

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DAS RELIGIÕES

LARISSA SARMENTO LIRA

**As múltiplas faces de uma estética juremeira:
Um estudo sobre a Indumentária no culto da Jurema na Paraíba**

JOÃO PESSOA

2023

LARISSA SARMENTO LIRA

**As múltiplas faces de uma estética juremeira:
Um estudo sobre a Indumentária no culto da Jurema na Paraíba**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências das Religiões da Universidade Federal da Paraíba, em cumprimento aos requisitos necessários para a obtenção do grau de Doutorado em Ciências das Religiões, sob orientação da Prof.^a Dra. Dilaine Soares Sampaio como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de doutorado.

JOÃO PESSOA

2023

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

L768m Lira, Larissa Sarmento.

As múltiplas faces de uma estética juremeira : um estudo sobre a Indumentária no culto da Jurema na Paraíba / Larissa Sarmento Lira. - João Pessoa, 2023.
316 f. : il.

Orientação: Dilaine Soares Sampaio.
Tese (Doutorado) - UFPB/CE.

1. Ciências das religiões. 2. Catimbó-Jurema - Indumentária. 3. Memória religiosa. I. Sampaio, Dilaine Soares. II. Título.

UFPB/BC

CDU 279.224(043)

DEDICATÓRIA



Aos Mestres e Mestras desta força!

“AS MÚLTIPLAS FACES DE UMA ESTÉTICA JUREMEIRA: UM ESTUDO SOBRE A INDUMENTÁRIA
NO CULTO DA JUREMA NA PARAÍBA”

Larissa Sarmento Lira

Tese apresentada à banca examinadora formada pelos seguintes especialistas.



Dilaine Soares Sampaio
(orientadora)



Nilza Menezes Lino Lagos
(membro-externo/UFRRJ)



Zuleica Dantas Pereira Campos
(membro-externo/UNICAP)

Documento assinado digitalmente
 LUIZ CARVALHO DE ASSUNCAO
Data: 21/02/2024 12:34:56-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Luiz Carvalho de Assunção
(membro-externo/UFRN)



Fernanda Lemos
(membro-interno)

Aprovada em 15 de dezembro de 2023.

DEDICATÓRIA



Aos Mestres e Mestras desta força!

AGRADECIMENTOS

Posso afirmar que esse momento e empreendimento se assemelham a uma colcha de retalhos, onde cada pedacinho importa, os retalhos se fazem realçar na diferença de cores, estampas e texturas, é na diversidade que ele encanta, é por estarem juntos que eles existem e resistem ao tempo, o retalho se nega a morrer, se (re)faz em um novo ciclo e tecido, agora mais forte pela presença de cada pedaço que está lado-a-lado. Quero dizer que cada pessoa, com sua fala, olhar, escuta, presença e ausências na minha vida e para a construção deste trabalho foram muito importantes, para não dizer essenciais, são pedacinhos na colcha que me encorajei em criar e costurar.

A tese que foi escrita em sua boa parte num momento em que o mundo inteiro parou, enfrentou uma pandemia, tantas perdas, a dor do luto, enterrou entes queridos, algo me impulsiona a falar sobre o passado, ouvir histórias, revirar baús, produzir memórias, pelejando pela preservação de vidas vividas e alinhavando a morte com pontos firmes para que ela não se perca no tempo. Esse mesmo tempo nos convidou a fortalecer afetivas conexões, fazendo reconhecer que o cuidado com a nossa vida atravessa e continua na vida das demais pessoas. Por mais que esse trabalho tenha enfrentado o vazio do isolamento social, as conexões foram estabelecidas e se fizeram fortalecidas, resultado de uma força de nome, colaborAÇÃO, uma teia de relações que foi sendo e crescendo na medida em que fomos alinhavando e costurando ponto por ponto.

Uma rede foi tecida com as vozes que falam sobre o tema, agradeço as pessoas que participaram como interlocutores/as, as suas experiências são fios de vida, que como trama e urdume se unem e fortalecem um tecido histórico-temporal, social e cultural de memórias. Com entrevistas ou de maneira informal, em bons minutos de prosa, nos espaços das casas, terreiros, ateliês e comércios, lugares por onde andei e fui acolhida, fiaram-se histórias, cresceram as dúvidas e as chances de aprender a ouvir, agradeço a todas as pessoas que me acolheram nas perguntas e em respostas. Retribuo com todo carinho, com linhas em tons vibrantes e firmeza no ponto, aqui entrego essa colcha de memórias, na mais perfeita oferenda.

Agradeço o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001 – pelo financiamento, investimento e por criar múltiplas possibilidades de condições para a execução e realização da pesquisa. Ao Programa de Pós-graduação em Ciências das Religiões da Universidade Federal da Paraíba (PPGCR/UFPB), onde cheguei como aluna especial no ano de 2015 e pude criar fortes laços de parcerias, bons trabalhos, ótimas amizades e viver momentos muito

especiais, minha eterna gratidão. A coordenação e secretaria do PPGCR/UFPB agradeço pela prontidão em todos os atendimentos, nas precisas orientações e todo apoio em momentos de alegria e nos inúmeros desafios que fazem parte do processo, guardo e levo comigo as lições que aprendi participando do colegiado como membro representante do doutorado entre os anos de 2019-2022. Chegando à etapa final de um doutorado e somando junto esses oito anos da minha história junto a vocês, as saudades já se acomodam por aqui sem prazo para ir embora.

Um agradecimento muito especial que não cabe em linhas, nem em palavras, é a presença da prof. Dr^a Dilaine Sampaio na orientação não só nesses meus oito anos dedicados a pós-graduação no PPGCR/UFPB, mas, a sua orientação na/para minha vida. Cheguei para ela em 2015 com um novelo de ideias cheio de nós, ela desatou um a um, confiou, acolheu e me ensinou como costurar essas ideias, uma a uma de forma orientada, alinhada à propósitos reais que transformaram a minha trajetória, me apresentando caminhos prósperos de passagem por essa estação chamada vida. Pelo seu esforço e com o seu auxílio eu pude gerar meus “filhinhos/as” (minhas produções). Sim, as linhas de parentesco que são presentes nas religiões afro-brasileiras se manifestam nessa relação acadêmica-familiar, que ficou ainda mais séria quando ela disse a Prof. Dr^a Fátima Tavares (sua orientadora) que eu era uma neta. Pronto, sendo uma de suas “filhinas” (como carinhosamente ela chama suas orientandas) e neta da prof. Fátima eu fui e sou feliz e agradecida. Honro e zelo por esses fios que me conectam a mulheres fortes e suaves como o vento e como você Dilaine. Epahey!

Ainda em linhagens familiares, agradeço a minha mãe e ao meu pai que me concederam a oportunidade de nesta terra habitar. Esse trabalho é meu, mas é também para vocês, Lija Maria e Pedro Lira, são vocês as minhas maiores referências quando o assunto é o vestir, sou herdeira de um modo “alinhado” de ser, sabendo eu, que essa herança vem de longe, conexões ancestrais. Esse fio é forte, ele que não quebra, se fortalece a cada vida gerada e geração vivida, e com muita alegria afirmo, está aqui, a geração de onde sai a primeira doutora da família.

A Walfran Ruben, meu companheiro, que como assumindo um cargo de “cambono”, ajudante, fiel assistente, me auxiliou em muitos momentos da pesquisa, no incentivo e na prática. Quando eu estava incorporada do espírito de pesquisadora, eram dele os ouvidos de uma escuta atenta e presença positiva. O povo de terreiro o acolheu e tenho certeza que essa pesquisa trouxe muitos aprendizados para ele também. A conexão foi tamanha que ao escrever essa parte dos agradecimentos no dia 27/05, fico sabendo

que é a data que se celebra o dia do cambono/a, aqueles/as que fazem a gira acontecer, responsáveis pela estrutura principal do trabalho dentro de um terreiro. Sim, Walfran foi responsável pela logística, de inúmeros deslocamentos e firme direção para os rumos e caminhos dessa pesquisa.

Esse momento para além dos agradecimentos, é também um momento de celebração, e aqui celebro as boas amizades que estiveram/estão comigo em momentos de alegria, de desafios pegando na mão e não me deixando derripar, aqui agradeço a irmandade daimista e aos mestres dessa força, por toda força emanada, corrente firmada e pontos cantados em prol da minha cura, vida e saúde. Aos amigos/as de perto e de longe, porque a essa altura da vida posso afirmar que tenho amigos/as de verdade, amizades costuradas com a linha da verdade que é difícil de quebrar!

Agradecida a todas essas e tantas outras pessoas que estão na minha vida, fortalecendo as motivações à realização desse e de outros trabalhos que estão conectados à aventura de ser pesquisadora, jornada importante que marca a minha passagem nesta vida.

EPÍGRAFE

APONTE A CÂMERA DO SEU CELULAR PARA O QR-CODE E OUÇA A PLAYLIST "JUREMA". AS MÚSICAS CITADAS NO TEXTO CONSTAM NESSA PLAYLIST, ELA EMBALOU AS LINHAS DESTA ESCRITA E PODE EMBALAR A SUA LEITURA TAMBÉM.



SOUNDCLOUD LARISSA LIRA



MAMÃE JUREMA (Maria Alice)

Jurema, vós sois minha Mãe

Rainha do meu Jacutá

Mamãe de toda a floresta

Jurema, ô Jurema

Jurema, vós sois caçadora

Das almas da escuridão

Vós caça com a vossa flecha

Ilumina com o coração

O vosso coração divino

Tem a chave do conhecimento

Vós sois estrela cadente

Que cai lá do firmamento

Oh! Minha Mãe Jurema

Aqui venho vos louvar

Trazendo o meu Rosário

Para vos apresentar

RESUMO

A pesquisa de caráter etnográfico, que se realiza no âmbito das Ciências Empíricas da Religião em diálogo com a perspectiva antropológica, tem como objetivo geral compreender o Catimbó-Jurema através dos movimentos nos modos de vestir-se, pelo desenvolvimento dos trajes, tecidos e inovações nas formas de criar estilos e fazer modas. A bibliografia sobre o Catimbó-Jurema, os acervos fotográficos/etnográficos da Missão de Pesquisas Folclóricas (1938) e o Acervo de José Simeão Leal (1941) são pontos de partida da análise, tendo em vista a importância das imagens para se refletir sobre a indumentária de uma época e suas (re)invenções estéticas. Estudos antropológicos sobre a cultura material (MILLER, 2013), sobre o valor da imagem na experiência etnográfica (BARBOSA, 2006; 2016) e os tempos das imagens (KOSSOY 1989; 2007) reforçam uma perspectiva analítica potencial e efetiva dos estudos de memória e indumentária, recortes da modelagem teórica. O conceito de indumentária ganha aqui uma modelagem ampla, sendo compreendido em dimensões que ultrapassam o corpo. As vozes-retalhos (interlocutores/as) da etnografia auxiliam na compreensão do sistema de produção que envolve o valor sagrado e mercadológico bem como as estratégias de criação, demandas, processos de produção e consumo. Costurando retalhos de um passado catimbozeiro e alinhavando-os aos estudos contemporâneos sobre a Jurema, pretendo ao findar, nos arremates, em linhas finais, demonstrar que as expressões estéticas se apresentam como extremamente importantes na preservação da memória religiosa e na compreensão de um presente de inovações estampadas no culto da Jurema. Entendo que a análise das indumentárias, que envolvem as roupas, adereços, penteados, marcas corporais e objetos de uso ritual são peças-chaves e podem contribuir sobremaneira no entendimento do complexo religioso juremeiro e nas lacunas sobre os estudos da cultura material, uma vez que essas dimensões ainda não receberam o tratamento devido na bibliografia afro-indígena brasileira.

Palavras-chave: Catimbó-Jurema; indumentária; estética; memória religiosa.

RÉSUMÉ

Titre: Les multiples visages d'une esthétique Juremeira: une étude sur les vêtements du culte de la Jurema à Paraíba.

Cette recherche ethnographique, menée dans le cadre des sciences empiriques de la religion en dialogue avec la perspective anthropologique, a pour objectif général de comprendre le Catimbó-Jurema à travers les mouvements dans les façons de s'habiller, dans le développement de costumes, de tissus et d'innovations dans les formes pour créer styles et faire des modes. La bibliographie sur Catimbó-Jurema, les collections photographiques/ethnographiques de la *Missão de Pesquisas Folclóricas* (1938) et la Collection de José Simeão Leal (1941) sont les points de départ de l'analyse, compte tenu de l'importance des images pour réfléchir sur le vêtement d'une époque et ses (ré)inventions esthétiques. Les études anthropologiques sur la culture matérielle (MILLER, 2013), sur la valeur de l'image dans l'expérience ethnographique (BARBOSA, 2006 ; 2016) et les temps des images (KOSSOY 1989 ; 2007) renforcent une perspective analytique potentielle et efficace aux études de la mémoire et du vêtement, extraits de modélisations théoriques. La notion de vêtement gagne ici une modélisation large, on la comprend dans des dimensions qui vont au-delà du corps. Les diverses voix (interlocuteurs) de l'ethnographie aident à comprendre le système de production qui implique la valeur sacrée et marchande ainsi que les stratégies de création, les demandes, les processus de production et de consommation. En cousant des bribes d'un passé *catimbozeiro* et en les cousant avec des études contemporaines sur Jurema, j'ai l'intention de terminer, dans les remarques finales, dans les dernières lignes, de démontrer que l'imagerie et l'expression esthétique sont extrêmement importantes dans la connaissance, dans la préservation de la mémoire religieuse et dans la compréhension d'un présent d'innovations estampées sur les vêtements de cultes de la Jurema. Je comprends que l'analyse des costumes, des accessoires, des espaces et des objets à usage rituel sont des éléments clés et peuvent grandement contribuer à la compréhension du complexe religieux *Juremeiro* et des lacunes dans les études de la culture matérielle, puisque ces dimensions n'ont pas encore reçu le traitement qu'ils méritent dans la bibliographie afro-indigène brésilienne.

Mots clés: Catimbó-Jurema; vêtements; esthétique; mémoire religieuse.

LISTA DE IMAGENS

CAPÍTULO I

Imagem 1 – Divulgação da exposição: O vestir da Missão, São Paulo – SP, 2023.....	44
Imagem 2 – Fotografias da exposição: Seguindo a trilha MPF 85 anos depois.....	45
Imagem 3 – Repressão policial a uma mesa de Catimbó, João Pessoa-PB, 1937	47
Imagem 4 – Mulheres preparam uma mesa de Catimbó	49
Imagem 5 – Dança rítmica e supersticiosa de catimbozeiros	54
Imagem 6 – Museu do Homem Americano. São Raimundo Nonato – PI, 2015	72
Imagem 7 – Inscrição Rupestre em cerâmica.....	76
Imagem 8 – Mapa de localização do Parque Nacional do Catimbau – PE	77
Imagem 9 - Catimbó: Rainha sentada à mesa. João Pessoa – PB, 1938.....	79
Imagem 10 - Luiz Gonzaga Ângelo (mestre) e Sebastiana Maria Ângelo (rainha).....	80
Imagem 11 – Grupo do Catimbó: Rainha sentada a mesa. João Pessoa – PB.....	82
Imagem 12 – Catálogos de moda, década de 1930.....	86
Imagem 13 – Discípulos do Catimbó e secretária do mestre, 1938.....	88
Imagem 14 – Secretária do mestre e discípulo do Catimbó, 1938.....	89
Imagem 15 – Maria da Conceição e Manoel Laurentino. Itabaiana – PB, 1938.....	90
Imagem 16 – NDIHR. Campus I (UFPB), 2021.....	93
Imagem 17 – José Simeão Leal.....	95
Imagem 18 - Desenho de uma Mesa de Catimbó.....	98
Imagem 19 – Mulheres dançando no terreiro.....	99
Imagem 20 – Salé.....	101
Imagem 21 – Carta de Roger Bastide a JSL, 1950.....	103
Imagem 22 – Caboclo de Pena Branca.....	104
Imagem 23 – Homens levam comidas em panela de barro.....	106
Imagem 24 – Mulheres servem comidas.....	107
Imagem 25 – Mulher usa guias no pescoço.....	109
Imagem 26 - Entrevista com o Bruxo Vamberto. Baiueux - PB, 2021.....	123
Imagem 27 – Logo Use Belo, vestidos de luxo.....	125

Imagem 28 – Entrevista com Rodrigo Silva. Campina Grande - PB, 2021.....	128
Imagem 29 – Logo Baiana Xic Atelier. Campina Grande (PB), 2021.....	130
Imagem 30 – Logo Axé D’Jurema.....	133
Imagem 31 – Entrevista com Lucas Souza. Alhandra - PB, 2021.....	134
Imagem 32 – Entrevista com Josildo Brito e Miriam Tavares, 2022.....	136
Imagem 33 – Entrevista com Elayni Paulo e festa da mestra Paulina, 2022.....	138
Imagem 34 – 11º Festival Internacional do Filme Etnográfico do Recife. UFPE, 2023..	140
Imagem 35 – Caderno de Campo, 2021.....	142

CAPÍTULO II

Imagem 1 – Kipupa Malunguinho. Abreu e Lima - PE, 2018.....	152
Imagem 2 – Variedade em chitas e chitões. Loja Luiz Tecidos, 2022.....	154
Imagem 3 – Indumentária para mestra de Jurema. Atelier Baiana Xic.....	156
Imagem 4 – Yalorixá Suênia Fragoso em ritual de Jurema. Campina Grande, 2022.....	157
Imagem 5 – Encontro com Mestre José Molequinho. Campina Grande-PB, 2022.....	172
Imagem 6 – Mestre Antônio Pretinho. Campina Grande-PB, 2015, 2017, 2019.....	182
Imagem 7 – Bandeira de Israel e o cacto Quipá.....	184
Imagem 8 – Variações de chapéus de mestres em corpos femininos.....	185
Imagem 9 – Mestra Luziara e Mestra Helena.....	186
Imagem 10 – Festa da mestra Paulina. Campina Grande-PB, 2022.....	191
Imagem 11 – Festa da mestra Paulina. Campina Grande-PB, 2023.....	192
Imagem 12 – Decoração da festa da mestra Paulina. Campina Grande, 2023.....	193
Imagem 13 – Decoração da festa da mestra Paulina. Campina Grande, 2023.....	194
Imagem 14 – Mestra Paulina. Olinda -PE, 2022.....	197
Imagem 15 – Calunga da mestra Paulina. Abreu e Lima-PE, 2018.....	198
Imagem 16 – Mestre Preá. Olinda – PE, 2022.....	200
Imagem 17 – História e imagem do Zé Pretinho.....	202
Imagem 18 – História e imagem de Zé Vieira.....	203
Imagem 19 – Mestre José Malandro. Boa Vista -PB, 2019.....	205
Imagem 20: Capa do disco Saravá Seu Zé Malandro, 1978.....	206
Imagem 21 – Mestre Sr. Malaquias. João Pessoa, 2023.....	208

Imagem 22 – Mestra Maria do Bagaço. Olinda-PE, 2023.....	210
Imagem 23 – Estampa do traje que identifica o apadrinhamento. Olinda-PE, 2023.....	211
Imagem 24 – Encontro de mestras. Recife – PE, 2023.....	213
Imagem 25 – Capela São João Batista, memorial Zezinho do Acais e túmulo do mestre Flósculo. Alhandra – PB, 2021.....	214
Imagem 26 – Figurino de Xica da Silva.....	216
Imagem 27 – Mestra Amélia. João Pessoa – PB, 2023.....	217
Imagem 28 – Festa do mestre Zé das Encruzilhadas. Campina Grande, 2023.....	219
Imagem 29 – Trajes femininos de inspiração Rococó e Barroco.....	223
Imagem 30 – Mestra Paulina em trajes caseiros. Campina Grande-PB, 2016.....	224

CAPÍTULO III

Imagem 1 – Box das Velas. Feira Central de João Pessoa - PB, 2022.....	230
Imagem 2 – Box Anabi & Eleyes. Feira Central de João Pessoa - PB, 2022.....	231
Imagem 3 – Casa Bahia. Feira Central de João Pessoa - PB, 2022.....	232
Imagem 4 – Casa de Preto Velho. Feira Central de João Pessoa - PB, 2022.....	233
Imagem 5 – Lojas de artigos religiosos em Campina Grande - PB.....	234
Imagem 6 – Antiga fachada da Loja Casa da Oxum. Campina Grande - PB.....	236
Imagem 7 – Pompagira na loja de artigos religiosos. Campina Grande - PB.....	238
Imagem 8 - Produtos em couro. Feira Central de Campina Grande – PB.....	241
Imagem 9 – Variedades em chapéus. Feira Central de Campina Grande – PB.....	242
Imagem 10 – Variedades em chapéus. Feira Central de Campina Grande – PB.....	243
Imagem 11 – Chapéus femininos no comércio de Campina Grande – PB.....	243
Imagem 12 – Exposição a Coroa do Mestre (UFPB). João Pessoa – PB, 2018.....	244
Imagem 13 – Marcelo Xavier, Larissa Lira e Luiz. Campina Grande -PB, 2022.....	246
Imagem 14 – Mestre José de Aruanda do juremeiro Vamberto Silva. Bayeux, 2018...254	
Imagem 15 – Trajes femininos produzidos pelo costureiro Vamberto Silva.....	255
Imagem 16 – Imagens de mestres e mestras da Jurema em gesso.....	258
Imagem 17 – Vestindo a mestra Paulina. Campina Grande-PB, 2023.....	259
Imagem 18 – Aula de campo no Ilê Axé Xangô Agodô. João Pessoa-PB, 2018.....	263
Imagem 19 – Sementes de Coix-lacryna jobi.....	266
Imagem 20 – Semente de Mucunã.....	267

Imagem 21 – Guias de juremeiros e juremeira. Campina Grande e Alhandra -PB.....	268
Imagem 22 – Marcas/comerciantes virtuais especializados na produção de guias.....	269
Imagem 23 – Usos do pentagrama. Mata do Catucá-PE, 2018 e Alhandra-PB, 2022..	272
Imagem 24 – Tecidos florais em trajes feminino e masculino.....	274
Imagem 25 - Juremeiro Lucas Souza. Alhandra – PB, 2022.....	275
Imagem 26 – Congá de Jurema. Campina Grande – PB, 2017.....	276
Imagem 27 – Referências árabes na indumentária do vaqueiro nordestino.....	278
Imagem 28 – Referências árabes na indumentária do vaqueiro nordestino.....	278
Imagem 29 – Manipulação de punhais pelo mestre e assistência. Campina Grande – PB, 2017/2023.....	279
Imagem 30 – Mesa de Jurema Terreiro Senhor do Bonfim. Campina Grande, 2017...	280
Imagem 31 – Mesa de Jurema Terreiro Senhor do Bonfim. Campina Grande, 2017...	281
Imagem 32 – Acendendo o cachimbo. Campina Grande- PB, 2017.....	282
Imagem 33 – Cachimbo de sete saídas.....	283
Imagem 34 – Mestre João Pepé. Campina Grande-PB, 2017.....	284
Imagem 35 – Preaca de caboclo. Loja Axé D’Jurema	287

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Primeira face de entrevistados/as: costureiros/as e artesão	28
Quadro 2 – Segunda face de entrevistados/as: juremeiros/as	30
Quadro 3 – Terceira face de entrevistados/as: comerciante e vendedor	31
Quadro 4 - Autores e obras sobre o Catimbó-Jurema.....	38
Quadro 5 - Mestres/as, oferendas, apetrechos e indumentária	51
Quadro 6 – Mestre Antônio Pretinho	183
Quadro 7 – Mestra Luziara	187
Quadro 8 – Mestra Helena	188
Quadro 9 – Mestra Paulina	198
Quadro 10 – Mestre Preá	201
Quadro 11 – Mestre Malaquias	208
Quadro 12 – Mestra Maria do Bagaço	212
Quadro 13 – Mestra Amélia	217
Quadro 14 – Mestre Zé das Sete Encruzilhadas	219

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

AJSL	Acervo José Simeão Leal
AMPF	Acervo da Missão de Pesquisas Folclóricas
FECAEP	Federação dos Cultos Africanos do Estado da Paraíba
FUMDHAM	Fundação Museu do Homem Americano
ICMBio	Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade
JSL	José Simeão Leal
MPF	Missão de Pesquisas Folclórica
Parna	Parque Nacional
PPGCR	Programa de Pós-graduação em Ciências das Religiões
UFPB	Universidade Federal da Paraíba
UEPB	Universidade Estadual da Paraíba
UFJF	Universidade de Juiz de Fora
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: afirmando ponto eu venho.....	16
CAPÍTULO I - O fio da meada: Tramando e Tecendo.....	35
1.1 Linhas pioneiras e pontos contemporâneos.....	35
1.2 Costuras entre cultura material e antropologia visual	66
1.3 As “cidades” como campo de investigação: o fio da conversa.....	112
CAPÍTULO 2 - Modelagens teóricas costuradas com as vivências de campo.....	144
2.1 Indumentária, identidade e memória.....	144
2.2 O corpo juremeiro.....	160
2.3 Múltiplas faces de uma estética juremeira	174
CAPÍTULO 3 - As faces do mercado religioso: demandas, produção e consumo...226	226
3.1 O mercado de objetos litúrgicos.....	226
3.2 Do ofício à clientela, quem cria os trajes?.....	247
3.3 Da criação à sacralização: natureza e objeto, corpo e espaço.....	261
3.4 Arremate: o destino das indumentárias, elas se encantam?.....	289
CONCLUSÃO/LINHAS FINAIS: afirmando ponto eu vou	293
REFERÊNCIAS	298
ANEXO TÊXTIL	308

INTRODUÇÃO - “Afirmando ponto eu venho”

Vou abrindo os trabalhos alinhavando as palavras com um ponto de mestre, uma toada que geralmente é cantada para desanuviar, com o cachimbo lançando fumaça ao ar para desembaraçar, desilinhar, afirmando ponto na esquerda e na direita, quando vem e quando vai. Ao ouvir e ver o mestre entoar: “afirmando ponto eu venho...”, dentro de mim desilinhavam ideias e o meu rogativo era para que de fato eu conseguisse afirmar e sustentar esse ponto do início ao fim. Com a linha em mãos, podemos começar a costura!

