



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

HELAYNE CRISTINI BARBOSA DA SILVA

O CANTO NO CULTO DA JUREMA NA PARAIBA

JOÃO PESSOA, PARAÍBA, BRASIL
DEZEMBRO DE 2021

HELAYNE CRISTINI BARBOSA DA SILVA

O CANTO NO CULTO DA JUREMA NA PARAIBA

Trabalho de conclusão de curso
apresentado ao Departamento de
Música da Universidade Federal
da Paraíba como parte requisito
para obtenção de diploma no curso
de Licenciatura em Música.

Orientadora: Profa.
Dra. Eurides de Souza Santos

JOÃO PESSOA, PARAÍBA, BRASIL
DEZEMBRO DE 2021

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

B726c Borba, Helayne Cristini da Silva.

O canto no culto da Jurema na Paraíba / Helayne
Cristini da Silva Borba. - João Pessoa, 2021.
48 f. : il.

Orientação: Eurides de Souza Santos.
TCC (Graduação) - UFPB/CCTA.

1. Música - Ensino - TCC. 2. Cultos afro-indígenas.
3. Música e religião. 4. Jurema Sagrada - Culto -
Paraíba. I. Santos, Eurides de Souza. II. Título.

UFPB/CCTA

CDU 78:37(043.2)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA

A monografia de HELAYNE CRISTINI BARBOSA DA SILVA, intitulada “**O Canto no Culto da Jurema na Paraíba**”, foi aprovada pela banca examinadora

Eurides de Souza Santos

Profª. Dra. EURIDES DE SOUZA SANTOS - Orientadora
Departamento de Música - UFPB

Rosenilha Fajardo Rocha

Profª. Ma. ROSENILHA FAJARDO ROCHA
Doutoranda – PPGM/UFPB

Gledson Meira Dantas

Profª. Me. GLEDSON MEIRA DANTAS
Departamento de Música - UFPB

João Pessoa, 13 de dezembro de 2021

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer, em primeiro lugar, a minha orientadora, Profa Dra Eurides Santos, pelos estímulos, incentivo e disponibilidade. A minha mãe Maria das Graças Barbosa da Silva, que com muito esforço me criou mostrando que com dedicação e paciência podemos chegar a lugares que nunca pensávamos, e que muitas vezes no início da minha trajetória na Universidade, ficava cuidando da minha filha para que eu pudesse estudar mais tranquila. A Domingos Salustino da Silva, meu pai, que mesmo sem ter escolaridade mostrou que o caminho da evolução está em poder aprender. A minha filha Maria Gabriella Borba que tanto foi parceira, compreendendo minhas ausências, estresses e preocupações.

Aos professores Vanildo Mousinho e Fábio Ribeiro que prontamente estendiam a mim generosidade e apoio. Aos professores Gledson Meira Dantas e Rosenilia Fajardo Rocha, que se disponibilizaram para constituir a banca de defesa.

Em seguida, indispensável se faz agradecer aos meus amigos inspiradores: Rodrigo Melo, Glênio Eduardo Rodrigues Alves (Dudu) e Wallison da Silva Pedro, os quais são juremeiros; sem eles minha pesquisa não teria adquirido os elementos práticos e concretos necessários a sua efetivação. A José Ilton Nunes da Costa, pela transcrição.

Também devo muito aos Professores Carlos Guimarães e Didier Guigue, o primeiro pelos seus conselhos, sugestões bibliográficas e releituras, e o segundo por me apresentar a Teoria dos Contornos e ajudar na realização dos gráficos do Capítulo dois. Ao professor Eduardo Silva do Nascimento por todo apoio e colaboração.

A todos eles, assim como minhas amigas e amigos, colegas e musicistas, que me apoiaram nesta caminhada.

RESUMO

Esse trabalho está centrado nas músicas ritualísticas cantadas no culto da Jurema, compreendendo o processo de transmissão e a importância do canto para a preservação e difusão da religião. Trouxe a Jurema Sagrada por ser considerada uma religião afro-indígena com bastante presença na Paraíba. A partir de pesquisa bibliográfica e depoimentos colhidos de juremeiros praticantes em João Pessoa, esse trabalho delinea a história da religião no Estado da Paraíba, métodos e práticas, bem como estruturas e formas de algumas cantigas tomadas como estudo de caso.

Palavras-chave: jurema; cultos afro-indígenas; música ritualística; canto; música tradicional brasileira.

ABSTRACT

This work is centered on ritualistic songs performed in the cult of *Jurema*, understanding the transmission process and the importance of singing for the preservation and dissemination of the religion. I brought the *Jurema Sagrada* because it is considered an Afro-indigenous religion with a large presence in Paraíba. Based on bibliographical research and testimonies collected from practicing *juremeiros*, this work outlines the history of religion in the State of Paraíba, methods and practices, as well as structures and forms of some songs taken as study cases.

Keywords: jurema; afro-indigenous cults; ritual music; singing; Brazilian traditional music.

Lista de Figuras

Figura 1 - Jurema branca.....	12
Figura 2 - Jurema preta.....	13
Figura 3 - Três ilus.....	25
Figura 4 – Adja.....	31
Figura 5 - Ô juremeiro, ô Jurema - transcrição José Ilton Nunes da Costa	38
Figura 6 – Ô Juremeiro - Contorno melódico da parte A	39
Figura 7 – Ô juremeiro – Contorno melódico da parte B	40
Figura 8 – Ô Jurema Preta.....	42
Figura 9 – ô Jurema preta – Contorno melódico.....	43

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	09
2. CAPÍTULO 1 – Das raízes à religião.....	12
2.1 Jurema - A planta.....	12
2.2 Jurema – A religião com seus fundamentos e elementos	14
2.3 A religião e o seu fortalecimento	16
2.4 A Jurema em Alhandra-PB	19
2.5 O Terreiro	20
3. CAPÍTULO 2 - A música no terreiro de Jurema	23
3.1 A música no culto da Jurema	23
3.2 A transmissão	25
3.3 Os cantores e o canto no culto da Jurema.....	27
3.4 A funcionalidade da música cantada nos Ilês.....	30
3.5 Os contornos da canção.....	32
3.5.1 Primeiro exemplo de cantiga: <i>Ô Juremeiro ô Jurema</i>	35
3.5.2 Segundo exemplo de cantiga: <i>Jurema Preta</i>	38
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	44
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	46

1. INTRODUÇÃO

A Jurema é uma árvore cujas raízes e as cascas são utilizadas para a fabricação de uma bebida que é servida em reuniões especiais, cuja finalidade é se conectar com a ancestralidade e o mundo espiritual. O catimbó de jurema é um culto afro-ameríndio no qual se cultua os mestres e os caboclos. Os mestres foram pessoas do catimbó já falecidas que dedicaram sua vida em boas obras através da Jurema Sagrada, e os caboclos são espíritos ancestrais de guerreiros indígenas e pajés.

O culto da Jurema Sagrada é realizado nos chamados Ilês – palavra em iorubá que significa casa –, e lá são executados os pontos que também são denominados de toadas ou cantigas, que servem como comunicação com os guias espirituais.

O Catimbó da Jurema, como também é conhecido este culto, é uma expressão religiosa e cultural de singular e grande importância para o Brasil, e sobretudo no Nordeste e na Paraíba, para a formação do seu povo, sua cultura e sua história.

A oralidade sobre a qual se desenvolvem as tradições da jurema sagrada é de fundamental importância para o povo afro-ameríndio, que se revela como fator de resgate e manutenção da memória e sua resistência. Neste universo, destacam-se as cantigas e suas manifestações.

Esta prática religiosa carece de mais atenção por parte da sociedade e dos acadêmicos. Por muito tempo o acesso ao conhecimento, à cultura, a história dos negros e dos indígenas foi silenciado e invisibilizado. A este propósito, em 2008, foi alterado o currículo escolar oficial da rede de ensino, através da lei 9.394 de 20 de dezembro de 1996 das Diretrizes e Bases da Educação Nacional, para que fosse contemplado não só o estudo da história e cultura afro-brasileira, mas a indígena também. Então começou a vigorar no território nacional a lei (11.645/08) que determina o ensino das influências africanas, europeias e, sobretudo indígenas em todas as escolas brasileiras, para ser amplamente acessível o conhecimento da nossa história, que por muito tempo ficou encoberta e que era repassada timidamente as outras gerações pelas tradições orais.

Considerando a área dos estudos musicais e a importância deste tema, eu me

propus como objetivo geral, compreender o processo de transmissão dos pontos cantados nos cultos da jurema, descrevendo as formas de aprendizagens, e a importância dos cantos para preservação e difusão dessa manifestação. Para cumprimento de tal objetivo, se faz necessário uma especial atenção sobre alguns objetivos específicos que vão contribuir na construção/consolidação sobre nosso estudo, tais como a. Verificar as origens, conceitos e fundamentos da Jurema Sagrada; b. Discutir a importância da música para preservação da religião; c. Analisar a forma de transmissões na Jurema; d. Discorrer sobre a estrutura dos cantos.

O interesse pelo tema se deu pelo meu entusiasmo por música sacra e também pelo interesse em saber como funciona a transmissão do canto nas religiões de matrizes africanas. Outro motivo foi a busca para um conhecimento complementar sobre a voz cantada que não fosse orientado por padrões coloniais. Vale apontar que não me deparei com essa temática na graduação em canto popular, haja visto que o ensino musical universitário no Brasil tende a dar ênfase exclusiva, ou quase, a música de origem europeia.

Nesta condição, é compreensível a decisão pelo estudo sobre a Jurema Sagrada, por se tratar de uma religiosidade ancestral que mantém a identidade étnica e fortalece os elementos culturais não coloniais.

Para realizar esses objetivos, eu desenvolvi o trabalho em duas dimensões – teórica e empírica. Na primeira, através de uma revisão da literatura/pesquisa bibliográfica sobre a temática abordada onde busca conhecer e aprofundar estudos a partir da contribuição de pesquisadores/autores que trataram do tema em trabalhos relacionados e, conjugada à pesquisa teórica, um acompanhamento (*in loco*) da música e de rituais na Jurema Sagrada, a partir das observações das cantigas e percepção da sua importância na comunidade participante.

Com esta perspectiva o trabalho, além de registrar a riqueza e beleza dos cantos da Jurema, contribuindo para a preservação desta expressão religiosa e cultural, pode subsidiar estudos a serem realizados sobre essa temática.

Pelo exposto e com a compreensão da forma mais adequada de apresentação do trabalho, ele está organizado como segue.

No Capítulo 1, está disposta a discussão sobre a Jurema Sagrada: o que é e como, enquanto expressão cultural e da religiosidade de um povo, resiste mantendo suas crenças e suas expressões culturais.

