

Folkcomunicação e apropriação: do congo ao congopop¹

Adriana Bravin²

Resumo

O artigo se insere em uma das vertentes da nova abrangência da Folkcomunicação (Benjamin, 1999) – a apropriação de elementos da cultura folk pela cultura de massas -, e discute o processo de tradução cultural de um elemento do folclore do Espírito Santo - o congo capixaba - em produto musical massificado, o congopop. Aponta-se o sentido e o significado político dessa nova forma híbrida e massiva, traduzida por grupos musicais jovens e urbanos, e os reflexos dessa tradução na produção de identidades regionais, no caso, a capixaba.

Palavras-chave

Folkcomunicação; apropriação; congo; identidade; Espírito Santo

Introdução

A idéia de apropriação atravessa tanto as culturas populares quanto a massiva e a erudita, em um verdadeiro trânsito de mão dupla entre as diferentes formas culturais. No debate sobre o tema, Burke (2003) considera ainda termos como “imitação”, “acomodação”, “negociação”, “mistura” e “tradução cultural” para o estudo das formas híbridas resultantes desses processos de bricolagens. Este autor defende o uso do termo “tradução cultural” para descrever “mecanismos por meio do qual encontros culturais produzem formas novas e híbridas” (p. 55).

Compreender a lógica dos empréstimos e intercâmbios, da seleção e rejeição de elementos de uma e outra forma cultural, e as implicações sócio-históricas e políticas

¹ Trabalho apresentado ao GP Folkcomunicação, IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Jornalista, professora do curso de Comunicação Social/Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP); mestre em Comunicação, Imagem e Informação (UFF).

dos processos de tradução cultural tem desafiado os pesquisadores que se debruçam sobre a temática (Canclini, 2000; Burke, 2003).

Neste artigo, atenta-se para um dos aspectos investigados pela “nova abrangência da Folkcomunicação”, conforme Benjamin (1999), abordando-se a apropriação de elementos do folclore do Espírito Santo – o ritmo do congo – pela música massiva, especificamente pelos grupos Manimal (pop, rock) e Casaca (reggae). De acordo com este autor, “a música popular urbana, com grande constância, tem recorrido às fontes folclóricas. Até mesmo a produção musical do rock vem se alimentando da música folclórica”. (Benjamin, 1999)

A reflexão volta-se para o processo que resulta na forma híbrida midiaticizada do congopop, mas não ignora que tais apropriações e combinações, presentes nas próprias matrizes culturais indígenas, africanas e portuguesas, envolvidas na tradição do congo, são resultantes de processos históricos.

Para compreender as transformações que levarão do congo ao congopop, uma primeira discussão diz respeito à hibridação cultural (Canclini, 2000), ou mesclas interculturais – os modos como certas formas culturais vão se separando de práticas existentes para recombinarem-se em novas formas e novas práticas. Essa abordagem seguirá dois pontos de vista: das mesclas, mestiçagens e misturas que fundam as sociedades e formas culturais na América Latina. Compreensão aplicada à forma das bandas de congo tradicionais, no Espírito Santo, resultantes do cruzamento de culturas indígena, africana e portuguesa, ainda no período da colonização.

Em seguida, a hibridação será pensada nos processos mais recentes, 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 – tal como os presentes no congopop, associados aos referenciais identitários engendrados pela mundialização da cultura: a juventude e o consumo³. É desse modo que se configura o produto musical dos grupos de música pop Manimal e Casaca: a partir da articulação-apropriação de elementos da tradição do congo capixaba aos referenciais mundializados do rock e do reggae, ressignificados localmente.

³ Segundo Ortiz (1999, p. 88-90), esses novos referentes indicam “modos de conduta” próprios na sociedade moderna, industrial ou pós-moderna.

Culturas em transformação

Permanências e mudanças no processo cultural que envolve a cultura popular tradicional marcam a dinâmica dialética dessa forma de expressão ao longo da história, pois como afirma Canclini (2000, p.366), a arte popular, e aí incluídas outras manifestações de caráter folclórico, se desenvolveu transformando-se.