Minha formação acadêmica, experiências pessoais e profissionais relacionam-se com o tema que proponho desenvolver nesta pesquisa, acerca da indumentária no Catimbó-Jurema. Filha de mãe bordadeira e neta de costureira vivi e vivo num ambiente “abanhado” pelo universo do vestir, do “alinhamento” e sempre interessada no “arremate” das boas combinações.

O tecido é resistente ao tempo, ele fortalece memórias. Tenho um gosto especial por peças em tecido de linho, o celebro não como um tecido antigo, e sim, ancestral, por ele ser também contemporâneo. Se hoje eu visto é porque alguém na dimensão do tempo cíclico, também vestiu. Descobrir um gosto especial por um tecido me faz em tramas com as minhas mais velhas e mais velhos, entendi que ao me vestir em linho eu garanto o gosto de quem veio antes, essa sabença me faz ainda mais encantada. O gosto pelo linho me fez entender que a preservação de uma memória, de valores ancestrais podem estar nos fios de uma lembrança, que tecidos em entrelace, representam força e resistência. Nessa dimensão, as religiões afro-brasileiras muito me emocionam, já que vestir linho nos corpos-terreiros é sinal de cuidado, zelo, um vestir que se alinha ao sagrado, que está no conforto, no vestir, na beleza, na estética, na roupa! Minha avó Isaura (paterna) usava vestidos de linho muito bem engomados, com apliques bordados e eu achava lindo a brancura daqueles trajes que eram regados a essências de Patchouli, com destaque ao patuá de medalhinhas que carregava pendurado próximo ao peito, no sutiã, costume que eu herdara. Minha avó Maria Olívia (materna), viúva prematuramente, criou e educou nove filhos com o ofício da costura, mostrava e gostava de contar histórias do seu torto polegar direito, efeito de muitos anos manipulando a tesoura para corte dos tecidos. Dos restos de retalhos ela fabricava almofadas em formato de “burrinhos”, que algumas netas/os¹ tiveram o prazer de ter e brincar com peças cheias de arte e muito afeto. Tenho

¹ Fiz a opção pela escrita inclusiva para identificar as/os participantes no contexto da pesquisa seguindo a perspectiva de quebrar com a ideia de um masculino universal.

uma forte lembrança do som que emanava do balanço dos pés que iam e vinham nas pedaleiras das máquinas de costura manual. Minha mãe, a filha mais velha entre os nove, aprendeu a fazer arremates² em peças de alfaiataria³ e trabalhava com/para uma costureira amiga da família. Assim, ela conseguia apurar um trocado e ajudar minha avó nas despesas, como também ir adquirindo sua independência financeira e poder alçar vãos, investir nos estudos e se fazer pedagoga, não largando em momento algum da sua vida a paixão pela costura, pelo bordado ponto cruz, arte que aprendeu e realiza até hoje, aos 81 anos. Lembro também como a produção de panos de prato pôde auxiliar minha mãe nas despesas da casa e no complemento da renda para criar e educar seus dois filhos (eu e Pedro Augusto), ou seja, a costura foi nos dando vida. Do meu pai tenho lembranças do fino trato com as roupas, ele herdou da minha avó o gosto pelas peças em linho, gosta de ir aos espaços religiosos com a cor branca da cabeça aos pés, da missa ao terreiro, o importante é o alinhamento. Ele quem sempre lavou as roupas dele, lembro da preparação da goma em líquido para colocar nas peças de linho e engomar com afinco, quando vi que essa é uma prática comum nos terreiros, aquela cena sempre me conectava a lembrança dele, dos meus. Foi ele quem me ensinou a engomar e dobrar roupas, sentava próximo e ia me dizendo como manipular as calças e camisas masculinas, “primeiro a gola, depois a manga, bolso, frente/verso” e as peças iam tomando forma. Nem sei se ele mesmo sabia o que estava fazendo e construindo dentro de mim, mas a verdade é que essas lembranças foram alinhavadas e hoje elas (re)existem nas teias do meu coração. Costurando esses retalhos de memórias, posso afirmar que o fino trato com tecidos e roupas, gosto por trajes, cores e um apurado olhar estético é como um fio da vida que perpassa gerações, é uma forte inspiração das minhas mais velhas e dos meus mais velhos. Sua benção!

O trabalho com produção de moda na marca *Axêi Arte*⁴ (roupas, acessórios e decoração) onde sou a proprietária desde 2012, vem apurando o gosto e a busca por histórias, lugares e gentes, estou sempre interessada em costurar memórias, gerar conteúdo em formato de imagens, fotografias e coleções sobre arte, cores e viveres do mundo. Acompanhe, a marca tem a sua loja virtual no Instagram, e muito me ensina sobre as infinitas possibilidades ofertadas pela internet e o bom uso das redes sociais. Sou irmã

² No vocabulário da costura significa, atenção aos acabamentos e os ajustes finais de uma peça.

³ Moda alfaiataria é essencial para compor estilos formais, que exigem técnicas de cortes e costura específicos.

⁴ Nome batizado pela minha mãe Lija Maria, que percebendo meu gosto por garimpar objetos e aptidão para vendas, falava assim: “quando você tiver uma marca/loja o nome vai ser AXÊI, lá as pessoas vão achar, encontrar tudo que procuram”. Assim foi e é! Disponível em: https://www.instagram.com/axei_arte/

de fotógrafo, nessa conexão sente-se que há uma simpatia na família Lira pela arte da fotografia, outro irmão, por parte de pai, é proprietário de uma marca de moda fitness, a *Surty*, também envolvido com produção de moda e ensaios fotográficos.

Na experiência etnográfica vivida na pesquisa do mestrado (2016-2018) fui me aproximando ainda mais da fotografia, a câmera tornou-se companheira das estadas em campo, nos terreiros e eventos. A relação e o poder que o objeto câmera têm na pesquisa etnográfica rende “pano pra manga”, irei costurar melhor esses retalhos adiante, fato é que, na medida que avançam esses trabalhos venho me comprometendo ainda mais com a fotografia, as imagens e a produção audiovisual. E foi assim que em 2020 surgiu mais um projeto/empreendimento, a Xangô Filmes, inicialmente como um canal no Youtube, local de hospedagem dos exercícios que tenho realizado na prática antropológica visual do meu campo de pesquisa e atualmente como uma plataforma de trabalho. Sendo a antropologia visual um campo de possibilidades e um terreno de empregabilidades, como afirma o antropólogo José Ribeiro da Silva (2005), essa prática tem gerado uma forma de empreender e uma renda extra com o contrato para filmagens e fotografias de festas e rituais em diversos terreiros da região. Em pouco mais de dois anos o canal do Youtube @xangofilmes⁵ atingiu a marca de mais de mil inscritos, um dos critérios exigidos para a sua monetização e com vídeos com mais de 18 mil visualizações. Considero a Xangô Filmes mais um empreendimento de sucesso, sendo ele, fruto do meu trabalho enquanto pesquisadora junto as comunidades de terreiro.

Finalizada a licenciatura em Filosofia (UEPB-2009) com trabalho intitulado: *A aparência como corrupção da natureza do homem na concepção de Rousseau*, embarquei no universo da moda, que me permitiu finalizar uma Pós-graduação em Design de Moda (SENAI CETIQT/RJ) com trabalho intitulado: *Fios de Axé: a linguagem das roupas e identidade social expressa através do vestuário (2014)*. Os pontos que costuram esses trabalhos são sempre um encantamento e curiosidade acerca da estética, indumentária, do corpo, dos usos e costumes e da cultura. Em 2015 me matriculei como aluna especial no Programa de Pós-graduação em Ciências das Religiões na Universidade Federal da Paraíba (PPGCR/UFPB) para cursar a disciplina de Religiões Afro-brasileiras ministrada pela professora Dra. Dilaine Soares Sampaio, que viria a ser minha orientadora no mestrado e seguindo no doutorado. É ela, a responsável por me apresentar uma literatura

⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCaMCJ18jBQfAmIc85jgzrUw> . Acesso em 08/08/2023.

até então desconhecida, autoras/es que pensam as conexões África-Brasil, cultura, arte, música e as religiões afro-brasileiras em diferentes tempos e lugares.

Já existia um interesse meu em trabalhar com o tema da indumentária afro-brasileira no mestrado em Ciências das Religiões, todavia, outro tema se mostrou apressado e acertadamente mais necessário e lá estava eu, no campo afro-paraibano para trabalhar com trajetórias, memórias e Candomblé. Alguns poucos anos (2016-2018) renderam intensos aprendizados, várias experiências e um aumento considerável de uma rede de contatos entre os terreiros paraibanos e também pernambucanos. O livro *Memória, Hierarquia e Poder: Vicente Mariano e o Ilê Oxum Ajamin* é um dos frutos da minha dissertação de mestrado em Ciências das Religiões (2019) publicado pela Editora CCTA/UFPB. Para lançamento e divulgação do livro produzi um material audiovisual⁶ com a participação de interlocutoras/es que falaram sobre a importância da obra para o fortalecimento da religião dos orixás na cidade de Campina Grande e combate a intolerância religiosa na região. Simultâneo ao doutorado (2018-2023) tenho me dedicado a uma segunda Pós-graduação, desta vez, em Produção de Cinema e Audiovisual (UNICORP/PB) no interesse em conhecer o universo das imagens, mergulhar no oceano do gênero documentário e na produção de filmes etnográficos para trabalhar mais e melhor as etnografias que venho vivendo, transcrevendo e escrevendo. A minha dedicação e entrega a essa paixão que é o audiovisual tem me rendido frutos e um deles foi a seleção do meu primeiro filme etnográfico para participação no 11º FIFER (Festival Internacional de Filmes Etnográficos do Recife) em agosto de 2023, com o filme: *Etnografia ao pé da máquina*⁷, assistam! O material coletado e produzido é fruto desta tese e será mais detalhado adiante.

A essa altura a minha formação é interdisciplinar e por muitos momentos me põe reflexiva, por vezes apegada ao pensamento limitado de que a empregabilidade seja sinônimo de uma formação única/específica. No entanto, a criatividade me põe a enxergar e o coração a vibrar em alegria quando percebo que também é possível atuar em várias frentes de trabalho, jogar nas encruzilhadas para viver suas possibilidades. Esse trabalho reflete bastante o encontro de áreas, saberes e ciências. Estudando religiões sendo designer de moda me faz conectar a uma bonita dimensão sagrada da estética, esse cruzo está presente e afirmado nessa costura. As intersecções existentes na Ciências das

⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-xjWG7w94Y&t=31s> . Acesso em 31/05/2021.

⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZtGiECcOyCY&t=3s> . Acesso em 08/08/2023.

Religiões com disciplinas como a Antropologia potencializam em mim ainda mais possibilidades.

Ao me dedicar aos estudos do campo afro-campinense em especial a memória de um terreiro pioneiro de Candomblé nagô na cidade de Campina Grande-PB me deparo com a Jurema, uma tradição tão forte quanto o Candomblé nas casas que se dizem “traçadas”. Para dar um exemplo, o terreiro dedicado ao orixá Oxum Ajamin tem também como guia e patrono o Sr. Antônio Pretinho e o Sr. José Molequinho, mestres juremeiros a quem são celebradas festas anuais. Semelhante a essa estrutura são os vários terreiros paraibanos. A presença física-espacial da Jurema no terreiro é marcada pelo “peji de jurema”, altares consagrados aos mestres/as, que difere do “roncó”, ou quarto de santo, espaço dedicado ao culto dos orixás. Diferem também nos trajes elaborados para o cumprimento dos rituais, na musicalidade e em todo um conjunto de ritos que são específicos a cada uma dessas matrizes religiosas. A lógica de funcionamento das casas agrupa em seus calendários rituais, toque para “santo” quando para louvar os orixás e toques de “jurema” ou “jurema de toque” quando para louvar mestres/as, caboclos/as, Rei Malunguinho, dentre outras entidades.

Nosso aprofundamento será o campo afro-ameríndio⁸ paraibano, na tentativa de dar conta de um universo bastante diverso e dar continuidade ao mapeamento de um campo de pesquisa que venho dedicando estudo desde 2015 com a pesquisa do mestrado no Programa de Pós-graduação em Ciências das Religiões (PPGCR/UFPB). Estava aí o início da minha “iniciação” científica, modalidade que tem a ver com o aprofundamento em estudos em torno de um tema. E sim, nessa imersão vivemos fortes processos iniciáticos, vivências que marcam nossa vida para além dos trabalhos produzidos/escritos. Para a pesquisa do doutorado não abri mão de retomar o meu interesse pelos estudos sobre indumentária e estética afro-brasileira, dessa vez, já inspirada por um trabalho realizado pela minha orientadora Dra. Dilaine Soares Sampaio no texto: *Uma estética em movimento: reflexões sobre construções estéticas na Jurema Sagrada*⁹ (2015), onde ela já havia vislumbrado um campo a ser pesquisado, entender a Jurema paraibana pelo seu viés estético. Esse texto integra o estado da arte desta pesquisa e deu início às reflexões que agora pretendo modelar e tecer em nível de uma tese.

⁸ O termo evidencia o componente ameríndio dos cultos afro-brasileiros nessa localidade.

⁹ Texto apresentado por ocasião do CONACIR na UFJF (Universidade Federal de Juiz de Fora) em Minas Gerais, em outubro de 2015 na mesa redonda 1: Religiões afro-brasileiras: estética, mitologias e narrativas literárias.

Levei certo tempo para compreender o que é ser da macumba, juremeira/o e do santo. Na vivência com as comunidades de terreiro, fui entendendo os termos e a forma como os membros interagem entre eles. Ir à macumba era uma maneira descontraída de dizer que iam ao terreiro, juremeira/o era aquela/e preparada/o nos ritos da Jurema e do santo as/os que tinham iniciação no Candomblé. E ser catimbozeira/o? Para isso, fora preciso entender de Catimbó.

Na linguagem popular a palavra catimbó dá a explicação etiológica de acidentes imprevisíveis, de doenças incuráveis, de desajustamentos familiares e matrimoniais, de desastres financeiros. Nos meios estranhos aos cultos mediúnicos classifica-se, muitas vezes, como catimbó, todo o conjunto de práticas mediúnicas, kardecismo, umbanda, xangô, etc (Vandezande, 1975, p. 5).

O Catimbó quando não bem compreendido, foi também mal interpretado, inclusive academicamente. Uma justificativa se repete numa altura de escritos sobre o tema: é a de que ao papel religioso do Catimbó fora relegada uma epistemologia minoritária, periférica, à margem dos estudos afro-religiosos se comparado ao Candomblés e Umbandas no Brasil¹⁰. Segundo Luiz Assunção no prefácio da obra de Sandro Guimarães Salles (2010):

Os estudos das chamadas *religiões afro-brasileiras*, desde Nina Rodrigues, voltaram suas atenções para as tradições consideradas mais autênticas, mais puras, como as jeje-nagô, deixando de lado as qualificadas de *cultos misturados*, como o Catimbó-jurema, considerado de forma impura (Assunção, 2006 apud Salles, 2010, p. 13).

Não que seja menos interessante, mereça menos atenção ou tenha menos importância, mas é real o desinteresse do tema pelos intelectuais que se dedicaram aos estudos afro-brasileiros quando o assunto é o Catimbó-Jurema. Não à toa, no século XXI, no ano 2021 ouvimos que; “a Jurema é ainda a religião que está numa espécie de ostracismo científico¹¹. Inclusive, Alexandre L’Omi L’odo autor da fala, dedica um subcapítulo da sua Dissertação de Mestrado em Ciências das Religiões (2017) ao tema do racismo/preconceito social e religioso dos intelectuais a respeito da Jurema.

A planta de nome científico *Mimosa Tenuiflora* popularmente conhecida como jurema, floresce no agreste e na caatinga nordestina. Na Paraíba, a jurema é tida como “tradição da terra”, o seu uso é típico entre os indígenas do sertão ao litoral. São muitos os esforços na compreensão da polissemia do termo. Clarice Novaes da Mota na

¹⁰ Salles (2004); Sampaio (2016); Souza (2016); Simas (2022).

¹¹ Alexandre L’Omi L’odo em participação no Webnário Plantas Sagradas de Cura. Exibido no dia 23/03/21 no YouTube. Disponível em: [Webnário Plantas Sagradas de Cura - YouTube](#) Acesso em 23/02/21.

organização do livro *As muitas faces da Jurema* (2006) apresenta um percurso na compreensão da jurema como espécie botânica à Jurema enquanto divindade afro-indígena. O livro citado me inspira no título desta tese e nos faz refletir sobre essas múltiplas faces. Assemelham-se entre os escritos sobre o tema a necessidade que se tem em entender o “complexo da jurema”, como fenômeno religioso, sócio-cultural e biológico. Ampliando a compreensão, Sandro Guimarães Salles afirma que:

(...) podemos definir a Jurema como um complexo semiótico, fundamentado no culto aos mestres, caboclos e reis, cuja origem encontra-se nos povos indígenas nordestinos. As imagens e símbolos presentes nesse complexo remetem a um lugar sagrado, descrito pelos juremeiros como um “reino encantado”, “os encantos” ou as “Cidades da Jurema”. A planta cujas raízes ou cascas se produz a bebida tradicionalmente consumida durante as sessões, conhecida como jurema, é o símbolo maior do culto. É ela a “cidade do mestre”, sua “ciência”, simbolizando ao mesmo tempo morte e renascimento (Salles, 2010, p. 17-18).

Opto na escrita por identificar a Jurema, em maiúsculo, quando estiver me referindo à religião, a entidade de nome Jurema e ao nome da cidade encantada da Jurema. Quando a referência for à espécie botânica, a bebida, os rituais, utilizarei a palavra jurema com inicial minúscula, como por exemplo: “beber jurema”, “jurema de chão”, “jurema de toque”, etc. Para Catimbó, opto por letra maiúscula, para indicar as práticas de um ritual primevo e em outros momentos, Catimbó-Jurema, quando para indicar o momento em que o Catimbó e Jurema são fortalecidos em conjunto e diferenciados da Umbanda e Candomblé na Paraíba. Esses pontos alinhados são necessários para organização e melhor compreensão da escrita, afinal, essas nomenclaturas expressam momentos históricos vividos, desenvolvimentos e marcam expansões desses movimentos religiosos na Paraíba e Nordeste brasileiro.

Na tentativa em fazer costuras entre as pesquisas realizadas e as mais recentes, tecendo o estado da arte, percebe-se que ainda não existem trabalhos específicos do gênero de dissertações e teses sobre as indumentárias rituais e as multiplicidades estéticas nos ritos de Jurema, oxalá na Paraíba, o que dificulta a tarefa de compor quadros de referência. Não são numerosos os estudos sobre o desenvolvimento das vestes e trajés no país, não à toa, Gilda Chataignier (2010) se dedica ao tema na obra *História da Moda no Brasil*, que nos auxilia a pensar as formas de vestir em variadas épocas e também nos faz compreender que ainda são limitadas as pesquisas que se dedicam ao estudo dos trajés que ultrapassam as elites e chegam até as margens, concentradas nas roupas do povo comum, de minorias étnicas e de religiões populares como o Catimbó-Jurema. Tomando o avesso como rumo da costura, neste trabalho, o Catimbó-Jurema são protagonistas,

ocupando a vitrine como modelos a serem vistos e pesquisados. Nesse ponto podemos afirmar que este trabalho tem caráter decolonial, quando apresenta outras perspectivas que rompem, quebrando a linha dos saberes e vestir hegemônicos/europeizados.

Das referências consultadas sobre o Catimbó-Jurema, em nenhuma delas o tema da indumentária e estética juremeira é o assunto central. Em alguns trabalhos é apenas citada como parte dos dados que compõe as etnografias realizadas, aparecem por vezes como um subcapítulo¹² de um contexto mais amplo, o que justifica a nossa atenção ao tema.