No Capítulo 2, é realizada a abordagem da música em si, sua função, os procedimentos de transmissão, e as práticas. Duas cantigas foram escolhidas como estudos de casos, as quais foram analisadas nos aspectos formais e melódicos, assim como sua relação com as letras. Para evidenciar a estrutura das melodias, recorri à Teoria dos Contornos, pelo fato que a mesma permite apreciar os desenhos melódicos sem precisar recorrer a uma fixação de alturas nem tonalidade predeterminada, fixações estas que não refletiriam a realidade das práticas.

A pesquisa, com seus resultados aqui consolidados e expostos, é de fundamental importância em minha formação. Oxalá possa também contribuir a quem tenha interesse pela riqueza destas manifestações religiosas e culturais que, de tão fortes, atravessam séculos.

2. DAS RAÍZES À RELIGIÃO

2.1 Jurema - A planta

A Jurema é uma árvore que floresce na caatinga e agreste do Nordeste. Esta árvore resistente, mostra-se forte e vivaz mesmo em difíceis condições naturais, como em longas estiagens. Pertence à família das leguminosas – o nome científico é *mimosa hostilis*. Existem várias espécies – como é o caso da jurema preta e da branca.

Figura 1 - Jurema branca



Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Jurema_\(%C3%A1rvore\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Jurema_(%C3%A1rvore))

Figura 2 - Jurema preta



Fonte: <https://kosmickombi.com.br/sementes-jurema-preta-arvore>

De acordo com Drumond (2010), “a jurema preta é uma árvore de pequeno porte que chega a crescer 7 metros de altura. O caule é revestido de espinhos esparsos nas partes mais novas, mas podem ser encontradas plantas adultas sem espinhos” (cf. agência.cnpia.embrapa.br). Destaque-se que os cultos se dão em torno da jurema preta, pois,

A chamada jurema preta se dá pela capacidade que esta espécie tem de fazer bem e o mal, estando associada aos mestres. Por outro lado, acredito que as propriedades bioquímicas dessa planta também sejam um fator de destaque em relação às demais espécies. É de parte de suas raízes e tronco que são feitos os vinhos de jurema para serem bebidos pelos adeptos, os quais acreditam no poder curador e místico da planta, pois esta proporciona visões e sonhos de outro mundo (SANTIAGO, 2008, p. 5).

Melo em suas pesquisas, ressalta que “a jurema considerada mágica pelos catimbozeiros de Alhandra era a preta. A jurema branca foi apresentada devido à falta de discernimento dos praticantes em identificar as variedades da planta, ou dificuldade de encontrar o outro tipo, que era guardada com muito ciúme pelos mestres” (MELO, 2011, P. 29).

Do tronco da casca e de suas raízes é produzida uma bebida considerada sagrada, cuja ingestão, segundo seus usuários, pode levar ao mundo espiritual, assim possibili-

tando o contato com os seres desencarnados que habitam aquele outro mundo. A bebida sagrada, a defumação do cachimbo, a possessão de entidades como mestres e caboclos tem o objetivo de promover o bem físico e espiritual.

(...) todo sentido deste culto está relacionado à árvore da Jurema. Tudo que se deve fazer é, primeiramente, em nome de Deus, e claro, da Jurema. Que a Jurema transmite força (...) A Jurema é uma árvore sagrada porque todas as entidades têm que ser, quando se é passado, quando é matéria que passa a espírito, vai para essa árvore [...] permanecendo por 7 (sete) anos ao pé desta árvore, chamando Jurema, adquirindo sua ciência (BARROS *apud* SANTIAGO, 2008, p. 4).

De acordo com Assunção *apud* SILVA Jr, existe uma concepção que

A planta “jurema” é possuidora de seres dotados de um “espírito” próprio, com a capacidade de comunicação e intervenção sobre os “problemas” que afligem os indivíduos. Além dessa concepção, é visível [...] a combinação de um conjunto de símbolos trazidos do catolicismo popular e da cultura africana, traduzidos nos elementos simbólicos das imagens de santos católicos, orações, búzios, melodias, maracás, flores, bebidas e na presença dos “espíritos” de índios, caboclos e mestres (SILVA Jr, 2010, p. 4).

2.2 Jurema – A religião com seus fundamentos e elementos

A Jurema Sagrada é uma religião afro-indígena, mas embora exista essa afirmação, não podemos deixar de reconhecer que ela também é uma religião híbrida, por trazer aspectos indígenas e africanos.

Ainda no século XVI, quando da conquista e exploração do território brasileiro pelos lusitanos, cronistas de diversos países notificaram a existência de cultos com caráter religioso praticados pelos silvícolas do Brasil, envolvendo danças, adornos com penas e uma espécie de transe, “possessão” durante os rituais ainda na metade do mesmo século, com a chegada dos escravos (sic) trazidos do continente africano, puderam os cronistas observar uma aproximação destes com os autóctones brasileiros, inclusive em certas confluências de rituais religiosos, no que se refere a danças e transes. Nós chamaremos aqui de início da hibridação religiosa no Brasil colônia (LIMA, 2011, p. 44).

Um dos fundamentos da religião se dá pela comunicação com seres espirituais.

O culto fundamenta-se na possessão de espírito sobre o corpo do médium. Este, enquanto suporte à descida das entidades, é também denominado matéria ou cavalo (o termo cavalo designando a pessoa que recebe uma determinada entidade deriva de cultos de matriz africana). Para designar o processo de incorporação, empregam, entre outros, os verbos manifestar, atuar, receber ou espiritar (SALLES, 2011, p. 100).

A Jurema Sagrada pode ser assim definida: “Um culto afro-indígena que possui na bebida sagrada de nome homônimo e na fumaça ‘Xamânica’ o que o povo-de-santo chama de ciência que cura os males do corpo e da alma” (ROSA, 2009, p. 9).

O princípio ancestral do xamanismo está ligado ao uso da força da cura e sabedoria da natureza. Essa “tradição xamânica guarda um conjunto de valores e formas, cuja existência data para mais de 40 mil anos, sendo utilizada em todas as sociedades primitivas em diferentes partes do mundo, com relevantes semelhanças entre si e são praticadas até os dias de hoje” (CASTRO e CUNHA *et.al* , 2020, p. 109).

O xamanismo remete aos povos asiáticos da Sibéria e refere-se às práticas religiosas e mágicas desenvolvidas pelo xamã, pajé, sacerdote ou feiticeiro, ao redor do mundo [...] O termo xamã refere-se a uma pessoa que atende às demandas espirituais, psicológicas e físicas de uma comunidade (CÂMARA NETO, 2016, p. 40-41).

Chama-se a atenção nesse aspecto sobre a comunicação que existe entre o humano e o sagrado, onde são os xamãs que ficam responsáveis por essa comunicação entre o plano terreno e plano divino, e cuja árvore da jurema representa tão bem a visão. “Com suas raízes mergulhadas no solo e os seus galhos se elevando aos céus, a árvore é considerada símbolo das relações entre o céu e a terra, tendo por isso o sentido de Centro” (SALLES, 2010, p. 116).

Os devotos da Jurema podem também ser chamados de “Povo de Santo” que “é a terminologia utilizada popularmente nos terreiros de Candomblé e na cidade de Salvador para designar o grupo de iniciados que compõem a “família de santo”, enfatizando as relações de “parentesco de santo” decorrentes da sua relação religiosa” (MATA FILHO, 2009, p. 2).

Neste sentido, a Jurema Sagrada se pauta em eventos religiosos baseados em uma tradição negra e indígena. Através de seus rituais, busca não apenas trazer bem-estar físico, mas também espiritual. Assim Rosa (2009, p.2 *apud* MOTTA, 1997, p.11) reforça a definição acerca da Jurema Sagrada: “A Jurema Sagrada representa um culto aos caboclos, mestres e espíritos curadores de origem luso-brasileira e indígena, acrescido posteriormente de entidades africanas da macumba”. Salles define o culto da Jurema como “um complexo semiótico, fundamentado no culto aos mestres, caboclos e reis, cuja origem remonta aos povos indígenas nordestinos” (2004, p.101)

Caboclos “são espíritos dos antigos povos indígenas brasileiros”. (MELO, 2011, p. 86) Já para Salles, “a sua origem é desconhecida, e, na maioria das vezes, se apresentam como entidades não individualizadas, sendo identificadas pelos nomes de sua falange ou tribo. Poucos são os caboclos que se comunicam verbalmente, o que os torna ainda mais enigmáticos.” (SALLES, 2010, p. 122). “Os caboclos por sua vez quando incorporam, apresentam-se com a voz branda, firmeza e sobriedade, remetem aos primeiros habitantes do continente ameríndio [...]” (FERREIRA, 2011, p. 36).

“Mestres são os espíritos de catimbozeiros renomados, alguns de origem conhecida, como Maria do Acaís, Zezinho do Acaís e mestre Cesário. Nos terreiros de Alhandra, essas entidades ocupam uma posição central”. (SALLES, 2010, p. 123). “Na crença dos juremeiros, acredita-se que ao morrerem esses mestres receberam a incumbência de voltarem à terra facilitados pela incorporação em médiuns para darem continuidade a sua tarefa”. (FERREIRA, 2011, p. 51).

Existem traços que são muito característicos nos mestres.

Os mestres geralmente quando incorporados apresentam-se como engraçados, brincalhões, alguns fazem questão de portar uma garrafa de bebida, tomam vinho, cachaça, alguns mesmo tem um modo de beber, geralmente fumam, ou um cachimbo (conhecido por pito) ou o cigarro (conhecido por branco), essa terminologia pode variar conforme a localidade (FERREIRA, 2011, p. 52).

Salles (2010) define e exemplifica que os Reis foram líderes como é o caso de Canidé, que “foi líder indígena na chamada Guerra dos Bárbaros, sendo considerado pelos luso-brasileiros como Rei dos Janduí. Morreu no aldeamento de Guarairas, Rio Grande do Norte, em 1699” (SALLES, 2010, p. 128).

2.3. A religião e o seu fortalecimento

Por muitos anos, a religião sofreu perseguição tanto da força policial como da Igreja Católica que detinha poder de influência junto ao Estado e que de certa forma fazia frente para que as religiões de matrizes africanas e afro-ameríndias não se fortalecessem nem se estabelecessem.

O Código Criminal do Império do Brasil, editado em 16 de dezembro de 1830, deu prosseguimento, dentre seus 312 artigos a uma legislação racista, excludente. Em seu artigo 276, “punia a celebração, propagação ou culto de confissão religiosa que não fosse a oficial”. Já o

Código Penal Republicano, editado em 11 de outubro de 1890, vigorou mesmo antes da primeira constituição republicana, datada de 24 de fevereiro de 1891. Este por sua vez, teve caráter extremamente repressivo à cultura do povo negro, criminalizando e punindo a capoeiragem (art. 402), o curandeiro (art. 158) e o espiritismo (art. 157) (LIMA, 2011, p. 137).

