



Folclore, práticas governamentais e coleccionismo: um caso de mediação entre agentes técnico-intelectuais e *remanescentes* indígenas na Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro

Carlos Guilherme do Valle¹

1 Professor adjunto 4 do Departamento de Antropologia e do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (DAN-PPGAS-UFRN).

No presente texto,² pretendo discutir o *corpus* documental e cultural que foi constituído por uma equipe da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB) em meados da década de 1970 a partir de pesquisa feita no estado do Ceará. Coordenada pelo músico Aloysio de Alencar Pinto, a equipe realizou o levantamento de expressões culturais em risco de “desaparecimento”. Essa equipe produziu conhecimento sobre grupos e comunidades cultural e socialmente diferenciadas, dentre elas os *remanescentes* dos indígenas Tremembé que vivem na localidade praieira de Almofala. Até a década de 1980, esse povo indígena foi considerado “integrado” à população cearense, mas certas expressões culturais, mantidas pelos *caboclos*, foram alvo da atenção de folcloristas, sobretudo a partir de 1940. Em pesquisa anterior, refleti sobre os modos pelos quais os Tremembé retomaram política e culturalmente a dança do *torém* (Valle, 1993, 2004, 2005),³ mas, neste texto, trato das ideias e práticas que nortearam o trabalho empírico e intelectual da CDFB, vinculada então ao MEC/DAC,⁴ privilegiando a coleção referente à comunidade de Almofala, conservada no Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. Faço uma discussão a respeito dos agentes que compõem o cam-

2 Agradeço a Edmundo Pereira e Manuel Lima Filho pelo diálogo franco, pela oportunidade e a enorme paciência para com a elaboração deste texto. Seus comentários, sugestões e críticas foram muito importantes.

3 Desde o mestrado, mantenho contato com os Tremembé, e meus interesses de pesquisa foram se renovando a partir dos tempos e contextos. Desde 2002, tenho reencontrado interlocutores e acompanhado as Marchas dos Tremembé em Almofala que ocorriam todo ano (antes da pandemia).

4 Ou seja, o Ministério da Educação e Cultura/Departamento de Assuntos Culturais.

po intelectual e institucional voltado ao “folclore”, o que tem implicações sobre a definição de cultura, de patrimônio e dos seus modos de representação. As perguntas que norteiam este trabalho são: *Qual era o perfil técnico-profissional dos agentes⁵ que produziram estes documentos? Como foi produzida uma documentação específica sobre desaparecimento cultural? Em que medida as práticas de mediação dos agentes em foco caracterizavam-se como uma prática tutelar? O que a formação de uma coleção de folclore nos diz sobre os modos de governar aqueles sem condições de “salvaguardar” sua cultura?* Tais questões envolvem preocupação antropológica sobre documentação, colecionismo e suas interpretações, pensadas a partir de um contexto institucional específico, o da atuação governamental sobre o folclore e a cultura popular durante a ditadura civil-militar.

Meu ponto central é que o caráter documental de uma fonte não é intrínseco, mas efeito de certo tratamento que lhe é dado histórica e socialmente. Assim, qualquer que seja o texto ou registro audiovisual em questão, eles podem ser entendidos como o resultado da articulação de pessoas, coletividades e instituições, por meio de saberes, interações, práticas rituais e políticas governamentais que levam à produção de arquivos, coleções e modos de ordenamento, classificação e representação da história, da cultura e da alteridade (Bennett *et al.*, 2017; Cohn, 1987; Lima Filho *et al.*, 2016; Said, 1990). Há um esforço em refletir

5 Uso a categoria “agente” para entender a “mediação técnico intelectual”, ou seja, ações variadas de pessoas com expertise (técnico-científica) atuando a partir de instituições públicas e/ou privadas.

sobre a produção de representações culturais, o que se torna relevante no caso da equipe da CDFB e seu interesse pelo “folclore musical” cearense. Quando falo do tratamento dado ao *corpus* documental, não podemos negligenciar as práticas voltadas à coletividade que produz a tradição cultural. Nesse caso, interessa entender, além da criação da documentação e de uma coleção de folclore, as ações e modos pelos quais a pesquisa foi feita.

Embora pesquisas tratem da criação da CDFB a partir da consolidação do *movimento folclórico brasileiro* (Vilhena,1997), meu objetivo principal é fazer uma reflexão sobre o processo que possibilitou a formação de um “grupo de trabalho” do MEC/DAC/CDFB para “levantamento folclórico no estado do Ceará”, a fim de entender as relações que envolveram agentes técnico-intelectuais voltados ao registro e resguardo uma manifestação cultural “em desaparecimento”: a *dança do torém*. Assim, esses agentes atuaram como mediadores com o propósito de registro e preservação de documentação cultural popular, o que constituiu parte de uma coleção específica dentre aquelas que compuseram os acervos da CDFB, os *Documentários Sonoros do Folclore Brasileiro* (DSFB). Entendo o problema teórico da mediação como sendo as práticas e relações que certas pessoas, agentes, grupos e instituições estabelecem entre níveis e/ou esferas sociais distintas, seja por dificuldades de contato e comunicação, o que se expressa através de uma distância diferencial entre “aqueles que têm ‘competência social e técnica’, os mediadores, para a garantia de suporte, de apoios diversos, de ajuda, de intervenção vista

como necessária e/ou merecida para os que são mediados” (Valle, 2016, p. 38). Portanto, os agentes mediadores conseguem ter controle de valores, dos modos de comunicação e de instrumentos técnicos que têm força e relevância nas “relações mantidas com aqueles que recebem ou merecem o apoio, as pessoas e os grupos que fazem parte do processo de mediação” (Valle, 2016, p. 39). Trata-se, portanto, de uma complexa dinâmica relacional, às vezes representando instituições (governamentais ou não) e agências da administração pública, tal como era a CDFB em sua vinculação ao MEC/DAC. Embora esteja focalizando a atuação de uma equipe composta por agentes que eram servidores públicos cujo trabalho envolvia pesquisa, entendo que eles agiram como mediadores técnicos ao responderem às demandas e objetivos específicos da CDFB e intervieram diretamente com pessoas e coletividades cujas expressões culturais eram objeto de interesse institucional, seja ele técnico, seja patrimonial, correspondente ao contexto histórico da ditadura militar, quando a equipe foi criada e a missão de pesquisa e registro realizada.

Em suma, trata-se de pensar os processos e as práticas de intervenção governamental em seu caráter processual, dinâmico e performativo, “apreensíveis na análise das condutas, desde os modos de pensar, falar, agir, como também de sentir, expressar emoções e se apresentar na interação cotidiana” (Souza Lima, 2012, p. 561). Mostrarei como as práticas de intervenção da equipe da CDFB geraram mediação, modos de ação e de representação que resultaram na formação e organização de um

corpus documental/cultural que serviu para compor parte da coleção dos DSFB.

De perdas, viagens e *remanescentes indígenas*

A conformação da coleção da CDFB sobre a cultura popular no Ceará está associada a um longo histórico de relações, interesses e intervenções de pessoas e instituições públicas em relação ao *torém* e à igreja barroca de Almofala. Estas relações envolviam intelectuais cearenses de diversas instituições, além de agentes governamentais, sobretudo do Rio de Janeiro, desde a década de 1930, retrocedendo à criação do Serviço de Patrimônio Histórico Artístico Nacional (Sphan). Além disso, pessoas associadas ao *movimento folclórico brasileiro* (Vilhena, 1997) foram centrais para entender a seletividade na escolha de um foco de pesquisa e ação governamental: o *torém*.

Durante a pesquisa de mestrado, conheci a trajetória de João Rescala, pintor e técnico do Sphan, que ao fazer missões a diferentes lugares do país, percorreu o Ceará em 1940-41 com o propósito de recolher informação e produzir documentação do patrimônio arquitetônico e histórico local. Rescala visitou Almofala, povoado que passou a ser conhecido porque sua igreja de 1712 ficou coberta por dunas de areia por quatro décadas, desde 1898. Em entrevista, ele contou do estado deplorável da igreja e da presença de indígenas “já integrados”. Se, por um lado, o cenário era de ruína, por outro, a desolação maior seria a “integração” dos Tremembé. Ao afirmar, décadas depois, que as

tradições indígenas teriam se “perdido”, Rescala reproduzia o argumento da perda cultural e assimilação dos povos indígenas no Nordeste:

Olha, naquela época não havia gravador; mas eu nunca vi aparecer tanto índio. Eu pensei que era um povoado pequeno. Mas veio índio de todo lado. Foi uma festa belíssima! Aquelas danças, as cantigas deles foram coisas que me emocionaram muito. E isto tudo perdido! (Serviço de Patrimônio Histórico Artístico Nacional, 1988, p. 7).⁶

Quanto a Rescala, não o vejo como um pioneiro do Sphan, mas como um agente técnico-intelectual que compunha uma rede ampla e heterogênea de especialistas a fim de mapear e produzir documentos culturais ao redor do país.⁷ Além da esfera de ação do Sphan, deve-se salientar que o Serviço de Proteção aos Índios (SPI) iniciara, desde a década de 1920, modos de intervenção administrativa e tutelar entre os *remanescentes* indígenas do Nordeste. Os modos de mobilização social e étnica dos indígenas no Nordeste chocavam-se com a incipiente atuação do SPI, tal como diz Oliveira (2004, p. 19): “o órgão indigenista [...] sempre manifestou seu incômodo e hesitação em atuar entre os ‘índios do Nordeste’, justamente por seu alto grau de incorporação na economia e na sociedade regionais”. Deve-se acrescentar que

6 “Ah, em Almofala. Havia lá a tribo dos índios Tremembé, já integrados, como disse. Eles resolveram então me fazer uma proposta: cantar pra mim. Juntar aquele povo e cantar. Mas eu tinha que fornecer cachaça à vontade para eles. Isto, naturalmente, foi o dono da venda que combinou com eles para me fazerem esta proposta” (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1988, p. 7).

7 Os agentes técnicos “viajantes” do Sphan podiam ser Rescala, Estevão Pinto (etnólogo), ou fotógrafos que faziam trabalhos comissionados, tal como Victor Gautherot (Segala, 2005).

categorias como aculturação ou integração eram usadas pela etnologia brasileira da época para caracterizar populações que, por terem se “misturado” aos “brasileiros”, evidenciavam “perda cultural”, o que corresponde à uma perspectiva intelectual e político-administrativa associada também ao patrimônio. Tratava-se de uma “etnologia das perdas” (Oliveira, 2004). Sem contar com o SPI, era alarmante a situação das populações vistas como *remanescentes* indígenas no Ceará. Se a situação era de suposta *perda cultural* e ausência de ação indigenista, o que motivava as visitas aos *remanescentes*?

