

Compreendendo a dança do torém: Visões de folclore, ritual e tradição entre os Tremembé do Ceará

Carlos Guilherme Octaviano do Valle¹

Resumo

Este artigo pretende discutir as mudanças históricas e culturais que têm afetado o torém, a dança específica mantida pelos Tremembé do estado do Ceará. Ainda que o torém tenha sido referido em registros históricos desde o século dezenove, ele tem sido objeto de apreciações e percepções diversas por muitos grupos sociais. Índios, pesquisadores, missionários e agentes do Estado têm tido diferentes posições, às vezes contraditórias, sobre a dança. Um de meus principais objetivos é entender como o torém tem sido progressivamente objetificado por idéias de folclore, etnicidade e política a partir dos contextos históricos específicos nos quais eles devem ser situados. Preocupações antropológicas sobre a experiência da etnicidade são relacionadas a elementos particulares da dança, especialmente os significados do vestuário, da música e da performance.

Palavras-chave: torém, Tremembé, etnicidade, experiência, performance.

¹ Doutor pela Universidade de Londres e professor adjunto de Antropologia da UFRN. E-mail: cg.valle@uol.com.br

Abstract

This article aims to discuss the historical and cultural changes which affected the torém, the particular dance maintained by the Tremembé of Ceará State. Although the torém is referred by historical records since the nineteenth century, it has been subject of different appreciations and perceptions by many social groups. Indians, researchers, missionaries and State agents have had different, sometimes contradictory, positions to the dance. One of my main goals is to understand how the torém has been progressively objectified by ideas of folklore, ethnicity and politics, according to specific historical contexts in which they have been situated. Anthropological concerns on the experience of ethnicity are related to particular elements of the dance, specially the meanings of dress, music and performance.

Key words: torém, Tremembé, ethnicity, experience, performance.

Atualmente, não causa mais nenhum questionamento, alarme ou *frisson*, tanto na etnologia como nos indigenismos, em considerar a situação dos povos indígenas no Ceará. Esse quadro atual contrasta muito com a década de 1980, quando a questão indígena chamou a atenção da imprensa, de entidades e órgãos governamentais. A emergência de povos indígenas, envolvendo interesses e objetivos comuns, sobretudo o direito a terra, suscitava questões sociais, culturais e políticas que tinham relevância. O Ceará era um dos estados brasileiros que não tinha oficialmente presença indígena. Nesse contexto, os Tremembé de Itarema foram um dos primeiros grupos étnicos, junto dos Tapeba, a aparecer com mais destaque. Um dos elementos que mais se destacava era a organização dos Tremembé em torno de uma dança, o torém, que será objeto de análise deste artigo.

Pretendo discutir o torém a partir dos vários significados e práticas que lhe constituíram enquanto fenômeno cultural. Espero mostrar a historicidade de sua organização a fim de abordar os modos que a dança tem sido construída e representada. Assim, aponto para os aspectos sociais e culturais que configuraram o torém tanto como tradição, folclore e um ritual, caracterizado mais e mais por uma natureza ao mesmo tempo política e simbólica, inclusive para os seus produtores originais, os Tremembé *torenzeiros* de Almofala². Se penso o caso dos Tremembé, o que discuto pode suscitar questões mais gerais sobre os processos de construção da etnicidade, envolvendo os demais povos indígenas no Ceará, embora não possa considerar todos os contextos de produção cultural e ritual a eles pertinentes.

Em outras palavras, este artigo coloca a seguinte questão: pode-se afirmar que o torém é uma tradição? Se é uma tradição, então como defini-la teoricamente? Menos do que um conceito, talvez uma noção bastante poderosa, a idéia de tradição é antiga na antropologia. Referindo-se, sobretudo, a manifestações culturais objetivadas que tem continuidade histórica, tal como na forma de danças, canções, vestimenta e cultura material, as tradições parecem envolver muito mais ambigüidade e razoável confusão conceitual. Uma das mais conhecidas abordagens sobre o tema foi realizada por Robert Redfield, que pesquisou comunidades camponesas. Segundo ele, tais comunidades têm uma “estrutura cultural compósita”, caracterizando-se pelo sincretismo de esferas diferenciadas de “grande” e “pequena tradição” (1969:67-104). Seria necessário pesquisar as formas de comunicação entre níveis sociais distintos, às vezes hierarquizados, isto é, o local e o regional ou nacional, que compartilham dos mesmos códigos culturais. Deve-se destacar a posição e os

² Usarei os termos usados pelos Tremembé por meio de *itálico*, inclusive categorias como *Comunidade da Varjota*, que têm especial significação local. Contudo, torém e torenzeiros não serão mais usados em *itálico* ao longo do texto.

atributos de especialistas (sacerdotes, letrados, etc.) no seio de uma coletividade, cujos membros incorporam, difundem e se apropriam de valores, práticas e idéias que definem uma tradição. Contudo, Redfield apoiava-se na idéia de aculturação, o que acarreta uma visão estática dos processos culturais, mas a relevância que deu ao caráter organizacional das tradições deve ser destacada. Assim, o antropólogo é capaz de entender a relação entre planos sociais distintos, mas culturalmente articulados, através do estudo da “organização social da tradição”.

A idéia de tradição pode ser muito limitada, se não for tomada pela perspectiva de uma constante renovação. Ela não é um fenômeno cultural que simplesmente reproduz antigos costumes de modo constante ao longo do tempo. Se algumas tradições dão uma impressão estática de permanência, não há possibilidade efetiva de não terem mudado. Essa é, aliás, a visão que se deve ter de toda cultura, que é sempre modificada criativamente pelas pessoas que a atualizam a partir da dialética entre convenção e invenção (Wagner 1980). De fato, as tradições são vividas socialmente e, portanto, estão sempre abertas à transformação.

De grande influência no debate sobre tradição, Hobsbawm (1984) explorou o seu caráter artificioso, tratando de rituais, festividades, cerimônias e danças que são organizadas para marcar um vínculo ou continuidade com o passado, impondo-se por meio de uma idéia de ancestralidade, cujos sinais são, porém, fabricados. Para isso, algumas manifestações culturais e formas simbólicas são priorizadas em detrimento de outras. Assim, a tradição não tem a forma do costume que, embora seja uma prática tradicional, está sempre mudando. Ao contrário, a tradição é vista por meio de significados de permanência e invariabilidade. Na verdade, porém, a “tradição inventada” tem muitas vezes um caráter abrupto, o que não impede de ter uma ampla aceitação. Vale dizer ainda que a invenção de tradições corresponde quase sempre a um quadro de mudanças sociais agudas.

Seguindo a mesma direção, Linnekin (1983) alerta que a tradição pode ser um “modelo consciente do passado” que grupos étnicos atualizam, quando mantêm ou valorizam certos fenômenos culturais, considerados como autênticos ou originais. Esse modelo auto-consciente pode ter efeito direto na construção identitária. A tradição é, portanto, definida especialmente no tempo presente a partir de elementos culturais compartilhados. Nesse sentido, a tradição não parte de um vazio cultural, mas, ao contrário, trata-se de um aproveitamento singular de um repertório cultural, que inclui uma variedade de elementos que são escolhidos ou preteridos a partir do critério de tradicionalidade. De fato, muitos elementos da tradição podem ser de criação ou incorporação recente, alguns até mesmo sendo tomados de ‘empréstimo’ de outras origens culturais. Como as identidades, as tradições são contextuais e fluídas, nem o simples acúmulo do passado e nem dependentes de uma fonte exclusiva de autenticidade. Seu caráter singular está fortemente assentado na ação presente dos atores e grupos sociais, que redefinem e remodelam formas culturais, algumas já conhecidas, outras produzidas por eles mesmos. Assim, muitas manifestações, que não eram vistas como tradição, passam a sê-lo a partir de dinâmicas sociais específicas, que podem, inclusive, envolver diversos grupos sociais e agências.

Deve-se ter cautela, porém, ao afirmar o que é ou não é inventado como tradição, quando consideramos manifestações culturais que têm efetiva historicidade. Elas podem ser transformadas, sem implicar necessariamente uma invenção da tradição, tal qual aponta Hobsbawm (1984). Podem ser recriadas ou re-elaboradas de acordo com o próprio modo que a tradição é organizada (Valle 1993a, Oliveira Filho 1999). Do mesmo modo, a tradição pode ser objeto de muitas re-significações e apropriações, segundo os grupos sociais, inclusive sendo disputada politicamente. Enfim, são modos diversos de abordar expressões culturais investidas de significados de tradicionalidade e autenticidade. Para en-

tendê-los, discutirei uma série de aspectos históricos, sociais e culturais que constituíram o torém dos Tremembé.

Situando os Tremembé do Ceará

Entre 1988 e 1991, realizei pesquisa entre os Tremembé, que viviam nos municípios de Itarema e Acaraú. Os dados populacionais oscilam de 2000 a 3500 pessoas. Em Itarema, vivem tanto perto da costa, sobretudo no distrito de Almofala, como no interior, em área regularizada pela FUNAI. Constatei três situações históricas distintas, que tornaram-se pouco a pouco complementares. Elas revelavam formas específicas de mobilização étnica. Era bastante temerário, portanto, definir um modelo único e exclusivo de organização social e política³.