Minha hipótese é que através das indumentárias, dos costumes materializados em objetos, numa análise dos tecidos materiais e sociais (grupos), das peças de roupas, de quem as produz e de quem as vestem, é possível tecer histórias e memórias sobre o culto da Jurema na Paraíba, uma vez que essa dimensão ainda não recebeu o tratamento devido na bibliografia afro-brasileira. Considero que perceber o significado e o valor expresso nas múltiplas faces desse acervo visual e material pode contribuir sobremaneira no entendimento desta realidade religiosa que possui na imagem dos “encantados/as” sua figura central. Pelo viés da indumentária pode-se acessar uma discussão fundamentalmente religiosa, cultural, social, histórica e antropológica.

A pesquisa de caráter etnográfico que se realiza no âmbito das Ciências Empíricas da Religião, em diálogo com a perspectiva antropológica pretende costurar pontos da teoria com as práticas vividas no empreendimento etnográfico. Iniciei com o levantamento bibliográfico, chegando até alguns acervos materiais e fotográficos que orientaram a um ponto de partida estabelecido por pesquisas anteriores. Em seguida, a fase exploratória, o mapeamento do campo de pesquisa, seguido da escolha dos espaços de investigação, as costuras de uma rede de interlocutores/as, o planejamento das possibilidades técnicas, formas de acessos, contatos e aproximações, como também, selecionando os instrumentos adequados para o registro dos dados coletados em campo, que somados, permitirão a materialização e existência da colcha que propus tecer.

Feito isso, foi dado início a observação participante, a realização das entrevistas, transcrições, coleta de dados e análises para a construção da etnografia que pretende ser uma teoria antropológica consistente e eficaz na busca de informações sobre o tema em

¹² Como por exemplo: *Espaço-corpo*, um subcapítulo da Dissertação: *A mística do Catimbó-Jurema representada na palavra, no tempo e no espaço* (2016) de André Luís Nascimento de Souza. Um exemplo recente, “*As roupas*” é um título de um subcapítulo da Tese: *Entre o cachimbo e a fumaça: um estudo da memória na cultura material da Jurema no terreiro de umbanda Ogum Beira Mar* (2021), de Carla Maria de Almeida.

questão. Vale destacar e considerar que parte desse percurso foi calculado em meio a uma grave situação epidemiológica¹³ que exigiu de nós pesquisadoras/es mudanças fundamentais no modo como observamos, desenvolvemos e experienciamos a etnografia, visto que em tempos de pandemia foi exigido cautela, muitos cuidados e respeito ao distanciamento social para preservação da vida de todas as pessoas envolvidas.

A tese é exercício de um tempo, as que porventura foram escritas em um momento pandêmico ganham outros tons, e é de muita importância que registremos esse difícil processo que foi conviver com tantas mortes numa vigilância constante para se manter viva/o. Dias de muitos desalinhos, diariamente nos chegavam notícias de internações e falecimentos de familiares, amigas/os e conhecidos e não foi fácil administrar as perdas com os ganhos que a pesquisa precisou para resistir e sobreviver. De repente fomos obrigadas/os a permanecermos em nossas casas, os contatos presenciais já não eram mais possíveis, fomos forçadamente obrigadas/os a uma brusca mudança de hábitos e adaptações a uma nova realidade em um curto espaço de tempo, o uso obrigatório e incessante de um novo acessório, as máscaras¹⁴ e os cuidados com a limpeza ficaram mais acurados. A sensação é que as doenças parecem estar chegando a qualquer momento, mesmo sabendo que elas persistem no tempo. Em 2022 vivemos um momento de avassaladoras epidemias¹⁵ que nunca foram controladas, somadas a uma pandemia parcialmente controlada pelo louvável trabalho da ciência e avanço da vacinação contra

¹³ A pandemia da COVID-19 tem sido um dos grandes desafios do século XXI. O mundo enfrenta a doença causada pelo novo coronavírus (COVID -19) que tem impactado sobremaneira o cenário mundial, agravando as taxas de morbidade e mortalidade. O atual cenário não é satisfatório e urge a adoção de medidas de saúde pública pelos gestores a níveis federais, estaduais e municipais, com o objetivo de mitigar as taxas e morbimortalidade e erradicar a doença (BRITO, 2020, p. 54-55). As medidas preventivas recomendadas pelos órgãos de saúde responsáveis incluem: distanciamento social, o uso de máscaras faciais em público, lavagem das mãos e desinfecção com o uso de álcool nas mãos e em superfícies, cobertura da boca ao tossir ou espirrar e auto-isolamento para pessoas expostas ou que apresentem os sintomas da doença. No momento que escrevo a nota o Brasil ultrapassa 600 mil mortes por Covid-19.

¹⁴ Máscaras que nos auxiliam na preservação da vida, bem diferente da *máscara do silenciamento*, apontada por Grada Kilomba em *Memórias da Plantação* (2019), quando fala de uma peça muito concreta, um instrumento real que se tornou parte do projeto colonial europeu por mais de trezentos anos, sua principal função era implementar um senso de mudez e de medo, visto que a boca era lugar de silenciamento e de tortura (p. 33). No processo da pesquisa pude ouvir de uma mãe de santo que: a pandemia tem sido didática, ela acredita que o uso das máscaras tem sido uma lição para os seres humanos se calarem perante a grandeza e força da natureza. Sigo refletindo!

¹⁵ Dengue, Zica e Chikugunya, causadas pelo mosquito *Aedes aegypti* que, desde meados de outubro de 2015, tem trazido grande preocupação às autoridades sanitárias do Brasil e também do mundo após a suspeita da ligação do vírus da Zica com a microcefalia e também com a síndrome de Guillain-Barré. Quando decido registrar esse momento na escrita da tese, estou com três familiares em recuperação dos sintomas das variadas epidemias: mãe, irmão e cunhada. Condições que afetam diretamente o processo de produção de uma tese, já que não basta somente cuidar da escrita, é preciso cuidar de si e das pessoas ao seu redor.

a Covid-19. Foram muitas mudanças repentinas, as aulas ficaram “remotas”, nos lançando a experiências variadas em plataformas digitais diversas para dar conta da programação de estudos, um momento bastante desafiador, mas também de muitos aprendizados. A oportunidade de uma grande oferta de cursos online estava agora mais potencialmente no ar, diversas programações ganharam espaço em tempos de calendário virtual e nos fizeram readaptar aos novos modos, ainda mais tecnológicos.

Nesse ter(remoto) conheci a Escola MASP-SP em meados do 4º e 5º mês da pandemia em 2020, fiz o curso *Histórias do Vestir: cinco artistas negros do acervo do MASP*. O contato com as obras de Heitor dos Prazeres, Maria Auxiliadora, Rosana Paulino, Aline Motta, Beatriz Nascimento e Dalton Paula foram transformadoras. Até fazer o curso eu não conhecia essas personalidades que tocaram e costuraram um Brasil afro, pintaram de muitas cores um país de travessias. Hanayrá Negreiros, mestre em Ciências das Religiões, curadora-adjunta de moda no MASP e colunista na ELLE Brasil foi quem nos guiou nessa visita e aqui celebro os bons encontros que a pandemia tem proporcionado, uma aproximação virtual e na oportunidade, a expansão de uma rede de contatos em produtivas e inspiradoras conexões.

Mais uma potente conexão foi a oportunidade em fazer o curso *Entre tambores e procissões, festas e frestas da Brasilidade (2021)* de curadoria do historiador, escritor e professor Luiz Antonio Simas que junto a Luiz Rufino e outros pensadores nos deram ritmo, linha e compasso para pensar traços marcantes da cultura e brasilidades. A coletânea de obras dos autores citados é parte da nossa modelagem teórica, os goles poéticos que esses pensadores dividiram neste e em outros encontros, entre livros e lives¹⁶, me inspiram em todos os momentos da escrita, direcionam um percurso que dobra à esquerda e segue da margem para o centro da discussão. Uma coletânea que me inspira na tessitura é a Revista Urdume, em seu oitavo fio impresso, acolhe e alinhava numa enorme rede as/os amantes das artes manuais têxteis, nos inspira a tecer letras e palavras e entender texturas culturais, sociais, políticas, poéticas e históricas do Brasil e do mundo. Fruto da Revista Urdume foi à oferta do curso: *O sensível nas artes manuais e têxteis* em 2022, ministrado pela Estefânia Lima, co-fundadora do Instituto Urdume, única organização voltada para pesquisa e difusão de conhecimento sobre artes manuais e têxteis no Brasil. O curso de cinco encontros ofertado pelo Adelina Instituto me permitiu

¹⁶ Live em português significa, no contexto digital, "ao vivo". Na linguagem da internet, a expressão passou a caracterizar as transmissões ao vivo feitas por meio das redes sociais.

um mergulho na história das artes têxteis, reflexões sobre as construções estruturais de um percurso que se delineia sob mãos femininas, que ao longo do tempo foram cortadas, apagadas e descosturadas dos processos de produção, o que resulta até hoje numa desvalorização da costura, dos fazeres manuais e artesanais, como também permitiu um despertar para o sensível, não tangível pela razão, mas palpável pelos sentidos quando o assunto é tecido.

Em 2022, me inscrevi e fui contemplada com uma vaga no curso: *Qual Moda, para qual Mundo?* Com foco na educação, pesquisa e capacitação gratuita de artistas, estilistas e diferentes profissionais ligados ao universo da moda e da arte, promovido pelo Instituto Casa de Criadores, patrocinado pelo Instituto Riachuelo e tendo o SEBRAE como um dos parceiros. Entre quase duas mil pessoas inscritas, trezentas foram selecionadas e lá fui eu, viver uma experiência pioneira no país, a de pensar e criar novas bases para a educação em moda e design no Brasil de forma horizontal e decolonizada. O curso que aconteceu de forma virtual teve duração de seis meses e contou com a coordenação de duas artistas, professoras e pesquisadoras Dr^a Carol Barreto (UFBA) e Karlla Giroto e um time potente de professores/as, dentre eles/as; Dr. Silvio Almeida, Neon Cunha, Hanayrá Negreiros, Goya Lopes, André Carvalhau, Dra. Jaqueline de Jesus, Makota Kisandembu, Ekedy Sinha, Ô-é Kaiapó, Dudu Bertolini, Dra. Sueli Rolnik, Katiuscia Ribeiro, Jota Mombaça, entre outras/os. Experiências como essas têm sido transformadoras e inspiradoras para muitas pesquisas em andamento. Desse curso nasceu a *Coletiva Presentes Futuras*¹⁷, fruto do encontro de mulheres de diferentes regiões do Brasil que ao reverenciar tempos, saberes, mundos e memórias, estão a pensar sobre novos e velhos modos de criar e fazer modas. Em 2023 a *Coletiva* foi premiada com o incentivo sociocultural da FARM para realização do projeto *Linhas Pretas*¹⁸, que visa criar uma plataforma virtual de afrocriadores/as da moda, catalogando e visibilizando jovens pretos/as, auxiliando na aproximação e expansão de uma rede de contatos entre os variados setores que constituem a moda brasileira, o projeto tem prazos de ir ao ar em janeiro de 2024. Esses são trabalhos que foram sendo gestados e gerados junto a escrita da tese, fortalecendo as múltiplas formas de trabalho com a estética e a moda.

¹⁷ Foi o grupo 9 do curso: *Qual Moda para Qual Mundo?* A Coletiva segue fortalecida e se mantém em trabalho e gerando movimentos. Para conhecer a produção da *Coletiva Presentes Futuras*, acesse: <https://instagram.com/coletivapresentesfuturas?igshid=MzRIODBiNWFIZA==> . Acesso em 10/08/2023.

¹⁸ Para conhecer esse projeto acesse: <https://instagram.com/mapalinhapretas?igshid=MzRIODBiNWFIZA==> . Acesso em 10/08/2023.

Durante a pandemia a participação e apresentação de trabalhos em congressos passou a ser viável de forma virtual, tudo mudou de órbita e precisou ser repensado. Adequações no modo de operar, pesquisar e viver. Será evidente a forma como o *modus operandi* pandêmico e a dinâmica virtual estará fortemente presente no traço, nas palavras e na construção do texto, que tem origem etimológica no latim *textus*, de *textum*, de tecer, entrelaçar fios. A relação entre o texto e o têxtil tem em comum a criação de sentido, a produção de discursos e formas de se expressar no mundo, na roupa ou na escrita, no vestir e escrever. Na inspiração de uma linguagem técnica do universo têxtil, vou traçando, tramando e costurando ideias que se entrelaçam na relação entre linhas e letras.

A presente pesquisa tem como objeto os acervos visuais e materiais elaborados, tecidos de significados, representações e símbolos expressos na estética corporal que constitui o universo mágico-religioso da Jurema, o conjunto de indumentárias que veste, identifica e diferencia o culto da Jurema de outras matrizes afro-religiosas no estado da Paraíba. A principal questão de pesquisa é a seguinte: é possível compreender o Catimbó-Jurema através dos movimentos nos modos de vestir? A partir desta principal questão, seguem questões secundárias como: quem produz essa estética? Quais são os corpos que vestem essas produções? São perguntas como essas que balizam os moldes deste fazer.

O objetivo geral da tese é compreender o Catimbó-Jurema através dos movimentos nos modos de vestir, do desenvolvimento das indumentárias, nas formas de criar estilos e fazer modas. Consideramos que uma atenção especial ao estudo da cultura material contribui sobremaneira para aprofundar o conhecimento tanto sobre a história, desenvolvimento e expansão da religião, quanto a uma melhor compreensão sobre a categoria de mestres/as, figuras centrais nos ritos de Jurema, temas ainda incipientes na academia.

No que tange os objetivos específicos pretende-se primeiramente, refazer um percurso a partir da literatura pioneira sobre o Catimbó, costurando retalhos do passado e alinhavando-os aos estudos contemporâneos sobre a Jurema, fez-se necessário o contato com alguns acervos e lugares de memória, na tentativa de fazer uma leitura estética do passado catimbozeiro para o entendimento de um presente de inovações juremeiras. Em seguida, a importância do corpo como um lugar de memória e refletir sobre como as entidades em suas múltiplas faces e produções estéticas criam e fortalecem identidades, à proposta é entender a preparação deste corpo/espço, as práticas vestimentares envolvidas na estrutura dos rituais de Jurema, como também, conhecer parte da história dos mestres e mestras encantados/as da Jurema. Por fim, um giro no mercado para compreender o

sistema de produção que envolve o valor sagrado e mercadológico, bem como as estratégias de criação, processos de produção, distribuição, abastecimento e consumo de objetos para os corpos e espaços sagrados.

O processo de pesquisa se constitui das seguintes etapas: levantamento bibliográfico e estado da arte sobre o tema; pesquisa iconográfica no Acervo da Missão de Pesquisas Folclóricas (AMPF) e no Acervo de José Simeão Leal (AJSL); entrevistas com costureiros/as, com comerciantes e adeptos/as do culto de Jurema; transcrição e análise do material coletado; observação participante; acompanhamento do trabalho que envolve a produção das roupas, participação nos rituais de Jurema e produção de registros videográficos/fotográficos. Um acervo fotográfico produzido no campo de pesquisa me permitiu a criação do que chamo “vitrine de imagens”, são as coletâneas fotográficas criadas para apreciação e leitura visual dos temas que serão trabalhados no texto. A vitrine inspira ao campo da moda, a novidade, o que se queira em evidência. Um trabalho que tem a estética como objeto de análise, as fotografias se entrelaçam harmoniosamente com as letras e linhas da escrita, do texto.

Foram realizadas dezenove entrevistas. Os primeiros contatos se deram a partir de uma rede estabelecida com o povo de terreiro da cidade de Campina Grande (PB), na busca por referências de costureiros/as, comerciantes e artesãos, e em seguida estabelecendo acessos a outras cidades do estado, conectando vozes e ofícios. Em formato de um quadro expositor, partindo das respectivas auto-identificações, podemos conhecer melhor a face das primeiras pessoas entrevistadas: costureiros/as e artesão e suas respectivas marcas/lojas.

Quadro 1: primeira face de entrevistados/as (costureiros/as e artesão).

NOME	CIDADE	PROFISSÃO	GÊNERO/ Orientação Sexual	COR	MARCA	IDADE
Elainy Paulo dos Santos	Campina Grande-PB	Costureira	Feminino	Parda	Elainy Costureira	45 anos
Joseilton Gomes	Campina Grande -PB	Costureiro	Masculino	Pardo	Baiana Xic	34 anos
Josildo Barbosa de Brito	João Pessoa-PB	Costureiro	Masculino/gay	Negro	Não tem marca	53 anos
Lucas Souza	Alhandra-PB	Artesão	Masculino	Preto	Axé D'Jurema	26 anos

Rodrigo Silva	Campina Grande-PB	Costureiro/ Professor	Masculino/gay	Preto	Boutique dos Orixás	32 anos
Vamberto da Silva	Bayeux-PB	Costureiro	Masculino/gay	Negro	Use Belo	55 anos
Mirian Tavares Pereira	João Pessoa-PB	Costureira	Feminino	Branca	Mirian Estilos	41 anos

Fonte: dados extraídos da voz e participação dos interlocutores/as.

A seleção dos interlocutores/as foi realizada tendo em vista a proximidade do seu ofício à produção de indumentárias para o culto da Jurema. Essas relações profissionais independem de pertencas religiosas, em ser ou não juremeiro/a, como é o caso de Rodrigo Silva, que é candomblecista, mas costura e produz roupas para corpos juremeiros, assim como é o caso da Elaine que é católica e costureira da mestra Paulina. As entrevistas foram realizadas em formato presencial, nas casas e ateliês dos entrevistados/as, gravadas em formato de áudio e vídeo e se constituem em acervos desta pesquisa.

Finalmente, vale mostrar como a tese está estruturada. Dividida em três capítulos, o primeiro, intitulado *O Fio da Meada: Tramando e Tecendo*. Na primeira seção em *Linhas Pioneiras e pontos contemporâneos*: dou os primeiros alinhavos no tema, na busca de uma literatura pioneira sobre o Catimbó. No recorte encontramos uma linhagem majoritariamente masculina, para citar alguns; Mário de Andrade (1933), Gonçalves Fernandes (1938), Roger Bastide (1945), René Vandezande (1975), Câmara Cascudo (1978), Álvaro Carlini (1993) e entre eles, destaque a folclorista Oneyda Alvarenga (1949) também interessada na cultura popular. Nesta seção interessa identificar o que foi registrado e costurado sobre a indumentária e o vestir catimbozeiro. Chamo de “pontos contemporâneos”, os autores/as que acompanhando os frêmitos ar do tempo e que no século XX para o XXI, expandem os debates sobre Catimbó-Jurema como: Roberto Motta (1985); Renê Ribeiro (1991); Reginaldo Prandi (2004); Luiz Assunção (2006); Rodrigo Grunewald (2002; 2020); Sandro Guimarães Salles (2010); Giovanni Boaes (2012); Dilaine Sampaio (2016); Carla Almeida (2017), dentre outras/os. Na segunda seção do primeiro capítulo em: *Costuras entre cultura material e antropologia visual*, é nos objetos e na imagem que vou apostar. Estudos da memória (Halbwachs, 2003; Assmann, 2011) auxiliam a pensar e valorizar a experiência de visita ao Museu do Homem Americano-PI e o contato com os acervos fotográficos da Missão de Pesquisas Folclóricas (MPF) e o Acervo José Simeão Leal (AJSL) como espaços de recordação e lugares de memória.

Estudos antropológicos sobre a cultura material (Miller, 2013), antropologia visual (Barbosa, 2016; Koury, 1999; 2001) e estudos sobre o papel cultural da fotografia (Kossoy, 1989; 2007) reforçam uma perspectiva analítica potencial e efetiva aos estudos da imagem, memória e religião. Na terceira seção: *As “cidades” como campo de investigação: o fio da conversa*, apresento o campo por onde andei, as pessoas que encontrei/entrevistei, as marcas que registrei, a prática metodológica, técnicas aplicadas e instrumentos utilizados para coleta de dados. Na teoria e como base desse estudo, uma literatura antropológica ajuda a organizar e realizar a experiência empírica do trabalho de campo e realização do empreendimento etnográfico nas Ciências das Religiões.

No segundo capítulo, intitulado: *Modelagens Teóricas*, na primeira seção em: *Indumentária, identidade e memória*, desenho uma modelagem teórica, recortando teorias que nos auxiliam a refletir sobre a importância do vestuário como objeto de identificação, diferenciação e recordação. Num segundo momento em: *O corpo Juremeiro*, o fio condutor é a corporeidade, obras antropológicas que tecem através desse objeto de análise as condições para entender modos de existência, estruturas sociais, culturais e religiosas, David Le Breton (2012, 2013, 2016), Luiz Rufino (2019) e Luiz Antônio Simas (2020) são chaves-mestras na seção. A essa altura da costura, a voz de juremeiros/as, nos auxiliam na compreensão do preparo ritual dos corpos que recebem/acolhem as entidades, e o conjunto de indumentárias necessárias a caracterização dos rituais. Na terceira seção do segundo capítulo em: *Múltiplas faces de uma estética juremeira*, o objetivo é conhecer algumas entidades do panteão juremeiro, suas histórias, como elas se identificam nos corpos, com as/os médiuns e nas estéticas produzidas. A construção de uma segunda face de interlocutores/as se faz necessária neste momento, é hora de ouvir um grupo de juremeiros/as, pessoas que se doam ao ato de vestir as entidades. Costuram-se a essas vozes/retalhos as vitrines de imagens para apreciação e análise vestimentar das indumentárias, dos corpos.

Quadro 2: segunda face de entrevistados/as: juremeiros/as.

NOME	IDADE	TERREIRO	CIDADE	ENTIDADE
Adilson José da Silva Neto	34 anos	Axé Congonhal	Recife -PE	Mestra Amélia
Eriwan Cosme	43 anos	Ilê Asé Oyá Gigan	Campina Grande - PB	Mestra Luziara
Fabrcício Souza Medeiros	45 anos	Ilê Asé Oyá Gigan	Campina Grande- PB	Mestra Paulina
Josefa Ales da Silva	85 anos	Ilê Ómó Òrìsà Nanan Buruku	Olinda-PE	Mestra Paulina

Joelitom Elias da Silva	37 anos	Ilê Axé Omin Oju Funfúm Óxállufám Ewé	Boa Vista -PB	Mestre José Malandro
Lucas Medeiros Gomes	29 anos	Ilê Axé Oxum Opará Tenda de Jurema Boiadeiro Zé Firmino	Catolé do Rocha- PB	Mestre Zé Venâncio
Manoela Maria da Silva	37 anos	Roça Jeje Oxum Opará Oxóssi Ibualama	Olinda-PE	Mestra Maria do Bagaço e Mestre Preá
Sebastião Soares da Silva	46 anos	Iemanjá Dodê	João Pessoa-PB	Mestre Malaquias
Vicente Mariano	95 anos	Terreiro Senhor do Bonfim	Campina Grande- PB	Mestre Antônio Pretinho
Wellington Júlio Costa de Azevedo	27 anos	Casa da Mestra Maria Helena	Campina Grande - PB	Mestra Helena

Fonte: dados extraídos da voz e participação dos interlocutores/as.

