos imersos, revela-nos dinamismos sociais, políticos, econômicos, tecnológicos, mas também incertezas e questionamentos acerca do significado e consequências futuras. A globalização pode ser pensada como "[...] a intensificação das relações sociais em escala mundial, que ligam localidades distantes de tal maneira que acontecimentos locais são modelados por eventos ocorrendo a muitas milhas de distância e vice-versa" (GIDDENS, 1991, p.76). Ou ainda, como

> [...] àqueles processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mas interconectado (MCGREW, 1992 apud HALL, 2001, p. 67).

Irreversível, abrangente, complexo e contraditório, a globalização é um processo histórico-social que, ao mesmo tempo em que torna o mundo mais conectado, também transforma práticas sociais, "[...] povoando o imaginário de muitos e modificando as relações que os indivíduos, grupos, classes, coletividades e povos guardam com eles mesmos e com os outros, com o seu passado e o seu futuro" (IANNI, 1999, p. 39).

A partir desse cenário, Otávio Ianni (1993, p. 144) afirma que o capitalismo global agrava as contradições sociais em todos os setores e isso se dá mais fortemente "[...] nos países dependentes, periféricos, atrasados, do terceiro mundo". No entanto, na medida em que o processo de pauperização desses países se acentua, as populações apropriam-se de "[...] padrões, valores, ideais, signos,

símbolos, formas de pensar e imaginar, com as quais se armam para se defender, resistir, lutar, emancipar" (IANNI, 1993, p. 144).

Nesse sentido, é importante pensar que se por um lado as bandas de Congo são interpeladas a todo o momento pelas condições globalizantes contemporâneas que favorecem os interesses econômicos de algumas classes dominantes, por outro, essas mesmas condições possibilitam aos grupos uma tomada de consciência pela defesa de suas causas diante das negociações com essas classes.

Assim como qualquer grupo social, os grupos de cultura tradicional (sendo o Congo um exemplo) estão inseridos, inerentemente, no contexto pós-moderno, capitalista, globalizado. Vale frisar que apesar dessa inserção, esses grupos mantêm, concomitantemente, algumas práticas simbólicas características das sociedades tradicionais. Essa manutenção de determinadas práticas simbólicas associam-se ao que se deve preservar de uma determinada cultura. Ainda que circundado por situações novas, a memória do sujeito em constante tensão com as inovações é o que o constitui como sujeito. Sobre memória, Pollak (1989, p. 6-7) afirma que

> [...] assim também, há uma permanente interação entre o vivido e o aprendido, o vivido e o transmitido. E essas constatações se aplicam a toda forma de memória, individual e coletiva, familiar, nacional e de pequenos grupos.O problema que se coloca a longo prazo para as memórias clandestinas e inaudíveis é o de sua transmissão intacta até o dia em que elas possam aproveitar uma ocasião para invadir o espaço público e passar do "não-dito" à contestação e à reivindicação; o problema de toda memória oficial é o de sua credibilidade, de sua aceitação e também de sua organização.

Os diversos lugares ou possivelmente entre-lugares, em que se encontram tais grupos, produzem um paradoxo de sentidos que impulsionam reposicionamentos estratégicos dos sujeitos que os compõe na sociedade.

Nessa esfera de identidades múltiplas ou fragmentadas, os valores dos conguistas também são ressignificados. A representação de São Benedito, a frequência das rodas de tambor e seu formato, para quem os conguistas se apresentam e principalmente a motivação da prática, tem sofrido alterações importantes a cada dia.

Se considerarmos que as formações culturais do povo brasileiro já se encontravam em processo desde as embarcações que cruzavam o oceano rumo às Américas, podemos observar que essas identidades desde sempre estiveram em negociação, entre etnias, entre religiões, entre culturas, entre classes.

A formação cultural étnica das bandas de Congo, por exemplo, tem suas raízes no espaço-tempo da colonização, a partir do qual podemos compreender algumas relações sociais atuais entre grupos de cultura popular – o Congo e instituições nesse contexto social e cultural em que estão inseridos.

A formação colonial do Brasil, segundo Bosi (2006, p. 25), estava ligada economicamente "[...] aos interesses dos mercadores de escravos, de açúcar, de ouro; politicamente, ao absolutismo reinol e ao mandonismo rural, que engendrou um estilo de convivência patriarcal e estamental entre os poderosos, escravista ou dependente entre os subalternos". Ao descrever o Brasil Colônia como uma formação econômico-social, Bosi (2006, p. 25-26) cita algumas de suas características de base:

> 1) Predominava uma camada de latifundiários com seus interesses vinculados a grupos mercantis europeus dentre os quais se destacavam os traficantes de escravos africanos [...]
> 2) A forca de trabalho se constituía basicamente de escravos [...]
> 3) A alternativa para o escravo não era, em principio, a passagem para um regime assalariado, mas a fuga para os quilombos. [...] Nos casos de alforria, [...] a alternativa para o escravo passou a ser ou a mera vida de subsistência como posseiro em sítios marginais, ou a condição subalterna de agregado que subsistiu ainda depois da abolição do cativeiro.
> 4) A estrutura política enfeixa os interesses dos senhores rurais sob uma administração local que se exerce pelas câmaras dos *homens bons do povo,* isto e, proprietários.
> 5) O exercício da cidadania e duplamente limitado: pelo Estado absolutista e pelo esquema interno de forcas.
> 6) O clero secular vive imprensado entre os senhores de terra e a Coroa da qual depende econômica e juridicamente mercê do sistema de padroado: dai formarem-se os tipos do capelão - de - fazenda e do padre - funcionário.
> 7) Quanto às ordens religiosas, especialmente os jesuítas, empenhados na pratica de uma Igreja supranacional, cumprem o projeto das missões junto aos índios.
> 8) A cultura letrada e rigorosamente estamental, não dando azo a mobilidade vertical, a não ser em raros casos de apadrinhamento que confirmam a regra geral. [...] O cotidiano colonial-popular se organizou e se reproduziu sob o limiar da escrita.

> 9) A criação popular dispôs de condições de produzir-se: a) ou em espaços ilhados vistos hoje, retrospectivamente, como arcaizantes ou rústicos; b) ou na fronteira com certos códigos eruditos ou semi-eruditos da arte européia: na musica, nas festas e na imaginaria sacra, por exemplo. O romance de cordel, caso de criação de fronteira, e tardio, o que se explica pelos entraves a alfabetização e a impressão em todo o período colonial.

De acordo com Canclini (2013), nossos colonizadores eram de nações europeias mais "atrasadas", o que também “atrasou” a atualização de nossos países, que somente teve início com a nossa independência. Mas sabemos que por trás dessa perduram estruturas sociais características da opressão colonial que mantém os ideais do progresso burguês.

Bosi (2006, p. 12) complementa que toda vez que se põe em marcha um ciclo de colonização, “[...] a produção dos meios de vida e as relações de poder, a esfera econômica e a esfera política, reproduzem-se e potenciam-se toda vez que se põe em marcha um ciclo de colonização”.

Em relação à modernidade na América Latina, Canclini (2013) mostra que tivemos um modernismo exuberante, porém com uma modernização deficiente. Desde então houve ondas de modernização:

> No final do século XIX e início do XX, impulsionadas pela oligarquia progressista, pela alfabetização e pelos intelectuais europeizados; entre os anos 20 e 30 deste século, pela expansão do capitalismo e ascensão democratizadora dos setores médios e liberais, pela contribuição de migrantes e pela difusão em massa da escola, pela imprensa e pelo rádio; desde os anos 40, pela industrialização, pelo crescimento urbano, pelo maior acesso à educação média e superior, pelas novas indústrias culturais (CANCLINI, 2013, p. 67)

Mesmo assim, esses processos não foram suficientes para cumprir as operações da modernidade europeia. Não conseguiram formar mercados autônomos para cada campo artístico, nem ampliar a profissionalização de artistas e escritores e não foram capazes de promover o desenvolvimento econômico que sustentasse a renovação experimental e a democratização cultural (CANCLINI, 2013, p. 68)

Canclini observa que esses desajustes entre modernismo e modernização favorecem os interesses das classes dominantes ao preservar sua hegemonia e sua concepção aristocrática que na cultura visual se caracteriza por

> a) espiritualizar a produção cultural sob o aspecto de 'criação' artística, com a conseqüente divisão entre arte e artesanato;
>
> b) congelar a circulação dos bens simbólicos em coleções, concentrando-os em museus, palácios e outros centros exclusivos;
>
> c) propor como única forma legitima de consumo desses bens essa modalidade também espiritualizada, hierática, de recepção que consiste em contemplá-los (CANCLINI, 2013, p. 69).

Brandão (2009, p. 727) lembra também que:

> Quando falamos de povo ou de cultura popular estamos lidando com palavras que alguém - um professor, um pesquisador, um intelectual, um erudito, enfim - criou para significar, do seu ponto de vista, quem é e o que faz e cria um outro que não ele mesmo.

A partir do quadro de referências teóricas pós-colonialistas, destacam-se noções de categorias como o hibridismo cultural, fundamental para pensar as construções e transformações das identidades, práticas e sentidos na trajetória do Congo.

A noção de hibridização, segundo Canclini, pode comportar melhor a interpretação da multiculturalidade do que termos como "mestiçagem" e "sincretismo", ambos já consolidados no passado e que atualmente já não dariam conta de abranger mesclas culturais entre tradicional e moderno, entre o popular, o culto e o massivo.

Porém ao falar do Congo, devemos também levar em conta essas categorias do período colonial para depois entendermos como se dão os hibridismos na contemporaneidade. Nesse sentido, Bravin (2008, p. 23) dividiu os processos de hibridação cultural para pensar as transformações que ocorrem no Congo em dois momentos: o primeiro se refere às essas "[...] mesclas, mestiçagens e sincretismos que fundam as sociedades e formas culturais na América Latina", relacionado ao cruzamento de culturas ameríndia, africana e portuguesa, no período colonial. O segundo se refere aos processos mais recentes, como mostrou Canclini, "[...] fundados na articulação local/nacional/global, como modo de ampliar o acesso de certas formas culturais ao mercado de bens simbólicos e de negociar novos sentidos para as identidades locais" (BRAVIN, 2008, p.23).

Como afirma Hall (2003, p. 55),

> As sociedades multiculturais não são algo novo. Bem antes da expansão européia (a partir do século quinze) — e com crescente intensidade desde então — a migração e os deslocamentos dos povos tem constituído mais a regra que a exceção, produzindo sociedades étnica ou culturalmente "mistas".

Segundo Peter Burke (2003, p. 65) a “troca cultural” ocorre a partir de encontros, de iguais e desiguais (em termos de poder), e entre locais de encontro, da metrópole à fronteira e podem ter enredos diferentes. Esse fenômeno nas colônias espanholas e na colônia portuguesa na América, por exemplo, não ocorreu em pé de igualdade. Geralmente a iniciativa esteve com os emprestadores, mesmo que em alguns domínios também há exemplos de “aculturação inversa”, em que os colonizadores adotaram gradualmente elementos da cultura nativa. Os missionários puderam usar a força ou ameaçar usá-la para impor o cristianismo. A tradução dos orixás para santos católicos era um mecanismo de disfarce e defesa, porém com o tempo se transformou em uma religião híbrida. (BURKE, 2003).

Ao trazer a noção de Hibridização para o contexto histórico do Congo, podemos dizer que a primeira banda de Congo da Barra do Jucu oficializada nos anos 1970 resulta de encontros de tambor informais liderados por Alcides Gomes da Silva em suas visitas e, em décadas seguintes, quando passou a morar no local definitivamente. Essas rodas já eram híbridas, pois contavam com a participação de conguistas de diferentes regiões que traziam contribuições diversificadas no modo de cantar e tocar. E esses grupos de regiões vizinhas, por sua vez, estruturados ou não, também eram híbridos, na medida em que possuíam raízes no movimento colonial da grande Fazenda Araçatiba. Este movimento era caracterizado pelos entrelaçamentos étnicos e culturais de culturas africanas, indígenas e europeias que contribuíram para a constituição da prática do Congo (híbrida) naquele imenso território da qual a Barra do Jucu fazia parte.

Logo, as bandas de Congo do Espírito Santo já nasceram híbridas, assim como os Congados.[23] Essas práticas se diferem na configuração musical e

---

[23] Os Congados se constituíram com os desfiles que ocorriam nas festas das irmandades de escravos a partir da coroação de Reis e Rainhas de nação, tanto africanas como também afro descendentes. Tal manifestação foi importante para a estruturação desses grupos e “[...] permitiram sua articulação à vida social, cultural, religiosa e política sendo bastante comuns em toda a colônia e império” (CEZAR, 2010, p. 171). Segundo Leda Martins (1997, apud CEZAR, 2010, p. 157), os “Congados expressam muito do saber banto, que concebe o indivíduo como expressão de um

performática, mas possuem elementos muito semelhantes como o culto a santos católicos, principalmente São Benedito, objetos simbólicos como mastros, bandeiras e estandartes. “Registra-se, em algumas bandas o rastro de origem das congadas, com a presença da rainha que conduz a bandeira do orago, trajando na maioria das vezes vestido longo, azul ou branco”. (BARROS, 1983, p. 7)

O Congado, assim como diversas culturas tradicionais afro-brasileiras, tem sua origem no Reino do Congo e sua difusão no Brasil deve-se, principalmente, à lógica colonialista das Américas e, dentre outros aspectos, ao tráfico negreiro e ao modelo de catequese católica (GABARRA, 2006, p. 395-396). Portanto, numa dimensão mais ampla, o Congado no Brasil também é híbrido, multicultural.

> Os impérios, produtos de conquista e dominação, são frequentemente multiculturais. Os impérios grego, romano, islâmico, otomano e europeu foram todos, de formas distintas, multietnicos e multiculturais. O colonialisrno — sempre uma inscrição dupla — tentou inserir o colonizado no "tempo homogêneo vazio" da modernidade global, sem abolir as profundas diferenças ou disjunturas de tempo, espaço e tradição. (Bhabha, 1994; Hall, 1996 apud Hall, 2003, p. 55).

Essa "mistura" de saberes e práticas de diferentes povos e culturas que resultou no que hoje chamamos de Congo e que ainda está em movimento, não exime seus aspectos tradicionais. Esses se caracterizam pela transmissão de saberes de geração a geração, e mantêm seus costumes ao mesmo tempo em que se adaptam à lógica capitalista contemporânea.

É importante sempre levar em consideração as peculiaridades do grupo que se pretende analisar e o lugar econômico, social e político ocupado por cada um dos diversos estilos de expressão cultural, seja “[...] erudita, popular comercial, tradicional ou folclórica” (CARVALHO, 2010, p. 42). Isso leva a uma reflexão mais justa sobre os modos de articulação, negociação e atuação frente aos diversos setores sociais de culturas cujas práticas possuem distinções de tempo e espaço. Dentro dessas considerações, entretanto, deve-se ter o cuidado de não cair na armadilha do olhar “romântico” sobre as expressões culturais tradicionais ou

---

cruzamento triádico: os ancestrais fundadores, as divindades e 'outras existências sensíveis”, o grupo social e a série cultural.

“folclóricas”, como se seus praticantes estivessem sempre às margens da sociedade.

Bosi (2006) comenta que no sistema de classes regido por um Estado, o qual oscila entre um liberalismo econômico e um autoritarismo político, a sorte das culturas brasileiras parece já selada: a cultura universitária (tecnicista) e a indústria cultural são estimuladas e cada vez mais se reproduzem; as várias formas de cultura popular, quando não exploradas, são ignoradas; e as manifestações criadoras individuais, até certo limite, são absorvidas. (BOSI, 2006, p. 340)

Em relação à cultura popular, Bosi (2006, p. 323) afirma que

> Nessa complexa gama cultural, a instituição existe (no sentido sociológico clássico do termo), isto é, as manifestações são grupais e obedecem a uma série de cânones, mas elas não dispõem da rede do poder econômico vinculante, nem de uma força ideológica expansiva como a Universidade e as empresas de comunicação. São microinstituições, dispersas no espaço nacional, e que guardam boas distâncias da cultura oficial. Servem à expressão de grupos mais fechados, apesar de seus membros estarem também expostos à cultura escolar ou aos meios de comunicação de massa.

Então lançamos os seguintes questionamentos: Como se dá a atuação de um grupo que possui essas características tradicionais de expressão de saberes, crenças e ações nesse contexto? Como esses grupos de camadas populares se relacionam com outros grupos e segmentos sociais, principalmente aqueles dominantes? Como essas diferenças, sobretudo de classe, inferem na construção de identidades e nas práticas cotidianas e culturais desses grupos?

A reflexão em torno do patrimônio cultural imaterial e seus usos pode ser um caminho para encontrarmos as respostas. Como também pensar sobre esse complexo diálogo entre as diversas culturas – erudita, popular, de (ou para as) massas no cenário mundial, ao refletir como ocorrem os processos de recepção, consumo de bens simbólicos e de hibridação cultural na lógica do capitalismo. Nesse contexto, a arte e a cultura funcionam muito bem como lubrificantes sociais.

No que tange em especial às questões da Cultura Popular, Carvalho (2004, p. 2) articula alguns temas fundamentais que contribuem para essa reflexão:

> a) as mudanças na concepção e finalidade do registro do patrimônio cultural imaterial;

> b) as mudanças no papel do pesquisador na área da cultura imaterial (etnomusicólogos, etnocoreógrafos, antropólogos, sociólogos, historiadores, especialistas em literatura oral, etc.);
>
> c) as transformações importantes por que passa neste momento a estrutura do Estado brasileiro;
>
> d) os problemas graves de sobrevivência enfrentados pelas comunidades afro-brasileiras que detêm esses saberes performáticos;
>
> e) e o lugar hipertrofiado ocupado pelo entretenimento, a cargo da indústria cultural, na época contemporânea.

Para Carvalho (2004) a discussão sobre o patrimônio cultural imaterial está relacionada à discussão sobre as artes performáticas. Essa relação direciona a uma avaliação da desigualdade e discriminação sofrida pelos artistas guardiães dessas artes. Dessa forma, surge a necessidade de uma discussão a respeito das posturas dos pesquisadores frente às comunidades em que vivem os artistas populares. Em seguida o autor afirma que todos esses fatores atualmente estão condicionados pela indústria do entretenimento, e que dessa forma chega-se à discussão em torno da espetacularização das artes populares na medida em que atualmente, lembra Carvalho (2004, p. 2), “[...] é política de o Estado brasileiro apoiar a indústria cultural e incentivar a exploração comercial dessas formas artísticas tradicionais”.

Carvalho (2010) utiliza o termo "espetacularização" para definir uma operação da sociedade de massas, em que uma prática tradicional e popular é desvinculada da comunidade de origem e transformada em espetáculo para consumo de outro grupo. Nesse contexto, são tratadas como objeto de consumo, passando 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” (CARVALHO, 2010, p.49).

Além disso, os grupos tradicionais ao serem espetacularizados, são ressignificados de fora para dentro, ou seja, o que define qual papel os grupos desempenharão são os interesses contidos no olhar do consumidor. Carvalho atenta que essa operação se distingue das múltiplas ressignificações que partem dos próprios artistas populares no contexto de suas comunidades (CARVALHO, 2010, p. 49)

Para Brandão (2006, p. 42),

> 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.

Diferente das ressignificações consequentes da espetacularização, essas apontadas por Brandão (2006) ocorrem a partir de necessidades internas, como a escassez de algum material ou elementos importantes para as práticas cotidianas do grupo, a morte de participantes, ou destituição dos conjuntos pelo processo de migração dos espaços rurais para os espaços urbanos. Dessa forma, a continuidade das práticas tradicionais não depende diretamente dos mecanismos da Indústria do entretenimento, nem dos meios de comunicação de massa, mas é de fundamental importância que seus praticantes saibam negociar com essas e outras instâncias.

2.3 Das bandas de índios às bandas de Congo da Barra do Jucu[24]

A origem das bandas de Congo no Espírito Santo é controversa. Um dos principais pesquisadores do assunto, Guilherme Santos Neves (1980), atribui uma origem indígena às bandas de Congo, antes chamada banda de índios. A afirmação do autor se baseia em escritos do século XIX feitos principalmente por padres e viajantes estrangeiros que passaram pelo Espírito Santo. O Padre Antunes de Sequeira (1944, p. 65)[25] observou a banda de índios, provavelmente integradas por Mutuns, habitantes do Rio Doce, e assim a descreveu:

[24] O título deste subitem originou-se do livro Congopop, de Adriana Bravin (2008).
[25] Francisco Antunes de Sequeira nasceu em 1832, em Vitória, foi sacerdote em São Mateus e Aldeia Velha, Santa Cruz. Descreveu o conjunto primitivo formado por índios mutuns, habitantes das margens do Rio Doce, que ele chamou de banda de índios. Além de padre, era poeta, teatrólogo, educador e filósofo.

> Nas danças acocoram-se todos em círculo, batendo com as palmas das mãos nos peitos e nas coxas e soltando guinchos horríveis. Fazem caretas e trejeitos, acompanhados de uma música infernal. Os instrumentos dessa desarmonia são: os cassacos, um bambu dentado, corrida a escala por um ponteiro da mesma espécie, e tambores feitos de um pau cavado, às vezes oco por sua natureza, tendo em uma das extremidades um couro pregado com tarugos de madeira rija. A eles juntam o som produzido por um cabaz cheio de caroços ou sementes do mato, hoje grãos de feijão e milho.

Outro documento histórico que faz referência às bandas é o registro do Bispo do Rio de Janeiro, D. Pedro Maria de Lacerda, que descreve um pouco do seu contato com o conjunto musical formado por indígenas da região:

> Os índios, desde que cheguei à porta da matriz, em número de seis, com seu capitão à frente, estavam à porta da igreja bater seus guararás (tambores), a esfregarem seus cassacos (paus dentados) e a agitarem seu manacá (chocalho) e a soltarem monótonas e lúgubres vozes sem modulação, como usam. [...] É de saber que os tocadores de guarará, quando param, montam-se sobre ele e com ambas as mãos batem no couro de uma das bocas. [...] Os mais ficam em pé. Adiante do tambor é que se dança, que é simplíssima, mas tem sua graça; o capitão, esse tem na mão a vara, que ele empunha com muito garbo (NEVES, 1980, p.4-6).

Os registros citados acima, entre outras questões, levaram Neves a atribuir uma origem indígena às bandas de Congo. No entanto, o historiador Cleber Maciel (1992, p. 65-66) afirma que em 1854 já havia registro de Congo em festa realizada em São José do Queimado, na Serra[26]. No mesmo ano, em Nova Almeida, foi sancionada uma lei que proibia batuques, danças e ajuntamentos de escravizados.

Os autores Adriano Nascimento e Paulo Menandro (2002, p. 17-18), recentemente também levantaram dúvidas quanto à origem indígena das bandas de Congo:

> [...] Devemos observar que o período em que ocorreram esses primeiros registros estava marcado pelo romantismo e por um racismo extremado. Não nos custa desconfiar da fidedignidade total dessas informações, uma vez que possivelmente tendo visto a mesma manifestação realizada por negros, alguns desses escritores as tivessem classificado como de origem africana e, possivelmente demoníaca (vários desses relatos do século XIX foram produzidos por padres). Dessa forma, como vimos acima, estava muito mais coerente com o espírito da época relatar peculiaridades dos índios do que da população escrava ou recém liberta.

[26] Local habitado por muitos negros escravizados e onde ocorreu a chamada Insurreição do Queimado.

É difícil atestar a origem das atuais bandas de Congo: se às bandas de índios foram incorporados os elementos africanos ou se estes já se expressavam nesse formato e agregaram posteriormente os elementos indígenas. De qualquer modo, é possível pensar que as bandas de Congo do Espírito Santo possuem ligação com os congados brasileiros (prática cultural já híbrida), mas que destes se diferenciam pela ausência do enredo teatral, organização coreográfica e pelo foco no desenvolvimento musical.

Ao afirmar que as bandas de Congo tem origem indígena, Neves (1980) diz que com o decorrer do tempo alguns dos aspectos primitivos das bandas de índios foram substituídos pelos africanos. O guarará passou a ser chamado de Congo, ou tambor (Esta expressão trazida da África passou a intitular o conjunto: banda de Congos); a massaracaia passou a ser chamada de chocalho. A casaca (casaco, cassaca ou cassaco) manteve-se, mas passou a ser conhecida também como canzá e ganzá, termos de origem africana. A "puíta" (ou "cuíca") passou a integrar o conjunto de instrumentos, além do pandeiro e o apito, que são integrantes mais recentes do grupo (NEVES, 1980, p.12). O autor diz que com o passar do tempo outras características africanas foram incorporada, dentre elas a maneira mais exuberante e espontânea de se dançar.

Segundo o maestro Jaceguay Lins (2009)[27], a presença dos escravos africanos nas bandas de Congo pode ser identificada musicalmente pelo ciclo rítmico que no Brasil passa a ser chamado de "padrão luba". Este ciclo tem origem bantu, pertence à cultura musical da tribo Luba, que se transculturou pelo mundo. De acordo com o maestro Lins (2009, p. 30-31), este ciclo rítmico também se manifesta "[...] no frevo e no maracatu do Recife, no tango argentino, no ragtime norte americano e na habanera cubana".

Para Lins (2009, p. 67), a feição europeia pode ser bem observada na exaltação aos santos católicos e na melodia das músicas cantadas pelas bandas de Congo. O tonalismo (sistema harmônico ocidental) nessa melodia é fruto da herança

[27] Jaceguay Monteiro Lins nasceu em Canhotinho, Pernambuco, em 1947, e morreu em Vitória - ES, em 2004. Compositor e maestro, chegou ao Estado em 1981 para reger a Orquestra Filarmônica do Espírito Santo (Ofes), na cultura popular local, principalmente nas bandas de Congo, que Lins se "encontrou". Sua pesquisa resultou na obra "O Congo do Espírito Santo: Uma Panorâmica Musicológica", porém o maestro faleceu antes de ver seu livro publicado. O trabalho só chegou ao público em 2009.

musical Portuguesa no Brasil. O autor afirma que entre nós, esta característica só não se fixou na música religiosa de origem africana (candomblé e outras religiões afro-brasileiras) e na música dos povos indígenas, e que o sistema tonal é fundamento básico de toda a música popular brasileira.

O termo Congo e outras expressões como congada, congado, conguês, terno de Congo, baile de Congo, quando utilizadas no âmbito musical, remetem ao antigo Reino do Congo, o maior império Africano que se teve notícia até 1492 (LINS, 2009). Segundo o Atlas Folclórico do Brasil (1982, p. 74), essas e outras expressões, são:

> [...] denominações de uma manifestação folclórica em homenagem a Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, patronos dos negros, encontrada, em suas múltiplas variantes, em todos os estados brasileiros. Como a terminologia decorre da preferência do grupo, não há definição precisa, dada a variabilidade de sua composição: ocorrem, para o mesmo termo, diversas estruturas, enquanto uma estrutura única tem denominações diferentes.

Nos grupos do Espírito Santo, o termo Congo não só denomina as bandas, mas outros elementos que a compõem, como os tambores e os próprios participantes. A partir de um inventário feito pela Secretaria de Estado da Cultura do Espírito Santo, iniciado em 2012 e finalizado em 2014, contabilizavam-se no Estado cerca de 67 grupos de Congo em atividade espalhados pelas regiões metropolitana e no interior como em Alfredo Chaves, Anchieta, Aracruz, Cariacica, Colatina, Fundão, Guarapari, Ibiraçu, João Neiva, Linhares, Santa Leopoldina, São Domingos do Norte, Serra, Viana, Vila Velha, Vitória, entre outros.

Na Barra do Jucu existem três bandas: Mestre Honório, Mestre Alcides e Tambor de Jacarenema, todas provenientes da primeira banda de Congo da Barra do Jucu. Essa banda inicial teve sua formação oficial[28] por volta de 1972 e tinha como mestre o senhor Alcides Gomes da Silva, mais tarde auxiliado por seu companheiro Honório Oliveira Amorim que assumiu o cargo de mestre no início da década de 1980. Esse período determinante para os rumos do Congo na Barra do Jucu foi marcado pela intervenção direta de agentes externos da classe média, como artistas e intelectuais, que impulsionaram a institucionalização da banda e

[28] Veremos adiante que antes dessa organização que deu origem à primeira banda de congo da Barra do Jucu, já ocorriam rodas de Congo no bairro trazidas principalmente pelo senhor Alcides que já era mestre em Jaguarussú, região ribeirinha próxima à Barra.

intermediaram o contato do grupo com a indústria fonográfica, e pela primeira dissociação do grupo, que deu origem em 1990 à banda Mestre Alcides. Na década seguinte ocorreu outra cisão na banda da Barra do Jucu que levou ao surgimento de uma terceira banda, a Tambor de Jacarenema. O quadro abaixo demonstra o histórico de fundações e desmembramentos dos grupos locais:

Banda	**Data de fundação ou formação**	**Mestre**	**Regente (tocador de caixa)[29]**
Banda de Congo da Barra do Jucu	Entre 1968 e 1972	Alcides Gomes da Silva	Honório Oliveira Amorim
	Entre 1980 e 1981	Honório Oliveira Amorim	Honório Oliveira Amorim
	2000 (Banda de Congo Mestre Honório)	Daniel Vieira	Beatriz Rêgo
Banda de Congo Mestre Alcides	1990	Zé Silva	Zé Silva
	2005	Jocimar Nunes (Bochecha)	Jaison Silva e Jocimar Nunes (Bochecha)
Banda de Congo Tambor de Jacarenema	1999	Alberto Pêgo	Alberto Pêgo e Luan Silva

Quadro 1. Histórico de datas de fundação/ formação das bandas de Congo da Barra do Jucu, seus mestres e regentes[30].

Durante as entrevistas realizadas para esta pesquisa, percebemos que todas as bandas se autodeclararam originárias da primeira formação que corresponde à banda de congo da Barra do Jucu, porém após os desmembramentos assumiram cada qual sua formação e identidade visual. A banda de Congo da Barra do Jucu continuou utilizando a mesma cor de seus elementos, local de fincada e estatuto, sendo que após a segunda dissociação, no ano 2000, passou a usar o nome fantasia[31] de Banda de Congo Mestre Honório.

Apesar de possuírem características próprias, principalmente no que se referem à identidade visual, por terem raiz na mesma banda, os grupos utilizam elementos em comum, como os tipos de instrumentos, os modelos de indumentária,

[29] A data de fundação/ formação não necessariamente é a mesma do ingresso do tocador de caixa no grupo, pois não foi possível obtermos essa informação.
[30] A data de fundação/ formação não necessariamente é a mesma do ingresso do tocador de caixa no grupo, pois não foi possível obtermos essa informação.
[31] Expressão utilizada pelos próprios membros em entrevista.

as fincadas do mastro e o repertório musical[32]. São grupos compostos por homens e mulheres que cantam, dançam, tocam instrumentos e têm como principal santo padroeiro, São Benedito. Este é homenageado pelos grupos devotos através da puxada e fincada do mastro, uma espécie de ritual/ festejo que faz parte do ciclo natalino dedicado principalmente a São Sebastião e São Benedito nos meses de Dezembro e Janeiro.

Na atualidade, os principais instrumentos que compõem as bandas de Congo são os tambores e os reco-recos. A eles juntam-se o chocalho, a cuíca, o pandeiro, o triângulo, a caixa-clara, o bombo e o apito (LINS, 2009, p.35). As bandas da Barra do Jucu atualmente também utilizam esses instrumentos, com exceção do triângulo, do bombo e do apito. Recentemente tem-se notado a adesão à cuíca e ao xique-xique por alguns grupos (Quadro 2). Na primeira coluna temos as seguintes correspondências de abreviação do nome das bandas: Banda Mestre Honório (BMH), Banda Mestre Alcides (BMA) e Banda Tambor de Jacarenema (BTJ).

Banda	**Caixa**	**Tambor**	**Casaca**	**Chocalho**	**Pandeiro**	**Xique-xique**	**Cuíca**
BMH[33]	1	7	4	1	0	1	1
BMA[34]	2	7	5	3	1	0	0
BTJ[35]	1	6	5	2	0	1	0

Quadro 2. Número de instrumentos usados por cada banda.

[32] As principais músicas de Congo da Barra são cantadas por todas as bandas, mas, eventualmente, os grupos apresentam novas canções, sendo composições de integrantes ou de outras grupos tradicionais populares. Há algumas músicas que não são cantadas pela banda mestre Honório, por alegarem fazer alusão ao espiritismo. Essa era uma tradição católica transmitida por Seu Honório, que dizia que não se canta "ponto" em roda de Congo.

[33] RÊGO, Beatriz. Sobre o Congo na Barra do Jucu. 2014. Entrevista concedida a Inara Novaes Macedo pela filha de Mestre Daniel, Barra do Jucu, Vila Velha, 2014. Ela comenta que no total a banda deve ter por volta de trinta tambores, mas para tocar na roda utilizam apenas sete. A banda também tem utilizado há alguns anos a cuíca, tocada pelo Mestre Daniel e o Xique-xique.

[34] NUNES, Jaison. Sobre o Congo na Barra do Jucu. 2014. Entrevista concedida a Inara Novaes Macedo, Barra do Jucu, Vila Velha. 2014. Segundo o bisneto de Mestre Alcides, a banda possui 14 tambores no total, mas geralmente se apresentam com sete em rodas de Congo.

[35] SAMPAIO, Marina Vieira. Sobre o Congo na Barra do Jucu. 2015. Entrevista concedida a Inara Novaes Macedo, Barra do Jucu. 2015. A banda Tambor Jacaranema possui em média 16 tambores e outros instrumentos entre casacas, chocalhos e xique-xiques, mas em apresentações eles reduzem o número para haver revezamento. Marina acrescenta que eles também utilizam além da casaca o reco-reco antigo. Ainda é possível identificar o uso do reco-reco em todas as bandas, mas ultimamente a utilização da casaca prevalece.

Na comunidade os tambores são feitos a partir de uma barrica de madeira que é encourada com pele de animal. Em todos os grupos há a presença de um tambor com diâmetro maior para conduzir os demais.

> O Congo geralmente, a roda dele é formada por sete tambor. Seis menores (um ou dois fazem repique) e um grandão que é de marcação. Esse grandão, ele chama na hora da marcação de segurar a batida, ele chama no repique. Isso aí depende da pessoa que ta sentada no manuseio do congo, do tambor. Não é qualquer um que vai sentar ali e vai saber (...) porque é um tambor que ele fala muito alto, ele bate alto, o barulho dele é muito forte, e a pessoa que não souber manusear ele vai simplesmente bagunçar o Congo. Ele tem que ter um tempo, ele tem que segurar o ritmo do Congo, assim da batida, ele que aguenta. Porque geralmente no Congo sempre tem um que dá uma caída, cansou, aí a batida dele vai ficando mais fraca. Aí o tamborzão não, ele já segura aqueles tambor que ta ali já meio fraco. A pessoa que conduz ele, ele ta ali ligado em todos os congueiros nesse momento (informação verbal)[36].



Figura 1. Roda de tambores (banda Tambor Jacaranema)
Fonte: Arquivo particular (2015) [37]

[36] NUNES, Jocimar. Sobre o Congo na Barra do Jucu. 2015. Entrevista concedida a Inara Novaes Macedo, Barra do Jucu, Vila Velha. 2015.
[37] Disponível em: < https://www.facebook.com/photo.php?fbid=778487095560963&set=a.761073853968954.1073741827.100001990390720&type=3&theater>. Acesso em: 20 jan. 2015

O pandeiro, industrializado, é utilizado somente na Banda Mestre Alcides e foi atribuído ao grupo pelo conguista João de Amaral, que já tocava o instrumento desde a primeira formação da banda da Barra do Jucu.



Figura 2. João Amaral tocando pandeiro. Banda de Congo da Barra do Jucu, c. 1988.
Fonte: Arquivo banda Mestre Alcides



Figura 3. João Amaral tocando pandeiro. Banda Mestre Alcides, 1998.
Fonte: Arquivo banda Mestre Alcides

Os chocalhos de alumínio também são industrializados, assim como a caixa ou tarol que substituiu a caixa artesanal. Nas bandas da comunidade, a caixa rege os grupos, diferente da maioria das bandas do Espírito Santo, que, segundo Lins (2009) ,utilizam o apito para essa função[38]. Nem sempre a função de tocador de caixa é ocupada pelo mestre da banda, conforme vimos no quadro 1.

[38] Ainda segundo o Lins (2009), outras exceções de condução são as cuícas em Roda D'água e alguns primeiros-tambores em poucas outras bandas.



Figura 4. Jaciara dos Santos tocando chocalho (banda Mestre Honório), 2015.
Fonte: Gustavo Azevedo (2015) [Fotógrafo profissional].



Figura 5. Jocimar Nunes tocando caixa (banda Mestre Alcides), 2012.
Fonte: Gustavo Azevedo (2012) [Fotógrafo profissional].

Os reco-recos são feitos de duas calhas de bambu, unidas e entalhadas, possuindo uma espécie de vareta de madeira que, ao esfregá-las, possibilita a emissão do som. Já a casaca é uma espécie de reco-reco com uma cabeça esculpida, sendo o "corpo" feito de madeira ou outro material semelhante que envolve apenas uma calha de bambu que fica posicionada na parte da frente do instrumento, como mostra a ilustração feita por D. Pedro II em 1860 ao visitar a Espírito Santo. Junto ao desenho havia a seguinte descrição: "Dança de caboclos com as suas cuias de pau de cegos para esfregarem outro pau pelo primeiro" (ROCHA, L., 1980, p. 125).