A situação de Almofala compreende a vila homônima, onde existiu um aldeamento indígena até meados do século XIX, e um grande número de localidades. Tem valor simbólico central para os Tremembé, sobretudo para entender os significados do que se conhece por *Terra da Santa* ou *Terra do Aldeamento*, que teria sido *doad*a aos índios no passado. Os Tremembé de Almofala convivem com diversos grupos sociais numa situação interétnica bastante complexa, heterogênea e tensa. Desde meados do século XX, tem havido grave problema de concentração fundiária por parte de proprietários e comerciantes de origem extra-local. Havia extrema diferenciação social entre, por um lado, a minoria de proprietários e, de outro, uma maioria de pescadores e agricultores, que incluía, dentre eles, os Tremembé⁴.

³ Além da dissertação (Valle 1993), elaborei artigos, verbetes e um laudo antropológico (Valle 1992; 1993b; 1999).

⁴ “Situação histórica” se define como “modelos ou esquemas de distribuição de poder entre diversos atores sociais”, lidando seja com “padrões de interdepen-

Os Tremembé de Almofala mantêm tradicionalmente a dança do torém. De fato, ela deve ser considerada como uma das principais formas de aglutinação e de organização étnica. O controle da tradição era, porém, restrito. Se a organização social e política dos Tremembé girava em torno da dança, ela carecia de ampla participação. A maioria das pessoas que se identificava como de origem indígena se colocava à distância da mobilização étnica e da organização do torém. Isso impedia que uma massa populacional mais consistente pudesse ser vista como uma unidade coesa e com finalidades políticas definidas até meados da década de 1990. Recentemente, esses entraves de mobilização tem sido em parte reduzidos por conta da ação de missionários, da FUNAI, que identificou e demarcou a terra indígena em 1992, e de políticas públicas. Continua a ser, porém, a mais delicada situação de conflito interétnico.

No lado direito do rio Aracati-mirim, as terras do antigo aldeamento dos Tremembé extremavam com antigas fazendas. Essa área é conhecida como Tapera. No passado, seus moradores mantinham relações de clientela e subordinação com os donos das fazendas limítrofes da “Terra do Aldeamento”. No fim da década de 1970, fazendas foram adquiridas por empresas voltadas ao plantio de coqueiro. Muitas famílias que viviam na Tapera foram despejadas por uma destas empresas, a Ducoco Agrícola. Contudo, a maioria das famílias vivendo nas localidades da Varjota, Córrego Preto e Amaro permaneceu a despeito das ameaças de remoção. Na década de 1980, foi formada uma Comunidade Eclesial de Base (CEB) reunindo as famílias das três localidades citadas, assessoradas pela Comissão Pastoral da Terra (CPT) da Diocese de Itapipoca. A organização da CEB da Varjota foi pioneira na região. Além disso, a CPT garantiu apoio judicial contra a empresa Ducoco. Ao invés da desapropriação das terras da Varjota, uma ação de usucapião foi levada adiante contra a

dência" como ainda com formas de conflito (Oliveira Filho 1988).

empresa em 1984. Ficando a ação *sub judice*, a Varjota passou a formar um enclave confrontado pelo rio e pelos coqueirais da firma. Contudo, não passam pelos mesmos problemas de terra como vivenciam os Tremembé da Almofala.

Os membros da *Comunidade da Varjota* afirmavam que pertenciam à *Terra do Aldeamento*. Todavia, não organizavam o torém. Mantinham poucos sinais diacríticos ou símbolos de base étnica. Se os laços de parentesco, afinidade e compadrio eram difusos e impunham uma feição coesa aos seus membros, não tinham nenhuma forma de organização social e política centrada ao redor de um cacique. A coesão interna contrastava diante dos Tremembé de Almofala. Não passavam pela mesma gravidade de conflito interétnico. Além disso, distinguiram-se por conta da mobilização pastoral-camponesa e pela filiação ao Sindicato dos Trabalhadores Rurais de Itarema e no diretório municipal do Partido dos Trabalhadores.

Finalmente, a situação do Córrego do João Pereira inclui um conjunto de localidades no interior do município de Itarema, ou seja, numa área que não fazia parte do patrimônio territorial do aldeamento. Os Tremembé do Córrego do João Pereira relatam que os primeiros habitantes do lugar foram índios que fugiram da seca que assolou Almofala em 1888. Até a chegada de um comerciante que passou a controlar uma extensão de terra para criação de gado na década de 1920. Os descendentes dos índios passaram a viver como moradores, obrigados a pagar renda e trabalhar nas roças do fazendeiro. Essa situação típica de um sistema de patronagem, o *tempo dos patrões*, segundo os Tremembé, perdurou até 1980. Durante o período, vários conflitos eclodiram e moradores foram expulsos. Na década de 1980, novo cenário conflitivo foi gerado quando algumas famílias deixaram de pagar renda. Um dos líderes, conhecido por Patriarca, procurou agências capazes de ajudá-los, tal como o INCRA. Em 1987, as terras do Capim-açu e de São José foram, assim,

logo desapropriadas. Contudo, continuou o quadro conflitivo, mas agora com evidente sentido interétnico. As acusações entre assentados envolviam a origem étnica: se o assentado era ou não indígena e, portanto, se tinha ‘direito’ de viver na terra desapropriada.

Marcando a liderança de Patriarca, os *direitos dos índios*, como ele dizia, foram sendo explicitados, reforçando um idioma cultural e ideológico distinto do esperado pelo INCRA. Não havia, porém, a organização local do torém, nem a situação do Capim-açu/São José enquadrava-se de acordo com os critérios étnico-territoriais que definiam as situações de Almofala e da Tapera/Varjota, inseridas dentro dos limites da *Terra do Aldeamento*. Muito menos havia atuação de missionários. Todavia, Patriarca e seu grupo buscaram o apoio da imprensa, de ONGs e, em especial, da FUNAI a fim de mudar a situação fundiária de *terra desapropriada* em outro, o de *terra indígena*. Em 1999, a FUNAI acabou por identificar e delimitar a terra indígena do Córrego do João Pereira, que foi, depois, homologada (2003). Há, portanto, um evidente contraste diante das situações de Almofala e da Tapera/Varjota.

Assim, era reconhecível a variedade de percursos e formas de mobilização social e étnica passadas pelos Tremembé das três situações. Do mesmo modo, a organização do torém, tema central desse artigo, tem sido definida por fatores e aspectos que derivam da historicidade de cada uma das situações. É necessário, portanto, considerar sua história.

Recuperando o torém: história, etnologia e folclore

Qual seria o alcance efetivo da continuidade cultural e histórica da dança do torém? Essa questão envolve o problema antropológico da persistência de tradições e rituais. Os primeiros registros sobre a dança re-

montam ao século XIX. Em 1860, membros da Comissão Científica que percorreu o Ceará e o Norte do Brasil descreveram a dança, embora tratando de uma apresentação presenciada em local próximo de Vila Viçosa na Serra da Ibiapaba. Descrita como “divertimento”, era realizada por homens e mulheres que dançavam numa roda, liderados por um mestre, ao som de instrumentos: o iguaré e uma flauta, chamada torém. A dança era acompanhada por canções em língua indígena. No centro do círculo, ficava um pote de vinho de mandioca, que era servido na sequência das canções. Não podemos saber, porém, se o torém foi visto também pela Comissão em Almofala na mesma época. Ou seja, era o torém uma dança propriamente Tremembé?⁵

No final do século XIX, o Padre Antônio Tomás escreveu um ensaio sobre Almofala, onde descreveu a dança minuciosamente, então realizada pelos índios da antiga povoação (Tomás 1981). Embora sarcástica, a descrição alude a pares de dançarinos em círculo, comandados por um “caboclo”, o “diretor da função”, que empunhava um maracá. De lado, ficava uma bacia de aguardente, que substituíra o que teria sido o pote de cauim. Depois de várias rodadas de dança e cantigas, uma mulher se destacava no círculo de dançarinos e oferecia bebida para o “director” e para os participantes.

A partir de 1940, inicia-se uma leva de pesquisas e estudos folclóricos, etnológicos e históricos sobre os Tremembé e o torém (Pompeu Sobrinho 1951, Seraine 1955, Novo 1976). A maioria dos pesquisadores tratou a dança por um viés típico da “etnologia das perdas” (Oliveira Filho 1999). Era definida como folguedo ou dança folclórica organizada por caboclos ou descendentes de índios. Ou era vista como uma sobrevivência da “cultura originária” dos Tremembé. Se era valorizada como

⁵ Não sabemos se a Comissão passou por Almofala. Ver *Anais da Biblioteca Nacional* (1961).

sobrevivência cultural, temia-se pelo seu desaparecimento. Além de ser uma visão estática da cultura, sugeria a continuidade de um “modo de ser” indígena, que se mostrava presentemente diluído por traços cada vez mais “aculturados”. De fato, as características fronteiriças do torém entre o folclórico e o etnográfico eram destacadas. Mas o contraste entre o etnográfico e o folclórico procede de um pressuposto analítico diante da historicidade dos povos nativos. O fenômeno etnográfico é tomado como um domínio de alteridade absoluta, próprio das “culturas primitivas”, enquanto o folclórico toma forma das expressões culturais “populares”, denotando traços regionais originados ao longo da formação do povo cearense (Seraine 1979). O contraste mostra um momento da produção das ciências sociais no Brasil, sobretudo a década de 1950. Nessa época, o folclore era tema de um acalorado debate intelectual, vindo a ser pouco a pouco marginalizado (Cavalcanti & Vilhena 1990) ⁶.

Um evento que deve ser discutido é o Festival de Folclore realizado na Concha Acústica da Universidade Federal do Ceará (UFC), em Fortaleza no ano de 1965. Foi um professor de educação artística, José Silva Novo, o principal incentivador da participação dos torenzeiros no Festival. Ele fazia parte de um grupo de “dilettantes do Belo” (Novo 1976) que visitava Almofala e registrava o torém e outras danças (o coco de roda; a Aranha) com máquinas fotográficas e gravadores.

