



3 Folcloristas como Intérpretes da Nacionalidade: notas etnográficas sobre o jongo no “espetáculo da brasilidade”

Wilson Rogério Penteado Júnior*

* Professor de Antropologia da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia.

Resumo – Em 2005, o jongo – expressão sócio-cultural marcada pelo desafio de palavras cantadas e pela dança, cujos referenciais histórico-culturais remontam à chegada de negros bantu no sudeste brasileiro – foi reconhecido, oficialmente pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, 'Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil'. A busca do entendimento acerca dos meandros que envolvem a questão da patrimonialização do jongo nos remete a um recorte específico da temática da memória social: seu comprometimento com as narrativas nacionais. Para este artigo, problematiza-se a atuação dos folcloristas de meados do século XX, entendidos aqui como “intérpretes da nacionalidade” (cf. Vilhena, 1997). Constatou-se que tal círculo de intelectuais teve papel decisivo no trabalho de inserir o jongo no cenário de uma pretensa “brasilidade” entendida como a essência da nação em sua mais fiel tradução.

Palavras-chave: Jongo; Folcloristas; Memória social; Narrativas nacionais; Patrimônio cultural;

Abstract – In 2005, jongo dance - social-cultural expression marked by words sung and by the dance, whose historical-cultural references going back to the arrival of Bantu blacks in the Brazilian southeast - was recognized, officially by the Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, 'Immaterial Cultural Heritage of Brazil'. The understanding about the meanders involving the issue of jongo heritage refers us to a specific cut the theme of social memory: its commitment with the national narratives. This article analyzes the actuation of folklorists of the mid 20th century, understood here as interpreters of nationality (Vilhena, 1997). Notes that this circle of intellectuals had a decisive role in the work of insert jongo in the scenario of an imagined "Brazilianess" understood as the essence of the nation in its most faithful translation.

Keywords: Jongo dance; Folklorists; Social memory; National narratives; Cultural heritage.



“A roda [de jongo] se forma normalmente com homens e mulheres. Um par sai dançando, logo seguido de outros, até que todo mundo tem par, e dança. Mas, mesmo sem par, sozinho, e são os negros, as pretas velhas com suas saias rodadas, negrinhas espevitadas que já rebolam com malícia, mulheres levando à ilharga os filhos que não têm com quem deixar, moleques e molecas que ainda não sabem tirar ponto mas enchem o terreiro com seus passos e saracoteios, incorporando-se à angoma, para que o jongo continue nos pés, nas ancas, nas bocas e nas almas dos filhos dos africanos que vieram perpetuar-se nas terras do Brasil”. (RIBEIRO, 1984, p.12).

Para efeitos analíticos, podemos definir o jongo como uma expressão sociocultural marcada pelo desafio de palavras cantadas, mediadas por sons percussivos, e que envolve dança, cujos referenciais histórico-culturais remontam à chegada de negros *bantu* no sudeste brasileiro. Praticado desde, pelo menos, o século XIX, conforme atestam registros históricos (AGOSTINI, 2002; SLENES, 2000, 2007; SOBRINHO, 1978; STEIN, 1990, 2007), temos sua presença ainda hoje em determinadas localidades da região sudeste brasileira (Estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Espírito Santo). Em 2005, o jongo foi reconhecido oficialmente “Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil”, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

Em outras ocasiões (PENTEADO Jr., 2010; 2015), debrucei-me a analisar o processo de reconhecimento do jongo enquanto patrimônio cultural da nação, buscando entender os meandros que envolvem a questão. No presente artigo, detenho-me à atuação de uma parte específica da intelectualidade brasileira, os folcloristas, que tiveram papel fundamental no processo de visibilização do jongo no plano das narrativas nacionais. Não à toa, é este o tema que nos guiará neste texto reflexivo. Juntamente com autores como Brandão (1985), Vilhena (1997), Rapchan (2000), Cavalcanti (2001) e outros, guardadas as devidas especificidades de análise, tenho lançado um olhar atento e cuidadoso sobre os estudos de folclore e suas interfaces com o campo das Ciências Sociais. Este parece-me um exercício que, definitivamente, nos provoca a pensar a interdisciplinaridade na região forenteira que marca aqueles estudos e nosso campo de atuação e reflexão – mais precisamente, a Antropologia e a Sociologia. Ao mesmo tempo, da maneira que este artigo se insinua, leva-nos a uma discussão temática que se impõe cara: a memória social, seus moneios e dimensões. Assumindo a força potencial que possuem os dados etnográficos para a compreensão da realidade vivida, desenvolvo o presente texto a partir de minha fala em diálogo com as falas daqueles profissionais que se voltaram a interpretar e identificar a nação a partir da perspectiva do Folclore, e da relação deles com os sujeitos que marcaram suas pesquisas empíricas. Em síntese, busco problematizar a atuação dos folcloristas no processo de



¹ Assim sendo, se faz importante notar que quando fizer referência aos ‘folcloristas’, estarei me referindo, especificamente, aos folcloristas circunscritos no período apontado acima.

visibilização do jongo no âmbito das narrativas nacionais do Brasil; um caminho interpretativo possível para entendermos parte importante da memória nacional e, não menos interessante, a importância desta classe de intelectuais vista, categoricamente nos dias atuais, como diletante.

A despeito de todas as críticas – muitas das quais, notadamente pertinentes – endereçadas aos estudos de folclore, o que interessa para o momento é a possibilidade de uma análise a partir do material produzido no âmbito daquela área do conhecimento, partindo do suposto de que muito tem a nos dizer e a propor. Analisado holisticamente, o material folclorístico referente à prática do jongo revela aspectos importantes da constituição e projeção daquela prática sociocultural em diálogo com a própria ideia de “cultura nacional”. Se a construção e legitimação da noção de “brasilidade” configura-se sempre em um “campo de batalhas”, conforme adverte Daryle Williams (2001), é importante refletir sobre o próprio lugar dos folcloristas e sua atuação. Evidentemente, suas falas não são isoladas nem, tampouco, seus trabalhos desenvolvidos ingenuamente. Parece, então, haver uma questão maior que merece ser considerada: os folcloristas, inseridos no “campo de batalhas” para definir a “brasilidade”, colocaram para si a tarefa de, em última instância, traduzir a “tônica” nacional através de seus objetos de estudo, privilegiados como a tradução das “coisas do povo”. Neste tocante, foram eles, os folcloristas, que propiciaram em grande medida – ou

melhor, encamparam a tarefa de – identificar o jongo num processo pautado pelo “discurso retórico da perda” (GONÇALVES, 1996) e num diálogo dinâmico com os próprios praticantes mobilizando-os, para juntos, folcloristas e jongueiros, conferirem notoriedade a esta prática.

A partir da análise do material folclorístico atinente ao jongo, é possível compreender as formas através das quais esta prática sociocultural aparece projetada por aqueles folcloristas, as formas com que tais profissionais a concebiam, bem como a atuação dos próprios jongueiros à época, esboçada a partir do olhar daqueles que os registravam. Pois, como bem sugere Vilhena (1997), a relação empreendida entre os folcloristas e os sujeitos observados não se configurava sempre de baixo para cima, como supõem as expressões mais ingênuas da autenticidade folclórica, nem necessariamente de cima para baixo, como denunciam os críticos dos estudos de cultura popular. Nesse sentido, a hipótese é a de que há uma *relativa circularidade* entre sujeitos pesquisados e pesquisadores, ou seja, “um conjunto de trocas que não excluem a dominação, a violência simbólica e a resistência cultural, mas que nunca é unidirecional” (VILHENA, 1997, p.29).

Assim, o jongo aparece marcadamente inserido no nível das narrativas nacionais, isto é, entendido como elemento destacado da “cultura brasileira”, através do trabalho empreendido por folcloristas de meados do século XX, especialmente, o período compreendido entre as décadas de 1940 e 1960¹, que, envolvidos



no assim chamado “movimento folclórico brasileiro” – expressão usualmente empregada por aqueles intelectuais à época e recuperada como categoria analítica pelo antropólogo Luis Rodolfo Vilhena (1997) –, elegeram tal prática sociocultural como um de seus temas de registro, atuando especificamente em pequenas cidades do Estado de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Espírito Santo.

Na condição de “intérpretes da nacionalidade” – termo também cunhado por Vilhena (1997) –, legitimaram o jongo como prática sociocultural portadora de especificidades, através da missão que lhes cabia – a de identificar *provas de brasilidade*, isto é, identificar aquilo que a nação conteria de mais ‘genuíno’ – e do discurso que encampavam – preconizando o cuidado e preservação com as ‘coisas do povo’, entendidas por eles como tradutoras de *nossa identidade* nacional. Veremos que, neste caso, o jongo é apresentado – e representado – a partir de noções de “tempo” e “espaço” específicas, onde os recônditos lugares do país – as cidades interioranas – e um “passado” que não é mensurado cronologicamente, mas idealizado como estando próximo ao “momento originário” do jongo, conferem a carga de “tradição” a esta prática tornada tema pelos folcloristas, entendida como elemento componente daquilo que caracterizaria a “cultura *autenticamente* brasileira”.