Em sua obra, *A Cultura Popular na Idade Moderna*, Burke (1989) invalida os pressupostos do “purismo”, “comunitarismo” e “primitivismo” na cultura popular européia, e que podemos transpor para a realidade cultural brasileira, resultante de inúmeras apropriações, reapropriações e reinvenções culturais. O historiador busca as marcas das transformações na cultura popular visíveis nos inúmeros exemplos de interações entre essa forma e a erudita, ou como prefere, entre culturas distintas.

Aos pressupostos básicos dessa cultura – primitivismo, comunitarismo e purismo –, Burke irá contrapor idéias que comprovam que as culturas populares não eram (e não são) homogêneas e, de fato, permitiam (e permitem) inúmeras apropriações, reapropriações, articulações, usos e finalidades.

O argumento do primitivismo, da transmissão sem alterações, ao longo do tempo será contraposto às transformações constantes nas tradições populares, mesmo durante a Idade Média. Os estudos sobre cantores e contadores de histórias comprovaram que “a tradição não inibe o desenvolvimento de um estilo individual” (BURKE, 1989, p. 49), portanto, a cultura “do povo” não estaria baseada somente na criação coletiva.

Igualmente o purismo – calcado na idéia de um povo (camponeses), que vivia perto da natureza e estaria livre de influências e estrangeirismos – ignorava as interações, mesmo naquela época pré-industrial, os deslizamentos entre campo e cidade, popular e erudito, e inúmeras modificações culturais e sociais.

O que torna possível visualizar o tráfego de mão dupla entre erudito e popular, nos modos como, por exemplo, os romances de cavalaria, que narravam aventuras heróicas dos nobres e expressavam valores aristocráticos, foram apropriados pelos camponeses europeus. Ou seja, havia um “mercado” para os produtos populares e esses eram criados por agentes externos, como a Igreja e os editores.



Pelo postulado até o momento, uma tradição, como as existentes nas culturas populares, não significa congelamento. E mesmo as práticas pautadas na permanência de certos valores culturais são modificadas em seu exercício, proporcionando formas de apropriação distintas por diferentes atores sociais. Assim, admitindo as transformações e a reinterpretação dos signos da tradição “como um processo de reprodução em ação”, Williams (1992, p. 182-184) compreende esse termo como “seleção ou (re)seleção daqueles elementos significativos recebidos e recuperados do passado; processo de continuidade deliberada, não necessária, mas desejada” (p.182-184), fruto da criatividade humana.

Esse ponto de vista permite entender uma cultura tradicional como fruto das mudanças e não apenas da cristalização de conteúdos ao longo do tempo. O congo tradicional, descrito a seguir, compreende o processo tanto de criação quanto de transmissão de uma forma cultural do passado que permanece, por meio da memória, modificando-se ao longo de sua trajetória de quatro séculos de registro, em função da aproximação e fusão de elementos de culturas distintas, de influências religiosas, de condicionantes econômicas e sociais e, mais recentemente, das indústrias culturais.

Das bandas de índios às bandas de congo

As bandas de congo são manifestações próprias do folclore do Espírito Santo. São conjuntos musicais formados, na atualidade, por homens e mulheres que tocam e cantam em dias de festa de santos (São Benedito, São Sebastião, Nossa Senhora da Penha), nas puxadas de mastro (de dezembro a fevereiro) e em festas ocasionais (NEVES, 1980). Como observa esse autor, com o decorrer do tempo, as bandas – inicialmente formadas por índios – foram alterando o que ele considera “seus primitivos aspectos”.

Ao seu instrumental original – tambores de madeira (chamados *guararás*, pelos indígenas, e rebatizados *congós*, posteriormente com a presença dos negros), casacas (reco-reco com a cabeça esculpida) ou cassacos, e chocalho (*massaracá*) – acrescentaram-se cuíca, pandeiro, caixa, triângulo, bumbo e, em alguns grupos específicos, flauta (Banda de Congo da Vila do Riacho, Aracruz) e buzina de folha de flandres (bandas de congo de Cariacica).