Para o evento, a atuação de Silva Novo foi total e irrestrita. Conseguiu com o Prefeito de Itapipoca ajuda financeira para comprar tecidos de cores e tipos diversos. Ele idealizou todo o vestuário dos torenzeiros, querendo mostrá-los na “forma de índios” (sic; Novo 1976:48), usando chita, palha de tucum e penas, vestimentas e adornos até então não usados. Além disso, os torenzeiros teriam seus corpos pintados de urucum e

⁶ Se os folcloristas não podem ser considerados de modo acrítico, suas fontes são valiosas etnograficamente quando examinadas por um olhar seletivo (Thompson 2001).

batom. Era a oportunidade ideal de exhibir os vestígios da primitividade da dança. Ensaios, trajes especiais, novos participantes foram todos novidades geradas no período de atuação do pesquisador.

Segundo as palavras de Novo e pelo depoimento de alguns de meus informantes, o festival folclórico da UFC teve significação especial tanto para os torenzeiros como para o pesquisador. Competindo com grupos folclóricos, tal como a banda Cabaçal do Crato, um grupo da dança de São Gonçalo, um grupo de coco, outro de Bumba-meu-boi, os torenzeiros alcançaram o primeiro lugar do Festival. Para os dançarinos, foi a primeira exibição para um grande público, estranho, na capital cearense, distante da organização local e rotineira em que era normalmente feito. Para Silva Novo, era um meio de consagração de seus objetivos enquanto pesquisador: “Mas o meu interesse na exibição daquela dança indígena era fora do comum. Queria eu que a Fortaleza inteira, que os folcloristas do Ceará e de muitos estados do Brasil, sentissem e vissem de perto, e com os olhos arregalados, aquela beleza de folclore já quase deturpado” (Novo 1976: 45). É evidente o sentido salvacionista, inclusive refletindo a perspectiva dos estudos folclóricos da época.

No fim da década de 1960, com o falecimento dos dançarinos mais respeitados do torém, o *chefe* Zé Miguel e sua irmã, a Chica da Lagoa Seca, que ocupavam as principais funções da dança, houve um período de interrupção do torém. A renovação foi demorada e se consolidou apenas com a visita da equipe do Instituto Nacional de Folclore (INF) e da FUNARTE em 1975. Coordenado pelo maestro-folclorista Aloysio de Alencar Pinto, a equipe realizava o levantamento de expressões culturais no Ceará por conta da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB).

Quando a equipe visitou Almofala não encontrou nenhum grupo regular da dança. Ajudados pelo prefeito de Acaraú, os pesquisadores contataram pessoas ligadas à tradição, conseguindo estimulá-los a reto-

mar o torém. Assim, a passagem da equipe da FUNARTE/INF/CDFB acabou fortalecendo um novo grupo de torenzeiros em torno de um homem em particular, Vicente Viana, que se tornou a liderança e o principal intermediário dos dançarinos nas relações extra-locais. Ele veio desempenhar papel central na organização da dança, que era antes viabilizada pelo *chefe* do torém. Algumas torenzeiras, filhas e afins dos antigos *mestres* da Lagoa Seca, foram sendo estimuladas a retornar junto de pessoas que nunca tinham participado da dança, mas mantinham vínculos com os antigos dançarinos. Foi esse grupo que dançava o torém na década de 1980, quando realizei pesquisa etnográfica.

A equipe da FUNARTE/INF registrou farto material sobre a dança, que incluía gravações das cantigas, entrevistas em fita K7, centenas de fotografias e imagens filmadas. Assim, teve caráter mais sistemático e rigoroso no “estudo, classificação e preparo do material” coletado. O produto cultural mais objetivo da pesquisa foi um disco compacto em vinil com todas as cantigas do torém lançado dentro da série musical da agência federal responsável pelo folclore brasileiro (FUNARTE/INF/SESI/CDFB 1979). As idéias da equipe da FUNARTE/INF aproximavam-se das que tiveram seus antecessores folcloristas. Acreditavam que o torém era uma “dança de procedência indígena [...] em vias de desaparecimento” (FUNARTE/INF/CDFB 1976:68). Apoiando-se em Arthur Ramos, consideravam que os dançarinos do torém eram “descendentes” dos Tremembé que estavam quase totalmente “assimilados” por conta do “trabalho de aculturação” (ibid.:84-85). Contudo, um dos aspectos mais importantes de sua intervenção foi seu caráter institucional. Foi um projeto que respondia a interesses culturais específicos por parte de agências governamentais da época, sobretudo apoiadas por setores empresariais. Era notável a disposição da equipe de que “providências fossem tomadas”, especialmente sugerindo que pesquisas fossem realizadas a fim de “preservar” manifestações como o torém. Promoveram

uma reunião com autoridades cearenses e fizeram contatos com a ENCETUR (Empresa Cearense de Turismo). No Rio de Janeiro, procuraram o Serviço de Patrimônio Histórico a fim de solicitar o tombamento da igreja barroca de Almofala. Nesse sentido, sua pesquisa teve um alcance maior no que conta os interesses mais institucionais sobre a dança e sobre a definição histórica da região do Acaraú e de Almofala.

Além disso, a visita da equipe da FUNARTE/INF teve repercussão regional. Por conta de sua ação, inclusive pelo reconhecimento cultural da dança pelo disco compacto lançado, a reorganização do grupo de torenzeiros de Almofala teve como um de seus efeitos diretos a exibição regular em eventos e festas públicas de regionais. De certo modo, acentuava certo tipo de prática social voltada ao torém desde a década de 1950. Todavia, a ação da equipe condensou uma aura de legitimidade da dança, que passava a ser reconhecida culturalmente por uma agência governamental. Assim, o interesse folclorista articulou-se à crescente apropriação cultural do torém por parte de autoridades municipais e políticos regionais, considerando as potencialidades atrativas da dança em seus eventos públicos, comemorações e festividades cívicas. Diversas vezes, o torém foi dançado em festas religiosas e também de candidatos às prefeituras dos municípios próximos de Almofala. Pode-se perceber como o torém passou a ser considerado como uma manifestação folclórica original, o que viria a gerar efeitos sociais, inclusive, na sua valorização cultural na região. De fato, o interesse pela dança mostrava uma valorização da própria cultura regional por parte dos intelectuais e das elites cearenses. Com a ‘descoberta do povo’, buscava-se entender as tradições regionais e construir uma identidade cultural cearense.

É evidente, portanto, que a dimensão pública envolvendo o torém aproximava-se, por um lado, de práticas clientelistas e institucionais sistemáticas e, de outro, de uma construção cultural peculiar por parte de pesquisadores e folcloristas do que de uma mobilização de perfil étnico.

Certamente, tais práticas produziram mudança nos significados da dança, se nem tanto em termos estruturais, ao menos, provavelmente, na sua funcionalidade. Assim, se alguns elementos coreográficos formais repetem-se nas descrições da Comissão Científica, do Padre Tomás e dos folcloristas, é muito difícil entender a dinâmica cultural do torém a partir de uma perspectiva unilinear de sua historicidade. Todavia, os relatos históricos e as pesquisas folclóricas são fontes muito significativas para a pesquisa atual da dança.

Dança, significado e temporalidade: o torém visto de “dentro”

Quando realizei pesquisa entre os Tremembé, notei uma série de concepções que envolviam o alcance das práticas interétnicas e que estavam associadas aos processos históricos que constituíram o torém como manifestação cultural específica. Assim, os significados da dança para os Tremembé referiam-se aos fatores históricos da organização do torém e de reelaboração cultural que venho discutindo até agora. Na década de 1990, estes mesmos significados dimensionaram-se em outras direções sócio-culturais. Se é preciso considerar a performance do torém na sua dinâmica política, o que discutirei depois, deve-se também tratar dos significados que definem o envolvimento pessoal dos seus participantes. Isso pode assinalar elementos que produziam a etnicidade bem como mostrar os significados que transbordavam da experiência da dança.

Os torenzeiros de Almofala sempre recordavam e teciam comparações com os *antigos* dançarinos, sobretudo os que tinham vivido na localidade da Lagoa Seca, um dos lugares que mais condensava valores simbólicos e significados étnicos e tradicionais para os Tremembé. Por meio da

história oral, sabe-se que o torém tinha sido controlado pelos moradores da Lagoa Seca no passado. De fato, eles são citados como o grupo tradicional do torém tanto pelos atuais Tremembé como pelos folcloristas (Seraine *ibid.*; Novo *ibid.*):

O *torém* era muito bom, muito animado. Eu digo que era muito animado porque era eles tudo, sabe: o tio Zé Miguel, a mãe Chiquinha, a mãe Nazara, a tia Cota. Era esse pessoal. E mais alguém que tinha por redor se quisesse entrar na brincadeira. E os filhos e os netos, se por acaso quisesse entrar alguém, entrava tudo. [...] Quando era naquele dia que era pra brincar o *torém* o tio Zé Miguel dizia: “comadre Chiquinha, nós hoje vamos brincar um divertimentozinho pra nós”. “Tá certo, meu compadre!” Aí quando era de noite, já sabia. Às vezes, eles não chegavam nem, pra brincar, a esperar a época dos caju porque as vezes eles compravam um litro ou dois de bebida, né, de cachaça⁷.