Os folcloristas e a tradução das ‘coisas do povo’

“Registrem fielmente, sem enfeitar, sem interpolar, sem modificar” (ALMEIDA, 1971, p.12). Era essa a recomendação expressa de um dos mais eminentes folcloristas brasileiros de meados do século XX, Renato Almeida. Sua recomendação não era fortuita, ela estava atrelada à própria justificação do trabalho folclorístico: registrar com fidelidade as “coisas do povo”, pois elas, no limite, revelariam a própria essência da nação brasileira. Definitivamente, para os folcloristas, “brasilidade” se colocava como sinônimo de autenticidade – aquilo que seria próprio da nação e que estaria disseminado nas coisas do “povo” –, cuja missão de identificação, registro e apelo de preservação ficaria a cargo destes mesmos profissionais.

“Registrar antes que desapareçam as manifestações populares” é o que, ao cabo, marca a prerrogativa dos folcloristas em seus estudos de folclore. Os discursos acerca da “morte” iminente de determinadas práticas socioculturais e os de que é preciso documentá-las antes que se percam totalmente da memória do *povo* sempre estiveram presentes nos trabalhos folclorísticos.

Tal como narrada sua “versão de origem”, o termo *folk-lore* teria aparecido pela primeira vez na imprensa em 1846, cunhado por Ambrose Merton – pseudônimo de William John Thoms (1803-1885) – em uma carta endereçada à revista *The Atheneum*, de Londres, em que os vocábulos da língua inglesa *folk* e *lore* foram unidos com a intenção de significar um campo de estudos do “saber tradicional de um povo”. Este termo passou a ser utilizado então



² No Brasil, após a reforma ortográfica de 1934, que eliminou a letra k, a palavra perdeu também o hífen e tornou-se ‘folclore’.

³ De acordo com Renato Ortiz (1992), o neologismo inglês, *folk-lore*, não é apenas uma inovação terminológica – ele encobre uma disposição que redefine o estudo das tradições populares. E tal mudança pode ser focalizada na *Folklore Society*, criada na Inglaterra do século XIX. Os ingleses fundaram a primeira associação de folclore cuja ambição era transformá-lo em uma nova ciência. “A *Folklore Society* agrupava um conjunto de intelectuais e, através de publicações, palestras, congressos, pretendia organizar e divulgar o estudo da cultura popular de forma sistemática e dinâmica. O tom nostálgico é revelador; trata-se de lutar contra o tempo. O esforço colecionador identifica-se à idéia de salvação; a missão é congelar o passado, recuperando-o como patrimônio histórico” (ORTIZ, 1992, p.28).

⁴ De acordo com Vilhena (1997), “... as comissões estaduais também padeciam da ausência de recursos financeiros que mantiveram a Comissão Nacional dependente do trabalho voluntário dos seus membros. As autoridades estaduais financiavam por vezes semanas e congressos, atraídos pela dimensão de espetáculo desses eventos. O mesmo, porém, não ocorria com a atividade cotidiana de pesquisa que se esperava das comissões estaduais e que tinham grandes dificuldades de implementar” (VILHENA, 1997, p.100).

para fazer referência às “tradições”, “costumes” e “superstições” das classes populares. Na mesma carta, Thoms afirmava que muito de interessante já havia se perdido, mas que ainda era possível salvar muita coisa, se houvesse ‘um esforço a tempo’.

Apesar de surgido no ano de 1846, foi somente em 1878 que o termo *folk-lore*² passou a ganhar legitimidade por conta da fundação, naquele mesmo ano, da *Sociedade de Folclore*, em Londres³ (ORTIZ, 1992).

Particularmente, no caso brasileiro, os rumos para a institucionalização dos estudos de folclore se deram a partir da assinatura, em 1946, da convenção internacional que criou a UNESCO, em que se definia que cada um dos seus países membros deveria igualmente criar “Comissões Nacionais ou Organismos Nacionais de cooperação para atuarem com capacidade consultiva (...) junto à Conferência Geral funcionando como agentes de ligação em todos os assuntos que a eles se referirem” (cf. Boletim do IBECC, 1 (1):13 *apud* Vilhena, 1997, p.94). O Brasil, atendendo a tal exigência, instituiu, por decreto-lei de 13 de julho de 1946, junto ao Ministério das Relações Exteriores, o Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura, o IBECC (VILHENA, 1997).

Composto por intelectuais brasileiros de renome e pelas instituições educacionais, científicas e culturais, caberia ao IBECC intermediar o contato com a UNESCO. Na medida em que esse órgão começou a organizar-se, formaram-se nos seus primeiros meses de existência várias comissões dedicadas a diversos temas e

áreas de conhecimento, dentre as quais a Comissão Nacional de Folclore – CNFL.

De acordo com Vilhena (1997), já em sua primeira reunião, a referida Comissão propunha-se um ambicioso plano de trabalho envolvendo diversas iniciativas para dinamizar o folclorismo brasileiro. No entanto, à medida que os debates avançaram, as pretensões foram ficando mais modestas. “Sem recursos financeiros, a CNFL pôde contar apenas com a dedicação dos folcloristas que nela se integraram sem nenhuma remuneração” (VILHENA, 1997, p. 97). Contudo, uma medida por ela adotada garantiria um fôlego maior às suas atuações: a criação de subcomissões estaduais, dando-lhes plena autonomia, para que pudessem contribuir com o programa dos estudos folclóricos em âmbito nacional. Desde então, as subcomissões foram se espalhando pelo Brasil, tendo sido criadas (mesmo que muitas delas não tenham funcionado continuamente) em todos os estados brasileiros⁴. Uma vez escolhido o seu secretário-geral, as Comissões Estaduais gozavam de uma grande autonomia, subordinando-se à CNFL apenas nas questões de caráter doutrinário. Sediadas nas capitais de estado,

(...) essas comissões deveriam contar ainda com correspondentes do interior, formando um grande *network* de folcloristas, coordenados pela CNFL e cuja extensão cobria boa parte do território nacional. (VILHENA, 1997, p. 98-99).



⁵ Respectivamente, o ano que marca o início de atuação da CNFL e o ano do Golpe Militar de 1964 que propicia a interrupção dos projetos alentados pelo ‘movimento’ no país.

⁶ Sobre o debate envolvendo Ciências Sociais e Folclore no âmbito brasileiro consultar a obra de Florestan Fernandes, *O Folclore em Questão* que permite nos situar no debate empreendido por este sociólogo com os estudos de folclore, e para uma visão mais ampla a respeito da atuação dos folcloristas no empenho de delimitarem e legitimarem o folclore como campo do conhecimento no Brasil, ver o primoroso trabalho do, tão citado neste artigo, antropólogo Luís Rodolfo Vilhena, *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. A tensão envolvendo cientistas sociais e o campo do folclore pode ser bem exemplificada em artigo escrito por Edison Carneiro – “A sociologia e as ambições’ do folclore”, em comunicação feita à CNFL. [Documentos da CNFL/IBECC, n. 429] –, no qual Florestan Fernandes, Roger Bastide e seus discípulos são criticados por, em seus trabalhos, demonstrarem um constante “desprezo pelo labor do folclorista e a segurança de que só a sociologia pode[ria] entender os fenômenos folclóricos em sua plenitude” (CARNEIRO *apud* CAVALCANTI & VILHENA, 1990, p.81).

Agindo assim, tais intelectuais organizados em torno da CNFL expressavam a sua identidade como um grupo que não apenas compartilhava um tipo de produção intelectual específica, mas, principalmente, adotava um engajamento coletivo na defesa das tradições populares, posto que o folclorismo propunha, acima de tudo, uma solução de identificação com a “nação” através do “povo”, em que eles, folcloristas, desempenhariam um papel de articulação decisivo.

No entender de Vilhena (1997), a atuação daqueles profissionais pode ser entendida como um “movimento folclórico” no Brasil, que esteve em plena atuação pelo menos entre os anos de 1947 e 1964⁵. Ali, os folcloristas se empenharam enormemente para a institucionalização de sua disciplina, enquanto campo legítimo do conhecimento. Acreditava-se, desde os pioneiros, que a institucionalização dos estudos de folclore no país seria capaz de fornecer, além de recursos de ordem financeira, a introdução desta área do conhecimento nos círculos acadêmico-universitários, o que, de fato, não ocorreu (VILHENA, 1997).

Muito embora folclore, sociologia e antropologia fossem interlocutores próximos, naquele período, evidenciava-se entre tais disciplinas um processo de construção de “seus respectivos campos de ação (...) vislumbrado num jogo de atribuições e auto-definições” (CAVALCANTI & VILHENA, 1990, p.75) marcadamente tenso.

Na disputa por espaços institucionais, folcloristas brasileiros, em seus esforços no sentido de legitimarem sua produção e definirem espaços em que pudessem atuar, tiveram de enfrentar os questionamentos dos cientistas sociais relativos tanto à sua cientificidade e ao caráter do conhecimento que produziram, quanto às questões de método e objeto; cobrança que não foi somente externa, mas correspondeu a parâmetros que os próprios folcloristas colocaram para si e tentaram satisfazer, de modo a buscar o caráter científico da produção (RAPCHAN, 2000).

Não irei aqui discorrer sobre as vicissitudes que marcaram a tensão em região fronteiriça entre o campo dos estudos de Folclore e o das Ciências Sociais. Deixemos tal tarefa para ocasião oportuna⁶. Detenhamo-nos, por agora, à atuação dos folcloristas no que se refere ao lugar propiciado ao jongo nas narrativas nacionais. Adentremos, pois, no conteúdo produzido por eles a respeito da prática do jongo, observando seus pressupostos, perspectivas e modos de atuação.