Contudo, surgiram as organizações. Se tornara essencial esse fortalecimento e engajamento do povo de santo, pois já não mais cabia o retraimento, com isso os experimentos de agrupamento e institucionalização da religião. “A federação que temos hoje, não é a primeira forma de organização das religiões afro-brasileiras, ela apenas nasce com o signo do século XX, urbano e industrializado, onde o acesso à escolarização do proletariado acontecia a pequenos passos” (LIMA, 2011, p.132).

A luta de resistência era de forma individualizada nos seus nichos.

Na Paraíba, a Umbanda surge oficialmente por decreto. Entre as décadas de 1930 a 1960, com a Jurema sendo antes a única manifestação da religiosidade afro-ameríndia no estado, a mesma foi duramente perseguida, sendo seus adeptos por vezes presos e torturados, num período que vai da Era Vargas, à Ditadura Militar (1964-1985) (LIMA, 2011, p.136).

Salles (2010) vem registrar o marco da transformação de um movimento espiritualista para a constituição de uma religião de matriz africana no Brasil:

Ao afirmar que os primeiros passos para transformar esse movimento em uma religião foram dados no Rio de Janeiro, parto dos seguintes fatos: em primeiro lugar, é nesta cidade, em 1939, que é fundada a primeira federação de Umbanda. Dois anos depois, é realizado no Rio de Janeiro o 1º Congresso Umbandista. Essas ações buscavam, por meio da disciplina e padronização dos conceitos e ritos, organizar a religião, exercendo um controle sobre sua prática através de canais oficiais. A partir da década de 1950, irão surgir federações de Umbanda em vários estados do País. Elas irão desempenhar um papel fundamental na expansão dessa religião em âmbito nacional (SALLES, 2010, p. 86).

A iniciativa foi fortalecedora e importante para a religião, porque só assim os ilês e terreiros se unificariam nacionalmente, podendo com isso enfrentar o Estado e a Igreja Católica, os quais por muito tempo combatia a prática das religiões afro e afro-ameríndia com resoluções e medidas restritivas, a exemplo desta determinação da CNBB, como cita Salles (2010).

[...] estabelecimento de critérios para a venda de estátuas e quadros de santos a serem adotados pelos fabricantes e vendedores desses produtos; a criação de critérios para a bênção dessas imagens; o aumento

das bênçãos e de outros sacramentos em contraposição aos passes espíritos; e a instituição de bênçãos aos enfermos, também se contrapondo aos passes (SALLES, 2010, p. 87).

São manifestações religiosas e culturais que resistiram aos processos de mudanças econômicas, culturais e sociais no decorrer dos séculos, mas, sobretudo, ao protagonismo da Igreja Católica, tendo em destaque o catimbó-jurema que foi alvo de perseguições desde seus primórdios. Santiago (2008, p. 02) se refere às pesquisas realizadas por Cascudo (1978) que

Trata o catimbó como o mais nítido exemplo do processo de convergência afro-branco-ameríndia. Foi este autor que assinalou a influência da bruxaria europeia na realidade popular brasileira, perseguida pela inquisição, tendo aqui encontrado canais de assimilação principalmente junto às populações negras e índias que também possuíam seus rituais mágicos.

A junção de algumas culturas que aqui havia, acabou confluindo e fazendo com que Cascudo percebesse pontos comuns na prática do catimbó. Com isso, Santiago (2008) complementa logo em seguida que Cascudo confirma esses dados, uma vez que foram adquiridos por meio de pesquisa em arquivos no Instituto Histórico do Rio Grande do Norte.

Há, inclusive, registros do século XVIII em carta oficial, onde a coroa portuguesa fala a respeito da bebida e determina banir tal uso.

[...] nesta junta propôs o Excelentíssimo e Ilustríssimo Senhor Bispo [que] se buscasse os meios precisos a remediar os erros que se têm introduzido entre os índios, tomando certas bebidas, as quais chamam jurema, ficando com elas loucos e com visões e representações diabólicas pelas quais ficam persuadidos não ser verdadeiro caminho o que lhe ensinam os missionários (Citado in SALLES, 2010, p 39-40).

Vale salientar que após um grande período de perseguição por parte das lideranças cristãs, a Igreja Católica muda de postura e implanta um diálogo ecumênico a partir de 1965, com a Declaração *Nostra Aetate* (SALLES *op. cit.* p. 87).

Brandão e Nascimento, 1998 compreendem que tenha sido possível que as ondas de migração no sentido do interior ao litoral podem ter tornado possível o intercâmbio de elementos simbólicos no culto. E com esta configuração ele se espalha em algumas capitais nordestinas, como Recife, João Pessoa, Maceió e Natal (p. 3).

2.4 A Jurema em Alhandra-PB

O Catimbó de Jurema, em particular, alcançou espaços e prosseguiu com suas manifestações no Nordeste e, notadamente na cidade de Alhandra na Paraíba, onde ganhou grande notoriedade.

Muito antes da chegada dos portugueses aqui na Paraíba, os indígenas que aqui viviam tinham a Jurema como Sagrada, como se pode observar na afirmação de Lima. “[...] a Paraíba é o berço da Jurema Sagrada, entende-se, portanto, que os silvícolas que aqui viviam nas micro-regiões paraibanas, já prestavam culto aos antepassados antes da chegada dos lusitanos a estas terras” (LIMA, 2011, p. 40). Destaca-se assim que, a prática da Jurema antecede o período colonial na Paraíba, por isso é considerada por muitos, o berço da Jurema Sagrada. O autor reforça ainda que praticamente todos os religiosos dos cultos afro-brasileiros aqui na Paraíba provinham, consequentemente da Jurema.

Ao contrário dos outros estados, a Paraíba começa sua religiosidade ou mesa branca, realizada em quartinhos com precária estrutura, situados geralmente em fundos de quintal e Jurema batida, que dificilmente aconteceria (geralmente nas matas), devido à perseguição policial (LIMA, 2011, p.41).

Conforme Silva Junior (2011), tal qual a cruz para os cristãos, a jurema em Alhandra era algo sagrado. Assim consideravam os juremeiros. A árvore não poderia ser manipulada ou arrancada suas folhas ou derrubada sem a devida permissão dos encantados ou espíritos. Para aquele desobediente a estes preceitos, pelo mal seria castigado.

Prossegue o autor em seus estudos acerca da importância da cidade de Alhandra para a Jurema Sagrada:

Mesmo a religião católica se estabelecendo e ganhando aceitação entre os índios, estes ainda mantiveram seus rituais, através de um forte sincretismo religioso. E Alhandra sempre despertou a atenção de muitos, atraídos pelos famosos mestres da jurema, não apenas estudiosos, nem pessoas interessadas em fazer reportagens. O lugar era procurado por aqueles que queriam recorrer aos mestres na busca de ter atendidos seus desejos.

Constata-se, pois, que no município de Alhandra a Jurema foi formada por elementos indígenas e católicos:

A utilização do maracá, do vinho da jurema e do fumo nos rituais são algumas de suas características. Dentre os diversos objetos litúrgicos que compõem a mesa do catimbozeiro, encontra-se a “princesa”, es-

pécie de bacia pequena, na qual era depositado o vinho da Jurema. [...] Outros objetos litúrgicos frequentemente encontrados nas mesas de Catimbó são: o príncipe (cálice ou outro recipiente pequeno usado pra beber o vinho da jurema), o cachimbo, a marca-mestre (maracá feito de cabaça), castiçais, crucifixos e imagens de santos católicos (SALLES, 2010, p. 81).

Além da importância do município de Alhandra para o povo juremeiro, ressalta-se também, a praia de Tambaba que fica localizada no litoral sul da Paraíba, município do Conde. Segundo pesquisas feitas no Wikipédia, a palavra vem do tupi “tambá”, que significa concha, e “mbab” que significa sobras, restos. Tambaba, então significa restos de conchas. “A cidade de Tambaba, portanto, ocupa uma posição de destaque no contexto da Jurema de Alhandra. Durante a pesquisa, ouviu-se diversas referências a ela como sendo o lugar para onde vão os espíritos dos juremeiros mortos” (SALLES, 2010, p. 109).

2.5 O Terreiro

A Jurema Sagrada é praticada tanto em locais abertos como também nos Ilês.

Geralmente os terreiros conservam dois quartos onde reservam para os Orixás e outro para a Jurema, esses lugares podem ser chamados de “peijis” ou “camarinhas”, ou simplesmente quarto de santo e quarto da jurema, nesses ficam reservados os apetrechos e feitiches das casas de santo e dos filhos de santo. Um terreiro ainda compreende do altar, ou conga, onde ficam representações simbólicas de santos até mesmo figuras de Orixás, em alguns casos de imagens de mestres, comumente possuem um local reservado para os “ogãs”, o centro da casa e lugares para os visitantes (FERREIRA, 2011, p. 69).

Existe certa independência nas administrações dos terreiros, ficando cada um livre para se organizar da forma que convém, não havendo um padrão a seguir, mas seguindo sempre uma estrutura hierárquica, ficando a cargo do Pai de Santo ou Mãe de santo as decisões e suas designações.

Cada ilê tem sua autonomia de organização, mas em todo caso, todos os cargos exercidos dentro do ilê surgem a partir do Jogo de búzios que revela qual vai ser a ocupação que seus membros desempenharão. Como por exemplo, o cargo de sacerdote ou sacerdotisa. Para que um membro chegue a esse posto, isso poderá ser revelado pelo jogo de búzios, ou através da própria Entidade que decidirá que determinado integrante estará apto a abrir um terreiro ou exercer a função dentro do seu próprio Ilê ou até mes-

mo uma vontade própria de uma pessoa que já tenha muito tempo de iniciado. Mas é bom lembrar que para que isso aconteça, é necessário passar por uma preparação e cada terreiro tem seu rito e seu tempo de feitura e formação.

Há, portanto, uma dinâmica e organização tal qual numa família, onde se tem a autoridade maior dos pais e responsabilidades dos filhos, seguindo sempre a hierarquização entre os filhos e no terreiro, sobre os filhos mais antigos da casa. Já no que tange aos recursos financeiros,

Os recursos financeiros para a manutenção do terreiro advêm principalmente da Mãe ou Pai-de-Santo, das contribuições dos filhos-de-santo e provenientes também das consultas espirituais dos que vêm à procura de atendimento na casa. Estes, por sua vez, quase nunca são adeptos das religiões afro-brasileiras, sendo de diversas outras denominações religiosas, ou de nenhuma. O osé (limpeza) dos terreiros é realizado em dias combinados pela coordenação do mesmo junto às filhas e filhos de santo, e geralmente terminam com uma oferenda ao orixá da casa, onde os filhos reunidos no terreiro após o osé rezam, e se confraternizam repartindo o jejum (comida oferecida ao orixá da casa) (LIMA, 2011, p. 130).

Como se percebe, cada terreiro tem seu modo particular de ser administrado e se dispor no seu espaço geográfico.