É preciso pontuar que o campo de pesquisa me lançou a fazer alguns contatos para além do campo paraibano. Cheguei ao estado vizinho, em Pernambuco, para conhecer algumas mestras juremeiras, ampliando o campo neste tema pontual e expandindo nossa compreensão em torno dessas presenças tão importantes no culto da Jurema. No meu levantamento pude encontrar um número maior de culto aos mestres na Paraíba se comparado ao número de mestras. Algumas entrevistas dessa seção foram realizadas em formato virtual, através da plataforma Google Meet e pelo aplicativo Whstasapp, com gravações em áudios e transcritos em textos.

No terceiro capítulo: *As faces do mercado religioso: produção, demandas e consumo*, na primeira seção em: *O mercado de objetos litúrgicos*, faço um esforço em conhecer uma parte do mercado religioso paraibano. Se “a banca do mercado tem dois lados¹⁹” chegou o momento de registrar e ouvir uma terceira face de interlocutores, quem vende, os comerciantes.

Quadro 3: terceira face de interlocutores (comerciante e vendedor).

NOME	IDADE	CIDADE	PROFISSÃO
Alexandre Gonzaga Cavalcanti	44 anos	Campina Grande-PB	Comerciante de artigos religiosos
Marcelo Xavier Targino	66 anos	Campina Grande-PB	Vendedor de tecidos

Fonte: dados extraídos da voz e participação dos interlocutores/as.

Essas entrevistas foram realizadas no comércio, nos estabelecimentos (loja de artigos religiosos e loja de tecidos). Falamos mais e melhor sobre essa experiência (única) na respectiva seção.

¹⁹ Conceito formulado pelo Prof. Dr. Babalorixá Sidnei Barreto Nogueira (William, 2019, p.20).

Na segunda seção: *Do ofício à clientela, quem cria os trajes?* Vamos entender por quem e como são criadas essas indumentárias, a trajetória de costureiros/as, formas de trabalho, inspirações e criações. Na seção: *Da criação à sacralização: relação corpo-espaço-objeto*, o objetivo é entender de que materiais e como são produzidas, como são consagradas e o que representam alguns objetos e símbolos que compõem as indumentárias que dançam e ganham vida nos corpos juremeiros. Fazendo um arremate, na quarta e última seção em: *O destino das indumentárias, elas se encantam?* A intenção é entender qual o destino final dessa materialidade após o falecimento do juremeiro/a? O que se faz, para onde vão indumentárias que foram criadas e consagradas para aqueles corpos e para o culto de Jurema?

De modo geral, as seções deste trabalho desejam percorrer o trajeto das roupas e objetos que ganham vida, valor e sentido nos rituais de Catimbó-Jurema. Com linhas, alinhavos, recortes e costuras pretende-se demonstrar que a expressão estética se apresenta como extremamente importante na compreensão do culto, na preservação da memória, no respeito as múltiplas faces da sua diversidade e contribui sobremaneira para valorização do ofício e profissionais da área da costura, no desvelar de mais entendimentos sobre a Jurema e conseqüentemente no combate a intolerância religiosa.

Como anexo, ao findar, os tecidos se tramam em textualidades, nessa altura apresento um glossário têxtil fazendo referência a todos os tecidos que foram citados/alinhavados na escrita, esse esforço é uma tentativa de aproximar o leitor/a de uma compreensão do universo têxtil para além do texto. Ao final desse trabalho também consta uma lista de referências audiovisuais que foram assistidos ao longo do processo de produção da tese e que agora serve como referência e consulta quando o assunto é Catimbó-Jurema.

Ainda na introdução considero portanto, necessário e justo demarcar o meu lugar de fala, podendo hoje, a partir de algumas chaves de leitura e escuta atenta a outros diversos lugares de onde ecoam variadas vozes, identificar algumas estruturas e lentes que moldam meu olhar, constroem meu repertório de palavras e imagens e me permitem seguir adiante, reconhecendo que, o que me antecedeu tem papel e forte influência na forma como penso, ajo, falo e escrevo, considerando também que já não é possível vestir roupas que não cabem mais, para não dizer, a roupa colonial. Ser uma mulher branca, de classe média me põe a tentar entender os privilégios que envolvem o lugar que ocupa a cor da minha pele num país racista e sistema de supremacia branca. Não há como ignorar

que existem diferentes pontos de partidas²⁰ e se faz preciso levantar questionamentos sobre eles. Sou filha de professora, tive a oportunidade, mesmo que com muito esforço e sacrifícios por parte da minha mãe que criou dois filhos sem ajuda do pai, de estudar em escolas particulares e ter acesso à universidade pública. Na graduação, licenciatura em Filosofia (UEPB) me deparei com uma forte formação europeizada, quatro anos não me permitiram saber da existência e importância, por exemplo, das filosofias africanas. Sim, “são inúmeras as observações de expoentes do pensamento racionalista europeu, que negam a possibilidade de os africanos produzirem filosofia” (Lopes; Simas, 2020, p. 50), são palavras dos mestres Nei Lopes e Luiz Antônio Simas que em escritos recentes nos apontam as tentativas de desqualificação e a qualificação das fontes do saber africano. Hoje consigo identificar que o racismo científico esteve presente na construção de uma matriz curricular e de toda uma formação, sendo ele um forte pilar na estrutura colonial que desqualifica saberes e nega possibilidades de existências para além da razão pura e seus cientificismos. Que bom que ouvi o rufo dos tambores e segui o seu chamado. Somente na pós-graduação tive acesso a uma extensa bibliografia do campo afro-brasileiro que cada vez mais me impressionava pela diversidade que se expressam nas múltiplas tradições religiosas que dançam, giram, gingam e nos terreiros e em festas se fazem vivas. Sendo assim, foi e é preciso limpar as lentes embaçadas pela herança cristã, colonial, patriarcal, heteronormativa, imposta como a única forma de ver e observar a realidade, ajustando o foco, já é possível enxergar com maior nitidez as cores da diversidade, a dança nos corpos e uma beleza estonteante nos vestires.

Falando nisso, não posso deixar de dar mais um ponto a essa introdução, é sobre a formação em Design de Moda, que também não fugiu do enquadramento eurocentrado, invisibilizando nossa história e nos apresentando como o formato possível de entender o sistema da moda, os personagens, as tendências e como referências, as grifes europeias. Hoje, essas tendências já não me encham os olhos, ou mais precisamente, já não me interessam, aqui dentro já pulsa a tentativa de transcender a norma colonizadora. Inspirada muito fortemente pelos seis meses do curso *Qual Moda para Qual Mundo?* (fevereiro a julho de 2022) no Instituto Casa de Criadores, construído sobre uma estrutura decolonial da moda, posso afirmar que as aulas e discussões alinhavaram em mim fortes

²⁰ Segundo Djamila Ribeiro (2019, p. 60) quando falamos de pontos de partida, não estamos falando de experiências de indivíduos necessariamente, mas das condições sociais que permitem ou não que esses grupos acessem lugares de cidadania.

reflexões que me auxiliam a pensar o meu lugar no mundo e a me envolver com os retalhos miúdos de um Brasil profundo de onde brotam inspirações e tendências que me convidam a criação.

Quando pensei que iria dar por encerrada essa introdução, algumas linhas ainda se fazem necessárias. Numa jornada que transcende os limites da pesquisa acadêmica, esta investigação foi moldada por um capítulo inesperado e profundamente transformador em minha própria vida e que agora compartilho. Durante um período de 10 meses, fui convocada a uma batalha contra a presença indesejada de um câncer no colo do útero, o que me fez afastar temporariamente das linhas e ritmos do estudo para mergulhar em um outro tipo de jornada que exigiu não apenas a minha atenção, mas também uma pausa reflexiva. Esse foi um capítulo profundo e transformador, onde a cirurgia não foi apenas a remoção de um tumor, mas a costura de uma narrativa repleta de nuances de luta, esperança e renascimento. Este episódio, embora pessoal, entrelaça-se com a pesquisa de maneira direta, delineando as fragilidades e complexidades da condição humana e a capacidade de encontrar significado mesmo nas experiências mais desafiadoras. Cada passo, um ato de coragem, cada dia, um desafio e uma oportunidade de resistir aos tratamentos (quimioterapia, radioterapia e braquiterapia) necessários. A experiência da doença e da cura, entrelaçada com o fio da pesquisa, trouxe à tona uma verdade inegável: a resiliência humana, muitas vezes silenciosa e não proclamada, é a base sobre a qual construo não apenas a minha própria narrativa, mas também a narrativa deste trabalho, revelando-se como uma fonte inesgotável de inspiração e determinação. Este estudo, portanto, não é apenas uma tese acadêmica, é uma celebração de vida, de superação e do poder transformador que reside não apenas na pesquisa, mas na jornada íntima de cada ser que se entrelaçou a ela. Agradeço a todas as pessoas que estiveram comigo.

Agora sim, é hora de tramar e tecer!

CAPÍTULO I

O FIO DA MEADA: Tramando e Tecendo

1.1 – Linhas pioneiras e pontos contemporâneos

Costurar, bordar e tecer tornam-se, portanto, o ponto de origem de uma escrita, de uma linguagem, de uma comunicação.
(Revista Urdume, ano 21, nº 5, p. 46).

Abrindo a seção deste trabalho faço um alinhavo entre as linhas da literatura pioneira até pontos mais contemporâneos para entender o que foi costurado nessas (d)obras sobre a indumentária do Catimbó-Jurema na Paraíba. O ponto de partida são os estudos pioneiros e as primeiras referências bibliográficas sobre o Catimbó-Jurema, a linhagem de pesquisadores que se dedicaram aos primeiros registros sobre o tema. Essas referências diferem dos primeiros registros feitos no período colonial por viajantes, cronistas e missionários jesuítas, como bem registrados em documentos do Brasil quinhentista/seiscentista e em obras contemporâneas, como no capítulo *Viagem ao mundo da Jurema*, o primeiro da obra *O Reino dos mestres: a tradição da jurema na umbanda nordestina* (2006) de Luiz Assunção. Nessa obra destacamos a descrição sobre costumes, vestes e práticas feita por Joan Nieuhof, viajante que viveu no Nordeste de 1640-1649 e esteve em aldeias localizadas em Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte, na descrição dos tupis do litoral e tapuias que habitavam o sertão nordestino lembra que:

Os silvícolas do interior andam completamente nus, tanto homens como mulheres. Todavia, os do litoral, que mantêm contacto com os holandeses e portugueses, usam uma camisa de algodão ou linho. Eles tecem mantos com fios de algodão destinados para redes de dormir, como também confeccionam sandálias feitas de cascas de árvores e usadas nas longas caminhadas. Gostam de se enfeitar com penas de aves; usam uma espécie de coroa feita de penas; adornam os braços com pulseiras de penas; fabricam braceletes com as sementes de frutos; fazem perfurações no rosto, de ambos os lados da boca, e põem pedaço de madeira ou pedra; pintam todo o corpo com certo suco castanho extraído do genipapo e colocam em diversas partes do corpo, com mel silvestre ou resina, penas de várias cores (Nieuhof apud Assunção, 2005, p. 48-49).

No capítulo *Legado Indígena* da obra; *À sombra da Jurema Encantada: mestres juremeiros na umbanda de Alhandra* (2010) de Sandro Guimarães Salles, o autor aponta

o município de Alhandra²¹, antigo aldeamento Aratagui²², situado no extremo sul dessa espacialidade, como a área de colonização mais antiga da Paraíba (Salles, 2010, p.48) conseqüentemente ligando à localidade os fatos da ocasião; escravização, catequização, persuasão, “civilização”, extinção, apagamento e “integração” do que resta dos variados aldeamentos indígenas a um modelo cristão-católico. Não é o foco do nosso trabalho, como também já o foi de outros²³, o maceramento de fatos que marcam a história do período colonial na Paraíba que demonstram o não consentimento por parte dos colonizadores do uso da bebida jurema, conseqüentemente da não preservação das árvores de jurema e desprezo às práticas, usos e costumes dos índios da região. As linhas pioneiras, os primeiros traços sobre o Catimbó estão marcados no tempo, é parte da história de construção de uma identidade nacional e tem como interesse o registro da diversidade de um Brasil pluricultural. São os intelectuais etnógrafos/folcloristas, responsáveis pelos primeiros registros sobre o tema e não a linhagem de “africanistas²⁴”, interessados nas religiões afro-brasileiras e inicialmente nos estudos do Candomblé.

Tem uma “linha” que canta e diz: “A jurema tem, a jurema dá, mestre bom pra trabalhar”. Segundo Mário de Andrade (2006, p. 113) toda melodia se chama *linha*. Em Câmara Cascudo (1978, p. 175) a *linha* é o canto entoado pelo mestre e continuado através de sua boca, pelo mestre invisível. As *linhas*, cantigas anunciatórias, é parte importante da liturgia catimbozeira-juremeira, pois é através da entoação desses cânticos que os mestres/as são “abalados” e convidados a estarem no mundo dos vivos. Atento que aqui a Jurema vai dando bons suportes para pensar características que envolvem a dinâmica do vestir, afinal, sem *linhas* não há costuras e com a costura temos as roupas. As peças

²¹ Localizada no litoral sul da Paraíba que “se constitui na parte mais oriental da costa brasileira, e é na faixa estreita de mais ou menos quinze léguas, deste litoral, que se desenvolveu até 1680, toda a história da Paraíba (Vandezande, 1975, p. 28).

²² Só em 1765, na ocasião da elevação à categoria de vila, passa a ser denominada de Alhandra (Salles, 2010, p. 53). Na obra *Jurema*, Rodrigo Grunewald registra essa data como sendo em 1758 que o aldeamento foi elevado à categoria de vila, passando-se a chamar Alhandra (2020, p.147).

²³ Como em *Três Séculos de escravidão na Parahyba*, artigo de Adhemar Vidal, texto integrante dos trabalhos apresentados ao 1º Congresso Afro-Brasileiro realizado no Recife, em 1934. In: *Estudos Afro-Brasileiros*, Editora Massanaga, 1988.

²⁴ Expressão já utilizada por outros autores a exemplo de Sandro Guimarães Salles (2010, p. 25), que indica o grupo de autores que se debruçaram sobre os estudos das religiões afro-brasileiras e que estavam mais interessados em entender o “afro” do que o “brasileiro”. Como também não estavam tão preocupados na busca de uma identidade nacional e nos estudos sobre as crenças, práticas, costumes, contos populares, artes, a vida mental e espiritual do povo, como era o caso dos folcloristas. Para citar alguns: Nina Rodrigues, Arthur Ramos e Roger Bastide, os dois últimos também se dedicaram aos estudos do folclore e Catimbó.

de roupas são objetos de uso mágico na prática da feitiçaria catimbozeira²⁵ : “Novelos de linha, agulhas, botões, imagens de santos, boneca de pano, cordões e fitas, cachimbo e garrafas de jurema”, são alguns dos aparatos de uma mesa de Catimbó registradas por Gonçalves Fernandes (1938, p. 87) na Paraíba. Ouve-se linhas de mestres que cantam para “desilinhar”, seguido de movimentos circulares com as mãos, uma ação, um rogativo que parece estar ligado a abertura de caminhos, soluções para qualquer ordem de empecilhos, para retirada dos desembaraços na busca de uma fluidez na vida, uma forma de sentir na prática o trabalho do invisível em favor das pessoas necessitadas do auxílio espiritual que refletem na vida material. Pensando no ato de ler, as “linhas escritas” sobre o Catimbó e a Jurema e os mestres/as que se dedicaram aos estudos do tema são guias para nossa viagem aos encantos de uma religião afro-indígena fortemente presente no estado da Paraíba. Em meio às linhas, vamos encontrar também as “linhagens”, entende-se, o agrupamento e variedade de seres espirituais que compõem o panteão do Catimbó-Jurema. Será imprescindível a nossa investigação o entendimento de personagens, as entidades e suas personalidades para compreender o que elas representam, como se apresentam e são representadas através do que portam e vestem.

As linhas escritas nos levam a caminhar por regiões paraibanas onde é notória a importância reservada aos costumes, usos e traços culturais da Jurema, na valorização dos arbustos plantados como “cidades da Jurema²⁶”, no preparo da bebida jurema, nos usos da madeira para confecção de objetos como crucifixos e cachimbos, das sementes para o som do maracá, manipulações que giram em torno da planta e identifica o culto do Catimbó-Jurema. Em matéria da Revista Cruzeiro (RJ) de 1980²⁷:

A jurema está para Paraíba, como o candomblé para Bahia. Esta árvore tipicamente paraibana, era venerada quase que como uma divindade pelos umbandistas porque seu culto – segundo a tradição dos tabajaras – era tão importante que virou atração turística naquele Estado. A jurema é uma frondosa árvore que impressiona não só pela beleza, mas porque, segundo a crença indígena, possui poderes milagrosos com fluidos benéficos, apresentando na sua parte externa, uma camada de lodo, com que se fazem defumações e banhos de limpeza. De sua casca, flor e folhas, são extraídos

²⁵ “Cabeça de lagartixas gosa também dessa fama, se envolta em peça de roupa do indivíduo a enfeitar” (Fernandes, 1938, p. 106).

²⁶ Assim como “jurema” a palavra “cidade” na Jurema tem significado amplo. Relacionada aos ciclos de morte e vida, as cidades podem ser árvores plantadas na terra e são também cidades encantadas reconhecidas como lugares de “ciência” e conhecimentos, localizada na cosmologia e mitologia juremeira. Adiante na terceira seção do capítulo primeiro em: 1.3 – *As “cidades” como campo de investigação*, darei mais alguns sentidos ao termo.

²⁷<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&Pesq=%22Jo%c3%a3o%20Pessoa%22&pagfis=203879>. Acesso em 28/02/2021.

ingredientes indispensáveis ao preparo de bebidas, banhos aromáticos, solicitados quando se trata de afastar as entidades maléficas para fortificar os mestres juremeiros (Cruzeiro, 1980, p. 78).

Rene Vandezande já afirmava na década de 1970 que: “há pelo momento na Paraíba uma certa atenção para o assunto da jurema” (1975, p. 132). Fato é que o estado é cenário para as primeiras publicações sobre o tema na região do Nordeste brasileiro, tornando-se atrativa por ser também “terra de Catimbó”. As práticas exercidas há muitos anos pelos habitantes de algumas regiões da Paraíba foram temas de interesse e registradas por pesquisadores e nos dão a oportunidade em revisitar as composições de um passado e refletir sobre as transformações nos rituais de Catimbó-Jurema, afinal, “cada fato atual tem antecedentes que é preciso tentar discernir para compreender” como bem afirmou Arthur Ramos (1951, p. 21) que se dedicou também aos estudos do folclore e cultura popular. É nesse ínterim que abro esta primeira seção.

Chego aos pioneiros por vias contemporâneas, através de um artigo escrito por Dilaine Soares Sampaio (2016): *Catimbó e Jurema: Uma recuperação e uma análise dos olhares pioneiros*, onde ela recupera, faz um mapeamento e analisa os olhares dos autores pioneiros sobre a Jurema e o Catimbó. A partir dessa inspiração produzi um esquema em formato gráfico de alguns autores/obras citados pela autora e outros escritos que pretendo alinhar na busca de uma melhor compreensão do meu objeto de investigação. Tese, dissertações e artigos selecionados/citados é parte de uma modelagem teórica e fazem diferença nesta costura. Considero também que a montagem do quadro a seguir favoreceu o entendimento das (d)obras deste plissado²⁸, para dizer, no encadeamento de ideias:

Quadro 4– Autores/as e obras sobre o Catimbó-Jurema

ANO	AUTORES	OBRAS
1928	Ascenso Ferreira	Livro: <i>Catimbó</i>
1930	Mário de Andrade	Livro: <i>Música de Feitiçaria no Brasil</i>
1938	Gonçalves Fernandes	Livro: <i>Folclore Mágico do Nordeste</i>
1945	Roger Bastide	Livro: <i>Imagens do Nordeste Místico</i>
1945	Sabino de Campos	Livro: <i>Catimbó</i>
1951	Câmara Cascudo	Livro: <i>Meleagro</i>
1955	Valdemar Valente	Livro: <i>Sincretismo Religioso Afro-brasileiro</i>
1975	Rene Vandezande	Dissertação/Livro: <i>Catimbó</i>

²⁸ Tecido em que se fez plissê; que tem dobras permanentes em toda a sua altura (diz-se de tecido ou peça de vestuário).

1977/1985	Roberto Motta	Artigo: <i>Catimbós, Xangôs e Umbandas na região do recife</i>
1977	Souza Barros	Livro: <i>50 anos de Catimbó</i>
1991	José Ribeiro	Livro: <i>Catimbó: Magia do Nordeste</i>
1993	Álvaro Carlini	Livro: <i>Cachimbo e Maracá: O catimbó da Missão (1938)</i>
2006	Luiz Assunção	Livro: <i>O reino dos mestres: a tradição da Jurema na umbanda nordestina</i>
2006	Idalina Santiago	Artigo: <i>A Trajetória religiosa da “Umbanda cruzada com a Jurema</i>
2010	Sandro Guimarães Salles	Dissertação/Livro: <i>À sombra da Jurema encantada: mestres juremeiros na umbanda de Alhandra</i>
2012	Giovane Boaes	Artigo: <i>Do Catimbó ao Candomblé: circularidades nas religiões afro-brasileiras na Paraíba/Brasil</i>
2016	Dilaine Sampaio	Artigo: <i>Catimbó e Jurema: Uma recuperação e uma análise dos olhares pioneiros</i>
2017/2021	Carla Maria Almeida	Dissertação: <i>Abram as portas da ciência para os mestres e mestras passarem: a ressignificação da Jurema no Acervo de José Simeão Leal</i> Tese: <i>Entre o cachimbo e a fumaça: um estudo das memórias na cultura material da Jurema no terreiro de umbanda Ogum Beira Mar</i>
2020	Rodrigo Grunewald	Livro: <i>Jurema</i>

Fonte: pesquisas Larissa Lira.

No gráfico, nesta viagem e no esforço de um levantamento bibliográfico, observa-se como foram nomeados os primeiros estudos sobre o tema, dando ênfase ao Catimbó, mais de uma obra ganha o mesmo nome, as palavras: magia, feitiçaria e folclore, são destacadas como indicativos da própria compreensão do culto e fruto de um tempo. A Jurema aparece descrita como títulos nas obras em momento seguinte, assim também como começa a aparecer o nome da Umbanda quando para identificar a Jurema nordestina. Esse percurso está totalmente alinhado ao momento histórico, dos encontros e expansões dessas práticas religiosas no nordeste brasileiro. Aqui vale destacar que o Catimbó esteve reduzido a ideia de folclore, à bainha²⁹, para dizer, às margens do interesse de estudo e como objeto de pesquisa, inicialmente não sendo considerado religião e sim feitiçaria, “baixo espiritismo” e caso de polícia, o Catimbó foi assim (des)sacralizado. Segundo Dilaine Sampaio:

²⁹ Nome popular dado a uma simples e pequena barra feita no vestuário.