A ‘descoberta’ do jongo nos registros folclorísticos

Ao desenvolver uma leitura interessada sobre parte da produção de folcloristas da região sudeste do Brasil, constata-se que, embora não tenham dedicado trabalhos inteiros ao jongo, as ‘breves notas’ e textos de considerável número de páginas que publicaram sobre o assunto em revistas e partes de livros,



⁷ Oneyda Alvarenga teve sua atuação destacada desde os finais da década de 1930, quando ao lado de Mário de Andrade, na condição de diretora da Discoteca Pública Municipal de SP, órgão ligado à Divisão de Expansão Cultural, chefiada por Mário de Andrade, empenhou-se em organizar grande acervo musical através de melodias e depoimentos colhidos em diversas partes do Brasil, com destaque às regiões Norte e Nordeste, através da Missão de Pesquisas Folclóricas. Através de gravações, filmagens, fotografias e descrições do maior número possível de manifestações populares, executadas por diversos profissionais, Oneyda Alvarenga “sistematizou boa parte das informações em publicações feitas pelo departamento de Cultura e organizou o Fichário Folclórico da Discoteca” (TONI, 1986, p.7).

especialmente entre as décadas de 1940 e 1960, têm muito a nos dizer.

O olhar voltado à produção folclorística referente ao jongo tem o intuito de entender a importância da atuação daqueles profissionais para a representatividade que tal prática sociocultural passou a ter enquanto tema da nacionalidade. No âmbito das narrativas nacionais foram eles, os folcloristas, quem registraram e colocaram em evidência a prática do jongo, elegendo-a como um dos inúmeros “tesouros” que o Brasil seria capaz de comportar em sua “riqueza e diversidade culturais”.

Obedecendo à máxima folclorística, os estudos produzidos por folcloristas à época concebiam a existência de um jongo “mais fortificado e essencial” em tempos anteriores, apontando que o registravam naquele presente etnográfico como uma prática a “caminho do fim”. É como se, na visão daqueles profissionais que começaram a registrar a prática do jongo na década de 1940, houvesse um jongo “mais puro”, “mais autêntico” e “mais vivaz” antes daquele período; daí a justificativa do ofício que empreendiam, registrando o que ainda era possível diante da inevitabilidade da descaracterização e consequente perda propiciada pelo “tempo histórico corrosivo”.

Curiosamente, ao mesmo tempo em que aqueles profissionais discursavam sobre a ação de “descaracterização” do “tempo histórico” sobre as “manifestações populares”, apregoando a elas um processo de “morte”, compartilhavam a noção de que

ainda havia muito que registrar do cenário popular. Oneyda Alvarenga⁷, em finais da década de 1940, por exemplo, classificava o “folclore musical brasileiro [como sendo] ainda um cipoal bravo” [ALVARENGA, 1947 (1982, p.9)], no sentido de que precisava ser desbravado a partir de mais estudos. Postura semelhante fora adotada por Rossini Tavares de Lima ao argumentar, em meados da década de 1950, que o folclore no Brasil devia ser mais estudado, principalmente em SP, cujo mérito até aquele momento coubera apenas a Mário de Andrade (TAVARES DE LIMA, 1954).

É certo que tais apelos estavam comprometidos diretamente com a missão empreendida pela classe de folcloristas, de documentar a exaustão as práticas socioculturais entendidas por eles como valiosas à catalogação da cultura nacional. Ao mesmo tempo, tais apelos estampavam o próprio projeto por eles empreendido, de se firmarem como campo autorizado a uma atividade fim, a do registro das ‘coisas do povo’. Destarte, no bojo de tais apelos, a prática do jongo era incluída enquanto tema carente de estudos. Sendo referida inicialmente a partir de definições bastante genéricas, processualmente, iam-se reclamando mais informações sobre ela.

Em sua *História da Música Brasileira*, publicada ainda em 1942, o eminente folclorista Renato Almeida referia-se à prática do jongo como uma variedade de samba, com dançarinos se exibindo no centro da roda, individualmente,



⁸ A cana-verde, não foi muito abordada pelos folcloristas, sendo descrita genericamente como uma “manifestação do meio rural” em que se desenvolve desafios e cantorias à moda de viola.

(...) numa coreografia complicada de passos, contorções violentas e sapateado, com acompanhamento de instrumentos de percussão, sendo o canto, de estrofe e coro, sustentado pelos tambores. (ALMEIDA *apud* RIBEIRO, 1984, p.17).

Naquela mesma década, Oneyda Alvarenga [1947 (1982)] fazia suas observações sobre o jongo a partir de uma melodia com a qual havia se deparado no acervo que organizava. Atribuindo a Luciano Gallet a “única descrição precisa de que se disp[unha] sobre esta dança” [Alvarenga, 1947 (1982, p.162)], a autora argumentava que,

Musicalmente, quase nada se pode informar ainda sobre o Jongo, pois a única melodia registrada em livro é uma colhida por Luciano Gallet no Estado do Rio. [e que] Nos arquivos da Discoteca Pública Municipal [de São Paulo] existe uma melodia, registrada como de Jongo. Entretanto, pelo texto e pela melodia parece tratar-se de uma legítima Cana-Verde⁸. [ALVARENGA, 1947 (1982, p. 163)].

Assim como Oneyda Alvarenga, todos os folcloristas que se interessaram pela prática do jongo, elegeram a fonte de Luciano Gallet como o primeiro registro sobre o tema.

Compositor, regente e folclorista, Luciano Gallet foi um reconhecido pesquisador da “música popular” na primeira metade do século XX, cuja ambição maior era a “construção de uma ‘música brasileira’” (ABREU & MATTOS, 2007, p.81). A recuperação de uma doença o teria levado a passar um tempo numa

fazenda no interior do Estado do Rio, em 1927, onde “recolheu ‘cantos e danças dos negros’, assim como (...) parlendas e modismos fluminenses” (ABREU & MATTOS, 2007, p. 82); ali, Gallet teria presenciado e registrado uma sessão de negros dançando o jongo. Os dados que recolhera foram incluídos no livro *Estudos de folclore*, publicado em 1934, após sua morte, por iniciativa de sua viúva, D. Luiza, num trabalho conjunto com Mário de Andrade, cujo objetivo era o de “preservar duma possível dispersão os escritos que o folclorista deixou sobre o populário musical” (ABREU & MATTOS, 2007, p. 82).

Evidentemente que, antes mesmo da data do registro feito por Gallet, a prática do jongo já havia sido citada. Por exemplo, em uma nota constante do *Jornal do Comércio*, datada de 8 de abril de 1884, em que se publicavam reclamações contra um ajuntamento de negros envolvendo cantos e danças, mencionava-se o termo “jongo”, identificado como “‘dança africana’ que trazia muitos incômodos aos vizinhos pelas contendas provocadas” (ABREU & MATTOS, 2007, p.80). No entanto, esse tipo de fonte não se mostrava necessariamente interessante aos folcloristas. Interessavam-lhes as descrições realizadas *in loco*, por eles próprios ou por outrem, comprometidas com os próprios pressupostos folclorísticos em que o registro detalhado ganhava lugar destacado. Destarte, tal estudo de Gallet foi citado numa sequência ininterrupta por todos os folcloristas que se aventuraram a escrever sobre o jongo como tema de estudos.



⁹ Como veremos nas páginas que se seguirão, a tal “região cultural” delimitada ao jongo nos estudos folclóricos é a região sudeste brasileira, com destaque para os estados do Rio de Janeiro e São Paulo.

Entretanto, mesmo vindo no registro daquele compositor uma fonte pioneira a ser considerada sobre o tema, os folcloristas – no ímpeto pela busca de “fatos originários” das práticas culturais – não pouparam esforços para enxergar o tema do jongo em datas mais remotas, através da leitura de diários de viajantes.

O folclorista Rossini Tavares de Lima (1956), baseando-se numa crônica de J. Fagundes, produzida em 1906 e publicada em 1956, sob o título “Um cinqüentenário de 1906”, em *A Gazeta*, desenvolveu o esforço de enxergar ali a prática do jongo, mesmo sem que o tal cronista tivesse nomeado a prática que observara. Escreve Tavares de Lima:

Na viagem de ida e volta durante a estadia na fazenda da serra, os alunos do Seminário se divertiam a entoar canções tradicionais e também a dançar o jongo, que, na opinião de J. Fagundes, pouco avisado das coisas do nosso folclore afro-brasileiro, era uma expressão seminarista. Mas, ao descrever a dança, ele não faz outra coisa senão pintar o jongo, expressão folclórica dos nossos negros, como ainda hoje pode ser visto em sua região cultural⁹. Escreve o cronista que eles formavam um círculo, ficando um estudante ao centro. A seguir, cantavam e batiam palmas, enquanto o do centro tinha o direito de se fazer substituir por um dos da roda e assim sucessivamente. Para identificar a mencionada dança ao jongo dos negros, faltariam apenas o tambu e o candongueiro, instrumentos que, como era natural e compreensível, não possuíam os moços do Seminário. (TAVARES DE LIMA, 1956).