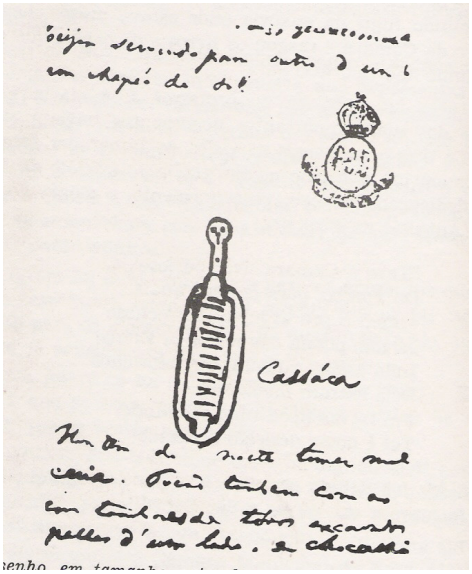


Figura 6. Ilustração de uma casaca feita por Dom Pedro II, 1860.
Fonte: Rocha, L. (1980, p. 125)

Neves (1980, p. 12) descreve o instrumento como:

> [...] Instrumento idiófono, formado geralmente de um cilindro de madeira – Numa de cujas extremidades se esculpe uma cabeça – escavado numa das faces, em que se prega uma lasca de bambu com talhos transversais, sobre os quais se atrita pequena vara ou haste de pau.

Durante muito tempo na Barra do Jucu o reco-reco feito de bambu foi mais utilizado pelas bandas. Agora nota-se uma intensa produção de casacas pelos escultores locais, que a cada dia apresentam inovações na pintura e ornamentação do instrumento. O artesão de reco-recos desde a primeira formação da banda de Congo da Barra do Jucu era Pedro Tibúrcio Nunes, que atualmente se encontra um pouco afastado das atividades do Congo por problemas de saúde. Vitalino José Rego, marido de Beatriz da banda Mestre Honório, aprendeu a confeccionar o instrumento por volta de 1990 e hoje é responsável por quase toda a produção local de casacas.



Figura 7. Seu Antônio Beju tocando o antigo reco-reco feito de bambu (banda Mestre Alcides), década de 1990.
Fonte: Arquivo particular



Figura 8. Vitalino Rego (banda Mestre Honório), 2013.
Fonte: Elaborado pela autora



Figura 9. Modelos de casacas atuais confeccionadas por Vitalino (banda Mestre Honório)
Fonte: Marcos Fernandez (2013). [Fotógrafo profissional] [39]

[39] Disponível em: <http://redeglobo.globo.com/tvgazetaes/raizes/noticia/2013/11/verdadeira-origem-da-casaca-o-reco-reco-de-cabeca-esculpida.html>. Acesso em: 23 mai. 2015.

A utilização de trajes específicos nas bandas de Congo do Espírito Santo não é uma prática recente. Em registros do século XIX, percebe-se a presença de tal elemento nos grupos da época:

> [...] dois personagens importantes apareceram no local. O primeiro, um índio alto e recoberto com uma longa blusa branca, [...] segurava com uma das mãos um guarda chuva vermelho, enfeitado com flores amarelas; na outra mão carregava uma caixa , já segura por um velho xale com franjas, colocado à maneira de boldrié. Na caixa estava São Benedito, que , não sei por quê, é negro. [...] O segundo personagem, digno de pertencer ao antigo exército Souloque, estava vestido com uma roupa militar de chita-da-índia-azul-celeste, com gola e paramento igualmente de chita-da-índia imitando damasco vermelho; suas pequenas dragonas de ouro caíam para trás como as do La Fayette; em sua cabeça alteava-se um chapéu de pontas, assombroso em comprimento e altura, encimado por um penacho outrora verde, tendo como distintivo uma etiqueta com três cerejas do mais vivo vermelho no centro. Esse segundo personagem é o capitão. Para ser digno desse posto, é preciso ter na barriga da perna uma força superior à de todo mundo na aldeia, porque o capitão não deve parar de dançar durante toda a cerimônia. [...] Finalmente entraram na igreja, onde havia arranjos de palmeira feitos pelos decoradores do lugar [...]. (BIARD, 2002, p. 56-59)

Ao longo dos anos, o uniforme passou a adquirir a função de identificar, caracterizar, diferenciar, e adornar os grupos em apresentações. Nas bandas de Congo da Barra do Jucu, desde a primeira formação, o traje é considerado simples, sem muitos ornamentos e adereços elaborados, como pode ser observado em outros grupos tradicionais, e basicamente é composto por camisa, bermuda ou calça (para homens), blusa e saia ou vestido (para mulheres).



Figura 10. Banda de Congo da Barra do Jucu, década de 1980.
Fonte: arquivo particular



Figura 11. Uniforme da banda Mestre Honório
Fonte: elaborado pela autora



Figura 12. Alguns uniformes utilizados pela banda Mestre Alcides da década de 1990
Fonte: elaborado pela autora



Figura 13. Alguns uniformes utilizados pela banda Mestre Alcides da década de 2000
Fonte: elaborado pela autora



Figura 14. Alguns uniformes utilizados pela banda Tambor Jacaranema, década de 2000.
Fonte: elaborado pela autora

O elemento marcante na vestimenta dessas bandas é a cor, que identifica os grupos e suas relações simbólicas com os espaços. A banda Mestre Honório manteve o uso das cores da primeira banda de Congo da Barra do Jucu, azul e branco. Às vezes há uma renovação na estampa da logomarca da banda nas camisas, mas há uma preferência em manter as características principais do uniforme, o tecido liso, sem estampas.

A banda Mestre Alcides costuma renovar periodicamente os uniformes utilizando estampas diferentes, apesar de procura dar ênfase à cor Marrom. Essa dinâmica decorre da preocupação em manter o entusiasmo dos conguistas. De 1990 até 1998, o grupo utilizou aproximadamente quatro uniformes diferentes, além de um traje específico para o carnaval de 1995. De 1998 até hoje, utilizaram por volta de dois uniformes.

A banda Tambor de Jacarenema, em menor proporção, também já modificou as estampas de seus trajes, mas há algum tempo mantém o uso do mesmo. Segundo Marina Vieira Sampaio (informação verbal), coordenadora da banda Tambor Jacaranema, foram três variações de uniformes desde a fundação do grupo.

No entanto, em determinado período e regiões, nem todos os grupos utilizavam uniforme, conforme Dona Ilza Pereira[40]:

> Não existia uniforme, não existia chapéu, era com a roupa que eu to aqui que a gente batia congo [...] A dança do congo não é de sapato. A dança do congo é descalço. É descalça na terra, no chão. Não é calçado. Não é nada de fantasia, de roupa de chiquérri não. Mudou muita coisa (informação verbal).[41]

Na Barra do Jucu, por exemplo, somente a partir da primeira formação oficial, em 1972, é que a banda passou a ter um traje específico, mas esse não foi utilizado por muito tempo. Após a intervenção e institucionalização do grupo, os conguistas ampliaram o contato com o público e com outros grupos e o uniforme passou a ter uma importância maior para a banda, como meio de identificação do grupo.

Perguntadas sobre o significado das cores azul e branco dos uniformes e instrumentos do seu grupo, Beatriz e Dona Juraci,[42] da banda Mestre Honório, dizem que fazem referência ao manto de Nossa Senhora (informação verbal). Também podemos observar que se tratam das cores da igreja Nossa Senhora da Glória, onde é fincado o mastro do grupo de Mestre Honório.

A Banda Mestre Alcides utiliza a cor marrom, que segundo Dona Ilza, simboliza a cor da madeira, a cor original do tambor e do mastro. A cor marrom também faz referência à terra e ao traje de São Benedito.

Já a cor verde da banda Tambor de Jacarenema representa a cor da reserva ambiental que deu origem ao nome do grupo.

Além das representações através da cor, o estandarte, um portador de memória, é um artefato muito utilizado por todas as bandas de Congo do Espírito Santo. Nas Fincadas do Mastro, simbolicamente os estandartes anunciam a

---

[40] Dona Ilza Pereira não é moradora da Barra do Jucu, mas participa de rodas de Congo desde sua infância e é uma das conguistas mais antigas da banda de Congo Mestre Alcides. Ela veio de Minas Gerais e aprendeu a gostar de Congo com sua avó que tinha terras em Amarelos, interior de Guarapari. Todas as informações que se seguem relacionadas ao nome de Ilza Pereira foram cedidas em entrevista à autora.

[41] PEREIRA, Ilza. Sobre o Congo na Barra do Jucu. 2014. Entrevista concedida a Inara Novaes Macedo, Barra do Jucu, Vila Velha, novembro. 2014.

[42] Dona Juraci é a matriarca da banda Mestre Honório, a conguista mais idosa do grupo e esposa do Mestre Daniel. Segundo ela, seu pai era Mestre de Congo, assim, sua relação com o tambor se iniciou ainda na infância em Cariacica, local que morava antes de se mudar para a Barra do Jucu.

chegada da procissão, identificam os grupos e direcionam o cortejo. Ao homenagear santos, heróis ou lugares sagrados, os estandartes são guardadores de memória bem como suportes de valores individuais e coletivos das comunidades. O valor conferido ao objeto deve-se à sua qualidade de mediador entre essas atribuições coletivas e particulares, “representada na própria composição da festa, na identidade dos grupos que fazem parte do rito” (GABARRA, 2006, p. 404).

Assim como ocorre na maioria das bandas de Congo do Estado, os estandartes das bandas da Barra do Jucu apresentam imagens com temática religiosa, geralmente tem-se a presença da representação de São Benedito. É interessante notar que a praia e o Morro da Concha, também são representados nas bandeiras de alguns grupos locais. Mesmo nos estandartes que homenageiam São Benedito, como podemos ver na figura 15, a paisagem de fundo escolhida pela maioria das bandas é a praia ou mesmo a reserva ecológica de Jacarenema. Tais representações reforçam o sentimento de pertencimento e da identidade local a partir do uso desses espaços simbólicos e sagrados pela comunidade congueira. Um dos principais responsáveis pela pintura e feitura dos estandartes é o artista Kléber Galvêas, grande incentivador do Congo desde meados dos anos 1970. Além deste pintor, tem-se a participação de Guilherme Merçon, que também já pintou bandeiras, tambores e mastros e de artistas locais como, como Nena Bergmann, Marcelo Leão, Tulipa Cabral, Rodrigo Rofer, entre outros.



Figura 15. Estandartes das bandas de Congo da Barra do Jucu
Fonte: Elaborado pela autora.

Na figura 15 podemos observar os estandartes utilizados pelas bandas de Congo da Barra do Jucu. De cima para baixo, da esquerda para a direita, temos primeiramente o estandarte da banda Mestre Honório, pintado por Kléber Galvêas, ao lado o estandarte de Tambor de Jacarenema, de Marcelo Leão. Na segunda fileira temos o estandarte da banda Mestre Alcides, pintado por Kléber Galvêas e o estandarte da banda Tambor de Jacarenema, pintado por Nena Bergmann. Por fim, na última fileira, dois estandartes da banda Mestre Alcides, o primeiro pintado por Kléber Galvêas e o segundo por Tulipa Cabral.

Nas primeiras rodas de Congo, até à primeira formação da banda da Barra do Jucu, o uso do estandarte não era uma prática comum. Segundo Mestre Daniel (informação verbal),[43] antigamente não era muito comum a participação de mulheres na banda de Congo, segundo ele, elas passaram a participar mais ativamente no início dos anos 1980.

Na Barra do Jucu, uma das primeiras mulheres que assumiu a função de carregar o estandarte da banda foi a senhora Lusinete da Silva. Ela ocupava o lugar de rainha, diferenciando-se das demais participantes ao usar um vestido branco.

[43] Mestre Daniel é um dos integrantes mais antigos do Congo da Barra do Jucu. Após a morte de Honório Oliveira Amorim, passou a assumir o posto de Mestre da banda de Congo Mestre Honório. Possui amplo conhecimento não só na prática do Congo como também na confecção de tambores. Em sua casa há um espaço destinado à exposição do acervo da banda e os instrumentos que fabrica. Mestre Daniel é o patriarca do grupo cuja maioria dos componentes tem relação de parentesco. Assim, o mestre procura sempre transmitir seus saberes aos seus filhos e netos para que esses deem continuidade à tradição do Congo. As informações cedidas por Mestre Daniel (Daniel Vieira dos Santos) originam-se de entrevista com Inara Novaes Macedo em 2015.



Figura 16. Lusinete da Silva, rainha da banda Mestre Alcides. Década de 1990
Fonte: arquivo particular

A inclusão dessa personagem na banda foi uma contribuição da própria Lusinete, que na foto acima segura a bandeira de São Benedito, ao trazer suas experiências vindas de práticas populares com matrizes afro-brasileiras. Tanto nos Congados Mineiros como nas bandas de Congo do Espírito Santo, essa figura possui forte representação que é fundamental para sua constituição dos grupos.

> Ô tindô lelê, o tindô lalá
> Deixa a caixa bater, deixa o Congo rolar
> Menina que vai na frente carrega sua bandeira
> É a santa milagrosa
> É a nossa padroeira (elaborada pela autora)

Com o passar do tempo, o uso de diversos estandartes passou a ser uma prática comum entre as bandas, com exceção da banda Mestre Honório que utiliza apenas um.

> Sem a bandeira você não vê um congo. você já viu algum congo sem bandeira de são Benedito? É uma bandeira, não é três nem quatro. São

> Benedito ele só tem uma bandeira. Mas se formaram um monte de bandeira (informação verbal).[44]

Durante os cortejos de São Benedito, os estandartes bastante ornamentados são carregados pelas “rainhas” ou “porta-estandartes”, geralmente mulheres com idade avançada. Segundo Marina Sampaio (informação verbal)[45] isso explica a presença de vários destes estandartes no grupo Jacarenema. As senhoras mais idosas geralmente não conseguem tocar o instrumento por muitas horas, além disso, durante as fincadas do Mastro os estandartes ficam posicionados adiante da banda, pois a aglomeração de espectadores ocorre geralmente atrás dela. De certa forma, as porta-estandartes ou rainhas ficam mais protegidas contra possíveis acidentes.

Nota-se que nas bandas de Congo do Estado, os estandartes são cada vez mais elaborados. Estes não chegam a ser um produto de alto consumo, ainda, como se tornou a casaca, mas na composição de imagem das bandas ele é um dos principais elementos, além de promoverem um forte apelo visual. Porém, para alguns congueiros, o uso deste objeto considerado sagrado deve ser restrito a algumas ocasiões.

> Eles acham que uma bandeira não tem um compromisso? Tem! A bandeira tem um compromisso. A bandeira de São Benedito tem um compromisso. A bandeira de São Benedito não pode estar em festa de carnaval. Não foi feita pra festa de carnaval. Foi feita pra devoção de São Benedito. Carnaval não é devoção de santo. É? Não é devoção de santo. Não foi feita pra sair em carnaval banda de Congo, o santo. Pode usar os tambor. Mas santo não. Bandeira de São Benedito não. O carnaval não é religioso. E São Benedito é religioso. Ele é pra uma festa, uma procissão, um aniversário, apresentar uma casa um aniversário. Igual Folia de Reis (informação verbal).[46]

---

[44] PEREIRA, Ilza. Sobre o Congo na Barra do Jucu. 2014. Entrevista concedida a Inara Novaes Macedo, Barra do Jucu, Vila Velha, novembro. 2014.
[45] SAMPAIO, Marina Vieira. Sobre o Congo na Barra do Jucu. 2015. Entrevista concedida a Inara Novaes Macedo, Barra do Jucu, 2015.
[46] PEREIRA, Ilza. Sobre o Congo na Barra do Jucu. 2014. Entrevista concedida a Inara Novaes Macedo, Barra do Jucu, Vila Velha, novembro. 2014.

2.3.1 Fincada do Mastro de São Benedito[47]

As primeiras notícias de devoção a São Benedito em Angola "[...] datam do final do século XVII" (REGINALDO, 2005, p.38-39). 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).

De acordo com Oliveira, O. M. (2011, 159-160),

> O culto a esse santo foi introduzido entre os escravizados no Brasil pelos frades franciscanos capuchinhos, com a intenção de torná-los obedientes aos seus senhores. Frei Benedito de Palermo, filho de etíopes escravizados na Itália, depois canonizado como são Benedito, é apresentado pelas narrativas oficiais da Igreja católica como um negro obediente e submisso, para servir de referência de santidade aos escravizados catequizados, que deveriam ser obedientes aos seus senhores, como Benedito foi aos seus superiores no convento.

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 comunidade. (CAPAI, 2009, p. 84)

---

[47] 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 eremitério e passou a viver em penitência para santificar a carne e o espírito. Dezessete 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. (ELTON, 1988).

Dias (2001) afirma que segundo Mestre Antonio Rosa, um dos principais mestres do Congo da Serra, falecido atualmente, 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" (DIAS, 2001)[48]. Desde então, as comunidades de negros do litoral capixaba passaram a fincar o mastro todos os anos para agradecer o milagre.

François Biard (2002, p. 56-59), viajante francês que visitou o Espírito Santo entre 1858 e 1860, registrou uma festa de São Benedito por meio de texto e desenho:

> Ouvi ao longe um barulho confuso; tocavam alguma coisa com um tambor cuja a membrana estivesse molhada. [...] De manhã fiquei sabendo que era a festa de São Benedito, muito venerado entre os índios. Eles se preparam para a festa com seis meses de antecedência e guardam lembrança dela seis meses depois. A partir desse momento em que começa a tocar, o tambor não pára nem de noite nem de dia. [...] Os homens, sentados, tinham entre as pernas seu tambor primitivo; pequeno tronco de árvore oco recoberto somente numa extremidade com um pedaço de couro de boi; outros esfregavam com um pequeno bastão um instrumento feito de pedaço de bambu denteado de cima até em baixo. Ao som dessa algazarra, as mulheres mais velhas dançavam devotamente um horrível cancan que certamente nossos virtuosos agentes de polícia teriam desaprovado.

[48] DIAS, Sérgio Oliveira. **História do Congo.** Texto disponibilizado em 01 jun. 2001. Disponível em: <http://www.ape.es.gov.br/espiritosanto_negro/historia_Congo.htm>. Acesso em: 15 fev. 2015.



Figura 17. François Biard. Festa de São Benedito. Desenho.
Fonte: Biard (2002)

Na Barra do Jucu a devoção a São Benedito é uma característica marcante nas bandas de Congo locais, manifestada principalmente em suas fincadas e retiradas do mastro, festa profano religiosa 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.

A devoção ao santo é uma herança deixada por moradores antigos e conguistas que tiveram contato ao longo de suas vidas com as práticas populares que tem o São Benedito como padroeiro. Mestre Alcides e Mestre Honório foram grandes disseminadores desta devoção na comunidade e tinham um respeito incomum pelo santo. Seu Alcides dizia que São Benedito foi escolhido por Deus para ser o chefe das bandas de Congo. Nas palavras desse 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 (informação verbal)[49].

Uma etapa tradicional que antecede a puxada e a fincada é a cortada do Mastro. Esse processo ainda pode ser visto em outras regiões que possuem bandas de Congo, mas na Barra as bandas o realizam quando há necessidade de substituir o mastro. Mesmo assim, quando ocorre a cortada, não possui mais um caráter de ritual como antigamente ocorria em algumas regiões.

Geralmente os conguistas saem da casa onde ficam guardados os tambores para chegarem ao destino final, local determinado para acontecer a fincada. Durante o trajeto, o grupo caminha tocando e cantando toadas do Congo, enquanto o mastro é carregado por guardiões. Há alguns anos os grupos locais cantam um jongo [50] específico do cortejo:

> Vai vai vai vai...
> O vosso mastro já vai (2x)
>
> São Benedito e meu pai
> O nosso mastro já vai (2x) (elaborada pela autora)

Como dito anteriormente, à frente do grupo, algumas mulheres carregam estandartes com imagens do santo padroeiro ou que tenham caráter religioso.

O grupo costuma realizar pequenos intervalos na caminhada, mas sempre tocando. A cada distância percorrida, o número de pessoas que acompanham o cortejo aumenta. Em algumas festas é possível notar uma multidão atrás da banda.

A bandeira que é colocada no alto do mastro sempre contém a imagem de São Benedito e durante a procissão, quando ainda não está fixada no mastro, é levada por crianças adiante do cortejo.

Pereira (2004 apud Bitter, 2008) afirma que, entre outros aspectos, o que caracteriza a bandeira é sua capacidade hipermediadora. Para além da função de mediação entre os diversos domínios do mundo social, também proporciona a comunicação entre os homens e os deuses e antepassados. “A bandeira aproxima

---

[49] SILVA, Alcides Gomes da. Entrevista concedida a Rafael José Fonseca Fialho e Bianca Santos Neves. Barra do Jucu,1987.
[50] Na Barra do Jucu o Jongo se refere a uma canção que se repete e não possui versos.

esferas antes consideradas separadas ou distantes, articulando domínios do céu e da terra, do passado e do presente, do presente e do futuro, etc.” (PEREIRA, 2004 apud Bitter, 2008, p.56).

O autor também relaciona as funções da bandeira e do mastro, através de sua haste central que percorre todo o seu suporte. Essa haste vertical serve de apoio para a bandeira ao mesmo tempo em que simboliza e efetua esta comunicação entre o alto e o baixo, instaurando relações verticais.

Ainda hoje é possível notar nas fincadas do Mastro da Barra do Jucu quão representativo é esse objeto para alguns devotos, conguistas ou não, em sua comunicação com o Santo. Muitos acreditam que ao tocar no Mastro potencializam sua fé e o alcance de seus pedidos.

Ao chegarem ao local de fincada, os conguistas colocam os tambores no chão em forma de círculo, enquanto os guardiões fincam o mastro no buraco que foi previamente aberto pelos membros da banda.



Figura 18. Guardiões firmando o mastro na terra, 2014.
Fonte: Elaborado pela autora

Este é, sem dúvida, o momento mais importante da festa. Ouvem-se fogos, aplausos, risos, choros e a música não cessa. Alguns devotos se aproximam do mastro, apoiam suas mãos e fazem orações, outros tentam a qualquer custo

arrancar as fitinhas amarradas no mastro, algumas das quais possuem pequenas medalhas de São Benedito. Mesmo com algumas ressignificações de sentidos na festa, São Benedito continua a reforçar a identidade do negro no Espírito Santo.



Figura 19. Fiéis com as mãos sobre o mastro, 2013.
Fonte: Gustavo Azevedo (2013) [Fotógrafo profissional].

A banda permanece tocando em “roda”, com os tambores dispostos 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 tocando em forma de cortejo, até o ponto inicial de onde partiram.



Figura 20. Mastro da banda M. Honório em frente à igreja N. S. da Glória
Fonte: Rodrigo Ferreira (2015).



Figura 21. Mastro da banda M. Alcides na praia do Barrão
Fonte: Elaborado pela autora (2015)



Figura 22. Mastro da banda T. Jacaranema em frente à igreja São Pedro.
Fonte: Rodrigo Ferreira (2015)[51]

[51] Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=718973934876859&set=pb.100002927776387.-2207520000.1432691948.&type=3&theater>. Acesso em: 23 mai. 2015.

> Tudo era feito assim: antes a gente cruzava o corpo, levava o pensamento a Deus... São Benedito, vamos começar seu trabalho. Protegia seu pescoço... e aí a gente dava início... Todo mundo molhava a mão, pedia o que tava querendo e a gente tocava aquele congo ali até tardão. Encerrava, todo mundo ali dava as mãos... agradecia a São Benedito por aquela noite. Obrigado, que o próximo mês seja melhor, a próxima semana. Hoje você não vê... você vê alguém rezar na hora que abre a benção? [...] eu não entro na roda antes de eu agradecer. Que às vezes vocês não vê, porque eu agradeço pra mim só... Peço licença... Pode reparar, Nara, que eu não entro logo quando começa a primeira batida do congo. Você já reparou que eu não entro? Que eu to agradecendo tudo o que ele me deu. E vou agradecer tudo o que ele vai me dar pra frente. Aí sim eu entro na roda (informação verbal)[52]



Figura 23. Imagem de São Benedito na roda de tambor, 2013.
Fonte: Elaborado pela autora

Cada vez mais a devoção ao santo é reafirmada nos festejos da comunidade e reinventada através de algumas práticas. De uns anos para cá, por exemplo, é comum ver determinadas mulheres carregando a imagem de São Benedito durante o cortejo. Costume antigo em algumas bandas de Congo do Espírito Santo, porém

[52] PEREIRA, Ilza. Sobre o Congo na Barra do Jucu. 2014. Entrevista concedida a Inara Novaes Macedo, Barra do Jucu, Vila Velha. 2014.

recente nas bandas da barra. Quando os conguistas dispõem os tambores no chão, em círculo, a imagem é exibida pelas mulheres e levada ao público para quem desejar tocá-la.

Na banda Mestre Honório, os conguistas preferem não levar a imagem do santo nas fincadas,

> Porque a gente acha assim, a festa de são Benedito, a festa de rua, é pra gente mostrar pro povo a nossa devoção, e porque que aquilo a gente ta fazendo: São Benedito. Mas a nossa festa do âmbito religioso a gente faz antes. Então a gente não quer misturar. Essa parte de botar o santo em roda, ficar... roda pra lá, roda pra cá, eu acho que isso não é legal, não combina.[53]

Mas essa prática tem sido reproduzida pelas bandas Mestre Alcides e Tambor Jacaranema. Marina Sampaio (informação verbal)[54] supõe que essa prática começou a partir das subidas ao convento da Penha, onde há o costume de se levar imagens de santos, principalmente de Nossa Senhora, para serem bentas pelo padre durante a missa.

> Porque as pessoas às vezes, por exemplo, o Tambor Jacaranema quando sobe tem lá a imagem de São Benedito, o pessoal de Vitória leva Nossa Senhora da Penha, né? E a gente não tinha a imagem de Nossa Senhora. Muitas vezes o padre só pedia pra subir[55] as imagens pra fazer a benção, eles não viam o estandarte como algo pra poder fazer a benção, né? Precisava de uma imagem. Então a gente começou a subir com a imagem de São Benedito. E foi aí também que acabou sendo adaptada também na fincada (informação verbal).[56]

A banda Tambor de Jacarenema, criada aproximadamente em 2000, em suas fincadas do mastro, realizam uma espécie de culto em louvor a São Benedito na casa de Dona Dorinha[57], antes de iniciarem o cortejo.

---

[53] RÊGO, Beatriz dos Santos. Sobre o Congo na Barra do Jucu. 2014. Entrevista concedida a Inara Novaes Macedo, Barra do Jucu, Vila Velha. 2014.
[54] SAMPAIO, Marina Vieira. Sobre o Congo na Barra do Jucu. 2015. Entrevista concedida a Inara Novaes Macedo, Barra do Jucu, 2015.
[55] Durante a missa, realizada no convento, há um momento em que o padre convida os conguistas para subirem ao altar, constituído na ocasião por um palco na área externa, com as imagens de santos ou estandartes para receberem a benção.
[56] SAMPAIO, Marina Vieira. Sobre o Congo na Barra do Jucu. 2015. Entrevista concedida a Inara Novaes Macedo, Barra do Jucu, 2015.
[57] Dona Dorinha é filha de Dona Darcy, sobrinha de Dona Ester e Dona Nadir, as congueiras mais antigas da Barra. Dona Dorinha é mãe de Marina e também matriarca da banda Jacarenema. É no



Figura 24. Celebração na casa de Dona Dorinha.
Fonte: Zanete Dadalto (2014) [Fotógrafa profissional][58]

Nessa ocasião, em que o caráter sagrado é evidenciado, estão presentes integrantes do grupo, guardiões do mastro e alguns participantes da festa. Os participantes oram e distribuem um bolo, que em alguns pedaços possuem a medalhinha do santo. Nesse espaço é mais difícil notar a presença de pessoas praticando atos de desrespeito ao Congo. 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, na medida em que a distância percorrida aumenta e o número de seguidores do cortejo também, o controle do grupo sobre a festa diminui.

> Porque na verdade a gente viu crescendo muito a festa, então a mesma coisa foi a chegada né? do mastro. [...] Mãe, a gente faz ali uma oração, um pai nosso tudo mais, como a gente faz na retirada, mas vamos fazer um negócio mais religioso? Que às vezes as pessoas queriam dar um testemunho, queriam fazer um agradecimento né? Queriam fazer muito um pedido pra alguém... E nós não tínhamos esse momento. Aí a gente percebeu também que diminuiu um pouco aquela multidão dentro do quintal

---

seu quintal que ocorrem os encontros do grupo e também onde são guardados os instrumentos da banda.

[58] Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10205684598662090&set=t.100003125705158&type=3&theater>. Acesso em: 29 nov. 2014.

> da mamãe porque aquelas pessoas que realmente não queriam aquele tipo de ação não se aproximava (informação verbal).[59]

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 de cachaça, mas o consumo era controlado pelo mestre, com o propósito de animar os tocadores, distante da forma com que hoje a bebida alcoólica é utilizada pelo grande público. Alguns conguistas inclusive mantêm o costume de banhar o mastro com vinho no momento da fincada, uma espécie de oferenda ao santo.

> Isso ai é sagrado, a devoção de São Benedito antes de formar a roda do Congo, rezar, agradecer, por aquele ano que São Benedito já te deu, você teve saúde, você teve paz, conseguiu o que você quis, alguém oferece aquele vinho tinto, aquele meio azedo, e cada um faz o seu pedido, e vai lavando o mastro, então se você ta precisando de melhora de alguma coisa, você pega aquela bebida ali na sua mão, lava primeiro a mão,que primeiro botava um pouquinho na mão, você lava e sacode a Mao, o outro vai botar na sua Mao novamente, nãoé para beber, é pra lavar, você lava desde o começo , ate o final dele [...] você vem lavando, e fazendo seus pedidos, do que você recebeu, do que você vai querer daquele ano que vai pra frente, eu não vejo mais fazer isso, lavar o mastro (informação verbal).[60]

Para alguns congueiros, como Dona Ilza, o vinho constitui um elemento sagrado de parte do ritual, o que não justifica, para ela, o uso indiscriminado de outras bebidas alcoólicas durante a roda de tambor, a não ser quando estão descansando. É perceptível a insatisfação dos congueiros 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, o sagrado e o profano estão interligados. Segundo Carlos Rodrigues Brandão (1989, p. 37):

> 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.

---

[59] SAMPAIO, Marina Vieira. Sobre o Congo na Barra do Jucu. 2015. Entrevista concedida a Inara Novaes Macedo, Barra do Jucu, 2015.

[60] PEREIRA, Ilza. Sobre o Congo na Barra do Jucu. 2014. Entrevista concedida a Inara Novaes Macedo, Barra do Jucu, Vila Velha. 2014.

Podemos notar que, de maneira geral, os elementos fundamentais que constituem as bandas de Congo são compartilhados por todos os grupos locais. Entretanto, cada banda, desde sua formação, tenta definir a maneira de conduzir suas práticas e recriações. Essa autonomia reflete a busca em defender os códigos identitários responsáveis pelas distinções dos grupos, mesmo que não sejam tão perceptíveis ao público que assiste e participa das fincadas do mastro no bairro. Assim, cada grupo realiza sua festa, com local de fincada, data e trajetos[61] diferentes:



Figura 25. Mapa do trajeto da banda Mestre Alcides
Fonte: Elaborado pela autora

[61] Em alguns festejos o trajeto dos grupos pode variar de acordo com suas necessidades e escolhas.



Figura 26. Mapa do trajeto da banda Mestre Honório
Fonte: Elaborado pela autora



Figura 27. Mapa do trajeto da banda Tambor de Jacarenema
Fonte: Elaborado pela autora

Cada banda possui assim características próprias, seja pela escolha dos instrumentos, pela indumentária, pela dança, pelas músicas, pela forma em que se organizam ou pela expressão rítmica.

Essa breve descrição dos elementos que constituem as bandas de Congo da Barra do Jucu serve-nos para situar reflexões posteriores sobre as ressignificações internas das bandas de Congo, a partir do reconhecimento como patrimônio imaterial, e da relação dos grupos com os diversos setores da sociedade.

3 TRAVESSIAS DO CONGO DA BARRA DO JUCU

Em 1556 foi formado o aldeamento jesuítico de Campo Novo pelo padre Afonso Brás Lourenço e o cacique Pira-Ogib (NOVAES, 1969, p. 31), que mais tarde, em 1716, tornari-se-ia a grande fazenda Araçatiba, fundada pelo padre Rafael Machado auxiliado pelo fazendeiro Jorge Fraga, local em que promoveram a construção de um grande engenho (BALESTRERO, 1979, p. 68). Araçatiba dividia-se em quatro fazendas de gado e sete datas de terras, incluindo territórios chegando até a Barra do Jucu e Ponta da Fruta, em Vila Velha (BALESTRERO, 1979, p. 38). Era voltada para a produção de cana de açúcar, cereais, criação de gado e abastecia o colégio São Tiago, Em Vitória. Para facilitar a comunicação e o escoamento desses produtos, em 1740, os jesuítas construíram um canal de 12 km de extensão, que ligava o Rio Jucu a Vitória (BALESTRERO, 1979, p.69).



Figura 28. Palácio do Governo e Igreja de São Tiago, vista frontal, 1908.
Fonte: Biblioteca Central da UFES/Coleção Mário Aristides Freire[62]

[62] Disponível em:<http://web2.ufes.br/arteeducadores/projeto/imagens.html>. Acesso em: 15 jun. 2014.

Conhecido como canal de Camboapina, ou Rio Marinho, este canal era uma alternativa mais segura de transporte, visto que antes a passagem era feita pelo mar da Barra do Jucu, onde o rio desemboca. Esta construção histórica continuou sendo útil séculos seguintes para a prática de barqueiros das regiões ribeirinhas no transporte de produtos agrícolas e de pessoas até a baia de Vitória.

Anos depois da expulsão dos jesuítas, Araçatiba passou a pertencer ao Coronel Bernardino Falcão de Gouveia Vieira Machado que ali deu fidalga hospedagem a D. José Caetano da Silva Coutinho. Este se instalou com residência episcopal em 1812 e deu-lhe permissão "[...] para celebração nas casas de sua fazenda junto a Barra do Jucu, bem como batismos para meninos e adultos nos seus escritórios e capelas das propriedades do dito Senhor Coronel." (BALESTRERO, 1979, p. 93).

Nesse mesmo ano, no intuito de incentivar o desenvolvimento da colônia, o governo trouxe casais de açorianos vindos do arquipélago do Oceano Atlântico, pertencente a Portugal (Ilhéus dos Açores) – constituído por nove ilhas: São Miguel, Terceira, Faial, Santa Maria, Graciosa, São Jorge, Pico, Flores e Corvo.

> [...] prometendo-lhes terras; mandaram-nas para St°. Agostinho, que então tomou o nome de Viana, que era o do intendente geral da polícia. Cada família tinha sua casa, uma área considerável de terra, alguns animais e instrumentos agrícolas (SAINT-HILAIRE, 1974, p. 109).

Segundo Balestrero (1979), os imigrantes açorianos se instalaram nas suas datas de terra e desenvolveram uma agricultura que lhes permitiram, um ano depois, que o governador Rubim enviasse para a Corte amostras de trigo e de linho, "[...] cerca de 300 arrôbas, além de lindas toalhas de crivos fabricados também com o linho capixaba" (RUBIM, 1859, apud BALESTRERO, 1979, p. 100). Segundo Balestrero (1979, p. 101), essa foi a primeira colonização branca organizada vinda para o Espírito Santo.



Figura 29. Igreja de N. Sa. da Ajuda, Araçatiba, Viana-ES, início séc. XX.
Nota-se a presença do casarão, ainda de pé, ao lado da torre da Igreja.
Fonte: Vertelo (2013, p. 26)

Depois do Coronel Falcão, Araçatiba passou a pertencer a seu filho, o capitão Sebastião Vieira Machado que, segundo Balestrero (1979), assumiu a posse em 1819.

Segundo Chisté (2012), baseando-se no relato de Griot, filha de um dos herdeiros de Sebastião Vieira Machado, o coronel trouxe mais de 800 escravizados para trabalhar na fazenda e que eles reformaram a igreja de Nossa Senhora da Ajuda que até hoje guarda a imagem da padroeira vinda de Portugal. Diz ainda que no portal da igreja contém a data de 1849, segundo ela, ano em que foi feita a reforma liderada pelo coronel Sebastião Vieira Machado, sepultado no local em 20 de Abril de 1856.

Não há registro de nenhum instrumento de tortura usado nesse local. Chisté (2012) afirma que alguns moradores relatam inclusive que durante o período em que Sebastião Vieira Machado estava à frente da fazenda, muitos escravos de outras regiões fugiam para lá em busca de “liberdade ou senhorio bom”. Alguns preferiam trabalhar com Sebastião e outros se escondiam no imponente morro de Araçatiba (CHISTÉ, 2012, p. 63). Nesse morro havia a formação de quilombo:

> [...] existe a possibilidade de pessoas terem nascido e crescido nos quilombos sem conhecer a escravidão. [...] Em algumas localidades do então distrito de Viana, [...] havia quilombo em 1846 (com número elevado de integrantes) e em 1885, como, por exemplo, em Araçatiba, onde ainda hoje existe uma comunidade quilombola (OLIVEIRA, O. M., 2011, p. 147).

Após a morte de Sebastião Vieira Machado, seus filhos doaram cerca de vinte e um hectares (dos quais atualmente restam apenas cinco) para a permanência dos ex-escravos nas terras e para a conservação da Igreja[63].



Figura 30. Margens do antigo Rio Araçatiba, sem autor, década de 1910.
Fonte: Vertelo (2013, p. 14).

Na imagem acima, temos uma fotografia da década de 1910, de autoria desconhecida, em que se pode observar o povoado de Araçatiba. Na esquerda vemos o sobrado, que é, segundo Verterlo (2013, p. 14) "[...] um entreposto provavelmente construído pelos jesuítas. As canoas de navegação e escoamento de produção ainda são parte da paisagem urbana do povoado. No alto e a direita é possível ver a torre da Igreja de Nossa Senhora da Ajuda".