O etnólogo Carlos Estevão de Oliveira, diretor do Museu Goeldi, também visitou Almofala em 1940, onde reuniu vasto conjunto de cultura material *remanescente* indígena, além de fotografar os moradores do lugar, a igreja em ruínas e a dança do *torém* que, talvez, seja seu primeiro registro fotográfico (Athias, 2016; Gomes, 2011). Tudo isso compõe parte de uma extensa coleção etnológica de Oliveira, cujas fotografias sublinham focos objetificados de modo imagético, que mostram a relação entre a igreja arruinada, uma paisagem movente de areia, habitada por *descendentes* de indígenas. Mesmo fora do alcance público por décadas, essas fotos compõem um exemplo prematuro da imaginação cultural que passou a se amalgamar sobre o *torém*. Também assombrou Carlos Drummond de Andrade, que trabalhava no Sphan:

Diante de algumas fotografias pertencentes ao arquivo do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, assalta-me o desejo de convocar os poetas, os sociólogos, os pintores, os romancistas e os músicos do Brasil e pedir-lhes que

vejam, mas vejam longamente a igreja de Almofala. [...]. Almofala, como Tróia, não é: foi. (Andrade, 1946).

Se as igrejas foram tema de seus poemas, Drummond, como servidor do Sphan, tinha objetivos claros, pois estava a cargo da inscrição dos bens a serem tombados e a

constituição de um acervo para a biblioteca e a formulação de uma lógica para o arquivamento de toda a documentação produzida no órgão, constituindo, progressivamente e de modo peculiar, um acervo de documentação variada acerca do patrimônio histórico e artístico nacional, arquivado pelo endereço do bem cultural. (Chuva, 2003, p. 318).

Embora seja um *corpus* documental que foi sendo produzido para o futuro tombamento da igreja de Almofala, deve-se considerá-lo em paralelo com as práticas da CDFB duas décadas depois, embora sigam por direções diferentes, a depender da visão do que é patrimônio: monumento e/ou bem cultural? (Gonçalves, 1996). Na crônica *Areia e vento*, Drummond chega a dizer:

Outra fotografia, esta de há poucos anos, tirada por um representante da repartição, o pintor Rescala, mostra a fachada inteira, liberta do areial, e o mesmo óculo deixa passar o mesmo céu, prolongando a visão através de regiões desoladas. Os caboclos conseguiram, após 37 anos, remover a duna imensa, mas o templo está ermo e inútil, presidindo a solidão do lugar. (Andrade, 1946).

Em outro trecho, Drummond reforça o tom melancólico sobre o estado da igreja, mas a linguagem poética e as metáforas que usa não devem ser interpretadas apenas por seu sentido

literário.⁸ Seguindo Gonçalves (1996), creio que Drummond fala da igreja de Almofala como um “monumento do passado” que, após um processo lento de deterioração, “ficou sendo uma lembrança” (Andrade, 1946). É isso que Gonçalves define como a “retórica da perda” que salienta em texto a “perda de autenticidade” desgastada pelo tempo. O uso da metáfora de Tróia para pensar Almofala é evocativa. Se o Sphan foi criado como órgão estatal de salvaguarda do patrimônio, é porque ele “é percebido a partir de uma condição de possível ‘perda’, cabendo às agências de preservação resgatá-lo de um suposto processo de declínio e desaparecimento” (Gonçalves, 2015, p. 216). Mas como os Tremembé se apresentam a Drummond? Ora como “mortos”, ora como sobreviventes, “poucos e melancólicos”, “de sangue puro ou mestiço”. Como “caboclos” ou *remanescentes*, perderam sua ‘autenticidade’ cultural. A linguagem retórica da perda que pauta e mobiliza a política de patrimônio do Sphan coexistiu e convergiu com a etnologia das perdas culturais no caso dos indígenas no Nordeste.

Como síntese inicial, as preocupações quanto à igreja de Almofala e ao *torém* revelam ideias sobre patrimônio e a presença *cabocla/remanescente* no Ceará, mas tornam patente como viagens, objetos e fotografias apontam para relações mantidas e para os projetos institucionais implementados. Foram iniciativas

8 “Almofala (esta linda voz árabe quer dizer campo, arraial onde se reside por algum tempo) é uma aldeia morta, de mortos tremembés. E os que estão vivos, já disse não perderam somente sua igreja da Conceição; perderam também suas terras mesquinhas. Mas, isto é outra história. Vinde poetas e vinde sábios, vinde celebrar comigo este caso de vento e areia, e o índio disperso, e a soterrada igreja” (Andrade, 1946).

de formação de um *corpus* documental e de colecionamento, visando o futuro tombamento da igreja. Mostra como se engendra uma imaginação cultural sobre patrimônio e etnicidade a partir de significados de perda material e cultural, impasse real para a construção de um projeto de nação, tanto para o Sphan (Chuva, 2003; Gonçalves, 1996) como para o SPI (Oliveira, 2004).

Por sua vez, o Instituto do Ceará (IC, fundado em 1887) era uma entidade que reunia quadros de elite social e intelectual que mantinham posições dominantes na esfera pública. Sem a presença de universidades modernas até meados do século XX,⁹ o IC era uma das poucas instituições de produção intelectual no estado. Desde sua fundação, o IC edita revista de grande amplitude temática que se destaca pela publicação de estudos de história e antropologia, apresentando modos de entendimento socialmente hegemônicos. Além disso, o IC mantinha o fito de conservar documentação e coleções de cultura material, o que criaria antecedentes para a pesquisa da equipe da CDFB no Ceará a partir dos estudos feitos por dois de seus membros: Thomás Pompeu Sobrinho e Florival Seraine. Os dois mostram facetas distintas do que se entende como pesquisa etnológica e etnográfica.¹⁰

Thomás Pompeu Sobrinho pertencia a uma família cearense renomada, cujos membros atuaram em posições políticas e institucionais desde o século XIX. Engenheiro de formação, Pompeu

9 A existência das universidades brasileiras atuais, como espaços de formação de quadros técnicos, se constituiu a partir de 1930, mas irregularmente. A Universidade Federal do Ceará foi criada em 1954.

10 Realizei pesquisa em todos os números da Revista do IC entre 1930 e 1980, inclusive as atas das reuniões do Instituto, o que permite o entendimento de suas atividades.

Sobrinho presidiu o IC de 1938 a 1967. Com vasto conjunto de escritos publicados na *Revista do IC*, seus estudos caracterizam-se pelo viés historicista ou difusionista. Não chegou a realizar pesquisa empírica, escrevendo artigos e livros de revisão bibliográfica sobre arqueologia e linguística dos indígenas no Ceará, inclusive o artigo *Os índios Tremembés* (Pompeu Sobrinho, 1951), embora se fiasse nas informações obtidas em Almofala por Carlos Estevão de Oliveira e por Florival Seraine. Este último, por sua vez, era médico e trabalhou em órgãos públicos da área previdenciária, porém, ficou mais conhecido como *folclorista*. Em meados dos 1940, começou a participar do IC e a escrever artigos na revista do instituto. Foi, sobretudo, a figura chave na criação e manutenção da Comissão Cearense do Folclore (CCF), aspecto que o distinguiu de Pompeu Sobrinho, que não se voltava para a questão. Quatro anos separam o artigo etnológico-bibliográfico de Pompeu Sobrinho do artigo de Seraine (1955), *Sobre o Torém: dança de procedência indígena*, quando seu autor já tinha presença significativa nas instituições intelectuais cearenses e participava do movimento folclórico brasileiro. Seguindo um viés empírico de pesquisa, Seraine fez visitas esporádicas à Almofala, “habitat dos descendentes dos indígenas regionais”, do final da década de 1940 até, ao menos, 1977, o que nos permite reconstituir sua prática de pesquisa entre os “caboclos”, “procedentes diretos (netos) de silvícolas” (Seraine, 1977). Como folclorista, interessava-se pela persistência da linguagem e das culturas indígenas por meio do *torém*, o que indica a importância que música e dança tinham para ele. Os estudos folcloristas de Seraine preocupavam-se,

sobretudo, em documentar de modo urgente o folclore e a cultura popular enquanto ainda existissem.

A partir de produção intelectual das décadas de 1950 a 1970, o *torém* foi definido por *folcloristas*¹¹ cearenses e outros pesquisadores como fenômeno cultural híbrido entre o etnográfico e o folclórico (Seraine, 1955). Em outro artigo, expliquei que 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” (Valle, 2005, p. 197). Em termos gerais, a diferenciação entre etnográfico e folclórico sugere que as tradições culturais, inclusive as musicais, devem ser tratadas como sendo a “salvaguarda dos valores de cada nação” (Carlini, 1994, p. 8), sobretudo ajudando a explicar a “formação étnica do povo brasileiro” (Carlini, 1994, p. 13; Travassos, 1997). É possível afirmar que o *torém* se tornou, para os folcloristas, uma expressão cultural importante para a reflexão sobre a continuidade do folclore e o risco de “desaparecimento”, o que explica, portanto, a urgência em documentá-lo.

Outra informação crucial é que o músico Alencar Pinto, supervisor da coleção dos DSFB e coordenador da equipe da CDFB que visitou Almofala, presenciara o *torém* duas décadas antes da pesquisa. Desde os 1940, soubera da dança, o que “despertou-lhe a curiosidade”. Buscou a literatura existente, inteirando-se mais

11 Folclorista é, de fato, uma categoria que não deve ser naturalizada, pois, segundo Vilhena (1997), teve ressignificações variadas de acordo com os contextos e tempos.

com o cearense Gustavo Barrozo, então diretor do Museu Histórico Nacional. Em terceira pessoa, ele diz:

Já em 1952, sendo convidado pelo então Prefeito de Itapipoca, Dr. Perilo Teixeira, parente e amigo, para assistir as festas de inauguração da rede pública de iluminação elétrica da referida cidade, teve a grande oportunidade de conhecer de perto a dança do torém, que a seu pedido o Prefeito fez constar da programação destes festejos. [...] Foi emocionado que presenciou a dança do Torém. Entrevistou o chefe do grupo, Zé Miguel, e esteve com os participantes da dança, na hospedaria em que se achavam.... Depois deste encontro em Itapipoca pôde trocar em palestra com Gustavo Barrozo, as impressões sobre os *caboclos de Almofala*. [...]. Depois de 23 anos realiza seu intento de divulgar um estudo sobre aquela expressão indígena”. (MEC/DAC/FUNARTE/CDFB, 1976, p. 121).

Foi mais um cearense capturado, “emocionado”, pelo *torém* e suas cantigas. Imagino o que as canções, entoadas e dançadas por pessoas com perfil social tão específico, o dos *caboclos de Almofala*, deveriam causar na percepção daqueles cearenses, habituados a uma imaginação cultural de um passado indígena desaparecido, retratado em *Iracema*, o romance de José de Alencar. Em suma, as diversas viagens a Almofala e os contatos realizados com os *caboclos* do lugar expõem os fluxos de pessoas entre cidades que sediavam espaços de produção intelectual e órgãos da administração pública. Havia uma rede social de pessoas que se conheciam, tinham apreço mútuo, partilhavam relações familiares, às vezes trabalhavam juntas e produziam intelectualmente sobre a mesma temática. Essas experiências, interesses e

contatos pessoais e intelectuais, conformam uma visão sobre o folclore e as tradições populares que resultarão, depois, em políticas públicas mais definidas de documentação e colecionismo. É importante, assim, considerar as linhas de articulação entre diferentes pessoas e suas instituições para pensar como foi idealizada e conduzida a pesquisa da equipe da CDFB em 1975.