Curiosamente, Tavares de Lima, a partir da tal crônica, entendia como sendo a dança do jongo aquela desenvolvida por estudantes seminaristas, como que sugerindo que esta expressão cultural já

estivesse popularizada o suficiente a ponto de ser cultuada como ritmo de diversão por grupos tão diversos como um grupo de seminaristas no início do século XX. Entretanto, observava ali a falta dos instrumentos tidos como de excelência da dança – o tambu e candongueiro –, evidência, entretanto, que não o impediu de qualificar a dança como sendo o jongo, argumentando ser “natural e compreensível” que tais “moços do Seminário” não possuísem tais instrumentos.

A folclorista Maria de Lourdes Borges Ribeiro [1960 (1984)], autora do estudo mais completo entre os folcloristas sobre o jongo, seguindo os passos de Tavares de Lima (1956) e recuando ainda mais no tempo, buscava nas descrições de um viajante alemão em estada no Brasil, inspiração para afirmar a presença do jongo entre negros de uma aldeia do século XIX, sendo sua principal motivação a descrição feita pelo viajante acerca do instrumento tocado – uma espécie de tambor feito de um tronco de árvore escavado, que se afina para baixo, sobre o qual há uma pele esticada. Escreve a folclorista que: “Do começo do século XIX, temos uma descrição de dança observada por [Joahann Emmanuel] Pohl, em 1817, no roteiro Rio de Janeiro (RJ)-Juiz de Fora (MG), que (...) julgo poder identificar ao jongo, pela forma do canto e pelo instrumental” (RIBEIRO, 1984, p.16).

O esforço empreendido por tais folcloristas em atribuir a existência da prática do jongo em documentos que não mencionam seu nome parece bastante revelador: mostra-nos que aqueles



folcloristas de meados do século XX estavam bem convencidos de que a prática do jongo correspondia a uma de nossas “raízes brasileiras” e, portanto, poderia tanto estar presente numa aldeia de negros no começo do século XIX, como nas “brincadeiras” de seminaristas do início do século XX.

O empenho daqueles profissionais em atestarem a “antiguidade” do jongo se deve, ao mesmo tempo, ao comprometimento que tinham em qualificá-lo como expressão de um distante passado, apresentado em seu estado mais “puro”, como numa aldeia de negros do início do século XIX no circuito Rio de Janeiro-Juiz de Fora, ou, talvez, não tão mais em seu estado de “pureza”, mas espontâneo, o suficiente para ser dançado entre jovens seminaristas em São Paulo, no início do século XX, podendo-se, então, atestar toda sua autenticidade enquanto algo “genuinamente brasileiro”. Pureza e espontaneidade eram, pois, referenciais caros aos folcloristas na tarefa de observar as práticas socioculturais que registravam, sem o quais, a própria concepção de “autenticidade” e de “genuinidade” deixavam de ganhar sentidos plenos.

Guiados por tais pressupostos, nos registros *in loco* que desenvolviam, os folcloristas cuidavam de estabelecer sempre o discurso diferenciador entre aquilo que se apresentava como o jongo “mais autêntico” e o jongo em situação de “descaracterização”. O folclorista Renato Pacheco, por exemplo, ao

observar um evento de jongo em finais da década de 1940, no Estado do Espírito Santo, relatava que:

Aqui mesmo já assistimos a dança do jongo. Foi em Paul, no Cais das Barcas. Era 3 de outubro, domingo, dia dedicado à devoção de Santa Terezinha. Enquanto o padre Barros discursava sobre a salvação das almas, o povo longe da Igreja dançava e sambava ao som de cuícas, tambores e ‘casacas’ De um em um todos entravam na roda para dançar, cantando: ‘*Ai minha Nossa Senhora, quem nunca viu que venha ver agora*’ (bis). (PACHECO, 1948).

Segundo o autor, tratava-se “evidentemente de um jongo deturpado pela cidade”.

Mas agora Miguel Rodrigues Faria manda-me uma ‘Comunicação’ de um *perfeito jongo* (...) dançado no sul do estado, em Guaçuí, em duas festas. (...) Alguns ‘pontos’, que me vieram da mesma fonte, vão a seguir. ‘Sete lotes de burros’, mas a cangalha é uma só’ – desafio lançado aos demais exprimindo que dos presentes nenhum quis tomar a frente. ‘Não mexe com todo preto que, que mangambaba (marimbondo) está aí mesmo’ – que não provoquem, o cantor está presente. ‘Toco de embaraúna, desanimou pica-pau’ – refere-se a um jongueiro vencido. ‘Não cavaca murundo, que tatu está aí mesmo’ – que não provoquem – (cavacar murundo, cavar a terra). (...) Ironizando com um grande proprietário de terras, (...), ‘Tanto pau no mato, só embaúba e coroné...’ E com estes uma infinidade de ‘pontos’ todos mostrando o espírito simples e alegre de nossa gente do interior” (PACHECO, 1948 – grifos meus).

Interessante nos atermos à concepção do folclorista de que a prática do jongo no cais das Barcas – região portuária, portanto – era deturpada e que o jongo “perfeito”, isto é, dotado de ‘autenticidade’, sem “intervenções descaracterizadoras” estava em Guaçuí, lugar que mostra “o espírito simples e alegre de nossa gente do interior”.



Tão interessante quanto, é perceber na produção deste mesmo folclorista a concepção subjacente ao pensamento folclorístico referente ao “poder corrosivo” do tempo histórico. Referindo-se ao jongo praticado oito anos mais tarde naquele mesmo lugar que classificara como o espaço do “jongo perfeito”, o folclorista capixaba, em 1966, observava um jongo que, segundo sua concepção, apesar de persistir, estava em situação de descaracterização iminente. A apresentação descrita pelo autor aconteceu na noite de 1º. de outubro na Praça da Estação pela ocasião dos festejos do dia da cidade de Guaçuí. Pedro Celestino Jerônimo, de 67 anos, era o mestre jongueiro e foi quem comandou a roda, da qual participaram exclusivamente os membros de sua família, inclusive, meninos de 11, 12 anos tocando instrumentos – excelentes instrumentistas, segundo o autor. Ali, menciona a existência de outros jongs nas redondezas: o de Antônio Mendes Jerônimo, 65 anos, no município de Alegre; o de Zacarias Emiliano da Silva, “todos ameaçados ao desaparecimento” (PACHECO, 1966).

Preocupados em registrar as práticas culturais em sua “essência”, os folcloristas primavam por definir, diferenciar e comparar as diversas expressões socioculturais com as quais se deparavam, registrando-as, principalmente, em termos de região geográfica, instrumentais e movimentos corporais. Evidentemente, que o próprio olhar desses profissionais encarregados de descobrir a “essência da nação”, através das práticas populares, estava

orientado por pressupostos teórico-metodológicos pertinentes ao campo do folclore. Como bem observam Marcos Ayala e Maria Ignez Ayala (1987), tratava-se de:

(...) documentar o maior número possível de manifestações, com suas diversas versões e variantes, indicar como se distribuem geograficamente e compará-las com as de outras regiões e países. A partir dessa comparação, buscam-se suas origens no tempo e no espaço, estabelecendo hipóteses a respeito de sua difusão, isto é, como teriam sido transplantadas de um local para o outro e, através deste ato, quais as modificações sofridas. O trabalho se resume à busca de origens e ao chamado *método comparativo*. (AYALA & AYALA, 1987, p.16 – grifos no original).

Pelo método comparativo, os folcloristas que se debruçaram sobre a prática do jongo trataram logo de defini-la em termos de região geográfica, sendo a região sudeste aquela identificada por eles. Oneyda Alvarenga [1947 (1982)], por exemplo, foi enfática ao afirmar que “O Jongo é conhecido pelo menos nos Estados do Rio, Espírito Santo, São Paulo e Minas Gerais”.

O folclorista Alceu Maynard Araújo, num tom romanticamente apelativo, buscando enfatizar algo semelhante à afirmação de Oneyda Alvarenga [1947 (1982)], escreveu:

(...) na *região cafeeicultora* e na franja paulista, fluminense e capixaba da *região da ubá*, a dança do jongo é sem dúvida a mais rica herança da cultura negra presente em nosso folclore. O jongo arraigou-se nas *terras por onde andou o café*. Surgiu pela baixada fluminense, subiu a Mantiqueira e persiste no ‘vale do sol’ e dos formadores do Rio Paraíba do Sul: Paraibuna e Paraitinga. Entrou também pela zona da Mata mineira. (ARAÚJO, 1967, p.201 – grifos no original).



¹⁰ Os principais autores dos estudos de comunidade nessa época no Brasil foram antropólogos norte-americanos como Marvin Harris, Charles Wagley e o próprio Emílio Willems. Para uma abordagem sobre os estudos de comunidade, ver WAGLEY (1954) e DURHAM (2004).

¹¹ Publicada em 1948, a pesquisa desenvolvida por Willems em Cunha foi realizada em 1945, cujos dados encontrados em campo e as discussões estabelecidas por aquela equipe de pesquisa a respeito do material colhido, influenciaram Alceu Maynard Araújo a desenvolver suas pesquisas sobre as “manifestações folclóricas” naquelas imediações, especificamente nos municípios de Taubaté, Cunha e São Luis do Paraitinga, intensificadas em 1947.