Devido à concentração dos estudos na tradição jeje-nagô, o interesse pelo Catimbó/Jurema se mostrou ainda mais tardio se comparado às demais religiões afro-brasileiras, pois os primeiros estudos apareceram somente nos anos 30, com autores que se encontravam fora da linhagem denominada de “estudos africanistas”, como Mario de Andrade (1933), um dos nomes do Modernismo brasileiro (Sampaio, 2016, p. 151).

Entre alguns destaques que marcam o início desses debates, está a Semana de Arte Moderna (1922), que fomenta o Modernismo no Brasil. Em 2022 vivemos as celebrações do centenário da Semana de Arte Moderna no país, uma extensa programação de 100 dias foi realizada na cidade de São Paulo - SP³⁰ entre os meses de fevereiro e maio, com o objetivo de fazer uma releitura do modernismo, exaltando os movimentos e a cultura da periferia, trazendo uma versão mais atual dos movimentos artísticos que percorrem a cidade nos dias de hoje. Sabe-se que anterior ao Modernismo, há uma série de fatos que identificam ser esse movimento já resultado dos desejos de renovação de uma época. Formas de expressões como a escultura, arquitetura, música e literatura, buscavam por novas linguagens, liberdade na criação e no desprendimento das regras e ruptura do passado com o intuito de criar uma arte independente e nacional. Alguns artistas seguiam influenciados por padrões estéticos de vanguarda européia, apuravam o senso artístico na produção de diversas obras que marcam a época, a exemplo de Anita Catarina Malfatti³¹ (1889-1964), que vai influenciar diretamente os ares precursores da arte moderna no Brasil. Esse percurso histórico e artístico nos orienta na compreensão do momento em que foram fomentados temas como o Catimbó no Brasil. Maria Laura Viveiro de Castro (2013, p.3) aponta um viés etnográfico do modernismo brasileiro, herdeiro de uma tradição romântica que valoriza a diferença e a particularidade consagrando o povo como objeto de interesse intelectual. Vertente esta que inspirou a partir dos anos 1930 a origem do amplo movimento intelectual o Movimento Folclórico Brasileiro, em prol do estudo e defesa do folclore. O momento anseia por uma busca de referências que representassem uma identidade brasileira e a direção para entender o presente é seguir o passado, no intuito de compreender o que marca e identifica social, religiosa e culturalmente uma região e nação, os fortes traços que permanecem como fixos, mas que se (re)constróem como mutáveis. Essa redescoberta do passado é parte do processo da construção da

³⁰ Para conferir: <https://casacor.abril.com.br/arte/sao-paulo-programacao-para-comemorar-centenario-semana-da-arte-moderna-22/> Acesso em 10/06/2022.

³¹ Na esteira das grandes mudanças do princípio do século XX, a brasileira Anita Malfatti, em plena produção modernista nas décadas de 1920,1930, possibilita uma nova leitura da arte em pleno redimensionamento da cultura nacional (Magno Moraes Mello, no prefácio do livro: *Mulheres sob todas as luzes* de Patrícia Rocha, 2009, p.13).

identidade (Woodward, 2014, p. 12). Segundo Tomaz Tadeu da Silva (2014, p. 85): no caso das identidades nacionais é extremamente necessário criar laços imaginários que permitam “ligar” pessoas que, sem eles, seriam simplesmente indivíduos isolados, sem nenhum “sentimento” de terem qualquer coisa em comum.

Uma das obras literárias reconhecida sabiamente por Mário de Andrade é *Catimbó* do autor pernambucano Ascenso Ferreira, a 1ª edição é de 1927, uma 2ª edição de 1928³². Em 1977 é lançada a obra; *50 anos de Catimbó*, coordenada por Souza Barros, uma edição comemorativa dos 50 anos de *Catimbó* do poeta Ascenso Ferreira, o que demonstra a importância, impacto e reconhecimento da obra na literatura brasileira. A beleza da jurema parece ter embriagado os sentidos do poeta, *Catimbó* é o primeiro poema do livro e dá nome ao clássico. Nele aparece a forte figura do Mestre Carlos, como rei dos mestres, o Signo de Salomão como selo e os elementos da natureza como símbolos de força para se obter a chama acesa de um coração que tem a intenção de amar. Segundo Mário de Andrade, só mesmo Ascenso Ferreira com esse *Catimbó* trouxe para o modernismo uma originalidade real, um ritmo verdadeiramente novo. “Esse é o mérito principal dele a meu ver, um mérito inestimável” afirma Mário de Andrade (Andrade apud Barros, 1977, p. 118). O livro que não é sobre o Catimbó, foi uma chave-mestra na “ascensão” dele.

Pode-se dizer que nesse momento da história há um interesse em escrever, recitar, cantar e registrar um Brasil plural. Falava-se numa cultura emergente brasileira, apreciável no folclore e fruto de fortes sementes plantadas em tempos outros. Segundo Neide Magalhães Fonseca (2006): foi com Mário de Andrade (1893-1945) e com seus sonhos tornados livros que as nossas tradições artísticas puderam ser divulgadas e registradas a nível de cultura nacional. A década de 1930 é “abanhada” com a criação de instituições culturais e científicas no Brasil, uma delas é o Departamento de Cultura da prefeitura de São Paulo³³, de onde se destacam trabalhos como os de Luiz Saia (1911-1975), Arthur Ramos (1903-1949) e Câmara Cascudo (1898-1986). Oneyda Alvarenga (1911-1984) é da mesma geração, uma mulher, jornalista, poetisa, folclorista brasileira, a quem ficará o cargo de estudar e dispor ao público as pesquisas iniciadas por ele, Mário Raul de Moraes Andrade, ela foi ex-aluna do escritor no Conservatório Musical. É a partir deste órgão ligado à cultura que se organizará uma (co)missão de investigação que percorrerá o país na busca por referências de brasilidades, a Missão de Pesquisas

³² Em 1951 a 3ª edição, 1953 a 4ª edição, 1963 a 5ª edição, 1981 a 6ª edição e 1988 a 7ª edição.

³³ Dirigido por Mário de Andrade e a colaboração efetiva de Oneyda Alvarenga.

Folclóricas (MPF)³⁴ em 1938, estarão a cargo dessas pesquisas o início da mapeação dos estudos folclóricos nas cidades. A sistematização dos dados e divulgação dos materiais coletados ficaram sob a responsabilidade de Oneyda Alvarenga, a quem os quatro integrantes³⁵ da MPF respondiam diretamente (Carlini, 1993, p. 27). É de organização também de Oneyda Alvarenga, a obra: *Registros Sonoros do Folclore Musical Brasileiro – Vol III Catimbó* (1949) e obras como *Música Popular Brasileira* (1950). É através dela que nos chega à obra *Música de Feitiçaria no Brasil* (2006), de Mário de Andrade, um registro pioneiro sobre as melodias do Catimbó. Destaca-se a importância de Oneyda Alvarenga, brava mulher, guardiã do trabalho realizado por Mário de Andrade na organização, sistematização e execução de escritos que se tornaram obras de valor à cultura brasileira. Através das linhas melódicas registradas por Mário de Andrade se desvenda um universo místico e mágico, a morada dos mestres e mestras feiticeiras. Linhas, orações, pontos que marcam e tocam a obra *Música de Feitiçaria no Brasil*. A essa altura já entendemos que:

No catimbó os pais de santo são chamados de mestres, que é usança tradicional portuguesa (...) a palavra mestre é usada tanto pros feiticeiros como pros deuses invocados. Distinguem-se os chamando àqueles de mestres materiais, ou “em matéria”, ao passo que os deuses são os “mestres desmaterializados” (Andrade, 2006, p. 31).

Em quase única passagem e uso da palavra *indumentária* na obra, Mário de Andrade fala de um catimbozeiro, Mestre João e diz que ele estava: “ritualmente sem paletó com as mangas da camisa arregaçadas, pra matéria dos braços estar bem pura” (Andrade, 2006, p. 33). Entende-se que, mesmo que o paletó não compusesse o personagem naquele instante, era parte do traje ritual do mestre e o arregaçado da camisa identifica a liberdade na sua forma de atuação. Por falta de mais detalhes na descrição da indumentária, não sabemos as cores que vestiam esse mestre, como também, se na parte

³⁴ A Missão de Pesquisas Folclóricas percorreu de fevereiro a julho de 1938 seis estados brasileiros (Pernambuco, Paraíba, Ceará, Piauí, Maranhão e Pará) com a incumbência de registrar em discos o folclore musical dessas regiões, além de coletar informes complementares às gravações realizadas (Carlini, 1993, p. 26-27).

³⁵ Os quatro integrantes da MPF foram indicados por Mário de Andrade. Eram eles: Luiz Saia, chefe da expedição, engenheiro e arquiteto, sócio da Sociedade de Etnografia e Folclore e pesquisador da Divisão de Documentação Histórica e Social; Martin Braunwieser, músico, maestro-assistente do Coral Paulistano e posteriormente maestro do Coral Popular (1937) do Departamento de Cultura, técnico e musicologia folclórica da Discoteca Pública, fundador e diretor musical da Sociedade Bach de São Paulo (1935-1977); Benedito Pacheco, técnico do Departamento de Cultura e conhecedor da máquina de gravação *Prestor Recorder* utilizada na expedição; e Antônio Ladeira, auxiliar geral e assistente técnico de gravação (Carlini, 1993, p. 27).

inferior vestia a calça, como conjunto do terno. Será que a calça estava arregaçada como a camisa? Estava descalço? Considerando a roupa e o vestir como uma linguagem, neste sentido, é como analisar uma frase sem que tenhamos as palavras necessárias para a sua compreensão. Na pequena descrição fica expressa a referência europeia no traje catimbozeiro, haja vista, ser o paletó, peça masculina que compõe o conjunto do terno, de origem francesa, traje da realeza de meados do século XVIII. Para Alisson Lurie (1997, p.23) o aparecimento de peças de roupas estrangeiras em um traje nativo exerce uma função similar ao uso de palavras ou frases estrangeiras no discurso. Segundo Roland Barthes (2005, p. 258-259) a indumentária é lida como uma soma de peças, sendo cada peça uma espécie de acontecimento histórico. A veste reconhecida como sendo de referência europeizada inserida no Catimbó traz consigo uma discussão tanto histórica quanto social e política, quando o uso da peça é subvertida de seu uso formal/padrão alcançando corpos, tempos e culturas diversas. O vestuário é objeto ao mesmo tempo histórico e sociológico por excelência.

Em 2023 vivemos as celebrações dos 85 anos da Missão de Pesquisas Folclóricas, e para marcar essa data, a prefeitura de São Paulo por meio da Secretaria Municipal de Cultura realizou entre os dias 13 a 15 de outubro na icônica Biblioteca Mário de Andrade³⁶ o III Festival Mário de Andrade com uma programação especial com diversas atrações em diferentes formatos de linguagens artísticas. Em rodas de conversas, exposições, shows e espetáculos teatrais foram celebrados a literatura e o livro, estimulando o debate de ideias, a formação de leitores/as e a potência cultural de novas linguagens. Nem preciso dizer a vontade que tive de estar no Sudeste e conferir presencialmente a programação, mas não posso deixar de pontuar uma parte dela que me chamou atenção, pois se costura com a proposta do meu trabalho que também está sendo realizado nesse mesmo tempo/ano. É a exposição: *O Vestir da Missão*, focada nas indumentárias das pessoas representadas na Missão de Pesquisas Folclóricas, um elemento marcante de indivíduos e territórios. Segundo a organização do evento³⁷: “as imagens em exposição revelam várias camadas de cultura, convidando o público a refletir

³⁶ Localizada no centro da cidade de São Paulo, foi a primeira e é a principal biblioteca pública da cidade. Fundada em 1925, a partir do acervo da Câmara Municipal, consolidou-se ao longo de sua história como uma das mais importantes instituições culturais brasileiras. Localizada na Rua da Consolação, nº 94, República, São Paulo (SP).

³⁷ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CyRGj0kuyMO/?igshid=cWZvenRpc3Y5NXQ4> . Acesso em: 08/11/2023.

sobre as vestes tão longe da moda precipitada de hoje”. A seguir o card que foi divulgado nas redes sociais da Biblioteca Mário de Andrade:

Imagem 1: divulgação da exposição *O Vestir da Missão*. São Paulo - SP, 2023.



Fonte: Instagram da Biblioteca Mário de Andrade.

A pesquisa que tem os registros visuais da Missão de Pesquisas Folclóricas como chave de leitura para análise da estética elaborada nos Catimbós paraibanos estar também refletindo sobre “o vestir da missão”. Nesse sentido, me vi imersa aos movimentos e em celebração aos 85 anos da Missão. E para confirmar o que senti, vou abrir algumas linhas desta seção para falar de uma experiência do campo de pesquisa que não está diretamente ligada ao tema desta tese, mas que vivi no momento de produção dela e que me levou a um local do estado da Paraíba que foi trilha de passagem da comissão de pesquisas folclóricas quando estiveram no solo paraibano em 1938.

Fui convidada por uma amiga pesquisadora para fazer registros fotográficos do seu campo de pesquisa e por mais que eu estivesse às vésperas de defender a minha tese de doutorado topei seguir a expedição. Na viagem fomos montando os planos fotográficos e roteiros da programação. O destino era a cidade de Pombal, alto sertão paraibano, o objetivo era registrar a abertura da Festa do Rosário, uma tradição que se mantém desde 1895 e que em outubro de 2023 celebrou 128 anos de história e fé. O foco era as manifestações quilombolas afro-brasileiras que dividem o espaço da festa com a igreja católica para celebrar Nossa Senhora do Rosário. O cenário era a igreja (construída em 1721), local onde a MPF (Missão de Pesquisas Folclóricas) esteve em 1938, realizando o projeto capitaneado por Mário de Andrade e que em 2023 completara 85 anos, lá registraram os *Congos de Pombal*. Essa manifestação folclórica da Paraíba foi registrada em fotografia e vídeo pelo grupo de pesquisadores que esteve no local em missão etnográfica.³⁸ Numa certa altura da festa, um Rei do Congo me entregou um panfleto, quando vi estava impresso nele uma foto registrada provavelmente por Benedito Pacheco, um dos integrantes da MPF. Foi aí que vivi um êxtase etnográfico que resultou numa narrativa fotográfica, selecionei algumas para a vitrine a seguir. Nesse momento o encontro etnográfico se fez, estava eu, seguindo a trilha realizada pela Missão de Pesquisas Folclóricas 85 anos depois.

Imagem 2: fotografias da exposição *Seguindo a trilha: Missão de Pesquisas Folclóricas 85 depois* (2023)³⁹

³⁸ Para assistir o material audiovisual (a manifestação da dança dramática do Rei Congo está no minuto: 6'54'' do vídeo). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JEQ0NzpvIpE&t=412s>. Acesso em: 08/11/2023.

³⁹ Esse é o título de uma Narrativa Fotográfica elaborada com o material produzido neste trabalho de campo que a partir dele criei uma exposição fotográfica, aprovada para expor no XII VISUALIDADES (Mostra e exposição de fotografias e artes visuais) realizado na cidade de Sobral (CE) entre os meses de novembro e dezembro de 2023.



Fonte: fotografias e acervo Larissa Lira.

Voltando...! *O Folclore Mágico do Nordeste* (1938) de Gonçalves Fernandes é uma das obras de difícil acesso quando o assunto é Catimbó⁴⁰, um clássico já esgotado em livrarias e um livro importante que marca o registro dos usos, crenças e costumes das populações nordestinas, o seu campo de pesquisa também é a Paraíba. O autor registra o documento mais remoto que trata sobre feiticeiros no Estado, é uma ordem régia do ano de 1740, endereçada ao governador da capitania (Fernandes, 1938, p. 7). Segundo o autor, no Catimbó desenvolveram-se os costumes de uma medicina popular, práticas de curandeirismo, ofícios mágicos, trazidas com o europeu, em comunhão com o misticismo fetichista do negro e do ameríndio (Fernandes, 1938, p. 10). Até onde pude constatar, esta seja a primeira obra a trazer imagens ilustrativas sobre o tema, das oito imagens que constam na obra, faço o pesponto⁴¹, para dizer destaque, entre imagem e conteúdo de duas fotografias.

O primeiro registro, em plano conjunto aberto⁴², fala sobre a ação repressiva da polícia e perseguição às mesas de Catimbó na região, as “mêsa” são as sessões, ritual

⁴⁰ Tive acesso a um PDF da obra através das trocas de materiais e saberes que se estabelecem entre pesquisadores/as da área. Foi Francisco Salles de Lima Segundo, pesquisador e documentarista conhecido como Chico Salles, autor do documentário: “*Uma ciência Encantada*”, que fala sobre as percepções e impressões acerca dos encantos e mistérios de uma praia, inserida na cosmologia da Jurema Sagrada, no litoral Sul da Paraíba, quem gentilmente disponibilizou importantes materiais coletados sobre o Catimbó/Jurema de suas andanças acadêmicas. Chico também me orientou nas práticas de edição de vídeos, trabalho que venho me dedicando com o avanço das etnografias realizadas. Registro aqui o meu agradecimento.

⁴¹ É uma costura que fica aparente, geralmente feita com linha de pesponto, onde, sua função é destacar a costura.

⁴² O plano fotográfico é a organização dos elementos no enquadramento. Esta divisão é baseada no distanciamento entre a câmera e o objeto. Minhas primeiras lições sobre fotografia é fruto dos estudos na Pós-graduação em Produção de Cinema e Audiovisual (UNICORP-CG) em andamento. Para este trabalho

mágico que servia a uma clientela que pagava pelos serviços desejados, curas de doenças físicas, mentais, casos de amor e negócios. O autor destaca duas catimbozeiras que gozaram de prestígio na região: Maria do Acaís (entre João Pessoa e Recife) e Joana Pé de Chita (Santa Rita), que faziam movimentar um trânsito de pessoas entre os estados e cidades paraibanas para participar das sessões com as catimbozeiras de fama na região. O ano era 1937, a apreensão foi notícia no *Jornal A Imprensa*, que destaca a materialidade que compunha a sessão:

“Lá estavam em volta de uma pequena mesa onde velas ardiam e se encontravam uma garrafa de aguardente, tres cachimbos, um sapo sêco com a boca costurada, um novelo de linha enfiado num couro de cobra, uma mochila cheia de terra de cemiterio e um grande galho de jurema. A presença da polícia ocasionou grande panico, tendo sido possível prender somente dez pessoas. A polícia prossegue nas diligencias para apanhar outros nucleos de feitiço” (Fernandes, 1938, p. 89-90).

Destaque a imagem:

Imagem 3: repressão policial a uma mesa de Catimbó em João Pessoa – PB, 1937.



Fig. 6 — Os catimbozeiros João Inocencio da Costa e Joana Amorim e seus clientes, com a mesa surpreendida pela policia, em rua afastada da Ilha Indio Pirajibe. (fotografia do Instituto de Identificação e Medico Legal da Paraíba).

Fonte: *O Folclore Mágico do Nordeste* (1938).

e em específico nas imagens de arquivos/acervos (MPF e AJSL) pretendo pôr em prática ensinamentos da disciplina de Direção de Fotografia, ministrada pelo prof. Dr. Helton Paulino (UFCEG), pensando o plano fotográfico em que foram registradas essas imagens.

Existe uma insuficiência de mais detalhes na descrição para uma melhor compreensão da ocasião, o tom acusatório da imprensa nos faz questionar sobre a veracidade do que foi registrado. Na imagem conseguimos sinalizar os dois soldados, pelo fardamento. Quem seriam os catimbozeiros João Inocêncio e Joana Amorim? Quem teria feito o registro? Como teria sido a produção para a construção dessa imagem? Sobre os trajés, o uso do terno masculino é o destaque na composição, alguns usam de forma completa (com camisa na parte interna e até abotoado), seriam eles os catimbozeiros ou clientes do Catimbó? Outros dois aparentam usar o terno desalinhado, sem camisa e desabotoado, chapéu com aparência desgastada se comparado ao chapéu do primeiro homem da imagem (esquerda para direita), que traja terno completo e parece estar calçado. As roupas não nivelam o tecido social, acentuam a diferença entre os níveis, fica expresso que o tecido que veste o militar não é o mesmo tecido que veste o 2º homem negro da imagem (direita para esquerda). Historicamente as pessoas do povo, independentemente de seus respectivos papéis culturais, vestiam-se com tecidos simples e baratos, com roupas quase todas confeccionadas com as próprias mãos em suas casas, como aponta Gilda Chataignier (2010, p. 20). A fotografia capta os dois policiais, outras dez pessoas (catimbozeiros /as e clientes) que foram presas, e a mesa que é o centro da sessão, indica ter um Catimbó em ação, o preto e branco revelam os tons escuros para trajés militares e tons claros para os demais, entre catimbozeiros/as e clientes há uma harmonia na cor e na composição para a ocasião do ritual, do branco ao bege. O número de mulheres (3) que aparecem na imagem é bem inferior ao número de homens, vê-se o traje de duas, parecem usar uma composição de saia e blusa ou vestido, a mulher sentada ao centro se destaca pela roupa em tom escuro, seria ela a catimbozeira da sessão, *a rainha sentada à mesa?*

O segundo registro, em um plano conjunto fechado⁴³, destaque a duas mulheres que preparam uma mesa de Catimbó. Seus trajés são semelhantes, vestidos na altura e abaixo do joelho, sem marcar o corpo, com mangas, sem maiores detalhes e com aparência de um tecido confortável de algodão, a cor da roupa se harmoniza ao branco da toalha da mesa. Objetos como o cachimbo, a bebida jurema, crucifixo e fitas compõe o ofício mágico; “a cruz do madeiro, o crucifixo, não falta nos catimbós da Paraíba, sendo indispensável ao ritual, como asseveram os mestres” (Gonçalves, 1938, p. 119).

⁴³ No plano conjunto fechado, o ato da cena dramática dita o enquadramento, na conversa entre duas pessoas, revelando parte significativa do cenário.

Imagem 4: mulheres preparam uma mesa de Catimbó.



Fig. 7. — "Mesa" de catimbó pronta para o ofício mágico. Uma catimbozeira enche os cachimbos enquanto a outra vai usar a jurema apanhando com a mão direita a garrafa que se encontra ao lado do crucifixo amarrado de fitas e de bento. Tem o seu copo sob a mão esquerda, que empunha o cachimbo preparado. (Fotografia do Instituto Médico Legal da Paraíba).

Fonte: *O Folclore Mágico do Nordeste* (1938).