Em “defesa do folclore brasileiro”: pesquisa, colecionismo e modos de governo

Na década de 1940, a grande variedade de projetos e iniciativas de estímulo à pesquisa do folclore e da cultura popular, em sua amplitude (governamentais ou não), passou a ser unificada por meio do chamado movimento folclorista brasileiro e articulou-se em termos institucionais à fundação, em 1947, da Comissão Nacional do Folclore (CNFL) como instância governamental (Vilhena, 1997). Essa dimensão política nacional voltada para o folclore, que engloba as ações e iniciativas locais, deve ser destacada. A CNFL estimulou que comissões estaduais de folclore fossem criadas, estabelecendo uma rede de entidades que se articulavam com o projeto de defesa e “salvaguarda” do folclore. No Ceará, foi criada a Comissão Cearense de Folclore (CCF) em 1948, reunindo estudiosos como Florival Seraine.

Em 1958, uma conquista decisiva da CNFL foi a criação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB), vinculada como “órgão flexível” ao Ministério da Educação e Cultura (MEC) (Vilhena, 1997). Dentre suas principais “finalidades”, a CDFB

pretendia incentivar e realizar pesquisas e levantamentos folclóricos; proteger o patrimônio folclórico, as artes e os folguedos populares; organizar cursos de formação de pessoal especializado, organizar, exposições e festivais, lançar publicações e divulgar o folclore brasileiro, além de criar museus, bibliotecas etc. A princípio, os recursos do órgão seriam oriundos da União, do orçamento dos estados e municípios, contribuições de entidades privadas, donativos etc. Seria incentivada a assinatura de convênios entre a CDFB e as entidades públicas dos diferentes níveis e organizações e empresas privadas. De fato, dentre estes tantos objetivos, a maioria não foi realmente viabilizada. Porém, na gestão de Édison Carneiro na direção da CDFB foi criada a Biblioteca Amadeu Amaral (RJ) e a *Revista Brasileira de Folclore* passou a ser publicada, além de ser cogitada a criação do Museu de Folclore (Vilhena, 1997, p. 107), o que ocorreu em 1968 (Oliveira, 2011). Carneiro foi o responsável por iniciar a “composição de documentários fonográficos e fotográficos” a partir da CDFB (Vilhena, 1997, p. 106), o que posteriormente se tornará uma meta da campanha e resultará na coleção *Documentários Sonoros do Folclore Brasileiro*.

Por ora, é importante destacar que se evidenciou, portanto, um processo de gradativa autonomização de um campo institucional e de ações voltadas para o folclore em articulação com as práticas estatais (Cavalcanti; Vilhena, 1990). Os estudos do folclore alcançaram uma pujança na década de 1950 e 1960, em especial a partir das instâncias, eventos e instituições que abrigavam e apoiavam a pesquisa folclorista, vista como uma

“mediação necessária na relação entre os ‘intelectuais’ e ‘povo’” (Cavalcanti; Vilhena, 1990, p. 79), o que permite recuperar certos pontos sobre o tema da mediação explicitados antes, mas adianta questões a serem refletidas nesse artigo sobre quem tem a capacidade ou não de fazer pesquisa, coletar, manter e governar o *corpus* documental e as coleções das tradições populares. Quais são os limites do “povo” para isso? Para tanto, a pesquisa folclorista era vista como urgente: “Nos congressos do folclore, a ação, contudo, é pensada em certo sentido contra o tempo, contra o progresso avassalador: não tanto reconstruir, mas sobretudo preservar” (Cavalcanti; Vilhena, 1990, p. 77). Vilhena estabeleceu o ano de 1964 como recorte limite de sua pesquisa, de modo que não conseguimos saber das atividades e desdobramentos da CDFB durante a década de 1970, que, para o autor, foi um período de “refluxo do folclorismo brasileiro” (Vilhena, 1997, p. 145).

Por sua vez, sabe-se que os governos militares tiveram interesse de estimular, legislar, institucionalizar e controlar as diversas formas de criação e produção cultural, inclusive as expressões culturais populares. Com o decreto nº 56.747, o governo Castelo Branco instituiu o Dia do Folclore (24 de agosto) a fim de “assegurar a mais ampla proteção as manifestações da criação popular, não só estimulando sua investigação – estudo, como ainda defendendo a sobrevivência dos seus folguedos e artes, como elo valioso da continuidade tradicional brasileira” (Diário Oficial da União, 1965). A CDFB figurava como responsável por estimular os eventos comemorativos do Dia do Folclore, vistos

como centrais para a “formação cultural brasileira”, o que reflete significado especial para a ideologia dominante da época. Em 1966, Castelo Branco criou o Conselho Federal de Cultura (CFC) que teve forte influência política na gestão estatal da cultura no país (Calabre, 2009). Para essa autora, o CFC teve “existência e atuação efetivas”, além de contar com orçamento próprio, e “executou uma parte significativa dos objetivos traçados, sempre custeados com dotações extras” (Calabre, 2009, p. 71-2). O CFC atuou em quatro setores: artes, letras, ciências humanas e patrimônio – o que mostra seu amplo alcance, incluindo atuação e intervenção sobre o folclore e a cultura popular, que, junto do patrimônio, são importantes para este artigo sobre a atuação da CDFB em Almofala. Dentre os membros do CFC, estavam Rodrigo Melo Franco, diretor do Sphan desde sua criação, e o cientista social Manuel Diégues Junior.

Em suma, se houve incentivo à cultura, ele foi orientado de acordo com a visão ideológica dos governos militares, tal como presente em relatórios anuais da CDFB: “Tem sido dada grande ampliação ao sentido cívico do Folclore e, em 1970, foi incluído obrigatoriamente entre as comemorações do Dia da Pátria” (MEC/DAC/CDFB, 1970). Como disse Oliveira (2011, p. 93), “já que a aproximação com a academia havia sido frustrada, os intelectuais do folclore aproximaram-se do Estado”. Apesar do apoio público de Renato Almeida, diretor da CDFB, ao regime militar (Oliveira, 2011), o orçamento do órgão não atendia às expectativas, dificultando a execução da maioria das propostas de Almeida,

negociadas com as comissões estaduais do folclore, o que resultou em tensões e rupturas, inclusive por parte do coordenador da CCF, Florival Seraine, que renunciou ao cargo em 1968.¹²

Durante o governo Médici (1969-1974), foi dado um passo adiante a fim de viabilizar iniciativas e executar projetos governamentais na esfera “oficial” de cultura. Houve a criação do Departamento de Assuntos Culturais (DAC) a partir da reformulação da estrutura administrativa do MEC (Calabre, 2009, p. 76). Deve-se ressaltar que a CDFB passou a ser vinculada ao MEC/DAC, ainda sob a coordenação de Renato Almeida. Em agosto de 1973, MEC/DAC foi o responsável por lançar o Plano de Ação Cultural (PAC), o que fortaleceu a área de cultura dentro do MEC. Mesmo assim, a CDFB não conseguiu atender suas expectativas. Os relatórios anuais do órgão, assinados por Almeida, indicam sua insatisfação ano após ano com a “falta absoluta de recursos financeiros” da CDFB, sobretudo no período de 1970 a 1973. Somente com o governo de Ernesto Geisel (1974-79) houve uma mudança mais significativa para a CDFB. O novo ministro empossado no MEC, Ney Braga, propôs que o PAC incrementasse “ação sistemática no campo do incentivo e da difusão culturais” (Calabre, 2009, p. 78), o que, segundo a autora, articulava-se também ao objetivo de “preservação e defesa dos bens culturais”

12 As cartas entre Renato Almeida e Florival Seraine indicam expectativas e queixas do presidente da CCF e as tergiversações de Almeida pela falta de recursos. Ao ser indicada para a coordenação da CCF, Cândida Galeno responde a Almeida lamentando a saída de Seraine: “Ninguém aqui com a autoridade técnico-científica dele para orientar os nossos trabalhos, e creio que esse seu afastamento foi motivado pela absoluta falta de ajuda, por parte da Comissão Nacional, para que levássemos adiante qualquer pesquisa, ou a publicação sequer de um simples boletim com os nossos trabalhos” (Galeno, 1968).

(Calabre, 2009, p. 78). Houve progressiva reestruturação da administração federal com a criação de órgãos federais (Calabre, 2009), além de situações e eventos que estimularam a criação da Política Nacional de Cultura (PNC), regulamentada em 1975. Para o MEC/DAC, foi designado Manuel Diégues Jr., que atuava na CFC e foi um dos fundadores da CDFB, cuja direção ficou sob a chefia de Bráulio do Nascimento,¹³ outro folclorista fundador da Campanha, substituindo Almeida. Em dezembro de 1975, houve a criação da Fundação Nacional de Arte (Funarte), vinculada ao MEC/DAC e que incluía a CDFB, que foi anos depois incorporada ao Instituto Nacional do Folclore (INF, 1980-8). Seus quadros técnicos contavam com a filha do presidente, Amália Geisel, o que contribuiu para a valorização da agência governamental e a promoção do colecionismo folclórico e cultural.¹⁴

Assim, a hipótese do “refluxo do folclorismo brasileiro” (Vilhena, 1997, p. 145) deve ser atenuada, pois se houve o enfraquecimento do “movimento folclórico”, foram fortalecidas as políticas culturais do Estado e a implementação de projetos específicos sobre folclore e cultura popular, que respondiam às expectativas dos folcloristas duas décadas antes. As pesquisas do MEC/DAC/CDFB podem ser vistas como formas de conhecimento (Cohn, 1987), cujo objetivo de coleta, preservação e representação

13 O paraibano Bráulio de Nascimento foi membro ativo do “movimento folclórico brasileiro”. Na CDFB, foi secretário da Revista Brasileira de Folclore. Nascimento chefiou o MEC/DAC/CDFB até 1982.

14 Em 2003, o INF passou a ser vinculado ao Iphan e renomeado como Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. A partir de 1985, Amália Lucy Geisel foi diretora do INF. Ver sua entrevista aqui: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/historia-oral/entrevista-tematica/amalia-lucy-geisel-1>

cultural do folclore e de tradições culturais, codificadas em produtos culturais (publicações ou discos) aproximavam pessoas que tiveram uma trajetória importante no movimento folclórico da década de 1950 e continuaram atuando durante o regime militar, então em posições e atividades governamentais, seja por meio da criação de museus, seja por meio da organização de eventos folclóricos etc. Há uma linha de continuidade que precisa ser entendida, que articula o período anterior ao golpe de 1964 e os desdobramentos institucionais durante os governos militares. Verificou-se, portanto, um período de valorização político-ideológica gradual e crescente do folclore, inclusive do incentivo e fomento à pesquisa a partir da PNC.¹⁵

Com essa situação favorável, o MEC/DAC/Funarte/CDFB teve amplas condições institucionais de realizar projetos, ações e produções culturais. Se a *Revista Brasileira de Folclore* (1961-1976) teve relevância na divulgação da cultura popular, ela foi sucedida por outras coleções e séries, os *Cadernos do Folclore* (1975), a expansão da série *Folclore Brasileiro* e a manutenção da coleção *Documentários Sonoros do Folclore Brasileiro*, muito mais eficaz, pois estimulava as sensibilidades por meio de formas expressivas musicais populares. Sendo projetos culturais de interesse da administração pública federal, tanto a *Revista*, os *Cadernos* como os *DSFB* se materializaram na forma de coleções para ampla divulgação nacional, ou seja, estamos lidando com a expansão de

15 Se Renato Almeida queixava-se ao MEC/DAC dos poucos recursos, eles passaram de cerca de 150 mil cruzeiros (1973) para mais de 1 milhão de cruzeiros (1977) durante a gestão de Manuel Diégues Jr. no DAC (1974-1979). Ver documento do órgão de 1978 disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=memoriadefesafolclore&pagfis=21819>.

práticas e modos de governo (Bennett *et al.*, 2017) voltados ao folclore e à cultura popular, estimulando o civismo, a identidade nacional e a cultura brasileira por meio de materiais educacionais. Foi ampliado o financiamento de pesquisas folclóricas locais, que podiam posteriormente se tornar um volume dos *Cadernos do Folclore*, até complementado com um disco dos DSFB.