Se os folcloristas consagraram o jongo como próprio da região sudeste brasileira, as cidades do interior paulista foram aquelas que mais serviram de cenário para seus registros. Ainda que a “versão de origem” dos estudos sobre o jongo no campo do folclore remontasse a um registro realizado na *zona fluminense* – aquele realizado por Luciano Gallet em meados da década de 1920 –, São Paulo, ou melhor, suas cidades interioranas, se mostraram alvo privilegiado de observação. Tal fato parece ter se devido à marcante atuação da Comissão Paulista de Folclore que, nos idos de 1940 e 1950, realizou um sem-número de notas sobre o jongo em seu Estado de atuação.

Municípios como os de Cunha-SP, São Luis do Paraitinga-SP, Taubaté-SP, Aparecida-SP, dentre outros, configuravam interessantes cenários da prática do jongo descritos pelos folcloristas. Embora se tratassem de registros regionais, não assumiam o papel de regionalistas. Os folcloristas que exaltavam a presença da prática do jongo em tais cidades empreendiam o esforço de ver no “regional” a expressão do “nacional”. Tanto foi assim que procuravam estabelecer comparações em termos de movimentos corporais, instrumentos e melodias em relação a registros em outros Estados.

Naquele cenário interiorano paulista, tomado pela perspectiva da “autenticidade”, o tema do jongo chegou a ser mencionado inclusive nos, assim chamados, “Estudos de Comunidade”.

Entre a tradição e a mudança, a permanência

Preocupado com questões concernentes à “tradição” e “mudança” em pequenas cidades do interior, o cientista social Emílio Willems, que passou pelo município de Cunha-SP, em meados da década de 1940, registrou a prática do jongo.

Embora não tenha encampado o *movimento folclórico brasileiro*, Willems, como muitos estudiosos da época, entre os anos 40 e 50, realizou “estudos de comunidade”, cujas análises eram guiadas por certa dicotomia entre o “rural” e o “urbano”, a “tradição” (entendida como permanência) e a “modernidade” (concebida como mudança que descaracterizaria os laços originais da “tradição”)¹⁰.

O interessante a se observar é que o olhar atento de Willems às expressões socioculturais no município de Cunha, e em especial à prática do jongo, estava comprometido com pressupostos alimentados no campo dos estudos de folclore. Em sua equipe, Alceu Maynard Araújo, eminente folclorista brasileiro, junto a Florestan Fernandes, que, como sabemos, teve seus primeiros trabalhos comprometidos com o tema do folclore, atuaram como “assistentes de pesquisa e companheiros de viagem” (WILLEMS, 1948, p.06)¹¹.

Com o propósito de entender os processos de mudança no município de Cunha-SP, Emílio Willems se deparou com práticas



culturais entendidas e apresentadas por ele em um tom muito ao gosto daqueles que advogavam em favor da riqueza do folclore.

Estivemos em Cunha nos meses de janeiro, março, junho, julho e novembro de 1945. Percorremos 300 quilômetros, aproximadamente, da região rural servindo-nos exclusivamente de animais de montaria. Conhecemos assim uma grande parte do extenso município e de alguns municípios vizinhos (...). Quanto aos métodos ou técnicas aplicados para obter as informações necessárias à confecção deste trabalho, outros não puderam ser postos em prática senão a “observação participante” e a “entrevista”. Inúmeras vezes essas duas “técnicas” confundiram-se numa só que pela cordial e espontânea hospitalidade do povo, se transformava então em participação vivida da nossa parte. É preciso confessar que o contacto íntimo e demorado com o povo de Cunha, suas praxes, crenças e seus costumes, seus moçambiques, *jongos* e modinhas de violeiro, suas danças e festas, está entre as impressões mais profundas da nossa vida, impressão esta, cujos aspectos emocionais, um trabalho científico só muito imperfeitamente pode expressar. (WILLEMS, 1948, p.06 – grifo meu).

Numa Folia do Divino, descrita por Willems naquele município em 1945, a prática do jongo aparecia como elemento da festa:

Na véspera da festa, às 16 horas da tarde, já havia muita gente em torno da capela. A pilha de lenha para a fogueira já estava arrumada e nas barracas ou ramadas vendiam-se café, quitutes, frutas, bebidas e doces. Às 17:30 deu-se a cerimônia de levantamento do mastro com a bandeira do Santo (...) Após o levantamento do mastro, serviu-se um jantar a todos os presentes, numa grande mesa armada ao lado direito da casa da festa. Havia fartura de arroz, feijão, carne e farinha de mandioca (...) Pelas 22 horas iniciou-se o jongo, junto à grande fogueira cujas chamas começaram a crepitar pouco antes. Como em outras ocasiões, os principais

jongueiros são indivíduos de cor (...) O instrumental consiste em um ‘casal’ de tambús ou tambores africanos. O grande é chamado candongueiro (ou Pai João, Pai Toco), o pequeno angoma (ou Joana) (...) Além dos tambús há uma cuíca grande e um ‘guaiá’ (anguaia) que é uma espécie de chocalho. (WILLEMS, 1948, p. 144-145).

Descrita como parte integrante da Folia do Divino, uma das festas mais marcantes naquele campo de relações sociais, a prática do jongo aparecia como “um dos elementos mais constantes e atraentes de qualquer festa de certa importância” (WILLEMS, 1948, p.138) naquele lugar.

Assim, o jongo ganha destaque nas descrições de Willems como expressão local reconhecida e parte do cotidiano e calendário festivo dos moradores. Descrições, no entanto, comprometidas com a ideia de tradição, daquilo que em sua forma tradicional, praticado pelo povo – e “indivíduos de cor”, principalmente –, corria o risco de se perder sob a ameaça da modernização.

Sob o discurso retórico da perda, o jongo, a partir dos anos quarenta, passava a ganhar cada vez mais notoriedade. Abordado ao lado de outras práticas socioculturais por autores como Rubem Braga (1940), por expoentes do movimento folclórico brasileiro, como Renato Almeida (1942), Rossini Tavares de Lima (1946), Alceu Maynard Araújo & Antônio Franceschini (1948), Alceu Maynard Araújo (1949) e Maria de Lourdes Borges Ribeiro [1960 (1984)], ou então nos estudos de comunidade como é o caso do citado estudo de Emílio Willems (1948), o jongo se consagrava



como tema de “manifestação folclórica”, tendo como chancela o aspecto de ser notadamente uma “dança de negros”.

Esboços de *africanidades* no cenário da “brasilidade” – o jongo

Alceu Maynard Araújo (1967) afirmava ser o jongo “sem dúvida a mais rica herança da cultura negra presente em nosso folclore” (ARAÚJO, 1967, p.201), assim como o próprio Willems, insistia no fato de o jongo ser eminentemente de negros, posto que os “que se destacam na cantoria e dança são quase todos indivíduos de cor: pretos e mulatos escuros” (WILLEMS, 1948, p.145).

Tais colocações refletem o consenso estabelecido entre folcloristas e profissionais afins que se interessaram pela prática do jongo, classificada, unanimemente, por eles como *contribuição negra* no Brasil.

O cronista Rubem Braga, no ano de 1940, publicava suas notas a respeito de uma observação *in loco* que realizara sobre a prática do jongo, no litoral do estado do Espírito Santo. Defendendo-se de possíveis acusações de serem superficiais aquelas suas ‘notas’, asseverava que apenas estava a transcrever umas observações que realizou, configurando-se o texto numa “rápida reportagem, e não um estudo, ou coisa parecida” (BRAGA, 1940, p.77).

Escreveu:

O último jongo que assisti (...) foi na noite do dia da festa das canôas (...) no jongo quase não intervinham maritimbas [apelido dado aos pescadores locais classificados pelo autor como ‘não-negros’], e sim pretos, moradores dos arredores (...). Direi que no jongo em questão havia um branco ou dois, mas sem graça. Quem mais brilhava era o preto Benedito Calunga pela maneira muito pessoal e demoníaca de pular e dançar com desespero, às vezes, em pé, às vezes de cócoras. Uma dança realmente bela, cheia de aflição e, como já disse, desespero, mas cheia também de molecagem. (BRAGA, 1940, p.79).

Percebamos as diferenciações étnicas destacadas por Rubem Braga no contexto que observou, em que o jongo aparece qualificado como uma prática dos pretos “moradores dos arredores”, em que os ‘maritimbas’ não se intrometiam, apesar da presença de um ou dois “brancos sem graça”.

Tais observações se mostram importantes não apenas por revelarem a prática do jongo como predominantemente “de pretos”, mas, especialmente, por revelar a própria concepção do cronista que, inexoravelmente, ligava a prática do jongo aos “pretos”, adjetivando como “sem graça” a participação de alguns “brancos” na dança.

Evidentemente, a classificação da prática do jongo como expressão eminentemente “negra” não era algo unidirecional, isto é, ditada exclusivamente pelos folcloristas. Seus registros pareciam sempre estar em constante diálogo com aquilo que pensavam e discursavam os próprios sujeitos pesquisados, no caso, os jongueiros.



Sobre isso, vejamos o que revela Rossini Tavares de Lima, quando de uma descrição que realizou de um jongo dançado na “tradicional Festa de São Benedito”, em abril de 1957, no interior paulista:

Para os próprios participantes da dança, o jongo é de procedência angolosa. Aliás um cantador de Taubaté [vizinho ao município de Aparecida], antes do início do ‘ponto’ (...), recitava:
‘Quando eu veio de Angola, titola
Eu era piquinininho, assim, piquininim
Mas eu veio folgano o jongo’”. (TAVARES DE LIMA, 1957).