Ligadas à devoção ora a São Benedito ora a São Sebastião, podem devotar outros santos: Nossa Senhora do Rosário, São José, Nossa Senhora Aparecida, Santo Expedito, etc., todos representados em ricos estandartes. A formação inicial desses conjuntos é associada por Neves (1980) aos grupos indígenas. As bases dessa afirmação se encontram em relatos de padres e viajantes estrangeiros, que andaram pelo Espírito Santo na segunda metade do Século XIX.

A primeira referência impressa sobre as bandas de congo, localizada por Neves no livro *Esboço Histórico dos Costumes do Povo Espírito-Santense*, do Padre Antunes de Sequeira, de 1893, registra a formação desses grupos somente por índios, que Neves acredita serem os Mutuns, do Rio Doce (Norte do Espírito Santo). Sobre uma apresentação do grupo, relata o padre, em claro tom de repúdio: “Nas danças acocoraram-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”. (SEQUEIRA apud NEVES, 1980, p. 3)

O pintor-viajante francês, Auguste-François Biard (2002, p. 56), também relata⁴ a existência de uma banda formada por indígenas, em Santa Cruz (hoje, distrito do município de Aracruz, Litoral Norte capixaba), e detalha a festa de São Benedito, “muito venerado pelos índios”. Nos detalhes do ritual festivo, chama a atenção de Biard a figura do “capitão”, com sua roupa militar, e que “não deve parar de dançar durante a cerimônia” (BIARD, 2002, p. 57).

O olhar de Biard (2002), que estranha a figura católica do santo preto entre os índios e a vestimenta militar do “capitão”, desnaturaliza a idéia de pureza dessa cultura “primitiva”, no sentido apontado por Burke (1989), e fornece a primeira pista para o que, posteriormente, será considerada uma tradição genuína do congo, a devoção a São Benedito.

Atualmente, essa devoção é vinculada à identificação dos negros ao santo da mesma cor e à gratidão pelos escravos africanos que teriam se salvado de um naufrágio, na costa do Espírito Santo, agarrados a um mastro com a bandeira de Benedito. Outra estratégia discursiva dos próprios integrantes das bandas de congo que reinventam o seu passado.

⁴ Biard viveu no Brasil de 1858 a 1860 e publicou sua obra, *Deux années au Brésil*, em Paris, em 1862. A *Viagem à Província do Espírito Santo* aparece nos capítulos III e IV, publicados em português, em 2002, pela Secretaria de Cultura de Vitória.

Essa trajetória permite visualizar a aproximação entre as culturas africana e indígena e um primeiro momento de apropriação de elementos da tradição tupiniquim – como a formação rústica das bandas de índios, com suas casacas e tambores de paus ocos – pelo negro, que os considerou compatíveis com sua tradição cultural. Assim como a incorporação de uma tradição religiosa católica – as procissões dos santos – por índios e negros.

O maestro pernambucano Jaceguay Lins⁵, radicado no Espírito Santo, observa que a procedência do termo “congo”, usado para se referir às antigas bandas de índios, remete ao Reino do Congo, na bacia do Rio Zaire. Lins afirma que as bandas de congo do Espírito Santo possuem o mesmo padrão musical classificado pelo antropólogo Mukuna (2000, p. 12) como “padrão luba”, pertencente à cultura musical da tribo luba, “que ocupa área no interior, longe da zona onde a coroa portuguesa exerceu seus três séculos de atividades escravocratas [...] e disseminou-se primeiro entre os povos da região Zaire-Angola”.

A partir do “casamento musical” entre diferentes grupos culturais, as atuais bandas de congo apresentam traços indígenas, africanos e europeus, e continuam a incorporar elementos da realidade em que vivem:

- a) traços indígenas (de origem tupi), que permanecem nos instrumentos utilizados – tambores, não mais de paus ocos, mas adaptados aos materiais disponíveis, como barricas de vinho, tubos de PVC e recriados em MDF e Pinus, casacas (o reco-reco de cabeça esculpida) e chocalhos – e mesmo toadas e jongos⁶ monotemáticos e/ ou “lúgubres”, para usar um termo recorrente entre os primeiros registros;
- b) traços africanos (origem bantu), com seu padrão musical “luba”, que irá marcar o ritmo mais acelerado, e a dança características do congo atual;
- c) traços europeus (origem portuguesa), com o tonalismo – sistema harmônico ocidental – que se observa no padrão melódico da maioria das cantigas entoadas pelas bandas atualmente, e letras do melodiário português⁷.