As linhas costuram, as fitas tanto amarram o feitiço quanto enfeitam o bento, as cores não sabemos. Ficaremos por saber mais detalhes sobre essas peças, por quem foram costuradas as roupas que trajam essas pessoas, onde adquiriam os objetos que compõe a produção dos rituais, como se deu a escolhas dos trajes para sessão de uma mesa de Catimbó. As imagens do passado cumprem seu papel, nos situam no tempo e marcam o início da costura entre as roupas do passado e os modelos do presente. No último parágrafo da obra, Gonçalves Fernandes registra que:

A magia, em última análise, resta como um “set” de símbolos, amplo, que tudo envolve, indo dos ofícios conjuratórios à própria figura do feiticeiro, seus objetos litúrgicos, adornos, vestimenta (Fernandes, 1938, p. 177).

Na sua tradução o *set* (inglês) significa; definir, montar, arrumar. O “fundamento” da magia como um “set” indica ser um local de produção, preparado para um fim, um local ambientado para receber e realizar uma programação pré-estabelecida e da necessidade de uma cultura material para sua existência e realização. Na linguagem cinematográfica, é no “set” que tudo acontece, o local onde as práticas entram em ação, as vestimentas têm haver com o figurino que veste o elenco, faz parte do departamento de arte, juntamente com maquiagem, cenografia, aderecistas, dentre outros ofícios, destaco alguns mais adiante.

Na obra *Cachimbo e Maracá: o Catimbó da Missão (1938)* de Álvaro Carlini (1993) temos acesso a importantes transcrições da obra de Oneyda Alvarenga (1949), um precioso acervo sobre o tema Catimbó na Paraíba, documentos fotográficos e fonográficos, registros feitos por Luiz Saia e Benedito Pacheco e minuciosas descrições que envolvem o universo catimbozeiro paraibano. A obra marca os resultados da coleta realizada pela MPF (1938) e o início da formação de um acervo material sobre o tema, os primeiros registros cinematográficos sobre o Catimbó⁴⁴, filmados por Luiz Saia, chefe da MPF. Para além de registros em áudio foram captadas fotografias, objetos das variadas regiões e cadernos de campo com desenhos e textos que expressam a diversidade cultural, musical e religiosa brasileira. Este acervo fotográfico é uma rica fonte de análise e investigação e é sobre ele que me debruço mais detalhadamente na segunda seção deste primeiro capítulo, para falar da importância e relação da cultura material e visual nos

⁴⁴ Parte desses registros estão disponíveis no Youtube:

<https://www.youtube.com/watch?v=0U42mxdCO2E> . Acesso em: 29/04/2021.

estudos sobre indumentária. Sobre o momento histórico desses registros o autor nos conta:

Na Paraíba, com uma compreensão melhor por parte das autoridades e com uma situação política local mais favorável, fruto em certa medida da eterna concorrência entre esses dois estados (PE-PB), as atividades da MPF (Missão de Pesquisa Folclórica) se estenderam por um período mais longo (...). Durante o período de 26 de março a 30 de maio (1938), a MPF realizou duas viagens ao interior da Paraíba – à zona do Sertão e à zona do Brejo – além de coletas próximas à capital litorânea. No total os integrantes da MPF, visitaram cerca de 30 localidades desse estado brasileiro (Carlini, 1993, p. 30).

O estado da Paraíba foi o mais visitado, em Pernambuco visitaram cinco cidades, uma cidade no estado do Ceará, uma no estado do Maranhão, duas no estado do Piauí e uma no estado do Pará. Nessa passagem fica registrado a perseguição policial aos Catimbós, a mobilidade que os pesquisadores tiveram no estado e a potência paraibana quando o assunto é cultura popular. Num dos registros a Comissão de Pesquisa Folclórica (CMP) registra o Catimbó do mestre Manuel Laurentino da Silva na cidade de Itabaiana⁴⁵ e nos ensaios sistematizados por Oneyda Alvarenga (1949) destaco:

de uma série de anotações feitas por Luiz Saia parece resultar ainda que exista *uma indumentária característica para cada um dos mestres*. entretanto esse fato, de que não conhecemos informação bibliográfica, é anotado de maneira bem obscura. não é explicado se a pessoa que recebe os mestres é que se veste de modo determinado para cada um deles, ou se, da concepção mística das divindades participa a ideia de que elas, tendo aspectos físicos particulares, se vestem de modos e cores próprios (Carlini, 1993, p. 130 – grifo nosso).

As anotações parecem ter sido feitas através da fala de interlocutores/as e não coletadas pela observação do próprio etnógrafo que na ocasião não registrou em fotografia os mestres exibindo a variedade de indumentárias. Para Oneyda Alvarenga se torna impossível confirmar o dado sem que existam registros visuais e muito menos referências bibliográficas sobre o tema, o que vai orientando e fortalecendo a percepção sobre a importância da fotografia nos estudos e análise dos trajes e indumentos. No entanto, impressiona a investida na descrição escrita de um número considerável de mestres/as, suas oferendas, apetrechos, indumentária e cor. Para facilitar a leitura de algumas dessas descrições produzi um quadro que tem como objetivo, auxiliar na organização das características que interessam a essa investigação:

⁴⁵ Itabaiana é um município brasileiro do estado da Paraíba, localizado na microrregião de Itabaiana. Sua população estimada em 2019 pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística foi de 24.477 habitantes, distribuídos em 218,915 km² de área. É sede e maior cidade da Região Geográfica Imediata de Itabaiana.

Quadro 5: mestres/as, oferendas, apetrechos e indumentária.

<i>Mestre/a</i>	<i>Oferendas, apetrechos, indumentária ou cor</i>
Mestre José Fulô da Noite ou Mestre Adivinhão	Oferendas ou apetrechos: vinho, bebida, mel e charuto. Indumentária ou cor: azul e branco com estrelas.
Mestre Inácio ou Mestre Correia (para uns é um preto velho, para outros, é um catimbozeiro em vida e pai de Mestre Carlos)	Caboclo moreno vestido de caboclinho, isto é, índio vestido com indumentária convencional atribuída ao aborígene.
Mestre Dom João do Outro Mundo	Indumentária ou apetrecho: “Vestido de gaitinha e é caboclinho” (significa que tem em seus apetrechos, uma flauta do tipo pife, pífaro, pífano).
Mestra Maria do Egito ou Mãe D’Água	Oferendas ou apetrechos: flores. Indumentária ou cor: Vestida de branco, em traje de noiva, com uma rosa no peito e uma palma no cabelo.
Mestre do Envultamento	Sua cor é azul, nada mais existe indicado para esse mestre.
Mestre Manuel Maior	Oferendas ou apetrechos: bebida, maracá, cuia e gaita. “Mestre Manuel Maió não tem cor”.
Mestra Junqueira (Junquêra)	As oferendas ou apetrechos parecem estar em ligação estreita com o nome desta Mestra, muito provavelmente criado por derivação de junca e junco: flor de junco. Indumentária ou cor: verde com manto azul.
Mestre Vigário	Oferendas ou apetrechos não indicados. Indumentária ou cor: hábito preto de padre.
Mestre Malunguinho	Oferendas ou apetrechos: pistola, bebidas. Indumentária ou cor: de caboclo índio, arco-de-flechar, cor azul.
Mestre Geraldino	Oferendas ou apetrechos: bacia de flores. Indumentária ou cor: “traje de doutor”.
Mestra Angelina	Oferendas ou apetrechos: incenso, benjoim, cravo branco e rosa pra defumação Indumentária ou cor: não indicadas.
Mestre do Mar	Oferendas ou apetrechos: aguardente e charuto. Indumentária ou cor: indicadas.
Mestre Tamandaré	Oferendas ou apetrechos: flores e um charuto. Indumentária ou cor: não indicadas.
Mestre Carlos	Oferendas ou apetrechos: incenso, benjoim, vela, aguardente, mel de urucu, vinho, charuto, jurema. Indumentária ou cor: sem indicação.
Mestre Zé Coelho	Oferendas ou apetrechos: garrafinha de bebida e bengalinha. Indumentária ou cor: não indicadas.
Mestre Cangarussu	Fuma charuto e é caçador, velho que gosta do torrado “rapé”, tabaco. Indumentária ou cor: não indicada.

Fonte: obra *Cachimbo e Maracá: o Catimbó da Missão* (1938) de Álvaro Carlini (1993).

Pela falta de um aprofundamento nas questões referente a essa materialidade não sabemos onde se aplicam as cores a cada um/uma referida, ou até mesmo “os/as que não têm cor”, a cor se confunde com as indumentárias, o que pouco informam sobre as peças

e quem as vestem, não conseguimos distinguir entre o que seja a oferenda e o apetrecho. Oferenda diz respeito aos materiais ofertados aos mestres/as pelo “fazedor do catimbó”, ou seja, a pessoa em favor de quem se exercem as práticas. Já os apetrechos são objetos, insígnias que representam cada mestre ou mestra. Porém, é reconhecível a importância da transcrição dos detalhes que apontam para a diversidade material e mística nos ritos de Catimbó encontrados na cidade de Itabaiana na Paraíba. Quando se fala do caboclinho-índio, da noiva, do padre ou doutor, fica a cargo da nossa imaginação a composição dos trajes, sem, no entanto, poder identificar se de fato eles foram fabricados. Os apetrechos/indumentárias identificados na descrição feita por Luiz Saia aparecem em conexão direta com a “linha”, a toada, os cânticos, que expressam as qualidades e convidam os mestres/as para o trabalho. Na obra o interesse maior é a parte fonográfica e não a indumentária. Atento para as múltiplas influências no culto, na presença de personagens como padres e doutores, considerados espíritos evoluídos na *mesa branca* kardecista⁴⁶. Além de entidades, essas identidades aparecem como referências a atores que desempenham ofícios na vida social, a exemplo do mestre com “traje de doutor”, na cor branca e do padre “mestre Vigário” na cor preta, elaborando um entrelaçamento entre uma estética sociorreligiosa onde as cores importam e comunicam.

Sabino de Campos leva o *Catimbó* (1945) ao romance folclórico brasileiro, onde se lê um vocabulário tipicamente paraibano, lugar “onde feitiço é catimbó e roupa usada é cabidela” (Campos, 1945, p. 29). A obra é fruto da permanência do autor por oito anos no Nordeste a serviço do Governo Federal. A Paraíba é o cenário do romance, a viagem ao passado nos leva a fase áurea da Companhia de Tecidos de Rio Tinto⁴⁷, a produção algodoeira do Nordeste, instalação de indústrias no Estado, recrutamento de mão-de-obra, urbanização, condições de vida nas cidades e oportunidades de trabalho na Paraíba no início do século XX. No contexto, o Catimbó está associado a “botar fumaça”, fazer feitiço e o cachimbo aparece como objeto de uso. Nas linhas do romance, curandeiro,

⁴⁶ (Magnani, 1991, p. 44).

⁴⁷ A Companhia de Tecidos foi instalada em 1924 por Frederico João Lundgren (1879-1946). Rio Tinto tornou-se uma das maiores empresas têxteis da América Latina. O sucesso da fábrica, apoiado no prestígio dos Lundgren, motivou a ida do presidente Getúlio Vargas a Mamanguape, em 10 de setembro de 1933 (Rosa, 2010) <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos/nada-de-preguica>. A nota e a referência ao artigo da Carolina Lucena Rosa na Revista de História (2010) nos situam no tempo e no espaço, a Paraíba aparece como território que se destaca pela forte presença do algodão como matéria prima para a produção têxtil brasileira e internacional, as grandes circulações e ocupações do seu território no início do século XX.

macumbeiro, bruxo, babalaô, mago, pai de santo e catimbozeiro se misturam na manipulação de feitiços, aqui não se percebe a diversidade das religiões afro-brasileiras, colocados no mesmo campo e com as mesmas significações. No capítulo XXVIII de nome *Catimbó* o autor aponta um Catimbó com traços de origens africanas e diz: “no antro catimbozeiro, ressoavam soturnos atabaques batidos, com toada trepidante, pelas mãos dos ‘Filhos-de-Santos’, ouvindo-se o refrão nagô: Êh! malabá, muxilê! Êh! Muxilê, malabá!” (Campos, 1945, p. 251) e a imagem a seguir:

Imagem 5: dança rítmica e supersticiosa de catimbozeiros



Fonte: *Catimbó* (1945). Autor: Sabino de Campos.

A casa do catimbozeiro como “antro”, entende-se aqui como local asqueroso, propenso a corrupção, o fazedor do Catimbó como aquele disposto a práticas de magias para desajustamentos familiares, matrimoniais e toda sorte de desastre, “o diabólico catimbozeiro paraibano” (Campos, 1945, p. 329). Percebe-se que a literatura vai contribuindo/fortalecendo sobremaneira para o lugar marginalizado do Catimbó. Na imagem vê-se uma roda de negras/os a dançar numa espécie de salão, os trajés de uso de

escravizados/as, as toadas cantadas em refrão nagô e nenhum traço de origem ameríndia, em nada identifica ser essa uma sessão de Catimbó. Tendo por base a época em que foi escrito o romance (década de 1940) não se tem registro de um Catimbó dançante e com direito a toques estonteantes de atabaques na Paraíba. O romance nordestino de caracteres reais e descritivos dar a oportunidade de viagem no tempo pelas ruas de cidades paraibanas. A reconhecer a presença do Catimbó no meio social, as linhas convergem a uma literatura que confunde e reduz heranças negras e ameríndias como uma, o Catimbó como assustador, objeto de feitiçaria, o que reforçou e muito a estrutura de um culto marginal e fazedor do mal.

Em João Pessoa, teria Roger Bastide registrado 400 Catimbós dispersos nos arredores da capital paraibana, mesmo que para Dilaine Sampaio (2016) esse número tenha um tom exagerado. A obra *O Nordeste místico em branco e preto* (1945) tem duas faces, uma barroca e outra africana, é o espetacular que mobiliza o olhar, faz vibrar o corpo e os demais sentidos que ele encontrará nos candomblés baianos, o fausto de uma forma de arte expresso em um estilo de vida que atinge o domínio das subjetividades e dos sentimentos (Bastide, 1945, p. 33). É por uma estética-antropológica fundamentalmente barroca que Bastide vai pensar as artes, as cidades e a religião no dizer de Fernanda Arêas Peixoto (2011) que completa; “ele também olha (e avalia) a maior simplicidade e pobreza nos rituais do catimbó e xangôs visitados no Recife, tendo como parâmetro a exuberância (barroca) do candomblé da Bahia” (Peixoto, 2011, p. 396). Em Bastide (2011, p. 153) o Catimbó se destaca do Candomblé por uma “pobreza geral” que se expressa em vários aspectos do Catimbó, na mitologia, liturgia, calendário religioso e na materialidade que compõe o ritual, sendo todas essas características comparadas à rica e complexa estrutura do Candomblé. Não ficam expressas em seus escritos nada pontual sobre os modos de vestir catimbozeiro, e se assim fosse, considero que as roupas não escapariam dessa mísera e pobre estrutura. Bastide identifica no uso de alguns elementos como o fumo, o cachimbo, a manipulação da fumaça, do maracá e no culto aos caboclos, aspectos que identificam a origem índia do Catimbó.

Na década de 1950, o potiguar Luís da Câmara Cascudo em *Meleagro*, sua obra clássica já citada, o tema da indumentária aparece também desenhado sob o molde da referência e comparação com as vestes do Candomblé. Para o autor: “no velho catimbó, clandestino, humilde, obstinado na sua existência secular (...) *não há indumentária bonita*, bailado catucando os nervos, negras balançando na cadência entorpecedora dos atabaques” (Cascudo, 1978, p. 19 – *grifo nosso*). Mal poderia imaginar Câmara Cascudo

que em tão pouco tempo, algumas ausências por ele apontada no Catimbó estariam fortemente presentes nos cultos de Jurema: as cores, os vestidos, as contas, a dança e os ritmos que abalariam os toques para os mestres e mestras. Mesmo que Câmara Cascudo não perca de vista que na simplicidade o Catimbó era antes de tudo clandestino, é importante destacar que a sobrevivência desses cultos é fruto da atuação em “brechas” de um sistema que não permitia rastros de fumaça, nem o som do maracá, nesse sentido, de que adiantaria a beleza de uma roupa para uma “festa” que não podia existir?

Os estudos dedicados a indumentária nas religiões afro-brasileiras seguem a lógica das pesquisas com ênfase no Candomblé, que se destaca por um ritual em que a beleza, o esmero e investimentos no vestuário e outros paramentos são fundamentais no culto aos orixás. Em outra obra, agora no *Dicionário do Folclore Brasileiro*⁴⁸ (2012), Câmara Cascudo apresenta uma extensa definição de Catimbó, a qual destacamos:

(...) não é religião, não tem rituais maiores como o candomblé baiano, o xangô pernambucano e sergipano ou alagoano, ou a macumba carioca, não há indumentária especial, escola de filhas de santo, comidas votivas, decoração, bailados e instrumentos musicais (Cascudo, 2012, p. 186).

Na comparação tendo em vista o modelo ritual do Candomblé, o Catimbó ganha um espaço diminuto, reduzido ao grosseiro, entendido como supostamente simples. Quando afirma que: “não há indumentária especial”, chega-se a retirar de quem mesmo vestindo uma composição simples a considera especial no seu contexto e para sua realidade. Em pouco tempo a Jurema responde todas essas faltas com a inserção das comidas votivas sendo oferecidas aos mestres e mestras, os ritmos de suas toadas e batidas estonteantes de ilús⁴⁹.

Numa costura contemporânea e na classificação feita por Roberto Motta (1985, p. 119-120), a Jurema também comparada ao Candomblé é drasticamente simplificada, de

⁴⁸ Em boa parte do momento que escrevi a tese, o Brasil enfrentou uma fase muito crítica de um governo que (des)credibilizou a ciência e se esforçou em banir dos acervos públicos as obras de referência aos estudos culturais no Brasil. Entre os mais de 300 livros, uma das obras que foram banidas pela Fundação Palmares que teve como gestor Sérgio Camargo, foi a obra clássica de Câmara Cascudo, *Dicionário do Folclore Brasileiro*, entende-se que a obra tenha sido considerada como um risco, desviante e um perigo aos leitores/as de um Brasil que se quis retrógrado, fascista e ditatorial. A “Cruzada Ideológica”, nome dado a esse (des)serviço à cultura brasileira foi parte de um plano genocida de histórias e memórias de um Brasil plural e que se quis cristão, hetero, branco e patriarcal. Como parte do desabafo é preciso dizer que não foi fácil ser pesquisadora no Brasil e presenciar um desmonte na educação como visto no governo do Jair Messias Bolsonaro. Que bom que até finalizar a tese consegui atualizar a nota, alterando o tempo da ação do presente para o passado.

⁴⁹ Percussão característica dos cultos de Jurema na região, com sustentação de madeira na parte inferior em formato de cruz e com variações de tamanhos e sonoridades.

uma organização eclesiástica frouxa e informal, associada a camadas de baixos rendimentos econômicos. Não vamos encontrar nas origens do Catimbó os trajés montados para dar vida aos orixás, nem as cores que identificam e diferenciam os deuses que vem a terra para dançar, não por acaso, as reminiscências de costumes ameríndios, constituem a sua parte principal e caracterizadora, é no uso do maracá, do arco de flechar, no cachimbo e na fumaça, nas ervas e nas rezas que os rituais se mantiveram vivos e potentes. O interesse deste trabalho ultrapassa a forma comparativa de ver e agora, de escrever sobre o Catimbó tendo em vista o Candomblé, os traços que se apresentam nesta reflexão seguem outros rumos, interessa as multiplicidades de expressões do Catimbó-Jurema, entender as trocas e influências de um quadro atual que se apresenta já bastante diverso do que foi registrado pelos estudos pioneiros, pontos que se reinventaram nos “cruzos” com as religiões afro-brasileiras, o catolicismo popular, o espiritismo kardecista, a expansão e urbanização dos cultos na região. Considero ter panos suficientes para costurar essas mangas e assim, “há tudo a observar e não apenas a comparar” (Mauss, 2003, p. 417).

Na década de 1970 o paraibano Rene Vandezande (1975) orientado por Roberto Motta, observa as manifestações mediúnicas no seu estado, nas regiões que se estendem entre João Pessoa, Alhandra, Caaporã, Conde e Pitimbu. Reafirma o legado das populações indígenas no Nordeste e supõe que o culto da jurema no Catimbó tenha sua origem na presença indígena na região (1975, p. 135). Foi Vandezande quem situou Alhandra como o local de surgimento de nova religiosidade então conhecida como *Catimbó*, foi ele também quem primeiro mostrou seu processo de umbandização (Grunewald, 2020, p.163). O autor realiza uma etnografia dos rituais que nos auxilia na compreensão, entendimento e na possibilidade de análise de alguns trajés e objetos que compunham os rituais catimbozeiros em meados da década de 1970 na Paraíba. Nos registros não temos um acervo imagético, somente escrito. O chapéu aparece como um acessório de uso masculino bastante popularizado, crucifixos, imagens de Santo Antônio, campainha de metal, búzios, moedas, velas, cachimbos e maracás compõem uma “*mesa*⁵⁰”. A manipulação do cachimbo invertido⁵¹, na fumaça lançada sobre o corpo e no

⁵⁰ Termo local que identifica uma sessão mediúcnica onde todos sentam ao redor da mesa em concentração, entoando orações católicas e cânticos, aguardam a chegada dos mestres e mestras do além para trabalhar em favor dos presentes (Vandezande, 1975, p. 58). A sessão de Catimbó deve ser chamada “Mesa”, nome já assinalado por quantos já escreveram sobre o assunto (Carlini, 1993, p. 71).

⁵¹ Posição clássica do uso do cachimbo no catimbó, coloca-se a cabeça do cachimbo na boca e assim a fumaça é soprada pelo cano na direção desejada (Vandezande, 1975, p. 122).

som das sementes de jurema do maracá se fazem limpezas, afugenta, purifica, abre caminhos, desfaz um mal. Na descrição de uma variedade de rituais, destacamos alguns pontos: no *toré de caboclo*⁵², homens usam calça e camisa de cor clara, roupas comuns de cores desbotadas pelo sol, mas limpas (Vandezande, 1975, p. 64). No *toré de mestre*⁵³, destaca que “a assistência, os participantes da roda tendo aspecto de agricultores humildes, vestem roupas um pouco melhores que as utilizadas para o *toré de caboclos*” (Vandezande, 1975, p. 78). É na ocasião do *toré dos mestres* que Zé Pelintra se apresenta, na sua chegada, recebe um chapéu de couro na cabeça, pede cachaça, e lamenta: “eu não posso tombar, pois estou sem calça, segurando a saia de sua matéria” (Vandezande, 1975, p. 86). A fala de Sr. Zé Pelintra demonstra a importância da roupa adequada/apropriada para a sua manifestação/personificação em terra, ele deseja ser quem realmente foi e é, não há como Zé Pelintra “tombar” trajando roupas femininas. Vestir uma roupa considerada apropriada para a situação atua como um sinal de envolvimento nela (Lurie, 1997, p. 28). Nesse momento o autor aponta a necessidade de o corpo feminino poder usar uma calça para ser veículo da manifestação de um mestre catimbozeiro no corpo de uma mulher. Adiante falo mais detalhadamente sobre o personagem popular Zé Pelintra, considerado por Luiz Antônio Simas como o “mestre do chapéu de couro e príncipe da Jurema Sagrada”⁵⁴, como também sobre os usos das roupas em corpos diversos. Numa mesa de Catimbó em Caaporã, Rene Vandezande (1975) apresenta Zé Alexandrino em situação semelhante, em que foi necessário fazer mudanças numa peça de roupa feminina para assemelhar-se a uma calça para o mestre:

(...) toma uma saia muito larga, que estava pendurada a um prego na parede, veste-a e em seguida arregança-a entre as pernas prendendo a orla da saia atrás na cintura, fingindo uma calça de homem, dizia: eu sou macho, eu sou Zé Alexandrino (Vandezande, 1975, p. 116).