Isto é revelador de que, se os folcloristas viam o jongo como “herança africana”, isto se devia a um processo de construção conjunta que envolvia não apenas o senso de valoração daqueles profissionais, mas a auto-atribuição dos próprios jongueiros.

O folclorista Alceu Maynard Araújo (1967), que publicou dados de uma roda de jongo em São Luis do Paraitinga-SP, colhidos em finais dos anos de 1940, nos apresenta um relato que se mostra ainda mais detalhado e revelador sobre a questão em apreço. Sigamos:

Noutro jongo em São Luis [do Paraitinga-SP], conseguimos gravar em fita magnética esta reza feita antes da dança, por Joaquim Honório dos Santos [um jongueiro que parecia ter se destacado diante dos olhos do folclorista]:

“Caxinguelê começu coroanda, macama não sabe como reza zumba mucaiuma angoma. Tengo, tengo aruanda macama não sabe como reza meia-noite em ponto, caminha no campo

de mana Rosa, Gisu cum meia hora de vorta. Não mi chama de pançurudu tecupica ta no campo, não me chame de maguerine, manguerine mais num é de fome, não me chama de cambreta que nega que angoma que me indireita, não me chama de perna torto é cipó que ta no mato, tuda parte que eu chego saravá pau por pau, depois debaxo de tudo pau, saravá pau que sacudia e no fim saravo toco por toco e saravo fôia que caiu”. (ARAÚJO, 1967, p.223).

E, na mesma página em que trazia transcrita tal reza, apresentava em nota de rodapé que:

Em 1948, gravamos esta reza: “Primeiramente saravá Guananzamba, Guananzamba do céu, abaxo de Guananzamba, saravá santo por santo, abaxo de santo por santo, saravá santo cruzêro, abaxo de santo cruzêro, saravá santo que me troxe, debaxo de santo que me troxe, saravo galo por galo, pequeno, por pequeno que seja, saravo dono das casa, saravo festêro, saravo tudo em geralmente”. (ARAÚJO, 1967, p. 223).

Tais transcrições revelam a presença de palavras do complexo linguístico *bantu* no âmbito da prática do jongo. Palavras que, certamente, eram dinamizadas por aqueles jongueiros para atender diversos fins, dentre os quais aqueles ligados a questões rituais, em que se vêem os dizeres “Guananzamba do céu, abaxo de Guananzamba, saravá santo por santo, abaxo de santo por santo, saravá santo cruzêro, abaxo de santo cruzêro, saravá santo que me troxe”. Ao que tudo demonstra, tratavam-se de rezas voltadas à saudação dos elementos componentes do jongo: “tuda parte que eu chego saravá pau por pau, depois debaxo de tudo pau, saravá pau



que sacudia e no fim saravo toco por toco e saravo fôia que caiu”, ou então, “saravo galo por galo, pequeno, por pequeno que seja, saravo dono das casa, saravo festêro, saravo tudo em geralmente”.

Levando-se em conta que a estrutura ritual do jongo corresponde a desafios lançados entre os jongueiros através de palavras metafóricas, é compreensível que os dizeres transcritos acima pelo folclorista sejam de difícil entendimento para aqueles não iniciados com os códigos do ritual. No entanto, há mais: parecem sugerir fortemente que, para muito além de representarem palavras estanques e cristalizadas pelo tempo, ao serem pronunciadas por aqueles jongueiros, tais palavras correspondiam a um processo dinâmico comprometido tanto com questões rituais quanto com o contexto sociopolítico vivido por eles em que a interlocução que estabeleciam com os folcloristas era fator relevante.

Se, de um lado, viam-se folcloristas interessados em saber das “origens” do jongo, ao responderem tais perguntas, os próprios jongueiros selecionavam aquilo que poderia fazer sentido na relação estabelecida, elegendo elementos da memória social capazes de dar um sentido explicativo a eles próprios e a seus interlocutores, pretensos “tradutores” da “brasilidade”. Era assim que a narrativa de uma ascendência africana no jongo parecia ganhar sentido nos registros folclorísticos. Como fazia questão de salientar o folclorista Alceu Maynard Araújo (1949), numa de suas investidas a campo, conferindo “estatuto de verdade” às palavras de

um de seus “informantes”: “Um dos mais velhos jongueiros de Cunha, narrou-nos que seu pai era africano, sabia o Jongo e que o dançava em Angola” (ARAÚJO, 1949, p.45).

Às 21,30 horas, chega o responsável pela dança, que é o Sr. Augusto Rita. Esta é a alcunha de Justino José dos Santos, negro de 67 anos de idade, valeiro de profissão, e que *se diz filho de pai africano* (...) No meio de seu canto há palavras africanas que não consigo apanhar” (ARAÚJO, 1949:46-47 – grifos meus).

E prossegue, são

(...) palavras que presumo serem de origem africana: “angoma”, nome que dão ao atabaque grande, e, às vezes, à própria dança do Jongo; “candongueiro” ao atabaque pequeno; “tambu”, nome comum e mais usual do atabaque; “Guanazamba” é Deus do céu; “Zamba” é Deus, e “malunga” irmão. (ARAÚJO, 1949, p.50 – grifos meus).

Evidentemente que a declaração do jongueiro que se dizia “filho de pai africano” não era sem propósito. As declarações feitas pelos jongueiros aos folcloristas que os pesquisavam estavam, por certo, comprometidas com as situações concretamente vivenciadas por eles, em que declarar-se filho de africano ou acionar expressões orais do complexo cultural bantu encontravam significância nas relações por eles estabelecidas.

Seja como for, junto a tal processo, os folcloristas pareciam colocar para si a missão de reforçar a presença de uma “África cultural” dispersa no Brasil.

O folclorista Renato Almeida, por exemplo, afirmava nos idos anos cinquenta que nos elementos do jongo havia



(...) resíduos do modelo fixado por escravos de Angola, [que] permitem classificar a dança como semi-religiosa, pelo sem número de motivos fetichistas perceptíveis nos textos e nos ‘trabalhos’ que fazem, nas orações fortes ou nos amuletos que carregam, com intuito propiciatório ou defensivo. [onde] Os dançadores mais velhos são negros soturnos [e] misteriosos (...)”. (ALMEIDA, 1971, p.130-131).

E a folclorista Maria de Lourdes Borges Ribeiro [1960 (1984)], vendo no jongo uma espécie de sobrevivência cultural dos negros trazidos de Angola, escrevia:

A roda [de jongo] se forma normalmente com homens e mulheres. Um par sai dançando, logo seguido de outros, até que todo mundo tem par, e dança. Mas, mesmo sem par, sozinho, e são os negros, as pretas velhas com suas saias rodadas, negrinhas espevitadas que já rebolam com malícia, mulheres levando à ilhargá os filhos que não têm com quem deixar, moleques e molecas que ainda não sabem tirar ponto mas enchem o terreiro com seus passos e saracoteios, incorporando-se à angoma, para que o jongo continue nos pés, nas ancas, nas bocas e nas almas dos filhos dos africanos que vieram perpetuar-se nas terras do Brasil. (RIBEIRO, 1984, p.12).

Vê-se por tais citações que, definitivamente, o jongo era entendido por aqueles profissionais como herança africana, especificamente angolana, que se disseminou no Brasil, propiciado por “velhos (...) negros soturnos” (ALMEIDA, 1971) e manifestado “nas bocas e nas almas dos filhos dos africanos que vieram perpetuar-se nas terras do Brasil” (RIBEIRO, 1984).

No entanto, se a prática do jongo era entendida pelos folcloristas como “herança africana” no país, isto equivalia a dizer que era também fruto da escravidão. Assim, em suas descrições, aqueles profissionais primavam por imprimir a marca da escravidão aonde viam o jongo.

Alceu Maynard Araújo, descrevendo um jongo que assistira no município de Cunha-SP, no dia 20 de janeiro de 1945, realizado na praça próxima do Clube Cunhense, classificava o local como “tradicional para a dança do jongo desde os tempos da escravidão” (ARAÚJO, 1950), e Maria de Lourdes Borges Ribeiro, relatando a presença do jongo no aniversário do município de São José do Barreiro-SP, afirmava que o “velho jongo do tempo dos escravos” ainda estava lá:

Às 23 horas teve início a roda, realizada em um dos cantos da Praça 15 de Novembro, terminando às 6 da manhã. Quem tocava o candongueiro era Moisés, um negro quase centenário. (RIBEIRO, 1959).

Em sua nota, a folclorista mencionava ainda a presença maciça de negros trabalhadores e ex-trabalhadores de fazendas próximas.

A mesma folclorista, em outra ocasião, nos apresenta um modo bastante preciso de como a ideia de “herança africana” estava atrelada à concepção de “cultura popular” na produção folclorística e como servia a uma certa noção de “brasilidade”. Nos dizeres de Maria de Lourdes Borges Ribeiro (1968):



A cultura tem o seu conjunto de bens maiores, pertencentes aos eruditos e a sua réplica de magia, de costumes, mitos, superstições, crenças, danças e cantos, artes e artesanatos e literatura oral entre a gente do povo e que constitui a sua sabedoria, sabedoria denominada Folclore desde o século passado [XIX] e representa (...) o corpus da cultura popular. A cultura angolense (...) se inclui no segundo modelo, transmitida oralmente através dos séculos e das gerações, e concorre, validamente para a formação 'do patrimônio comum da humanidade'. Sua força integra a cultura brasileira e se projeta em plano muito alto, marcando com seus ritmos e timbres a música mais representativa de nosso país. (RIBEIRO, 1968, p.172).