Desse modo, a segunda metade da década de 1970 evidenciou investimentos políticos e orçamentários do Estado na área, resultando em mais pesquisa, documentação, colecionismo e produção cultural folclórica. Assim, projetos como a coleção *Documentos Sonoros do Folclore Brasileiro* (DSFB), iniciada, de fato, entre os anos de 1971-72, se impõem como objeto de interesse. A princípio, a proposta da coleção dos DSFB se adapta muito bem aos objetivos de “preservação” e “difusão”, a partir de uma política cultural pautada no colecionismo como um modo de governo de coletividades ou comunidades que ainda mantêm expressões folclóricas e que possam ser alvo de estratégias de difusão cultural que servirão para educar a “população nacional” sobre o “folclore brasileiro”. De fato, a coleção DSFB respondia à uma atualização institucional de valorização do folclore e da cultura popular. Com a coleção, boa parte das “finalidades” do Decreto nº 43.178, que criou a CDFB, eram concretizadas com a produção fonográfica industrial de discos voltados ao grande público, cuja finalidade seria a distribuição e até comercialização deste produto cultural “autêntico”, o folclore. Com uma indústria e um mercado fonográfico descomunal na década de 1970, os discos

compactos dos *DSFB* teriam grande apelo popular. Todavia, é crucial saber se essa situação era vivida pelas próprias pessoas e grupos que, como músicos, produziam as expressões culturais e artísticas dos *DSFB*.

Em seus 16 anos de duração (1972-1988), a coleção *DSFB* foi dirigida, sobretudo, por Bráulio do Nascimento, seu “produtor executivo” e diretor da CDFB, mas a supervisão técnica esteve a cargo de Aloysio de Alencar Pinto por quase todo o período de produção e lançamento de discos da coleção. Desse modo, por sua vinculação central no projeto, creio que a atuação de Alencar Pinto deve ser destacada. Foram produzidos e lançados, ao todo, 46 discos de vinil dos *DSFB*, dentre eles, 44 discos compactos de vinil (7”, 33 $\frac{1}{3}$ RPM) e dois LP, os últimos da coleção. Ficou evidente que, se houve regularidade anual de produção e lançamento de discos ao longo da duração da coleção, houve um período áureo de maior produção, 1975 a 1980, quando foram lançados 24 discos, ou seja, mais da metade da coleção. Especialmente, os anos de 1976 e 77 tiveram, cada um, seis lançamentos de discos dos *DSFB*. Esse foi o período em que o MEC/DAC ficou sob a direção de Diégues Jr. A meu ver, isso traz uma diferença significativa na condução do projeto por Bráulio de Nascimento e Alencar Pinto, evidentemente com maior aporte de recursos para viagens de pesquisa, composição de equipes, gastos com material, etc.

Alguns aspectos do histórico dos *DSFB* merecem discussão. De início, a coleção lançou apenas discos a partir de gravações co-

letadas e arquivadas por folcloristas ligados a CDFB em décadas anteriores. Isso foi usual de 1972 a 1975, talvez em razão da falta de recursos da CDFB para pesquisas *in loco* e para o processo de produção fonográfica. Assim, seis DSFB tiveram suas gravações feitas entre os anos de 1955 e 1960, tal como o caso do folclorista Théo Brandão (Chaves, 2012), cujas gravações de pesquisa, feitas nos 1950, ao serem *preservadas*, viraram três discos, mas também os registros sonoros oriundos do *levantamento folclórico* em Januária (MG), apoiados de modo institucional pela CDFB e pela prefeitura local (Fonseca, 2008). A partir de 1974, inicia-se a produção de discos dos DSFB resultantes de pesquisas de campo financiadas pela CDFB. Dentre os 46 discos lançados, 40 deles foram fruto de pesquisas de campo na própria época. Em resposta às demandas estaduais da CDFB, a coleção DSFB seguiu uma proposta bem abrangente e produziu discos de manifestações folclóricas brasileiras de diferentes estados, como, por exemplo: o fandango (SP); o ticumbi (ES); o tambor de crioula (MA); o boi calemba/Pintadinho (RN); a cambinda (PB); o fandango de Pajuçara (AL); o fado de Quissamã (RJ); a taieira (SE); o cururu (MT), etc. No caso do Ceará, cinco discos foram produzidos, três deles resultantes da pesquisa coordenada por Alencar Pinto e outros dois resultantes de projetos/pesquisas individuais.¹⁶

As equipes contavam tanto com pesquisadores mais experientes, que também atuavam em comissões estaduais de folclore, quanto com aqueles mais jovens que estavam se profissionalizando nas ciências sociais ou na antropologia. Há ainda padrões

16 Foram o DSFB 23 da banda Cabaçal do Crato (1978) e o DSFB 39 de Aboios (1983).

recorrentes no caso dos trabalhos de gravação, montagem e supervisão dos discos produzidos. Deve-se destacar o aporte de “técnicos de som” e de audiovisual, às vezes *in loco*, outras vezes apenas em estúdios de gravação, tais como o da Rádio MEC (Rio e Brasília), do Museu da Imagem do Som (RJ), sediados em órgãos estatais que serviram para gravação e montagem de discos. Isso não é mero detalhe, pois as tecnologias de gravação passaram a ser louvadas para o “registro” do folclore musical, haja vista a importância dada à acurácia, precisão e às múltiplas versões de caráter expressivo de culturas tradicionais, o que avizinhou folcloristas artistas, músicos e antropólogos (Bartók, 1976; Carlini, 1994; Goody, 2010; Pereira, 2016). Alguns técnicos de som eram regularmente chamados, dentre eles José Moreira Frade, ligado a CDFB, que merece destaque por ter atuado em ao menos 16 projetos de discos dos *DSFB*. Tendo em vista essa contextualização das políticas públicas de cultura e da criação de espaços institucionais e administrativos em relação ao folclore na década de 1970, convém focar as atividades da equipe da CDFB no Ceará.

Folcloristas em ação

Após dez anos de a ideia ser tratada em troca de correspondências entre Florival Seraine da CCF e Renato Almeida, um convênio foi assinado, em 1975, entre o MEC/DAC/CDFB e o Serviço Social da Indústria (Sesi) para um “levantamento folclórico” no litoral do Ceará. A equipe responsável pela pesquisa era composta por quatro membros. Pela CDFB, a coordenação da pesquisa ficou a

cargo de Aloysio de Alencar Pinto (1911-2007), que era “técnico em assuntos culturais” do MEC/DAC e supervisionava, como foi dito, a coleção dos DSFB, portanto uma pessoa chave nesse projeto de colecionismo cultural de uma agência governamental. Além dele, a equipe era composta pela folclorista Zaíde Maciel, pela musicista Irany Leme e por José Moreira Frade, técnico em audiovisual do MEC/DAC/CDFB. Realizada de novembro de 1975 a janeiro de 1976, a equipe viajou para os municípios de Aquiraz, Fortaleza, Caucaia, Camocim e Acaraú, onde ficava Almofala.

No Ceará, o Sesi foi o principal apoiador da pesquisa da CDFB, o que não é um aspecto menor, pois aponta para o estímulo, na época da ditadura, aos acordos e projetos entre “órgãos federais” e o empresariado privado, que se mostravam por meio de grandes obras, mas também nas colaborações em favor da “promoção do folclore”. Isso mostra uma mudança de postura diante do folclore, visto, então, como entretenimento a valorizar o setor turístico nacional. Assim, o que chamamos hoje *parcerias público-privada* podem ser identificadas nos 1970, incentivando práticas estatais e modos de governabilidade que produziam coleções folclóricas que pudessem ser até comercializadas. É preciso dizer que o Sesi era dirigido pelo empresário cearense Tomás Pompeu de Souza Brazil Neto, presidente da Confederação Nacional da Indústria, primo do etnólogo Tomás Pompeu Sobrinho (IC), o que revela como as relações familiares, de ami-

zade e de origem de uma rede social dominante articulavam-se em diversos espaços institucionais.¹⁷

Aloysio de Alencar Pinto não era apenas um “técnico” da CDFB. Cearense de nascimento, sua trajetória como renomado pianista, formado no Instituto Nacional de Música na década de 1930, e compositor, já era bem conhecida, tendo um longo histórico de apresentações solo e em concerto no exterior, o que mostra uma carreira de pianista muito bem firmada no mundo musical erudito.¹⁸ Como outros compositores da época, Alencar Pinto tinha também interesse por *folclore musical*, música brasileira e cultura popular. Há uma estreita relação entre a formação em Conservatórios e Escolas de Música e o interesse por folclore musical, pois isso aparece seja em Mário de Andrade, seja em Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (Mendonça, 2007) e Guerra Peixe (Barros, 2017). Todos eles foram responsáveis em organizar e coordenar missões e levantamentos folclóricos, bem como em criar coleções de folclore musical. Segundo Pereira (2020), Alencar Pinto chegou a fazer um curso de folclore com Renato Almeida e apresentou trabalhos em eventos folcloristas durante o período áureo do movimento folclórico brasileiro, além de ter escritos não publicados sobre o tema. As informações obtidas sugerem um interesse no estudo do folclore musical e na divul-

17 Tomás Pompeu de Souza Brasil Neto (1908-1985) foi presidente da CNI de 1966 a 1977, mas, durante o período, também foi diretor nacional do Sesi.

18 A trajetória de Aloysio de Alencar Pinto ainda merece maior atenção. Ele foi membro titular da Academia Nacional de Música e da Academia Brasileira de Música, o que evidencia o prestígio e o reconhecimento que tinha na área. O único artigo acadêmico encontrado a este respeito é de Pereira (2020).

gação das sonoridades populares brasileiras, a fim de atender um público não especializado e contribuir para a apreensão da diversidade cultural no país e suas implicações para a percepção da identidade nacional. Por muito tempo, atuou na Rádio MEC/RJ como diretor de programação, dedicando-se à divulgação da música popular.¹⁹ São diversos os fios que associam Alencar Pinto ao folclore, sejam esses de sua formação, sejam de sua carreira musical, em que a cultura popular está em diálogo com a inovação do “erudito”, constituindo uma esfera híbrida de modernidade musical nacional, tal como em Béla Bartók (Travassos, 1997). Suas harmonizações e gravações de melodias folclóricas indicam seus interesses de pesquisa, sua recriação musical e, assim, as propostas de divulgação cultural e educacional a partir de orientações eruditas — isso se verificou em seus *Acalantos do Folclore Brasileiro* (PEREIRA, 2020). Mas estes fios do folclore também se institucionalizaram a partir da década de 1970, com sua vinculação como “técnico” do MEC/DAC/CDFB. Essa gradual integração entre a carreira de músico e a de pesquisador é, a meu ver, essencial para entender sua trajetória de vida, seus trabalhos e projetos pessoais, aproximando-o do folclore musical em um período em que este estava sendo muito valorizado no campo da música erudita, no movimento folclórico, e pelas agências governamentais.