No município de Pitimbu, Rene Vandezande registra um *Catimbó Umbandista*⁵⁵, destaca o uso de fardas, o emblema no bolso das camisas indica: Centro Arataguy de Alhandra, “homens de calça azul escuro ou branca e camisas alvas, as mulheres de saias

⁵² Ritual ritmado para os índios, caboclos, envolve manifestação, canto e dança.

⁵³ Realizado uma vez por mês, no sábado à noite. Observa-se uma certa solenidade e dignidade no canto como na dança dos participantes (Vandezande, 1975, p. 78).

⁵⁴ Em fala proferida no dia 25 de fevereiro de 2021 quando participou de uma Live no Youtube com o tema: *O sujeito em posse de sua narrativa: Pelintras e Padilhas, a dança dos corpos encantados* no Festival Cajubi. Para assistir: <https://www.youtube.com/watch?v=CpiYxeGeZjo>. Acesso em 08 de março de 2021.

⁵⁵ Um culto à Exu, orquestrado com ilus, maracás e campainhas, cantos e danças em círculo perfeito com muita ordem (Vandezande, 1975, p. 112).

compridas, às vezes um pouco amareladas ou remendadas, mas todas estão de farda” (Vandezande, 1975, p. 110). O autor registra que nessas sessões havia poucos transes⁵⁶, diferente do “toré” e da “mesa” (p. 168). Os uniformes trazem ao ritual uma estrutura um tanto mais formal, os remendos indicam à roupa que atravessa o tempo, que foi rasgada e costurada para ser reutilizada, e o amarelado, sinal de roupas brancas envelhecidas/desgastadas. Objetos como retratos, moedas, búzios e pedras compõem as sessões de “*mesa de mestre*” e “*mesa de discípulo*” (1975, p. 169). Destaque a “*mesa branca*”⁵⁷, de forte influência kardecista e que constitui uma forma de transição para a Umbanda, considerada como instituição (1975, p. 172), um ritual sem trabalho, no sentido das mesas de Catimbó, é declaradamente um treinamento em função da “nova religião” (1975, p. 182). Segundo Grunewald (2020, p. 163) Vandezande explorou como o Catimbó tido como feitiço foi deixando de ser considerado crime e, em processo de umbandização, foi tornando-se legal. O trabalho de Rene Vandezande nos situa nos processos de expansão do culto de Catimbó e nas confluências desta com outras matrizes religiosas na região, características que também se expressam nas roupas e trajes elaborados para uma variedade de rituais e um maior número de entidades.

No início da década de 1990, José Ribeiro publica; *Catimbó: Magia do Nordeste* (1991) pela Editora Pallas, em um dos subtítulos da obra destaca: “Catimbó não é Macumba nem Candomblé” fazendo menção a um título já utilizado por Câmara Cascudo para dizer que;

Catimbó não possui uma hierarquia sacerdotal, não exige período de iniciação, não havendo preceitos especiais, rituais, cerimônias, *trajes*, toques, instrumentos de percussão, nem alimentos votivos, não se empregam danças, nem *vestimentas especiais* próprios desse culto. *Não há cores, vestidos, contas, enfeites especiais*. Como se observa, o Catimbó é mais uma mistura de catolicismo e espiritismo (*Grifo nosso* – Ribeiro, 1991, p. 01-04).

Eu diria que há cor no Catimbó, a predominância do branco, como podemos identificar na leitura iconográfica que fazemos ao longo da primeira sessão deste trabalho. Nos escritos de Rene Vandezande em *Catimbó* (1975) fica expresso uma variedade de rituais, o que sinaliza para a multiplicidade dos grupos que foram ganhando campo e

⁵⁶ Sendo este o elemento mais constante do Catimbó (Vandezande, 1975, p. 167).

⁵⁷ Rene Vandezande afirma que “essa instituição foi criada pela representante local da Federação dos Cultos Africanos do Estado da Paraíba” (1975, p. 171). Mais adiante fala da autoridade de dona Joana, como sendo a “Diretora local da Federação dos Cultos Africanos do Estado da Paraíba” (p. 182), era ela, Jardecilha Luíza de Souza, mestra Jardecilha que teve sua identidade preservada nos escritos do autor.

corpos, para dizer, um maior número de adeptos/as ao longo do tempo. A essa altura se mede que os escritos pioneiros deram um lugar de menor autenticidade ao culto do Catimbó, fortalecendo a ideia mísera de uma tradição que aparece como uma amálgama, uma soma de tradições e por vezes sem uma atenção devida aos processos de encontros dessas religiões no estado da Paraíba. Nesse alinhavo e fortalecendo pontos de encontros entre as tradições é que (d)obras contemporâneas como: *O Reino dos mestres* de Luiz Assunção (2006) procura analisar a tradição da Jurema na Umbanda nordestina. Segundo o autor;

Adjunto de jurema, beber jurema, segredo da jurema, catimbó, não importa o nome, o que interessa é registrar a similitude dessas práticas em períodos e culturas diversas. Convém também observar que os elementos dessas práticas, vividos por meio de um processo de reelaboração e reinterpretação, estão presentes no culto da jurema dos terreiros de umbanda do Nordeste brasileiro como um culto aos mestres catimbozeiros, aos caboclos indígenas e aos negros africanos (Assunção, 2006, p. 22).

Para ler esses encontros, entender as (re)elaborações e (re)interpretações “baixou” nesse toré os pensadores das encruzilhadas: Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino (2019), lançam a perspectiva do “cruzo” e nos dão linha e agulha para costurar esses retalhos de tecidos em solo paraibano. O caminho é pela esquerda, direção propícia a seguir e refletir sobre um ambiente cruzado. As encruzilhadas apontam múltiplos caminhos, outras possibilidades, reverbera a lógica do cruzo. O “cruzo” é um lugar onde não há substituição, mas sim um atravessamento, onde fronteiras se encontram e lá se reinventam em transformações necessárias ao próprio encantamento para se manterem vivas. A ideia aqui é entender o que se constrói nesses pontos de encontros traçados em convergência. Segundo Luiz Rufino;

Os saberes, nas mais diferentes formas, ao se cruzarem, ressaltam as zonas fronteiriças, tempos/espacos de encontros e atravessamentos interculturais que se destacam em saberes múltiplos e tão vastos e inacabados quanto às experiências humanas (Rufino, 2019, p. 86).

Esses saberes dobram o tempo, operam na lógica de enfrentamento do poder instituído de uma religião única e oficial, nos encontros ganham linhas para continuar a costurar seu zigue-zague, pontos em desalinhos, mas que convergem em novas peças, em diferentes tradições. Os encontros vêm de longe, fundiram práticas e costumes das diferentes religiões no Estado, que foram se organizando enquanto tal, num processo que é lembrado por alguns “marcos modernizadores⁵⁸” na Paraíba; pela promulgação da Lei

⁵⁸ Na linhagem contemporânea dos estudos sobre a Jurema, o trabalho de Carla Maria Almeida (2017) abrange a discussão sobre os “marcos”, identificando: em 1981, quando o então governador da Paraíba,

3.443⁵⁹ em 6 de novembro de 1966 que permitia a liberdade dos cultos afro-brasileiros no estado, pela criação da Federação⁶⁰ que regulamentaria o funcionamento das casas de culto, a filiação de juremeiras/os inclusive a cargos de direção, como é o caso da Mestra Jardecilha na cidade de Alhandra⁶¹ e “batismos” de casas de Catimbó com nomes de terreiros/templos/centros de Umbanda. É o momento de uma maior popularização desse último, marcando sua influência em vários rituais e matrizes religiosas na região.

A época marca o Catimbó se reorganizando enquanto culto, se enquadrando em condições de funcionamento das casas de Umbanda em meados da década de 1960 e posteriormente na década de 1980 com a chegada dos Candomblés na Paraíba. O Catimbó de origem ameríndia para estar na Federação dos Cultos Africanos do Estado da Paraíba (FECAEP) se funde ao afro-brasileiro, junto à Umbanda e Candomblé, se fortalece como Jurema ou Jurema Sagrada. É lícito perceber a forte influência que a FECAEP vai desempenhar no desenvolvimento destas práticas. A Federação pode ser considerada um marco na história das religiões afro na Paraíba, terá alcance para além somente do fator administrativo, influenciando na estrutura dos rituais. Novas configurações acompanham as emergências de novos tempos. Neste sentido há de se constatar que ao mesmo tempo em que foram fixadas tradições, em um contexto social dinâmico as referências vão se alterando, alternando-se e se construindo, as novas possibilidades de atuação dão margem à elaboração de celebrações e rituais. Nesse contexto, nos cruzos entre religiões, política e federação, as reinvenções se apresentam como a própria condição de conservação e permanência.

Essas formas de fundir e incorporar resultaram nas transformações do Catimbó, que apresentará na Jurema novas roupagens, “será submetida a uma reinterpretação mitológica e ritual” (Salles, 2004, p. 99) quando do encontro com a Umbanda e

Tarcísio de Miranda Burity, sancionou a Lei Estadual 4.242/81, a qual teve como disposição a isenção da participação da polícia militar na fiscalização e repressão aos cultos afro-paraibano, em 1986 o ofício 184/86 autorizou as crianças e adolescentes a participarem dos rituais e festas das religiões afro-indígenas e em 1988, com a promulgação da Constituição, através do Artigo 5º, foi assegurado em todo o território da federação a liberdade de consciência e de crença, seu livre exercício e garantia de proteção aos locais de culto e suas liturgias (Almeida, 2017, p. 22).

⁵⁹ Que garantia aos praticantes dos cultos afro-brasileiros liberdade de culto (Salles, 2010, p. 91).

⁶⁰ FECAEP- Federação dos Cultos Africanos do Estado da Paraíba, surgida em 1966, fundada e presidida durante muito tempo pelo pai de santo umbandista, Carlos Leal Rodrigues. A institucionalização das religiões afro no Estado advém da promulgação da Lei Estadual 3.443, de 6 de novembro, que tornou “livre o exercício dos cultos africanos em todo o território do Estado da Paraíba, observadas as disposições constantes desta lei” (Gonçalves, 2012, p. 03).

⁶¹ Como apontam; Salles (2010) e Lima Segundo (2014; 2015).

Candomblé no contexto nordestino e mais precisamente paraibano. Na linhagem contemporânea destaco alguns trabalhos que vem debatendo questões relativas ao que chamo de “cruzos” e as reinvenções do campo religioso afro-brasileiro e paraibano.

Sandro Guimarães Salles em: *À sombra da Jurema: a tradição dos mestres juremeiros na Umbanda de Alhandra* (2004), tenta compreender o encontro entre a Jurema e a Umbanda no litoral sul da Paraíba e destaca que: “Estas mudanças, contudo, não ocorreram de modo passivo, mas dentro de um processo dinâmico e dialético” (Salles, 2004, p. 99). Idalina Santiago (2006) em: *A Trajetória religiosa da “Umbanda cruzada com a Jurema”*, trata do itinerário das diferentes matrizes religiosas na capital paraibana, João Pessoa. Aponta autores como Bastide (1945) e Nascimento (1994) que identificam o Catimbó paraibano como remanescente ou variante de práticas mágico-religiosas, cuja origem se localizaria em processos de transformação cultural experimentados por populações indígenas em contato secular com a sociedade envolvente, aponta também a influência negra no Catimbó, tendo sinalizado a primazia dos negros bantos nesta região do Nordeste, os quais se adaptaram à religiosidade indígena em virtude de esta estar centralizada, como a sua, na descida do deus ao corpo humano e subsequente transformação da personalidade. (Santiago, 2006, p. 02-03). Destaque ao trabalho desenvolvido e aos artigos escritos por Giovanni Boaes Gonçalves⁶² em pesquisa de pós-doutoramento, supervisionada por Vagner Gonçalves da Silva (USP), que vai destacar a Umbanda como um marco importante para compreender a constituição das religiões afro-brasileiras em João Pessoa (PB) reforçando que:

O delineamento do campo em questão liga-se à chegada da Umbanda à cidade, na década de 1960. Destacam-se no processo: a liberação do culto por Lei Estadual, surgimento da primeira federação (FECAEP), primeiros registros oficiais de terreiros, reconhecimento de pais de santo, uso de tambores nos rituais e eventos de divulgação da religião por meio de Mostras de Umbanda e Festas de Iemanjá nas praias, entre outros. A Umbanda, o Catimbó/Jurema, e a partir da década de 1980, tornou-se interlocutora principal do recém-chegado Candomblé (Gonçalves, 2012, p. 01).

Um dado bastante importante que o autor traz, é sobre o surgimento das primeiras lojas de produtos religiosos destinados à prática religiosa afro-brasileira em meados da segunda metade da década de 1960 na capital paraibana (Gonçalves, 2012, p. 11). Discutirei as questões de mercado no capítulo terceiro. Todo esse movimento está vinculado a transformações ocorridas na sociedade brasileira em fins do século XIX e

⁶² Nos artigos: *Catimbó, Umbanda e Candomblé: O campo religioso afro-brasileiro em João Pessoa e Do Catimbó ao Candomblé: circularidades nas religiões afro-brasileiras na Paraíba/Brasil* (2012-2013).

início do século XX⁶³, vinculando sua formação e difusão com o movimento de consolidação da sociedade urbano-industrial-classista (Santiago, 2006, p. 05). Há um esforço entre pensadores, instituições, programas, revistas e Congressos em organizar e divulgar a ideia de uma religião nacional, daí que surgem as Federações, fortalecendo o movimento de expansão e institucionalização dos cultos afro-brasileiros, “unir para vencer, era o projeto das federações de Umbanda” (Birman, 1985, p. 94). As antigas “mesas de Catimbó”, como eram conhecidas as sessões abertas para atendimento ao público, primeiras formas de manifestação das religiões afro-brasileiras na Paraíba, vão “incorporando elementos e adaptando-se à emergência de novas demandas apresentadas pela FECAEP” (Gonçalves, 2012, p. 06) para que fossem reconhecidas enfim, como religião e não mais como “baixo-espiritismo”. O Catimbó foi assim, uma estrutura aberta a inovações e acréscimos numa constante pela sobrevivência. Na medida em que o Catimbó-Jurema foi se umbandizando, a Jurema foi se fortalecendo como o culto remanescente indígena, assumindo também em sua estrutura fortes traços afro-brasileiros, no entanto a bebida jurema, o cachimbo e a fumaça que a identificam, permaneceram e a diferenciam de outras matrizes afro-religiosas. Os aspectos identitários da Jurema são conferidos a partir da permanência dos elementos que a caracterizam (Almeida, 2017, p. 56). São palavras de Lêda Maria Martins em *Afrografias da Memória*:

(...) as culturas negras nas Américas constituíram-se como lugares de encruzilhadas, interseções, inscrições e disjunções, fusões e transformações, confluências e desvios, rupturas e relações, divergências, multiplicidade, origens e disseminações (Martins, 1997, p. 25).

Leda Maria Martins é ponta de lança na ideia do “cruzo”, esse lugar potente, fecundo e que sinaliza a expansão das variadas manifestações que se encontram em terras paraibanas, nordestinas e brasileiras. Inspiro-me em reflexões de Luiz Antônio Simas e pensando uma cultura de *frestas*⁶⁴, as incorporações de novos traços no Catimbó podem ser pensadas como uma tática de atuar nas *brechas* de um sistema que desejou extinguir a fumaça e apagar os cachimbos. Podemos falar de uma Jurema no âmbito da Umbanda⁶⁵, no entanto fortalecer que, o Catimbó da fumaça e do cachimbo permanecem vivos como um dos aspectos centrais do culto da Jurema. O que a Umbanda em algum momento

⁶³ Sobre a formação da Umbanda ver: Birman (1985), Magnani (1991), Negrão (1996).

⁶⁴ Espaço difícil de entrar e onde conseguiram permanecer vivos e em movimento os grupos minoritários que foram relegados à margem. A fresta é um espaço de resistência no dizer de Luiz Antônio Simas.

⁶⁵ Assunção (1999), Salles (2004).

tentou eliminar por incompatibilidade com as “concepções evoluídas⁶⁶”, por vezes, de um kardescismo que desejava se distanciar das origens negras e índias é parte da exigência dos processos de burocratização das instituições religiosas no país e no Estado, e foram exatamente os traços que permaneceram e continuam a identificar, hoje, o que se conhece por Jurema na região. Fazendo-nos pensar no símbolo de resistência expresso no cachimbo, no fumo e na fumaça. Esse objeto ganhará espaço na próxima seção, na reflexão sobre a importância da cultura material, a forte presença e permanência do cachimbo nos usos e costumes das variadas populações que habitaram a região do Nordeste brasileiro em diferentes tempos, passados remotos e presentes fortalecidos.

O Catimbó transitou entre fronteiras, alargando pertenças e cingindo⁶⁷ um movimento de revalorização da Jurema e de cidades paraibanas como Alhandra⁶⁸, quando o assunto é a sustentação cosmológica da ciência do Catimbó na Jurema e sistematização de princípios da sua cosmovisão como fortalecido por Alexandre L’Omi L’Odo (2017). Restou a uma Umbanda de caráter popular o trabalho o qual o Kardescismo e a *umbanda-branca* tentaram depurar, onde a bebida e o fumo não se somavam a um ritual de caráter mais sério e meditativo e nada festivo. Essa Umbanda conectada as classes populares, atuou também nas margens, nas brechas do proibido, lugar já relegado ao Catimbó, não há toa essas fronteiras se esbarram e desbotam quando é derramado nessa encruzilhada a bebida jurema. Aqui foi lançado no “cruzo” a ideia de que as reinvenções acontecem como ajustamentos sociais e políticos na busca pelo fortalecimento em adquirir “novos corpos”, que agora: levantam da mesa, dançam, giram, gargalham e porque não morreram, logo, ainda existem. Foram assimilados na Jurema:

(...) os exus e pombagiras, pretos-velhos, baianos, processos de recolhimento, sacrifício, assentamentos e festas de apresentação de iniciados, além da roda de santo (gira), os tambores (ilus), os cânticos, pontos riscados, os trabalhos mágicos (linhas de direita e esquerda). As cidades da Jurema, enquanto morada das entidades, passam a ser representadas pelos pejis de Jurema, onde são colocados os assentamentos e os apetrechos dos diversos espíritos (Boaes, 2012, p. 07).

⁶⁶ Em (Magnani, 1991, p. 25).

⁶⁷ Cingir: Costurar, remendar tecido.

⁶⁸ É importante destacar que essa projeção de Alhandra como local de origem do Catimbó-Jurema é atravessada por questionamentos, haja vista envolver aspectos que dizem respeito à esse momento da busca por legitimidade e reconhecimento da religião, o que por ventura tem a ver com a institucionalização dos cultos afro na região e o papel da FECAEP para a divulgação desse mito de fundação, como aponta Geovanni Boaes Gonçalves (2014, p. 17).

Não bastou só resistir, fora preciso se reinventar, atuar nas “frestas” e promover “festas”. Segundo Luiz Antônio Simas, as festas obedecem a uma dimensão de redes de pertencimento, de identidades, sociabilidades, com maneiras de lhe dar com o mundo e produzir um mundo de beleza no precário⁶⁹. A lógica da festa dá existência material, corpórea, visual e sonora a personagens que serão esteticamente representados, uma dimensão que será mais bem descrita nas seções a seguir.

A resposta dada pelo Catimbó é o aumento da batida no som, agora com percussões que marcam os torés e os pontos cantados para os mestres/as, o aumento da forte vibração nas cores, a essa altura podemos ver e afirmar que nos trajes juremeiros houve um ganho gradual da cor, os corpos-espacos-terreiros estamparam-se de natureza, são como jardins para as flores e folhas das chitas e chitões⁷⁰. As roupas contribuem para um ambiente entusiasmante, divertido, festivo e dinâmico, os alimentos votivos fortalecem e alimentam um maior número de entidades cultuadas, preparando novos/as juremeiros/as, invocando o encanto para enfrentamento das demandas dos novos e no combate aos velhos tempos de uma costura atravessada pela precariedade, rejeição e violência.

Se não há incontáveis materiais escritos sobre a Jurema, limitadas também são as bibliografias sobre a indumentária religiosa afro-ameríndia. O mesmo já não se pode falar quando o assunto é o Candomblé, a quem tem sido destinado os principais estudos sobre o tema estética afro-brasileira⁷¹. Ao que podemos constatar, na literatura deixada pelos escritos e nas linhas pioneiras ainda que de valor inquestionável, o tema da indumentária e estética catimbozeira-juremeira não foi o objeto central nas/das investigações, apenas citadas como parte dos dados etnográficos que compõem essas (d)obras, o tema foi tratado de modo bastante superficial, o que justifica o presente interesse desta investigação.

⁶⁹ Fala proferida no curso: *Entre Tambores e Procissões: Festas e Frestas da Brasilidade*, março de 2021. Pensando a afrobrasilidade e as festas realizadas pelos terreiros no terreiro de nome Brasil.

⁷⁰ Na obra *Uma festa das cores* (2019), Ronaldo Fraga e Anna Gobel nos guiam numa viagem as memórias de um tecido brasileiro, nos apresentando a Chita, o Chitão e até a Chitinha. Tecido conhecido como “Chintz” na Índia, que chega até o Brasil pelas mãos dos portugueses, na segunda metade do século XIX, quando a indústria têxtil brasileira crescia a todo vapor. Alegre e afetuosa logo caí no gosto das gentes simples, nas roupas de dançar de homens e mulheres, nas festas populares do Norte e do Nordeste brasileiros (p. 22-23). Adiante veremos os mais diversos usos do tecido no universo do vestir juremeiro.

⁷¹ Para citar alguns: *Axós e Ilequês: rito, mito e a estética do Candomblé*, de Patrícia Ricardo de Souza (2007), *O Axé nas roupas: Indumentária e memórias negras no Candomblé Angola de Redandá*, de Hanayrá Negreiros de Oliveira (2017) e *Roupa de santo: marcadores identitários das religiões de matriz africana*, de L’Hosana Céres de Miranda Tavares (2017).