Interessante que, com tais considerações, Ribeiro (1968) esboça bem a concepção de folclore entendido como patrimônio de um povo. Em seu entender, se o folclore é um “patrimônio comum da humanidade”, a “brasilidade” encontra sua força notadamente, pela contribuição da “cultura angolense”.

Esta argumentação da autora nos leva à consideração de que, se o jongo era entendido pelos folcloristas como “herança africana”, era igualmente “brasileiro”, isto é, compunha o cenário da “brasilidade”. Porém, e interessantemente, ainda que atribuindo supremacia aos “pretos”, “filhos de africanos que vieram se perpetuar no Brasil”, os folcloristas elegiam o jongo como sendo, antes de tudo, “brasileiro”. Aliás, esta era a razão de seus trabalhos: registrar aquilo que cheirava à “brasilidade”, e o jongo parece somente ter entrado no rol das “coisas do povo” registradas por tais profissionais porque assim era concebido por eles.

Renato Almeida chega a usar o adjetivo “dança afro-brasileira” para designar a prática do jongo, observando que seus componentes “Era[m] gente do povo, nos trajés habituais, muitos de pé no chão, e só um ou outro rapaz melhor vestido. *Caboclos em geral*. Mais homens que mulheres” (Almeida, 1961). Atribuía pelo autor aos participantes do jongo, a designação “caboclos” denota bem o lugar desta prática sócio-cultural como algo próprio das ‘coisas e gentes’ do Brasil.

Ainda sobre isto, sigamos o que argumenta Maria de Lourdes Borges Ribeiro [1960 (1984)]:

O jongo, antigamente dança de escravos, passou depois a ter como figurantes, não só pretos, mas brancos, mulatos, caboclos e bugres (esta última denominação abrange os de ascendência indígena mais pronunciada). Tudo gente do povo, gente humilde, muito pé no chão, lavradores, operários, biscateiros (...). (RIBEIRO, 1984, p.12).

Na passagem, a folclorista confina a “origem” do jongo à experiência escrava para atribuir sua permanência não só aos “pretos”, mas a “brancos, mulatos, caboclos e bugres”, isto é, um povo suficientemente “misturado”, o “povo” brasileiro, caracterizado por “gente humilde, muito pé no chão”. A equação folclorística parecia, então, consagrar o jongo como um elemento decididamente capaz de expressar a “brasilidade” tão almejada pelos profissionais do folclore: visto como contribuição negro-africana, enredando elementos étnicos outros (como bugres, caboclos e brancos) e praticado precipuamente por “gente



humilde”. Era a própria ideia de brasilidade que se forjava naquele momento, a essência da nação objetivada “no povo”, povo este compreendido como um cadinho de negros, brancos, índios e seus derivados: caboclos, mulatos e bugres.

À guisa de palavras que se encerram

Através do que foi exposto e analisado até aqui, parece ter se evidenciado que a prática do jongo foi tornada tema valioso nas mãos de folcloristas, situando-a no plano das narrativas nacionais, ao considerá-la elemento substantivo da “cultura brasileira”. Sob a chancela daqueles profissionais que arrogavam para si a missão de traduzir aspectos da “brasilidade” – neste caso, entendida por eles como o conjunto das ‘manifestações culturais genuínas’ do povo –, o jongo se colocava, de uma vez por todas, como tema no “espetáculo da brasilidade”. Tanto assim que, num mapeamento realizado por Rossini Tavares de Lima, em 1950, o jongo aparecia incluído no quadro das principais “danças e folguedos” do Estado de São Paulo.

Referindo-se à missão encampada pelos folcloristas em tornar mais conhecida a ‘cultura nacional’ através de sua diversidade, Tavares de Lima escrevia:

Também usamos, em 1950, o questionário para a verificação das principais danças e folguedos do passado e da atualidade, no Estado de São Paulo. E com a resposta de

oitenta e sete municípios, pudemos constatar a existência das seguintes danças e folguedos, no território paulista: cateretê ou catira, cana-verde, congada, dança de São Gonçalo, cururu, Moçambique, samba de bumbo, fandango, samba de lenço ou samba-lenço, dança de Santa Cruz, *jongo*, batuque ou tambú, caiapó. (TAVARES DE LIMA, 2003, p.77 – grifo meu).

No entanto, apesar de contar com os diversos registros descritivos realizados pelos folcloristas citados acima, especialmente na década de quarenta, a prática do jongo, até então, não havia contado com nenhum trabalho que a tivesse tomado como tema único e exaustivo de pesquisa. Mesmo já sendo identificada, consensualmente, naqueles meados de século, como uma das ‘danças’ mais importantes da região sudeste, nenhum profissional comprometido com os estudos de folclore ou áreas aproximadas (como a sociologia ou a, assim chamada, etnografia, passando pela antropologia) havia se dedicado a estudá-la de maneira mais prolongada. Mesmo os mais renomados folcloristas do sudeste brasileiro, como Renato Almeida, Alceu Maynard Araújo e Rossini Tavares de Lima, se serviam dos dados que coletaram sobre o jongo nos finais da década de quarenta e os repetiam em diversas publicações ao longo da década de cinquenta, pouco acrescentando às observações que haviam feito anteriormente.

A tarefa de desenvolver um estudo prolongado sobre o jongo ficaria a cargo de uma folclorista, conhecida no círculo folclorístico por pertencer à Comissão Nacional de Folclore do



¹² Esta obra, publicada originalmente em 1960 na *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*, foi editada pela Fundação Nacional da Arte-FUNARTE, em 1984, quase um ano após a morte da autora. É esta a edição usada como referência neste artigo.

¹³ Sobre a forma pela qual Arthur Ramos (1935) define o conceito de folclore, consultar as páginas 12, 31 e 275 de seu livro; sobre as projeções que fez sobre o que se tornaria o ‘folclore negro’ no Brasil, ver p. 37 e sobre as referências feitas sobre o jongo ver o intervalo entre as páginas 137-140.

IBECC – Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura –, desde sua criação, e por sua premiação, em 1953, no Concurso Mário de Andrade, patrocinado pela Prefeitura Municipal de São Paulo, por seu trabalho *Um Grupo de Moçambique de Aparecida*. A folclorista era Maria de Lourdes Borges Ribeiro que, em 1960, fora agraciada pela segunda vez com aquele mesmo prêmio – Mário de Andrade – por um estudo que havia acabado de concluir, intitulado, *O Jongo*¹².

Reclamando a inexistência de estudos desenvolvidos sobre tal prática sociocultural – afora aqueles que não passavam “de impressão de apenas uma noite” (RIBEIRO, 1984, p.15) – a folclorista desenvolveu um longo estudo durante a década de 1950, pesquisando

(...) o jongo ativamente, não só assistindo às suas apresentações, em diversos terreiros, como ainda procedendo a inquéritos com jongueiros, em longas conversas, através das quais lhes ia captando a confiança e vencendo resistências a uma franqueza maior. (RIBEIRO, 1984:9).

Recuperando como fonte de dados os trabalhos de todos aqueles intelectuais que mencionaram o jongo antes dela, Maria de Lourdes Borges Ribeiro (1984) alia-os às suas observações de campo delimitando aquilo que deveria ser a área geográfica do jongo, seus aspectos coreográficos e instrumentais. Como novidade em relação aos estudos anteriores, a folclorista incorporava ao seu estudo relatos de jongueiros e espectadores sobre os casos de

desafios de palavras ocorridos durante o ritual e, conseqüentemente, os casos de magia e enfeitiçamento decorrentes de tais desafios.

Apresentando uma bibliografia generosa, composta predominantemente por escritores comprometidos com o campo dos estudos de folclore, Maria de Lourdes Borges Ribeiro buscou inspiração teórica, também nos estudos de Arthur Ramos, sobretudo, em seu trabalho *O Folclore Negro do Brasil*, publicado em 1935.

Ramos (1935), que concebia o folclore como uma especificidade da antropologia cultural, definiu-o como “methodo demopsychologico de analyse do inconsciente das massas”, o que inclui “o elemento africano, no Brasil” (RAMOS, 1935, p.276). Valendo-se de Luciano Gallet, Ramos chega neste seu estudo a mencionar o jongo, fato que, muito provavelmente, tenha colaborado para despertar o interesse daquela folclorista em sua obra¹³.

Neste seu trabalho, a folclorista chama para si o mérito de ter penetrado “um pouco a alma dos jongueiros”, tendo “anotado, através dos anos, um mundo de observações, de confidências, de esclarecimentos, de informações e curiosidades” (RIBEIRO, 1984, p.23).

Foi, sobretudo, através dos dados colhidos em campo que a autora estabeleceu critérios e padrões para conceituar o que deveria ser “o jongo”.



¹⁴ Embora não trate especificamente da prática do jongo e sim da biografia do sambista Silas de Oliveira, o livro dedica especial atenção àquela prática mantida no Morro da Serrinha e vivida pelo personagem central do livro.