[63] De acordo com o Instituto Brasileiro de Análises Sociais e Econômicas (IBASE, 2006, p. 11), a doação foi feita à Igreja Católica, mas para a comunidade a terra pertence à “Santa”. Atualmente a posse legal da terra é da Arquidiocese de Vitória reconhecida em cartório, porém cada morador tem o recibo de suas residências (benfeitoria), reconhecido no cartório local.

Os numerosos herdeiros do capitão se espalharam por Araçatiba (sede) e regiões vizinhas. Dessa forma é fácil encontrar seu sobrenome em diversas famílias, não só nas comunidades da atual Viana, mas em localidades um pouco mais distantes, como na Barra do Jucu. “Vieira” e “Machado” são sobrenomes muito comuns entre os moradores.

Na Barra do Jucu, aliás, o pai de Sebastião, o Coronel Bernardino Falcão possuía casa de veraneio, por onde passaram alguns viajantes estrangeiros como o Príncipe de Wied-Neuwied, Maximiliano,[64] que escreveu sobre a comunidade em 1815:

> A Barra de Jucu é uma pequena aldeia de pescadores à beira do rio Jucu, que aí desemboca no mar, depois de um percurso cheio de coleios através das florestas, desde as grandes fazendas de Coroaba e Araçatiba. O peixe é abundante, e perto das margens há muitos lugares de agreste pitoresco. As casas dos pescadores de Barra de Jucu ficam mais ou menos dispersas; no meio delas, próximo da ponte sobre o rio, está a casa do coronel Falcão. Esse opulento lavrador possui várias outras fazendas nos arredores, a maior das quais, Araçatiba, se acha a quatro léguas de distância (WIED-NEUWIED, 1989, p. 143).

O príncipe também fez referência a uma “bela mata virgem” que seria, provavelmente, Jacarenema[65]:

> As mais interessantes excursões aí realizadas, para conhecermos a zona circunjacente, levaram-nos, primeiro, imediatamente depois da ponte sobre o rio Jucu, a uma bela mata virgem, que se estende em direção à Vila Velha do Espírito Santo (WIED-NEUWIED, 1989, p. 143-144).

Auguste de Saint-Hilaire[66], em sua viagem ao Espírito Santo no século XIX, escreveu sobre a Barra do Jucu após passar pela Vila de Guarapari, Perocão e Ponta da Fruta. Referido como “Ribeira do Jecú”, em suas anotações, o local é relacionado com a construção do canal dos jesuítas:

---

[64] O príncipe Maximilian nasceu em 23 de setembro de 1782 em Neuwied na Alemanha. Viajou do Rio de Janeiro até a Bahia registrando no campo da zoologia a fauna e a flora brasileira, mas também a vida em sociedade, sobretudo das tribos indígenas. Esse estudo resultou na obra *Viagem ao Brasil (1815-1817),* publicada em 1820 originalmente em Alemão.

[65] O Parque Natural Municipal de Jacarenema possui 346,27 hectares e é uma das últimas parcelas de restinga protegidas no Estado.

[66] Augustin François César Prouvençal de Saint-Hilaire nasceu em Orleães, França, em quatro de outubro de 1779. O naturalista viajou durante alguns anos pelo Brasil registrando as paisagens e os costumes Brasileiros. Dentre suas obras está a “Viagem ao Espírito Santo e Rio Doce – 1818”.

> Pouco mais ou menos a meio caminho, encontrei a Ribeira do Jecú, perto da qual estão espalhadas algumas choupanas. Passa-se sobre esse pequeno rio por uma ponte de madeira, cuja estrada é fechada por uma grande porta, ao passar a qual, é exigido tributo. O Jecú se lança no Oceano, pouco abaixo da ponte, mas sua embocadura tem pequena profundidade para dar entrada a outros barcos além de pirogas. Esta circunstancia havia decidido os Jesuítas, possuidores de três fazendas situadas à margem do Jecú, a cavarem um canal que, comunicado a ribeira à Baía do Espírito Santo, pusesse os gêneros alimentícios ao abrigo dos riscos que corriam ao serem transportados em canoas, por mar. Já tive ocasião de fazer referência a esse canal, noutra parte, o único existente, que eu sabia, em todo o Brasil meridional, com o de Capitinga, perto de Paracatu, e o das forjas de Gaspar Soares (SAINT - HILAIRE, 1974, p. 37).

O território de Araçatiba compreendia as regiões de Ponta da Fruta, Barra do Jucu, Biritiba, Jucuna, Camboapina, Mateus Pinto, Jaguaruçu, Jabaeté. O antigo território se fragmentou em propriedades particulares ou em pequenos bairros de periferia. Araçatiba agora é uma comunidade, onde antigamente funcionava a sede da fazenda e se preserva a igreja construída pelos jesuítas no século XVI em homenagem a Nossa Senhora da Ajuda. Algumas regiões que tinham forte representação para o contexto da época foram esquecidas pela política e regrediram economicamente, como é o caso de Camboapina.



Figura 31. Ruínas jesuíticas, Jaguarussú, Vila Velha-ES
Fonte: Rodrigo Lofêgo (2014)[67]

[67] Disponível em: <http://www.morrodomoreno.com.br/materias/ruinas-dos-jesuitas.html#>. Acesso em: 24 out. 2014.



Figura 32. Ruínas jesuíticas, Jaguarussú, Vila Velha-ES
Fonte: Outros 300 (2013).[68]

Segundo Balestrero (2012, p. 81), no início do século XIX, a Barra do Jucu era a principal povoação da Vila do Espírito Santo, localizada na foz do Rio Jucu, já contava com uma estância de pescadores.

Em meio à urbanização, a Barra do Jucu ainda preserva um cenário bucólico, marcado por ruas de paralelepípedo, pequeno fluxo de automóveis (comparado às demais regiões) e famílias antigas que mantém viva uma das práticas mais representativas na constituição da identidade deste local: O Congo – realizado pelas bandas Mestre Alcides, Mestre Honório e Tambor de Jacarenema. Todas são provenientes da banda da Barra do Jucu, formada por Alcides Gomes da Silva, morador de Jaguarussú, região próxima à Barra e também parte do grande território de Araçatiba.

[68] Disponível em: <http://outros300.blogspot.com.br/2013/01/vila-velha-conheca-as-ruinas-jesuiticas.html>. Acesso em: 24 out. 2014.

3.1 Da fazenda ao rio, do rio à praia

"Da fazenda ao rio, do rio à praia", refere-se às travessias do Congo das áreas rurais pertencentes à grande fazenda Araçatiba no século XIX à Barra do Jucu, até meados de 1970. Nessa transição, o rio Jucu funciona não só como lugar de passagem, mas lugar de memória de grupos e sujeitos como o senhor Alcides, que ao atravessar pessoas e produtos agrícolas em sua canoa pelo canal do Rio Marinho, atravessa também as lembranças herdadas pelo seu pai, também canoeiro e lavrador, negro, provavelmente filho de africanos escravizados levados para Araçatiba, e de sua mãe, filha de imigrantes açorianos. Os cantos, a dança e a forma de fazer o tambor são lembranças de garoto que Seu Alcides transporta junto com seus tambores para a Barra do Jucu.

Alcides Gomes da Silva nasceu por volta de 1898, em Zenza, área rural pertencente à antiga fazenda Araçatiba [69]. Era descendente de negros escravizados e açorianos imigrantes que chegaram a Viana no século XIX (BARROS, 1983, p. 11). Conheceu o Congo e a feitura dos tambores ainda menino, com os moradores de sua região.

[69] Há algumas variações de datas de nascimento de Seu Alcides nos seguintes documentos: certidão de casamento: 21 de Dezembro de 1899, CPF: 21 de Novembro de 1899, Carteira marítima: 25 de Setembro de 1898, Certidão de óbito: 1900. Baseamos-nos na informação da Carteira marítima por ser o documento mais antigo. Este material foi cedido para consulta pela família de Alcides Gomes da Silva.



Figura 33. Seu Ernesto Ramos caminhando em direção às “Pedrinhas”, local onde morava Seu Alcides - Zenza, Jaguarussú, 2006.
Fonte: Elaborado pela autora[70]



Figura 34. Alcides Gomes da Silva
Fonte: Documento de Previdência Social, arquivo particular.

Filho de Joaquim Pinto da Silva e Luiza Maria Gomes da Silva, Alcides, desde criança, já tinha contato com o Congo, quando observava alguns homens de sua comunidade tirarem um tronco de árvore e deixá-lo oco para depois encourá-lo –

[70] MESTRE ALCIDES. Produção: Inara Novaes; Muriel Falcão; Aline Novais. Barra do Jucu, 2008.

procedimento que faria surgir os tambores feitos do “oco” da madeira, termo usado pelos antigos conguistas.



Figura 35. Joaquim Pinto da Silva, pai de Mestre Alcides.
Fonte: Arquivo particular

Nas palavras de Barros (1983, p. 11), “Enquanto o pai era vivo, trabalhava na lavoura, nas culturas de cana de açúcar e farinha. Aos doze anos de idade ‘botou a família nas costa’, diz Sr. Alcides, e foi a partir disso que cresceu o seu interesse pela congada, ‘toda noite batia o tambor’, acrescenta ele”.

Os Ilhéus dos Açores, como mencionados anteriormente, foram trazidos de Portugal para o Espírito Santo no ano de 1812. Através de entrevista feita por Rafael Fialho com Alcides,[71] em 1987, nota-se algumas indicações de seu parentesco com esse grupo:

> Alcides: O “iéu”. A família do Iéu é uma familiazinha, o mais alto que tem, é da altura desse menino.
>
> Rafael: Iéu?

[71] Rafael Fialho é morador da Barra do Jucu. Além de realizar entrevistas com Seu Alcides, doou-lhes seis barricas de vinho para que o mestre formasse sua banda de Congo novamente. Esse assunto será abordado mais adiante.

> Alcides: Sim.
>
> Rafael: morava aqui?
>
> Alcides: Não.
>
> Rafael: aonde?
>
> Alcides: (?) no interior.
>
> Rafael: é?
>
> Alcides: é. Família do Iéu. Eu faço parte da família de Iéu [...] Minha mãe... avó...
>
> Bianca: Eram índios? Eram descendentes de índios?
>
> Alcides: Não. A família de Índio é uma, a família de Ilhéu é outra (informação verbal).[72]

Além dos registros feitos pelos viajantes estrangeiros a respeito dos imigrantes portugueses, também foi encontrado no acervo da Banda Mestre Alcides um caderno escrito em 1983, por Honório Oliveira Amorim[73], que traz uma suposta referência dos Ilhéus dos Açores. Nesse caderno, Honório registrou jongos[74] antigos, quase sempre seguidos de algum comentário, e nos deixou pistas da existência de uma população "branca" e de sua relação com as práticas culturais dos escravizados, ao se referir a um determinado "jongo", como: "Jongo dos senhores brancos de Jaguarussú [...] bisavós do senhor Alcides Gomes da Silva", expressão utilizada por Honório Oliveira Amorim e, por nós, transcrita a partir do referido documento (Figura 36).

---

[72] SILVA, Alcides Gomes da. Entrevista concedida a Rafael José Fonseca Fialho e Bianca Santos Neves, Barra do Jucu,1987.

[73] Honório Oliveira Amorim era morador de Itapuera, região próxima à Barra do Jucu. Era conguista da Banda de Congo de Alcides e se tornou Mestre do grupo na década de 1980.

[74] Na Barra do Jucu os conguistas costumam chamar de Jongo as músicas de Congo que não possuem versos.

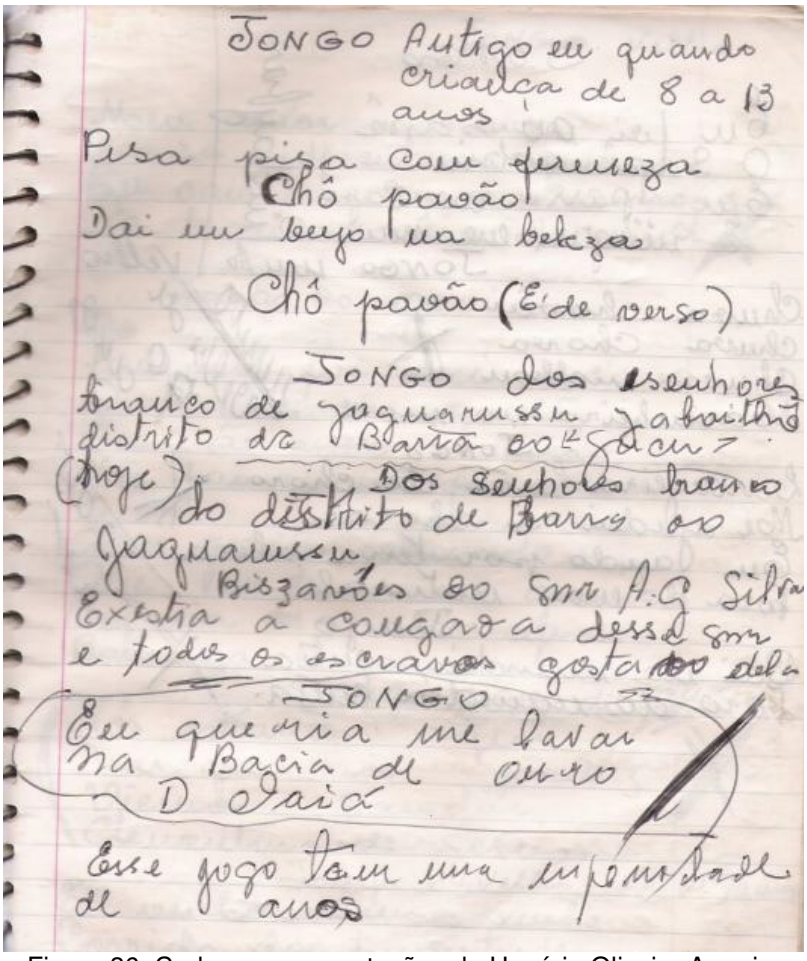

JONGO Antigo eu quando criança de 8 a 13 anos
Pisa pisa com firmeza
Chô pavão
Dai um beijo na beleza
Chô pavão (É de verso)
JONGO dos senhores brancos de Jaguaruna distrito de Barra do Sul (hoje) Dos senhores brancos do distrito de Barra do Jaguaruna
Bisavôs do Snr A.G Silva
Existia a congada desse Snr e todos os escravos gostavam dela
JONGO
Eu queria me lavar
na Bacia de ouro
D Daiá
Esse jogo tem uma mocidade de anos

Figura 36. Caderno com anotações de Honório Oliveira Amorim
Fonte: Arquivo particular

Uma relação entre os “senhores brancos”, negros e índios também é sugerida nas palavras de Honório que aqui transcrevemos: “Existia a congada desses senhores e todos os escravos gostavam dela.” Em Araçatiba os diversos relatos de moradores de que Sebastião Vieira Machado era um “senhor” mais permissivo em relação às práticas dos escravizados, de que havia confraternizações, de que em Araçatiba nunca teve tronco (CHISTÉ, 2012, p. 63) e que muitos escravos de outras regiões fugiam para o local em busca da liberdade ou do senhorio “bom” corroboram com os escritos de Seu Honório.

Em entrevista a Rafael J. F. Fialho e Bianca S. Neves (1987), Alcides conta a história da relação da escrava “Polina” com sua avó, provavelmente uma Açoriana:

> Antônio Coutinho tinha os escravos em Mateus Pinto. [...] Essa Paulina, que eu to falando [...], ela foi escrava. Ela, a mãe dela, o pai dela, tudo foi escravo de Antônio Coutinho. [...] era um moção... a “seiada” dela vinha cá fora... ela, quando ela andava, aquilo balançava...eu não sei o que que ela fez à Antônio Coutinho. Antônio Coutinho: ‘eu vou vender essa escrava... Essa sem vergonha... essa ladrona... vou vender a meu irmão... Henrique Laranja...’ [...] e lá que eles vinha de Mateus Pinto

> pra passar lá em casa... passava em frente. [...] Aí quando ela avistou minha avó. Ela com uma corda amarrada aqui assim [na cintura], as ferradura nos pés. Ela "ijuelhou" e tomou "bença": 'louvado seja o senhor Jesus Cristo. "bença" minha branca.'. Era ela tomando "bença" à minha avó. Aí minha avó botou a benção. Aí pegou a chorar. Que ela gostava da preta. Aí tocou e foi embora. [...] Passou Caçaroca, ela na corda, ele montado num cavalo, "encoletado", gravata vermelha, no pescoço... Aí pegaram atravessaram... tinha uma senhora, num arvoredo em frente... no meio do campo, em frente da casa... aí marraram a corda, ela ficou lá. Minha avó com pena, quando viu ela descer... minha avó tirou a roupa que tava, que nesse tempo as mulheres antigas, usavam aqueles "paletozão"... tudo cheio de bolso... aí minha avó "panhou" o dinheiro, meteu no bolso... tocou pra lá. Quando ela de lá avistou minha avó, largou a chorar na corda. Aí minha avó, que tinha que passar por aqui, passou, mais ali pro lado dela. [...] Enquanto a corda parou de arriar, ela ajoelhou e tomou "bença" à minha avó. Aí minha avó chegou, abraçou ela, beijou... 'é minha filha'. Aí estendeu a mão pra ela. Chegou lá, procurou o coronel... [...]: 'é minha comadre... minha comadre, por aqui há um negócio...' Ela chegou assim: 'é compadre[...], eu quero saber. O senhor comprou essa escrava?' Aí ele falou assim: 'é comadre... [...] comprei aquela miserável... amanhã mesmo às nove horas ela vai dar adeus...' ela virou assim pro coronel: 'o quê? Que o senhor tá falando, compadre? Quem vai dar adeus? Polina?' 'Sim senhora comadre.' 'Não. Quanto é que o compadre deu nessa escrava?' Aí coronel Henrique respondeu: 'eu dei a um irmão'... que era Antônio Coutinho. 'Eu dei duzentos cruzados'. meteu a mão no bolso e disse: 'tá aqui os duzentos cruzados! Solta a escrava! Vai pra meu poder.' Aí foram lá, coronel...Seu Esmerino, Seu Torquatinho, desataram ela do tronco, botaram ela na frente com o tenente tocando no cavalo por uma vaca [...] minha avó meteu o canivete, cortou a corda, cortou as ferradura, quando foi ver ela saiu com Polina, cê viu? Trouxe Polina. Aí ficou. Minha avó tinha um irmão chamado Ignácio Gomes, exato nas Pedrinhas. Bom. Aí, já solteirão... já de idade. O danado do irmão de minha avó, se embelezou-se com a escrava. [...] cadê Polina? Aí ficou [...] passa o tempo...Polina casa com meu tio Ignácio. Foi morar com meu tio. Foi morar e casar. [...] Jaguarussú encheu! De tanto filho dela. Hoje você vê, por Itapuera, Vitória, Vila Velha.[75]

Em Viana, no ano de 1925, aproximadamente, Alcides casou-se no religioso e em Janeiro do ano seguinte, no civil (BARROS, 1983, p. 12). Sua esposa, que passou a assinar como Constância Alves da Silva, era um pouco mais jovem que ele, nasceu no ano de 1900.

Constância Alves da Conceição e Alcides Gomes da Silva tiveram quatro filhos: Virgílio Silva (mais conhecido como Zé Silva, sucessor de Seu Alcides nas bandas de Congo), Florípio Silva (conhecido como Baiano), Cândida Silva e Esmerino Silva. Eles tinham, além desses, um filho adotivo que se chamava Ariobaldo, filho da sua cunhada. Viveu com a sua família nas "pedrinhas", na margem do "rio antigo", em Jaguarussú, hoje propriedade particular.

> Seu Alcides desde que eu nasci, e conheci Seu Alcides, ele morava nas "pedrinha", em Jaguarussú. De Jaguarussú foi pra Barra do Jucu. Aqui em Jaguarussú, Seu Alcides morava lá em cima nas "pedrinha", os filho dele

[75] SILVA, Alcides Gomes da. Entrevista concedida a Rafael José Fonseca Fialho e Bianca Santos Neves, Barra do Jucu, 1987.

> morava tudo perto dele, cada filho que casava ele fazia uma casa. Tudo aqui em Jaguarussú (informação verbal).[76]

Para sustentar a família, Alcides trabalhava como agricultor e também como barqueiro da marinha, matriculado no dia 11 de outubro de 1932, na forma do Artigo 524 do Decreto 17.096 de 28 de Outubro de 1925. Confirmando esta informação, Ernesto Ramos, seu amigo, relata: “A profissão que eu conheci ele foi lavrador e barqueiro, barqueando dali (Jaguarussú), pro mercado da Vila Rubim” (informação verbal). [77]



Figura 37. Caderneta marítima de Joaquim Pinto da Silva, pai de Mestre Alcides.
Fonte: Arquivo particular

[76] FERREIRA, Carmendéia. Entrevista concedida à Inara Novaes Macedo, Jaguarussú. 2006.
[77] RAMOS, Ernesto. Entrevista concedida a Inara Novaes Macedo. Jaguarussú, 2006.



Figura 38. Caderneta marítima de Alcides Gomes da Silva
Fonte: Arquivo particular

Como barqueiro, Alcides transportava produtos agrícolas de Jaguarussú até Vitória para comercializá-los na Vila Rubim. Essa prática de transporte iniciou-se com a abertura do canal de Camboapina, que ligava o Rio Jucu à Baía de Vitória, hoje conhecido como Rio Marinho.

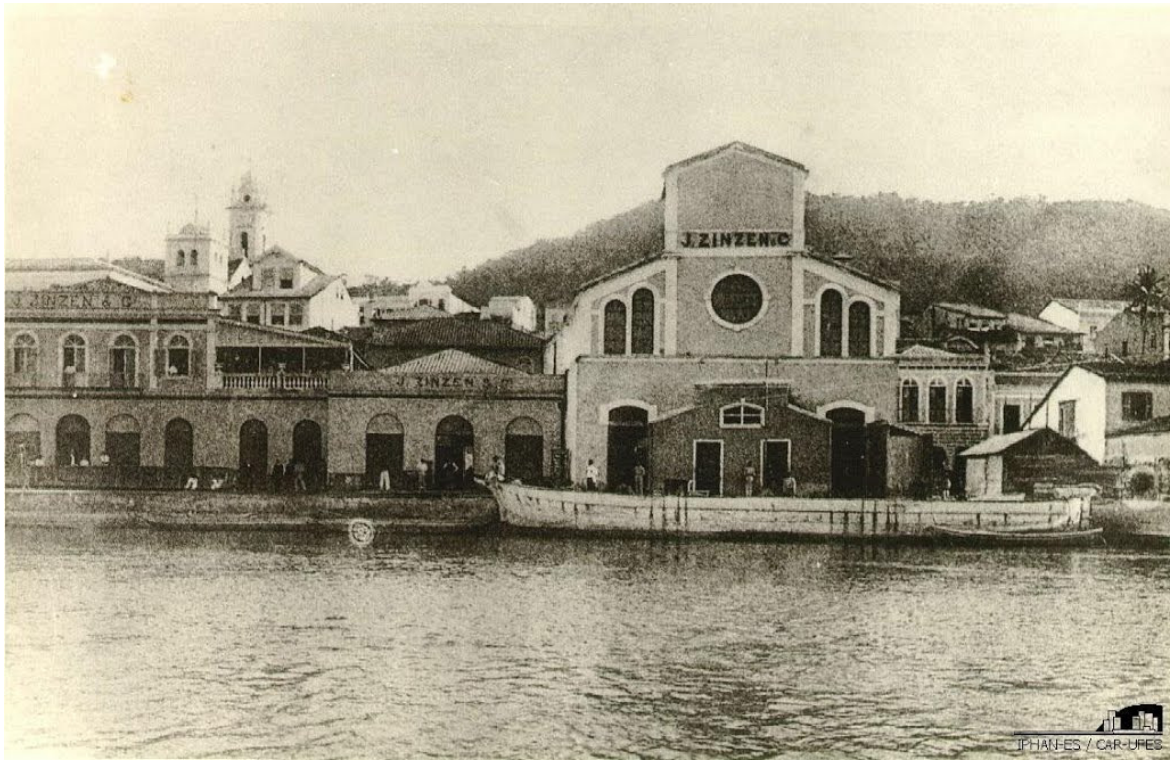


Figura 39. Porto de Vitória, proximidades do colégio e igreja São Tiago, 1909.
Fonte: IPHAN e Centro de Artes da UFES[78]



Figura 40. Rua do Comércio, 1909
Fonte: Biblioteca Central e Centro de Artes da UFES.[79]

[78] Disponível em: <http://www.panoramio.com/photo/82833653>. Acesso em 24 nov. 2014.
[79] Disponível em:< http://www.panoramio.com/photo/82833653>. Acesso em: 24 nov. 2014.

Como dito anteriormente, esse canal foi construído pelos jesuítas por volta de 1740, com a utilização da mão de obra escrava, para viabilizar o transporte de produtos da fazenda Araçatiba até o colégio São Tiago, onde atualmente funciona o Palácio Anchieta. A tradição de barqueiro naquelas regiões ribeirinhas teve continuidade durante as gerações seguintes:

> As pessoas enchiam as canoa, os barco de cana, igual o meu pai fazia. Cana, banana, lenha. Passava por aqui, passava em caçaroca, chegava no Rio Marinho. Saía na Vila Rubim. Quanta roupa nós lavamos nesse rio. Quanto banho nós "tomemo" aqui nesse rio (informação verbal).[80]

> Quando descia para o Porto de Vitória, a gente dormia ali em Cobilândia e Caçaroca. Quando amanhecia o dia, a gente atravessava de canoa para o mercado. A canoa ia cheia de mercadoria e voltava cheia também. A gente dava duro. Pra descer, era mais fácil porque o rio ia levando; pra cima, era mais puxado, varejando na vara direto. Era triste, era pesado (BENEDITO apud CHISTÉ, 2012, p. 51).

Além de barqueiro, jardineiro e outras várias funções exercidas ao longo de sua vida, Alcides participava ativamente de diversas práticas populares. Aos dezessete anos já saía com os mais velhos, por Jaguarussu e cercanias.

> "Seu" Alcides lembra que, quando ele era jovem, "batia-se" Congo toda a semana. Ele e sua banda de Congo saíam por toda as regiões vizinhas (indo de Carroça[81] até Tapuera, depois a Jabaeté, e assim por diante) tocando, participando de festas (FABRIS, 1978, p.1).

Além do "Congo", participava também das "Marujadas", "Folia de Reis", "Divino" e "Ladainhas". Segundo relatos de Seu Antônio, em Araçatiba aconteciam diversas festas. O morador de Camboapina, diz que guarda em sua memória a participação de Seu Alcides nesses festejos, pois na idade adulta já exercia a função de Mestre da Banda de Congo de Jaguarussú. Seu Antônio também foi barqueiro no

[80] FERREIRA, Carmendéia. Entrevista concedida a Inara Novaes Macedo, Jaguarussú. 2006.
[81] É bem provável que o autor quis dizer "Caçaroca", região vizinha de Itapuera, e por erro de datilografia tenha escrito Carroça. Note que não há motivos para "Carroça" estar escrita com letra maiúscula.

Rio Jucu e foram durante as diárias travessias que conheceu Alcides e seu filho Virgílio (Zé Silva), também barqueiros (informação verbal).[82]

Como chefe da banda, Alcides fazia os tambores, reunia os conguistas e os recebia em sua casa, local onde também aconteciam as rodas. Nesses encontros, segundo Seu Ernesto Ramos (informação verbal)[83], morador de Jaguarussú, algumas pessoas atravessavam o rio de canoa para chegarem à casa de Seu Alcides, reunindo-se ali e para depois partirem em procissão. Essas procissões tinham rumos variados, além do percurso feito na área de Jaguarussú, visitavam outras regiões como Caçaroca, Itapuera, Jabaeté, Piranema, dentre outras. Ora em festejos nas comunidades, como lembra Seu Antônio, ora nos quintais, a convite de moradores. Um local muito visitado pelos conguistas de Seu Alcides era a Barra do Jucu, vilarejo próximo à Jaguarussú e muito admirado pelo Mestre. Os passos eram regidos pelo toque do tambor e pelos "jongos" "tirados" por eles que, em procissão, colocavam os tambores nas costas, tocavam e cantavam "mato adentro".

> Eu morava fora. Quando eu vim pra aí, já tinha a notícia do Congo de Jaguarussú. [...] Eu sei que ele era mestre do tambor.
>
> As casas que eu sei que eles ia era a ... que eu já falei, na casa de Vitalino Ferreira, Domingos Luis... aí naquela casa que eles iam amanheciam o dia. Era convidado pra aquilo ali. Aí vinha a turma de Caçaroca, vinha as vezes de Itapuera. Tudo pra aquela bagunça. Era a noite toda. Ele tirava um jongo, cantava, os outros iam naquele jongo dele até acabar aquela batida. Ele batia, ele saia, ficava dançando no meio da turma. Dava uma pinga pra turma pra animar. Tudo em Jaguarussú. Os "tambor" era tudo dele. A Banda de Congo toda vida era dele. Nem sociedade com pessoa nenhuma ele tinha (informação verbal).[84]

> Ele morava em Jaguarussú, tinha a congada dele, muito boa. E lá em Jaguarussú tinha as festas [...] Então de Jaguarussú ele ia pra Caçaroca e ficava lá com o Congo dos filhos de Seu João Gomes: Delegado, Bino, Cleto, Walter, Duca, Maurício, Julieta e Santina. [...] As moças faziam o altar. E ali era a missa campal celebrada... Era uma festa que tinha. Uma coisa linda. [...] Tocava primeiro o Congo dele. E lá de Jaguarussú, depois ele veio morar aqui na Barra. Aí foi que trouxe o Congo aqui pra Barra (informação verbal).[85]

---

[82] AZEVEDO, Antônio. Entrevista concedida a Inara Novaes Macedo e ao grupo do Programa de Educação Tutorial (PET Conexões Cultura) da Universidade Federal Do Espírito Santo, em Camboapina, em 14 de Junho. 2014. Seu Antônio é mais conhecido na região por "Seu Diogo", um dos últimos canoeiros do Rio Jucu vivo e um dos moradores mais antigos da comunidade.
[83] RAMOS, Ernesto. Entrevista concedida a Inara Novaes Macedo. Jaguarussú, 2006.
[84] RAMOS, Ernesto. Entrevista concedida a Inara Novaes Macedo. Jaguarussú, 2006.
[85] FIRME, Elida de Araújo. Entrevista concedida a Inara Novaes Macedo. Barra do Jucu, 2006.

> Eu cheguei a conhecer os tambor na casa dele. Os filho dele eu conheci tudo. Tinha até um que era meu compadre. Os tambor? Ah era aqueles barril, com aqueles "courinho" em cima. Acho que é igual até hoje, né? [...] O Congo que eu sei de Jaguarussú, era ele, que tinha banda de Congo. Sempre o pessoal lá de Itapuera vinha na casa dele, eles ia pra lá. [...] Em Jaguarussú também quando eu me entendi por gente, já era chamado Congo Mestre Alcides, né? Por que ele que fazia o Congo aqui (informação verbal). [86]

Seu Ernesto Ramos relembra nomes de alguns conguistas "do seu tempo" [87]:

> Eu lembro bem do Manoel Simão, esse Telmo, Vitor, Oscarino – genro dele, Totonho, Vitalino Luis, que era o Vitalino Ferreira, o Domingos Ferreira, o Carlinhos Ferreira também e os filhos inteiro, Zé Silva, Baiano. Esmerino não era chegado não. De Caçaroca esse filho de Ivonele, não largava de jeito nenhum. Do meu tempo que eu lembro são esses. Batendo e tirando os jongos. Cada um tirava os jongos (informação verbal). [88]

Segundo Carmendéia Ferreira e Ernesto Ramos (2006), moradores de Jaguarussú, além de exercer o papel de Mestre do Tambor daquela comunidade, Alcides era conhecido por realizar "ladainhas" em sua casa. Convocava seus vizinhos e principalmente o "chefe de ladainha".

> De vez em quando lá na casa de Seu Alcides tinha muita ladainha. Quase todo ano ele mandava rezar uma ladainha (informação verbal).[89]

> [...] ladainha [...] é uma reza, uma oração. Bom, ladainha tem um chefe de ladainha. O chefe de ladainha lá era o Clério, lá do tanque. O Clério que era o rezador de ladainha. A esposa dele foi até professora de Jaguarussú também. E teve lá em casa uma vez quando eu operei dessa vista eu fui e pedi pra rezar uma ladainha pra Santa Luzia. Foi todo mundo de Jaguarussú e veio do Tanque também todo mundo (informação verbal).[90]

Outra atividade exercida por Seu Alcides, segundo "Dona Élida" de Araújo Firme, antiga moradora de Caçaroca e atual moradora da Barra do Jucu, era a

---

[86] FERREIRA, Carmendéia. Entrevista concedida à Inara Novaes Macedo. Jaguarussú, 2006.
[87] Ernesto Ramos era bem mais novo que Seu Alcides, suponhamos que o recorte temporal de sua memória indica os últimos períodos de Seu Alcides em Jaguarussu.
[88] RAMOS, Ernesto. Entrevista concedida a Inara Novaes Macedo. Jaguarussú, 2006.
[89] FERREIRA, Carmendéia. Entrevista concedida à Inara Novaes Macedo. Jaguarussú, 2006.
[90] RAMOS, Ernesto. Entrevista concedida a Inara Novaes Macedo. Jaguarussú, 2006.

Marujada. Ela lembra que em sua infância, durante os festejos que aconteciam em sua região, testemunhou uma "Marujada" realizada pelo próprio Alcides:[91]

> E uma vez Seu Alcides fez uma marujada. Mandou fazer um barco branquinho. [...] Tinha vinte e dois rapazes. Tudo vestido de marinheiro, com as bandeirinhas brancas. Aí eles tudo assim, uma parte pra lá, outra parte pra cá. Aí depois que eles terminavam a marujada, [...] tinha a mesa pra eles lancharem (informação verbal). [92]

Dona Élida relembra um verso de uma canção da maruja que ouvia durante a apresentação do grupo de Seu Alcides:

> Sobe pra cima gajeiro, para ver Minas Gerais
> Sobe pra cima gajeiro, para ver Minas Gerais
> Eu não to vendo nada disso Zé Tulino: areia de Portugal!
> Eu não to vendo nada disso Zé Tulino: areia de Portugal! (informação verbal)[93]

Dona Nadir Vieira da Vitória, filha de Ignácio Vieira Machado, também relembrou uma canção da Maruja que ouvia desde criança pelo seu pai, na época em que o Congo do Mestre Alcides visitava a Barra. As estrofes iniciais, cantadas por Dona Nadir, parecem tratar-se de uma espécie de introdução e os dois últimos versos têm muita semelhança com o cantado por Dona Élida devido à mesma melodia e estrutura rítmica. Por isso, talvez, tratem-se da mesma música e tenham a mesma origem:

> Ai Jesus, fé em Deus
> Ai Jesus, fé em Deus
> Meu bom gajeiro não desanima seu companheiro
> Meu bom gajeiro não desanima seu companheiro
> Não desanima, seu companheiro
> Morremos todos será ele o primeiro
> Morremos todos será ele o primeiro
>
> Nosso gajeiro morreu, onde havemos de enterrar
> Nosso gajeiro morreu, onde havemos de enterrar
> Enrolamos na esteira, oh leva remo! Jogamos fora no mar
> Enrolamos na esteira, oh leva remo! Jogamos fora no mar
>
> Como havei de sentir, a morte desse gajeiro

---

[91] Durante a entrevista de Dona Élida, ela conta que tinha 10 anos de idade, aproximadamente, quando presenciou a maruja feita por Seu Alcides. Este, por sua vez, já estava em sua idade adulta.
[92] FIRME, Elida de Araújo. Entrevista concedida a Inara Novaes Macedo. Barra do Jucu, 2006.
[93] FIRME, Elida de Araújo. Entrevista concedida a Inara Novaes Macedo. Barra do Jucu, 2006.

> Como havei de sentir, a morte desse gajeiro
> Agora vai no caixão, oh leva remo! Nosso fiel e companheiro
> Agora vai no caixão, oh leva remo! Nosso fiel e companheiro. (informação verbal)[94]



Figura 41. Exibição de Marujada, 1949.
Grupo São Paulo do Morro dos Alagoanos se apresentando no Parque Moscoso.
Fonte: Coletânea de Estudos e Registros do Folclore Capixaba: 1944-1982[95]

Segundo Guilherme Santos Neves[96], umas das contribuições açorianas na cultura popular do Espírito Santo são, principalmente, as Festas do Divino e a poesia. Neves cita o romance "Nau Catarineta" entoado em Viana, no auto popular marítimo da Marujada, que se assemelha muito às canções da maruja cantadas por Dona Elida e Dona Nadir. Segundo o autor tudo indica que o romanceiro popular em sua maior parte veio de Portugal, e lembra que Carlos von Koseritz[97], fixou, em 1880, uma das versões em terras gaúchas que,

> [...] é muito menos completa do que as versões de Lisboa, de Almeida Garrett, do Algarve, da ilha de S. Jorge e do Ribatejo. Examinando, porém, com cuidado essas diferentes versões, chega-se à conclusão que o romance foi importado na província pelos ilhéus aqui estabelecidos no fim

---

[94] VITÓRIA, Nadir Veira da. Entrevista concedida a Inara Novaes Macedo. Barra do Jucu, 2006.
[95] Disponível em: <http://www.estacaocapixaba.com.br/galeria/banco-de-fotos-do-folclore-capixaba/7/>. Acesso em: 24 out. 2014.
[96] Disponível em: < http://www.estacaocapixaba.com.br/coletanea/sexta-parte-festas-e-folguedos-populares/15/#Presena_aoriana_no_folclore_capixaba>. Acesso em: 24 out. 2014.
[97] O poema romanceado Nau Catarineta segundo os estudos de Guilherme Santos Neves foi identificado por Koseritz e era formado por poesias que recontavam a viagem do navio Santo Antônio, de Olinda a Lisboa, em 1565 por meio da tradição oral.