19 Na Rádio MEC, trabalhou com Haroldo Costa, ator e radialista negro, que tinha igualmente interesse no folclore musical e foi um dos fundadores do Teatro Folclórico Brasileiro. Ver <https://dicionariompb.com.br/artista/aloycio-de-alencar-pinto/>. Acesso em: 15 mar. 2022.

Além de Alencar Pinto, a equipe era composta pela pianista e professora da Escola de Música da UFRJ, Irany Leme,²⁰ que estudou piano com Alencar Pinto e atuou igualmente como solista e camerista ao longo de toda sua vida, apresentando-se no país e no exterior. Contudo, é bom destacar a parceria profissional com seu mestre, Alencar Pinto, apresentando-se como pianista com ele em recitais e concertos. Tanto Leme como Alencar Pinto tinham um perfil acadêmico próximo, especializado em música erudita. Infelizmente não consegui encontrar informações mais extensas sobre a pianista, mas vale ressaltar que a Escola de Música foi a primeira instituição de ensino da área no país que teve a criação do Centro de Pesquisas Folclóricas, cuja relevância se expressou por meio da atuação de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (Mendonça, 2007). Ao ouvir as entrevistas gravadas na pesquisa, Irany Leme me pareceu manter uma relação empática e dialógica com os cantadores do *torém*.

Outra participante foi Zaíde Maciel de Castro, professora e técnica de educação do estado do Rio de Janeiro, que vinha pesquisando e publicando livros de folclore desde a década de 1960, sendo o mais conhecido sobre a Folia de Reis, cujo conteúdo era bem descritivo, detalhando suas etapas e funções internas, além de incluir fotografias e partitura (Castro; Prado, 1961). Ainda que fosse professora de educação física, Zaíde Castro ministrou cursos de danças folclóricas, lançou também o livro *Danças do Norte e do Sul* e fez parte da Comissão Nacional do Folclore (CNFL) e da Comissão Municipal de Folclore (RJ). Assim, era uma prota-

²⁰ Nascida no estado de São Paulo e falecida no Rio de Janeiro (1927-2013).

gonista do movimento folclórico brasileiro. Já tinha realizado pesquisa no Ceará, pois acompanhava o grupo que mantinha a dança da Cana Verde em Iguape desde 1967 que também se tornaria um disco da coleção DSFB. É importante salientar que Zaíde Castro era a pessoa de perfil mais “folclorista” na equipe. Assim, é curiosa, no mínimo, a total ausência de menção ao folclorista Florival Seraine no relatório da equipe, exceto como referência bibliográfica sobre o torém.

Além dos integrantes citados, a equipe contava com a presença de José Moreira Frade, vinculado aos quadros do MEC/DAC/CDFB, que, juntamente com um técnico de filmagem e de um técnico de gravação, ambos do SESI, registrou em áudio e imagem boa parte da pesquisa. Pode-se notar que a escolha dos quatro principais agentes que compõem o grupo de trabalho da CDFB correspondia também à importância dada ao perfil técnico ou especializado de todos os membros – em música, folclore e audiovisual –, o que retoma modelos anteriores de pesquisas folclóricas em equipe, tal como expliquei anteriormente. Assim, meu objetivo final aqui é refletir sobre as relações entre agentes ligados à CDFB, em termos de suas práticas de mediação com os *caboclos* (indígenas) de Almofala, e os efeitos de agenciamento que sua intervenção produziu, sobretudo no sentido de criar uma coleção de documentos e formas culturais específicas.

A equipe da CDFB produziu: 1) vasto conjunto de entrevistas de longa duração, registradas em áudio, com pessoas que organizavam socialmente essas tradições culturais em termos locais,

sem contar outras pessoas e agentes de atuação no contexto social, constituindo assim um valioso material de pesquisa etnográfica das relações ali apresentadas; 2) material fotográfico e audiovisual em película; 3) registros em áudio e gravações de formas culturais tradicionais, tal como a dança do torém, e ainda as cantigas e dança da Aranha, mantidas por um grupo que vivia na comunidade da Tapera, que fica cerca de 8 km de Almofala. Foi elaborado um relatório da pesquisa com mais de 200 páginas, além do conjunto de registros de imagem que ultrapassa 780 fotografias das pessoas e comunidades pesquisadas, caracterizando-as e representando-as a partir de certos critérios e princípios. Do total de fotos, 274 remetiam-se aos *caboclos* de Almofala. As cantigas do torém foram organizadas, selecionadas e editadas a fim de realizar a gravação de um disco compacto em vinil com 7 faixas, que compôs a coleção dos DSFB (nº 30, 1979).²¹ Além do torém, a equipe fez pesquisa e produziu mais 2 discos da coleção, mas eles não serão discutidos, pois o *torém* foi o principal foco do “levantamento folclórico”, tendo em vista a urgência na pesquisa para registro e preservação de *reminiscências* indígenas.²²

21 No disco DSFB 30, temos, no lado A: 1) a Louvação (pedido de licença)/O Veraniquatiá, 2) Água de manim/O Vidju/Monteguape/Canungadjá/Caninãna/Sara Mussará; 3) Guirará Tijú. No lado B, temos: 1) Agua de Manim/Gurái Puran/Brandim brandim poti, 2) Irapui nerém nembui/Mais o Pipi/Ereréquatiá, 3) Navura vai inché/Vamos pro Cuiabá, 4) Louvação (com maracá)/imitação da fala de Zé Miguel. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lmKb78ROUNY>. Acesso em: 27 mar. 2022.

22 Foram lançados também o disco do Coco dos jangadeiros de Iguape (DSFB 32, 1980) e a Cana Verde de Iguape (DFSB 37, 1982).

Folclore, práticas governamentais e colecionismo: um caso de mediação entre agentes técnico-intelectuais e remanescentes indígenas na Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro

Figuras 1 e 2 – Capa e contracapa do disco do torém – DSFB 30



Fonte: Arquivo pessoal.

A composição da equipe da CDFB sugere a importância de profissionais que pudessem se apoiar de modo rigoroso em um conhecimento simultâneo e aprofundado de áreas afins. Assim, o uso de fotografia e de filmagem por meio de um agente técnico, Moreira Frade, era pensado de modo complementar à pesquisa e registro do “folclore musical”. Segundo Carlini (1994, p. 33), na Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938, a fotografia era pensada como meio de registro documental que reforçava a pesquisa etnográfica.²³ Tanto a Missão de 1938 quanto a pesquisa da equipe do CDFB privilegiaram a formação de um acervo de material sonoro, cuja finalidade incluía a gravação de discos de acetato reunindo manifestações e tradições culturais locais (Carlini, 1994). As duas pesquisas estavam baseadas em trabalho empírico e contato direto dos componentes das equipes com as pessoas alvo de seus objetivos e ações institucionais, em especial pessoas

23 Pode-se dizer o mesmo do trabalho de Michel Gautherot, contratado pelo Sphan (Segala, 2005).

e grupos que podem ser categorizados como das camadas populares e comunidades tradicionais específicas (eticamente ou não). A ênfase em pesquisa caracteriza a importância dada à coleta e ao colecionismo como meios de “preservação” do folclore musical a fim de se compreender o Brasil como nação (Carlini, 1994; Travassos, 1997). Talvez a grande diferença da CDFB em relação à Missão de 1938 foi o fato de os *DSFB* responderem a um colecionismo preservacionista como prática estatal e a um modo de se governar culturalmente os outros. Haveria um modo de governabilidade por meio da formação de coleções como os *DSFB*?

Ao ouvir as dezenas de gravações e entrevistas conduzidas pela equipe da CDFB, foi possível compreender muito mais do que se extrai do relatório final da pesquisa, tal como o registro de diversas situações e interações entre os agentes da CDFB e os *caboclos* de Almofala. Ficou bem aparente que as conversas e entrevistas eram conduzidas, sobretudo, por Zaíde Castro e Irany Leme. No caso de Alencar Pinto, era uma presença mais reservada, mas isso é mera suposição, enquanto a atuação de Frade é mais evidente na copiosa coleção de fotografias registradas por toda a viagem, mas sua voz é ausente. É necessário, então, discutir as dinâmicas societárias que envolveram os membros da equipe da CDFB, como mediadores técnico-intelectuais, e as pessoas que dançavam e cantavam o *torém*. Portanto, não estou considerando apenas o plano das políticas públicas de cultura e folclore tal como concebidas e elaboradas, mas, sim, os modos pelos quais elas eram implementadas na prática, o que exige

pensar nas relações interpessoais que envolviam dinâmicas sociais, às vezes assimétricas e até evidenciando relações de poder. Ou seja, os temas da prática, das intencionalidades e da agência devem ser tomados com cuidado e seriedade, pois as políticas públicas e as intervenções da administração pública são realizadas concretamente por pessoas específicas, cujas trajetórias, inserções e vínculos estão associados a redes pessoais e institucionais. Discuto isso agora a fim de refletir criticamente a respeito da formação dessa extensa coleção de discos de vinil, os *DFSB*, como uma prática técnica e institucional de colecionamento do folclore/cultura popular que é também um modo de governabilidade.

As gravações são reveladoras, pois conseguimos acompanhar as conversas, o *ethos* que motivava e expressava as relações entre as pessoas, o tom de voz, as interrupções, as perguntas feitas ou gritadas, as ameaças. Muitas pessoas aparecem falando, inclusive alguns poucos não indígenas que moravam nas cercanias de Almofala, tal como um comerciante local, Pedro Alves, que servia como mediador entre os agentes da CDFB, os indígenas e demais regionais. Nesse caso, os registros elucidam e expõem muito bem a dinâmica tutelar própria de técnicos/especialistas, “portadores e produtores de certos saberes que se cristalizam em setores da administração” (Souza Lima, 2002, p. 11), tal como a CDFB, e que se manifesta por meio de uma prática interpessoal, íntima, cuja rotina se reapresenta de modo persuasivo, por diversas vezes, ao longo das horas e horas de gravações e entrevistas. A meu ver, a folclorista Zaíde Castro personificou de

modo mais expressivo e objetivo essa relação de poder de caráter tutelar. Não estou querendo dizer com isso que os outros membros da equipe não fizessem o mesmo, mas, de algum modo, seu modo de atuação e experiência *in loco*, seu modo de agir, o *ethos* tão bem apresentado e registrado emocionalmente nas gravações sintetiza bem o meu argumento, contrariando todos os preceitos de escuta e dialogia, aos quais Bourdieu (2003)²⁴ se refere, na interação social que se dá por meio da entrevista e da conversa com o interlocutor.