No âmbito dos pontos cantados, através dos depoimentos de jongueiros ouvidos por ela, classificou-os em duas categorias fundamentais: os pontos de *visaria* – com a finalidade de louvação, saudação, para alegrar a dança ou para dela se despedirem – e os de *demanda* (ou *goromenta*, ou *grumenta*) – que seriam aqueles usados pelos jongueiros em ocasiões de desafios entre eles, podendo ocasionar brigas e atos de magia.

Seu trabalho, pretensamente elaborado para responder, em certa medida, “o que venha a ser o jongo no Brasil”, parece não apenas ter gozado de grande prestígio entre seus pares folcloristas – tendo em vista a premiação ganha por ela – como entrou para a posteridade como uma espécie de manual para os pesquisadores que se aventuraram a falar do jongo em momento posterior. Em obras que trazem breves definições das danças brasileiras em geral, onde se inclui o jongo, seu trabalho aparece como citação obrigatória.

Para os pesquisadores que se aventuraram a abordar o jongo de forma mais detida em suas pesquisas, como foi o caso de Marília Trindade Barboza da Silva e Arthur L. de Oliveira Filho, no livro *Silas de Oliveira: do jongo ao samba-enredo*¹⁴, publicado em 1981, e Edir Gandra em seu *O Jongo da Serrinha: do terreiro aos palcos*, desenvolvido em meados dos anos oitenta, mas publicado somente em 1995, a obra de Ribeiro (1984) representou a principal fonte de informações sobre a dança, seu instrumental e região geográfica.

No caso das teses e dissertações que tomaram o jongo como tema de pesquisa, em maior ou menor intensidade, dialogam com o trabalho de Ribeiro (1984), ou, ao menos, o citam como a principal fonte bibliográfica sobre o assunto. Isto sem contar as inúmeras notas e comentários explicativos disponibilizados atualmente na internet por “curiosos” que se aventuram a falar sobre o assunto tendo como referência principal esta obra da folclorista.

Destarte, ao tomarem a prática do jongo para conhecê-la e identificá-la no cenário da “brasilidade”, aqueles folcloristas de meados do século XX, através de seus registros contribuíram para definir parâmetros e classificações, cujas considerações que produziram se fazem ecoar hodiernamente, quando são usadas e consultadas como “fiéis imagens” do “jongo de outrora”. Seja como for – e, creio, seja este talvez o grande legado deixado por tais profissionais que encamparam a missão de intérpretes da “brasilidade” –, temos um manancial de registros cujo teor e pretensões são passíveis de análises e que podem revelar algo mais que apenas descrições entendidas, por olhares mais apressados, como românticas e superficiais. Os discursos e sentidos contidos na produção folclorística têm, certamente, implicações mais profundas, capazes de provocar discussões úteis para pensarmos aspectos comprometidos com a composição da nação e suas narrativas, em seus múltiplos sentidos. Foi o que este artigo intentou provocar.



Referências Bibliográficas

ABREU, Martha. & MATTOS, Hebe. “Jongo, registros de uma história”. In: *Memória do jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein – Vassouras, 1949*. LARA, Silvia Hunold & PACHECO, Gustavo. (Orgs.). Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas, SP: Cecult, 2007.

AGOSTINI, Camilla. *Africanos no cativo e a construção de identidades no além-mar. Vale do Paraíba, século XIX*. Dissertação de Mestrado em História. Universidade Estadual de Campinas- Unicamp. Campinas, SP, 2002.

ALMEIDA, Renato. *Vivência e projeção do folclore*. Rio de Janeiro: Agir, 1971.

_____. *Tablado folclórico*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1961.

_____. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1942. 2. ed.

ALVARENGA, Oneyda. *Música popular brasileira*. São Paulo: Duas Cidades, 1982. (Publicado originalmente no México em 1947).

ARAÚJO, Alceu Maynard. *Folclore nacional*. Danças, recreação, música. São Paulo: Edições Melhoramentos, Vol. 2, 1967, 2ª ed.

_____. “Jongo”. *Revista do Arquivo Municipal*. São Paulo, 16 (216), Out. 1949.

_____. “O jongo de Cunha”. *Correio Paulistano*. São Paulo, 7;14;21 de maio de 1950.

_____. & FRANCESCHINI, Manoel Antônio. *Danças e Ritos Populares de Taubaté*. Documentário Folclórico Paulista. São Paulo. N. 33, julho de 1948. (Publicação do Instituto de Administração da Faculdade de Ciências Econômicas e Administrativas da Universidade de São Paulo).

AYALA, Marcos. & AYALA, Maria Ignez Novais. *Cultura popular no Brasil*. São Paulo: Ática, 1987.

BRAGA, Rubem, “Um jongo entre os maratimbas” (Especial para a *Revista do Arquivo*). *Revista do Arquivo Municipal*. São Paulo. Ano VI. Vol. LXVI (66), abril/maio de 1940.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é folclore*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. “Cultura e saber do povo: uma perspectiva antropológica”. *Revista Tempo Brasileiro* (Patrimônio Imaterial). Rio de Janeiro. n°. 147. Out.-Dez., 2001.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. & VILHENA, Luis Rodolfo da Paixão. “Traçando fronteiras: Florestan Fernandes e a marginalização do folclore”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 5, 1990, p. 75-92.

FERNANDES, Florestan. *O Folclore em questão*. São Paulo: Editora Hucitec, [1977] 1989, 2ª edição.

GANDRA, Edir. *O jongo da Serrinha: do terreiro aos palcos*. Rio de Janeiro: GGE Georgio Gráfica e Editora, 1995.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 1996.

ORTIZ, Renato. *Românticos e folcloristas: cultura popular*. São Paulo: Editora Olho d’água, 1992.

PACHECO, Renato. “O jongo de Guaçuí”. In: *A Gazeta de Vitória*. 15 de out., 1966.

_____. “Jongo ou caxambu”. In: *A Gazeta de Vitória*. 25 de dez., 1948.

PENTEADO JR., Wilson Rogério. *Uma trilha ao intangível: olhares sobre o jongo no espetáculo da brasilidade*. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Campinas-SP, 2010.

_____. Entre voix, énigmes et regards: le processus de reconnaissance patrimoniale du jongo et la 'nation brésilienne'. *Les Carnets du Lahic*. Paris-Fr. Vol. 11, p. 119-138, 2015.

RAMOS, Arthur. *O folk-Lore negro do Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1935.

RAPCHAN, Eliane Sebeika. *Negros e africanos em Minas Gerais: construções e narrativas folclóricas*. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas. Campinas-SP, 2000.

RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. *O jongo*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984.

_____. “A influência da cultura angolense no Vale do Paraíba”. *Revista Brasileira de Folclore*, vol. 8, n°. 21, maio/ago., 1968.



- _____. “O jongo no centenário de São José do Barreiro”. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 31 de maio de 1959.
- SILVA, Marília Barbosa da. & OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. *Silas de Oliveira: do jongo ao samba-enredo*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981 (Coleção MPB, 4).
- SLENES, Robert. “‘Eu venho de muito longe, eu venho cavando’: jogueiros cumba na senzala centro-africana”. In: LARA, Silvia Hunold & PACHECO, Gustavo. (Orgs.) *Memória do jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein – Vassouras, 1949*. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas, SP: Cecult, 2007.
- _____. “‘Malungu, ngoma vem!’ África coberta e descoberta no Brasil”. In: AGUILAR, Nelson (Org.). *Mostra do redescobrimento: negro de corpo e alma – Black in body and soul*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo; Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000, pp. 212-220 [English Version, pp.221-229].
- SOBRINHO, Alves Motta. “Os Negros” e “A Fazenda de Café”. In: *A civilização do café (1820-1920)*. São Paulo: Brasiliense, 1978. 3ª. ed.
- STEIN, Stanley J. “Uma viagem maravilhosa”. In: LARA, Silvia Hunold & PACHECO, Gustavo. (Orgs.) *Memória do jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein – Vassouras, 1949*. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas, SP: Cecult, 2007.
- _____. *Vassouras: um município brasileiro do café, 1850-1900*. Tradução de Vera Bloch Wrobel. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- TAVARES DE LIMA, Rossini. *Abecê de folclore*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. “Jongo em Aparecida”. *A Gazeta*. São Paulo. 26 de abril, 1957.
- _____. “Um cinquentenário de 1906”. *A Gazeta*. São Paulo. 15 de maio, 1956.
- _____. *Folclore de S. Paulo (Melodia e Ritmo)*. São Paulo: Ricordi, 1954.
- _____. *Folclore nacional*. São Paulo: Centro de Pesquisas Mário de Andrade, 1946.
- TONI, Flávia Camargo. *A missão de pesquisas folclóricas: do Departamento de Cultura*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1986.

- VILHENA, Luís Rodolfo da Paixão. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964*. Rio de Janeiro: Funarte / Fundação Getúlio Vargas, 1997.
- WILLIAMS, Daryle. *Culture wars in Brazil: the first Vargas Regime, 1930-1945*. Durham & London: Duke University Press, 2001.
- WILLEMS, Emilio. *Cunha: tradição e transição em uma cultura rural do Brasil*. São Paulo: Secretaria da agricultura do Estado de São Paulo, 1948.