O grupo da Lagoa Seca era centralizado na figura dos dois *chefes* ou *mestres*, os irmãos Zé Miguel e Chica, que organizavam e destacavam-se na performance da dança. O torém dependia, portanto, de organização familiar, sendo *brincado* por pessoas com vínculos de parentesco e afinidade que viviam no local. Era visto como uma *brincadeira*, um entretenimento feito para os próprios participantes e seus conhecidos. O *tempo do caju* era o pretexto para sua realização, sendo chamadas várias pessoas da região a fim de tomar *mocororó*, bebida fermentada do caju. Encontravam-se os parentes e amigos à noite, quando várias *rodadas* do torém eram dançadas, interrompidas por momentos de conversa e de consumo do vinho do caju ou cachaça⁸.

⁷ Entrevista com Maria Venância, Almofala, 30/08/91.

⁸ O *tempo do caju* dura normalmente de agosto a novembro. É a época de fabrica-

O grupo era também chamado para dançar em lugares das imediações. Os convites eram feitos por parentes ou amigos, identificados atualmente por *índios velhos* (o *velho* Izídio, a *velha* Virgínia, o *velho* Benvinda, os Bastião, as Angelca, etc.), que moravam na Passagem Rasa, na Lagoa dos Negros, nas Pedrinhas, etc. Até mesmo regionais faziam convites, o que sugere ter sido um divertimento popular, bem conhecido. Estes aspectos mostram, inclusive, que o torém teve uma dimensão certamente pública. Pelos depoimentos e pela literatura especializada, nota-se que a dança não precisava ser organizada secretamente, longe dos olhares de regionais. Estava até mesmo na ‘agenda’ dos religiosos da região.

Boa parte do que investiguei envolvia a construção e a experiência da etnicidade, que dependia de estruturas de significação e formações simbólicas precisas (Valle 1993a, 1999). Por meio de tais estruturas, notei a existência de similaridades entre as três situações estudadas. As similaridades dependiam, sobretudo, do aproveitamento original de um campo semântico da etnicidade, cuja reprodução se fazia por meio de ideologias, enunciados, relatos, narrativas orais, do senso comum e de ‘histórias’. Do mesmo modo, operavam por meio de categorias, idéias e concepções que tratavam do passado e destacavam formas de diferenciação étnica. Pode-se pensar num “horizonte discursivo e simbólico no qual os diversos atores sociais conseguem entender, descrever e interpretar, por processos estruturados ao nível consciente e inconsciente, a vida social, os fatos e fenômenos sociais, como também as suas próprias ações e as práticas de outros atores e agentes, todos dotados de conteúdos originados na dinâmica das relações interétnicas” (Valle 1999: 305)⁹.

ção do *mocororó*.

⁹ Para entender as diversas formas de discurso, inspirei-me na noção de “campo semântico da etnicidade” (Cardoso de Oliveira 1976). Deve-se pensar o campo semântico como a ser igualmente articulado por uma “pluralidade de referen-

Havia uma nítida dimensão temporal no campo semântico da etnicidade, explicitando-se na forma de dualismos. As categorias *índios velhos* e *índios novos* eram muito usadas. Outras categorias e expressões eram correlatas: *os mais antigos*, *os mais velhos*, *caboclo velho*, *Tremembé velho*. Eram usadas com a intenção de construir seja continuidade como descontinuidade diante dos *índios novos*. No caso dos *índios velhos*, havia associação com valores positivos de pureza étnica. O dualismo *velho/novo* tinha, portanto, valor simbólico quando dava conteúdo à construção da etnicidade. Isso era evidente na própria forma que o torém era destacado na atualização do campo semântico.

Em Almofala, sobretudo, o que mais se destacava era a aproximação dos próprios torenzeiros aos *índios velhos*, o que gerava a associação simbólica na continuidade dos *índios*, *velhos* e *novos*. De fato, toda tradição refere-se ao passado, o que é, porém, muito difícil de precisar, se se refere a um tempo ancestral ou a um tempo histórico que é possível recapitular (Linnekin 1983:242). Havia, assim, uma apreensão temporal e a comparação entre o que *os antigos* tinham vivido e o que os torenzeiros vivenciavam na própria performance do torém. Procurava-se compreender a dança do modo que os *índios velhos* a teriam realizado, ou seja, pela experiência. Existia, assim, a valorização da presença de membros mais *velhos* no torém. A positividade da idade fazia parte da construção simbólica da dança:

ciais” (Oliveira Filho 1988:265), ou seja, ultrapassando a abordagem dicotômica dos sistemas culturais, seria preciso entender os vários idiomas culturais à disposição dos atores, atualizados em práticas e situações concretas. Isso sugere um conhecimento plural que é incorporado, apropriado e usado de acordo com os grupos sociais, mesmo se eles são etnicamente distintos. De fato, a etnicidade não é construída apenas por ‘dentro’, como uma esfera social exclusiva, mas, ao contrário, o próprio “dentro” é produzido pela interseção com o de ‘fora’. É o que se pode dizer quanto aos valores e idéias sobre o torém.

Ainda vi o velho Zé Miguel dançando. A Calatinha, desse tamaninho, a neguinha velha, preta, dançando. Nesse tempo eram só as velhas. Não tinha gente nova, não. Hoje está entrando aquela mulher nova. Nesse tempo era só as velhas. Fazia aquele mocororó. Botavam acolá e iam dançar. Quando era na hora do Cuiabá, saía e botava ali no meio. Iam beber. [...] Porque eu só alcancei os velhos dançando. Não foi os novos! Torém só os velhos. Torém é bonito os velhos. As velhonas com as saionas assim (imita dançando os passos) ¹⁰.

Percebe-se, assim, como o dualismo *velho/novo* e seu simbolismo eram projetados aos significados que descreviam o torém. Esses valores serviam na interpretação da dança e modelavam sua experiência peculiar tal como acontecia com a etnicidade. Esse ponto envolve, sobretudo, a relação entre a experiência e a performance do torém, que discutirei adiante com mais cuidado. Por enquanto, é preciso relevar como os Tremembé torenzeiros consideravam cultural e simbolicamente a dança dos *índios velhos*.

Conflito interétnico e prática missionária: disputando o torém

Por volta de 1986, missionários começaram a atuar com os Tremembé. Primeiro ligados ao CIMI (Conselho Indigenista Missionário), criaram depois sua própria agência: a Missão Tremembé. Os primeiros contatos foram estabelecidos com os torenzeiros de Almofala, incentivando a mobilização étnica e sua organização sócio-cultural. Como os

¹⁰ Entrevista com Geralda Benvinda, Almofala, 20/08/91.

folcloristas, compartilhavam do mesmo interesse ‘culturalista’, das idéias de resgate e de preservação. Procuravam, sobretudo, incentivar a manutenção de sinais culturais indígenas considerados autênticos. Assim, a organização da dança foi bastante estimulada pela ampla distribuição de produtos culturais específicos, como exemplares do *livro do torém* (o estudo de Silva Novo) e do *disco do torém* (o registro da FUNARTE/INF/CDFB). Mas, reforçava-se a tradição por meio de uma perspectiva política não encontrada entre os folcloristas.

A mobilização étnica dos torenzeiros de Almofala era, então, muito frágil e girava em torno da dança. Não existia, por exemplo, um grupo regular de torenzeiros. Muitas pessoas tinham participado um momento ou outro da dança, mas deixaram de *brincar* por motivos variados, que vão da invalidez física até rivalidades internas. Mesmo assim, se os missionários encontraram receptividade entre os torenzeiros por conta do padrão de interação que mantinham com pesquisadores, havia dificuldade das suas práticas alcançarem um nível razoável de normatização. Por um lado, o ‘trabalho’ missionário esbarrava na própria organização da dança, que já encontraram consolidada em seu perfil público, especialmente voltado às apresentações em festas e eventos políticos. Além disso, os torenzeiros tinham expectativas imediatas de suas reivindicações, não se adequando aos referenciais e padrões de organização ‘comunitários’ que eram valorizados pelos missionários (atividades coletivas e mutirões, reflexividade política, etc.).

Os missionários perceberam que a mobilização dos Tremembé não podia se restringir a um grupo de 15 a 20 pessoas, que se reunia com pouca frequência, e tentaram ultrapassar as limitações organizacionais do circuito restrito do torém. Passaram a incentivar outras pessoas que se identificavam como da *indescendência dos índios*, o que resultou numa rede de pessoas a se posicionar política e etnicamente. Se muitos contatos foram feitos, pouco se consolidou até o início da década de 1990. No

entanto, a prática missionária politizou de forma aguda o grupo de torenzeiros de Almofala. De fato, num dos primeiros encontros de grupos indígenas do Nordeste que participou, o *capitão dos índios* Tremembé, que organizava a dança, mudou seu título para *cacique*, termo incorporado por todos os torenzeiros, que passaram a creditar-lhe nítida representatividade política.

Ao longo dos anos 90, os missionários foram pouco a pouco superando as dificuldades causadas pela mobilização dos Tremembé em torno da dança. Foi criado um grupo de artesanato 'indígena', composto só por mulheres, na praia de Almofala. Organizou-se um novo grupo da dança na localidade do Lameirão, reunindo pessoas sem relações com os torenzeiros. Outro grupo foi formado na situação da Varjota, onde o torém nunca tinha sido dançado. Do mesmo modo, lideranças foram sendo 'trabalhadas' pelo incentivo de viagens a Encontros indígenas. Essas alternativas eram priorizadas pelos missionários e produziram resultados razoáveis de mobilização e organização política, porém sem força suficiente para compensar o antagonismo dos grupos dominantes locais. Assim, a prática missionária intensificou a dimensão política, anteriormente mínima na diferenciação étnica dos *descendentes de índios* de Almofala e afetou também a forma de mobilização pastoral-comunitária que existia na *Comunidade da Varjota*.