> do século passado [grifamos], porque é evidente uma corrupção das versões da ilha de S. Jorge (Rosais), que apresenta Teófilo Braga nos Cantos populares do arquipélago dos Açores (MEYER, 1951, P. 115).

Além disso, Neves[98] descreve a versão cantada em Viana:

> Bela Nau Catarineta,
> Que dela vimos contar:
> Sete anos e um dia, outrolino!
> Andamos nas ondas do mar.
> Não tendo mais o que comer,
> Nem tão pouco jantar,
> Só temos sola de molho, outrolino!
> Para domingo jantar.
> Botamos as sete sortes
> Para ver a quem matar:
> As sete sortes saíram, outrolino!
> O capitão general.
>
> Sobe acima, gajeiro,
> Naquele topo real,
> Para avistar terra de Espanha,
> Areia de Portugal.
> Avistei, meu capitão,
> Meu tenente general,
> Também vejo três espadas
> Para vos querer matar.

Dona Nadir Vieira da Vitória, que atualmente teria 95 anos, conta que foi com idade entre seis a sete anos que começou a entender e a participar do Congo. Nessa época, afirma que já via Seu Alcides nas festas que aconteciam em sua casa. Dona Nadir diz que ele sempre levava sua banda de Congo de Jaguarussú a convite do seu pai Ignácio Vieira Machado, para tocar na Barra do Jucu (informação verbal)[99]. Como dito anteriormente, Sebastião Vieira Machado, um dos donos da grande fazenda Araçatiba, deixou muitos herdeiros e seu Ignácio assim como suas filhas Nadir e Darcy fazem parte dessa linhagem.

Homero Galvêas (2005) prefere considerar que o surgimento da primeira banda de Congo da Barra do Jucu aconteceu no início dos anos 1950 com a vinda de Manuel Nunes de Guarapari trazendo quatro tambores. Após sua morte, Maria Luisa tomaria conta dos instrumentos por alguns anos. Para Galvêas (2005) o

---

[98] Disponível em: <http://www.estacaocapixaba.com.br/coletanea/sexta-parte-festas-e-folguedos populares/15/#Presena_aoriana_no_folclore_capixaba>. Acesso em: 24 out. 2014.

[99] Nota-se que essa informação tem relação com a fala de Seu Ernesto Ramos, quando ele diz que um dos percursos principais, que o Congo de Seu Alcides fazia, era o da Barra do Jucu.

segundo momento se deu com a mudança de Alcides para o bairro em 1968 trazendo dois tambores. Com o apoio de Américo Bernardes buscaram os outros tambores na casa de Maria Luisa e formaram uma banda de Congo (GALVÊAS, 2005, p. 143).

Entretanto, não encontramos referências na obra de Galvêas e nem em relatos de moradores que tratem de rodas de tambores feitas por Manuel Nunes, ou de alguma banda de Congo atribuída à ele. Mas se sabe da representatividade de Manuel Nunes para o Congo, principalmente por seus descendentes: seu filho Pedrinho Nunes, congueiro e primeiro artesão de reco-recos do bairro e seu sobrinho Paulo Nunes, congueiro e pai de grandes tocadores de tambor, como Bochecha, Chumbinho, Jadilson, Serginho e Jeferson.

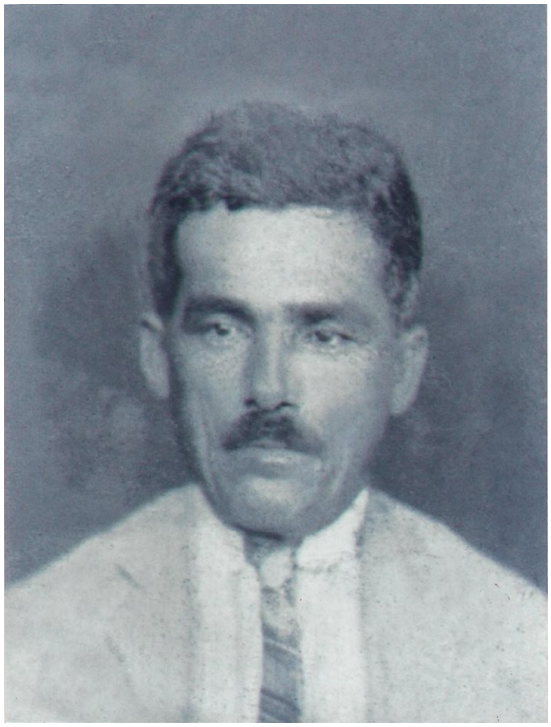


Figura 42. Ignácio Vieira Machado
Fonte: Acervo particular de Vinícius Oliveira

Dona Nadir afirma que desde a infância, por volta de 1926, presenciava a prática do Congo nos encontros informais em sua casa na Barra do Jucu e que a referência que tinha de Mestre era a figura de Seu Alcides. Além da banda de Jaguarussú, participavam também alguns conguistas de Jabaeté e regiões

próximas. (Não sabemos se nesse recorte temporal feito por Dona Nadir há a participação de Manuel Nunes).

> Desde essa idade que eu conheço Congo, desde a idade de seis anos, sete anos, que nós brincava Congo, já. Ele ia lá pro quintal, lá pra casa de papai, ficava a noite toda. E amanhecia o dia. Desde a idade de seis anos que eu já via o tambor de Seu Alcides. Vinha pra todas as casas que chamavam ele, ele vinha. E ele dançava, ele tocava, ele dançava que se acabava. Seu Alcides. Eu conheci ele como mestre do tambor. [...] Seu Alcides vinha de Jaguarussú com tambor, meu pai tocava, meu marido tocava [...] Quando eu nasci e me criei, já ia banda de Congo que papai já chamava pra lá. Ficava a noite inteirinha. Depois eu fui crescendo, foi passando o tempo, fui crescendo, eu fui entendendo. [...] Eu nasci em 1920, já encontrei... Vinha. Se ajuntava com o pessoal e vinha de lá de Jaguarussú. Seu Alcides que batia o Congo dançava, tocava, cantava, dançava. Seu Alcides foi muito mestre mesmo. Seu Alcides era mestre mesmo da Banda de Congo. Quando eu era pequena, era o primeiro que tocava aqui na Barra (informação verbal). [100]

A Barra do Jucu era um dos principais destinos para as visitas do Congo de Seu Alcides. No lugarejo havia poucas famílias e casas com enormes quintais, o que tornava o local propício para tais encontros. O local também não possuía uma Banda de Congo. Na época, era comum que os moradores da Barra recepcionassem os grupos em suas casas, como Seu Ignácio Vieira Machado. Nessas idas e vindas à Barra do Jucu, Alcides reforçava cada vez mais a ideia de que seu destino seria viver lá um dia.

Na década de 1950 foi construída a primeira barragem para captação de água no Rio Marinho. Embora tenha sido um grande impacto para os canoeiros, a prática do transporte pelo rio continuou. Na década de 1960, a construção de outra barragem pela Cesan, a enchente que inundou grande parte de Vila Velha e o surgimento de estradas (BR-101 e BR 262), tornaram a atividade dos canoeiros impraticável (GALVEAS, 2005, p 116-117). Dessa forma, muitos ribeirinhos perderam sua fonte de renda, seu sustento. Alguns, como Seu Alcides, passaram a trabalhar na prefeitura de Vila Velha como varredores de rua, por meio do prefeito Américo Bernardes, a quem Seu Alcides tinha muita afinidade, pois o conheceu ainda garoto[101].

---

[100] VITÓRIA, Nadir Vieira da. Entrevista concedida a Inara Novaes Macedo. Barra do Jucu, 2006.

[101] Durante o trabalho na prefeitura Alcides continuava com a profissão de barqueiro, no entanto aposentou-se d ofício de varredor de rua.

Quando Alcides entrou na prefeitura de Vila Velha, para trabalhar como varredor de rua, ainda morava em Jaguarussú. Ele precisava caminhar aproximadamente sete quilômetros até a Barra do Jucu para embarcar numa caçamba que seguia rumo à Vila Velha. No caminho de volta, retornava de caçamba até a Barra e seguia a pé novamente até Jaguarussú. Com esta rotina, sua relação se estreitava ainda mais com a comunidade da Barra do Jucu, local que já frequentava desde sua juventude pela sua prática de canoeiro e pelas visitas com sua banda de Congo nas rodas de quintais. "De Jaguarussú foi pra Barra do Jucu. Ele tinha muito conhecido na Barra. Inclusivemente, quando ele vendeu aqui, a preferência dele foi comprar logo um lotezinho na Barra, né. E pra lá ele foi" (informação verbal).[102]

Após a morte de sua esposa Constância Alves da Silva, em 1965, Alcides mudou-se definitivamente para a Barra do Jucu. Assim, as rodas de Congo que aconteciam esporadicamente, passaram a ser frequentes no local. Contudo, ainda não havia um grupo específico da comunidade, os encontros liderados por Seu Alcides eram informais, quase não havia instrumentos. Com a ajuda de alguns moradores, como Maria Luisa Valadares, Alcides conseguiu organizar a primeira banda de Congo da comunidade: A banda de Congo da Barra do Jucu.

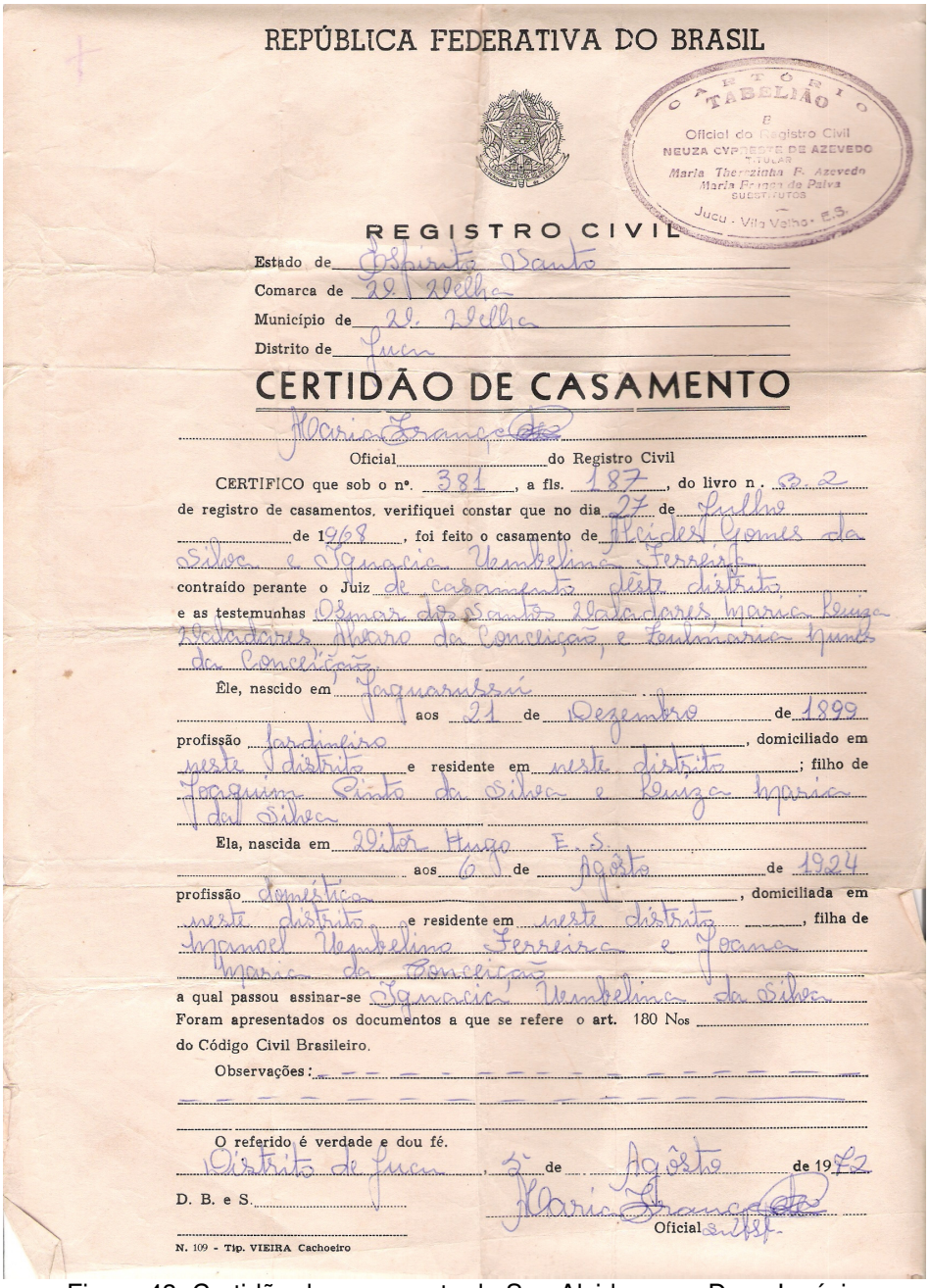
> Em 72 como eu te falei, né? Que a gente começou a organizar mais a banda de Congo, mas não quer dizer que não tinha... Antes já tinham manifestações, por exemplo, em Culeiras, Tapuera, no tanque, como eles chamavam, Jaguarussu, né? Mas a banda não era equipada, então quando Alcides veio pra cá que a gente começou a equipar melhor a banda, né? Comprar as coisas direitinho, os instrumentos que faltavam para que a banda fosse completa (informação verbal).[103]

Maria Luisa Valadares teve participação não somente na organização da banda de Seu Alcides, mas também em sua vida pessoal. Viúvo há algum tempo, quando Alcides resolveu unir-se à sua segunda esposa, Ignácia Umbelina, em 1968, Maria Luisa foi uma de suas testemunhas.

> Aqui existe a comadre Maria Luiza, que é uma pessoa que considero há muitos anos e ela me considera também, e que não deixa a Banda de

[102] FERREIRA, Carmendéia. Entrevista concedida a Inara Novaes Macedo. Jaguarussú, 2006.
[103] VALADARES, Maria Luisa. Entrevista cedida a Inara Novaes Macedo. Barra do Jucu, 2006.

Congo cair. Sobre os meus companheiros, em primeiro lugar tem Seu Honório. Considero-o como meu irmão de cabeceira no congo; o senhor Gilo da Silva e o Orestes, que são os nossos companheiros. E os outros, Deus já levou (informação verbal).[104].



REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL

CARTÓRIO TABELIÃO
Oficial do Registro Civil
NEUZA CYPRESTE DE AZEVEDO
TITULAR
Maria Therezinha F. Azevedo
Maria Fraga de Paiva
SUBSTITUTOS
Jucu - Vila Velha - E.S.

REGISTRO CIVIL

Estado de Espírito Santo
Comarca de 2ª Velha
Município de 2ª Velha
Distrito de Jucu

CERTIDÃO DE CASAMENTO

Maria Franco [illegible]
Oficial do Registro Civil

CERTIFICO que sob o nº. 381, a fls. 187, do livro n. 3-2 de registro de casamentos, verifiquei constar que no dia 27 de Julho de 1968, foi feito o casamento de Alcides Gomes da Silva e Ignácia Nembelina Ferreira contraído perante o Juiz de casamento deste distrito e as testemunhas Osmar dos Santos Valadares, Maria Penha Valadares, Álvaro da Conceição, e Terezinha Nunes da Conceição.

Ele, nascido em Jaguaruna-Sul aos 21 de Dezembro de 1899, profissão lavrador, domiciliado em neste distrito e residente em neste distrito; filho de Joaquim Pinto da Silva e Penha Maria del Silva.

Ela, nascida em 2º Distrito Hugo E. S. aos 6 de Agosto de 1924, profissão doméstica, domiciliada em neste distrito e residente em neste distrito, filha de Emanuel Nembelina Ferreira e Joana Maria da Conceição.

a qual passou assinar-se Ignácia Nembelina da Silva.
Foram apresentados os documentos a que se refere o art. 180 Nos do Código Civil Brasileiro.

Observações: [illegible]

O referido é verdade e dou fé.
2º Distrito de Jucu, 5 de Agôsto de 1972
D. B. e S.
Maria Franco [illegible]
Oficial substituto

N. 109 - Tip. VIEIRA Cachoeiro

Figura 43. Certidão de casamento de Seu Alcides com Dona Ignácia
Fonte: Arquivo particular

[104] VALADARES, Maria Luisa. Entrevista cedida a Inara Novaes Macedo. Barra do Jucu, 2006.

Alcides contava com o auxilio de seu companheiro de Congo Honório Oliveira Amorim, que se aposentou por invalidez em 1971,[105] um verdadeiro pesquisador do ritmo e que tocava caixa como poucos. Seu Honório teve grande importância na regência do conjunto,

> Nos momentos em que eles se reúnem para tocar, mais em particular, ele costuma funcionar como um arranjador, incumbe tal pessoa de tocar desta maneira porque ele é melhor no repicado; manda outra tocar de outros modo, cada uma conforme o que executa melhor (FABRIS, 1978b).



Figura 44. Festa de Fincada do Mastro, 1979.
Fonte: Paula (1979). Fotografia de Pierre Debanné

Assim como Seu Alcides, Seu Honório trouxe seu conhecimento de Congo dos tempos de sua infância. Segundo ele, aprendeu com sua mãe ao acompanhá-la nos bailes de Congo e Roda de Anum (GUEDES, 1983, p. 13).

[105] Seu Honório iniciou o ginásio em Vitória e continuou os estudos em Bambual (MG). Foi cabo do exército e voltou de Minas após ser dispensado em 1940. Passou a trabalhar na Companhia Vale do Rio Doce e anos depois sofreu um acidente no Porto. Seu Honório ficou impossibilitado de trabalhar durante cinco anos e meio e se aposentou por invalidez em 1971 (GUEDES, 1983, p. 13).

Em nossas pesquisas não encontramos relatos sobre a presença do tarol nas rodas informais promovidas por Mestre Alcides muito antes da oficialização da banda em 1972. A aposentadoria de Seu Honório em 1971, que pode ter possibilitado maior dedicação à banda de Congo, assim como suas memórias do baile de Congo e do período em que atuou como militar pode ter relação com a inserção do instrumento na Banda de Congo da Barra do Jucu e sua função de tocador de tarol e regente do grupo.

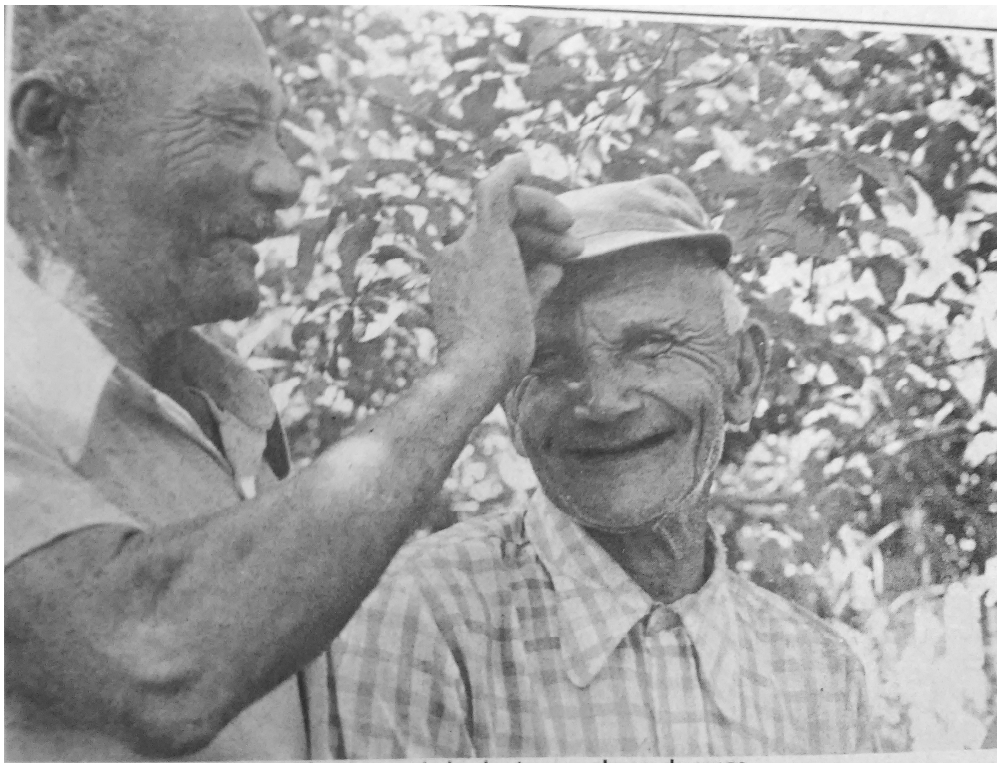


Figura 45. Festa de Fincada do Mastro, 1979.
Fonte: Fabris (1978b). Fotografia de Kléber Galvêas.

Entretanto, até o início dos anos de 1980, Seu Alcides era o Mestre da banda de Congo e Seu Honório só passou a desempenhar essa função a partir da nova formação e distribuição de cargos do grupo após sua ida para a fazenda Camping.[106]

[106] A função de regente e tocador de caixa até hoje não é necessariamente desempenhada pelo Mestre da Banda de Congo. Na banda Mestre Honório, por exemplo, há um Mestre, Seu Daniel, e sua filha Beatriz é quem atua como regente e tocadora de caixa.

> Quando estamos no meio da banda, a musica tem um efeito inebriante, como se a batida repercutisse no interior de nosso corpo. Como só há percussão, o som é forte, tomando conta inteiramente dos músicos e de quem participa da festa. E “seu” Alcides controlando a cachaça, controla também a folia do pessoal: ela só serve mesmo para incentivar os participantes a irem adiante. As musicas que eles cantam possuem mais ou menos a mesma estrutura, embora cada uma tenha sua própria batida, sua própria condução melódica. Por sinal, “seu” Alcides é um emérito improvisador. Todo conguista é um improvisador. Tudo se desenvolve numa harmonia inconsciente; guiam-se pelos sentimentos, um profundo respeito às suas origens raciais. Esses versos de improviso é que dão à música um sabor sempre diferente a fazem de cada congada uma festa nova, e não uma repetição da anterior (FABRIS, 1978b, p. 1).

Mesmo com a ajuda de Maria Luisa e outros moradores, a banda de Congo era vista negativamente pela maioria da população, principalmente pela elite conservadora católica da região. Apesar da estreita relação com o catolicismo, tendo como padroeiro São Benedito, um santo católico, durante muitos anos a prática não era aceita pela sociedade vigente da época e suas instituições. Tradicionalmente fincava-se o mastro na porta da igreja, mas a discriminação com as rodas de tambor e os conguistas era um tipo de postura muito comum naquele local. Mesmo sendo devocional, a prática do Congo não é litúrgica, fato que afasta ainda mais os participantes do Congo dos templos sagrados.

> [...] São Benedito era uma santo, mas ao mesmo tempo era um santo preto, quer dizer eu não sei se ele tinha o reconhecimento da igreja, entendeu?! E a mistura do afro que alguns católicos brancos achavam que aquela manifestação era uma manifestação que não dava pra colocar essa manifestação do lado da igreja católica, não era bem aceita. Então, na verdade ele tinha o apoio de algumas pessoas que faziam com que ele pudesse manter a banda e reunir os amigos, na verdade o encontro da banda de congo com os tambores do congo, então era uma reunião de amigos, festejava o santo, mas ao mesmo tempo era uma confraternização entre eles, que era os pescadores que as vezes trabalhavam no mesmo lugar, que se reuniam, não tinha muita coisa pra fazer pra se divertir e tal. E o congo era uma dela, né?! Uma das coisas raras que tinha na época, então ele concentrava isso ele tinha esse poder de estar reunindo as pessoas, entendeu?! Que evidentemente não era todo nível de pessoa, eram as pessoas mais humildes porque as pessoas que não eram muito humildes não podiam participar daquilo, porque aquilo tinha um pouco de descriminação por ser uma manifestação cultural afro e tal. Que era uma coisa meio vista assim, né?! Com um pouco de receio, né?! Pelas pessoas, eu não sei porque isso, né, mas é questão da igreja católica, mas que ele não tinha isso, ele mantinha um relacionamento bom com todo mundo que apoiava. Entendeu?! Então todo mundo, os apoiadores da banda de congo era o pessoal que contribuía pra que ele conseguisse fazer esses encontros

> mensalmente na épocas de festa e articular essa coisa (informação verbal).[107]



Figura 46. Antônio Beju, Gisele, Alcides, Ignácia e Maria, década de 1980.[108]
Fonte: Arquivo particular

Os espaços públicos, como as ruas e praças da Barra do Jucu, também apresentavam restrições às rodas de tambor, pois além de hostilizados por muitos moradores, os conguistas dependiam da autorização do delegado para tocarem nas ruas. Em entrevista cedida a Diana C. da S. Costa (2003, p. 93), Virgílio Silva, afirma que

> E o Congo não era bem visto, ninguém gostava de Congo aqui não... Papai foi intimado, porque ninguém podia dormir né? Eles queriam silêncio. Aí o delegado mandou intimar o papai, o papai foi e aí ele chegou lá, tinha o delegado, ia saí, entrou outro e outro delegado era conhecido de papai, aí ele deu a carta de liberdade pra ele. Ele batia a vontade, tinha registro, registraram logo a banda que antes não tinha registro, nem uniforme, não tinha nada. Hoje graças a Deus tem.

---

[107] FIALHO, Rafael. Entrevista concedida a Inara Novaes Macedo. Barra do Jucu, 2006.
[108] Da esquerda para a direita: Seu Antônio Beju, segurando a bisneta de Alcides, Gisele, Seu Alcides, Dona Ignácia e Dona Maria, nora de Seu Alcides. Todos em frente ao mastro e a bandeira de São Benedito.

A discriminação à prática do Congo não era a única dificuldade enfrentada por Seu Alcides. Já aposentado, o Mestre passava por muitas dificuldades financeiras. Sua casa era feita de tábua, não tinha energia elétrica e sua esposa Ignácia tinha graves problemas de saúde. Alcides, ao procurar emprego em uma igreja evangélica que tinha se instalado na Barra, recebeu uma exigência: "Como era líder da banda de Congo, o pastor impôs uma condição. Só daria o emprego caso Alcides se desligasse da banda. E o líder vendeu todos os instrumentos". (FILHO, 2013)[109]

> O motivo da venda dos tambores, segundo ele, tinha uma mulher doente, ele era muito pobre, muito humilde ali no barraquinho dele. Então ele era um homem de poucas, poucas posses. Então o maior legado que ele tinha era os tambores era essa banda que ele adorava e a mulher que era super doente que ele tinha a responsabilidade com ela. Então em dado momento que ela passou por uma crise, porque ela não teve uma só crise teve vários problemas, num momento dado, porque parece que algumas pessoas falaram que por várias vezes ele tentou vender a banda e tal. E lógico também que ele tentou porque era a única coisa de valor que ele tinha era a banda. Então ele não podia, não teria dinheiro pra comprar remédio, então a única coisa que ele achava que podia vender pra compra remédio pra mulher pra curar a mulher ou pra dar a mulher seria a banda. (...) Até a igreja católica andou fechando a porta um pouco o que deu possibilidade que outras evangélicas aparecessem e viessem a ganhar a cada dia mais as pessoas né? E se sentindo mais a vontade. (...) a igreja católica tinha uma descriminação em relação a pobreza, ou seja, era um pouco elitizada. E já as evangélicas era o contrário. Então queriam o fiel, que poderia ser uma pessoa humilde e tal. Então, o caso dele, o caso dela é um caso de todo mundo, entendeu? É um caso que era um pessoal pobre, uma mulher pobre e do lado dele tinha uma igreja, entendeu? Então, não era uma questão nem que: "Ah não, ele virou evangélico!" Não! Ele nem procurou a igreja, na verdade a igreja era vizinha (informação verbal). [110]

A partir desse momento, as rodas de Congo passaram a acontecer na Fazenda Camping, propriedade da família do comprador, Pignaton. (BARROS, 1983, p. 13).

---

[109] Disponível em: <http://www.morrodomoreno.com.br/materias/rio-jucu.html>. Acesso em: 22 fev. 2015.

[110] FIALHO, Rafael. Entrevista concedida a Inara Novaes Macedo. Barra do Jucu, Vila Velha, 2006.

3.2 Da praia à Fazenda, da Fazenda ao Rio, do Rio à praia.

"Da praia à Fazenda, da Fazenda ao Rio, do Rio à praia", refere-se à década de 1980. No início dessa década, após os tambores serem vendidos, as rodas de Congo passaram a acontecer na Fazenda Camping, propriedade da família do comprador, localizada a 8 km de distância aproximadamente da Barra do Jucu. Devoto de São Benedito. Alcides não permaneceu no cargo na igreja evangélica, decidiu retomar suas atividades no Congo. Porém, ao voltar, se deparou com algumas mudanças. Foi implantada uma diretoria com funções diversas e seu posto de Mestre foi passado para Honório Oliveira Amorim, incentivado pelos novos participantes a assumir o cargo. Assim, Alcides passou a assumir o cargo simbólico de presidente. Seu Honório era considerado Mestre do Ritmo, pois tinha grande habilidade em tocar o tarol e reger o grupo. Segundo as palavras do próprio Honório Amorim

> O "Mestre do Ritmo" controla a banda através do tarol, é quem coordena o "tom" e o "som" da banda. 'Toda nossa brincadeira, eu deixo de bater o tarol, e saio assim, a ver se esqueci alguma coisa'. [...] Seu Honório é considerado o "Mestre da Pesquisa do Tambor", pois é ele quem verifica todas as condições para que a banda faça uma boa apresentação: 'Eu mais pesquiso do que faço outra coisa. Saio fora pra ver se ta certo também o ritmo. De longe é que a gente percebe e volto na roda pra saber qual que está errado. No couro eu dou pra ele acompanhar, Ele tem que entender que ta errado. Por isso, desde menino eu brinco, tenho as minhas coisa, e as pessoas me procura. Em várias bandas do Estado eu toquei, e esta é a única banda de tambor que bate como nós batemo' (GUEDES, 1983, p. 14-15) [111]

[111] GUEDES, 1983, p. 14 e 15. Narrativas de Seu Honório Oliveira Amorim.



Figura 47. Honório Oliveira Amorim, 1988.
Fonte: Arquivo particular

Na Fazenda Camping foram promovidas diversas apresentações do grupo de Congo da Barra por iniciativa de agentes externos e culturais, que sempre contavam com a participação de intelectuais, jornalistas e estudantes universitários. A aproximação do Congo com essa classe mais favorecida ocorreu principalmente através dos encontros estaduais das bandas de Congo, que aconteceram no mesmo local, em 1983, com a participação de Clementina de Jesus, e em 1988 com a presença de Matinho da Vila; e no campus da Universidade Federal do Espírito Santo, em 1993. (BRAVIN, 2008, p.35).

Na década de 1980 foi criada também a banda de Congo mirim da Barra do Jucu. Esta contava com o apoio da extinta Legião Brasileira de Assistência (LBA)[112]. Sob a orientação e estímulo de Seu Alcides, Seu Honório e outros integrantes da banda adulta, o grupo contava com grande número de crianças com faixa etária variada. Muitos dos conguistas que hoje participam de alguma banda de Congo local passaram pela banda mirim da Barra do Jucu.

[112] Disponível em: <http://www.ape.es.gov.br/espiritosanto_negro/historia_congo.htm>. Acesso em: 19 mar. 2015



Figura 48. Alguns membros da Banda de Congo Mirim da Barra do Jucu, 1988.
Fonte: Arquivo particular.

Através dos agentes que promoveram o evento de 1988, o sambista Martinho da Vila, que buscava sonoridades do folclore brasileiro para compor seu álbum "O Canto das Lavadeiras", teve contato com a banda de Congo local e ficou encantado por suas toadas e pelo ritmo do Congo. Após participar do evento na Fazenda Camping, ao retornar ao Rio de Janeiro, enviou uma carta ao Governo do Estado do Espírito Santo e à Universidade Federal (UFES) convidando a Banda de Congo da Barra do Jucu a se apresentar no 3º Encontro Internacional de Artes Negras, promovido pelo grupo Kizomba, do qual era presidente. Além da apresentação no dia 11 de Novembro de 1988 na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), a carta indicava uma possível apresentação no Circo Voador no dia seguinte.



Figura 49. Cartaz do 3º Encontro de Arte Negra do grupo Kizomba.
Fonte: <http://hemerotecadigital.bn.br/>

O grupo aceitou o convite e viajou para o Rio, mas sua ida não ficou restrita ao evento do Kizomba. Após o grupo cumprir a programação do encontro, alguns conguistas foram convidados pelo cantor carioca a permanecerem na cidade e participar das gravações do seu álbum “O Canto das Lavadeiras”, em troca de um cachê de NCz$180,00, o restante do grupo foi dispensado pelo artista (DOREA, 1989, p. 15).



Figura 50. Encontro de Martinho da Vila com a Banda de Congo da Barra do Jucu, 1988.
Fonte: Arquivo particular.



Figura 51. Martinho da Vila e a rainha da banda de Congo, Dona Luzineth, 1988.
Fonte: Arquivo particular.

O convite do cantor surpreendeu os conguistas que não tiveram tempo para dialogarem o suficiente sobre os efeitos positivos e negativos de desmembrar o grupo para uma gravação, situação inusitada para o Congo da Barra do Jucu da época.

> Ele queria os quatro lá. Era eu, Chumbinho, Rose e Zé Luís. Ia tocar pra ele. Aí Seu Honório ficou de fora, Seu Alcides, Bejú... As pessoas mesmo da história, com mais tempo... aí ficou feio né? Ficou chato, entendeu? Eu sei que na época ele tava com uma pressa muito grande. Ele tinha que gravar logo o CD né, a Music tava pressionando muito que era uma novela, acho que a novela ia começar. Então ele já tinha que estar com os CDs pronto, música na época. Foi tipo assim entendeu? Aí foi um corre. Hoje é mais difícil, lógico. Hoje ele não vai levar a gente de forma alguma sem um esclarecimento mais amplo. E o grupo. Todo mundo ali sabendo, aprovando. Nem um nem dois, porque o Congo não é só eu (informação verbal).[113]

Em assembleia, decidiram por não gravarem, já que a escolha do sambista excluía até a participação dos mestres e conguistas antigos. Porém, ao retornarem a Barra se estabeleceu um conflito interno no grupo a partir das discordâncias em torno da decisão. Os desentendimentos persistiram e provocaram o afastamento de muitos conguistas do grupo.

Mesmo sem a participação da Banda de Congo, Martinho da Vila resolveu gravar as músicas do grupo. À "Madalena do Jucú"[114] foi acrescentado mais um verso pelo artista, e sem dúvida foi a música de maior sucesso do seu álbum. O cantor ainda fez um *pot-pourri* das canções "Cabelo louro", "Moça bonita" e "Solte os cabelos" que ele intitulou "Congos do Espírito Santo".

Nesse período, Alcides muito debilitado, já não participava com tanta frequência das rodas de Congo, mas mantinha o desejo de voltar a ser o mestre da banda que ele criou. Foi então que o morador da Barra do Jucu, Rafael Fialho, resolveu doar algumas barricas de vinho para que Alcides fizesse os tambores e montasse novamente seu grupo. Só que em 1990 Alcides faleceu. Seu filho Virgílio Silva, junto com outros conguistas que estavam afastados do Congo, fez uma homenagem ao pai formando a Banda de Congo Mestre Alcides.

---

[113] NUNES, Jocimar. Sobre o Congo na Barra do Jucu. 2015. Entrevista concedida a Inara Novaes Macedo, Barra do Jucu, Vila Velha. 2015.

[114] Nota-se que o título da música foi uma atribuição do cantor, pois até então na comunidade, a música não possuía uma denominação única.



Figura 52. Banda de Congo Mestre Alcides na praia da Barra, década de 1990.
Fonte: Arquivo particular

Nos dez anos seguintes, a Barra do Jucu contaria com duas bandas: Banda de Congo da Barra do Jucu e Banda de Congo Mestre Alcides. Apesar de certa rivalidade, ambas desempenharam com autonomia suas práticas tradicionais promovendo suas rodas de tambor e seus festejos de São Benedito separadamente. Até a criação de uma terceira banda, que falaremos mais adiante.

3.3 Da praia à ilha, da ilha a Marte[115]

"Da praia à ilha, da ilha a Marte" refere-se ao período de 1990 até meados de 2000, fase de maior divulgação do Congo tradicional na “Ilha” de Vitória a partir do surgimento das bandas Manimal e Casaca, as quais traduzem o Congo em seus trabalhos musicais, na mistura do ritmo tradicional ao reggae e ao rock. A banda Manimal foi premiada, em 1996, pela *Radio France Internacionale* e participou da Expo98, em Portugal, enquanto a banda Casaca assinava contrato com a gravadora *Sony Music*. O Congo alcança sua maior projeção quando um robô da NASA foi acordado em Marte pelo ritmo do grupo Casaca.

Adriana Bravin (2008, p. 34) chamou de “transição” o período do Congo que corresponde aos anos 1970 e 1980, e de “tradução”, os anos 90 em diante. O momento de contexto da globalização foi marcado pela experimentação musical em torno do Congo.

No fim dos anos 1980, surgiu a primeira banda “parafolclorica do Estado”, a Banda II, formada por universitários e liderada pelo maestro Jaceguay Lins (BRAVIN, 2008, p.36). O grupo que ensaiava na Pedra do ócio[116], na Universidade Federal do Espírito Santo, tinha como ideia central aproximar os jovens das culturas populares tradicionais como o Congo.