⁵ LINS, Jaceguay. *O Congo do Espírito Santo: uma panorâmica musicológica das bandas de congo* (no prelo).

⁶ Aqui usado no sentido de letras das cantigas entoadas nas rodas de congo.

⁷ LINS, op. cit.

Em sua forma atual, as bandas de congo manifestam a combinação musical descrita acima e são formadas por grupos rurais, urbanos ou urbano-periféricos – em sua maioria pertencentes a classes menos favorecidas economicamente –, ligadas preferencialmente à devoção aos santos católicos São Benedito e São Sebastião, e que anualmente, entre os meses de dezembro e fevereiro, realizam festas populares para homenagear seus “padroeiros” com cortadas, puxadas, fincadas e retiradas do mastro.

Da tradição à pós-modernidade: a transição

Na atualidade, ritmo, melodia e letra das bandas de congo são assimiladas e traduzidas por músicos eruditos e populares, que produzem novas musicalidades a partir de sua célula rítmica. O contexto da música pop contemporânea permite inúmeras mudanças, apropriações, traduções, adaptações. Evidenciam-se os processos de hibridação ou hibridização, como preferem alguns autores⁸, empréstimos, colagens, montagens – traços predominantes da produção musical, a partir dos anos 90, intensificados pelas novas tecnologias de comunicação e informação. Essa tem sido uma das principais faces do capitalismo tardio (entre o local e o global) na música popular⁹.

Simultaneamente ao movimento de flexibilização econômica e desterritorialização das culturas, intensifica-se a articulação do universal com particularidades regionais, como a afirmação das culturas locais, uma reterritorialização, com a criação de micromercados regionais. Canclini (2000, p. 21) oferece uma abordagem mais complexa das relações entre tradição e modernidade, na qual esta não suprime o papel do culto ou do popular tradicionais, mas promove uma “transformação em sua produção, atendendo a uma demanda econômica e cultural de bens que possuam signos de distinção”. Evidencia-se, deste modo, “um redimensionamento do popular pela lógica do mercado”.

Nesse redimensionamento, o congo e seu ritmo marcante serão associados aos referenciais da juventude, como o rock e o reggae, e às fronteiras fluídas do mundo globalizado, reconfigurando identidades locais, como a capixaba, e a imagem daqueles que o reconstroem, os grupos musicais urbanos Manimal e Casaca. Servirá, inclusive, a diversos fins, até mesmo o de publicidade, como verificado em inúmeras propagandas –

⁸ Cf. BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. Porto Alegre: Editora Unisinos, 2003.

⁹ Cf. KNIGHTS, Vanessa; BIDDLE, Ian. Repensar la nación: entre lo local y lo global en el siglo veintiuno. In: CONGRESSO DA SEÇÃO LATINO-AMERICANA DA IASPM, 5., 2004, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, 2004.



de supermercados, grandes empresas, a *jingles* de campanhas políticas e de veículos de comunicação.

Esse processo de transformação se divide em dois momentos: a transição, entre os anos 70 e 80; e a tradução, dos anos 90 em diante. Para chegar ao congopop, que começa a ser veiculado em 1995¹⁰ e se consolida em 2000, o congo tradicional será retomado e reinterpretado pelos grupos Manimal – que cria o rótulo “rockcongo” – e Casaca – que investe na mistura dos tambores de congo com o ritmo do reggae. Ambos, integrantes do movimento musical independente, que busca firmar-se nos mercados regional e nacional.