A ritualização pública do torém foi sendo re-significada pelos torenzeiros de Almofala e pelos novos grupos que se formaram, que encaravam o grau de interesse e valorização dado por agentes missionários e pesquisadores. Mudou, sobretudo, a visão do torém como uma expressão cultural a ser exibida em festas religiosas e eventos políticos de cunho clientelista para outra visão, que partia de um cálculo político, interno, mas negociado junto dos agentes, sobre a quem exhibir e com qual finalidade. No caso, os Tremembé torenzeiros de Almofala e os da *Comunidade da Varjota* passaram a reconhecer o valor da dança na objeti-

vação política da diferença étnica. Ao mesmo tempo em que ativavam os significados que apreendiam a dança como tradição, encaravam-na como um sinal diacrítico a ser manifestado ‘de dentro para fora’. Assim, tanto os Tremembé como os missionários entendiam a dança de modo comum por seu valor étnico-político, se bem que orientados por concepções e investimentos específicos.

A partir de 1991, as estratégias políticas de ritualização pública, que tinham evidente cunho simbólico para os Tremembé e também para seus antagonistas, foram realmente se intensificando. Dentre os diversos públicos e entidades para quem os Tremembé dançavam o torém, a FUNAI foi certamente reconhecida como uma das mais cruciais por conta de sua ação indigenista. Além disso, com o patrocínio dos missionários e de outros agentes, os Tremembé dançaram diversas vezes o torém em espaços públicos de Fortaleza a fim de conquistar a opinião pública cearense¹¹.

De fato, a re-significação do torém não pode ser entendida sem considerar o contexto interétnico do qual faz parte. Se cada situação Tremembé era particular, Almofala precisa ser destacada por conta das tensas relações interétnicas e pela heterogeneidade social. Assim, a apresentação pública do torém não gerava apenas respostas positivas de interesse folclorista. Na década de 1970, a equipe da FUNARTE/INF (ibid: 127-28) chegou a referir-se a problemas ocorridos em apresentações do torém, quando seus dançarinos foram alvo de jocosidade e provocações físicas. Em minha pesquisa, confirmei a manutenção de formas de estigmatização étnica (Eidheim 1969). Em 1988, o cacique Tremembé de Almofala, que era responsável pela organização do torém, foi ameaçado de morte se continuasse realizando a dança com pretexto político (Valle

¹¹ Em 1992, a FUNAI enviou um GT de identificação e delimitação da terra indígena Tremembé de Almofala. Na ocasião, os índios dançaram o torém diante da igreja de Almofala (Oliveira Júnior, G. 1998:75).

1993a).

A realização da Festa da Santa padroeira de Almofala, Nossa Senhora da Conceição, é um evento exemplar para mostrar os impasses gerados pela re-significação étnico-política do torém. De fato, a dança vinha sendo apresentada com regularidade e sem qualquer problema na Festa da Santa. Em 1991, contudo, a Festa foi promovida por uma comissão de moradores de Almofala que se opunha efetivamente à mobilização dos Tremembé. O evento religioso realizava-se ao mesmo tempo em que transcorria intenso conflito a respeito da construção da casa paroquial da igreja, tendo sua zeladora e o cacique Tremembé como principais antagonistas. Apesar disso, mas talvez por isso mesmo, a dança estava agendada na programação oficial da Festa. Depois de o cacique ter-se recusado a organizá-la, a zeladora da igreja buscou montar o torém sem contar com os índios.

Junto de um grupo de crianças vestidas como tipos folclóricos locais (uma rendeira, um pescador de lagosta, um tarrafeiro, um agricultor, etc.), apresentaram-se três meninas vestidas ‘de índias’, usando penas, cocares e arco-e-flecha. No palco, foram anunciadas pelo locutor como a *tradição folclórica de Almofala*, relembrando os Tremembé e relacionando-os com os Potiguara. Seu discurso valorizava o passado indígena, mas congelando os Tremembé num tempo de ação pretérito. As meninas cantaram o *hino das índias*, enquanto uma delas tangia um maracá. A apresentação buscava uma estilização brejeira, sem qualquer exagero, o que não deixou de provocar comentários e gracejos do público, inclusive alguns torenzeiros¹².

O torém foi tanto objeto de apropriação cultural como de manipulação política por parte dos regionais que se opunham à mobilização

¹² A encenação tinha a feição de um *drama*, espécie comum de teatro popular na década de 50 e 60 na Almofala. Era idealizado, sobretudo, por mulheres e moças. Ver também INF/FUNARTE/CDFB (ibid).

étnica. Essa forma de apropriação sugere que a dança podia ser percebida culturalmente como folclore e não como um ritual étnico-político por regionais e pelos grupos dominantes de Almofala. No entanto, era também amplamente disputado, sendo cooptado ambigualmente na Festa e, ao mesmo tempo, motivo de divergências quanto ao seu significado. Assim, a politização do torém processou-se tanto quando era neutralizado como quando era investido etnicamente pelos diversos grupos e atores sociais envolvidos no evento. Nesse caso, fica evidente a dificuldade de se distinguir o que é uma disputa cultural e o que é uma disputa política. De qualquer forma, a re-significação do torém apresentou-se de vários modos, se era por meio de apropriação cultural, se de objetivação política da diferença étnica, se era recriado por investimentos étnicos e sociais particulares, o que discutirei sobre o caso do torém da Varjota.

A Comunidade da Varjota e a recriação do torém

Em meados da década de 1980, a prática missionária iniciou-se na *Comunidade da Varjota* que se caracterizava por uma forte organização política e pastoral-comunitária (CEB, Sindicato, PT). Culturalmente, seus membros já conheciam o coco, o reisado e a dança da aranha. Com a formação da *Comunidade*, novas manifestações culturais passaram a ser valorizadas e organizadas, tais como a *feira da Rainha do Algodão* e os autos de Natal, mas nenhuma delas tinha apelo indígena. A presença missionária estimulou, porém, a diferenciação étnica, estabelecendo uma franca normatização de suas práticas, mais fortemente do que na Almofala. Foi crucial para a redefinição do perfil organizacional, das demandas políticas e dos investimentos étnicos da *Comunidade*. Primeiro, os missionários incentivaram as mulheres da Varjota na realização de atividades culturais e

na criação de sinais diacríticos, tais como cultura material e artesanato indígena. Buscavam também valorizar a especificidade de gênero, destacando as idéias sobre os direitos da mulher. Além disso, os missionários distribuíram estrategicamente cópias do *livro do torém* de Silva Novo (1976), o que ajudou na organização da dança na Varjota. Por terem sido aceitos prontamente na Varjota, os missionários despertaram críticas e oposição dos Tremembé de Almofala, que contestavam a origem indígena dos membros da *Comunidade*. Esse fato é básico para se entender o alcance e os limites da ação missionária, pressionada pelas rivalidades étnicas internas entre os Tremembé.

O torém da Varjota tinha uma meticulosa organização, detalhada em todos os seus elementos: cantigas, passos coreográficos, vestuário, rítmica e acompanhamento musical, a seqüência da dança, etc. As roupas usadas pelos dançarinos seguiam um modelo estilístico. As saias eram feitas de feixes de palha de carnaúba e os chapéus compunham um trançado cuneiforme, adornados com penas de aves domésticas. Colares e pulseiras de búzios e conchas foram usados como acessórios pelos dançarinos. Além do vestuário, toda cantiga ou etapa da dança era fechada formalmente pelo urro de um dançarino, inspirado nos gritos dos guerreiros Kaiapó, que impressionaram os Tremembé da Varjota, quando participaram de um encontro indígena em Brasília.

A dança era organizada de modo bem distinto à do grupo de Almofala. As inovações eram evidentes nos mais diversos aspectos. Assim, o torém da Varjota não pode ser tratado como uma simples derivação do grupo de Almofala, afinal seus componentes realmente impregnaram a dança de elementos que identificavam a especificidade social e cultural da *Comunidade*. Criaram funções que não existiam, como a *rainha do torém*, e transformaram outras, como as de *chefe* e *mestre*. Em termos coreográficos, realizaram inovações na estrutura da roda; na composição dos dançarinos (incluindo jovens e crianças); na chamada para o *cuiambá* (a hora

de beber *mocororô*); nos passos, bastante formais e estilizados; na utilização de instrumentos musicais e de percussão, aproximando o torém do ritmo da embolada e do coco; apresentando arranjos melódicos e sincronizando-os com os versos cantados, a marcação musical e a coreografia; singularidade no vestuário e nos adereços, que eram feitos de palha. Criaram cantigas novas com personagens como as *índias buriti* e *pe-pe-pé*. Incorporaram danças de outros povos, tal como o Passarinho Verde, aprendida com os Xocó (SE). Além disso, o torém tinha organização notadamente feminina e jovem, um dos vários aspectos contrastantes com a dança na Almofala.

O grupo da Varjota foi criado de modo muito planejado num curto espaço de tempo sob o incentivo dos missionários. Ao contrário dos folcloristas, os missionários não esperavam que os novos grupos do torém se apresentassem para eles, mas que produzissem uma manifestação cultural que fosse investidora da 'origem' indígena e que surtisse efeitos simbólicos de autenticidade para pessoas *de fora*, tais como pesquisadores, que nem eu, mas também para agências como a FUNAI. Os novos grupos da dança foram se configurando pela objetivação cultural de uma imagem indígena.