> Era um show. As vozes de diferentes timbres, conduzidas com precisão pelo maestro Jaceguay, resultavam numa música muitas vezes emocionante, sem contar com o calor contagiante dos tambores de Congo.
>
> A Banda 2 também tocava sempre nos eventos da Ufes, inclusive em festas que depois iam ser embaladas por muito rock-and-roll. Nas festas folclóricas também era presença constante, ao lado das bandas de Congo tradicionais. O grupo surgiu como uma forma de pesquisar o Congo e incorporar a ele outros elementos. Era uma banda de Congo de visual pop, por conta do estilo jovem de seus integrantes. (...)No repertório, clássicos entoados pelas bandas de Congo, como “Iaiá” e “Ajuda Eu Tambor”, somadas a composições próprias da Banda 2, como “Iansã” e “Xangô”. Virou um grupo

[115] Este título corresponde para nós, o recorte temporal do final da década de 1980 a meados de 2000. Para informações mais aprofundadas sobre os processos ocorridos durante esse período ver BRAVIN, 2008.

[116] Nome dado pelos estudantes às pedras que ficam ao lado do restaurante universitário.

> muito popular, que chegou a tocar em outros estados, mas infelizmente pereceu (FILHO, 2013).[117]



Figura 53. Integrantes da Banda II
Fonte: Barreto, J. (1997)

Bravin (2008, p. 38) aponta um marco fundador da trajetória da tradução cultural do Congo nos anos de 1990: O anúncio do novo estilo musical “Mangue” pelo MC Chico Sciense e o encontro inusitado do músico Alexandre Lima, integrante da banda de rock Combatentes da Cidade com a Banda II, no Teatro Carlos Gomes, ambos os acontecimentos em 1991.

> Durante uma apresentação do grupo, no Teatro Carlos Gomes, em evento que reunia diversas manifestações artísticas, como a dança, os músicos do Combatentes foram surpreendidos com a entrada performática da banda II, grupo parafolclorico de Congo, formado por estudantes universitários e organizado pelo Maestro Jaceguay Lins. A banda havia sido convidada, informalmente, para comparecer ao evento e esperava sua vez de subir ao palco. Ao entrarem no teatro, tocando seus tambores e casacas, sem se interessar pelo protocolo de apresentações, os 15 integrantes da Banda II provocaram, de inicio, o estranhamento da platéia, desacostumada com aquele som. Após o primeiro susto, os músicos do Combatentes da Cidade aderiram ao improviso e responderam ao chamado dos tambores, convidando a Banda II para subir ao palco. (BRAVIN, 2008, p. 37-38)

[117] Disponível em: <http://www.morrodomoreno.com.br/materias/os-filhos-do-ocio.html>. Acesso em: 15 mar. 2015.

De acordo com Bravin (2008, p. 39), foi naquele contexto que surgiu a expressão “rockCongo”, cunhada por Jaceguay Lins e retomada mais tarde pela Banda Manimal



Figura 54. Integrantes da banda Manimal.
Fonte: Blog Bandas Capixabas[118]



Figura 55. Primeiro disco da banda Manimal, 1997; Disco Manimal ao vivo, 2005.
Fonte: Blog Bandas Capixabas[119]

[118] Disponível em: <http://bandascapixabas.blogspot.com.br/2013/09/mahnimal.html>. Acesso em: 25 abr. 2015.
[119] Disponível em: <http://bandascapixabas.blogspot.com.br/2013/09/mahnimal.html>. Acesso em: 25 abr. 2015.

A premiação da banda Manimal, em 1996, por produção cultural (rockongo), pela *Radio France Internacionale,* seguida da participação na Expo 98, em Portugal, e das turnês pela Europa, foram determinantes para a projeção do "Congopop"[120] na mídia (BRAVIN, 2008, p. 42).

Em 1999, com a proposta de mesclar o Congo com outros ritmos populares, principalmente o Reggae, surge na Barra do Jucu a banda Casaca, liderada pelos paulistas Renato Casanova e Jura Fernandes (BRAVIN, 2008, p. 39).



Figura 56. Integrantes da banda Casaca, 2004
Fonte: site MVHP[121]

Bravin (2008, p. 35) afirma que diferentemente de práticas populares tradicionais como o Ticumbi e o Reis-de-boi, o Congo projetou-se no meio universitário e na mídia, ampliando o interesse de músicos e do público em geral por essa forma cultural. Entretanto, segundo a autora, o Congo ainda não era visto como símbolo da identidade regional, como o Convento da Penha, a panela de barro e a moqueca capixaba.

[120] Adriana Bravin denominou *Congopop* como um produto cultural, um negócio musical que surge a partir das traduções feitas por bandas comerciais *pop's* regionais, como Manimal e Casaca, do Congo tradicional.
[121] Disponível em: <http://www.mvhp.com.br/casacaentrevista.htm>. Acesso em: 24 abr. 2015

Em 2001, a Banda Casaca lançou seu primeiro CD, "No tambor, na casaca, na guitarra", que vendeu quase 25 mil cópias no circuito independente e, no ano seguinte, foi contratada pela *Sony Music* e regravou o primeiro CD. Ainda em 2002, a banda concorreu ao prêmio *Multishow* de Grupo Revelação (BRAVIN, 2008, p.44).



Figura 57. Álbum "No tambor, na casaca, na guitarra", banda Casaca.
Fonte: Site da banda Casaca[122]



Figura 58. Show de lançamento do DVD da banda Casaca, 2014.
Fonte: Portal G1 [123]

[122] Disponível em: <http://bandacasaca.com.br/discografia.html>. Acesso em 24 abr. 2015.

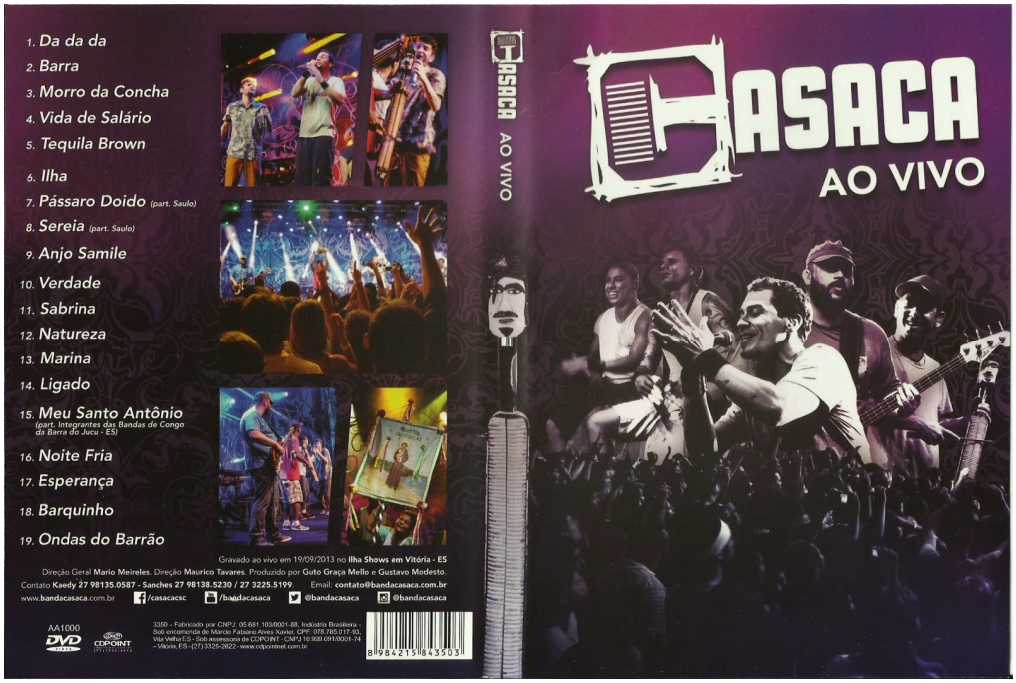


Figura 59. DVD banda Casaca ao vivo, 2014
Fonte: Blog Mais Música[124]

O público assiste a ascensão dos trabalhos de Manimal e Casaca assim como uma "[...] expressiva projeção midiática local e nacional da cena musical capixaba" (BRAVIN, 2008, p. 43). O Congopop da banda Casaca alcançaria uma dimensão muito maior que o espaço nacional e mundial e viajaria literalmente pelo espaço sideral até chegar a Marte. A música da banda capixaba foi utilizada em uma missão da NASA, como narra o físico e pesquisador Paulo Souza (2004, p. 4 apud BRAVIN, 2008, p. 15) em um artigo publicado no jornal A Gazeta:

> No sétimo dia da missão, acordamos o robô Spirit na cratera de Gusev, em Marte, com um Congo capixaba. Foi absolutamente fantástico ouvir a música 'Da Da Da' (da banda Casaca) ecoar pela sala de controle, no Laboratório de Jatopropulsão da Nasa, em Pasadena, CA. Os técnicos [...] simplesmente adoraram o nosso Congo!

Segundo Bravin (2008, p. 35), com a assimilação por parte da intelectualidade, da imprensa e da juventude, as bandas de Congo ampliaram seu circuito de apresentações, que até então estava restrito nas festas de santos e nas

---

[123] Disponível em: <http://g1.globo.com/espirito-santo/noticia/2014/06/baixista-da-banda-casaca-conta-experiencia-de-1-dvd-ao-vivo-no-es.html>. Acesso em: 24 abr. 2015.
[124] Disponível em: <http://maismusicapontog.blogspot.com.br/>. Acesso em: 24 abr. 2015

comunidades. Os convites para apresentações abrangiam locais diversificados, desde escolas infantis até festivais internacionais. Aos poucos as bandas de Congo foram se organizando, criando suas próprias formas de reuniões, ensaios e articulações.



Figura 60. Banda de Congo Mestre Honório, 2013
Fonte: Beatriz Rêgo (2013)[125]

[125] Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=380801352033858&set=a.205936459520349.45015.100003119906827&type=1&theater>. Acesso em: 24 abr. 2015.



Figura 61. Banda de Congo Mestre Alcides, 2014.
Fonte: Gustavo Azevedo (2014) [Fotógrafo profissional] [126]



Figura 62. Banda de Congo Tambor de Jacarenema, 2013.
Fonte: Arquivo particular [127]

[126] Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=769237836423717&set=a.769228149758019.1073741844.100000125240603&type=3&theater>. Acesso em: 24 mai 2015.
[127] Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=208929002554622&set=a.208921635888692.44520.100003125705158&type=3&theater>. Acesso em: 24 mai 2015

A banda de Congo Mestre Alcides, da década de 1990, por exemplo, como uma entidade sem fins lucrativos, aceitava qualquer convite para apresentações mesmo sem remuneração. Participou de mostras folclóricas em escolas, encontros em comunidades e festivais como os Festejos de São João no Brasil, em São Paulo, o Festival Internacional de Arte Negra, em Belo Horizonte e o Festival Internacional de folclore, em São Paulo.

Nesse contexto de traduções do Congo por bandas pop e difusão do ritmo pela mídia, a banda de Congo da Barra do Jucu, por sua vez, também ampliou seu circuito de apresentações e articulações. Dentre as diversas realizações do grupo, destaca-se a gravação do álbum Opereta Cabocla, em 1999, o primeiro produzido por uma banda de Congo na Barra do Jucu. Com 16 faixas, o trabalho com selo independente teve iniciativa dos próprios congueiros que se articularam e conseguiram uma verba junto à Assembleia Legislativa do Estado do Espírito Santo.

Esse trabalho foi também o motivo central de outro conflito interno que gerou a segunda ruptura na banda de Congo da Barra do Jucu. Assim originou-se um novo grupo de Congo na Barra: Tambor de Jacarenema. Por conseguinte, a banda de Congo da Barra do Jucu passou a se intitular de banda de Congo Mestre Honório. E desde então os três grupos, Mestre Honório, Mestre Alcides e Tambor de Jacarenema, continuam cada qual realizando suas rodas e Fincadas do Mastro, no intuito de manter viva sua tradição.

Da fazenda Araçatiba até chegar a Marte, o Congo da Barra do Jucu percorreu uma “escala social” desde a condição marginal até se tornar ícone da cultura capixaba. Durante esse percurso, as relações construídas entre o Congo e os diversos setores sociais foram decisivas para as transformações da prática que envolve a produção simbólica e as construções identitárias dos grupos da comunidade.

4 DE VOLTA À PRAIA

4.1 De prática marginal à ícone da cultura capixaba.

No capítulo anterior buscamos pontuar alguns momentos marcantes desse percurso simbólico do Congo para então refletirmos sobre seu “retorno à praia”, após algumas travessias geográficas, sociais, políticas e culturais. *De volta à praia*, se faz ponto de chegada e de partida, de ressignificações e negociações. Assim, nessa escala de tempo e espaço percorrida pelo Congo da Barra do Jucu, destacamos quatro aspectos principais adquiridos por ele: tradicional, traduzido, espetacularizado e registrado.

O que chamamos de Congo tradicional, primeiramente, não se refere a uma prática pura, cristalizada ou imutável, ao contrário, desde os primeiros capítulos mostramos que o Congo é forma de expressão híbrida, desde suas origens, e mutável, transformando-se a cada dia. Utilizamos essa classificação para fazer referência ao Congo praticado em um período no qual algumas de suas características devocionais e simbólicas mantiveram-se sem uma intervenção intensa de agentes externos interessados na prática, como a mídia, os intelectuais, a indústria cultural, o Estado, entre outros. Assim como referenciar um período em que os grupos de Congo concentravam-se, sobretudo, em comunidades rurais cuja formação descendia do sistema colonial. A forma acústica, a transmissão oral dos saberes, dos ritos e dos elementos sagrados, modos de fazer característicos do Congo tradicional ainda são mantidos pelos grupos de Congo na atualidade, mesmo que por vezes tenham que se adequar à lógica capitalista. Nesse sentido o termo "tradicional" continua sendo utilizado, inclusive para diferenciar as bandas de Congo dos grupos musicais populares de caráter comercial que utilizam ou traduzem elementos do Congo tradicional em seus trabalhos. Para Carvalho (2010, p. 44),

> [...] a música popular comercial constitui aquele universo de gêneros musicais que já nascem integrados à indústria fonográfica. Por sua vez, as

> expressões musicais ligadas às culturas populares são criadas e preservadas pelos grupos e pelas comunidades e, mesmo que sejam eventualmente difundidas também através da gravação, não mantêm uma dependência orgânica com a indústria fonográfica, como é o caso da música popular comercial.

O uso de elementos sonoros, visuais e/ou corpóreos do Congo por artistas comerciais da música, da dança, do teatro e de outros seguimentos, é o que chamamos de Congo *traduzido* (BRAVIN, 2008). A Madalena cantada em Samba a partir do "Canto das Lavadeiras", de Martinho da Vila, o "Rockongo", de Manimal e o "Congo reggae", do Casaca, são alguns exemplos de traduções do Congo realizadas por artistas pop nacionais e regionais. Essas e outras experiências musicais que tanto utilizam os elementos do Congo como o traduzem para outro ritmo, contribuiriam para uma popularização do Congo tradicional no Estado.

A projeção do "Congopop" e do Congo tradicional a partir dos trabalhos de artistas também despertaria o interesse de outras instituições pela prática. Com o crescimento da Indústria Cultural, que está sempre em busca de produtos novos e mais atraentes para o mercado, é comum notar que os setores dominantes utilizam-se dos saberes das camadas populares e manipulam suas práticas tradicionais segundo seus interesses, com a justificativa de que contribuem para a difusão e promoção da cultura popular. Assim, grupos populares cada vez mais são descontextualizados e deslocados do seu espaço acústico e tradicional para espaços privados e com fins lucrativos.

O Congo espetacularizado seria o Congo tradicional transformado em espetáculo, deslocado do seu circuito próprio para consumo do Outro. Esse processo está ligado à Indústria do Entretenimento e à Sociedade do Espetáculo[128], que tiveram origem nas transformações tecnológicas ocorridas a partir do século XIX e durante o século XX (SEVCENKO, 2001, p. 80). 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

[128] A obra Sociedade do Espetáculo de Guy Debord, publicada em 1967, trata criticamente sobre a sociedade, o consumo e o capitalismo. Desde os anos 1960, o conceito é utilizado por muitas áreas de estudo para descrever a produção e o consumo de imagens, mercadorias e eventos culturais numa sociedade. O espetáculo visto por Debord unifica uma grande diversidade de fenômenos aparentes em uma conjuntura histórica em que a mercadoria toma conta por completo da vida social. Para Debord, o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens (Debord, 1997).

material aproveitável. O que ocorre é que esse material não pode ser oferecido como é de origem, precisa ser alterado e preparado para se tornar entretenimento de consumo fácil (ARENDT, 2007, p. 259). Esse fenômeno não se aplica em sua totalidade no caso do Congo, como ocorreu com o Samba, por exemplo, em âmbito nacional, mas, em um circuito regional, pode ser base de compreensão do contexto em questão.

Nas palavras de Carvalho (2010, p. 49), espetacularizar tradições populares significa afirmar a existência dos seguintes processos:

> 1) que elas são descontextualizadas segundo os interesses da classe consumidora e dos agentes principais da espetacularização;
>
> 2) 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;
>
> 3) 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.

Diante desses processos globalizantes, como vimos nos capítulos anteriores, a necessidade de se preservar a cultura dos povos estimulou o surgimento de políticas públicas que buscam mecanismos de defesa dos bens materiais e imateriais. Um desses mecanismos é o registro de bens imateriais pelos órgãos federais e estaduais.

Assim, o Congo registrado seria a prática do Congo tradicional reconhecida legalmente pelos órgãos políticos como um bem cultural de natureza imaterial a fim de receber proteção contra a exploração e os usos indevidos de seus membros e elementos. Como antes mencionado, no Espírito Santo os únicos bens registrados[129] como patrimônio em âmbito federal (IPHAN) são Ofício das Paneleiras de Goiabeiras**,** o Jongo do Sudeste e, recentemente, o Congo que recebeu o

[129] Além da Roda de Capoeira, presente em todo território nacional e internacional.

registro de patrimônio cultural imaterial do Espírito Santo pela Secretaria de Estado Cultura do Espírito Santo, através do Conselho Estadual de Cultura.

4.2 Ressignificações do Congo tradicional

Durante as travessias do Congo da Barra do Jucu foram muitas as relações sociais de difusão, interação, expropriação, proteção, dentre outras, estabelecidas entre os grupos locais e as classes dominantes. Essas relações estão ligadas ao aumento de interesse dos diversos setores sociais pelas práticas do Congo nas últimas décadas, que provocaram e continuam provocando uma série de mudanças na configuração desses grupos, seja de *dentro para fora* ou de *fora para dentro*.

As ressignificações internas, para além das mutabilidades inerentes a qualquer grupo tradicional de cultura popular, podem fundar uma forma de resistência diante dos processos globalizantes da atualidade. Esse contexto retoma as ideias de identidade e memória já abordadas. Primeiramente, "[...] as posições que assumimos e com as quais nos identificamos constituem nossas identidades" (SILVA, T. T., 2007, p. 55). Todo indivíduo tem a necessidade de assumir características ou traços intrínsecos à constituição do ser, isso ocorre a partir de suas memórias individuais ou coletivas que lhes possibilite uma função e reconhecimento no grupo ou ambiente em que está inserido.

> A memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si (POLLAK, 1992, p. 204).

A memória individual ou coletiva é constituída, conforme Pollak (1992), por acontecimentos, pessoas e lugares. Os acontecimentos podem ser vividos pessoalmente ou indiretamente. Neste caso, os acontecimentos são vividos pelo grupo dos quais a pessoa nem sempre participou. Entretanto, ao se sentir parte

dessa coletividade, no seu imaginário, os acontecimentos ganham tamanha importância que em um determinando estágio é difícil que o indivíduo saiba se participou ou não desse processo (POLLAK, 1992, p. 201).

Esse fenômeno pode ser percebido nas bandas de Congo, na medida em que a integração de determinado indivíduo ao Congo ocorre através de uma memória herdada ou por identificação com as práticas e acontecimentos vividos pelo grupo.

O processo de projeção do Congo e de reconhecimento como um patrimônio cultural do Estado, pode ser uma das motivações de muitos congueiros em reaver e ressignificar suas memórias banalizadas ou mesmo silenciadas pelas circunstâncias sociais que marginalizaram a prática do Congo até então.

Essa retomada das memórias coletivas do grupo associada ao reconhecimento social dado às suas práticas estão relacionadas à subjetividade que envolve os sentimentos e pensamentos individuais, conforme Silva T. T. (2007). Segundo o autor no contexto social cuja subjetividade é vivida a "[...] linguagem e a cultura dão significado à experiência que temos de nós mesmos e no qual nós adotamos uma identidade" (SILVA, T. T., 2007, p. 55).

> O conceito de subjetividade permite uma exploração dos sentimentos que estão envolvidos no processo de produção de identidade e do investimento pessoal que fazemos em posições específicas de identidade. Ele nos permite explicar razões pelas quais nós nos apegamos a identidades particulares (SILVA, T. T., 2007, p. 55-56).

A necessidade de reconhecimento e valorização é inerente a todos os seres humanos, façam parte ou não de um grupo de cultura popular. Mas o discurso do reconhecimento e valorização também pode ser um problema quando se torna moeda de troca de expropriações do Congo por parte de uma classe dominante.

Além de ressignificar a importância do Congo, as bandas de Congo da Barra do Jucu experimentam algumas recriações, adaptações e até retradicionalizações entendidas pelos conguistas como necessárias à continuidade do Congo. Essas podem ser mais bem visualizadas na festa de São Benedito, que foi descrita no primeiro capítulo, "Pontos de referência(s), localizações", mas poderíamos pontuar algumas delas:

a) Três bandas, três mastros, três festas – Por divergências e conflitos internos, a partir de intervenções de agentes e atividades externas (conforme visto no segundo capítulo, "Travessias do Congo da Barra do Jucu"), a banda de Congo da Barra do Jucu se dividiu em três grupos. Diferente do Município da Serra que possui aproximadamente dez grupos e um mastro, na Barra do Jucu cada banda decidiu ter seu próprio mastro, festa e local de fincada. No imaginário de muitos participantes, faria mais sentido se em um bairro tão pequeno se fincasse apenas um mastro, mas de alguma maneira os três mastros e as três festas são importantes para comunicar as especificidades de três bandas. O que para alguns pode parecer motivo de disputa, para outros pode significar autonomia e até mesmo uma forma de controlar a dimensão que as festas do mastro têm tomado.

b) Diversos estandartes – como já mencionado, duas bandas locais aderiram a essa prática por questões estéticas e visuais, mas também como uma estratégia de inclusão das mulheres mais idosas nos festejos em que há grande aglomeração de pessoas;

c) Imagem de São Benedito nas fincadas do Mastro – Segundo Marina Sampaio (informação verbal)[130], na Barra essa prática teve início a partir do costume das bandas em subir ao convento da Penha anualmente (prática relativamente recente). Ao levarem a imagem do santo nesse cortejo religioso, passaram a repetir o ato também nas fincadas do mastro em homenagem ao santo, com exceção da banda mestre Honório, que ao entender a fincada do mastro como uma festa também profana, prefere não aderir a tal prática.

d) Barco – Durante alguns anos a banda Tambor de Jacarenema utilizou um carro em forma de barco em suas fincadas do mastro. O carro construído fazia referência à história do naufrágio dos negros salvos pelo mastro de São Benedito e a prática da Marujada. Mas também teve a função de levar as conguistas mais idosas que não conseguiam acompanhar o cortejo a pé. Com o tempo desistiram do uso do barco por medidas de segurança às próprias senhoras.

e) Casacas personalizadas – Sabe-se que na Barra do Jucu o instrumento mais utilizado era o reco-reco feito de bambu, porém com as ressignificações em

[130] SAMPAIO, Marina Vieira. Sobre o Congo na Barra do Jucu. 2015. Entrevista concedida a Inara Novaes Macedo, Barra do Jucu. 2015.

torno do Congo, os conguistas passaram a utilizar a casaca de cabeça esculpida por identificação com as memórias coletivas de outros grupos de Congo mais antigos, principalmente do norte do Estado. Além disso, viram na Casaca mais possibilidades de elaboração nos formatos e na pintura. Para alguns conguistas, como Vitalino inclusive, confeccionar Casaca se tornou profissão[131].

f) Variações de estampas de uniformes – Algumas bandas que utilizam a renovação das estampas dos uniformes não entendem a prática como uma quebra de tradição. Para eles, essa é uma ação que revigora a imagem do grupo, eleva a autoestima dos conguistas e motiva sua participação.

g) Extinção da prática da cortada do mastro como ritual – Muitas bandas de Congo do Espírito Santo consideram a cortada do mastro uma etapa fundamental do evento religioso, mas essa prática não é tão característica da Barra do Jucu. Chegou a ser realizada nas primeiras fincadas do mastro promovidas por Mestre Alcides e, posteriormente, algumas bandas tentaram manter o costume, mas não deram continuidade. Mesmo assim, as poucas cortadas do mastro realizadas recentemente não tiveram um caráter de ritual como eram as cortadas desempenhadas por Mestre Alcides e outros conguistas antigos nas áreas rurais e ribeirinhas.

h) Celebração religiosa – Ao perceberem que a fincada do mastro estava se expandindo ao ponto do sentido religioso ser suprimido pelo grande público, os conguistas devotos sentiram a necessidade de reservar um momento específico para a celebração ao santo. Sempre que possível, a banda Mestre Honório participa de uma missa em homenagem a São Benedito em alguma igreja católica. A banda Jacaranema há alguns anos promove uma celebração no próprio quintal da Dona Dorinha, local onde se reúnem os conguistas e são guardados os tambores. A entrada das pessoas não é restrita, mas por se tratar de um local privado, onde ocorre um momento totalmente religioso, os próprios participantes do evento se sentem inibidos de entrar, pois o motivo pelo qual a maioria das pessoas vai à festa não é de caráter religioso.

[131] No município da Serra também há artesãos que vivem da confecção de casacas e outros instrumentos.

As ressignificações do Congo tradicional também ocorrem *de fora para dentro* e envolvem os aspectos do Congo mencionados anteriormente: o Congo traduzido, o Congo espetacularizado e o Congo registrado.

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 "apresentação/representação" para espetáculo, a fim de atender às necessidades do público consumidor e do evento.

É quase consenso entre os conguistas que as apresentações ao público fazem muito bem para a autoestima do grupo, pelas questões relacionadas à reafirmação da identidade individual e coletiva que já tratamos anteriormente. Porém, é inegável e sabido pelos conguistas que essas apresentações também provocam algumas rupturas no modo tradicional de fazer o Congo, principalmente quando realizadas no palco.

> O Congo não foi feito pra tocar em cima do palco, o congo foi feito pra dançar no chão com os pés russos, não foi feito pra dançar lá em cima trepado não, mas a gente vai né? A gente ta ali pra isso, a gente vai, mas o certo é dançado ali, nós dançava era no chão, poeira levantando, e era muito bom (informação verbal).[132]

> Eu acho que quando a gente vai pra uma apresentação oficialmente assim é uma coisa muito fria. A gente vai mais pra apresentação, pra divulgação, mostrar que a gente tem aquilo, que no estado tem aquilo. Agora o Congo na realidade é movido por energia. Aquele negócio de ta cantando ali, um brincando com o outro naquela roda ali mesmo. Eu acho que Congo é isso aí (informação verbal).[133]

---

[132]PEREIRA, Ilza. Sobre o Congo na Barra do Jucu. 2014. Entrevista concedida a Inara Novaes Macedo, Barra do Jucu, Vila Velha. 2014.
[133]RÊGO, Beatriz. Sobre o Congo na Barra do Jucu. 2015. Entrevista concedida a Inara Novaes Macedo pela filha de Mestre Daniel, Barra do Jucu, Vila Velha, 2015.

> Depende muito do espaço em que você vai estar tocando, o que foi organizado ali. E uma coisa que pesa muito é o que você está festejando ali. Às vezes também por você não conhecer o local onde você vai, isso te atrapalha um pouco. É diferente. Pra mim sempre o Congo tem que estar no chão. Primeiro que o Congo tem que ta em roda, se você sobre num palco você não tem essa possibilidade. Agora mesmo no chão você consegue fazer uma roda, porque você fica em meia lua, o restante o pessoal faz, o público. Eles se aproximam. Então a gente precisa muito disso. Eu acho também que o pesa um pouquinho é que ali encima você tem noção daquele público todo daquela multidão daquele monte de gente olhando pra você, já no chão não, ta todo mundo ali você não vê. (informação verbal)[134]

A posição e distribuição dos tambores é um fator determinante na comunicação dos conguistas e a desterritorialização dos grupos altera significantemente alguns elementos da prática. Os tambores se distribuem em forma de “lua cheia” (formato de circunferência) quando se apresentam de maneira acústica, na comunidade. Nesse formato o campo de visão dos conguistas é completo, possibilitando maior comunicação entre eles. Em uma apresentação no palco, por exemplo, a maior preocupação é a boa recepção do público, e para que a visão deste seja completa, os tambores ficam em forma de “meia lua”, limitando a interação dos tocadores.

> A gente sempre na verdade evitamos o palco, porque quebra a nossa tradição que é de ter a roda ao chão. Ele tando no chão ele ta no meio do povo, ta com a energia mais concentrada. É o ritual dele levantar poeira. É uma pena quando não tem poeira em certos locais, mas... o bom mesmo é quando a poeira sai do chão, a moçada dançando, o congo batendo... essa é que é a história. O palco, o que acontece muita das vezes é a vibração das madeiras. Você bate no tambor ele ta ali em contato, muda muito entendeu? A sonorização aquilo tudo. E o congo não é sonorização, não é palco. O congo é uma coisa cultural, uma coisa mais territorial, mais puro, mais aberto entendeu? Sem nada de luz... o Congo é a luz da lua, né? Esse que é o Congo (informação verbal).[135]

Podemos notar, tanto nas falas dos conguistas antigos como na dos mais novos, que eles se sentem mais a vontade tocando o Congo no chão. A forma acústica e coletiva de se tocar e a concentração das pessoas em torno da roda são fundamentais para que a “energia” do Congo aconteça. Outro fator comprometedor é a pré-determinação do repertório que às vezes ocorre com intuito de agradar a

---

[134]SAMPAIO, Marina Vieira. Sobre o Congo na Barra do Jucu. 2015. Entrevista concedida a Inara Novaes Macedo, Barra do Jucu. 2015.
[135]NUNES, Jocimar. Sobre o Congo na Barra do Jucu. 2015. Entrevista concedida a Inara Novaes Macedo, Barra do Jucu, Vila Velha. 2015.

plateia. Assim, em apresentações os conguistas não costumam utilizar músicas com versos e improvisações, optam pelas canções que facilitem a compreensão dos ouvintes. Na maioria das vezes é preciso o uso do microfone, e, como é muito raro um evento dispor da mesma quantidade de microfones tal qual de conguistas de uma banda de Congo, há um prejuízo em sua expressão musical, que é por natureza, coletiva.

> Em tais casos, em que a *performance* é sacrificada como linguagem expressiva porque o público exige um entretenimento rápido, os produtores compram o tempo dos artistas do grupo tradicional para matar justamente o dom do tempo que eles almejavam oferecer, em linguagem estética, a seus expectadores. Em vez da lógica produtivista de quanto mais tempo mais dinheiro, os artistas recebem um dinheiro extra justamente para não se expressar, para não ocupar o tempo dos consumidores que pagam para ser entretidos, enfim, para serem silenciados (CARVALHO, 2004, p.8).

Repertórios, formato de roda, formação do grupo, etapas e, por fim, tempo de apresentação são elementos que em uma apresentação podem ser propostos pelos conguistas, de maneira que se adéquem ao "espaço" e atendam às necessidades de todas as partes, conguistas, público e promotores de evento, sem prejudicar "[...] a missão expressiva a que se dispuseram internamente" (CARVALHO, 2004, p.8). Esta missão diz respeito às dimensões locais de "[...] identidade, pertença, religiosidade, consciência histórica, criação estética, originalidade, fonte de autoestima, e resistência política" (CARVALHO, 2004, p.17).

> É difícil. Eu na verdade não era acostumado assim, microfone, pessoas mandando, regras e ao mesmo tempo eu tive que me habituar né? Porque eu vivi assim. A minha infância, o congo até hoje, foi assim, de vez em quando é assim. Eu tenho que passar por essa parte aí que você colocou. Então fica difícil, na verdade fica muito difícil negociar. É chato, constrangedor. Tem que ser um grupo. Ele ta praticamente tirando o Congo da sua origem fazendo isso. E o mestre, se ele gostar muito da "nota" ele vai cair nessa, vai fazer isso aí. A não ser que seja assim uma coisa bem conversada com o grupo, que vale a pena, entendeu? Aí sim. Mas fora isso, quebra um pouco a sua origem, a sua história, de terreiro, de um conguinho simples, do cara cantar naturalmente sem o microfone, naquela pressão toda de errar, entendeu? Então pesa pra aquela pessoa ali que não é nem um profissional, então fica difícil (informação verbal). [136]

[136]NUNES, Jocimar. Sobre o Congo na Barra do Jucu. 2015. Entrevista concedida a Inara Novaes Macedo, Barra do Jucu, Vila Velha. 2015.

Ao serem convidados a participar de algum evento, os grupos populares precisam expor suas necessidades e condições de apresentação. “Devem-se lutar pelo controle econômico e cultural da sua produção e de todas as instâncias nas quais ela pode ser refuncionalizada e ressignificada”. Na medida em que as classes populares rurais e urbanas desempenhem este papel de protagonista, teremos uma cultura que surja democraticamente da reconstrução critica da experiência vivida (CANCLINI, 1983, p. 111).

> Isso aí é burocrático porque vem atrapalhando, já atrapalhou a gente há muitos anos atrás na época do Martinho da Vila justamente nessa parte aí também. Ele queriam tantos no palco, mas a banda no caso queria todo mundo ali, não seria só um nem dois nem três. A banda, no caso se fosse dez, quinze, vinte, mas todos ali. Então deles pegarem e colocarem não. Não é eles, entendeu? Tem que saber se a gente quer, ó: funciona assim. Lógico que não vai dar pra funcionar. Banda nenhuma funciona faltando uma peça entendeu? Nada funciona faltando uma peça. Que nem o motor. Então tem que ter todo mundo ali. Como é que você vai falar pra um parceiro seu, ó: você não vai poder ir. Pó, você vai arrasar o cara. Eu não vou participar mais dessa banda, na hora boa vão me tirar fora? Então, é uma forma até de você... po, vou estragar aquela banda fazendo isso. Então fica mal, não é legal, não cai bem, é totalmente desrespeitoso (informação verbal).[137]

As apresentações e participações em eventos podem propiciar a construção de um espaço onde as interações entre congueiros e contratantes – empresários, políticos, produtores culturais e outros, revelam relações de poder, diferentes posicionamentos e questões relacionadas à própria identidade dos sujeitos envolvidos. Nas palavras de Canclini (2013, p. 279),

> 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)

4.3 Negociações, atuações, reposicionamentos

[137] NUNES, Jocimar. Sobre o Congo na Barra do Jucu. 2015. Entrevista concedida a Inara Novaes Macedo, Barra do Jucu, Vila Velha. 2015.

Mas o que ocorre quando o grupo de Congo é deslocado do seu espaço original para o palco? Quando os conguistas perdem o controle de suas próprias festas e rituais? Quando suas rodas têm menos tocadores do que fotógrafos tão obstinados a conseguirem a imagem perfeita que sequer percebem que entram violentamente na frente de uma senhorinha, interrompendo seu momento intimista de devoção? E quando um recurso ou benefício tem que ser disputado entre grupos locais? [138]

> A gente vê em reuniões que às vezes a gente participa que tem grupos que se separaram, que saíram, pessoas que saíram porque um único recebeu. E dizem que já tem pessoas do mesmo grupo que já recebeu duas vezes e outros não. Então são questões que às vezes eles querem ajudar e que acaba atrapalhando. Entra dinheiro num negócio não tem que vir individual, tem que vir pra grupo senão não dá certo e ó, bem taxativo, o dinheiro só pode ser usado pra isso, não pode ser individualmente tem que ser no coletivo ou então num caso extremo de necessidade (informação verbal).[139]

> Cada setor desse tem uma diferença. O público ele vem assim praticamente quando é chamado na hora da fincada. O povo vem, já tem aqueles devotos de São Benedito, vem participam. Já a política é difícil, porque eles vem sem eles serem chamados, a verdade é essa (risos). Eles vêm por conta própria, eles querem fazer o campo deles. Eles aproveitam pouco não, um bocado da imagem cultural né? Porque na verdade eles deveriam ajudar, não atrapalhar. Porque a cultura, não só a banda, a cultura em si em geral ela precisa de apoio, não dessas pessoas que nós já demos apoio e ta ali ainda se escorando. Então ali eles ta se apoiando na gente. Então não quero isso, eu quero que eles vê as pessoas agora como um meio deles também ajudarem, eles tem que participar ajudando e não em cima atrapalhando, tirando foto, tomando a minha frente (risos) (informação verbal).[140]

Diante desses e outros impactos, que ocorrem principalmente *de fora para dentro*, as práticas são ressignificadas, os conguistas são obrigados a assumir reposicionamentos e a negociarem espaços.

---

[138] Muitos dos benefícios destinados à cultura popular atualmente ocorrem por meio de editais de cultura. Alguns são individuais, como os voltados para a premiação de mestres. Apesar de serem importantes para quem recebe, em alguns grupos acabam sendo um motivo de discórdia, por não contemplarem outros conguistas que às vezes têm o mesmo tempo de atuação e as mesmas necessidades que o mestre vigente.