Esse encontro da tradição do congo com a tradução pelos grupos de rock e reggae será favorecido pelo contato, ainda nos anos 70 e 80, da banda de congo da Barra do Jucu (antiga vila de pescadores, localizada em região periférica de Vila Velha-ES) com intelectuais e universitários, com artistas e profissionais da música e pela divulgação nacional e internacional da toada “Madalena do Jucu”, recolhida pelo sambista Martinho da Vila, junto ao grupo da Barra, e gravada no disco “O Canto das Lavadeiras”, de 1989.

O contexto que projetou o congo da Barra envolve ainda os encontros estaduais de bandas de congo, em 1983 e 88 – este com a presença de Martinho da Vila – na Fazenda Camping Barra do Jucu; e 1993, no campus da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Como fruto dessas aproximações, surge, no final da década de 80, entre os estudantes da Ufes, a primeira banda parafolclórica de congo, a Banda II (lê-se Banda Dois), capitaneada pelo maestro Jaceguay Lins. Essa iniciativa, será fundamental para aproximar os jovens dessa manifestação popular.

A tradução nos anos 90

A partir de meados dos anos 90, semelhante ao ocorrido em Pernambuco, com a utilização de elementos do maracatu e de ritmos folclóricos misturados à batida eletrônica de Chico Science e Nação Zumbi, grupos jovens capixabas iniciam experimentações em torno da célula rítmica da batida do congo e outros ritmos. Diferente das experiências articuladas nos anos 70 e 80, desta vez, a retomada de

¹⁰ Em 1995, o grupo Manimal lança sua proposta de leitura do rock com o congo, com a intenção de “misturar estilos em busca de novas sonoridades”. A primeira referência aparece na reportagem “Festival reúne músicos de 13 Estados”, do jornal A Gazeta, de 04/06/95, p. 01. Em 2000 surge o grupo Casaca.

aspectos dessa cultura popular desenha-se sob os moldes de um novo formato, que alcança êxito comercial a partir dos anos 2000. Trata-se de uma experimentação musical que se apropria de certos aspectos da tradição e os transforma, sonora, plástica e simbolicamente, para um público específico – o jovem –, sendo adaptado ao padrão de consumo e veiculação para uma audiência ampliada, portanto, apoiado nas mídias.

Hall (2001), ao se referir ao modo como a oscilação entre Tradição e Tradução, comum no mundo globalizado, afeta as identidades culturais, fala de uma suspensão, transição e de identidades “não-fixas”, que tanto recorrem às tradições culturais quanto aos cruzamentos e misturas, típicos do mundo globalizado, para se posicionarem. Este autor também argumenta que, diante dos deslocamentos e fragmentações do mundo pós-moderno, a identidade se reconfigura a partir da idéia de tradução, que etimologicamente significa “transferir”, “transportar entre fronteiras” (p. 88-89).

Compreende-se que a tradução cultural, da qual aproxima-se o congopop aqui analisado, propõe um deslocamento, uma expansão para outro território – do ambiente da tradição e da oralidade para o da midiaticização, ou seja, para torná-lo disponível pelas mídias. O que implica em formatar o produto midiático de modo que possa circular em diferentes mercados, voltando-se para um universo ampliado de consumidores e difundindo, ao mesmo tempo, valores e modos de conduta nesse consumo cultural. Janotti Junior (2003, p. 11) assim se refere ao consumo desses produtos: “O ato de consumir produtos midiáticos é uma forma de posicionamento que os transforma em objetos culturais”.

A trajetória dessa tradução cultural do congo, nos anos 90, tem um marco fundador. Em 1991, mesmo ano em que o MC Chico Science, vocalista da banda Loustal, anuncia na imprensa pernambucana um novo estilo musical, o Mangue, fruto de suas experimentações com o grupo de samba-reggae Lamento Negro, o músico Alexandre Lima, então à frente da banda de rock Combatentes da Cidade, conhece a Banda II, grupo parafolclórico de congo organizado pelo maestro Jaceguay Lins, formado por estudantes universitários.