Foi com Zaíde Castro que se tornou possível perceber um tom mais impositivo, coercitivo que, às vezes, combinava ou mesclava jocosidade e até agressividade. Isso acontecia com diversas pessoas que ela interagiu, sobretudo com os *caboclos* Tremembé que conheciam mais profundamente as diversas cantigas do *torém*. Ao saber que Leonor, filha da famosa Chica da Lagoa Seca, citada em artigos de Seraine (1955), era vista como a pessoa que mais conhecia as cantigas, Zaíde Maciel passou longas horas fazendo perguntas, incentivando-a a cantar enquanto o gravador registrava tudo. Conheci *Dona Leonor* durante minha pesquisa e era muito gentil e humorada. O atual cacique Tremembé, João Venâncio, é sobrinho neto dela. Ao ser apresentada para Leonor, Zaíde Maciel perguntou seu nome e ao receber a resposta, comentou inquisitiva e seca: “você já viu algum dia Marques do Nascimento ser nome de índio? De onde você tirou esse Mar-

24 Segundo Bourdieu, é “o pesquisador que inicia o jogo e estabelece a regra do jogo, é ele quem, geralmente, atribui à entrevista, de maneira unilateral e sem negociação prévia, os objetivos e hábitos, às vezes mal determinados, ao menos para o pesquisado” (2003: 695)

ques e esse Nascimento?” Leonor apenas disse que não sabia. Um homem por perto chegou a comentar que “foram os (*caboclos*) mais novos”. A conversa se desenrolou sobre a dança do torém e um diálogo muito interessante merece ser aqui transcrito para se entender a dinâmica da conversação. Alguns trechos curtos foram eliminados para facilitar o entendimento da relação mantida, mas eles não modificam a trama da interação e da conversa. Em geral, a folclorista espera que Leonor cante as diversas cantigas do torém:²⁵

Zaíce Maciel (ZM): Escuta, Leonor, como é a história daquela dança? Conversa aí.

Leonor: As cantigas do torém, né? Cantiga é fácil de a gente aprender.

ZM: Então, mete os peitos aí e canta!

Pedro Alves (um não indígena que mediava a conversa): Mas primeiro faz a roda, né!

Leonor: Primeiro, faz a roda pra poder começar né.

Pedro Alves: A gente bota uma pessoa dentro. Pra dirigir.

Leonor: Pra dirigir.

Pedro Alves: Essa pessoa que... era... justamente que trabalhava. Era o seu tio, o finado Zé Miguel.

Leonor: Era, José Miguel.

ZM: José Miguel era quem ficava no centro com o maracá? Chamando o povo para dançar?

25 Todos os trechos de fala e conversa estão reunidos no CD 0278 v. 10, um dos que compõem o vasto material do grupo de trabalho de levantamento folclórico do MEC/DAC/FUNARTE/CDFB (1976).

Leonor: Agora, ele morreu e ficou o compadre Aristides.²⁶

ZM: Onde está o compadre Aristides? [perguntando bem determinada]

Leonor: Ele mora bem acolá.

ZM: Manda buscar o compadre Aristides! [impositiva]

(Risos)

Pedro Alves: Será que ele está em casa?

ZM: Vá lá minha filha! (pede para uma outra mulher) Fala com compadre Aristides e peça para ele vir aqui por favor! Que aqui tem uma cervejinha pra ele! Vamos Leonor, conversa aí!

Leonor: Aí, a gente começa a cantar e a dançar (o torém).

ZM: Então, começa aí a cantar. Como é?

Leonor: Quando a gente vem chegando na casa, a gente diz assim: “O senhor dona da casa, licença quero pedir, o senhor dono da casa, licença quero pedir.... [continua...]

ZM: Mas começa! Continua! Mete os peitos! Vamos embora!

(Leonor ri e continua cantando....)

ZM: Mais alto!

Leonor: Eu canso.

[Interrompe a entrevista].

ZM: Leonor, agora você já descansou! Canta outros cantos da roda! Mete os peitos aí e canta!

Pedro Alves: Ela, quando está cantando o torém, ela gosta de umas caninhas (cachaça).

ZM: Mais tarde, eu dou umas caninha pra ela! Já tomou cerveja. Também não pode ser assim. Mete os peitos aí!

26 Aristides Marques do Nascimento era irmão de Leonor, também filho de Chica da Lagoa Seca. Em 1991, fui com ele e João Venâncio até a Lagoa Seca, cerca de 6 kms de Almofala.

Anda Leonor! Depois dessa, eu dou uma caninha. Vamo embora!

[Interrompe a entrevista de novo].

Nessa conversa, havia uma pessoa perguntando e dirigindo a entrevista, a folclorista, outra que mediava, o comerciante não indígena, Pedro Alves, enquanto Leonor buscava responder as perguntas ou apenas seguia e complementava a fala de Pedro que, de algum modo, ajudava que a própria conversa se desenrolasse, facilitando o trabalho de Zaíde Maciel. Segundo Bourdieu, é preciso considerar o “sentido que o pesquisado se faz da situação da pesquisa em geral, da relação particular na qual ela se estabelece” (Bourdieu, 2003, p. 695), ou seja, como lidar com essa “espécie de intrusão” que é a relação de entrevista? Com certeza, a possibilidade de Leonor interromper a conversa era constante, tanto que, em certo momento, se intimidou e se calou. Sabe-se que o desconforto e o constrangimento dizem muito das interações, inclusive indicando as assimetrias entre pessoas, pois é importante entender quem cria e como se cria o embaraço, suas condições de realização (Goffman, 2011) O convite à bebida torna a situação mais complexa, pois se poderia diminuir o desconforto em Leonor, mas prestava-se também como chantagem. A bebida mediava uma relação cuja reciprocidade era necessariamente assimétrica e desequilibrada em favor da produção de informações e de conhecimento que ajudassem à pesquisa da CDFB. Com certeza, toda essa cena nos traz de volta ao triste “folclore” das pesquisas antropológicas do passado em que a oferta de tabaco servia como moeda de troca para se garantir uma relação

social de pesquisa estruturada, mas hierarquizada, o que até mesmo assinalou Bartók (1976). Isso aparece em outras pesquisas com os *caboclos* de Almofala nas décadas de 1950 e 1960 (Novo, 1976; Seraine, 1955). Poderia ser visto como um processo sedutor, mas também aliciador. No contexto que estamos analisando, isso foi externado diversas vezes e essas ocasiões que envolveram Zaíde Maciel expõem muito bem o que está em jogo, aliás um jogo sério de interações em que as práticas de mediação seguem uma dinâmica intersocietária de pesquisa, coleta e acúmulo de documentação cultural que acompanha unilateralmente as demandas do colecionismo folclórico da CDFB. Um último trecho da conversa entre Zaíde Maciel e Leonor Nascimento reforça ainda mais este argumento:

ZM: Quero saber como fazia antigamente! [Impositiva]
Era só com o maracá?

Leonor: Era só com o maraca!

ZM: Então, não pode dizer “pode acompanhar!” Porque daqui a pouco vocês vão botar violão, viola, banjo! Não! Quero saber como era! Era só com maracá?

Leonor: Era só com maracazinho somente!

ZM: Antigamente, era só de cabaça, mas como agora não tem mais cabaça, vocês fazem de lata?

Leonor: Uma latinha.

ZM: Vocês sabem dançar o que?

Venância [irmã de Leonor]: Aquelas danças que a gente sabe pra traz. Pratraramente!

ZM: E só isso que você sabe dançar? Pratraramente?

Risos [a conversa envolve o nome de uma mulher presente e há uma interrupção].

ZM [voltando a falar]: Ô, Leonor, agora você já descansou. Já tomou sua pinga! Vamos logo, outra! Lembra logo! Ainda vai custar a lembrar!? Não vai custar, não? Não vira a cara pra lá não, Leonor! Está com raiva de mim? Vamos embora! Mete os peitos! Ela gosta né! Vamos embora!

[Leonor passa a cantar outra cantiga do torém].

ZM Alto! [Impositiva]

Leonor, canta e diz... São bem curtinhas mesmo!

Ao ouvir a primeira faixa do disco do torém, a cantiga *O Veraniquatiá*, percebe-se, além de Leonor cantando, a voz de uma mulher demandando que ela entone “mais alto”.²⁷ Pode ter sido Zaíde Castro quem comandou o processo de gravação e, assim, sua voz foi também registrada de modo permanente em vinil, dando um tom artesanal ao disco, mas reforça meu argumento em favor de uma linguagem de comando que muito provavelmente foi presente durante a pesquisa, ao menos por parte de um de seus integrantes. O *ethos* impositivo, autoritário me causou estranheza, e me intrigou se era um padrão comum de interação nas práticas de mediação que envolviam pessoas, expressões culturais e as instituições de pesquisa, documentação e colecionismo. Não convém dizer nem que foi uma situação excepcional, nem afirmar que era o padrão exclusivo de interações em uma pesquisa folclórica, mesmo porque as trajetórias e inserções dos pesquisadores eram diferentes e as interações e condutas são di-

27 Ver e ouvir em: <https://www.youtube.com/watch?v=lmKb78R0UNY>. Acesso em: 27 mar. 2022.

nâmicas e o processo é relacional, portanto não é possível ter uma visão determinística e uniforme das práticas de pesquisa. Não cheguei a identificar o mesmo modo de interação por parte de Irany Leme e de Alencar Pinto ao ouvir o material gravado.

Todavia, é interessante refletir sobre certos modos de interação e como eles chegam a ser descritos até mesmo pelos folcloristas em seus textos (artigos, relatórios, discos etc.). Em artigos antigos sobre o torém, pode-se apreender tanto uma visão mais objetiva, “científica” digamos, do contato pessoal (Seraine, 1955, 1978, 1979), quanto uma descrição mais densa das relações com os *caboclos* de Almofala, tal como faz Silva Novo (1977), outro folclorista cearense. Visitando Almofala para pesquisar o torém desde 1964, ele chegou a organizar a apresentação da dança no I Festival Folclórico do Ceará. Segundo ele, foi uma “luta cerrada” que mesclava “alegria” e “amizade” de ambas as partes, não apenas em razão dos “presentes e prendas” que dava. Apesar da vacilação dos *caboclos*, o folclorista não se abateu:

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 bem arregalados, aquela beleza de folclore já quase deturpado. E, então, insisti, persuadei, motivei e, reunindo todos os dançadores, convenci-os (Novo, 1977, p. 45).

Esse caso mostra bem a coexistência ambivalente de intenções que pode haver em pesquisas folclóricas e antropológicas: a demonstração e mistura de afetos e relações de poder, muitas vezes combinados em uma linguagem de comando (Cohn, 1987): “Foi

uma luta difícil. Mas a vitória verdadeira só é gostosa e grande quando a batalha é acirrada e dura. E eu queria aquela vitória. Queria apresentá-los na forma de índios, vestidos de tucuns” (Novo, 1977, p. 48). Em uma narrativa esfuziante, ilustrada por metáforas de guerra e conquista, creio que Silva Novo foi apenas um caso a expor como as relações entre folcloristas e indígenas se apresentavam por personalidade marcada de modo pendular entre amizade, afeto, autoridade e relações de poder, intercaladas com as representações de primitividade e de aculturação do “outro” *caboclo*.