[139] SAMPAIO, Marina Vieira. Sobre o Congo na Barra do Jucu. 2015. Entrevista concedida a Inara Novaes Macedo, Barra do Jucu. 2015.

[140] NUNES, Jocimar. Sobre o Congo na Barra do Jucu. 2015. Entrevista concedida a Inara Novaes Macedo, Barra do Jucu, Vila Velha. 2015.

> Temos então uma dimensão política, de negociação, onde diferenças podem ser enfatizadas ou silenciadas e as fronteiras identitárias são traçadas segundo as vantagens sociais que ofereçam, em diferentes situações; a outra é a dimensão simbólica, na qual a identidade é tomada como algo que organiza símbolos e valores fundamentais na vida das pessoas e está diretamente relacionada ao sentimento de pertencimento a um grupo social (FILGUEIRAS, 2014).[141].

Os congueiros não negociam apenas o formato ou local de suas apresentações, nem os contratantes são os únicos participantes dessa negociação. Existem outros campos sociais em que suas tradições, demandas e expectativas são negociadas.

Poderíamos citar brevemente algumas lutas e conquistas do Congo nos últimos anos, que refletem alguns reposicionamentos que os conguistas vêm assumindo diante de instituições ditas dominantes.[142]

Em 26 de julho de 2002, por exemplo, em caráter de assembléia geral, na sede do movimento comunitário da Barra do Jucu, foi fundada a Associação de Bandas de Congo e outros Grupos Folclóricos de Vila Velha (ABACOVV), composta pela banda de Congo da Glória e as três bandas da Barra do Jucu.

A ABACOVV foi fundada com objetivo de representar e defender os interesses do Congo canela verde e desde sua criação encaminhava solicitações ao poder municipal responsável pelo Patrimônio Imaterial. No dia 14 de Julho de 2005, a Prefeitura Municipal de Vila Velha sancionou a Lei 4.293, a qual institui o Programa de Apoio às Atividades das Associações de Congo de Vila Velha com o objetivo de incentivar e promover a prática da atividade cultural de Congo (conforme anexo A). De acordo com Júlio Cesar Ferreira Gomes[143], a criação dessa lei é resultado da luta dos grupos de Congo de Vila Velha desde 2001.

---

[141] Disponível em: <http://marciofilgueiras.blogspot.com.br/2008/04/Congo-e-identidade-na-barra-do-jucu.html>. Acesso em: 16 de Junho de 2014.

[142] Apesar do foco do trabalho se localizar na Barra do Jucu as ações que citamos neste capítulo são coletivas e tem contribuições de bandas de Congo e associações de outros municípios.

[143] Júlio César Ferreira Gomes é membro e fundador da Associação de Bandas de Congo de Vila Velha, foi vice-presidente da Federação de Congo do Espírito Santo, é integrante da banda de Congo da Glória e da Comissão Espírito Santense de Folclore. Pesquisador da cultura popular, é um dos principais líderes das lutas pelas causas das bandas de Congo do Espírito Santo durante os últimos anos. Atualmente, Júlio Gomes ocupa o cargo de conselheiro da câmara de bens imateriais do Conselho de Cultura do Espírito Santo e continua participando ativamente na interlocução do Congo com o poder público e outras instituições.

> Você não podia pagar ao mestre, a uma pessoa né? (...) Então quer dizer, esse lance das associações, na verdade, essa era uma tendência, digamos assim, já de Hermógenes Lima Fonseca , justamente pelas dificuldades dos grupos em lidar com o poder público, as vezes pra viajar, pra abrir um negocio... Onde envolvia uma economia que precisava ser monetária, tinha alguns bloqueios, ou uma negociação que fosse com o poder público que precisasse de representação, né? Você tinha esse problema, então desde aquele tempo a orientação de Hermógenes e da comissão foi essa, de que os grupos se constituíssem em associações para que esses grupos pudessem ter uma melhor interlocução melhor com o poder publico (informação verbal).[144]

A Prefeitura prometeu estabelecer um convênio a partir de uma emenda ao orçamento municipal com as bandas de Congo de Vila Velha, mas o mesmo não ocorreu. Diante disso, os grupos resolveram protestar ao som dos tambores durante um desfile cívico em comemoração à fundação do Município de Vila Velha, chamando a atenção da sociedade à promessa não cumprida pela prefeitura.

> Juntamos as bandas e fizemos quatro "blitz" em Vila Velha, uma delas foi tão linda! Foi no 23 de maio [...] tinha o desfile, e aquele ano eles queriam acabar com os excluídos que vinham depois [...]. Depois do desfile vinha aquela turma reivindicando o que não tava nas pautas, e nós entramos uma vez nesse negócio. E no outro nós marcamos no dia 23 de Maio, eles fizeram um palanque lá no fórum de Vila Velha [...] nós juntamos as bandas de Congo as quatro e vazamos pelo lado na frente do desfile assim, já tocando os tambor [...] e nós com duas faixas, uma escrito assim: "O Congo de Vila Velha merece respeito", e: "Desrespeitar o Congo é irresponsabilidade social". [...] e o Congo tomou conta e abriu o desfile e o Congo que veio na frente! [...] foi um ato político fortíssimo! Aí como ficou sem ter o convênio aí a gente resolveu dar uma... falar: se a gente não for lá buscar não vai vir não! (informação verbal)[145]

A Associação de Vila Velha conseguiu firmar três convênios com a prefeitura: em 2007, 2010 e 2011. Os recursos eram divididos entre as bandas e destinavam-se à:

> a. aquisição, confecção e consertos de uniformes; e indumentárias
>
> b. aquisição e manutenção de instrumentos musicais;
>
> c. serviços de transporte e alimentação para atendimento às apresentações, inclusive viagens;

---

[144] GOMES, Júlio Cesar Ferreira. Entrevista concedida a Inara Novaes Macedo. Barra do Jucu, Vila Velha. 2015.

[145] GOMES, Júlio Cesar Ferreira. Entrevista concedida a Inara Novaes Macedo. Barra do Jucu, Vila Velha. 2015.

> d. alimentação necessária durante as apresentações, excluídas as bebidas alcoólicas;
>
> e. despesas atinentes à divulgação da entidade, das Bandas de Congo e outros grupos folclóricos associados à CONVENENTE, inclusive registros fonográficos, fotográficos e videográficos.
>
> f. Manutenção da sede da ABACOVV e das sedes individuais das Bandas associadas.
>
> g. Realização das atividades anuais constantes do calendário das bandas e a aquisição de materia prima, equipamentos ou produtos finalizados necessários para os festejos.[146]

Apesar de o convênio ter sido uma conquista dos congueiros, sua instabilidade e burocracia, principalmente no que se refere ao modo de prestação de contas, acabaram frustrando e desestimulando os grupos a lutarem por esse recurso.

> O que eu pensei na época que a prefeitura assinou esse convênio, assinou e ficou por isso mesmo, que a gente todos os anos a gente teria aquela contribuição financeira ali que a gente pudesse contar que quando a gente precisasse teria aquela ajuda. Em contrapartida a gente ia fazendo o nosso trabalho cultural, tradicional, entendeu? Mas que não ficasse dependendo de por exemplo: ah vamos sair... quem vai pagar o transporte? A gente vai fazer uma divulgação uma apresentação lá no interior. Mas quem vai pagar isso pra gente?Que a banda na realidade não tem dinheiro. Então eu penso assim, tinha que ter essa reserva (informação verbal).[147]

> Mas era uma coisa assim tão... um convênio de cinquenta mil quando você ia receber era trinta e oito mil, porque os impostos tudo mais... e as vezes ali dentro achava que tava sendo embolsado pelos próprios componentes ali, então coisas assim que as vezes não vale a pena você correr atrás por um valor que o desgaste é muito maior. É a festa junina que a gente procura fazer todo ano pra arrecadar dinheiro e em Novembro e inicio de Dezembro fazer uma noite de caldos pra ta arrecadando. Mas muitas vezes a gente já por exemplo, as pessoas já nos procuram pra dizer: ó Marina, o bolo esse ano eu que vou dar, tantas caixas de foguete eu vou doar. Porque as pessoas geralmente fazem promessa, as pessoas da família mesmo fazem promessa... ó esse ano eu que vou doar isso, né? As medalinhas, sempre tem alguém que doa as medalhinas. Marina o que você precisa? Disso? Então é isso que eu vou ta doando (informação verbal).[148]

---

[146] Disponível em: <http://congovilavelha.blogspot.com.br/p/convenios.html>. Acesso em: 29 set. 2014

[147] RÊGO, Beatriz. Sobre o Congo na Barra do Jucu. 2014. Entrevista concedida a Inara Novaes Macedo. Barra do Jucu, Vila Velha, 2014.

[148] SAMPAIO, Marina Vieira. Sobre o Congo na Barra do Jucu. 2015. Entrevista concedida a Inara Novaes Macedo, Barra do Jucu. 2015.

Outro marco de luta política ocorreu em Fevereiro de 2007 através da Federação de Congo[149]. Nesse período foi veiculada uma peça publicitária da empresa Vale do Rio Doce (anexo B) com os seguintes dizeres: “Com a ajuda da Fundação Vale do Rio Doce, a cultura popular brasileira está recuperando uma de suas riquezas: o congo”. No cartaz a Vale apresentava como *desafio* e *solução* respectivamente, a saber: “[...] a tradição do congo, uma manifestação cultural popular, estava ameaçada pelo esquecimento nas comunidades da Grande Vitória, no Espírito Santo”. “Através do programa Vale Música, a fundação Vale do Rio Doce em parceria com o Centro Cultural Caieiras ajudou a resgatar o Congo mostrando que investir em cultura por meio da inclusão social e fortalecimento das identidades das comunidades é um excelente caminho”.

A Federação de Congo do Espírito Santo reivindicou ao Conselho de Autorregulamentação Publicitária (CONAR) a análise da peça publicitária veiculada pela empresa Vale do Rio Doce. Por votação unânime da 3ª Câmara do Conselho de ética do CONAR, o anúncio criado pela agência África, contratada pela Vale do Rio Doce, foi retratado para nova publicação, corrigindo a anterior (anexo C).

Segundo o vice-presidente da Federação, Julio Cesar Gomes, em entrevista ao Caderno 2, do Jornal A Gazeta,

> [...] ao afirmar que o resgate do Congo foi feito por ação do projeto deles (FVRD), foi questionada a tradição do congo. O congo não está morrendo, a realidade não confirma esse discurso. Muito antes de a Vale começar seu programa voltado para o congo, os mestres já transmitiam seus conhecimentos (ANDRADE, 2007, p. 6).

Alguns anos antes dessa conquista, em 2003, as associações de bandas de Congo de Vitória, Serra e Vila Velha reivindicaram uma ação do Ministério Público, quando a cantora Simone gravou a música "Madalena", a partir da gravação feita por Martinho da Vila em seu álbum "O canto das lavadeiras". No dia 22 de Maio, com apoio da Comissão Espírito-Santense de Folclore, as associações protocolaram no Ministério Público uma representação contra a artista por ter regravado a música e

[149] Em Junho de 2006, a Federação de Congo do Espírito Santo foi criada com o apoio das Associações de bandas de Congo do Espírito Santo, com o objetivo de contribuir na preservação do Congo capixaba. Apesar de a criação datar de 2006, a reunião que marcou sua criação foi em 2002, após o Carnaval de Congo em Roda D’água, devido aos altos cachês pagos a grupos comerciais.

atribuído a autoria ao cantor e compositor Martinho da Vila. Dessa forma, os direitos autorais não estavam sendo repassados para as bandas de Congo. Por meio de uma carta explicativa (anexo D) sobre os direitos dos grupos de tradição popular, as associações reivindicavam uma intervenção do órgão no caso dessa segunda gravação da música "Madalena", agora pela cantora Simone. Eis um trecho da carta:

> No Espírito Santo tem sido crescente a utilização de símbolos e valores de nosso folclore como produtos culturais de mercado, sem o devido reconhecimento de direitos. A gravação de musicas dos folguedos em CDs, sem autorização e contrapartida, a utilização de imagens em campanhas institucionais de prefeituras, empresas e de políticos em época eleitoral, a utilização de símbolos e ícones na geração de produtos artesanais e industriais, sem referencia ao processo original, entre outros casos, constituem um verdadeiro ataque ao espólio cultural do povo capixaba mais humilde, sem o reconhecimento dos direitos de autoria, exibição, imagem, reprodução, entre tantos outros, que valem e são tão bem guardados quando se trata de nossas classes eruditas.[150]

O processo foi arquivado pelo entendimento do Ministério Público de que o mesmo "[...] só tem legitimidade para atuar nas hipóteses de interesse coletivo, difuso ou individual homogêneo de caráter social, o que não se afigura no caso ora apreciado".[151]

O equívoco da autoria de "Madalena" não foi apenas da cantora Simone, mas de muitos artistas e do público em geral. A forte associação de "Madalena" ao cantor Martinho da Vila foi reafirmada também em uma letra do cantor Lenine, o que reverberou ainda mais o equívoco. A canção "Todas elas juntas num só ser", relaciona vários nomes de mulheres que serviram de inspiração para compositores famosos. Em um trecho ele associa "Madalena" ao cantor Martinho da Vila:

> Se um dia me surgisse uma moça dessas
> Que com seus dotes e seus dons
> Inspira parte dos compositores
> Na arte das palavras e dos sons

---

[150] ASSOCIAÇÃO de Bandas de Congo de Vila Velha; ASSOCIAÇÃO de Bandas de Congo da Serra; ASSOCIAÇÃO de Bandas de Congo de Vitória; COMISSÃO Espírito-santense de Folclore. [Carta] 22 mai. 2003, Vitória [para] MINISTÉRIO PÚBLICO FEDERAL - Procuradoria Regional do Espírito Santo, Vitória. 2f. Protocolo nº 2003.019175. Reivindicação de diretos de reprodução pelas entidades do Congo da gravação da toada "Madalena" pela cantora Simone.

[151] BRASIL. Ministério Público Federal - Procuradoria da República no Estado do Espírito Santo. Parecer de decisão de arquivamento sobre reivindicação de direitos de reprodução artística. Associações de Bandas de Congo de Vila Velha, Serra e Vitória, Comissão Espírito-santense de Folclore e Ministério Público Federal. Vitória-ES, 10 de jun. 2003. Parecer PA 0290/2003.

> Tal como Madallene, de Jacques Brel
> Ou como Madalena de Martinho
> Ou Mabellene, a sixteen de Chuck Berry
> Ou a manequim do tímido Paulinho

"Madalena" foi gravada por Martinho da Vila em pelo menos sete de seus álbuns e também por outros artistas, dentre eles Simone, Elza Soares, Revelação, Monobloco, Renata Arruda, e até a cantora de jazz americana Madeleine Peyroux, que fez um duo com o sambista em seu álbum “Martinho da Vila - do Brasil e do Mundo”.

A intensidade com que a autoria de "Madalena" é equivocadamente associada ao sambista carioca é resultado não somente da forma bem sucedida pela qual Martinho da Vila adaptou a toada de Congo em Samba. Até porque ele não alterou a harmonia nem a melodia da canção, nesses aspectos "Madalena" é rica por natureza e apreciada pelos conguistas muito antes de se tornar “Samba”. Mas também porque em seu álbum há um vácuo na informação da autoria. O próprio Ministério Público no parecer de decisão do caso (anexo E), não se atentou ao explanar as seguintes informações:

> Trata-se de expediente oriundo de entidades ligadas ao setor cultural capixaba, noticiando o fato de que a cantora Simone teria gravado a música “Madalena”, dando por autor o também cantor e compositor Martinho da Vila, quando, na verdade, trata-se de uma toada de autoria das bandas de congo capixabas, o que fora, inclusive, reconhecido pelo artista em seu disco “O canto das Lavadeiras”.
>
> Na oportunidade em que a gravou, o referido cantor cedeu à Associação de Bandas de Congo da Serra – ES, o direito de sua reprodução artística, o que não fora observado pela cantora Simone, restando claro o prejuízo sofrido pela entidade em questão.[152]

Ao contrário do que o próprio Ministério Público considerou, no disco "O Canto das Lavadeiras", o sambista não explicita a autoria das canções, extraídas na Barra do Jucu através da banda de Congo local.

---

[152] BRASIL. Ministério Público Federal - Procuradoria da República no Estado do Espírito Santo. Parecer de decisão de arquivamento sobre reivindicação de direitos de reprodução artística. Associações de Bandas de Congo de Vila Velha, Serra e Vitória, Comissão Espírito-santense de Folclore e Ministério Público Federal. Vitória-ES, 10 de jun. 2003. Parecer PA 0290/2003.



Figura 63. Álbum "O Canto das Lavadeiras", Martinho da Vila.
Fonte: elaborado pela autora

Nota-se que todas as músicas extraídas de grupos de tradição popular, como o Congo, Congada Mineira e os Bacamartes, recebem a seguinte informação: "Adapt.: Martinho da Vila". Entretanto, todas as demais canções possuem identificação de autoria.

É redundante dizer que determinada música interpretada por alguém senão o compositor é uma adaptação. As toadas "Madalena" e "Congos do Espírito Santo" (um *pout-pourri* de "moça bonita", "solte os cabelos" e "cabelo-louro"), foram reproduzidas em ritmo de samba ou executadas por artistas comerciais e instrumentos não característicos do Congo, mas as modificações não foram excessivas ao ponto de não se poder identificar as músicas. Mesmo que assim fosse, não justificaria a falta de identificação da autoria abaixo dessas e de outras faixas. A referência de autoria ficou apenas subentendida no canto inferior da parte de trás da capa do disco em que o artista observa que os direitos percentuais das faixas 2A e 3A são reservados para a Associação das Bandas de Congo da Serra.

Em lugar algum do disco está explícito que essas canções, na verdade, foram recolhidas da banda de Congo da Barra do Jucu, inclusive os versos, o modo de cantar e tocar, que são completamente diferentes das bandas da Serra.

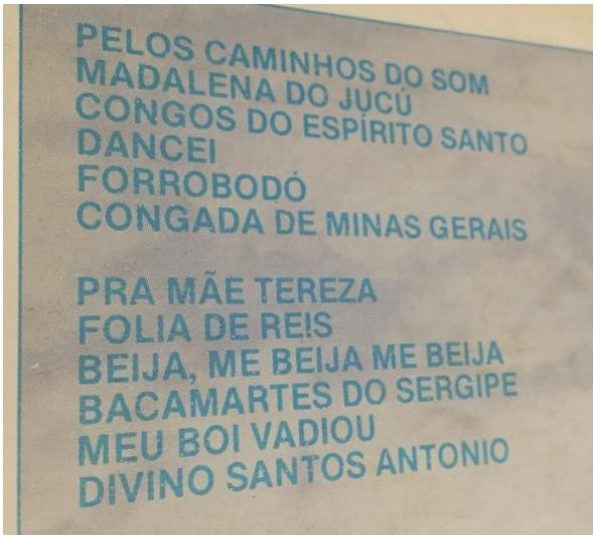


Figura 64. Verso da capa do disco "O Canto das Lavadeiras", Martinho da Vila (detalhe).
Fonte: Elaborado pela autora.

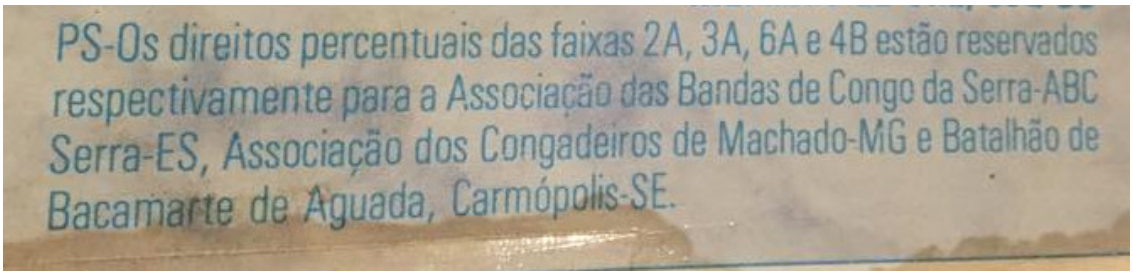
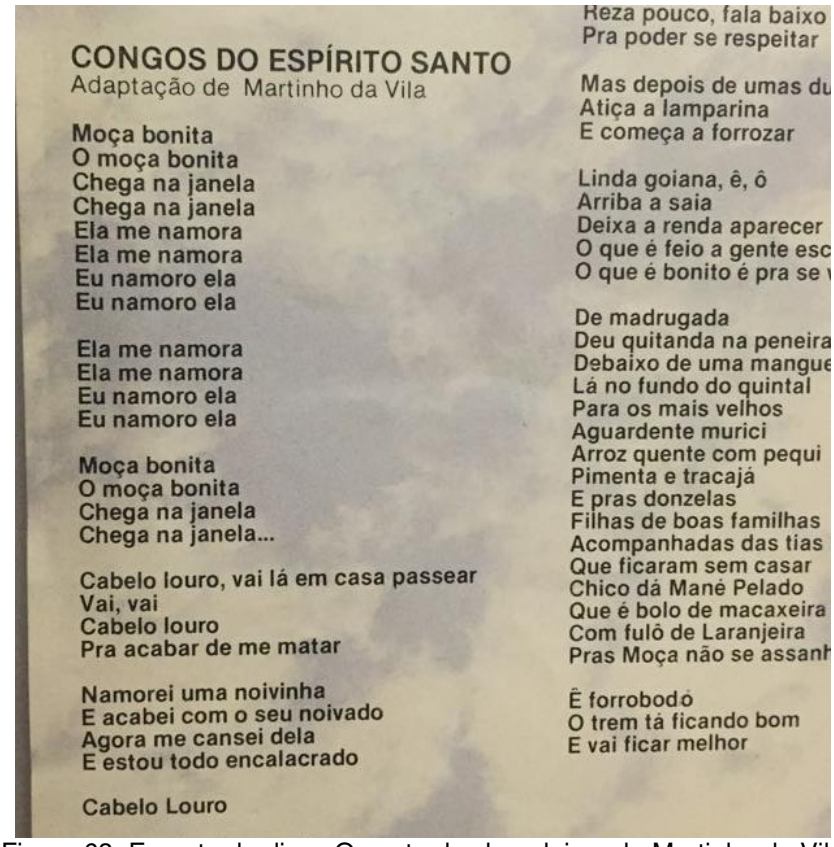


Figura 65. Verso da capa do disco "O Cantor das Lavadeiras", (detalhe).
Foto: Elaborado pela autora



CONGOS DO ESPÍRITO SANTO
Adaptação de Martinho da Vila

Moça bonita
O moça bonita
Chega na janela
Chega na janela
Ela me namora
Ela me namora
Eu namoro ela
Eu namoro ela

Ela me namora
Ela me namora
Eu namoro ela
Eu namoro ela

Moça bonita
O moça bonita
Chega na janela
Chega na janela...

Cabelo louro, vai lá em casa passear
Vai, vai
Cabelo louro
Pra acabar de me matar

Namorei uma noivinha
E acabei com o seu noivado
Agora me cansei dela
E estou todo encalacrado

Cabelo Louro

Reza pouco, fala baixo
Pra poder se respeitar

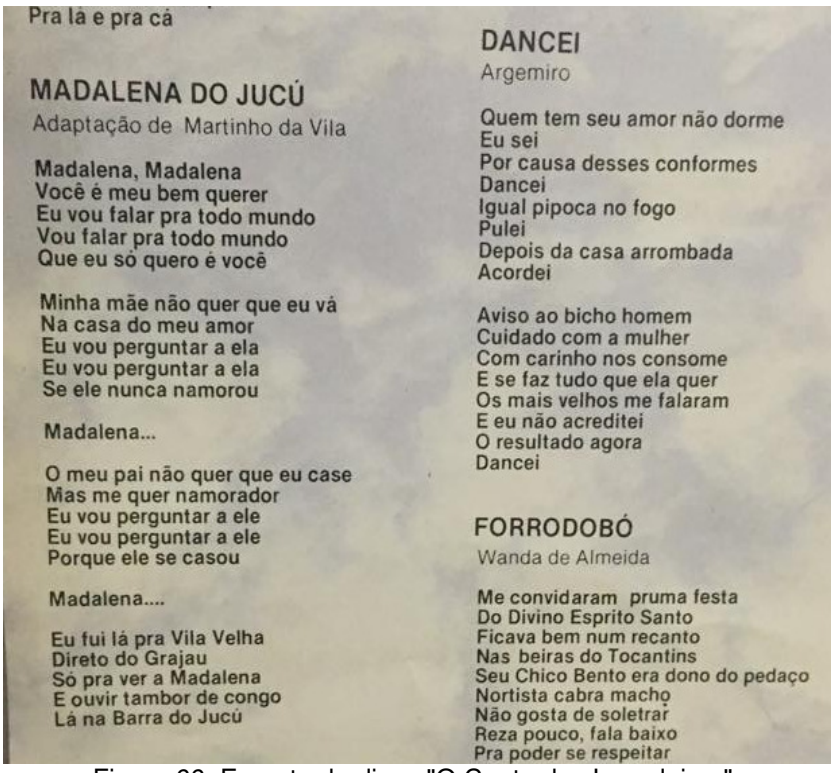
Mas depois de umas du
Atiça a lamparina
E começa a forrozar

Linda goiana, ê, ô
Arriba a saia
Deixa a renda aparecer
O que é feio a gente esc
O que é bonito é pra se

De madrugada
Deu quitanda na peneira
Debaixo de uma mangue
Lá no fundo do quintal
Para os mais velhos
Aguardente murici
Arroz quente com pequi
Pimenta e tracajá
E pras donzelas
Filhas de boas familhas
Acompanhadas das tias
Que ficaram sem casar
Chico dá Mané Pelado
Que é bolo de macaxeira
Com fulô de Laranjeira
Pras Moça não se assanh

Ê forrobodó
O trem tá ficando bom
E vai ficar melhor

Figura 63: Encarte do disco O canto das lavadeiras de Martinho da Vila
Fonte: Elaborado pela autora



Pra lá e pra cá

MADALENA DO JUCÚ
Adaptação de Martinho da Vila

Madalena, Madalena
Você é meu bem querer
Eu vou falar pra todo mundo
Vou falar pra todo mundo
Que eu só quero é você

Minha mãe não quer que eu vá
Na casa do meu amor
Eu vou perguntar a ela
Eu vou perguntar a ela
Se ele nunca namorou

Madalena...

O meu pai não quer que eu case
Mas me quer namorador
Eu vou perguntar a ele
Eu vou perguntar a ele
Porque ele se casou

Madalena....

Eu fui lá pra Vila Velha
Direto do Grajau
Só pra ver a Madalena
E ouvir tambor de congo
Lá na Barra do Jucú

DANCEI
Argemiro

Quem tem seu amor não dorme
Eu sei
Por causa desses conformes
Dancei
Igual pipoca no fogo
Pulei
Depois da casa arrombada
Acordei

Aviso ao bicho homem
Cuidado com a mulher
Com carinho nos consome
E se faz tudo que ela quer
Os mais velhos me falaram
E eu não acreditei
O resultado agora
Dancei

FORRODOBÓ
Wanda de Almeida

Me convidaram pruma festa
Do Divino Esprito Santo
Ficava bem num recanto
Nas beiras do Tocantins
Seu Chico Bento era dono do pedaço
Nortista cabra macho
Não gosta de soletrar
Reza pouco, fala baixo
Pra poder se respeitar

Figura 66. Encarte do disco "O Canto das Lavadeiras".
Foto: Elaborado pela autora

A referência única à Barra do Jucu, exposta no último verso de "Madalena", introduzido pelo artista, serve de comprovação ao que foi esclarecido acima.

> Eu fui lá pra Vila Velha
> Direto do Grajaú
> Só pra ver a Madalena e ouvir tambor de Congo
> Lá na Barra do Jucu

Não se pode negar que a canção extraída na comunidade da Barra do Jucu foi um dos grandes, senão um dos maiores sucessos do sambista carioca e consequentemente atribuiu à sua carreira um imensurável valor simbólico e financeiro que supera o que as bandas de Congo receberam em termos financeiros por "Madalena". Aliás, a canção já rodou o mundo e as bandas da Barra do Jucu, nunca receberam um centavo sequer de Martinho da Vila e de outros artistas pela sua gravação.

Em 1988, quando o sambista esteve na Barra do Jucu, conheceu "Madalena" e outros jongos a partir da banda de Congo local e resolveu incluí-los em seu álbum, a Associação de bandas de Congo da Serra requereu os direitos, pois era a única até então existente no Espírito Santo. Dessa forma, o Congo da Barra “ficou a ver navios”. Mesmo com a criação da Associação de bandas de Congo de Vila Velha, até hoje nada se fez para que a percentagem das faixas gravadas fosse revertida para quem deveria.

Quando o álbum "O canto das lavadeiras" foi lançado, os conguistas da Barra do Jucu que quiseram saber como ficaram gravadas as suas toadas tiveram que desembolsar parte de seus salários para adquirirem o disco na loja, como muitos o fizeram. O artista nem mesmo deu um LP como contrapartida aos conguistas da comunidade da Barra do Jucu.

Há uma grande lacuna na Lei de Direitos Autorais que esbarra justamente nesses e em outros casos envolvendo os grupos de tradições populares. Nesse sentido, uma das maiores dificuldades encontradas relaciona-se à ideia muito difundida de que as obras artísticas tradicionais são de domínio público desde sempre, noção ultrapassada, mas ainda muito utilizada para justificar as expropriações das culturas populares.

A Lei 9.610/98 de Direitos Autorais (LDA) foi criada para proteger “[...] as exteriorizações artísticas e intelectuais da criatividade humana” (PEQUENO; BARROS, 2014, p. 7), composta por direitos morais, que vinculam o autor à sua obra e protege sua integridade moral, o significado simbólico e a integridade da obra; direitos patrimoniais, que asseguram o retorno econômico aos criadores; domínio público, que garante o acesso irrestrito da criação à população decorrido um prazo determinado para exploração e proteção a uma obra.

No caso das culturas populares é difícil identificar a autoria das obras com a precisão desejada pelo texto da LDA. Segundo Pequeno E Barros (2014), as influências e reinterpretações das obras nos grupos de tradição popular são constantes, aplicadas por vários indivíduos ao mesmo tempo e todos os seus detentores podem ser considerados os autores.

> As manifestações populares tradicionais são mantidas de maneira diferente das produções acadêmicas ou industriais. A transmissão do conhecimento é majoritariamente oral, repassada de mestre para aprendiz em um processo íntimo, e de convivência diária com a manifestação. O aprendizado prático é realizado na experimentação dos ritos e do cotidiano no mesmo momento que acontecem, muitas vezes sem tempo para ensaios, classes ou separação filosófica, espiritual, religiosa, ancestral, da parte “mecânica” como tocar um instrumento, confeccionar uma veste ou um artefato. Nesse processo de transmissão oral a dificuldade em preservar a identificação do autor originário de qualquer obra é imensa, pela própria passagem do tempo, sem registro fixado em qualquer lugar (PEQUENO; BARROS, 2014, p. 12).

As alternativas na LDA para autoria envolvendo duas ou mais pessoas são as obras em coautoria e as coletivas, que segundo Pequeno e Barros (2014, p. 13) também não satisfazem a realidade de grupos tradicionais.

> No caso da co-autoria, [...] o processo de reconhecimento e identificação de todos os componentes de um grupo como co-autores é impraticável, além de exaustivo. A fragmentação dos direitos morais e patrimoniais dificulta a gestão das obras em sua gravação, difusão e reprodução. Se outros grupos detêm a mesma obra, estas dificuldades se multiplicam. Há também a possibilidade da mesma obra sofrer variações de um grupo para outro, aumentando o número de registros de versões que são, essencialmente, a mesma expressão. Dentro desta possibilidade, o registro dos co-autores teria que ser modificado sempre que algum membro da comunidade viesse a falecer, ou que um novo membro fosse reconhecido como detentor da expressão, já que a obra é repassada de geração em geração, tornando o processo de registro e atualização dos direitos extremamente complexo e burocrático.

A alternativa do reconhecimento das obras tradicionais como de autoria coletiva também possui inconsistências. De acordo com a LDA, as obras coletivas têm a tutela de uma pessoa física ou jurídica e deve identificar todos os participantes da criação. A primeira vista já se percebe alguns problemas nas obras feitas em coautoria, já que é muito difícil reconhecer todos os detentores dos grupos de tradição popular como autores. O registro de pessoa jurídica ou mesmo a criação de associações de bandas de Congo é uma alternativa para que os grupos consigam requerer alguns direitos autorais de forma coletiva, para proteção judicial, para concorrer a editais ou buscar financiamentos diversos para sua manutenção, conforme Pequeno e Barros (2014). Contudo,

> A dificuldade que se impõe a tal modelo, no entanto, é novamente a existência de mais de um grupo detentor de uma mesma manifestação. Corre-se o risco de um grupo organizado sob pessoa jurídica ser único titular de direitos, excluindo os demais grupos da propriedade daquilo que os identifica (PEQUENO; BARROS, 2014, p. 14).

É o caso dos direitos percentuais de "Madalena" que se destinam desde sua gravação à Associação de Bandas de Congo da Serra. Apesar de diversas especulações, nunca conseguiram provar a origem da toada "Madalena", pois se sabe que ela é executada por diversos grupos de Congo de Vitória, Serra e Vila Velha, ou seja, subentende-se que "Madalena" pertence às bandas de Congo do Espírito Santo. Porém, como ressalta Pequeno e Barros (2014, p. 1),

> Não problematizar as formas como são agenciados os contratos que envolvem direitos autorais destes grupos é colaborar com os mecanismos opressores da indústria cultural, que fortalecem a espetacularização das culturas. É contribuir com a subtração dos meios de resistência e sustentação dos grupos tradicionais.

Vale frisar que não é nosso intuito nesta dissertação incriminar o cantor Martinho da Vila, mas não podemos desprezar as falhas no tratamento e a relação assimétrica entre o elenco dominante - artista, produção e indústria fonográfica - e os participantes de um grupo de cultura popular, composto na época em sua maioria por pescadores e donas de casa, pessoas que tinham pouco ou nenhum acesso à instrução.

E antes que pareça que com essas observações estamos subestimando a capacidade dos conguistas de se articularem ou lhes atribuindo uma falsa ingenuidade, utilizo as palavras de Carvalho (2004, p. 10) para contrapor críticas muito comuns de alguns intelectuais:

> Uma atitude defensiva muito comum de vários pesquisadores é atribuir grande força de resistência aos grupos populares e celebrar sua capacidade de ressignificar os elementos que recebem de fora e de se reapropriar favoravelmente das relações capitalistas de dominação em que são envolvidos pelos vários mediadores da indústria cultural (incluindo aqui muitos pesquisadores). O curioso desses casos é que o pesquisador, pertencente a uma classe voraz, que se dirige às comunidades em busca de expressões performáticas ainda não inseridas no circuito comercial de entretenimento já estabelecido, em vez de explicitar sua responsabilidade no processo de expropriação, transfere essa responsabilidade para a comunidade de artistas populares: são eles agora que deverão ser suficientemente poderosos para absorver essa pressão externa e ainda sair vitoriosos do embate. É comum, aliás, ouvir uma reatualização particularmente perversa do já perverso preceito antropofágico: “só me interessa o que não é meu”, deverão dizer os índios e os negros quando hibridizam suas formas culturais ao incorporar novos elementos ocidentais a seus padrões tradicionais. Excelente forma de desvencilhar-se do problema por nós causado: índios e negros, na maioria das vezes vivendo na fronteira da pobreza com a indigência, terão a responsabilidade de tornar-se poderosos a ponto de manipular a seu favor o assalto a que são submetidos pela indústria cultural. E, se não conseguirem manipular os agentes da indústria, o problema será deles, índios e negros, e não da indústria cultural!

Martinho da Vila não pode ser chamado de expropriador da cultura tradicional, se pensarmos na sua identidade de Afro-brasileiro, presidente do Kizomba, que sempre lutou pelas causas negras, pela cultura popular. Mas nos anos 1980, quando procurava “riquezas” folclóricas brasileiras para traduzir em seu disco "O canto das lavadeiras", não agiu a partir dessa identidade. Utilizou a identidade de artista comercial agindo segundo a lógica mercadológica ao lidar com o grupo de Congo e obteve lucros abundantes com a gravação de "Madalena". Apesar disso, há alguns anos foi homenageado na Assembleia Legislativa e recebeu o título de Cidadão Capixaba, requerimento de autoria do deputado Paulo Foletto. Na abertura da solenidade é possível notar algumas questões contraditórias no discurso do referido deputado:

> Sabemos que uma tradição cultural, diante da força desvinculante e fragmentadora que é a indústria do entretenimento, enfrenta muitas dificuldades para se manter, para permanecer fiel às raízes, superando o poder que dita as regras de comportamento e de pensamento. Martinho da Vila, por nós agraciado com o Título de Cidadão Espírito-Santense, é um

> artista que merece todo o nosso respeito por ter divulgado a cultura capixaba no Brasil e no mundo. Só o fato de ter gravado uma música que fala de uma cidade do Estado do Espírito Santo, Barra do Jucu, no Município de Vila Velha, e tê-la divulgado mundo afora, na nossa opinião é muito positivo. Mas é fato também que a cultura afro no Estado necessita consolidar a posição de destaque à qual sempre mereceu. Para isso é preciso retirar do cerne da cultura dominante a impressão de que a produção, os usos e costumes culturais dos negros e afrodescendentes são de caráter meramente folclórico (FOLETTO, 2006, p. 85).