Durante uma apresentação do grupo de rock, no Teatro Carlos Gomes¹¹, os músicos do Combatentes foram surpreendidos com a entrada performática da Banda II, tocando seus tambores e casacas, sem se interessar pelo protocolo das apresentações. Após o primeiro susto, os roqueiros aderiram ao improviso e responderam ao chamado dos tambores, convidando a Banda II para subir ao palco.

Surge naquele show a expressão “rockongo”, cunhada por Jaceguay Lins para batizar o ritmo, que será retomado por Alexandre Lima, quatro anos depois, à frente do grupo Manimal. Somente em 1997, Alexandre e seu irmão Amaro Lima (baixo e vocal), Queiroz (bateria), Ronaldo Rosman (percussão e casaca) Federico e Fábio Carvalho (tambores) gravam o primeiro CD, “Manimal”, distribuído pela gravadora Polygran, onde aparece a faixa “Rockongo”, com o refrão: “*Tô rezando no tambor de congo, casaca gritando o meu nome, o santo vai decolar*”.

Corte para o ano de 1999, véspera do réveillon. Os irmãos paulistas Renato Casanova e Jura Fernandes ainda não sabiam que nome dar àquele grupo que vinha se reunindo na Barra do Jucu, em Vila Velha, para ensaiar um som que tivesse algo de congo e algo de reggae. O grupo, segundo Renato, “não queria ser mais uma banda de forró”¹²:

Todo o pessoal já se conhecia na Barra do Jucu. Metade do grupo passou pela banda de congo mirim. A gente queria criar algo que fosse o som da Barra e não ser mais uma banda de forró. Na época, o Skank e o Cidade Negra estavam estourando com o reggae. Pensamos então: por que não misturar isso? (informação verbal).¹³

Dois dias antes do réveillon, o grupo que Renato articulava, e que nascia com tambores e casacas emprestadas, perdeu a sua cozinha musical – bateria e percussão – e um dos guitarristas. A solução, improvisada, foi colocar os três tambores de congo no lugar da bateria. O som saiu, “no tambor, na casaca, e na guitarra”¹⁴, agradou ao público e lançou o nome do Casaca.

¹¹ Esse registro não foi localizado nos jornais locais. Os informantes, Alexandre Lima e o maestro Jaceguay Lins, assim como outros integrantes dos grupos, também não se recordaram da data exata do show.

¹² Isto porque, nesse período, registra-se um “boom de bandas forrozeiras” no Estado, expressão utilizada pela imprensa local e que verifiquei em inúmeras matérias jornalísticas, levantadas entre os anos de 1997 e 2002, nos jornais A Gazeta e A Tribuna.

¹³ CASANOVA, Renato. Entrevista do vocalista do Casaca concedida ao site www.no.com.br, em 31/01/2002.

¹⁴ Título do primeiro CD do grupo, lançado pelo selo independente Lona Records, em 2001.



Naquele réveillon, Casaca era integrada por Renato (voz), Jura (guitarra e baixo), Márcio Xavier (baixo e vocal), Piriquito (caixa e casaca), Flavinho (tambor de repique), Vinicius Gaudio (tambor de repique e casaca), Jean (tambor de condução), Thiago Grilo (caixa e tambor de repique). Um ano depois chegou Augusto Galveas (teclados).

A formatação do que será conhecido como rockongo, do Manimal, também passa pela experimentação, até encontrar o formato ideal. Com dois tambores gigantes, batizados rockongo – feitos para as gravações em estúdio e apresentações da banda, e também com uma casaca em dimensões maiores que as usuais –, os músicos do Manimal encontram as condições materiais para dar prosseguimento às experimentações musicais em torno do congo.

A gente usa tudo. Casacas, tambores... Mas além do tambor original de congo que usamos no show, fizemos uma adaptação e os renomeamos tambores de rockongo, que são dois tambores maiores, tocados em pé, usando-se um suporte especial para eles. Você não precisa carregá-los e nem tocar sentado sobre eles, como nas bandas de congo. E com poucos tambores, o volume de som deles era muito pequeno. Então, colocamos os tambores maiores, pela amplitude sonora deles também (informação verbal).¹⁵

Os músicos do Manimal também se aproximam da banda de congo Folclore de São Benedito, do município da Serra. A intenção, segundo Lima, é buscar conhecer mais a respeito da manifestação folclórica e seus integrantes, investigando os usos e batidas dos instrumentos, as cantigas e jongs. Dessa forma, garantem a aprovação do mestre e seus descendentes para as apropriações que farão desses elementos em suas composições musicais. Outra aproximação importante foi em relação ao folclorista Hermógenes Lima Fonseca¹⁶.