O surgimento da 'tradição' na *Comunidade da Varjota* acomoda-se, portanto, ao processo de formação da identidade Tremembé que, acredito, vinha se construindo ao longo da década de 1980, acelerando-se com a prática missionária, com a presença de antropólogos e com os primeiros indícios de uma ação indigenista. Os *trajes*, os adornos, as cantigas e toda a estrutura ritual do torém da Varjota engendraram-se, porém, tomando um modelo cultural existente, mas com uma limitada significação étnica. Seria importante refletir se o torém da Varjota foi inventado ou recriado. Envolve, assim, o próprio problema da continuidade cultural, que estou abordando ao longo do texto, que atinge igualmente outras expressões culturais, tais como o coco de roda e a Aranha.

Elas eram interpretadas como danças dos *antigos* e foram sendo re-significadas como manifestações de origem indígena. De fato, o torém já existia na Almofala, mas teve que ser renovado e recriado de modo muito original na Varjota, ou seja, se a dança pode ser vista como uma ‘tradição’, precisa ser encarada por um movimento duplo de atualização de certos modelos culturais bem como por um redimensionamento criativo ou inovador da própria cultura (Wagner 1980). Por um lado, como já discuti, os Tremembé da Varjota atualizavam os mesmos significados culturais a respeito do torém, tal qual se via entre os torenzeiros de Almofala, fundindo horizontes temporais. Eles operavam, por exemplo, com as mesmas categorias binárias de *velho/novo* ao tratarem do torém. Além disso, boa parte da dança tinha sido recriada a partir de um modelo cultural de performance, que passou por uma história de modificações semióticas. Mesmo assim, eles sabiam que estavam também recriando a dança de seu próprio jeito:

Tudo vai mudando com a continuação. Já o torém velho era de um jeito e o nosso já nós vamos mudando de outro, que é os mais novo. Você vê que as coisas dos velhos quando o novo pega só de ser velho e ser novo já muda. Aí vai mudando. [...] Tem a sôia massará, que é o torém velho, dos antigos. Tem a tainha guretê que isso é uma dança que nós nem tem costume de dançar ela, mais antiga. Tem água de manim, também outro torém dos velhos. Já o nosso torém novo é o búzio. É a gonga. É a nossa apresentação. É nova¹³.

Os investimentos culturais ‘indígenas’ dos Tremembé da Varjota derivaram da convergência entre a normatização missionária e os referenciais étnicos que eles mesmos tinham ao seu alcance e puderam ser

¹³ Entrevista com Luís Caboclo, Varjota, 29/09/91.

atualizados. Por meio de seus investimentos, os Tremembé da Varjota procuravam averiguar as possibilidades de mobilização étnica e da recriação de formas culturais de roupagem 'indígena'. O torém consistia numa forma ritual que assinalava inequivocamente a diferença étnica, "autenticando" a condição indígena de seus participantes, mesmo se eles soubessem plenamente que a tinham modificado e recriado (Linnekin 1983).

A experiência do torém: performance, vestuário e autenticidade

Voltando a considerar os significados culturais da dança, acredito que os Tremembé alcançavam uma experiência do passado pela própria performance do torém, reatualizando-o bem como à diferença étnica. Dessa forma, experiência e performance devem ser analisadas de forma conjunta. Entendo experiência como uma "estrutura processual, sempre associada às expressões culturais, à reflexividade e à construção de interpretações" (Valle 1999), apoiando-me em autores como Bruner & Turner (1986) e Hastrup & Hervik (1994). De fato, a experiência que se tem por meio das formas de expressão cultural induz a um processo estruturante de 'auto-modelagem', condição mínima de reflexividade (Babcock 1986). Deve-se entender, assim, a interpretação do torém feita por parte dos Tremembé de Almofala e da Varjota. A re-elaboração da tradição nos grupos mais novos provocou, junto da dinâmica política, também a auto-modelagem de seus participantes. Por seu turno, como discuti em outro trabalho, "a performatividade das tradições indica os significados do pertencimento a um lugar, a um enraizamento, que é culturalmente construído e, portanto, inventado, no sentido antropológico, na

própria história do grupo (Valle 2003:257) ¹⁴.

A performance do torém era também uma encenação e, como tal, devia produzir certos efeitos dramáticos. Era uma forma de suscitar identificações, expondo uma imagem pública indígena. Para os torenzeiros, a dança devia ser *brincada* seguindo um comportamento ideal para índios. Contaram-me que deviam agir como *brabos*, sem rir, sérios. Essa conduta estilizada ocorria, sobretudo, quando as apresentações eram públicas:

É tudo matuto. Sabe como é pessoa matuta, não? O índio não é brabo? Pois é, a gente vai como seja brabo. Elas vai tudo como assim sendo umas pessoa braba. Com as roupas coisadas, com a roupa velha. A roupa mais pior que tem é que leva. [...] Não acham graça. Não olham pra ninguém. Elas chegam de cabeça baixa ali. Não conversam com ninguém. Elas não acham graça. O gesto delas é só mesmo de quem é brabo. Fica toda sarapantada. [...] O bicho brabo não fica assim todo de ponta de pé?¹⁵

Oscar Wilde (1990:1016) já dizia que o vestuário, assim como a representação, é um meio de expor o caráter sem descrição e de produzir situações e efeitos dramáticos. Acho que a caracterização 'indígena' foi gerada a fim de dar tal efeito cênico, tal como havia o desejo de estilização em muitas fotografias que tirei dos torenzeiros. De fato, as identidades podem ser expressas por meio de comunicação visual não verbal. A vestimenta possui, portanto, algumas características culturais essenciais. Por um lado, a vestimenta contribui para o adorno corporal e

¹⁴ Uso a idéia de experiência e de performance desenvolvidas por autores como Turner (1987) e Schechner (1994). Desenvolvi da mesma forma anteriormente (Valle 1993, 1999, 2003).

¹⁵ Entrevista com Aldenora, Almofala, 12/09/1991.

para modificações físicas. Por outro lado, contribui para a formação identitária e da diferença de gênero, por exemplo, associando pessoas a contextos históricos e culturais, ligando-as também a grupos e comunidades (Barnes & Eicher 1992). Dessa forma, as vestimentas permitem formas de inclusão e exclusão, sendo usadas como meios de diferenciação e identificação étnica, associando certo tipo de vestimenta com uma origem ou identidade comum. Assim, vestimenta e etnicidade precisam ser articuladas.

A indumentária étnica não é obviamente uma produção cultural estática, já que pode mudar tanto na forma como nos detalhes (Eicher 1995). Nesse caso, a própria definição de indumentária e vestimenta étnica como sendo ‘tradicional’ pode gerar confusão, tal como se deu com a percepção do kilt escocês como roupa tradicional (Trevor-Roper 1984). Apresentações folclóricas podem, por exemplo, ser consideradas mais ‘autênticas’ e tradicionais a partir do uso de indumentária específica. Do mesmo modo, a construção da etnicidade pode ser derivada da combinação de elementos materiais, como roupas e adornos. No caso do torém, uma coisa seria considerar a dança quando era realizada para divertimento privado dos próprios Tremembé. Outra coisa é vê-la quando organizada para públicos em festas e eventos cívicos ou para agentes e agências específicas, tais como a FUNAI ou pesquisadores. Como notei, o interesse pelas vestimentas e adornos indígenas estava presente entre os folcloristas (Novo 1976; FUNARTE-INF-CDFB 1976). Certamente, as vestimentas podiam pressupor e assinalar, para eles, tanto idéias de aculturação como de pureza ou autenticidade cultural.

A progressiva transformação do torém de *brincadeira* em manifestação folclórica e depois em tradição ‘étnica’ pode ser percebida na sua objetivação, pela performance e pela apresentação visual por meio de símbolos e insígnias específicas. As vestimentas e os adereços usados

foram se modificando na sua história, politizando-se e etnicizando-se mais recentemente. A fabricação da indumentária serve de bom caminho para tal questão, de como a tradição pode ser re-elaborada ou recriada em termos processuais. Nos anos 50, os torenzeiros da Lagoa Seca usavam roupas de algodão cru, as mulheres vestiam saias compridas, mas já se apresentavam com alguns enfeites de pena e até com arco-e-flecha, que, todavia, não se repetiu nos anos 70, não sendo incorporado à tradição (FUNARTE-INF-CDFB 1976). Nas apresentações públicas dos anos 60 e 70 foram usadas roupas de chita e algodão (Silva Novo 1976, FUNARTE/INF/CDFB 1976). As fotografias da equipe da FUNARTE-INF mostram as mulheres vestidas com blusas e saias longas de pano estampado, com o cabelo coberto por lenços. Os homens usavam calça e camisa de algodão e os indefectíveis chapéus masculinos, comuns por toda região. Não havia o uso do que os Tremembé passaram a chamar mais recentemente de *traje indígena*. Marcando-se pelos paradoxos da folclorização e da autenticidade, a inovação do vestuário indígena concretizou-se com a consolidação do grupo de torenzeiros de Almofala. O torém se cristalizou, então, como uma manifestação cultural a ser exibida para pessoas *de fora*. Assim, o uso de adereços de pena foi sendo incorporado gradativamente depois da visita da equipe da FUNARTE/INF. Primeiro, usava-se apenas um cinto de penas na cintura e um cocar. Depois, as penas foram sendo adaptadas a todo vestuário. As mulheres podiam usar saias ou vestidos com faixas de penas e seu padrão foi ‘modernizado’ diante do modelo mais antigo. Os homens passaram a usar bermudas e ficaram de torso nu. Tiras de penas foram atadas aos pulsos, braços e tornozelos tanto de homens como de mulheres. Ambos passaram a usar cocares, braceletes e pulseiras de penas, ostentados como parte da tradição à medida que eram convidados para festas e eventos públicos.