Comparado a Silva Novo, a situação da folclorista Zaíde Castro pode ser vista como exemplo extremo de práticas de pesquisa folclórica pautadas na hierarquização criada pelas diferenças de conhecimento qualificado (o do pesquisador) e pela percepção “salvacionista” das tradições folclóricas e culturais, cujos próprios produtores (os *caboclos*, o “povo”, em geral) não teriam capacidade de mantê-las efetivamente, o que as colocaria, assim, em risco. Os trechos de entrevista citados são bem expressivos do modelo de interações entre mediadores técnicos intelectuais e *caboclos*/indígenas, responsáveis por uma prática estatal específica, a de produção de um colecionismo folclórico e de cultura popular, cujo respaldo era a concepção retórica da perda e do desaparecimento cultural. De modo implícito, a performatividade desta prática insinuava uma dimensão tutelar evidente. Com isso, não quero dizer que os encontros, conversas e momentos entre agentes técnico-intelectuais da CDFB e os *caboclos* Tremembé não apresentassem também experiências vibrantes de

“entusiasmo”, tal como assinala Alencar Pinto, descontração, humor e dialogia, pois a equipe era composta por quatro pessoas e, embora estejamos enfocando o caso da folclorista Zaíde Maciél, não podemos ter uma perspectiva maniqueísta, afinal ela mesma esteve presente em momentos e situações sem tensão ou coerção. Não estou falando de boas e/ou más intenções na pesquisa, mas se a proposta de preservação das expressões folclóricas e da cultura popular era indispensável para o MEC/DAC/CDFB, inclusive utilizando-se de tecnologias de coleta (gravadores, câmeras fotográficas/vídeo), a documentação não apenas registra a cultura “autêntica”, tal como incentivava Bartók (1976), mas pode ainda registrar as falas, os modos de comunicação e as interações entre os presentes, ou seja, contribui para registrar também a “autenticidade” da linguagem de comando, o que seria ponto importante para nós antropólogos atentarmos. Trata-se de uma riqueza cultural e etnográfica para admirar e também para refletir criticamente sobre sua complexidade intersocietária.

O “entusiasmo” dos folcloristas não pode ser visto como um encontro dialógico exemplar, irradiando afeto, amizade e reciprocidade. Não se pode desprezar que as práticas estatais, as relações de poder e a socialidade da experiência vivida se investem por meio de uma linguagem cultural das emoções e dos estados afetivos, em que até o humor, a brincadeira e o afeto estão presentes. No entanto, nem por isso apagam ou removem a dureza, a coerção, a violência simbólica e a força da imposição tutelar, que certamente se apresenta facilmente pela lógica do cuidado protetor e da consideração supostamente afetiva, em-

bora assimétrica, nos juízos de valor que se expressam pelas interações entre mediadores e *caboclos*. As tecnologias de coleta e registro e os acervos e coleções que estão disponíveis não deveriam ser tomados de modo unilateral, o que pode criar mal-estar para alguns, mas infelizmente esse é o “dado”, mal ou bem deglutido, agora demandado e questionado pelos povos e comunidades que foram historicamente foco de pesquisa etnográfica e folclórica.

A fim de evitar uma visão unilateral, é crucial ressaltar que a documentação coletada pela equipe da CDFB impressiona também porque as entrevistas nos permitem entender, mesmo parcialmente, os modos de pensamento e as singularidades de reflexão cultural entre os *caboclos*/Tremembé na época. Na verdade, ao ouvir as gravações, constatei as mesmas questões e temas que trabalhei ao fazer minha pesquisa de mestrado, quinze anos depois. As falas, relatos e narrativas dos dançarinos do torém e outros moradores de Almofala e da Tapera, entrevistados pela equipe da CDFB, tinham evidente similaridade com a discursividade que identifiquei como o campo semântico da etnicidade Tremembé (Valle, 1993, 2004, 2005).

Pode-se cogitar que o colecionismo folclórico no Brasil, historicamente, apresentou essa dimensão tutelar em que a coleta e o registro documental servia para alguns, enquanto para os outros, os produtores das manifestações culturais colecionadas, a reciprocidade era cumprida parcialmente ou até descumprida. Quais foram os benefícios da pesquisa da equipe da CDFB para

os *caboclos* do torém? Com a produção e divulgação nacional do torém como um dos discos do DSFB, eles receberam exemplares? E se tivessem recebido, de que serviria? Todos eles viviam em casas sem eletricidade e muito menos tinham condições de ter um toca-discos. Durante minha pesquisa, mais de dez anos depois do trabalho da CDFB, nenhum interlocutor meu, todos entrevistados pela equipe, tinha um exemplar do disco do torém.

Bernard S. Cohn argumenta que as formas de conhecimento produzidas nas situações coloniais envolviam um investimento político e cultural de via dupla, pois esses saberes envolvem tanto o “comando da linguagem” (cultural) como a “linguagem do comando”, que é evidentemente social (Cohn, 1987, p. 5-56). Ou talvez, nas palavras de Bourdieu (2003), uma “dissemetria social” que expressa a linguagem do comando. Embora não estejamos tratando de uma situação colonial, acredito que seja possível fazer um paralelo com os intrincados acionamentos e dinâmicas de poder tutelar que estiveram presentes durante o levantamento folclórico da CDFB no Ceará. Mas tenho consciência da enorme facilidade de se repetir o mesmo tipo de relação de pesquisa autoritária que comanda a linguagem sobre o outro, tal como diz Cohn (1987). Tudo isso nos diz muito de uma política pública da cultura cuja intervenção expressa tão bem a capilaridade das práticas de mediação e da administração pública por meio de agentes técnico-intelectuais, tais como os da CDFB, devotados aos modos de governabilidade e ao colecionismo do folclore e da cultura popular.

Conclusão: “Salvemos Almofala”

Em janeiro de 1976, uma matéria de jornal com esse título informava sobre uma reunião pública da equipe da CDFB com a chefia da Empresa Cearense de Turismo (EMCETUR), autoridades públicas estaduais, folcloristas, intelectuais e músicos com a finalidade de discutir sobre a “Almofala em agonia” (Rodrigues, 1976). Nesse apelo, é possível reconhecer a articulação feita entre lugares com patrimônio histórico e desenvolvimento econômico (Calabre, 2007, p. 85). Ao se garantir a preservação do patrimônio material, seria possível um maior incentivo ao turismo, área econômica que recebeu estímulo durante a ditadura. O relatório final da equipe da CDFB reforça tudo isso, sugerindo a criação da *Operação Almofala*, a fim de “solucionar não apenas o problema de seu povo”, qual seja, o “estado de miséria, doença e de dificuldades em que se encontra” (MEC/DAC/FUNARTE/CDFB, 1976, p. 175),²⁸ mas também acelerar o processo de tombamento da igreja barroca, o que retoma a expectativa gerada na visita de José Rescala do Sphan, que tanto assombrou Drummond. De fato, o tombamento da igreja de Almofala felizmente ocorreu em 1980. É muito provável que a mediação da CDFB tenha contribuído para essa conquista. Todavia, a “Operação” não saiu do papel. Os “problemas” constatados pela equipe não chegaram a ser resolvidos com o tombamento. Pode-se até afirmar que não houve qualquer impacto positivo de maior monta para as pessoas que cantaram as cantigas do torém

28 Assinada por Irany Leme, “As providências tomadas após a realização da pesquisa”, destacam o contato feito com a EMCETUR, o que levou a equipe a apresentar sua pesquisa em Fortaleza.

e falaram tanto de sua própria realidade para a equipe da CDFB. É quase surpreendente pensar que o disco do torém foi produzido em uma época na qual não havia nem energia elétrica em Almofala, portanto o uso de equipamentos, tal como vitrolas, só poderia ser feito à base de pilhas. Mas de que adiantaria? Ou seja, os *caboclos* do torém continuaram negligenciados social e politicamente, tendo em vista a ausência de políticas públicas inclusivas na época. Mas é importante ressaltar uma diferença significativa. Houve um processo gradativo e crescente de mobilização étnica indígena a partir de 10-15 anos depois da pesquisa da CDFB em três dos municípios visitados pela equipe (Caucaia, Acaraú/Itarema e Aquiraz).²⁹

A equipe da CDFB coletou e organizou um acervo de documentos textuais e audiovisuais que está *preservado* como legado cultural dos *remanescentes indígenas* para que as cantigas do *torém* sejam encontradas em bibliotecas, acervos, escolas ou mesmo na casa de outros brasileiros através de discos, relatórios, artigos e livros publicados. O “folclore musical” foi, de fato, *preservado*, embora provavelmente desconhecido pelos Tremembé de hoje. Mas o disco do torém da coleção DSFB apresenta uma domesticação, uma limpeza e apagamento das condições sociais de produção do próprio disco, exceto nos deslizos aparentes de comando oral, registrados em vinil. Com isso, reproduz o silenciamento de experiências, de memórias e socialidades étnicas que estiveram presentes na época da pesquisa. De fato, o disco foi produzido e

29 São os povos Tapeba e Anacé (Caucaia), Jenipapo Kanindé (Aquiraz) e os Tremembé. Isso mostra outro momento, que foi produzido pelo campo intersocietário local de cada processo de emergência étnica, embora o histórico de ações de mediadores técnico-intelectuais tenha relevância aqui.

distribuído para não indígenas, o que tem seu lado bom, contudo, evidencia um descompasso social e político entre os produtores das cantigas e os produtores da coleção DSFB. Além disso, descortina claramente a dinâmica das relações de poder tutelar que se expressaram por essa incapacitação dos Tremembé de experienciar sua música e sua cultura a não ser no ato do registro documental da gravação sonora. Revela ainda o modo particular de governabilidade em que as canções e expressões sonoras tradicionais se constituem como coleções musicais indígenas e/ou folclóricas, inscrevendo-se em um regime de representação que destitui o músico ou artista indígena de sua própria produção cultural. Com toda a beleza e os efeitos reais de preservação e “salvaguarda” que os discos da coleção DSFB provocam, ela foi feita para outrem brasileiro e não, a princípio, também para um indígena Tremembé.

Mas não é equívoco algum dizer que os *Documentários Sonoros do Folclore Brasileiro* são primorosos e de uma beleza única – nisso respondem ao que pretendiam. O *disco do torém* é muito bem-acabado e traz em suas cantigas as vozes e performances musicais expressivas dos Tremembé, que cativavam a eles próprios, mas também a seus ouvintes não indígenas, inclusive a mim, desde 1988, quando os conheci. Há muitas regravações das cantigas do torém feitas por artistas cearenses ou não, reconhecimento cultural importante, tal como Marlui Miranda fez em espetáculo recente.