A gente colocou uma fala dele na abertura do primeiro disco, dizendo que o folclore não é uma coisa estática, ele evolui, o povo está aí sempre vendo coisas, astuciando (informação verbal).¹⁷

O uso dessa fala autorizada revela uma tática do grupo para se posicionar no campo das bandas de congo. O discurso de Hermógenes, um intelectual folclorista, comprometido

¹⁵ LIMA, Amaro (grifo nosso). Entrevista do vocalista do Manimal à autora.

¹⁶ Hermógenes Lima Fonseca (1916-1996), o “mestre” Armojo, como ficou conhecido, teve extensa produção e escreveu diversos livros, entre eles: “A vila de Itaúnas” (1980), “Histórias de bichos contadas pelo povo” (1984), “Tradições populares no Espírito Santo”, em parceria com Rogério Medeiros, (1991), “Folclore no Espírito Santo” (1993) e “Contos do Pé do Morro” (1993).

¹⁷ LIMA, Alexandre, op. Cit.

com os grupos populares, funciona como autorização para as experimentações do Manimal em torno do congo.

Em 1996, a banda Manimal é premiada pela Radio France Internationale por sua produção cultural (o rockongo), em concurso que selecionou 440 grupos da América Latina e do Caribe. O grupo participa da Expo98, em Portugal, viaja em turnê pela Europa, por duas vezes, e conquista os mercados fonográficos do Sul e do Sudeste, onde também faz turnês. O “rockongo” aparece no mapeamento musical realizado no país, em 2000, pelo antropólogo Hermanno Viana, patrocinado pela gravadora Abril Music, que rendeu coleção de CDs, vídeos, programa de TV e um site na Internet.

Na esteira do sucesso proporcionado pela tradução cultural do congo para a juventude, a banda Casaca centraliza sua produção em torno do núcleo dos tambores de congo. A escolha pelo reggae também cai como luva. A Barra do Jucu, onde a banda inicia sua trajetória, é referência da juventude em esportes como surfe, body-boarding, canoagem sobre ondas, além de ser um dos redutos das tradicionais bandas de congo. O reggae é notadamente uma preferência das faixas mais jovens do público.

Além da escolha pelo som “que veio da Jamaica”, o Casaca investe, conforme o relato de Renato, na associação de sua imagem ao congo tradicional, enfatizando a presença de ex-integrantes da banda mirim de congo da Barra do Jucu. Soma-se ao instrumental original das bandas de congo – tambores e casacas –, que utilizam no palco e no estúdio, gestos comunicativos que irão mobilizar ainda mais sua audiência, como a bandeira do Espírito Santo¹⁸, a disposição dos tambores em posição superior ao de outros instrumentos e a dança (seus integrantes dançam como nas rodas de congo).

Nas letras, o grupo tematiza o universo da juventude, que consome a cultura do surfe, do reggae e que vive junto à natureza, ao mar. Interessa falar de amor e amizade e de acontecimentos próximos, sem entrar em confronto com imagens do caos urbano, da cidade que se fragmenta diante da violência, do Estado, que se vê como periférico, que atravessa um período nebuloso diante dos desmandos, crimes e da corrupção de seu governo à época.

Seu primeiro CD, “No Tambor, Na Casaca, na Guitarra” (2001) vende perto de 25 mil cópias somente no circuito independente, segundo os músicos. Chega a ser pirateado,

¹⁸ Renato Casanova inicia os shows enrolado na bandeira do Espírito Santo e depois a joga para o público.

mesmo sem ainda estourar nas rádios. Em 2002, o grupo é contratado pela multinacional Sony Music, que regrava o primeiro álbum destituindo-o de sua característica mais marcante, os tambores (informação verbal)¹⁹. Em 2002, o Casaca concorre ao Prêmio Multishow de Grupo Revelação.