O terreiro ou salão é a parte onde ocorre o ritual, dançam os devotos e as entidades e onde ocorrem as reuniões da federação. No chão, bem no meio do salão há uma cerâmica diferente das outras para marcar o ponto onde se concentram energias desse ambiente. Apesar de o salão fazer parte do cosmo religioso, os objetos sagrados das entidades não ficam expostos nele, são guardados em cômodos específicos, pois o terreiro é utilizado para diversas atividades. Suas paredes são decoradas com jarros, fotografias, peles de animais e estátuas dos orixás (MELO, 2011, p. 58).

Contudo, outros cômodos que são destinados a consultas, um espaço para os ogãs guardarem os tambores e instrumentos sagrados e o pejis onde acontecem o ritual de iniciação, no qual o futuro filho de santo fica confinado por alguns dias a depender da designação da entidade pelo jogo de búzios. “O que seria um peji? Um grande útero. É dali que nasce todos os filhos de santo e os futuros babalorixás. Então, “o peji é um quarto, pois é assim que é em todo terreiro, em estrutura física. Um quarto sagrado, onde se inicia, na linha dos orixás, os filhos dos orixás, e na linha de jurema, os filhos da jurema. Então, seria um grande útero” (MELO, 2011, p. 61).

De acordo com as abordagens teóricas supracitadas, as funções dentro do terreiro são designadas de acordo com o “dom” de cada um, que são revelados com o jogo de

búzios. “Para saber qual cargo o iniciante poderá assumir dentro da casa, é necessário jogar os búzios. O jogo indicará qual função o indivíduo tem predisposição espiritual para desempenhar, ou seja, esta função independe da simples vontade do participante” (MELO, 2011, p. 64).

3. A MÚSICA NO TERREIRO DE JUREMA

3.1 A música no culto da Jurema

A conexão que existe entre as pessoas e o mundo sonoro é estreita, capaz de estimular reações diversas. Os povos originários observavam “os eventos sonoros como uma força elemental cósmica, capaz de modificar sensivelmente seu entorno” (GIORDANI, 2021, p 1). Diante disso podemos dizer que a música ritualística sintetiza significados. Ela é apresentada e representada nos mais variados cultos e festividades, e consequentemente também dentro da liturgia juremeira.

E é esse som sagrado e ritualístico que participa do seu fim geral, conectar as pessoas com o seu sagrado. Transformado em música, este som deve possuir qualidades e especificidades próprias, até porque estamos tratando de uma relação musical que traz em sua gênese raízes indígenas e africanas. Aliás em relação a música africana Candé até aponta que: “Compreender a música” tem realmente um sentido na África, pois lá os instrumentos falam.” E continua: “Se os instrumentos falam, eles devem falar a língua da comunidade que os utiliza.” (CANDÉ, 2001, p. 162). Assim podemos buscar muitas “respostas” em relação a atuação musical dentro das músicas ritualísticas da Jurema.

Como observamos no capítulo anterior, cada pessoa que é iniciada na Jurema corresponde à execução de uma função dentro do terreiro. Como por exemplo os Ogãs, a quem incube a função masculina de tocadores de tambores e instrumentos percussivos, e que se mantêm dentro do ritual sem entrar em transe. “Os ogãs são os músicos que acompanham nas percussões os cânticos entoados pelo pai de santo” (MELO, 2011, p 59). “Nos terreiros de Alhandra, a palavra ogã designa o instrumentista que toca qualquer um dos instrumentos utilizados nos toques, embora o termo seja normalmente aplicado apenas aos tocadores de ilus” [...] (SALLES, 2011, p. 145).

A palavra *ilu* (as vezes grafada *elu*) significa *tambor* em iorubá (id.,ibid., p. 143).

Figura 3 - Três ilus

1

que também pode ser uma mãe de santo.



Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ilu>

Segundo Lima, Ogã é o “auxiliar nas sessões de terreiro [...]. Na umbanda, os ogãs são naturalmente e normalmente os tocadores de atabaque” (LIMA, 2011, p. 198). Lima completa informando que os instrumentos que compõe a curimba, que é o nome que se dá à orquestra do terreiro, são: “atabaque, tambor, agogôs, chocalhos, berimbau, violões, etc.” (id., ibid., p. 193).

Os ogãs não “recebem” divindades. Lima faz relação entre Oga e Ekedji e define:

Ogã ou Ekedji, quer dizer que aquela pessoa tem um grau de mediunidade diferente e não incorpora entidades, portanto, fica acordado o tempo todo, e tem papel importantíssimo na comunidade, o de auxiliar aos médiuns que estão incorporados [...]. Além disso, os ogãs e as ekedjis tem o poder e sabem os segredos tanto para virar de santo (fazer entrar/sair de transe mediúnico) aqueles que são virantes (incorporam), quanto para desvirá-los (tirá-los do transe mediúnico), além disso, são os ogãs e as ekedjis quem recebem as mensagens das entidades quando estas falam, para transmiti-las ao médium que estava desacordado no momento da incorporação (id., ibid., p. 100).

Melo também os define assim: “São os percussionistas que tocam os *elus* e outros instrumentos de percussão; são responsáveis pela manutenção dos tambores, pelos cânticos, também pela recepção de visitantes [...], e na manutenção da casa em geral.” (MELO, 2011, p. 64-65).

Os sacrifícios de animais para as entidades são chamados de curiação. Curiar, por tanto, é sacrificar o animal para aproveitar as forças (axé) das entidades que corre no sangue e outras partes dos animais. (id., ibid., 2011, p. 64 nota de rodapé 33).

Além de toda a contribuição que os ogãs dão ao processo de transe e possessão dentro do terreiro, Ferreira vem falar sobre um espaço geográfico e específico dedicado aos ogãs, lugar construído para guardar os instrumentos sagrados.

Dentro das casas existe um lugar para os “ogãs”, ou “batedores, geralmente ficam dispostos ou na entrada da casa ou vértice que permita visualizar a porta do terreiro (pois a porta é tida como uma passagem para o espaço sagrado do terreiro e deve se protegida, tanto pelos espíritos quanto pelas pessoas da própria casa de santo), os ilus, instrumentos utilizados para fazer ecoar os batuques, uma espécie de atabaque, feito artesanalmente com tronco de uma árvore conhecida como macaíba (FERREIRA, 2011, p. 73)

Para que se possa exercer a função de ogã dentro do ilê, é preciso estar habilitado.

[...] não se exige que o instrumentista seja iniciado, em algumas casas ouvidos dizer que são “ogãs consagrados”, porém isso não ter essa iniciação não impede que possam tocar o instrumento, é necessário que conheçam os “pontos” ou músicas que serão cantadas a fim de acompanhar junto ao ilu. (id., ibid., p. 74).

Observei toda via que Salles afirma contraditoriamente que “em algumas casas, os tocadores devem, ainda, ser batizados na Jurema (SALLES, 2011, p. 147).

3.2 A transmissão

A transmissão oral tem fundamental importância para que seja mantida viva a memória de um povo. “Quando cuidadosamente utilizada, pode ser uma fonte valorosa para a reconstituição da História” (VANSINA, 1967, apud VANDEZANDE, 1975, p. 44)

Podemos até dizer que a música vem como um veículo mediador do conhecimento mediante suas histórias narradas. Sekeff explica que “o poder da música se estende à faculdade da memória, remetendo tanto ao “conjunto de mecanismos pelos quais uma certa aquisição [aprendizagem] se conserva disponível, podendo ser recordada e utilizada” (SEKEFF 2007, p. 83 apud). E ela trás consigo uma integração entre as pessoas “[...] é a expressão imediata, *primitiva*, de uma cultura coletiva. Profundamente

integrada à vida social, é uma maneira de ser e de agir, em harmonia com a natureza” (CANDÉ, 2001, p. 162).

Para obter ajuda nessa transmissão de conhecimento e tirar minhas dúvidas, pedi auxílio a três amigos de longa data que são juremeiros e ogãs. Eu já tinha conhecimento que eles eram juremeiros e daí resolvi me aproximar para que tirassem minhas dúvidas.

O primeiro foi Glênio Eduardo Rodrigues Alves. Natural de João Pessoa, 26 anos, assistente social em formação, participou de algumas aulas formais de música, posteriormente ao seu ofício de Ogã. Residente no bairro de Mangabeira – João Pessoa – Paraíba, « Dudu », como costuma ser chamado, oficia em qualidade de Ogã Nação Ketu, no terreiro Ilê Asé Oyá Obanikó de responsabilidade do Babalorisá Flávio Monteiro, situado no bairro de Mangabeira VII. A Jurema Sagrada foi vivenciada por ele desde o berço, com sua avó, a Yalorisá e juremeira Mãe Josefa do Nascimento Rodrigues mais conhecida como Mãe Zefinha de Yansan que ficou a frente de um dos primeiros terreiros daquele bairro na década de 80.

O contato foi feito por WhatsApp durante o final do último semestre de 2020 e início do semestre de 2021. Dudu gravou para mim, a capela, uma cantiga escolhida por ele que irei utilizar como exemplo mais adiante neste capítulo.

O segundo informante foi Rodrigo Melo que é Ogã, iniciado em 2003 e assentado em 2015 na Casa de Shandoyá, que no momento da realização deste trabalho se encontra fechada. Ele também é pesquisador em Etnomusicologia, tendo defendido, no Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB, dissertação de Mestrado sobre “A tradição juremeira e suas relações com os rituais de candomblé e umbanda na casa Ilê Axé Xangô Agodô” (MELO, 2011). Esta dissertação constitui uma das fontes para este trabalho. O contato também foi feito por WhatsApp no período de setembro a outubro de 2021.

Por fim fiz contato tanto pessoal como por meio do WhatsApp no primeiro semestre de 2021 com Wallison da Silva Pedro, meu amigo de infância, residente no bairro de Mangabeira, professor de língua portuguesa, estudante de administração e ativista cultural. Desde 2010, é Ogã de Iemanjá na Casa de Oxum Omidewá de mãe Karla de Oxum no bairro das indústriass. O terreiro é localizado no bairro de Valentina de Figuei-

redo. Silva Pedro é juremeiro desde os sete anos de idade e foi o primeiro ogã de outro terreiro, Casa de Pai Bola.

O ogã é um guardião que também fica responsável pela transmissão de conhecimento e muitas vezes ele assume a condução dos cantos. Rodrigo Melo vem completar:

“Puxar os cantos é função do babalaô ou da babá, da pessoa que dirige o culto, como também é função do ogã. Ele é a pessoa que tem essa função da música dentro da casa e em muitos casos você vai ver o babalaô ou a babá dirigindo a sessão, observando os participantes e os convidados e etc. E os ogãs (principalmente o ogã mais antigo, o curupiro – aquele que toca na jurema), vai puxar e tocando esses cantos [sic]. Também às vezes acontece de alguma pessoa mais antiga que já é feito e/ou iniciado também puxar os cantos - quando o babalaô ou a babá se ausenta pra incorporação ou qualquer outra coisa. A ordem é o dirigente ou o ogã puxar os cantos e os participantes responderem, ou respondem repetindo o mesmo canto que foi puxado pelo babalaô ou babá ou com um verso respondendo aquele que foi iniciado” (MELO, 2021, depoimento pessoal).