O uso crescente de penas e de uma indumentária que mostrasse evi-

dências semióticas de perfil étnico foi se consolidando tanto por parte dos torenzeiros como para suprir expectativas folcloristas dos públicos externos e de pesquisadores, tal como Silva Novo (1976). Assim, buscava-se uma objetivação da imagem indígena. No afã de autenticidade e estabelecendo vínculos semióticos com elementos simbólicos que definem a etnicidade, os Tremembé se inspiraram em imagens de índios, seja em revistas ou fotografias, para criar seu vestuário. O cocar do cacique de Almofala foi inspirado numa foto de Mário Juruna. Contudo, os dançarinos do torém buscavam reforçar uma continuidade com o passado, levando-os a inventar a cultura (Wagner 1980), ou seja, criativamente, por meio de elementos culturais que antes não eram usados. Até na Varjota, o uso difuso de palha, cocares e colares mostra um investimento de elaboração da imagem indígena, embora articulado a significados políticos. Esse é o melhor sentido para a invenção das tradições, quando ela engendra associações simbólicas que envolvem diretamente as concepções temporais operantes na construção da etnicidade pelos Tremembé:

Assim só quando vinha gente de fora, [...] aí elas inventavam aquelas penas. Botavam na cabeça do Zé Miguel, só três penas aqui. Porque na antiguidade mesmo, eles tinham, mas numa altura não usaram mais. Agora não, cobrem o Vicente Viana todo de pena!¹⁶

Em outras palavras, para os Tremembé, a encenação, o jeito *brabo*, o uso de *traje indígena*, tudo era aproveitado e servia na experiência da dança, modelando-a, bem como à própria apreensão reflexiva de seus produtores, como se comportavam, agiam, entre eles e os *de fora*, e como interpretavam a dança. Na performance do torém, com sua pletora de efeitos dramáticos, símbolos e valores atualizavam-se e projetavam-se,

¹⁶ Entrevista com Geralda Benvinda (Barro Vermelho/Almofala, 20/08/1991).

tanto para os dançarinos como para o público que assistia. Sendo assim, os Tremembé dançavam o torém modelando-se nos valores que definiam a etnicidade. Na experiência da dança queriam persuadir que eram *índios* e, ao mesmo tempo, fortaleciam a diferença étnica de modo reflexivo.

A política do torém: ritual e etnicidade

O torém foi pouco a pouco se condensando como um ritual político à medida que o conflito interétnico se acentuava, quando missionários, pesquisadores e agentes da FUNAI passaram a intervir localmente. Se a dança era antes organizada em festas cívicas e religiosas, passou a ser vista diferentemente pelos mesmos grupos que a valorizavam como manifestação folclórica regional. Como mostrei, o torém foi sempre organizado publicamente, o que contrasta com o modo mais restrito, mesmo secreto, do toré em outros povos indígenas no Nordeste. A partir do final dos anos 80, um novo significado público foi se constituindo. Assim, a dança passou a ser vista como tradição e, ao mesmo tempo, como um ritual étnico-político, sobretudo identificando uma unidade social precisa: ‘os índios Tremembé’. O torém foi sendo politizado gradativamente como sua expressão cultural, diacrítica e identitária. Em consequência, se antes era evidente a dimensão pública da dança, ela passou a ser organizada de modo mais restrito exatamente quando o conflito interétnico se acentuou. Ao se constituir mais e mais como um ritual público de objetivação da diferenciação étnica, o torém passou a ser igualmente visado de modo mais negativo pelos regionais que se opunham à mobilização indígena. Sua realização tornou-se mais controlada, como um marcador étnico-político, e deixou de ter o mesmo apelo

público de antes (Valle 1993a, Oliveira Júnior 1998).

A ritualização política e etnicizada do torém envolveu os antagonismos entre as situações Tremembé. Os torenzeiros de Almofala desconfiaram dos novos grupos da dança, sobretudo o da Varjota, acusando-os de não serem índios e, portanto, não saberem cantar e dançar o torém. Para os torenzeiros, tratava-se de controlar o torém e mantê-lo numa esfera restrita de reprodução cultural. Havia a lógica do controle de um recurso cultural, cuja dinâmica era essencialmente política, pois articulada com as redes sociais que organizavam cada uma das situações Tremembé. Os dilemas e antagonismos políticos dos Tremembé envolviam a construção da etnicidade e as estratégias específicas de mobilização étnica para cada situação. Como evitar a concorrência entre formas de afirmação étnica sem riscos para uma mobilização indígena mais ampla?

A prática missionária contribuiu para um plano de normatização, que gerou progressivamente a definição de uma unidade étnico-política reunindo as três situações Tremembé, além da condensação de uma identidade indígena genérica. De fato, observando os investimentos étnicos em torno da organização e re-significação do torém, percebe-se o nível de convergência entre ação missionária e a construção da etnicidade. Os Tremembé de Almofala e os da *Comunidade* da Varjota passaram a reconhecer lentamente o valor da dança na objetivação política da diferença étnica, além de considerar os efeitos de uma articulação étnico-política conjunta, o que não existia antes. Ou seja, passaram a apreender a dança como uma 'tradição' mais ampla e, assim, como um sinal diacrítico a ser manifestado 'de dentro para fora'. A preocupação de estimular a organização e difusão do torém entre os Tremembé das várias situações representava um dos efeitos de um processo social que estava se desenvolvendo pouco a pouco, condensando uma unidade étnica Tremembé.

Os desdobramentos políticos entre os Tremembé, se eram efeito,

por um lado, das práticas missionárias, eram, por outro lado, gerados pelas negociações e estratégias entre as próprias lideranças de cada situação. Isso ficava mais evidente no que diz respeito aos papéis normativos do ritual, sobretudo o de *cacique*, que foi criado na década de 1980. Antes, o organizador da dança agia apenas como o intermediário entre os torenzeiros de Almofala e os realizadores de eventos públicos. Quando os Tremembé de Almofala reconheceram o alcance político advindo da reprodução ritual do torém, o papel do *cacique* passou a acumular outras significações cada vez mais politizadas à medida que os contrastes inter-étnicos ficavam mais realçados. O *cacique* absorveu uma centralidade política que não possuía antes. Na década de 1990, sobretudo, iniciou-se a articulação das decisões entre o *cacique* de Almofala e os *chefes/caciques* dos novos grupos. De fato, o *cacique* começou a propor a apresentação da dança junto dos componentes de grupos como o da Varjota, apesar da contrariedade de muitos torenzeiros. Assim, contribuía para o fortalecimento da dinâmica étnico-política. A articulação entre os Tremembé da Almofala e os da Varjota reforçou, de certo modo, o papel do *cacique* que se explicitava até na esfera ritual do torém. De início, essa ‘unidade’ era bastante instável, muito contextual. No entanto, a articulação entre os Tremembé das duas situações no que se refere à autoridade ritual do *cacique* Tremembé de Almofala descrevia os sinais de uma nova mobilização política, mais abrangente, nem tanto descentrada. Entende-se, assim, dinâmicas étnicas mais amplas, tal como o caso dos Tremembé da situação do Córrego do João Pereira e do Capim-açu. Suas lideranças, como o Patriarca, estiveram sempre dispostas a aprender o torém.

A organização do torém passou a acomodar-se à essa nova dinâmica política. Assim, qualquer apresentação da dança que envolvesse os Tremembé das diversas situações acarretava o mesmo movimento ordenador de uma unidade étnico-política mais ampla. A configuração de um grupo étnico parecia derivar desse quadro de articulações político-cultu-

rais e estratégias comuns, minimizando a singularidade de cada situação em prol de uma unidade construída, que tivera pouca consistência social no passado.

Quando tal configuração acontecia? Em contextos públicos de articulação do movimento indígena no Nordeste e no Brasil, por exemplo, quando os Tremembé dançavam o torém. Ou, sobretudo, quando a dança era exibida para autoridades e agências do Estado, momentos que eram politicamente estratégicos para os Tremembé. Era necessário, porém, fazer adaptações rituais para públicos externos, se indígenas ou não, reduzindo os próprios mecanismos internos de transmissão e controle da tradição como ainda da própria estrutura da dança. Dessa forma, no contexto de uma performance pública podia-se romper com os esquemas tradicionais, facilitando a sua reprodução. Desde a década passada, os índios têm buscado se afirmar étnica e politicamente de modo público no Ceará. Como eventos, temos as comemorações do dia do índio, seminários organizados por autoridades governamentais, festividades no Centro de Arte e Cultura Dragão do Mar, etc. Às vezes, atos públicos têm ocorrido em capitais e cidades do Nordeste, reunindo outros povos indígenas. A atuação direta de agências indigenistas e ONGs, tal como a Associação Missão Tremembé, não pode ser descartada na organização de tais eventos. Diversas vezes, os Tremembé dançaram o torém de modo simplificado, quando outros povos indígenas apresentaram o toré. Além disso, o torém pode ser dançado junto de índios de outras etnias. O inverso também ocorre: os Tremembé dançam o toré de outros grupos. Na maioria das vezes, se importa marcar a especificidade cultural de cada povo, procura-se estrategicamente objetivar a diferença étnica e a imagem pública da indianidade (Oliveira Filho 1988, 1999). Nesse caso, a exibição alternada e concomitante do torém e do toré pode resumir-se simplesmente como a objetivação da “dança dos índios”, qual seja, como uma tradição mais geral, a expressão cultural

‘típica’ dos índios do Ceará. Coloca-se, assim, um problema: Como o toré passou a ser dançado pelos Tremembé mais recentemente?