Os movimentos ascendentes de Manimal e Casaca são acompanhados por uma expressiva projeção midiática local e nacional da cena musical capixaba, em inúmeros shows e lançamentos de discos. Em 2004, o congo promovido a espetáculo de massa ganha projeção “especial”. Mídia nacional, músicos e população celebram a escolha da música “Da, Da, Da”, do Casaca, para despertar o robô Spirit, da Nasa, em Marte.

Conclui-se que, a tradução cultural do congo, na contemporaneidade, se impõe entre a forma e o sentido tradicional e o que se adapta ao consumo cultural midiático. Alguns aspectos são retirados, outros moldados, misturados a elementos distintos, ganhando novos sentidos, produzindo novas identidades e novas significações. Um processo que evidencia os modos como as identidades – ou múltiplas possibilidades de identidades, em questão – são reconstruídas em um circuito próprio de produção cultural, articulado aos meios de comunicação e à apropriação da cultura tradicional.

Vale ressaltar que esses movimentos de hibridação e tradução, neste caso, não são movidos pelo desaparecimento da forma tradicional do congo, que permanece e até se fortalece com esse processo, com a organização de inúmeras associações de bandas de congo e de folclore, no Espírito Santo, na defesa do seu patrimônio imaterial.

Falar, portanto, em apropriação da cultura folk pela cultura de massas (e erudita), atualmente, implica em considerar a articulação de interesses em torno do ganho cultural, simbólico e econômico tanto para os agentes que promovem tais apropriações, e as transformações delas resultantes – a exemplo do congopop aqui analisado – quanto para os grupos populares folclóricos.

¹⁹ Segundo o empresário do grupo, Alexandre Mignoni, em depoimento à autora, o segundo disco, Casaca (2002), lançado pela Sony, teve 25 mil cópias prensadas e 23 mil vendidas (duas mil foram destinadas à promoção).

BIBLIOGRAFIA

BENJAMIN, Roberto. “A nova abrangência da Folkcomunicação”. PCLA - Volume 1 - número 1: outubro / novembro / dezembro 1999 (disponível em: <http://www2.metodista.br/unesco/PCLA/revista1>)

BIARD, Auguste-François. “Viagem à Província do Espírito Santo”. Vitória: Secretaria Municipal de Cultura, 2002.

BURKE, Peter. “Cultura popular na idade moderna”. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
_____ “Hibridismo cultural”. Porto Alegre: Editora Unisinos, 2003.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2000.

HALL, Stuart. “A identidade cultural na pós-modernidade”. 5. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2001.

JANOTTI JUNIOR, Jeder. “Aumenta que isso aí é Rock and Roll”. Rio de Janeiro: E-papers, 2003.

KNIGHTS, Vanessa & BIDDLE, Ian. “Repensar la nación: entre lo local y lo global en el siglo veintiuno”. CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL PARA O ESTUDO DA MÚSICA POPULAR (IASPM), 5., 2004, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: Associação Internacional para o Estudo da Música Popular/Seção Latino-Americana, 2004. Disponível em: <<http://www.ncl.ac.uk/sacs/papers>>. Acesso em: 01 set. 2004.

LINS, Jaceguay. “O Congo do Espírito Santo: uma panorâmica musicológica das bandas de congo”. (no prelo).

MUKUNA, Kazadi wa. “Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira: perspectivas etnomusicológicas”. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

NEVES, Guilherme Santos. “Bandas de Congo: Cadernos de Folclore”. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

TELLES, José. “Do frevo ao maguebeat”. São Paulo: Editora 34, 2000.

WILLIAMS, Raymond. “Cultura”. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

ORTIZ, Renato. “Mundialização e Cultura”. São Paulo: Brasiliense, 2003.



_____. “Um outro território: ensaios sobre a mundialização”. 2. ed. São Paulo: Olho D’água,
1999.