A idoneidade da atitude de Martinho da Vila, sua produção com a banda de Congo da Barra do Jucu da época e os efeitos desse contato sobre as práticas do Congo na comunidade até os dias atuais não é consenso. Para muitos como o referido deputado, intelectuais, artistas, mídia e até mesmo muitos conguistas, o sambista carioca fez um enorme bem para a cultura capixaba divulgando mundo a fora a música que ele ouviu da banda de Congo da Barra do Jucu. Para outros, ele é um verdadeiro expropriador da cultura popular tradicional, mas aqui não nos cabe esse tipo de julgamento. O que buscamos com as observações acima é chamar atenção para algumas questões que carecem de reflexão. Deixemos agora o sambista carioca no “Rio” e voltemos à “praia”.

Além das dificuldades enfrentadas pelas bandas de Congo em sua relação com empresas, prefeituras e indústria cultural elas ainda sentem os resquícios dos preconceitos, que apesar de relativamente atenuados com a imagem positiva atribuída à prática nos últimos anos, ainda persistem em situações diversas.

> Ta mudando, ta mudando agora, mas ainda falta muito. As pessoas ainda tem que ter mais respeito com essa parte aí. Ainda é muito discriminado. Alguns entendem, outros não. É as vestias também, as vezes ela dá uma diferenciada na visão de cada banda. Uns vestidos de rainha que chama mais atenção, outros chamam menos. Uns tem mais brilho, outros tem menos. Então só o fato dele ser de repente todo branco... “Ih aquele lá é um macumbeiro desgramado”! sofremos esse tipo de preconceito. Então não tem nada a ver né? Cada um no seu quadrado, aquela pessoa pode até “ser”, mas ali naquela hora naquele momento, ela não é. Ela ta levando uma cultura, uma história. Não ta recebendo nenhum espírito. Falta isso no olhar clinico dessas pessoas, pra elas entender a cultura (informação verbal).[153]

Recentemente, na Barra do Jucu, ocorreu um episódio entre a banda de Congo Mestre Honório e a igreja mais antiga do bairro. Os responsáveis pela igreja

[153] NUNES, Jocimar. Sobre o Congo na Barra do Jucu. 2015. Entrevista concedida a Inara Novaes Macedo, Barra do Jucu, Vila Velha. 2015.

católica além de impedir a entrada dos conguistas no interior do templo para que realizassem sua homenagem ao santo padroeiro, também fecharam o portão que dá acesso local, onde o mastro estava fincado durante os festejos de São Benedito, impedindo a entrada dos conguistas. Segue o relato da conguista Beatriz Rego (2012) postado em rede social a respeito do episódio:

> Ontem aconteceu a Fincada do Mastro da Banda Mestre Honório, nós componentes da banda muito indignados com as pessoas do Conselho da igreja, fixamos uma placa no mastro para manisfestarmos nossa liberdade de expressão. Como fomos ¨barrados¨ de entrarmos na igreja para homenagearmos São Benedito nosso Santo de Devoção, procuramos outra paróquia em Vila Velha para realizarmos a Missa, fomos muito bem recebidos e além do mais o frei nos deu uma aula de conhecimentos a respeito da vida de São Benedito. Para as ¨pessoas¨ onde a carapuça coube na cabeça, hoje pela manhã antes da missa, tiveram a audácia de subir no mastro e retirar a placa, para o padre e as pessoas que iriam participar da missa não vissem o que estava escrito, mas não tem problema aí está a placa. Nosso protesto está apenas começando, muitas pessoas (turistas) e moradores da Barra, estão indignados, pois nós estávamos ainda no local foram e fecharam o portão, fiéis queriam ir até o mastro para rezar e isso não aconteceu, acho que a comunidade tem que mostrar também que se incomodam com certas atitudes da igreja. A igreja não tem dono. Peço que devolvam a placa, pois custou dinheiro e não a igreja que pagou. Nossa indignação continua. Salve São Benedito (RÊGO, 2012).[154]



Figura 67. Placa no mastro de São Benedito, 2012.
Fonte: Beatriz Rêgo. Arquivo Particular (2012).[155]

[154] Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=382096591883172&set=a.183408341751999.41432.100002485021329&type=1&theater>. Acesso em: 29 set. 2014.
[155] Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=382096591883172&set=a.183408341751999.41432.100002485021329&type=1&theater>. Acesso em: 29 set. 2014.

Na foto acima, a placa produzida pela banda de Congo Mestre Honório e fixada no mastro de São Benedito em frente à Igreja Nossa Senhora da Glória, como forma de protesto ao ocorrido. Vimos nos capítulos anteriores que esse tipo de atitude da Igreja Católica não é recente na comunidade. No período em que Seu Alcides liderava as rodas de Congo, a Igreja se mostrava ainda mais intolerante à prática. A diferença é que nessa época não havia um portão que impedisse o acesso às mediações da Igreja onde o mastro é fincado. A entrada de conguistas no templo era proibida até poucos anos atrás. Mas interessante é perceber que quando o Congo passou a ser valorizado como prática cultural no Estado, a Igreja teve que assumir uma postura mais flexível aos festejos de São Benedito, e quando recentemente tomou essa atitude radical, os conguistas se sentiram confiantes para protestarem publicamente sua insatisfação. Isso demonstra uma mudança importante no posicionamento social dos conguistas.



Figura 68. Mastro de São Benedito, igreja N. Sa. da Glória, Barra do Jucu, 1977
Fonte: Guilherme Merçon. Arquivo Particular (1977).

Ao considerarmos o modo como se dão as relações sociais no contexto atual do Congo e de outras práticas populares tradicionais, pode-se perceber a revalorização do que é local ocorrendo como um micromovimento, no sentido oposto ao global. Contudo, esse mesmo processo de globalização impulsiona essa dinâmica de organização por parte de conguistas e agentes culturais. Nessa perspectiva, afirma Schimidt (2006, p. 11):

> Ao mesmo tempo que os grupos buscam autonomia, também procuram a inserção na dinâmica econômica globalizada. Cada vez mais, as culturas regionais e locais vêm se posicionando no contexto globalizado, suas manifestações passam por uma 'atualização', e também criam modelos próprios para inseri-los na indústria midiática. Alia-se a isso a existência hoje de uma consciência da importância da cultura local como fator de desenvolvimento e consolidação de diferenciais entre grupos e de sua protagonização na cultura global. As manifestações culturais, mais especificamente, o folclore, torna-se por um lado um potencial econômico e, por outro, uma maneira de resistir ao processo de globalização sem limites.

Ao saírem da sua comunidade e interagirem com outras instituições no contexto contemporâneo da cultura, os conguistas dão novos sentidos as suas práticas tradicionais e aos seus próprios papéis nas políticas culturais. Entretanto Filgueiras (2008)[156] atenta para a seguinte questão:

> Quando pensamos em identidades sociais devemos estar atentos, portanto, a estas duas dimensões. Se por um lado há uma margem maior ou menor de negociação da identidade e o ator social precisa saber manejar estas possibilidades nas diferentes situações sociais, por outro, essa negociação não está livre de constrangimentos históricos e culturais [...]. Levando em consideração que as identidades sociais costumam implicar, tanto em custos positivos, quanto em custos negativos (Da Matta, 1976), podem ocorrer inclusive situações em que os custos simbólicos negativos de assumir uma nova identidade se sobreponham às possíveis vantagens econômicas ou políticas.

A ambivalência do contexto atual faz com que os congueiros tentem ao mesmo tempo ser fiéis aos sentidos tradicionais do Congo, sentidos que envolvem, sobretudo, a devoção a São Benedito, como buscarem se adequar à lógica política e capitalista que dá suporte à manutenção dessa prática.

> Eu te digo com toda minha sinceridade, eu amo Banda de Congo, eu não vou por dinheiro nenhum, eu vou porque eu gosto. Sou Congueira doente, não vou com interesse de ganhar roupa, não vou com interesse de ganhar comida, não vou com interesse de ganha dinheiro, roupa, é minha fé, minha devoção, que tem dentro de mim, não vou com interesse em nada, só tenho interesse de me sentir bem, ir pra uma roda de congo dançar, me divertir,e agradecer, sair dali, obrigada São Benedito, to feliz, por essa tarde que o Senhor me deu, essa noite, e peço o Senhor me leve em paz (informação verbal).[157]

---

[156] Disponível em: <http://marciofilgueiras.blogspot.com.br/2008/04/Congo-e-identidade-na-barra-do-jucu.html>. Acesso em: 16 jun. 2014.

[157] PEREIRA, Ilza. Sobre o Congo na Barra do Jucu. 2014. Entrevista concedida a Inara Novaes Macedo, Barra do Jucu, Vila Velha. 2014.

Sabendo que estamos em um caminho sem volta, em que os processos globalizantes absorvem as práticas comunitárias e regionais e devolvem reformuladas e adequadas às demandas de mercado, é importante que os grupos tradicionais de cultura popular tenham suporte político e representatividade para se adequarem a esse contexto, sem que sejam explorados.

Nesse contexto atual do Congo, "de volta a praia", os congueiros da Barra do Jucu convivem simultaneamente com as "traduções", as "espetacularizações" e as "patrimonializações" do Congo. O registro estadual de Patrimônio Imaterial concedido ao Congo ainda é muito recente, novidade não só para os congueiros, mas enquanto ação política que está apenas começando a dar os primeiros passos.

Diante dessas novas perspectivas sociais, econômicas e políticas, os congueiros tentam manter viva a tradição do Congo, mas também buscam respostas e atenção do poder público às suas necessidades e anseios.[158]

> Pelo que a banda hoje é valorizada, a gente fazer um convênio pra aquelas pessoas que mais precisam. Agora até que graças a Deus não ta precisando de cesta básica, essas coisas, mas já teve época que a gente precisou comprar cesta básica pras famílias. Então eu achava assim que por a gente ser um patrimônio deveria ter essa ajuda. Já que a prefeitura não quer, então o estado se prontificar pra fazer essa ajuda (informação verbal).[159]

> Eu acho que o dinheiro tem que vir pra grupos e pra manutenção desses grupos. Por exemplo, se o mestre precisar de uma internação, esse fundo tem lá pra gente poder cuidar da saúde dele. Se por algum motivo ta alguém desempregado, que ta precisando de um aluguel que seja, de uma ajuda de custo pra isso, vai servir pra isso. Pra na hora dos apertos a pessoa ter a que recorrer. Agora eu tenho um outro sonho. Eu acho que tudo bem que a gente tem nossos mestres, pessoas antigas, mas que a gente sabe que isso não é tudo. É claro que eles são importantíssimo, mas assim, a criança e o adolescente principalmente assim... o Congo as pessoas não tem idéia do que o Congo pode ser na vida de um adolescente. Tirar ele desse risco aí de droga, dá atividade pra ele fazer. Então o meu sonho realmente é um dia ter um espaço onde eles possam ter isso (informação verbal) [160].

---

[158] Aqui optamos por não interferir na sequencia de narrativas, pois os conguistas estão expondo opiniões sobre o mesmo tema.

[159] SANTOS, Juraci da Conceição. Entrevista concedida a Inara Novaes Macedo. Barra do Jucu, Vila Velha. 2015.

[160] SAMPAIO, Marina Vieira. Sobre o Congo na Barra do Jucu. 2015. Entrevista concedida a Inara Novaes Macedo, Barra do Jucu. 2015.

> Primeiro lugar: projeto na escola. Seja aonde for. Porque toda parte do Espírito Santo tem banda de Congo. Tem uma escolinha lá? Vai ensinar lá a cultura. As vezes tem criança que não sabe nem o que é isso. E quem é que vai fazer isso? As pessoas do Congo, com a experiência e o saber deles que vai passar. Não é uma pessoa que vem da faculdade, que estudou, que leu e que vai lá ensinar. Então isso eu acho errado. Tem que ser gente que ta vivendo aquilo ali.[161]

> Eu acho que eles tem que olhar o congueiro, a pessoa que ta ali levando a cultura. eles tem que apostar nisso aí. Aí sim eles vão ter um patrimônio e tanto na cultura, na história aí cultural. Que é a saúde dos congueiro, nessas pessoas, acho que deveria investir nisso. Essa é a verdade. Na saúde de quem faz a história, de quem faz a cultura, de quem traz a história. Essas pessoas que tem que ser respeitadas, né? Assim, mais vista, entendeu? Tem que ter um apoio, um plano de saúde, quem sabe num futuro assim a pessoa poder ter direito de uma aposentadoria, né? Eu penso assim, entendeu? Porque tem tantos congueiro aí que já se foram por causa de bobeira, nossos mestre mesmo foram um e não tiveram tanto apoio. E aí se tem apoio, se as pessoas querem apoiar, essa é a hora. Tem um monte de pessoas aí precisando. Amaral, Pedrinho...então é uma pena, estão se perdendo nossos congueiros, sem esse apoio aí merecido (informação verbal)[162].

> Não só o dinheiro não. Porque o material do Congo não se troca todo ano, não reforma os couro todo ano, nós ter aquele dinheiro ali, com aquele benefício, pra hora que aquele conguero tiver precisando, não botar ele mal acostumado, ensinar ele a pescar, não só dar a isca. Aprender a pescar, pra trazer seu peixe para dentro de casa. Eu penso assim. Ele não precisa só do dinheiro, ele precisa de uma palavra de conforto (informação verbal)[163].

Mesmo em países que adotam uma noção antropológica de cultura, há uma hierarquia dos capitais culturais e os capitais simbólicos dos grupos subalternos ocupam um lugar subordinado aos dispositivos hegemônicos. A partir dessa identificação, Canclini (2013, p. 194-195) propõe pensar o patrimônio como um espaço de luta material e simbólica entre classes, as etnias e os grupos. Nesse contexto, os conguistas precisam se posicionar no campo de negociações para que as relações de poder entre contratantes e contratados deixem de ser assimétricas. Carvalho (2004, p. 11) atenta que devemos saber situar a instância desse campo de negociação:

---

[161] RÊGO, Beatriz. Sobre o Congo na Barra do Jucu. 2014. Entrevista concedida a Inara Novaes Macedo. Barra do Jucu, Vila Velha, 2014.
[162]NUNES, Jocimar. Sobre o Congo na Barra do Jucu. 2015. Entrevista concedida a Inara Novaes Macedo, Barra do Jucu, Vila Velha. 2015.
[163] PEREIRA, Ilza. Sobre o Congo na Barra do Jucu. 2014. Entrevista concedida a Inara Novaes Macedo, Barra do Jucu, Vila Velha. 2014.

> [...] somos nós que estamos solicitando ao congado, ao jongo, ao maracatu, ao tambor-de-crioula que negociem conosco. Deixemos de nos enganar ou de insultar inteligências alheias: não são os artistas populares que são "bons negociadores". Bons negociadores são os produtores e empresários ligados à indústria do turismo e do entretenimento que ajudam a enfraquecer o Estado para assumir um irresponsável lugar paraestatal: não abrem mão da mais-valia do entretenimento, porém transferem para o Estado a responsabilidade de inventariar e preservar o patrimônio cultural imaterial, como se não fizessem parte da mesma rede social, econômica e racial, como veremos em seguida. E até certo ponto também nós, pesquisadores, estamos agora produzindo uma legitimação ideológica (disfarçada de teoria) dessa mercantilização sem precedentes, no momento em que enfatizamos os processos de negociação, fusão e hibridismo das culturas tradicionais sem mencionar as monumentais desigualdades econômicas de acesso às esferas de poder e decisão, quase sempre desfavoráveis às comunidades indígenas e afro-brasileiras.

Conforme atenta Carvalho (2004), nesse "campo de negociações" há de se levar em consideração o quanto a cultura popular significa atualmente em termos de valor agregado à imagem de um político, de uma empresa, de um produto da indústria cultural ou até mesmo de um fotógrafo ou de um perfil de facebook de cidadão comum. A partir dessa premissa, a responsabilidade de contribuir para a proteção do patrimônio imaterial contra as expropriações passa a ser de todos. Até porque o interesse de quem utiliza a imagem das culturas populares está apoiado justamente no marketing, no caráter tradicional, no apelo sagrado, nas coloridas indumentárias e exóticos objetos dos grupos tradicionais. Sendo assim, no campo de negociações entre conguistas e contratantes diversos essas e outras questões devem ser consideradas a fim de evitar nessa relação as assimetrias de poder.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Utilizo o título do capítulo anterior, "De volta à praia", para dizer que a volta não é o fim de um trajeto, pode ser o começo de um novo. Um novo não necessariamente diferente, mas talvez o caminho reinventado a partir de seus próprios referenciais. É interessante perceber como uma prática que existe desde o período colonial, considerada marginal até décadas atrás, passou a ser reconhecida como um ícone da identidade de um Estado e como esse longo percurso nos possibilita refletir sobre algumas questões importantes.

Esse “reconhecimento” só foi possível na medida em que a prática se manteve viva até os dias atuais, e, para isso, foi preciso um reconhecimento anterior: o reconhecimento dos próprios praticantes. O Congo sempre foi reconhecido e valorizado pelos seus seguidores e o reconhecimento institucional não legitima a importância dessa prática para os conguistas, apenas reafirma algo que já era uma certeza para eles.

Outro fenômeno aconteceu com aqueles que não participavam, mas tinham a “memória por tabela” em relação ao Congo, por meio da prática de seus pais, parentes ou amigos, ou até mesmo da lembrança do Congo e de outras práticas populares em sua comunidade de origem. Com o reconhecimento da sociedade e da mídia, passaram a assumir e se apropriar dessa identidade que estava esquecida ou silenciada no tempo.

O contato com o cantor Martinho da Vila e a projeção de "Madalena"; as traduções dos elementos do Congo feitas pelos artistas locais; a vinculação da imagem do Congo às campanhas publicitárias, a utilização dos grupos de Congo como símbolo identitário que agrega valor, por instituições públicas e privadas (sobretudo por políticos com interesses diversos); enfim, todos esses processos contribuíram fortemente no cotidiano dos grupos de Congo. Por um lado, como efeito de alguns desses processos tem-se o esvaziamento dos sentidos devocionais e simbólicos dos grupos, que agora precisam lidar com questões de remuneração, contratantes e adequações de suas práticas. Por outro, esses processos provocam

atitudes e reposicionamentos fundamentais por parte dos conguistas para reivindicarem cada vez mais seus espaços de atuação.

O espetáculo moderno aproxima-se da ideia de “vivência” que Walter Benjamin opõe 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, consequentemente, 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, p. 48).

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

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 medica para todos”. Essa ambiguidade 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, 1983, p. 110).

É importante dizer que o diálogo acima não sugere uma cristalização da cultura imaterial. Ele chama a atenção para as expropriações da cultura popular por parte dos setores dominantes da sociedade. Sabe-se que as práticas culturais são dinâmicas, a todo tempo se transformam. 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.

Não nos iludamos, porém que a solução para as expropriações do Congo seria apenas o título de patrimônio cultural de natureza imaterial dado pelo IPHAN ou pelo Estado, pois junto com o registro outras questões conflitantes poderiam surgir.

> A gente sempre espera o melhor. Mas eu pra falar a verdade isso não vai sair do papel. Eles podem até fazer diretrizes, objetivos, injetar dinheiro nisso pra cultura mas acho que isso vai ficar nisso. Agora já estão trabalhando encima desse selo pra gente se tornar patrimônio nacional. Já veio gente aqui, só que ela falou que é a longo prazo isso. Mas eu achava assim: se a gente se tornasse bem imaterial hoje (não vou dizer amanhã)... Mas já se passaram quase seis meses e não entraram em contato, não fizeram, que a gente ta precisando entendeu? O pobrezinho do outro la falou: será que tudo o que a gente precisar agora a gente vai ter? é pra ter, mas será que a gente vai ter? apoio? (informação verbal)[164]

A partir dos estudos sobre reprodução cultural e desigualdade social, Canclini (2013) afirma que, apesar de aparentemente esses bens serem e estarem ao alcance de todos, eles não pertencem realmente a todos. Além disso, a forma de se relacionar ou de se apropriar desses bens se difere entre grupos sociais. O que gera essa diferença é a maneira desigual desses grupos participarem da formação e manutenção do patrimônio (CANCLINI, 2013, p. 194).

A partir desse pensamento, Canclini explica que o patrimônio cultural acaba sendo também 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 fazer com que suas criações culturais sejam valorizadas. Mesmo que seus produtos alcancem grande valor estético, como a música, a dança, e outras práticas tradicionais, os setores populares têm menor possibilidade de fazer com que se tornem patrimônio generalizado e por fim reconhecido (CANCLINI, 2013, p. 196).

---

[164]RÊGO, Beatriz. Sobre o Congo na Barra do Jucu. 2014. Entrevista concedida a Inara Novaes Macedo pela filha de Mestre Daniel, Barra do Jucu, Vila Velha, 2014.

> No momento em que o subalterno se entrega, tão somente, às mediações da representação de sua condição, torna-se um objeto nas mãos de seu procurador no circuito econômico e de poder e com isso não se subjetiva plenamente. No capitalismo, o indivíduo que não controla os meios de produção se faz representar, não enquanto sujeito, mas enquanto um valor de troca. Paradoxalmente, sua legitimidade passa a ser dada por outra pessoa, que assume o seu lugar no espaço público, essencializando-o como o lugar genérico do outro do poder. Daí a busca constante por capturar o momento em que a re-presentação se funde à a-presentação, pois ele é especialmente propício para o surgimento de processos de insurreição e de movimentos sociais não cooptados e revolucionários, na medida em que as classes subalternas tentarão controlar o modo como serão representadas (CARVALHO, 1999, p. 120).

Torna-se importante a busca por estratégias e posturas responsáveis na utilização e na inserção dos grupos populares em eventos, ao mesmo tempo em que os praticantes da cultura popular entendam a importância de se estabelecer um campo de negociações com seus contratantes, para que nesse processo de espetacularização, suas práticas não sejam diluídas.

De acordo com Canclini (1983, p. 111), "[...] a respeito das inovações no desenho, na apresentação e na difusão do seu trabalho, devem ser os artesãos, os dançarinos, os trabalhadores indígenas da cultura os que devem decidir quais as mudanças podem ser aceitas e quais se opõem ao seus interesses.

> Estamos sim nos valorizando mais nessa parte. Até mesmo nessas pessoas que só querem você pra te fotografar, ou pra fazer uma filmagem. Então a cultura hoje ta de olho nessas pessoas porque a maioria delas vem com má intenção. Vem só pra sugar, não vem pra mostrar nada, pra transmitir nada, só pra tirar, só colher. Fora isso, legal, a gente tem mais é que ir pra escola pra ensinar de repente a quem ta querendo aprender um pouco a cultura né? E isso é bom (informação verbal)[165].

É preciso ressaltar também que não basta "resgatar" a cultura popular, como se seus praticantes não fossem capazes de negociar suas condições e escolhas. 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, 1983, p. 110).

Em suma, nesse campo de negociações e busca por reconstruções democráticas é importante que os conguistas assumam o papel de protagonistas no

---

[165] NUNES, Jocimar. Sobre o Congo na Barra do Jucu. 2015. Entrevista concedida a Inara Novaes Macedo, Barra do Jucu, Vila Velha. 2015.

controle econômico e cultural do Congo, seja ele traduzido, espetacularizado ou registrado como Patrimônio, ao mesmo tempo em que é importante não perderem de vista seus valores simbólicos, o sentido de suas práticas e do seu papel na sociedade.

Ao enfatizarmos as relações entre conguistas e instituições ditas dominantes, não queremos dizer que nas próprias relações internas do Congo da Barra não existam desentendimentos, contradições nos discursos, discordâncias políticas, disputas de poder e memória. Pelo contrário, todos esses conflitos estão presentes nas três bandas de Congo da Barra, e são inerentes a qualquer grupo social. Se não colocados acima da motivação e do sentido da prática do Congo, podem ser até favoráveis no sentido de fomentar as articulações, reivindicações, posicionamentos político e social de nós, congueiros. Na história das bandas da Barra, vimos que tanto conflitos internos como externos geraram dissociações, mas ao mesmo tempo possibilitaram a formação e o fortalecimento de três grupos que se esforçam para a cada dia manter vivas suas tradições. De forma consensual, todos nós conguistas esperamos que um dia seja garantido ao Congo os recursos e mecanismos de defesa necessários para sua continuação, assim como uma vida mais digna principalmente em termos de saúde para aqueles que fazem o Congo acontecer e que editais de cultura e outros recursos sejam igualitariamente acessados ou distribuídos.

O Congo da Barra do Jucu surgiu no período colonial, atravessou fronteiras espaciais, sociais e culturais. É inspiração para artistas, religião para devotos, curiosidade para estrangeiros e sobrevive assim, se reinventando a cada dia. Entre “rios, praias e planetas”, foi capaz de multiplicar, repelir e aglutinar identidades que envolvem classes, religiões e culturas diversas. Seja conguista, pescador, artista, turista, intelectual, ou devoto, todos são atraídos pela vontade de celebrar ou festejar suas próprias memórias e desejos ao som dos tambores. Em meio a essa multiplicidade e caminhos do Congo que hoje nos alcançam no ambiente acadêmico, finalizo este trabalho com uma toada de despedida. Cantada pelas bandas de Congo, o "Adeus, Adeus" recebe mais dois versos – minha contribuição enquanto acadêmica, enquanto conguista.

E antes que eu me esqueça: não somos santos, deixemos essa identidade para São Benedito! E viva ao Congo! Viva aos congueiros e viva ao São Benedito!

Adeus, Adeus, Adeus eu vou embora
Adeus, Adeus, Adeus eu vou embora
Vocês vão ficar com Deus, eu vou com Nossa Senhora
Vocês vão ficar com Deus, eu vou com Nossa Senhora

Essa vida de mestrando é muita dedicação
Essa vida de mestrando é muita dedicação
Passa o dia estudando e a noite não dorme não
Passa o dia estudando e a noite não dorme não

Adeus, Adeus, Adeus eu vou embora
Adeus, Adeus, Adeus eu vou embora
Vocês vão ficar com Deus eu vou com Nossa Senhora
Vocês vão ficar com Deus eu vou com Nossa Senhora

Me despeço do mestrado, pro tambor eu vou voltar
Me despeço do mestrado, pro tambor eu vou voltar
Porque os “calo” da minha mão tenho que recuperar
Porque os “calo” da minha mão tenho que recuperar

Adeus, Adeus, Adeus eu vou embora...
Adeus, Adeus, Adeus eu vou embora...

6 REFERÊNCIAS

ABREU, Martha. Folcloristas. In: Ronaldo Vainfas (org.). **Dicionário do Brasil Imperial**: 1822- 1889. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

ALMEIDA, Renato. **Folclore**. Rio de Janeiro: Funarte. 1977.

ANDRADE, Marcella. Federação de Congo comemora decisão do CONAR sobre anúncio. **A Gazeta**, Vitória, 25 mai. 2007. Caderno Dois, p. 6.

ARANTES, Antônio A.. Patrimônio Imaterial e Referências Culturais. **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 147, p.129-139, 2001.

ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. 6. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ASSOCIAÇÃO de Bandas de Congo de Vila Velha; ASSOCIAÇÃO de Bandas de Congo da Serra; ASSOCIAÇÃO de Bandas de Congo de Vitória; COMISSÃO Espírito-santense de Folclore. [Carta] 22 mai. 2003, Vitória [para] MINISTÉRIO PÚBLICO FEDERAL - Procuradoria Regional do Espírito Santo, Vitória. 2f. Protocolo nº 2003.019175. Reivindicação de diretos de reprodução pelas entidades do Congo da gravação da toada "Madalena" pela cantora Simone.

AZEVEDO, Antônio. Entrevista concedida a Inara Novaes Macedo e ao grupo do Programa de Educação Tutorial (PET Conexões Cultura) da Universidade Federal Do Espírito Santo. Camboapina, 14 jun. 2014.

AZEVEDO, Gustavo. **[Sem título]** Jaciara dos Santos tocando chocalho. Barra do Jucu, 2015. Fotografia.

_____. **[Sem título]** Jocimar Nunes tocando caixa. Barra do Jucu, 2012. Fotografia.

_____. [Sem título] Fiéis com as mãos sobre o mastro. Barra do Jucu, 2013. Fotografia.

_____. **Retirada do Mastro da Banda Mestre Alcides**. Barra do Jucu, 2014. Fotografia.

BALESTRERO, Heribaldo Lopes. **A obra dos Jesuítas no Espírito Santo**. Viana: 1979.

_____. **O povoamento do Espírito Santo**. Viana: 2012.

BARRETO, João. O Congo é nosso. **A Gazeta**, Vitória, 5 mar. 1997. Caderno Dois.

BARRETO, Luiz Antônio. **Um novo entendimento do folclore e outras abordagens culturais**. Aracaju: Sociedade Editorial de Sergipe, 1997.

BARROS, Paula Guedes de. **Banda de Congo da Barra do Jucu**. Vitória: UFES, Sub-reitoria Comunitária e Coordenação de Folclore, 1983.

BIARD, Auguste-François. **Viagem à província do Espírito Santo**. Vitória: Secretaria Municipal de Cultura, 2002.

BITTER, Daniel. **A bandeira e a máscara**: estudo sobre a circulação de objetos rituais nas folias de reis. 2008. 203 f. Tese (Doutorado em Sociologia e Antropologia) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é folclore**. 13ª edição. São Paulo: Brasiliense, 2006.

_____. **A cultura na rua**. Campinas, SP: Papirus, 1989.

_____. Vocação de Criar: anotações sobre a cultura e as culturas populares. **Cadernos de Pesquisa Fundação Carlos Chagas**, *S*ão Paulo, v. 39 n. 138. p. 715-746, set./dez. 2009

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição [da] República Federativa do Brasil**. Brasília: Senado Federal, 1988. Disponível em: <www.senado.gov.br/legislacao>. Acesso em: 05 mai. 2014.

BRASIL. Decreto nº. 17.096, de 28 de outubro de 1925. **Diário Oficial da União**, 1925. Disponível em: < http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-17096-28-outubro-1925-505520-norma-pe.html>. Acesso em: 15 abr. 2014.

BRASIL. Decreto nº. 3.551, de 04 de agosto de 2000. **Ministério da Cultura**, 2000. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/D3551.htm>. Acesso em: 15 abr. 2014.

BRASIL. Lei 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. **Diário Oficial da União,** Brasília, 20 fev. 1998. Seção 1, p. 3.

BRASIL. Ministério Público Federal - Procuradoria da República no Estado do Espírito Santo. **Parecer** de decisão de arquivamento sobre reivindicação de direitos de reprodução artística. Associações de Bandas de Congo de Vila Velha, Serra e Vitória, Comissão Espírito-santense de Folclore e Ministério Público Federal. Vitória-ES, 10 de jun. 2003. Parecer PA 0290/2003.

BRASIL. **Os Sambas, as rodas, os bumbas, os meus e os bois**: a trajetória da salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no Brasil, 1936-2006. Ministério da Cultura: IPHAN, 2006.

BRAVIN, Adriana. **Congopop**: mídia, música e identidade capixaba. 1. ed. Vitória: Edição do autor/Lei Rubem Braga, 2008.

BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural**. São Leopoldo, RS: Unisinos, 2003.

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 Anthropológicas**, Recife, vol. 21, n. 1, p. 39-76, jan. 2010. Disponível em: <http://www.revista.ufpe.br/revistaanthropologicas/index.php/revista/article/view/189/140.>. Acesso em: 23 set. 2014.

_____. Metamorfoses das Tradições Performáticas Afro-Brasileiras: de Patrimônio Cultural a Indústria de Entretenimento. **Série Antropologia**, Brasília, v. 354, p. 1-21, 2004.

_____. O olhar etnográfico e a voz subalterna. **Série Antropologia**, Brasília, n. 261, p. 01-30, 1999. Disponível em: <http://www.dan.unb.br/images/doc/Serie261empdf.pdf>. Acesso em: 23 set. 2014.

_____. O lugar da Cultura Tradicional na Sociedade Moderna. In: SEMINÁRIO FOLCLORE E CULTURA POPULAR, 2000, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/ FUNARTE, 2000, p.23-38.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro; FONSECA, Maria Cecília Londres. **Patrimônio Imaterial no Brasil**: legislação e políticas estaduais. Brasília: UNESCO, Educarte, 2008. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001808/180884POR.pdf>. Acesso em: 15 dez. 2014.

_____; et al. Os estudos de folclore no Brasil. In: SEMINÁRIO FOLCLORE E CULTURA POPULAR: as várias faces de um debate. (Rio de Janeiro, 1998). 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2000. Série Encontros e Estudos I. p. 101-112.

CEZAR, Lilian Sagio. **O velado e o revelado**: imagens da Festa da Congada. 2010. 228f. Tese (Doutorado em Antropologia) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

CHISTÉ, Tânia Mota. **'Aqui é minha raiz'**: o processo de constituição identitária da criança negra na comunidade quilombola de Araçatiba/ES. 2012. 158 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória-ES, 2012.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: UNESP, 2001.

COSTA, Diana Corrêa da Silva. **O Congo na comunidade da Barra do Jucu**. 2003. 104 f. Monografia (Graduação em Pedagogia) – Departamento de Pedagogia, Faculdade Novo Milênio, Vila Velha-ES, 2003.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DIAS, Sérgio Oliveira. **História do Congo.** Texto disponibilizado em 01 jun. 2001. Disponível em: <http://www.ape.es.gov.br/espiritosanto_negro/historia_Congo.htm>. Acesso em: 15 fev. 2015.

DÓREA, Hélio. Conguistas desmentem Martinho da Vila. **A Gazeta**, Vitória, 12 out. 1989.

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

ESPÍRITO SANTO (Estado). **Lei nº 6.237**, de 12 de junho de 2000. Disponível em: <http://www.al.es.gov.br/antigo_portal_ales/images/leis/html/LO6237.html>. Acesso em: 15 abr. 2014.

ESPÍRITO SANTO. Secretaria de Estado da cultura. Subsecretaria de Cultura. Gerência de Memória e Patrimônio. **O Congo do Espírito Santo**: Relatório parcial do Inventário & Solicitação de Registro. Vitória: 2012-2014.

FABRIS, Julio. Hoje tem Congada na Barra do Jucu. **A Tribuna**, Vitória, 13 mai. 1978a.

_____. Hoje é dia de Congo. **A Tribuna**, Vitória, 13 mai., 1978b.

FERNANDEZ, Marcos. **Casaca**. Barra do Jucu, 2013. Fotografia. Disponível em: <http://redeglobo.globo.com/tvgazetaes/raizes/noticia/2013/11/verdadeira-origem-da-casaca-o-reco-reco-de-cabeca-esculpida.html>. Acesso em: 23 mai. 2015.

FERREIRA, Carmendéia. Entrevista concedida à Inara Novaes Macedo, Jaguarussú. 2006.

FIALHO, Rafael. Entrevista concedida a Inara Novaes Macedo. Barra do Jucu, 2006

FILGUEIRAS, Márcio de Paula. **Congo e Identidade na Barra do Jucu**. Texto disponibilizado em 15 abr. 2008. Disponível em: <http://marciofilgueiras.blogspot.com.br/2008/04/Congo-e-identidade-na-barra-do-jucu.html>. Acesso em: 16 jun. 2014.

FILHO, Walter Aguiar. **Rio Jucu**. Texto disponibilizado em 27 dez. 2013. Disponível em: <http://www.morrodomoreno.com.br/materias/rio-jucu.html>. Acesso em: 10 mai. 2014.

FIRME, Elida de Araújo. Entrevista concedida a Inara Novaes Macedo. Barra do Jucu, 2006.

FOLETTO, Paulo. **Centésima qüinquagésima sexta sessão solene da quarta sessão legislativa ordinária da décima quinta legislatura, realizada em 29 de novembro de 2006**. In: Diário Oficial Poder Legislativo, ano XL, n. 5736. Vitória-ES: Reprografia, 08 dez. 2006. Disponível em: <http://www.al.es.gov.br/appdata/anexos_internet/diario_oficial/1006.pdf>. Acesso em: 29 mai. 2014

FRADE, Cáscia. **Folclore**. São Paulo: Global, 1991.

GABARRA, Larissa Oliveira. Congado de Uberlândia: relíquias e memória. **História e Perspectivas**, Uberlândia, n.34, p. 393-423, jan.-jun. 2006.

GALVEAS, Homero Bonadiman. **A História da Barra do Jucu**: Gênese da Cultura Capixaba. Vitória: Desenvolvimento sócio cultural da Grande Vitória. ES, 2005.

GIDDENS, Anthony. **As conseqüências da modernidade**. São Paulo: UNESP, 1991.

GOMES, Júlio Cesar Ferreira. Entrevista concedida a Inara Novaes Macedo. Barra do Jucu, Vila Velha. 2015

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O patrimônio como categoria de pensamento. In. ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.). **Memória e Patrimônio**: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: Lamparina, 2003, p.21-39.

GUIMARÃES, Aissa A.; OLIVEIRA, Osvaldo Martins. Jongueiros e Caxambuzeiros no Espírito Santo - Pesquisa, extensão e políticas de salvaguarda do patrimônio cultural. In: V SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS, 2014, Rio de Janeiros. **Anais...**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2014, p. 1-12.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

_____. **Da Diáspora**. Belo Horizonte: UFMG, Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

IANNI, Otavio. Nacionalismo, regionalismo e globalismo. In: BOLAÑO, César Ricardo Siqueira. (Org.). **Globalização e regionalização das comunicações**. São Paulo: Educ, 1999.

_____. **A sociedade global**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

INSTITUTO BRASILEIRO DE ANÁLISES SOCIAIS E ECONÔMICAS (IBASE). **Diagnóstico social de Araçatiba**. Rio de Janeiro, 2006.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). **A Trajetória da Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial no Brasil**: 1936/2006. Brasília: Departamento do Patrimônio Imaterial, 2006. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=582>

INSTITUTO NACIONAL DO FOLCLORE BRASILEIRO. **Atlas folclórico do Brasil**: artesanato, danças e folguedos - Espírito santo - Rio de Janeiro, FUNARTE, 1982.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura**: um conceito antropológico. 24ª reimpressão. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

LINS, Jaceguay. **O Congo do Espírito Santo**: uma panorâmica musicológica das bandas de Congo. Vitória: GSA, 2009.