3.3 Os cantores e o Canto no culto da Jurema

Os cantores tem na Jurema um papel fundamental no ofício das celebrações. Todos os participantes são admitidos para fazer parte do grande coro musical.

Pode-se notar que o canto é de afirmação. Afirmação de suas origens, de sua cultura, de seus costumes e de sua religiosidade. Nele se mantém viva a identidade étnica de um povo, como bem se nota, com destaque particular nas giras – sessões/cerimônias de trabalhos num terreiro. Os cantos são transmitidos de forma oral de geração em geração, sendo os mais velhos reconhecidos como os guardiões da memória de seus antepassados, ficando assim responsáveis pela transmissão das vivências, da corporeidade e da musicalidade aos mais novos, preservando assim os conhecimentos ancestrais, como veremos a seguir.

Salles faz uma descrição precisa de como se inicia o toque de Jurema em Alhandra em um dos ilês onde desenvolveu a pesquisa dele

2

Os ogãs começam a tocar minutos antes do início da gira, como é de costume no terreiro. Os instrumentos usados são ilus, um par de maracás e dois triângulos. Enquanto os músicos tocam, o mestre circula pelo salão defumando todos os presentes. A defumação é feita com várias ervas aromáticas, colocadas dentro de uma frigideira. Alguns médiuns cruzam as mãos sobre a fumaça e giram na frente dela (SALLES, 2010, p. 181).

Em seguida o autor informa que é executado um ponto e logo depois acrescenta: “A dança só começa no meio da toada, a partir de um sinal dado [pelo Mestre.]” (id., ibid., p. 182).

Não há nos textos das canções uma unidade linguística. Por muitas vezes os pontos, transitam entre o português e o iorubá, no empenho de proteger e guardar algumas marcas linguísticas.

[...] a maioria dos textos rituais cantados nas casas tradicionais do xangô pernambucano – e muitos dos quais são cantados também em outras partes do país – foram de fato preservados num iorubá quase intacto, apesar de algumas deformações na pronúncia e certas ambigüidades ou deslocamentos nos tons (CARVALHO, 1993, p 14).

Para Wallison Pedro essa questão do dialeto presente nas canções de terreiro varia muito até porque dependerá da Nação. “Por exemplo: a umbanda canta tanto para o Orixá quanto para a Jurema em português, as demais denominações religiosas mesclam.”³

Para o povo de rua, Jurema Sagrada, Guias cantam em português. Orixás em sua maioria em yorubá” (PEDRO, 2021, depoimento pessoal).

Melo reporta uma definição da palavra Nação

o termo “nação” deixou de ser utilizado com o sentido de indivíduos nascidos na mesma terra, ou possuírem ascendência africana no mesmo local de origem, para designar o culto em que predominam elementos míticos ou ritualísticos herdados de uma determinada terra africana, no qual o envolvimento do indivíduo se dá através da iniciação religiosa (PARÉS, 2007, apud MELO, 2011, p 39)

³Gira e a sessão de canções e danças no terreiro.

⁴Os Guias são as entidades espirituais que comandam a sessão.

Dentro da Jurema, a música traz uma sacralidade na sua condução, principalmente quando utiliza o instrumento vocal que fundamentalmente conecta o humano ao divino.

O uso do canto na Jurema alcança uma dimensão tamanha que podemos dizer que ele está presente em praticamente todas as cerimônias, perpassando pelas festas, toque de Jurema e Jurema de Chão.

A jurema de chão é realizada com a mesma finalidade do toque de jurema, doutrinação e desenvolvimento dos filhos de santo e suas entidades. A diferença entre o toque de jurema e a jurema de chão é que na segunda não há tambores acompanhado os cânticos. [...] Segundo os integrantes da casa, a jurema de chão é praticada sem percussão acompanhando os cânticos e com os filhos de santo sentados para facilitar o aprendizado dos cânticos e facilitar a concentração dos médiuns. A forma como a cerimônia progride nas festas é semelhante aos toques. Os cânticos podem ser tomados como referência para marcar o início e o final de cada parte das cerimônias. Os cânticos se dividem em: cânticos de defumação da casa e de todos que estão presentes no ritual; evocação e retirada de Exu. Nesse momento, as cerimônias de jurema e de orixá se distinguem. Se a cerimônia for para a jurema, depois dos cânticos para que os Exus desincorporem, saúda-se às Pombogiras, companheiras de Exu. Em seguida despacha-se Exu, novamente, e Pombogira para saudar à jurema e cantar para abrir a sessão; na sequência, são evocadas as outras falanges de guias da jurema, por exemplo, caboclos, caboclas e mestres. A ordem de evocação das falanges depende da decisão do sacerdote, contudo, em cerimônias de festa, a entidade homenageada é evocada por último. (MELO, 2011, p. 70-71)

No culto da Jurema essa música vocal é feita de forma coletiva, "A música é uma antiga sabedoria coletiva..." (CANDE, 2001, p 5). Sendo ministrada de forma democrática, onde homens e mulheres a executam, diferentemente dos instrumentos percussivos do terreiro, os quais só homens habilitados podem tocar.

Já o canto vem abranger a todos, por tanto quem puxa os cantos é o dirigente da cerimônia e a assembleia é quem faz a "resposta". De acordo com Salles ao se referir ao mestre Carlos do Centro Espírita do Mestre Zé Pilintra em Alhandra: "As primeiras toadas são sempre iniciadas por ele [o Mestre], que canta sozinho a primeira parte, sendo esta repetida pelos demais participantes, que cantam em uníssono com o mestre as demais estrofes (SALLES, 2010, p. 182, nota de rodapé 63).

O canto no culto da Jurema assimilou uma infinidade de elementos oriundos de várias religiões, culturas, etnias e gêneros. Ritmicamente por exemplo podemos perce-

ber os ritmos tocados para cada Entidade, como também podemos ver a utilização de um conjunto de instrumentos musicais.

Cercada por uma série de instrumentos, a sessão de Jurema é sonoramente povoada pela execução da maraca (um chocalho indígena feito de cabaça) e o ilu (uma espécie de tambor). Sem um conteúdo fixo, a jurema oferece os seus ditos “segredos” de forma especial a cada um dos “enjuremados”. Dispostos em uma mesma roda, os participantes deste ritual pontuam mais uma das várias religiões que determinam a diversidade da cultura brasileira (SOUSA, s.d., p.1).

O chamamento que é feito para que os mestres, caboclos e os encantados se façam presentes no ritual são chamados de evocação. E é através do canto que as evocações acontecem como cita Melo:

Essas evocações são feitas através do canto, acompanhado pelas percussões, palmas e sinetas. Os cânticos são iniciados pelos sacerdotes. Quando eles finalizam um verso, esse é repetido em oro pelos integrantes do culto. (MELO, 2011, p. 41).

O outro elemento sonoro importante para a execução dos cantos, além dos atabaques, é a sineta. “Outro instrumento utilizado é o adjá, uma sineta com uma ou mais bocas tocadas pelos sacerdotes do culto. Ela é tocada para saudar e orientar a entidade que estiver incorporada, bem como, para indicar o início e fim dos pontos cantados. Alguns membros que passaram pelo ritual de iniciação podem utilizar sinetas, com uma só campana que tem a mesma função”. (id., *ibid.*, 2011, p. 42)

Figura 4 – Adja.



Fonte: https://aminoapps.com/c/candomble-ensino-e-pesquisa/page/blog/sobre-o-adj/kwx7_r3ZTGUYRwW5m1npKd8enm8edDK31ND

3.4. A funcionalidade da música cantada nos Ilês

Após tecer considerações acerca dos principais fundamentos do culto da Jurema, se faz necessário compreender a importância e/ou funcionalidade de cada um de seus elementos, ressaltando assim que a temática explorada tem um acervo riquíssimo quanto as esferas culturais, religiosas e musicais. “A magia do ponto cantado é agregadora e vital à construção de vibrações positivas atuantes no terreiro. Vale lembrar que cada casa administra os pontos de acordo com seus fundamentos e sessões específicas.” (BARBOSA, 2016, p. 21).

A celebração da Jurema cultua através de seu canto, divindades, a exemplo de caboclos e indígenas, além das entidades africanas. Sendo assim, para cada categoria espiritual, existem diferenças quanto a melodia e instrumento a ser utilizado na celebração

[...]Em relação aos aspectos musicais e religiosos presentes no culto da Jurema, a celebração é dividida entre esquerda e direita. Na direita as entidades cultuadas são africanas, e seus repertórios são cantados em iorubá seguido por padrões rítmicos de time line [sic] de 16 pulsos executados normalmente pelo agogô, enquanto que na esquerda (a Jurema) as divindades homenageadas são os caboclos e indígenas, ou seja, ancestrais brasileiros. As melodias presentes na esquerda são predominantemente modais, além da ocorrência de escalas tonais maiores e menores, como também de pentatônicas. (ROSA, 2009, p.131)

É sabido o quanto é importante o papel da música para qualquer sociedade, assim como seu significado no que diz respeito a uma determinada religião, a exemplo da Jurema Sagrada.

As cantigas atendem as demandas de cura e limpeza espiritual, sendo essencial para os rituais e cultos da Jurema. Como explica o Ogan Dudu de Ogún:

"Ao meu ver, na minha humilde concepção o canto dentro das religiões afro eles estão para além de mantras, eles fazem parte do ritual, entendeu? totalmente! Eles tornam possível o encantamento, né? O ofú como são chamados. Então é através do canto, das palavras entendeu? das frases sejam elas em português, em oruba ou outros dialetos é através delas que se dá a força, torna a energia necessária entendeu? para o que você almeja. Entendeu? Se você pega uma folha [da árvore da Jurema] e canta um cântico dela você a partir dali você tá ativando a força mágica daquela folha e por aí vai dentro de tudo. Tudo tem uma cantiga pra isso, tudo tem um porque, tudo tem uma história contada. Os cantos são portais de certa forma, de trazer para o mundo material, o imaterial e ativar as forças astrais”.

Os cantos recebem várias nomenclaturas, conforme Melo explica

Os mestres são evocados através de cantos, chamados de “linhas”, aos quais também são chamados de pontos, curimbas ou turimbas. Cada entidade tem sua “linha” que apresentam sua identidade, qualidades, especialidades, aventuras e vida que teve quando encarnado (MELO, 2011, p. 32)

Os cantos ritualísticos também são denominados de pontos, linhas, toadas ou cantigas nas religiões de matrizes africanas e afroindígenas. São conduzidos juntamente por instrumentos percussivos. Segundo Barbosa (2016) na umbanda por exemplo os pontos são divididos por finalidades ou a propósito a exemplo dos Pontos de Chamada que são “Mantras de evocação às Linhas específicas que irão trabalhar durante a sessão, para a incorporação dos médiuns” (BARBOSA, 2016, p. 21). No terreiro, cada toada é entendida como uma comunicação direta com os guias, mestres, encantados e caboclos, sendo feita com linguagem simples, composta de uma estrutura melódica cíclica e acessível a todos os participantes. Entendo como cíclica aquela música cuja estrutura se repete, sem marcador específico de fim.