Na pesquisa no CNFCP, identifiquei uma fotografia que não estava na coleção da CDFB. Era uma foto dos anos 1960, feita por fotógrafo anônimo, referindo-se a “dançarinos do torém”. A foto

retratava uma família, que incluía algumas mulheres jovens e um casal mais velho com crianças ao redor. Algumas das jovens na foto foram entrevistadas pela equipe da CDFB e estimuladas a falar concretamente de seus parentes que organizavam longamente a dança do torém. Imaginei que, dentre as pessoas fotografadas, estivesse, quem sabe, a Chica da Lagoa Seca. Algumas dessas jovens foram também minhas interlocutoras de pesquisa nos anos 1990. Durante a Marcha dos Tremembé de 2019, mostrei a foto, a única que me foi cedida, para o cacique João Venâncio, dos Tremembé de Almofala, que, ao observar com atenção, reconheceu a avó e sua tia Leonor, a mesma forçada a cantar pela folclorista. Além delas, assegurou que a foto retratava uma outra tia viva que morava perto. Foi chamá-la e, ao chegar, presenciei uma situação de forte emoção ao terem diante de seus olhos a família e a própria retratada, quando jovem, materializada por uma fotografia antiga da década de 1960.

Figura 3 - Foto de João e tia



Foto: Carlos Guilherme do Valle, tirada em 7 de setembro de 2019. Fonte: arquivo pessoal.

Aquela rede de dançarinos e pessoas que compunha e organizava o torém de Almofala jamais teve acesso à documentação obtida pela equipe da CDFB, nem ao disco de vinil, muito menos ao vasto acervo fotográfico. É preciso destacar que são essas pessoas que configuram e constituem a representação cultural e imagética dos *remanescentes* indígenas. Foi através delas e suas redes de relações e interações que pudemos construir um certo modo de representação sobre os Tremembé. Mas as práticas de mediação próprias que caracterizaram a pesquisa da CDFB, respondendo a um modo específico de governo por meio das coleções como a da CFDB e a série DSFB, se por um lado ajudaram a contribuir com a divulgação pública nacional do torém como folclore, ao mesmo tempo contribuíram para a blindagem e apropriação da documentação obtida, inacessível aos Tremembé. Isso caracterizou boa parte das pesquisas sociais e culturais que estiveram associadas seja aos modos de intervenção governamental, seja às pesquisas acadêmicas. O poder tutelar que se reproduz por meio das práticas de mediação cultural e técnico-política impede o acesso e o controle de uma produção intelectual e de documentação que, mesmo contribuindo para a salvaguarda do patrimônio cultural brasileiro, poderia, ao menos, responder também ao direito à memória dos povos indígenas. Cada vez mais, os povos indígenas têm demandado saber do destino da produção cultural e intelectual que foi coletada e feita sobre eles. Sejam pesquisas de folcloristas, sejam de cientistas sociais, guardadas em arquivos pessoais, arquivadas e colecionadas em instituições públicas e governamentais como museus e universidades, os indígenas do

Ceará e de todo país vêm demandando mais parceria a fim de ter acesso à documentação, aos acervos e coleções sobre eles. Trata-se de um compromisso ético e da responsabilidade profissional que o antropólogo deve seguir. Como a pesquisa etnográfica, o processo de devolução é complexo, sensível e político, orientado por dinâmicas interpessoais e demandas heterogêneas, mas ele se tornou uma questão necessária e crucial, pois a documentação e os acervos de pesquisa não são simplesmente pessoais e/ou particulares, mas são um produto de relações entre pesquisadores, indígenas, instituições e as associações do movimento indígena organizado. Toda essa história está se fazendo ainda ou se desfazendo mais.

Referências

- ANDRADE, C. D. de. Areia e vento. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 de novembro de 1946.
- ATHIAS, R. A coleção etnográfica Carlos Estevão de Oliveira: pesquisa e documentação. In: ATHIAS, R.; GOMES, A. *Coleções etnográficas, museus indígenas e processos museológicos*. Recife: Editora da UFPE, 2016.
- BARROSO, F. Limites do projeto modernista. Guerra Peixe entre o folclore e os grandes centros. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, v. 36, n. 1, p. 215-234, 2017.
- BARTÓK, B. Why and how do we collect folk music? In: SUCHOFF, B. (ed.). *Béla Bartók Essays*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1976.
- BENNETT, T. et al. *Collecting, Ordering, Governing. Anthropology, Museums, and Liberal Government*. Durham: Duke University Press, 2017.
- BOURDIEU, P. Compreender. In: BOURDIEU, P. (coord). *A miséria do mundo*. Petrópolis: Vozes, 2003.
- CALABRE, L. *Políticas culturais no Brasil*. Dos anos 1930 ao século XXI. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2009.
- CARLINI, Á. *Cante lá que gravam cá: Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938*. 1994. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.
- CASTRO, Z. M. de; COUTO, A. do P. *Folias de reis*. Rio de Janeiro: Secretaria de Estado da Educação e Cultura, 1961.
- CAVALCANTI, M. L.; VILHENA, L. R. Traçando fronteiras: Florestan Fernandes e a marginalização dos estudos de folclore. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 5, p. 75-92, 1990.
- CHAVES, W. N. D. Identidade, narrativa e emoção no Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore. *Anthropológicas*, Recife, v. 23, n. 2, p. 50-97, 2012.
- CHUVA, M. Fundando a nação: a representação de um Brasil barroco, moderno e civilizado. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 7, p. 313-333, 2003.
- COHN, B. S. *Colonialism and its forms of knowledge*. The British in India. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1987.

DIÁRIO OFICIAL DA UNIÃO. *Decreto n. 56.747*, de 17 de agosto de 1965, seção 1, p. 8302, 18/8/1965.

FONSECA, E. J. de M. Etnomusicologia e Folclore: O caso do Levantamento Folclórico de Januária-MG e as gravações etnográficas das músicas de tradição oral no Brasil hoje. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, IV., Maceió, 2008. *Anais [...]*. Maceió: ABET. p. 138-145.

GALENO, C. M. S. Carta a Renato Almeida. Casa Juvenal Galeno, 4 de outubro de 1968. Documentação referente à Comissão Cearense de Folclore. Arquivos da CDFB. Biblioteca Amadeu Amaral/CNFCP, 1968.

GOODY, J. *Myth, Ritual and the Oral*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

MEC/DAC/CDFB. *Relatório do ano de 1973*. Arquivos da CDFB. Biblioteca Amadeu Amaral/CNFCP.

MEC/DAC/FUNARTE/CDFB. *Relatório do grupo de trabalho, designado pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, para pesquisas folclóricas no litoral do estado do Ceará, em julho de 1975*. Rio de Janeiro: MEC, 1976. [mimeo].

MEC/DAC/FUNARTE/CDFB. *Torém/Ceará*. Documentário sonoro do folclore brasileiro, n. 30. Registro discográfico, com apresentação de Aloysio de Alencar Pinto, ficha técnica, pesquisa e gravação. Rio de Janeiro: MEC/Secretaria de Assuntos Culturais/Funarte/CDFB, 1979.

GOFFMAN, E. Constrangimento e organização social. *Ritual de interação*. Ensaios sobre o comportamento face a face. Petrópolis: Vozes, 2011.

GOMES, A. O. O torém entre o folclore e a antropologia: pesquisas de campo e escrita da história entre os Tremembé de Almofala (1940-1955). *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História*. São Paulo: ANPUH, 2011.

GONÇALVES, J. R. *A Retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ; Iphan, 1996.

GONÇALVES, J. R. O mal estar no patrimônio: identidade, tempo e destruição. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 28, n. 55, p. 211-228, 2015.

LIMA FILHO, M.; ABREU, R.; ATHIAS, R. (org.). *Museus e atores sociais: perspectivas antropológicas*. Recife: ABA; Editora da UFPE, 2016.

MENDONÇA, C. de. *A coleção Luiz Heitor Corrêa de Azevedo: música, memória e patrimônio*. Dissertação (Mestrado em Memória Social) - Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

NOVO, J. S. *Almofala dos Tremembé*. Itapipoca (CE), 1977. [mimeo].

OLIVEIRA, J. P. de. (org.). *A Viagem da Volta: etnicidade, política e reelaboração cultural no Nordeste indígena*. Rio de Janeiro: Contracapa/Laced, 1999.

OLIVEIRA, V. D. E. de. *Museu de Folclore Edison Carneiro: poder, resistências e tensões na construção da memória da cultura popular brasileira*. Tese (Doutorado em Memória Social) - Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

PEREIRA, E. M. M. Notas sobre representação fonográfica, ritual de gravação e tradição cultural. In: LIMA FILHO, M. et al. (org.). *Museus e atores sociais: perspectivas antropológicas*. Recife: ABA; Editora da UFPE, 2016.

PEREIRA, M. V. M. *Acalantos do Folclore Brasileiro: terror, escravidão e (des)encontros culturais*. *Opus*, v. 26, n. 2, p. 1-40, 2020.

POMPEU SOBRINHO, T. Os índios Tremembés. *Revista do Instituto do Ceará*, Fortaleza, v. LXV, p. 257-267, 1951.

RODRIGUES, E. Salvemos Almofala. *Jornal O Povo*, Fortaleza, 08/01/1976.

SAID, E. *Orientalismo*. O Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SEGALA, Lygia. A coleção fotográfica de Marcel Gautherot. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 73-134, 2005.

SERAINE, F. Sobre o Torém. *Revista do Instituto do Ceará*, Fortaleza, v. LXIX, p. X-XX, 1955.

SERAINE, F. Para o estudo do processo de folclorização. *Revista do Instituto do Ceará*, Fortaleza, v. XCI, n. 91, p. 48-56, 1977.

SERAINE, F. *Folclore Brasileiro*. Ceará. Rio de Janeiro: MEC/DAC/FUNARTE/CDFB, 1978.

SOUZA LIMA, A. C. de. Introdução. Sobre gestar e gerir a desigualdade: pontos de investigação e diálogo. In: SOUZA LIMA, A. C. de. (org.). *Gestar e gerir*:

estudos para uma antropologia da administração pública no Brasil. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

SOUZA LIMA, A. C. de. Apresentação. Dossiê Fazendo o Estado. *Revista de Antropologia da USP*, São Paulo, v. 55, n. 2, p. 559-564, 2015.

SERVIÇO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL _- SPHAN. *Memória Oral*, n. 3. *Depoimento de João José Rescala*. Brasília: Ministério da Cultura. Secretaria do Patrimônio, Histórico e Artístico Nacional; Fundação Nacional Pró-Memória, 1988.

TRAVASSOS, E. *Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Brasília; Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/Funarte; Jorge Zahar Editor, 1997.

VALLE, C. G. do. *Terra, Tradição e Etnicidade: os Tremembé do Ceará*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - PPGAS/MN/UFRJ, Rio de Janeiro, 1993.

VALLE, C. G. do. Experiência e Semântica entre os Tremembé do Ceará. In: OLIVEIRA FILHO, J. P. (org.). *A Viagem da Volta: etnicidade, política e reelaboração cultural no Nordeste indígena*. 2. ed. Rio de Janeiro: Contracapa/LACED, 2004.

VALLE, C. G. do. Compreendendo a dança do torém: visões de folclore, ritual e tradição entre os Tremembé do Ceará. *Revista Antropológicas*, Recife, v. 16, n. 2, p. X_XX, 2005.

VALLE, C. G. do. (org.). *Etnicidade e mediação*. São Paulo: Annablume, 2016.

VILHENA, L. R. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro, 1947-1964*. Rio de Janeiro; Brasília: Fundação Getúlio Vargas; Ministério da Cultura/FUNARTE. 1997.