Como indiquei, a cultura, como um fator objetivável, é crucial para a dinâmica política do indigenismo. Contudo, é também essencial para a diferenciação étnica ao manter as fronteiras, flexíveis, entre os grupos sociais (Barth 1969). Mesmo passando por formas de estigmatização étnica pelos regionais, autoridades e proprietários de terra, exatamente por conta dos seus investimentos étnicos, os Tremembé têm intensificado as mais diversas formas de produção cultural de significação indígena.

Nos últimos dez a quinze anos, a participação de lideranças Tremembé em encontros, atos e eventos públicos permitiu certamente o conhecimento e a incorporação de expressões culturais mantidas por outros povos indígenas. Dentre elas, o toré tem se destacado como um dos sinais diacríticos mais recorrentes para marcar distintividade dos índios no Nordeste (Oliveira Filho 1999). Estes fluxos culturais e processos de incorporação de expressões diacríticas de outras etnias assinalam uma forma de convergência que tem se desenrolado difusamente. A convergência sugere apoio político, mas ela é também cultural, já que o aprendizado e incorporação de danças, vestuário e de cultura material dos *parentes* implica a construção simbólica de uma comunalidade entre os povos indígenas no Nordeste. De fato, a construção de uma unidade étnico-social mais ampla, a dos índios do Nordeste, evidencia de modo notável os fluxos e trocas culturais que vêm se processando historicamente (Oliveira Filho 1999, Hannerz 1997).

Os fluxos culturais que são observados entre os índios do Ceará vêm sendo ainda mais intensificados através da consolidação recente dos projetos de educação diferenciada e da formação de professores indígenas. Trata-se, porém, de uma nova dinâmica. Os professores indígenas têm sido agentes cruciais na organização das tradições e da cultura de

cada etnia, mas devem-se considerar, ao mesmo tempo, as trocas e incorporações culturais viabilizadas pelas práticas pedagógicas. Assim, temos nitidamente a fabricação de expressões culturais indígenas como estratégia étnico-política auto-consciente, que se apóia, porém, em formas culturais já existentes, seja o torém dos Tremembé como o toré de outros povos. Se são estratégias, elas não reduzem o valor de autenticidade que é embutido ou impresso diretamente pelos próprios índios às tradições culturais, especialmente por meio da sua organização, ou seja, pela própria experiência de dançar, cantar, vestir-se e adornar-se tanto para si mesmos como para outros públicos. De fato, o estudo da organização das tradições enseja um olhar atento à sua historicidade bem como à sua dimensão essencialmente política, que não deixa de ter relevância simbólica, seja para os índios como para os demais grupos, atores e agências envolvidos. Deve-se, portanto, ter um olhar abrangente no sentido de compreender os efeitos mútuos, as articulações e as disputas que afetam diretamente os significados sempre relativos das tradições culturais.

Bibliografia

- ANAIS DA BIBLIOTECA NACIONAL. 1961. *Os Manuscritos do Botânico Freire Alemão*, vol. 81. Rio de Janeiro.
- BABCOCK, Barbara. 1986. "Modeled Selves: Helen Cordero's 'Little People'". In TURNER & BRUNER: 316-344.
- BARNES, Ruth & EICHER, Joanne. 1992. "Introduction". In BARNES, Ruth & EICHER, Joanne (org): *Dress and Gender*, pp. 1-5. Providence: Berg.
- BARTH, Fredrik. 1969. "Introduction". In BARTH, Fredrik (Ed.): *Ethnic Groups and Boundaries*, pp. 9-37. London: Allen & Unwin.

- BRUNER, Edward & TURNER, Victor (Eds.). 1986. *The Anthropology of Experience*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.
- BURKE, Peter. 1995. *Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras.
- CAVALCANTI, Maria L. V. de C. & VILHENA, Luís R. 1990. "Traçando fronteiras: Florestan Fernandes e a marginalização dos estudos de folclore". *Estudos Históricos*, 3:75-92.
- EICHER, Joanne. 1995. "Introduction: Dress as Expression of Ethnic Identity". In EICHER, Joanne (Ed.): *Dress and Ethnicity*, pp. 5-32. Providence: Berg.
- EIDHEIM, Harald. 1969. "When Ethnic Identity is a Social Stigma". In BARTH, Fredrik (Ed.): *Ethnic Groups and Boundaries*, pp. 39-57. London: Allen & Unwin.
- FUNARTE/INF/SESI/CDFB. 1976. *Relatório do Grupo de Trabalho*. Levantamento folclórico no litoral do estado do Ceará, em julho de 1975. Coordenação: Aloysio de Alencar Pinto. Rio de Janeiro: MEC/DAC/FUNARTE/CDFB. (mimeo)
- _____. 1979. *Torém/Ceará*. Documentário sonoro do folclore brasileiro, 30. Registro discográfico, com apresentação de Aloysio de Alencar Pinto, ficha técnica, pesquisa e gravação. Rio de Janeiro: MEC/Secretaria de Assuntos Culturais/FUNARTE.
- HANNERZ, Ulf. 1997. "Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional". *Mana*, 3(1):7-39.
- HASTRUP, Kisten & HERVIK, Peter. 1994. *Social Experience and Anthropological Knowledge*. London: Routledge.
- HOBSBAWM, Eric. 1984. "Introdução: a invenção das tradições". In HOBSBAWM, Eric & RANGER, Eric (orgs.): *A invenção das tradições*, pp. 9-23. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- LINNEKIN, Jocelyn. 1983. "Defining Tradition: Variations on Hawaiian Identity". *American Ethnologist*, 10(2):241-252.
- MESSEDER, Marcos. 1995. *Etnicidade e diálogo político: a emergência dos Tremembé*. Dissertação de mestrado em Sociologia. Salvador: UFBA.
- NOVO, José Silva. 1976. *Almofala dos Tremembés*. Itapipoca: s.n.
- OLIVEIRA FILHO, João Pacheco de. 1988. "O Nosso Governo": os Ticuna e o regime tutelar. São Paulo: Marco Zero; Brasília: MCT-CNPq.

- _____. 1999. "Uma etnologia dos 'índios misturados': situação colonial, territorialização e fluxos culturais". In OLIVEIRA FILHO, João Pacheco de (org.): *A viagem da volta: etnicidade, política e reelaboração cultural no Nordeste indígena*, pp. 11-36. Rio de Janeiro: Contra Capa/ LACED.
- OLIVEIRA JÚNIOR, Gerson Augusto de. 1998. *Torém: brincadeira dos índios velhos*. São Paulo: Annablume.
- POMPEU SOBRINHO, Thomaz. 1951. "Índios Tremembés". *Revista do Instituto do Ceará*, 65:257-267.
- REDFIELD, Robert. 1969. "The Social Organization of Tradition". In *Peasant Society and Culture*, pp. 67-104. Chicago: The University of Chicago Press.
- SCHECHNER, Richard. 1994. "Ritual and Performance". In INGOLD, Tim (Ed.): *Companion Encyclopedia of Anthropology*, pp. 613-647. London: Routledge.
- SERAINE, Florival. 1955. "Sobre o Torém". *Revista do Instituto do Ceará*, 69: 72-87.
- _____. 1979. "Para o estudo do processo de folclorização". *Revista do Instituto do Ceará*, 91:48-56.
- THOMPSON, Edward P. 2001. *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. Campinas: Editora da UNICAMP.
- TOMÁS, Padre Antônio. 1981. "Almofalla". In RAMOS, Dinorá T. (org): *Padre Antônio Tomás: príncipe dos poetas cearenses*, pp. 137-159. 3ª ed. Fortaleza: Jornal A Fortaleza.
- TREVOR-ROPER, Hugh. 1984. "A invenção das tradições: a tradição das Terras Altas (Highlands) da Escócia". In HOBSBAWM, Eric & RANGER, Eric (orgs.): *A invenção das tradições*, pp. 25-51. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- TURNER, Victor. 1987. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ.
- VALLE, Carlos Guilherme Octaviano do. 1992. "Os Tremembé, grupo étnico indígena do Ceará". Laudo antropológico solicitado pela Coordenação de Defesa dos Direitos e Interesses das Populações Indígenas/ Procuradoria Geral da República, Ministério Público da União.
- _____. 1993a. *Terra, tradição e etnicidade: os Tremembé do Ceará*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: PPGAS/MN/UFRJ.

- _____. 1993b. "Tremembé". In *Atlas das Terras Indígenas do Nordeste*, pp. 53-56. Rio de Janeiro: PETI/MN/UFRJ.
- _____. 1999. "Experiência e semântica entre os Tremembé do Ceará". In OLIVEIRA FILHO, João Pacheco de (org.): *A viagem da volta: etnicidade, política e reelaboração cultural no Nordeste indígena*, pp. 279-337. Rio de Janeiro: Contra Capa/ LACED.
- _____. 2003. "Identidade em Caucaia: etnografia e vicissitudes de uma perícia antropológica". *Revista ANTHROPOLOGICAS*, 14(1-2):235-262.
- WAGNER, Roy. 1980. *The Invention of Culture*. Chicago: The Chicago University Press.
- WILDE, Oscar. 1990. "The Truth of Masks, a Note on Illusion". In *The Complete Works of Oscar Wilde*, pp.999-1017. Leicester: Blitz.

Recebido em agosto de 2005

Aprovado para publicação em dezembro de 2005