Os pontos cantados dividem-se em PONTOS DE RAIZ (psicografias, intuições provindas da espiritualidade) e PONTOS TERRENOS (escritos diretamente por pessoas encarnadas).

Os pontos de raiz jamais podem ser modificados, mesmo contendo palavras que destoem das regras gramaticais, pois constituem termos com correlação exata, que abrem canais de interação físico-astral, direcionando forças para os mais diversos fins (id., ibid., p. 20)

No culto da Jurema as cantigas fazem parte desse grande diálogo com o divino, com o espiritual, trazendo em suas letras as preces, ou até mesmo servindo de saudação aos mestres, espíritos e encantados como poderemos ver numa cantiga clássica da Jurema, mais a frente.

L’odò (2017) defende que o cântico é elemento forte de história e resistência.

Os cânticos sagrados dos terreiros são um dos elementos mais fortes de preservação do “ser da matriz indígena”, na Religião da Jurema. Neles podemos ver a história desse povo cantada sistematicamente, em linhas melódicas que revelam a sua filosofia e imaginário (L’ODÒ, 2017).

3.5 Os contornos da canção

Para exemplificar as estruturas da canção no terreiro de jurema, escolhi dois exemplos de cantigas. Uma registrada por Dudu, o amigo ao qual pedi sugestão de música que falava da Jurema e que prontamente me enviou a canção *Ô juremeiro ô Jurema* via áudio por Whatsapp.

Quanto à segunda, foi retirada do trabalho “A tradição juremeira” de Rodrigo Melo, 2011, por se tratar de uma canção muito antiga tradicional de Alhandra, encontrada na pesquisa do também pesquisador René Vandezande, 1975, como bem esclarece Melo:

Tive a grata surpresa de encontrá-lo transcrito na obra de Vandezande (1975), porém esse ponto fazia parte de um tipo de culto que o autor identificou como “toré dos mestres”. Outra diferença entre os dois pontos é que a palavra “trabalhar”, do último verso do ponto que apresento, é substituída por “saravar”, na transcrição de Vandezande (1975). Ele afirma que essa palavra demonstra uma redação recente, em relação à época de suas pesquisas. Provavelmente, devido ao contato recente do culto com outras religiões afro-brasileiras (MELO, 2011, p. 85-86)

Sendo meu enfoque o canto exclusivamente, me concentrei em ambas, no estudo da estrutura e condução melódica e da sua relação com a letra e prosódia. Vale observar, que no caso de canções aprendidas por meio de transmissão oral, nenhum registro específico pode ser tratado como referencial ou definitivo.

De imediato observamos que além de serem de forma cíclicas, como já mencionei, tem disposição responsorial. Isso significa dizer que sua característica tem que ser necessariamente coletiva, como um jogo de perguntas e respostas, saindo do singular para o plural: quem preside entoia o primeiro verso e os outros participantes respondem em uníssono, ampliando a intensidade vocal.

Este formato não é peculiar à Jurema, sendo encontrado em muitas práticas tradicionais pelo mundo afora, tanto na maioria das culturas do continente africano (PUIG & ALVARENGA, 2009), quanto em muitas culturas ocidentais, seja em manifestações religiosas (como o « répons » do canto gregoriano) ou profanas. No Brasil, constitui por exemplo a matriz da modalidade « partido alto » do samba, cuja origem aliás remontaria ao Angola (LOPES, 2005).

Na Jurema a voz cantada é emissária do sentido das mensagens, da invocação e das expressões emocionais. Trabalhando com muita expansão do som vocal e com motivos melódicos repetitivos conferindo fluxo de continuidade, criam uma relação com a comunidade, concedendo uma melhor assimilação da condução melódica e da letra para as pessoas que não fazem parte da religião e estão eventualmente ali assistindo.

Como sabemos, não existe o conceito de altura fixa nesta prática religiosa. Donde resulta que a parte cantada pode oscilar em termos de alturas, de modo que, para analisá-la, não se pode engessá-la dentro do sistema temperado ocidental. Tampouco pode-se decretar tonalidade fixa, haja visto que a entoação dependerá da zona de conforto da voz dos oficiantes do momento.

Por essas razões, optei, para descrever a estrutura melódica das cantigas, por recorrer à Teoria do Contorno, também denominada de Teoria de Relações de Contornos Musicais (SAMPAIO, 2012, p. 2). A noção do contorno melódico é bastante intuitiva e diz respeito aos movimentos « ascendentes » e « descendentes » das oscilações de uma melodia cantada ao longo do tempo, sem necessidade de especificar alguma altura ou frequência. A descrição que o autor original da teoria, o norte-americano Robert Morris, dá da sua premissa básica, não poderia melhor se adequar a meu objetivo: pois trata-se de analisar uma melodia a partir, apenas, da « percepção da altura, anterior ao conceito de nota ou classe de altura, por estar fundamentada só na habilidade do ouvinte em escutar as alturas como relativamente mais aguda, igual ou mais grave, sem discernir as exatas diferenças entre elas » (Morris 1993, p. 205, *apud* Lima e Alves, 2016, p.136, autores da tradução). Neste contexto, o contorno é « um conjunto ordenado de ‘n’ distintas alturas, com ou sem repetições, numeradas (não necessariamente de forma adjacente) em ascensão de x a y ($x < y$) [...] [e] podem ser escritas como séries de inteiros ou como um gráfico » (Ibid., p. 206, *apud* Id., Ibid. p. 136). Lima e Alves acrescentam uma definição complementar de Straus segundo a qual « a compreensão deste contorno independe da exatidão na identificação das notas e intervalos ouvidos, mas apenas a sensação de quais notas são mais agudas e quais são as mais graves » (Id., Ibid., p. 136).

Embora, ao meu conhecimento, esta teoria tenha sido essencialmente usada para fins composicionais, como bem o mostra o artigo de Lima e Alves (no qual esses autores a usem para sintetizar a melodia de um frevo que irá servir de ponto de partida para

uma composição) ou de análise de música erudita (SOUSA, 2016), ficou bem claro para mim que aquilo era a ferramenta ideal dentro do contexto das práticas do canto nos ritos da Jurema.

Ademais, a representação gráfica resultante é de fácil compreensão, sendo acessível tanto para os músicos quanto para os leigos, como poderemos ver abaixo.

3.5.1 Primeiro exemplo de cantiga: *Ô Juremeiro ô Jurema*

Como primeiro exemplo, escolhi uma canção tradicional da Jurema chamada *ô juremeiro ô Jurema*, que compartimentei em duas partes, as quais denominei A e B. Como já esclareci, me baseei tão somente na interpretação cantada do meu informante.

Na letra da parte A, verifica-se o apelo expressivo do ponto que serve como um chamamento, tanto um chamamento do sujeito (a pessoa, o juremeiro) como do objeto (a jurema). Então podemos dizer que é um chamamento tanto para o humano quanto para o sagrado.

Já na parte B fica a saudação. Saudação pelas forças das lutas - Já que São Jorge é caracterizado pela força nas lutas - e das caças - por ter São Sebastião ligação religiosa com a caça , e por fim a saudação [invocação] ao Soberano a quem se pede toda proteção.

A

Ô juremeiro

Ô jurema!

A folha caiu serena ô jurema

Aqui nesse gongá

B

Salve São Jorge guerreiro

Salve São Sebastião

Salve meu Pai Oxalá

Que me deu a proteção. Ô Jurema!

Figura 5 – Ô juremeiro, ô Jurema (transcrição José Ilton Nunes da Costa)

O ju - re - mei ro - o ju - re - ma - a fol - ha ca - iu se -

re - na - ju - re ma - que - ne - sse - con - ga O ju - re ga sal - ve são - jor - ge - gue -

rrei - ro - sal - ve - são - se - bas - ti - ão - sal - ve - me pai - o - xa - lá - que - me - deu - a - pro - te - ção - ô - ju re - ma -

Vamos agora observar a estrutura melódica que suporta esta letra. Eu optei por mostrar, alternativamente aos contornos, uma transcrição em notação convencional, levando em consideração que este trabalho se dá num contexto de um curso de música de origem europeia, com leitores acostumados a esta representação.

Apesar das micro oscilações de altura por parte do meu informante na sua gravação, está bem claro (fig. 5) que a música se localiza num contexto de diatonismo tonal, mais precisamente um tom menor (Fá na transcrição)⁴, com uma alternância balanceada entre a região da “tônica” e a região da “dominante”. Neste ponto, se faria necessário pesquisar se esta “tonalização” é original, ou se, como suspeito, é fruto da influência do colonizador português, mais especificamente jesuíta.

⁴

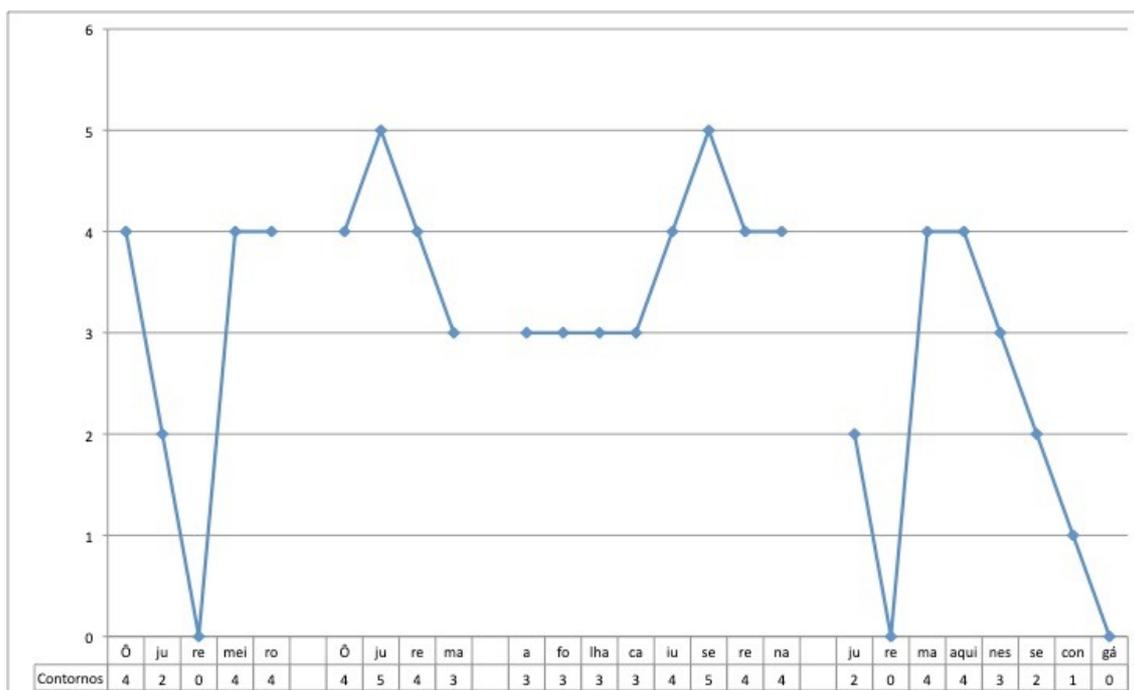
Seria possível harmonizar tonalmente esta melodia sem distorcer seu contorno.