MACIEL, Cleber. **Candomblé e Umbanda no Espírito Santo**: Práticas Culturais Religiosas Afro-Capixabas. Vitória-ES: DEC/ UFES, 1992.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. O campo do Patrimônio Cultural: uma revisão de premissas. In: I FÓRUM NACIONAL DO PATRIMÔNIO CULTURAL: Sistema Nacional de Patrimônio Cultural: desafios, estratégias e experiências para uma nova gestão, 2009, Ouro Preto-MG. **Anais...** Brasília: IPHAN, 2012, p. 25-39.

MESTRE ALCIDES. Produção: Inara Novaes; Muriel Falcão; Aline Novais. Barra do Jucu, 2008.

MEYER, Augusto. **Guia do Folclore Gaúcho**. Rio de Janeiro: Gráfica Editora Aurora, 1951.

MOUFFE, Chantal. Por uma política de identidad democrática. In:_____. **Prácticas artísticas y democracia agonística**. Barcelona: MACBA, 2007.

NASCIMENTO, A. R. A.; MENANDRO, P. R. M. **Canto de tambor e sereia**: identidade e participação nas bandas de Congo da Barra do Jucu, Vila Velha/ES. Vitória: Edufes, 2002.

NEVES, Guilherme Santos. **Bandas de Congos**. Rio de Janeiro: MEC/Secretaria de Assuntos Culturais/ FUNARTE,1980 (Cadernos de Folclore, n.30).

NOVAES, Maria Stella de. **História do Espírito Santo**. Vitória, ES: Fundo Editorial do Espírito Santo, 1969.

NUNES, Jaison. Sobre o Congo na Barra do Jucu. 2014. Entrevista concedida a Inara Novaes Macedo, Barra do Jucu, Vila Velha. 2014.

NUNES, Jocimar. Sobre o Congo na Barra do Jucu. 2015. Entrevista concedida a Inara Novaes Macedo, Barra do Jucu, Vila Velha. 2015.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. **Cultura é Patrimônio**: Um Guia. Rio de Janeiro: FGV, 2008.

OLIVEIRA, Osvaldo Martins. Comunidades quilombolas no Estado do Espírito Santo: Conflitos sociais, consciência étnica e patrimônio cultural. **Ruris**, Campinas, v. 5, p. 141-171, 2011.

PAULA, Paulo de. São Benedito: tradição na Barra do Jucu. **A Tribuna**, Vitória, 6 jan. 1979.

PEQUENO, S. N. F ; BARROS, Daniela . Manifestações tradicionais da cultura popular e direitos autorais: Inconsistências da Lei 9.610/98. In: III SEMINÁRIO POLÍTICAS PARA DIVERSIDADE CULTURAL, 2014, Salvador - BA. **Anais**... Salvador - BA: [s.n.], 2014.

PEREIRA, Ilza. Sobre o Congo na Barra do Jucu. 2014. Entrevista concedida a Inara Novaes Macedo, Barra do Jucu, Vila Velha. 2014.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-2012, 1992.

_____. Memória, Esquecimento, Silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

RAMOS, Ernesto. Entrevista concedida a Inara Novaes Macedo. Jaguarussú, 2006.

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

RÊGO, Beatriz. Sobre o Congo na Barra do Jucu. 2014. Entrevista concedida a Inara Novaes Macedo pela filha de Mestre Daniel, Barra do Jucu, Vila Velha, 2014.

ROCHA, Gilmar. Cultura popular: do folclore ao patrimônio. **Mediações**, Londrina, v.14, n. 1, p. 218-236, 2009.

ROCHA, Levy. **Viagem de Pedro II ao Espírito Santo**. 2. Ed. - Rio de Janeiro: Revista Continente, 1980.

SAINT-HILAIRE, Auguste. **Viagem ao Espírito Santo e Rio Doce**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1974.

SAMPAIO, Marina Vieira. Sobre o Congo na Barra do Jucu. 2015. Entrevista concedida a Inara Novaes Macedo, Barra do Jucu. 2015.

SANT'ANNA, Márcia. Patrimônio Imaterial: do conceito ao problema da proteção. **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n.147, p. 151-162, 2001.

SANTOS, Juraci da Conceição. Entrevista concedida a Inara Novaes Macedo. Barra do Jucu, Vila Velha. 2015.

SCHMIDT, Cristina (Org.). **Folkcomunicação na Arena Global**. São Paulo, Ductor, 2006.

SEQUEIRA, Antunes de. **Esboço histórico dos costumes do povo Espírito-Santense**: Desde os tempos coloniais até os nossos dias. Vitória: Imprensa Oficial, 1944.

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

SILVA, Alcides Gomes da. Entrevista concedida a Rafael José Fonseca Fialho e Bianca Santos Neves. Barra do Jucu,1987.

SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. **Dicionário de Conceitos Históricos**. São Paulo: Contexto, 2009.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, 2007.

THOMPSON, Edward P. **Costumes em comum**: estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Cia. das Letras, 2013.

VALADARES, Maria Luisa. Entrevista cedida a Inara Novaes Macedo. Barra do Jucu, 2006.

VERTELO, Marcos Aurélio dos Santos. **Araçatiba**: Apropriação, transmissão e transição do poder simbólico num matriarcado. 2013. Monografia (Licenciatura e bacharelado em História) – Departamento de História, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória-ES, 2013.

VITÓRIA, Nadir Veira da. Entrevista concedida a Inara Novaes Macedo. Barra do Jucu, 2006.

WIED-NEUWIED, Maximiliano. **Viagem ao Brasil**. Trad. Flávio Süssekind de Mendonça, Flávio Poppe de Figueiredo. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1989.

ANEXOS

ANEXO A – Lei Nº 4.293

PREFEITURA MUNICIPAL DE VILA VELHA
ESTADO DO ESPÍRITO SANTO
"Deus seja louvado"

LEI Nº 4.293

Institui o Programa de Apoio às Atividades das Associações de Congo de Vila Velha.

O PREFEITO MUNICIPAL DE VILA VELHA, Estado do Espírito Santo, no uso de suas atribuições legais, faço saber que a Câmara Municipal aprovou e eu sanciono a seguinte Lei:

Art. 1º Fica instituído o Programa de Apoio às Atividades das Associações de Congo de Vila Velha com o objetivo de incentivar e promover a prática da atividade cultural de Congo.

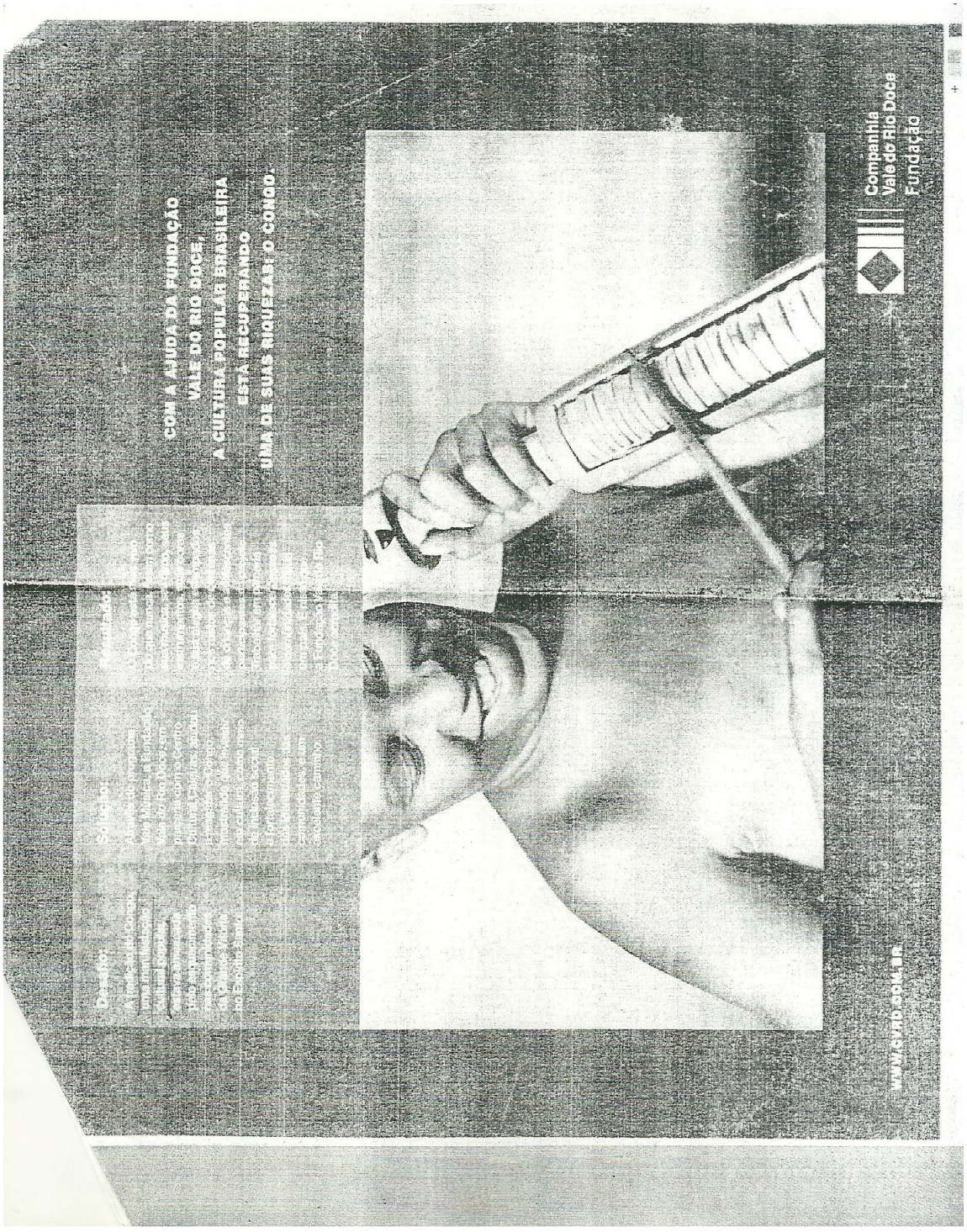
Art. 2º Fica autorizado o Poder Executivo a criar crédito suplementar necessário à execução das despesas do Programa de que trata o art. 1º, através de anulação e suplementação de dotações orçamentárias da Secretaria Municipal de Educação, Cultura e Esportes.

Art. 3º Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

Vila Velha/ES, 14 de julho de 2005.

MAX FREITAS MAURO FILHO
Prefeito Municipal

ANEXO B – Campanha publicitária veiculada pela Vale do Rio Doce



ANEXO C – Matéria do jornal A Gazeta

Matéria a respeito da decisão do CONAR sobre a campanha publicitária da empresa Vale do Rio Doce

A GAZETA Vitória (ES), sexta-feira, 25 de maio de 2007 06 | CADERNO DOIS

CAUSA O PEDIDO DE ANÁLISE DE REGULARIDADE DO ANÚNCIO FOI SOLICITADO POR ASSOCIAÇÕES MUNICIPAIS, MESTRES DE CONGO E CONGUEIROS

Federação de Congo comemora decisão do Conar sobre anúncio

Entidade decidiu que a Vale deve alterar propaganda em que atribuía a si o resgate da cultura popular

MARCELLA ANDRADE
mandrade@redegazeta.com.br

Na última quarta-feira, o Conselho de Auto-Regulamentação Publicitária (Conar) deu parecer favorável à Federação de Congo do Espírito Santo em um processo que reivindicava a análise de uma peça publicitária veiculada em jornais do Estado, em que a Fundação Vale do Rio Doce (FVRD) atribuía a si o resgate do congo no Estado. O pedido de análise de regularidade do anúncio foi solicitado por associações municipais, mestres de congo e congueiros.

Para o vice-presidente da federação, Júlio Cesar Gomes, a ação é uma disputa por conhecimento simbólico. "Ao afirmar que o resgate do congo foi feito por ação do projeto deles (FVRD), foi questionada a tradição do congo. O congo não está morrendo, a realidade não confirma esse discurso. Muito antes de a Vale começar seu programa voltado para o congo, os mestres já transmitiam seus conhecimentos", argumenta.

Gomes ressalta que, mais do que a Federação de Congo, os mestres e todos aqueles que lutam por esse importante movimento para a identidade capixaba estão felizes com o resultado.

Com a votação unânime da 3ª Câmara do Conselho de Ética do Conar a favor da alteração do anúncio – publicado no dia 6 de fevereiro deste ano –, a fundação e a agência África, responsável pela criação do anúncio, terão que publicar uma nova propaganda, corrigindo a anterior. O Conar não informou o prazo que a FVRD terá para realizar a nova publicação.

Em nota ao jornal A GAZETA, a Companhia Vale do Rio Doce (CVRD) informou que "a campanha publicitária a qual se refere a representação foi suspensa em março último, assim que a companhia tomou ciência do desconforto provocado pela peça". A CVRD comunicou ainda que não tem a intenção de republicar o anúncio.

O motivo da discórdia

O anúncio publicado no dia 6 de fevereiro em jornais do Estado causou polêmica entre os congueiros por trazer os seguintes dizeres: "Com a ajuda da Fundação Vale do Rio Doce, a cultura popular brasileira está recuperando uma de suas riquezas: o congo". O anúncio também afirmava que "a tradição do congo, uma manifestação cultural popular, estava ameaçada pelo esquecimento nas comunidades da Grande Vitória, no Espírito Santo".

ANEXO D – Carta protocolada

Carta protocolada junto ao Ministério Público Federal, elaborada pelas Associações de Bandas de Congo de Vila Velha, Serra e Vitória e Comissão espírito-santense de Folclore.

MINISTÉRIO PÚBLICO FEDERAL – PROCURADORIA REGIONAL DO ESPÍRITO SANTO.
ILUSTRÍSSIMO SR. PROCURADOR CHEFE DO MINISTÉRIO PÚBLICO FEDERAL
EXCELENTÍSSIMO SR DR. ALEXANDRO ESPINOSA BRAVO BARBOSA.

Prezado Senhor,

as entidades abaixo subscritas, gostariam de lhe trazer a seguinte Notícia:

A ONU por meio da UNESCO e suas recomendações, como a Salvaguarda da Cultura Popular Tradicional (anexo 1), e a OMPI e sua congênere brasileira o INPI (anexo 2), como também a Comissão Nacional de Folclore (anexo 3), orientam as comunidades e poderes locais, para a adoção de legislação de proteção e defesa do conhecimento inerente ao folclore, entendido como manancial de valores de interesse tanto social, como cultural, mas também econômico, quer seja na industria cultural e de entretenimento, quando da produção de espetáculos, vídeos, CDs, entre outros insumos, quer seja na indústria do turismo, quando define contornos próprios a pontos de atração turística pela sua singularidade, quer seja na industria de fármacos e cosméticos, quando da expropriação do conhecimento tradicional de suas comunidades e portadores, para a produção de remédios e produtos de beleza ou pela apropriação pura e simples de técnicas e práticas, por vezes rituais.

Instado pela UNESCO, o Governo Federal passado, determinou por decreto lei uma legislação de Registro de Patrimônio Imaterial, criando uma instância burocrática e cartorária, sob incumbência do IPHAN (anexo 4) de distribuir Títulos de Patrimônio Imaterial, aos folguedos brasileiros, sem estabelecer mecanismos de preservação e de defesa contra a expropriação de seus conhecimentos e valores.

Assim, a prática de grilagem cultural continua rendendo milhões de dólares, com abusos tais como, o registro do nome de uma árvore brasileira o babaçu, bem como das técnicas de utilização de seus insumos, por uma empresa japonesa. Um patrimônio da flora e da cultura popular brasileira, expropriado num ato de grilagem, o que impede a comercialização do produto por brasileiros para o exterior.

No Espírito Santo tem sido crescente a utilização de símbolos e valores de nosso folclore como produtos culturais de mercado, sem o devido reconhecimento de direitos. A gravação de músicas dos folguedos em CDs, sem autorização e contrapartida, a utilização de imagens em campanhas institucionais de prefeituras, empresas e de políticos em época eleitoral, a utilização de símbolos e ícones na geração de produtos artesanais e industriais, sem referencia ao processo original, entre outros casos, constituem um verdadeiro ataque ao espólio cultural do povo capixaba mais humilde, sem o reconhecimento dos direitos de autoria, exibição, imagem, reprodução, entre tantos outros, que valem e são tão bem guardados quando se trata de nossas classes eruditas.

Na ausência de uma legislação de defesa, a prática recomendada às entidades envolvidas no tema tem sido a de elaborar um anteprojeto de lei(anexo 5), reconhecendo este novo direito sui-gêneris do portador do folclore e suas comunidades, (como tem sido reconhecidos os direitos dos quilombolas, por exemplo) estendendo a estes os direitos congêneres citados acima (autoria, reprodução artística, edição, reprodução, imagem, entre outros) e acionar os mecanismos institucionais de defesa existentes entre os quais se inclui o Ministério Público Federal(anexo 6), a quem cabe constitucionalmente a defesa do patrimônio cultural brasileiro, onde se inclui o nosso folclore.

Seguindo esta orientação, a Comissão Pernambucana de Folclore, por duas ocasiões já acionou o Ministério Público Federal em Recife, tendo em ambos os casos sucesso, conseguido cessar a

MPF - PROCURADORIA DA REPÚBLICA/ES
Recebido em: 22/ 05 / 2003
Wagner Lodi

expropriação que se desenvolvia contra um tradicional grupo de maracatu e por outra, contra o famoso grêmio Vassourinhas (anexo 7).

Isto exposto, solicitamos o acompanhamento, orientação e intervenção, quando for o caso, do Ministério Público Federal, na forma da lei, nos seguintes fatos que relatamos.

"Madalena" é uma toada das bandas de congos capixaba, inegável patrimônio destes grupos folclóricos, como atestam os pesquisadores. Esta toada foi gravada pelo compositor Martinho da Vila em seu disco "O Canto das Lavadeiras", onde, conforme encarte do material, atribui a autoria e o fato de ter vindo a conhecer a música, às bandas de congos do Espírito Santo.

A lei de direitos autorais, impõe ao folclore brasileiro, a instituição da figura do anonimato, em relação a autoria da toada, não reconhecendo esse direito à coletividade que o possui e pereniza. Assim, Martinho da Vila cedeu, à única associação organizada então, a Associação de Bandas de Congo da Serra – ES, apenas o direito de reprodução artística, que vem desde esta data recebendo o referido direito(anexo 8).

Entretanto, esta mesma toada foi regravada pela cantora da MPB "Simone", em CD onde dá por autor da música o compositor Martinho da Vila, a quem, pressupomos, estão sendo pagos os valores referentes ao direito de reprodução artística, já reconhecidos por este, às bandas de congos.

É inegável que este fato caracteriza prejuízos materiais, financeiros e morais ao patrimônio do folclore capixaba.

Achamos que deveriam ser ressarcidos os direitos de reprodução artística, por parte da cantora Simone, já reconhecidos por Martinho da Vila, referentes à edição de seu CD, desde o lançamento. Deve também ser modificado, imediatamente o CD da cantora Simone, corrigindo a informação em relação a autoria da toada, bem como, que haja ressarcimento pelos prejuízos causados, à defesa de nossa tradição folclórica, tão tristemente desprotegida.

Eliomar Carlos Mazoco
Presidente
Comissão Espírito-santense de Folclore

Terezinha Osório Machado Pimentel
Presidente
Associação de Bandas de Congo da Serra

Júlio César Gomes
Coordenador
Associação de Bandas de Congo de Vila Velha

Jamilda Rodrigues Bento
Presidente
Associação de Bandas de Congos de Vitória

ANEXO E – Ofício

Ofício emitido pelo Ministério Público em resposta à reivindicação das entidades do Congo à gravação da toada Madalena pela cantora Simone.

MINISTÉRIO PÚBLICO FEDERAL
PROCURADORIA DA REPÚBLICA NO ESTADO DO ESPÍRITO SANTO

OFICIO/PR/ES
1570/2003

Vitória, 10 de junho de 2003.

Ref.: Doc. Protocolo n.º 2003.019175

Prezado Senhor,

Informo a V. Sª. que, em relação ao documento acima referido, noticiando o fato da cantora Simone ter gravado a música "Madalena" dando por autor o cantor e compositor Martinho da Vila, quando trata-se de uma toada de autoria das bandas de congo capixabas, determinei o seu arquivamento, conforme decisão anexa.

Na oportunidade, apresento protestos de elevada consideração.

ELISANDRA DE OLIVEIRA OLÍMPIO
Procuradora da República

Ilmo. Senhor
Eliomar Carlos Mazoco
Presidente da Comissão Espírito-Santense de Folclore
Rua Aurora, 65, Glória
CEP: 29.122-280 – Vila Velha-ES

Resta claro que o não pagamento dos direitos em epígrafe atingem somente a esfera da referida associação, a qual, em função disso, vem sofrendo prejuízo de ordem patrimonial, não restando, portanto, caracterizada lesão a direitos ou interesses metaindividuais.

Nestes termos, a Constituição Federal, em seu art. 129, dispõe:

> **"Art. 129. São funções institucionais do Ministério Público:**
> **(...)**
> **III – promover o inquérito civil e a ação civil pública, para a proteção do patrimônio público e social, do meio ambiente e de outros interesses difusos e coletivos."**
> **(grifo nosso)**

No mesmo sentido, é pacífico o entendimento jurisprudencial abaixo transcrito:

> **"AÇÃO CAUTELAR INOMINADA. ENSINO DE 2º GRAU – DIREITO INDIVIDUAL DISPONÍVEL – MINISTÉRIO PÚBLICO – ILEGITIMIDADE ATIVA –**
> **Tem o Ministério Publico a iniciativa para a ação civil pública, na área da infância e da juventude, ainda que na defesa de interesses individuais (ECA, art. 201, V), desde que se cuide de direitos indisponíveis, que digam respeito à coletividade como um todo, única forma de conciliar a exigência do Estatuto com a destinação institucional do Ministério Público (CF, art. 127). Assim, o Promotor de**

MINISTÉRIO PÚBLICO FEDERAL
PROCURADORIA DA REPÚBLICA NO ESTADO DO ESPÍRITO SANTO

> **Justiça deve zelar imparcialmente pela efetivação dos direitos e garantias que o legislador entendeu fundamentais, excluída, entretanto, sua atividade quando se tratar de interesses parciais, ainda que juridicamente tutelados. (TJSC – AC 96.005109-0 – 4ª C.C. – Rel. Des. Francisco Borges – J. 26.02.1997)"**

Isto posto, e tendo em vista que o Ministério Público só tem legitimidade para atuar nas hipóteses de interesse coletivo, difuso ou individual homogêneo de caráter social, o que não se afigura no caso ora apreciado, determino o ARQUIVAMENTO do presente expediente.

Dê-se ciência ao interessado.

Decorrido o prazo de 15 (quinze) dias, com ou sem manifestação do interessado, remetam-se os presentes autos à Egrégia 4ª Câmara de Coordenação e Revisão para os fins previstos no art. 62, inciso IV, da LC n.º 75/93.

Vitória/ES, 09 de junho de 2003.

ELISANDRA DE OLIVEIRA OLÍMPIO
Procuradora da República

MINISTÉRIO PÚBLICO FEDERAL
PROCURADORIA DA REPÚBLICA NO ESTADO DO ESPÍRITO SANTO

PARECER PA
0290/2003

DECISÃO

Trata-se de expediente oriundo de entidades ligadas ao setor cultural capixaba, noticiando o fato de que a cantora Simone teria regravado a música "Madalena", dando por autor o também cantor e compositor Martinho da Vila, quando, na verdade, trata-se de uma toada de autoria das bandas de congo capixabas, o que fora, inclusive, reconhecido pelo artista em seu disco "O Canto das Lavadeiras".

Na oportunidade em que a gravou, o referido cantor cedeu à Associação de Bandas de Congo da Serra – ES, o direito de sua reprodução artística, o que não fora observado pela cantora Simone, restando claro o prejuízo sofrido pela entidade em questão.

Verifica-se, pela síntese dos fatos ora esposados, que a matéria aventada nas presentes peças de informações não se coaduna com aquelas que reclamam a atuação do *parquet* federal, na medida em que traduzem interesses e direitos de cunho meramente individual.

ANEXO F – Diretrizes para o plano de Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial do Estado – o Congo

XIII. Diretrizes para o Plano de Salvaguarda

O presente trabalho, valendo-se de métodos de pesquisa qualitativos, tais como coleta de histórias de vida, condução de entrevistas semi-estruturadas e levantamento histórico, produziu dados e informações que devem tanto subsidiar e instruir o processo de titulação do Congo Capixaba como *Patrimônio Cultural Imaterial do Estado*, quanto fundamentar propostas e orientar ações de incentivo, apoio, valorização e fortalecimento visando tanto à salvaguarda quanto ao fomento do bem cultural em tela. Aqui, cabe fazer menção à Convenção da Unesco de 2003 que define salvaguarda como:

> *as medidas que visam garantir a viabilidade do patrimônio cultural imaterial, tais como a identificação, a documentação, a investigação, a preservação, a proteção, a promoção, a valorização, a transmissão – essencialmente por meio da educação formal e não-formal – e revitalização desse patrimônio em seus diversos aspectos* (UNESCO, 2003).

A preocupação, portanto, é garantir as condições para a criação e perpetuação do bem cultural, assegurar sua transmissão através das gerações, acompanhar sua permanência e transformações e propiciar o reconhecimento e empoderamento dos detentores dos saberes, mestres e guardiões das tradições. Assim, considerando as observações feitas em campo, os problemas identificados, as reclamações e sugestões levantadas nas entrevistas, a equipe de trabalho propõe as seguintes diretrizes e medidas:

1. Construção da Casa do Congo em cada município

Situação	Foi observado que em alguns poucos municípios já existem instalações que funcionam como centros de referência do congo. A Vila de Regência, em Linhares, por exemplo, conta com uma *Casa do Congo* que, embora possua apenas dois cômodos (uma sala grande e uma pequena cozinha), já consegue representar um ponto de referência para os congueiros. Funciona como abrigo para os instrumentos musicais, estandartes e adereços da banda, e como espaço para a realização de ensaios e reuniões. Durante a Festa da Fincada de Mastro de Santa Catarina e São Benedito, é na *Casa* que os congueiros preparam a comida e reúnem-se para a refeição coletiva ao fim da celebração.

Recomendações	Construção de pelo menos três cômodos grandes, sendo: um destinado aos ensaios, oficinas, etc; uma sala para funcionar como Centro de Memória onde ficarão expostos fotos, documentos, adereços e informações sobre o congo no município, a história das bandas de congo, das festas e celebrações, dos antigos mestres, etc.

Benefícios	A Casa de Congo é uma iniciativa que já existe em algumas localidades, que funciona bem e, por isso, recomendamos fortemente sua expansão a todos os municípios em que o congo se faz presente. Os congueiros contarão com espaço para a realização de ensaios, reuniões, encontros. O espaço deverá ser aberto ao público.

Viabilização	A prefeitura pode doar o terreno e elaborar o projeto. A SECULT pode viabilizar a construção do prédio por meio de convênio. Para a manutenção do espaço pode ser firmado Acordo de Cooperação Técnica ou outros instrumentos capazes de garantir a limpeza, a segurança e as demais condições necessárias ao funcionamento do mesmo.

2. Oficinas de transmissão da cultura do congo nas comunidades congueiras

Situação	Boa parte dos mestres das bandas de congo, assim como alguns artesãos que confeccionam casacas e/ou tambores têm experiência em ministrar oficinas dentro do seu campo de conhecimento. Entretanto, falta aos mesmos, muitas vezes, apoio para expandir essa iniciativa.

	Iniciativas que possibilitem a expansão de oficinas relacionadas ao congo a serem ministradas por mestres e/ou congueiros, tais como confecção de

Recomendações	tambores, casacas e máscaras, além de oficinas ligadas à musicalização.

Benefícios	Ao ampliar as condições para a realização dessas oficinas, contribui-se para o fortalecimento das bandas, capacitando grande número de pessoas, ampliando a autoestima dos congueiros, que terão uma clara valorização de seu conhecimento, e ensejando os mais jovens no sentido de manter a tradição cultural capixaba.

Viabilização	Criação de Programa permanente, mantido pela SECULT em parceria com as comunidades, prefeituras, associações das bandas de congo e de folclore, universidades etc. no sentido de expandir essas oficinas, com os partícipes fornecendo apoio técnico e/ou financeiro para viabilizar tais oficinas.

3. Criação e manutenção de bandas de congo mirins

Situação	Boa parte das bandas já possui suas bandas mirins, formadas em grande parte por filhos, sobrinhos e netos de antigos e atuais integrantes dessas bandas. Na maioria dos casos, já está claro para os congueiros que essa é uma iniciativa que auxilia na integração dos mais jovens ao congo, ensejando a sua continuidade na banda após atingir a idade adulta.

Recomendações	Iniciativas que possibilitem a criação e o fortalecimento das bandas de congo mirins, tais como apoio para a aquisição de uniformes e instrumentos, auxílio para despesas com locomoção visando as apresentações culturais etc.

Benefícios	O fortalecimento das bandas de congo mirins fornece perspectivas de preservação das bandas. Mesmo sabendo que as mudanças fazem parte do processo histórico, não há dúvidas de que a existência do congo depende, em grande parte, de condições para a sua reprodução, sendo as bandas mirins fundamentais nesse sentido.

Viabilização	Aquisição de instrumentos e uniformes, em parceria com as prefeituras, para as bandas mirins, uma vez que todo o demais aporte já é repassado pelos próprios congueiros adultos.

4. Valorização de Mestres e Capitães

Situação	Existe, entre os editais de incentivo à cultura da SECULT, o *Edital Mestre Armojo*, que premia anualmente mestres da cultura popular do todo o Espírito Santo. Nesse mesmo sentido, há na cidade de Cachoeiro de Itapemirim a *Lei Mestre João Inácio*, que premia pessoas ou grupos que mantêm vivas as manifestações culturais da cidade. Certamente, há também outras iniciativas de valorização de grupos e mestres, mas isso não exclui a necessidade de avançarmos mais nesse campo, visto que as dificuldades persistem.

Recomendações	Orientar e capacitar os mestres e capitães do congo para apresentarem suas candidaturas ao prêmio do *Edital Mestre Armojo*. Orientá-los sobre a necessidade de organizar e manter atualizado seus currículos e a documentação que comprove suas apresentações, oficinas e performances, uma vez que tal material é necessário do ponto de vista da burocracia do Estado para comprovar sua atuação e experiência, embora saibamos que as instâncias de consagração de um mestre da cultura popular correspondam aos seus respectivos grupos, a suas comunidades, aos outros mestres e dependam da ancestralidade de suas práticas, da transmissão dos saberes e

	fazeres através das gerações, etc.

Benefícios	O reconhecimento dos mestres e capitães do congo amplia a autoestima dessas pessoas, incentivando os mais jovens no sentido de assumir tal posto no futuro, além de permitir aos contemplados condições financeiras para dedicar-se mais intensamente ao congo, realizando ensaios e outras iniciativas importantes ao funcionamento da banda.

Viabilização	Manutenção e fortalecimento do *Edital Mestre Armojo*, bem como incentivo/orientação às municipalidades no sentido de criarem instrumentos de valorização dos mestres semelhantes. Realização de oficinas para capacitar e orientar os mestres na apresentação de suas candidaturas ao referido *Edital* e aos demais existentes.

5. Fomento à criação e ao fortalecimento de Associações de bandas de congo

Situação	Atualmente existem duas associações de bandas de congo: a ABC Serra, que reúne as bandas do município de mesmo nome, e a ABCC, de Cariacica. Essas duas associações conseguem unir forças para lutar por benefícios para as bandas de congo associadas. Não por acaso, dois dos maiores eventos ligados ao congo do Espírito Santo são organizados por tais associações: *Congo de Máscaras* (Cariacica) e *Festa de São Benedito da Serra*.

Recomendações	A criação de outras associações de bandas de congo além das já existentes pode ser importante instrumento no sentido de conseguir avanços para os grupos em termos de estrutura para suas apresentações, de valorização dos saberes e dos mestres, de desburocratização da transferência de recursos pelos entes públicos e de aprimoramento

	da legislação no que concerne à cultura popular.

Benefícios	Com a criação de associações representativas dos interesses das bandas de congo, amplia-se o debate sobre as questões mais caras aos congueiros, uma vez que põem em evidência as demandas de tais grupos.

Viabilização	Em parceria com os municípios, incentivar a formalização de associações formadas por bandas que demonstrem tal interesse, uma vez que há grupos que optam por outras maneiras de organização. Realização de oficinas de capacitação para esclarecer as bandas acerca da constituição dessas associações.

6. Apoio para a formação, tratamento e preservação de acervos documentais sobre o Congo do Espírito Santo

Situação	Se nos arquivos de consulta aberta ao público há grande dificuldade para encontrar registros históricos aerca do congo, o mesmo não se pode dizer das bandas, que reúnem grande diversidade de elementos representativos de seu passado, tais como fotografias, reportagens de jornais, instrumentos outrora utilizados etc. Há, assim, a necessidade de organizar tais acervos, criando meios de disponibilizá-los para um maior público.

Recomendações	A organização de tais acervos se coloca como fundamental de modo a garantir sua preservação e ampliar o contato da população com os mesmos.

Benefícios	A partir da organização de tais acervos e da maior divulgação dos mesmos, amplia-se também o conhecimento sobre as bandas de congo, incentivando novos estudos e criando condições para que a sua

	valorização e preservação se aprimore.

Viabilização	Ação conjunta entre SECULT e Arquivo Público no sentido de realizar o levantamento prévio das principais características dos acervos em questão, identificando também os principais anseios das bandas no sentido de gestão de tais documentos. Após essa etapa, implementar ações para a preservação dos acervos por meio de instrumentos como convênio, editais, termos de parceria etc.

7. Proteção e preservação das festas e celebrações tradicionais do Congo e apoio financeiro e técnico para sua concretização segundo as formas tradicionalmente realizadas

Situação	Atualmente grande parte das festas e celebrações tradicionais do congo conta com apoio financeiro e/ou técnico da SECULT. Há também um esforço por parte da Secretaria no sentido de manter nas mãos das próprias bandas/associações o protagonismo na organização desses eventos. Há dificuldades, entretanto, por parte dos congueiros, em termos da apresentação de propostas para pleitear o apoio necessário junto à SECULT. É necessário mencionar ainda a pressão exercida pela indústria cultural de massa visando inserir shows de bandas nacionais na programação desses eventos, descaracterizando o seu fim principal, que é a valorização da cultura tradicional.

Recomendações	Fortalecer e diversificar as formas de apoio a tais eventos, garantindo o protagonismo das bandas e/ou associações na organização dos mesmos.

Benefícios	As festas e celebrações tradicionais do congo têm o poder de ampliar a divulgação dessa importante manifestação cultural do Espírito Santo. Mais do que isso, as ações de divulgação empreendidas no contexto do evento servem

	para difundir o conhecimento sobre o congo, auxiliando sua preservação.

Viabilização	Consolidação das formas de apoio da SECULT já existentes e empreendimento de esforços para a ampliação das mesmas. Capacitação dos mestres e demais congueiros para a apresentação de propostas para apoio a eventos.

8. Ampliação e remuneração das apresentações

Situação	As bandas frequentemente são convidadas para se apresentarem em eventos, mas ainda há muita resistência no que concerne à remuneração de tais grupos. Os organizadores muitas vezes encaram os congueiros como meras relíquias, sendo a razão disso a falta de sensibilidade para notar que as bandas de congos também têm custos para se apresentar. Se para as bandas de músicas convencionais, a remuneração é uma condição óbvia para sua apresentação, infelizmente, as bandas de congo não recebem o mesmo tratamento.

Recomendações	Há a necessidade de consolidar a prática da remuneração das apresentações das bandas de congo, de modo a possibilitar e expressão dessa importante manifestação capixaba, visto que, muitas vezes, custos essenciais, como transporte e alimentação, são arcados pelas próprias bandas.

Benefícios	Com uma remuneração digna haverá o incentivo ao aprimoramento das bandas e até mesmo a possibilidade da maior dedicação dos congueiros às atividades das bandas, pois, com a remuneração, será possível, entre outros aspectos, a diminuição de sua carga de trabalho.

Viabilização	Empreendimento de ações da SECULT no sentido de consolidar a importância da remuneração para o fortalecimento das bandas. Esforços da SECULT visando desburocratizar a remuneração das bandas de congo junto aos setores jurídicos do Estado.

9. Difusão e Educação Patrimonial

Situação	A educação patrimonial é fundamental para o aprimoramento da preservação do patrimônio, uma vez que o conhecimento é importante ferramenta na expansão do respeito e do sentimento de pertencimento a uma determina da identidade cultural. Em relação ao Congo, evidente exemplar do patrimônio cultural capixaba, ainda existe grande desinformação e, até mesmo, preconceito.

Recomendações	Realização de exposições fotográficas sobre o congo na atualidade e ao longo da história. Exposição do artesanato ligado ao congo, bem como Rodas de Conversa com mestres e congueiros em escolas, museus, universidades, eventos culturais e turísticos; etc.

Benefícios	As ações de educação patrimonial relacionadas ao Congo ampliarão o conhecimento da população sobre tal manifestação cultural, possibilitando o avanço de sua proteção e, consequentemente, sua valorização.

Viabilização	Expansão das ações de educação patrimonial já existentes, tais como publicações e realização de seminários. Firmar parcerias entre SECULT, SEDU e Secretarias de Educação dos municípios para disseminação da educação patrimonial ligada ao Congo.