Já que dividi esta em 2 partes A e B, realizei dois gráficos bi-dimensionais correspondentes, que sintetizam a melodia de acordo com a referida Teoria dos Contornos. No eixo vertical (ordenadas), constam os diferentes pontos do contorno melódico, que correspondem à percepção que tive da oscilação relativa do canto, sem especificação de altura definida e desprezando as micro-oscilações do cantor na gravação. Ou seja, o ponto 0 não é nenhuma nota em particular, é apenas a altura mais grave que o meu informante cantou, a partir da qual deduzi as demais. Todavia está claro na audição que esta altura 0 constitui o centro referencial da melodia, seu « tom » .

Em abcissa (eixo horizontal) é o fluxo do tempo, contado a partir dos pontos da melodia gerados pela letra, a qual achei por bem reproduzir para melhor compreensão.

Repeti a informação dos valores relativos do contorno em baixo de cada sílaba da letra.

Figura 6 – Ô Juremeiro – Contorno melódico da parte A

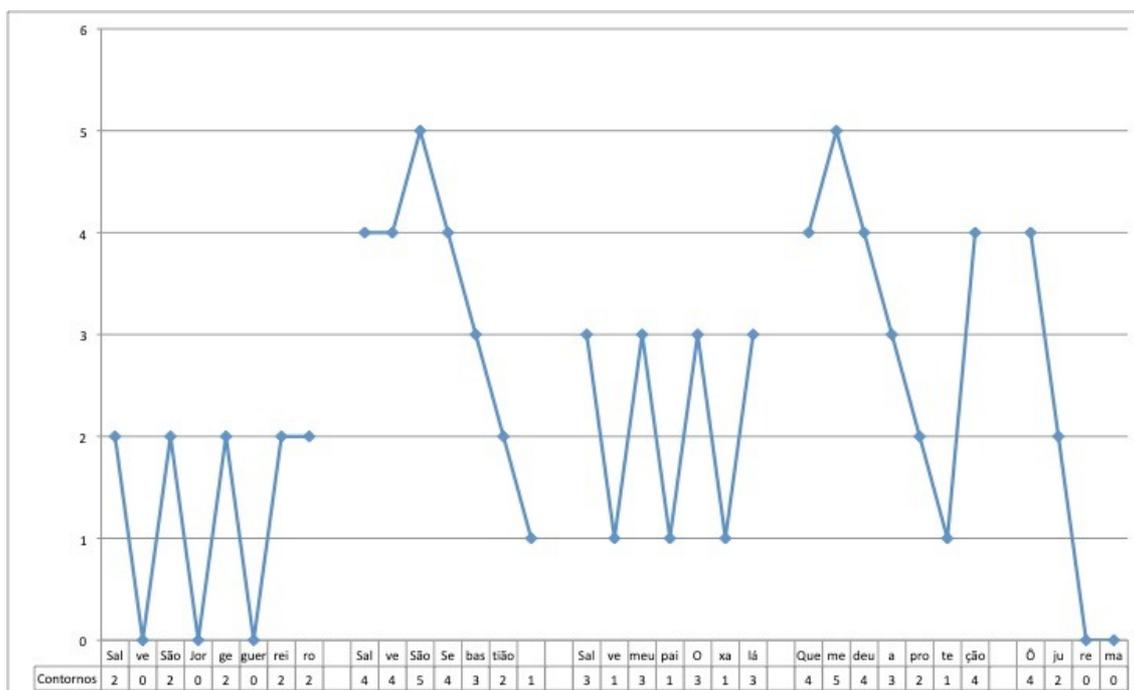


O contorno desenha claramente uma estrutura em espelho, de tipo a b b' a'. Com efeito, o contorno da quarta frase consiste na retrogradação do da primeira, assim como o contorno da terceira, o da segunda. As retrogradações (b' e a') incluem adições de pontos, para atender ao aumento de pés dos versos correspondentes, como também o

fechamento bem conclusivo de a', que descende gradualmente os cinco sons da melodia, numa espécie de cadência conclusiva.

Vemos então que esta estrutura é perfeitamente possível analisar com as ferramentas do contraponto tradicional, embora aquilo provavelmente não resulte de uma intencionalidade, mas, antes, da réplica e manutenção de uma longa prática repassada oralmente.

Figura 7 – Ô juremeiro – Contorno melódico da parte B



A parte B apresenta outra construção, que pode ser descrita como a, b, a', b' e c (ou « coda »). Não há reflexões em espelho como na parte A, mas sim reprodução mais exata dos modelos (a' é uma simples transposição de a, e b' apenas repete b). A diferença fica por conta da conclusão (c), que novamente encerra num tipo de cadência percorrendo todas as notas da melodia, fechando no « tom ». Desta forma, c constitui uma repetição do a' da parte A da cantiga.

No geral, podemos constatar um equilíbrio das repetições e dos contrastes ju nesta construção melódica.

3.5.2. Segundo exemplo de cantiga: “*Jurema Preta*”

Esta segunda canção também pode ser articulada em duas grandes partes, essencialmente por conta da estrutura da letra – a estrutura melódica, como veremos logo a seguir, é mais complexa. Com efeito, a letra se divide em o que poderíamos chamar de “estrofe” seguido de “refrão”, sendo que não há relação causal de significado entre um e outro.

Estrofe

Ô jurema preta, senhora rainha

Ô jurema preta, senhora rainha

É dona da cidade mais a chave é minha

É dona da cidade mais a chave é minha

Refrão

É de bereredê

É de bereredá, salve o povo da jurema e vamos trabalhar

É de bereredê

É de bereredá, salve o povo da jurema e vamos trabalhar

Com efeito, observei uma linguagem da grafia bem sucinta com frases independentes, com saudações, afirmações e convocações.

Vamos agora para a análise musical. Um primeiro fato notável que se destaca na leitura da transcrição em partitura convencional (fig. 8), é que a música é construída numa escala rigorosamente pentatônica – o que a distingue da anterior. Com efeito, usa a estrutura intervalar 0-2-4-7-9, ou seja, na transcrição de Rodrigo Mello, as notas Fá-Sol-Lá-Dó-Ré (sendo que o grau 9, no caso o Ré, se encontra também espelhado abaixo do Fá, nas “cadenças”).

Figura 8 – Ô Jurema Preta

Ô jurema preta

bpm: 106

Ô-ju-re - ma - pre - ta-se-nho ra-é - ra -inha - é-do-na-da-ci - da - de-mas-a-cha-veé

mi - nha

Ô-ju-re - ma - pre - ta-se-nho ra-é - ra -inha - é-do-na-da-ci - da - de-mas-a-cha-veé

É - de - bê - rê - rê - dê

mi - nha É - de - bê - rê - rê - dá - sal - veo-po - vo-da - ju -

re - ma - e - va - mos - tra - ba - lhar É - de - bê - rê - rê -

dá - sal - veo-po - vo-da - ju - re - ma - e - va - mos - tra - ba - lhar

Fonte: (transcrição de Rodrigo Mello, in MELLO, 2011, p. 174).

Consequentemente, fica menos óbvio a presença subliminar de um balanço entre uma “tônica” e uma “dominante”, como era na primeira canção, embora os diversos re-

ca mais comum, a segunda metade já instaura internamente um diálogo entre eles: no caso o puxador lança apenas a primeira frase (“É de bêêêêê”), e o coro se encarrega do resto, primeiro repetindo ao idêntico a chamada, depois concluindo com a frase final. Em seguida este conjunto é repetido, e com isso fecha-se o ciclo da música, que a partir daí pode ser repetido ao infinito.

Quanto ao desenho melódico, a representação gráfica revela uma estrutura que alterna dois tipos de contornos, que eu identifiquei respectivamente como A e B. A acende pelos degraus da escala pentatônica, omitindo o segundo. B faz uma alternância (um “batimento”) entre dois graus conjuntos. A partir daí podemos resumir a primeira metade da música pela sequência A B B A (bis), e a segunda, A A B A (bis). Mas tanto A como B sofrem o mesmo tipo de alteração que observei na outra canção, a saber, o que convencionalmente na teoria musical chamamos de “inversão” (quando o sentido do contorno é invertido), e de “retrogradação” (quando o contorno é reproduzido de trás para frente). Na figura, essas transformações são indicadas pelas menções “inv” e “ret”, respectivamente. Significa dizer que a partir de dois contornos muito simples a canção consegue uma boa variedade de contornos.

É particularmente interessante que a “chamada” do puxador no início da segunda metade da cantiga, seja uma retrogradação perfeita do primeiro contorno. O texto apresentado na música traz essa representatividade da Jurema com a rainha, coloca a Jurema Sagrada como uma soberania que nela se detém o poder, mas por outro lado quem tem a chave e dá essa abertura é a pessoa que a invoca. Melo traduz que “as cidades da jurema, e a chave, esse objeto era bastante utilizado nas mesas de catimbó para “abrir” e “fechar” as sessões e “abri” e “fechar” o corpo dos clientes contra qualquer mal espiritual” (MELO, 2011, p. 85). Logo em seguida na parte do refrão vem uma saudação ao povo juremeiro e finaliza com um chamamento para o trabalho. E também que os contornos que “fecham”, tanto a primeira quanto a segunda metade, sejam uma inversão do contorno que abra. Quanto ao grau -1 do contorno (o Ré grave na transcrição), constatamos que ele serve para assentar o repouso no grau 0 no final de cada metade.

O que consigo dizer sobre esta segunda canção é que, se por um lado seu desenho melódico é mais “simples” do que a outra por recorrer apenas a uma escala de 5

sons, sua estrutura geral, a distribuição dos contornos e dos seus espelhamentos, bem como, num nível mais geral, a alternância assimétrica entre as intervenções do puxador e as dos demais participantes, fazem com que ela se revista de uma diversidade que meu primeiro exemplo não possuía.

Diante desses dois exemplos de pontos cantados: *O juremeiro ô Jurema* e *Ô Jurema Preta*, é naturalmente impossível tecer considerações conclusivas sobre as melodias utilizadas na Jurema a partir de apenas dois estudos de casos. Todavia, o grau de diversidade que as duas músicas amostradas apresentam, aponta para uma possível multiplicidade de fontes por parte dos dirigentes, ogãs e juremeiros, que deve vir certamente das várias influências e culturas que a Jurema e seus praticantes sofreram e integraram ao longo do tempo. A influência da música produzida no ocidente, trazida primeiro pelo colonizador, e depois absorvida e reproduzida pelos próprios oficiantes, eles mesmos mestiços, me parece evidente, já que a música original dos povos nativos do Brasil que conhecemos em pouco se parece com o que ouvimos na Jurema.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Meu objetivo neste trabalho de conclusão de curso em canto popular foi investigar como se dava a prática e a transmissão das cantigas utilizadas no culto da Jurema, religião que sincretiza cultos indígenas e africanos. O motivo desta escolha é que esta religião se tornou particularmente presente e ativa no Estado da Paraíba, havendo, no entanto, ainda poucos trabalhos acadêmicos sobre o cancionário utilizado nos cultos e demais atividades dos praticantes, suas origens, estruturas e performance. Como cantora que atua rotineiramente no campo da música popular urbana, me interessava me aproximar também de práticas mais tradicionais ligadas a minha terra e cultura, mesmo não sendo, pessoalmente, adepta da referida religião. Meus contatos pessoais com membros de terreiros é que me estimularam a iniciar esta pesquisa, pois assim eu não partia de um ponto abstrato, mas sim de uma prática vigente.

Para contextualizar essas práticas, então, se tornou necessário realizar um estudo sobre a religião em si, suas práticas na Paraíba, sua história e sobre os elementos rituais essenciais que a compõem. Isto foi o objeto do primeiro capítulo.

Minhas pesquisas nas fontes me permitiram constatar, em particular, que este culto faz parte daquelas manifestações religiosas e culturais que resistiram aos processos de mudanças econômicas, culturais e sociais no decorrer dos séculos, mas, sobretudo, ao protagonismo perseguidor da Igreja Católica. Foi dada especial atenção aos cultos praticados na cidade de Alhandra, um dos locais onde esta religião sempre foi mais presente, desde antes da chegada dos portugueses na região. A última sessão do capítulo um traz algumas informações sobre o culto em si, tal como é atualmente praticado, tanto em locais abertos quanto nos terreiros.

No capítulo dois é que entro na música, foco central do trabalho. Apesar do meu interesse se voltar para a parte cantada, foi imprescindível examinar, mesmo que rapidamente, a função dos percussionistas e seus instrumentos nos cultos, elemento sonoro fundamental que transmite as configurações rítmicas sagradas.

Na sequência tratei de procurar saber como se dava a transmissão e performance das músicas, por meio, não somente de consulta às fontes bibliográficas disponíveis,

mas também de entrevistas a juremeiros praticantes. A transmissão se dá de forma coletiva e oral.

Sobre a estrutura das cantigas, uma constante que minhas fontes confirmaram é a estrutura responsorial, onde o mestre lança uma frase melódica e a assembleia repete, estrutura ancestral presente em muitas culturas ao redor do planeta.

Outro dado que o meu estudo das duas cantigas selecionadas revelou é a possível multiplicidade de fontes, inclusive ocidental, via colonização portuguesa. A Teoria de Contornos se revelou uma ferramenta eficiente justamente por ser isenta em relação a qualquer polarização diatônica ou tonal, e sem viés cultural específico.

Seria interessante, em pesquisa futura, ampliar o acervo de cantigas para poder tecer conclusões mais abalizadas sobre este repertório, sua estrutura, suas origens. Um fator de interesse seria saber onde ficaram as práticas musicais tradicionais dos povos originários, já que esta religião constitui um híbrido com componente indígena, o qual, todavia não transpareceu nos dois exemplos estudados.

Finalizo formulando a intenção de me aproximar mais deste acervo para integrá-lo à minha prática pessoal de cantora, e quem sabe ao meu repertório e performances.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Karol Souza. **Novos Pontos Cantados de Umbanda**. O Fundamento Cognitivo da Religião. São Paulo: Anúbis, 2016.
- BARROS, Maria Ofélia. **Terreiros Campinenses. Tradição e Diversidade**. 2010. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Centro de Humanidades/UFCG, 2010.
- BRANDÃO, Maria do Carmo Tinou; NASCIMENTO, Luís Freire Rios. O Catimbó Jurema. *In: JORNADAS SOBRE ALTERNATIVAS RELIGIOSAS NA AMÉRICA LATINA*, 8., 1998, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: FFLCH, 1998.
- CÂMARA NETO, Ruy Rodrigues. **Cânticos de cura dos Kariri-Xocó**. 2016. Dissertação (Mestrado em Música) - UFPB: Programa de Pós-Graduação em Música, João Pessoa, 2016.
- CANDÉ, Roland de. **História da música**. Trad. Eduardo Brandão. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. v.1
- CARVALHO, José Jorge de. **Cantos sagrados do Xangô do Recife**. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 1993.
- CUNHA, Natália de Castro e; MARIMON, Roberto Guterres; MEDEIROS, Graziela Mendonça da Silva de. Xamanismo e suas contribuições de processo de saúde e doença para a naturologia. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião**, São Paulo, v. 23, n. 36, p. 106-141, 2020. Disponível em: www.researchgate.net/publication/348435797_xamanismo_e_suas_contribuicoes_no_processo_de_saude_e_doenca_para_a_naturologia. Acesso em: 10 mar. 2021.
- DRUMOND, Marcos Antônio. **Jurema Preta**. 2010. Disponível em: <http://agencia.cnpia.embrapa.br>. Acessado em: 15 jun. 2021.
- FERREIRA, Sócrates Pereira. **A Jurema Sagrada em João Pessoa. Um ritual em transição**. 2011. Dissertação (Mestrado em ciências das religiões) - Centro de Educação/UFPB. João Pessoa, 2011.
- GIORDANI, Ary Fábio Daniel. **Musicoterapia, ritualística e processos psicoterápicos**. 2021. Disponível em: <https://amtpr.com.br/wp-content/uploads/2021/03/2006-3.-Musicoterapia-ritualistica-e-processos-psicoterapicos..pdf>. Acesso em: 1 abr. 2021.
- LIMA, Flávio Fernandes de Lima; ALVES, José Orlando. Teoria dos Contornos e a abordagem paramétrica do frevo de rua: planejamentos e realizações musicais. **Musica Theorica**, São Paulo, v. 3, n. 2, p. 135-158, 2018. Disponível em: <https://revistamusica-theorica.tema.mus.br/index.php/musica-theorica/article/view/86>. Acesso em: 28 mar. 2021.

LIMA, Valdir. **Cultos afro-brasileiros na Paraíba: uma história em construção (1940-2010)**. 2011. Dissertação (Mestrado em Ciências das Religiões) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011. Acessado em 25 de Janeiro de 2021.

L'ODÓ, Alexandre L'Omi. A Jurema Sagrada – Resiliente religião de matriz indígena do Nordeste do Brasil. **Revista Senso**, 2017. Disponível em: <https://revistasenso.com.br/jurema/jurema-sagrada-resiliente-religiao-de-matriz-indigena-nordeste-brasil/>. Acesso em: 04 abr. 2021.

LOPES, Nei. **Partido-alto: samba de bamba**. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

MATA FILHO, Valter da. **Estratégias de enfrentamento do Povo de Santo frente às crenças socialmente compartilhadas sobre o Candomblé**. 2009. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Programa de Pós-Graduação em Psicologia - UFBA, Salvador, 2009.

MELO, Rodrigo da Silva. **A tradição juremeira e suas relações com os rituais de candomblé e umabanda na casa Ilê Axé Xangô Agodô**. 2011. Dissertação (Mestrado em Música) - UFPB, João Pessoa, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/tede/6600/1/arquivitotal.pdf>. Acesso em: 09 jun. 2020.

PUIG, Daniel; ALVARENGA, Claudia Helena Azevedo. **Música – Canto coletivo na África do Sul (aula 01): Isicathamiya e o grupo Ladysmith Black Mambazo**. Brasília: Portal do Professor, 2009. Disponível em: <http://portaldoprofessor.mec.gov.br/fichaTecnicaAula.html?aula=1411>.

Acesso em: 16 out. 2021.

RIBEIRO, Antônio Marcos de Almeida. História oral brasileira: trajetória e

perspectivas. **Revista de Teoria da História**, ano 3, n. 6, p. 108-121, dez. 2011.

ROSA, Laila Andresa Cavalcante. **As juremeiras da nação Xambá (Olinda, PE): músicas, performances, representações de feminino e relações de gênero na jurema sagrada**. 2009. Tese (Doutorado em Música) - UFBA, Salvador, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/9151/1/Tese%2520Laila%2520Rosa%2520seg.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2020.

SALLES, Sandro Guimarães de. À sombra da Jurema: a tradição dos mestres juremeiros na Umbanda de Alhandra. **Revista ANTHROPOLÓGICAS**, ano 8, v. 15, n. 1, p. 99-122, 2004.

SAMPAIO, Marcos da Silva. **A teoria de relações de Contornos Musicais: Inconsistências, Soluções e Ferramentas**. 2012. Tese (Doutorado em Música) - UFBA, Salvador, 2012. Disponível em: <file:///C:/Users/Helayne/Downloads/Sampaio-2012- ATeoriadeRelacoesdeContornosMusicaisinconsistenciassolucoeseferramentas.pdf>. Acesso em: 28 mar. 2021.

SANTIAGO, Idalina Maria Freitas Lima. A Jurema Sagrada na Paraíba. **QUALIT@s Revistas Eletrônicas**, v. 7, n. 1, 2008.

SILVA, Juliana Araújo. Música de feitiçaria no Brasil: Conferência literária. **Em tese**, v. 8, p. 121, 2004. Disponível em: <http://periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/articulo/view/3609/3589>. Acesso em: 17 mar. 2021.

SILVA JUNIOR, Luiz Francisco da. A Jurema Tombada: memórias de uma experiência religiosa. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA ORAL, 10., 2010, Recife. **Anais [...]**. Recife: UFPE, 2010. Disponível em: https://www.encontro2010.historiaoral.org.br/resources/anais/2/1270300760_ARQUIVO_Ajurematombada.pdf. Acesso em: 20 fev. 2021.

. **A Jurema, o culto e a missa – disputas pela identidade religiosa em Alhandra. PB (1980-2010)**. 2011. Dissertação (Mestrado em História) - Centro de Humanidades/ UFCG, Campina Grande, 2011.

SEKEFF, Maria de Lourdes. **Da música: seus usos e recursos**. São Paulo: UNESP, 2007.

SOUSA, Daniel Moreira de. Contornos musicais e textura: perspectivas para análise e composição. *In*: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 4., 2016, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: Unirio, 2016. p. 99-109. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2016/4433/public/4433-14408-1-PB.pdf. Acesso em: 28 mar. 2021

SOUSA, Rainer Gonçalves. "Jurema Sagrada". **Brasil Escola**, [S.l.]. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/religiao/jurema-sagrada.htm>. Acesso em: 13 set. 2021.

VANDEZANDE, René. **Catimbó. Pesquisa exploratória sobre uma forma nordestina mediúnica**. 1975. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - UFPE, Recife, 1975.