Os escritos pioneiros, como pontas de agulha, vão à frente, abrindo caminhos para as linhas que desejam seguir as costuras do tempo. Macerando os escritos, bebendo nesta fonte de saber, reconheço o grande esforço intelectual e científico já realizado e o auxílio que essas (d)obras nos dão para seguir avante nas costuras e estudos sobre o tema. Na busca por trabalhos e na produção do estado da arte, que nos atualiza sobre as tendências e a forma como o tema tem sido trabalhado nos últimos anos, também não foi encontrado nenhum trabalho em nível de dissertação e tese sobre a estética e indumentária no culto da Jurema. A busca no banco de tese da capes teve por referência palavras-chaves como: Jurema, Catimbó, moda, vestuário, estética e indumentária. Entre os trabalhos encontrados e que inspira essa tessitura, estão as dissertações: *Trapo Formoso: o vestuário na Quimbanda* (Teixeira, 2005); *Por uma antropologia compartilhada: Diálogos entre roupas e fotografias no Terecô* (Freire, 2018); *Vinha caminhando a pé, para ver se encontrava uma cigana de fé: o culto aos espíritos ciganos no Catimbó-Jurema do Ilê Axé Nagô Oxauiá (Caicó/RN)* (Vale, 2018).

Em 2020 o lançamento da obra *Jurema* de Rodrigo Grunewald abre mais portais de entendimento e expansão da ciência da jurema, uma obra que a meu ver já nasce entre os “clássicos”. Rodrigo é um pesquisador residente na Paraíba, professor da UFCG, um dos nomes no Nordeste e Brasil quando o assunto é a jurema, celebro o lançamento da obra no momento de escrita da tese, trazendo um amplo panorama sobre os usos, diferentes lugares, momentos históricos e contextos religiosos marcados pela importante e central presença da Jurema. O autor confirma e afirma a indianidade que a Jurema comunica e pontua o espaço subalterno relegado à Jurema numa estrutura de pensamento moderno e colonial que dificulta reconhecer a agência da planta. O autor faz o percurso do Catimbó à Umbanda, nesse sentido também percorre a trilha dos escritos pioneiros até a Jurema Sagrada na atualidade, situando o nosso intento e nos fazendo pensar algo para além do já escrito.

No arremate desta primeira seção, destaco a importância das etnografias realizadas pelos estudos pioneiros, do esforço em produzir os primeiros registros materiais sobre o tema e na construção dos acervos materiais e fotográficos (públicos ou privados) que darão margens e nos deram imagens para refletir sobre a importância da cultura material, como também, seu sentido documental para preservação da memória, identidade de comunidades, ademais, como instrumento importante para criação de novas narrativas. No alinhavo do tempo e pelo viés da indumentária é possível entender como

os objetos e as imagens são instrumentos de memória/recordação e de valor na compreensão do passado catimbozeiro e entendimento do presente juremeiro.

1.2 - Costuras entre cultura material e antropologia visual

“Louva-se o pioneiro trabalho de Mário de Andrade, Câmara Cascudo, Renato Almeida, entre outros etnógrafos/folcloristas, que se dedicaram às coisas populares, porém sem ênfase na cultura material”
(Lody, 2010, p. 29).

A cultura material não foi o foco dos trabalhos de etnógrafos/folcloristas na busca por entender a cultura popular, não à toa, é o objetivo deste trabalho, avançar para além do já dito, vivido, escrito sobre os modos de ser e vestir catimbozeiro e se preciso for, remendar essa lacuna com pedaços de chitas floridas, já que a lógica da roupa oferece uma maneira de compreender e um meio de estudar as transformações sociais que ocorrem nos aglomerados urbanos (Roche, 2007, p. 20).

As histórias desses grupos foram invisibilizadas, criminalizadas, sua crença, seus costumes, práticas e ritos foram proibidos, seguem na luta contra o apagamento, essas histórias não estão nos livros, vem chegando à academia e tardou em serem reconhecidas como objetos de estudo de valor à compreensão da cultura brasileira. A iconografia dos personagens (encantados/as que compõem a dimensão ontológica da religião) são escassas, poucos são materializados em ambientes públicos, pouco vimos e quase nada sabemos sobre essas imagens. A roupa considerada por tempos e por muitos como objeto de consumo e sem valor cultural foi também relegada à margem, quero dizer, tardou em ser considerada como objeto de estudo. É a abordagem antropológica e a literatura etnográfica que vai mostrar o valor das roupas e objetos têxteis como parte significativa dos estudos da cultura material, mesmo que ao longo da história da disciplina nem sempre os estudos dos objetos tenham sido destaque como tema específico de descrição e análise. Não será exagero afirmar que o entendimento de quaisquer formas de vida social e cultural implica necessariamente na consideração de objetos materiais. (Gonçalves, 2007, p. 15-16).

Por cultura material entende-se o estudo da cultura agregado aos objetos, a instrumentalidade produzida que compõe, monta, veste, decora, adorna e identifica indivíduos e grupos. É a partir de coordenadas teóricas, fundadas numa concepção de cultura como um agregado de objetos e traços culturais, que veio a se delimitar uma área

de pesquisa: os chamados estudos de “cultura material (Gonçalves, 2007, p. 17). “Mais que um sentimento estético ou de utilidade, os objetos nos dão um assentimento à nossa posição no mundo, à nossa identidade” (Bosi, 1994, p. 441). Já a cultura visual, é um campo de estudos que pensa a imagem como vetor de comunicação, linguagem e conteúdo. Vale destacar que a fotografia também tardou em ser (re)conhecida como possibilidade de conhecimento, instrumento de apoio a pesquisa e informação multidisciplinar. No entanto a imagem pode e deve ser utilizada como uma narrativa visual que informa o relato etnográfico com a mesma autoridade do texto escrito (Bianco; Leite, 1998, p. 199). Segundo Sarah Pink (1992), cientista social com destaque aos trabalhos etnográficos e uso de métodos visuais diz que:

O campo da antropologia visual inclui três domínios separados, embora interdependentes: 1. O estudo das manifestações visuais da cultura – expressão facial, movimento corporal, dança, vestuário e adornos corporais, uso simbólico do espaço, ambiente arquitetural e construído, os objetos. 2. O estudo dos aspectos picturais da cultura, das pinturas das cavernas a fotografias, filmes, televisão, vídeo doméstico, etc. 3. O uso dos meios visuais para comunicar o saber antropológico (Pink, 1992, p. 124).

A autora ao situar a proposta da disciplina, também nos situa aos objetos e objetivos deste trabalho. Para este empreendimento, os acervos fotográficos e objetos de museu tornam-se valiosos instrumentos de articulação à investigação e pontos de partida a reflexão, uma forma de trazer objetos e abrir os baús de memórias para serem vistos, ou até mesmo para pensar o que não pôde ser visto ou vestido. Os acervos nos falam sobre práticas comuns que caracterizam hábitos sociais de uso, acessos e/ou limitações, enquadramentos do passado, para usar a linguagem da fotografia, elementos estéticos que nos possibilitam a criação de novas narrativas. Aqui a imagem e a memória ganham o centro da discussão. Autores como Boris Kossoy (1989; 2007) nos auxiliam nas tramas do tear, para quem: “Fotografia é memória e com ela se confunde. Fonte inesgotável de informação e emoção. Memória visual do mundo físico e natural, da vida individual e social” (Kossoy, 1989, p. 101). Para reflexão sobre os lugares de memória e espaços de recordação, Aleida Assmann (2011) nos auxilia a pensar a *memória cultural*, que supera épocas, está viva e protegida, se mostra como uma maneira especial de processar as amplas malhas de problemas que concernem ao todo da sociedade (Assmann, 2011, p. 22). Em entrevista a autora nos diz:

Lembrar e esquecer passaram a ser reconhecidos como aspectos importantes tanto da convivência em sociedade quanto também da política. A lembrança da história em comum desempenha um papel muito relevante para o pertencimento político das gerações posteriores, como provam diversas cerimônias nas quais se celebra a memória nacional. Enquanto a memória individual está ligada ao curto espaço de tempo da vida de uma pessoa, se esvaindo com o fim da mesma, a memória cultural de longo prazo, que perpassa diversas gerações, está ancorada na mídia, nas instituições e nos rituais (Assmann, 2011⁷²).

A memória cultural que está hospedada em objetos, preservada nos museus e nas fotografias de acervos interessam a essa sessão. Muitos caminhos levam à memória, as Ciências das Religiões têm me proporcionado viagens ao passado, com rota traçada pelos estudos das religiões afro-indígenas do estado da Paraíba, tendo como guia as modelagens teóricas que tratam sobre os estudos de memória e na prática, para orientação do uso de técnicas e instrumentos, a perspectiva antropológica. Estudos antropológicos sobre a cultura material (Miller, 2013; Appadurai, 2021) e sobre o valor da imagem na experiência etnográfica (Barbosa, 2016) reforçam uma perspectiva analítica potencial e efetiva aos estudos de memória, indumentária, imagem e religião. A fotografia como meio de armazenamento é um suporte de leitura, é por ela e através dela que teremos acesso às imagens vestimentares de um tempo. Aleida Assmann (2017) vai chamar de *médiuns*, os meios culturais e técnicos da memória e para autora:

A fotografia, no entanto, funciona como uma ressurreição, ela também se torna o *médium* mais importante da recordação, pois é considerada o indício mais seguro de um passado que não existe mais, como estampa remanescente de um momento passado. A fotografia preserva desse momento do passado um vestígio do real com que o presente está ligado por contigüidade, por contato: “A fotografia é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, participaram das radiações que vêm atingir-me, a mim, que estou aqui” (Barthes apud Assmann, 2011, p. 238).

As fotografias nos atingem de modo a estimular à lembrança, à reconstituição, a inspirar leituras, criar analogias, formas possíveis de (re)viver e transcrever, num limiar entre o passado e no presente estudo. São as imagens documentos insubstituíveis cujo potencial deve ser explorado (Kossoy, 1989, p. 20). Importa a esta reflexão a estética que salta nos registros, o universo e a vida que se expressam nas indumentárias e na própria estética da fotografia.

⁷² Em entrevista: “Qual é o significado real da lembrança?” (2011) para o Goethe Institut, disponível em: <https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/fok/cul/20809570.html> Acesso em: 03/11/2021.

Os espaços museais, instituições museológicas, historicamente foram e são espaços férteis ao desenvolvimento dos estudos e investigações sobre a cultura material, onde o passado é publicamente exposto a um presente de reflexões. Os locais de hospedagem de acervos materiais estiveram no trajeto da pesquisa como importantes espaços de visitas ao entendimento do valor da cultura material. Segundo o antropólogo Daniel Miller (2013, p.10-11) a melhor maneira de entender, transmitir e apreciar nossa humanidade é dar atenção à nossa materialidade fundamental, para quem também as sociedades não industriais são culturas tão matérias como a nossa. É o que vamos comprovar ao visitar o Museu do Homem Americano no estado do Piauí, berço dos estudos arqueológicos brasileiros, um dos pontos de memória essenciais a essa costura. Outro ponto é a visita ao acervo de José Simeão Leal na capital paraibana. Vamos até lá!

Em visita ao Museu do Homem Americano, localizado no Parque Nacional Serra da Capivara (PI) no ano de 2015 encontro um rico acervo de objetos que demonstram o uso de cachimbos, colares e adereços por populações pré-históricas que habitaram as Américas. Num passado não tão remoto tenho acesso ao acervo fotográfico produzido pela Missão de Pesquisas Folclóricas (MPF) de 1938 em viagens ao Nordeste. Essas fotografias serão materiais de consulta e análise para reflexões que proponho tecer. No presente ato da pesquisa tive acesso ao Acervo de José Simeão Leal (1908-1996), paraibano, nascido na cidade de Areia que se destacou na cena literária, cultural, artística, no universo intelectual brasileiro e que a partir de 1940 iniciou pesquisas sobre a cultura popular na Paraíba, bastante inspirado pela visita da MPF ao estado. José Simeão Leal é uma referência nos estudos do folclore brasileiro, pouco conhecido/referenciado no seu próprio estado, sendo ele um agente de transformação social e cultural. Essas conexões vão fazendo todo sentido quando o objeto de reflexão são os materiais elaborados, um acervo de significados expressos na estética espacial e corporal que constitui o universo cultural-mágico-religioso do Catimbó-Jurema na Paraíba.

Os acervos visitados são pontos de memória, pontos de partida e recursos de investigação para analisar objetos e indumentárias que possibilitem melhor compreender, caracterizar e diferenciar o culto do Catimbó-Jurema de outras matrizes afro-religiosas. Enquanto arqueólogos das imagens, cabe a nós penetrarmos nestes meandros da memória iconográfica, na tentativa de resgatarmos as tramas e mistérios que envolveram sua gênese (Kossoy, 2007, p. 135). Pretendo demonstrar que a expressão imagética e estética se apresentam como extremamente importante na preservação da memória religiosa, auxiliando na (re)constituição de um processo histórico do ato de vestir, trajeto que ao

longo do tempo tem identificado transformações não somente nas roupas e objetos de usos, mas na prática social, nas ideias e valores de grupos e comunidades. Imagens fotográficas retratam a história visual de uma sociedade, documentam situações, rituais e atores sociais, aprofundam a compreensão da cultura material, sua iconografia e suas transformações ao longo do tempo (Bianco; Leite, 1998, p. 199-200). As três fontes de consulta, entre museu e acervos aparecem como locais de memória fundamentais a reflexão, objetos e imagens nos guiam ao passado catimbozeiro em direção à compreensão de um presente juremeiro. Para conhecer o Catimbó-Jurema e localizar essa lembrança fora preciso desenrolar vários fios de meadas diversas, pois ela é um ponto de encontro de vários caminhos, é um ponto de convergência dos muitos planos do nosso passado, me inspira nesse (des)novelar a autora Eclea Bosi (1994, p. 413).

Em uma viagem a cidade de São Raimundo Nonato no sul do estado do Piauí, Nordeste brasileiro, tive a oportunidade de conhecer parte do trabalho e legado científico da Fundação Museu do Homem Americano (FUMDHAM), dirigida pela arqueóloga Niède Guidon, reconhecida mundialmente pela luta a favor da Unidade de Conservação da Caatinga, o Parque Nacional Serra da Capivara. Segundo informação no site do Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade (ICMBio⁷³):

O Parque Nacional (Parna) da Serra da Capivara foi criado através do Decreto de nº 83.548 de 5 de junho de 1979, com área de 100 000 hectares. A proteção ao Parque foi ampliada pelo Decreto de nº 99.143 de 12 de março de 1990 com a criação de Áreas de Preservação Permanentes adjacentes com total de 35 000 hectares. Localizado no semi-árido nordestino, fronteira entre duas formações geológicas, com serras, vales e planície, o parque abriga fauna e flora específicas da Caatinga. Pelo seu valor histórico e cultural, o Parque Nacional da Serra da Capivara foi declarado pela Organização das Nações Unidas pela Educação, Ciência e Cultura (UNESCO), em 1991, Patrimônio Cultural da Humanidade (ICMBio).

Os museus são vitrines de expressões do nosso passado e cultura. Nas fotografias de minha autoria neste trabalho, estarei trabalhando com a ideia de “vitrine de imagens”, onde trabalho na seleção de alguns registros, monto a vitrine e exponho para o leitor/a, como forma de acesso ao texto visual produzido no meu campo de pesquisa. A menção as vitrines nos aproximam de um espaço de divulgação e exposição, bastante difundido na área da moda, nos museus, comércios e outros espaços que tem por finalidade, expor, dar visibilidade. As exposições em museus trabalham com insígnias, adereços, indumentárias pensando num formato mais amplo, uma variedade de artigos que compõem as diversas coleções e neste trabalho as imagens fotográficas fazem esse papel.

Na vitrine de imagens a seguir, pensando o entrelaçamento do objeto e da imagem, convido o leitor/a a vislumbrar alguns materiais encontrados em escavações

⁷³ Para mais informação: <https://www.icmbio.gov.br/portal/visitacao1/unidades-abertas-a-visitacao/199-parque-nacional-da-serra-da-capivara> . Acesso em: 28/04/2021.

arqueológicas feitas no território do Parque Nacional Serra da Capivara (PI), materialidades que resistiram ao tempo, que falam sobre épocas, sobre uma constante no gosto de adornar-se, nos usos e costumes do passado e que nos conectam a presente análise:

Imagens 6: Museu do Homem Americano. São Raimundo Nonato - PI, 2015.





Fonte: fotografias e acervo: Larissa Lira.

Ao refletir sobre memória coletiva e o espaço, a sensação de permanência e estabilidade que os objetos materiais oferecem, Maurice Halbwachs diz que:

Cada objeto reencontrado e o lugar que ele encontra no conjunto nos recordam uma maneira de ser comum a muitas pessoas e, quando analisamos esse conjunto e lançamos nossa atenção a cada uma dessas partes, é como se dissecássemos um pensamento em que se confundem as contribuições de certa quantidade de grupos (Halbwachs, 2003, p. 158).

A partir da Missão Franco-Brasileira para o Piauí (1973) vestígios arqueológicos foram sendo descobertos, verdades soterradas estavam submersas, de camada em camada, em muitas escavações vão-se encontrando esqueletos e artefatos, nos paredões, nas tocas de inúmeros sítios arqueológicos as pinturas pré-históricas se apresentam como arquivos da memória, hoje inscritas como patrimônio mundial da humanidade. Os achados materiais e estéticos produzidos de cerâmica e sementes indicam matérias-primas, técnicas de fabricação, contexto de usos e costumes das populações que habitaram a região do Nordeste brasileiro. Boris Kossoy (2007) ao refletir sobre os *Tempos da Fotografia* as divide em tempo da criação e tempo da representação, afirma também que as peças arqueológicas estão petrificadas no segundo, “cuja poeira removemos cuidadosamente, na tentativa de descortinarmos as sucessivas camadas que constituem sua espessura histórico-cultural, sua memória” (p. 135). Óbvio que a intenção deste trabalho não é o aprofundamento nas questões que envolvem os achados pré-históricos e o valor dos sítios arqueológicos, as linhas que atravessam essas costuras é o interesse pelas coisas do passado e como isso pode ajudar a pensar a permanência do passado no presente e a importância do passado para o futuro. Esses fios de memória apresentam uma longa história como também nos orienta a pensar que outros tantos fios ainda serão acrescentados a trama que está sendo tecida neste trabalho. A presença de grupos humanos no sudeste do Piauí há pelo menos 60 mil anos não pode e não tem sido ignorada pela comunidade científica, assim como não ignoramos a importância da cultura material para entender e localizar no tempo o uso de alguns objetos como o cachimbo, em especial, para falar da sua presença, reconhecendo sua influência na/para a religião de destaque na presente pesquisa e no Nordeste brasileiro.

Sobre a origem do nome Catimbó, Câmara Cascudo nos traz algumas informações sobre o termo:

Os verbetes dicionarizados e mais conhecidos adiantam algumas polegadas. Moraes, edição de 1831: “CATIMBAU – Homem ridículo. No Brasil, cachimbo pequeno, velho”. Domingos Vieira, edição de 1873: “CATIMBAU

– Termo do Brasil. Cachimbo pequeno. Termo chulo. Homem ridículo.” (...) CATIMBAO, segundo uma definição que encontramos, é cachimbo de tubo comprido e fumarento, e como escreve Moraes, cachimbo pequeno, velho, vindo daí, naturalmente nas sessões de feitiçarias, Catimbós ou Catimbaus, figurar o cachimbo como um dos principais objetos da “mesa” e convenientemente usado segundo o grotesco cerimonial do ato (Cascudo, 1978, p. 30-31).

E completa: “De qualquer modo, Catimbó é cachimbo (...) porque sem cachimbo não havia Catimbó (Cascudo, 1978, p. 32). É sabido que o termo Catimbó pode ter significados para além de *cachimbo*, mas também o representa e o apresenta como instrumentalidade funcional ao culto do Catimbó que junto ao fumo produzem à fumaça, essencial nas práticas mágico-religiosas dos catimbozeiros/as. Numa linha contemporânea, Luiz Antônio Simas (Simas, 2019, p. 11⁷⁴) costura que: “As versões mais difundidas sobre a origem da expressão evocam desde o tupi antigo (caa-floresta + timbó – topor causado por fumaça), até variações da expressão cachimbo, apetrecho muito usado pelos catimbozeiros”.

A vitrine exposta nas fotografias demonstra o uso de objetos e adornos por povos originários de diferentes épocas e lugares, com isso não quero dizer que os povos que por ventura fizeram uso dessa instrumentalidade na localidade que corresponde ao Parque Nacional Serra da Capivara no Piauí fossem catimbozeiros/as, faziam Catimbó por usarem cachimbos, e até fossem, mas o que se pretende marcar é o uso do instrumento que caracteriza a prática (o cachimbo) que está presente no passado e nos auxilia a refletir sobre a importância do objeto para caracterização e identificação do culto de Jurema. O trabalho *Juremologia: uma busca etnográfica para sistematização de princípios da cosmovisão da Jurema Sagrada* (2017) de Alexandre L’Omi L’Odo, faz uma viagem a um passado distante na busca de traços que indicam a relação das comunidades pré-históricas em rituais ligados à árvores, o autor também faz referência ao Parque Nacional Serra da Capivara para citar e mostrar a imagem de uma inscrição rupestre na região da Toca da Entrada do Pajaú no Baixão da Vaca, que representa figuras humanas em rituais que fazem reverência à árvores, o que poderia ajudar a avaliar a atual prática da Jurema Sagrada contemporaneamente no Nordeste (L’Omi L’Odo, 2017, p. 40). A imagem que

⁷⁴ No texto; *O complexo das macumbas: catimbós* no livro *Macumbas e Catimbós* (2019) de Alessandra Leão, artista pernambucana, cantora, percussionista, filha de Iemanjá e Ogum, macumbeira e catimbozeira, é como ela (a) firma seu ponto. Esse livro foi lançado como produto de divulgação do seu mais novo disco; *Macumbas e Catimbós*. Para ouvir: https://www.youtube.com/watch?v=m0Fv-kJeV5A&list=PL8EaHn_WNh-2Wmq0w9YDee3cb0S94iTnS Acesso em: 01/11/2021.

faz referência a cena descrita por Alexandre L’Omi L’Odo (homens e árvore) trago aqui em formato artístico, numa linguagem escrita na cerâmica. A Cerâmica Serra da Capivara é mais um projeto desenvolvido no Parque Nacional, a fabricação de peças decorativas e utilitárias, idealizado pela arqueóloga Niède Guidon como forma de divulgar o Parna, gerar emprego e renda para as comunidades no/e entorno do Parque Nacional. Vale destacar que a produção desses produtos atende a uma demanda nacional e internacional.

Imagem 7: inscrição rupestre em cerâmica. Parque Nacional Serra da Capivara - PI.



Fonte: Fotografia e acervo Larissa Lira.

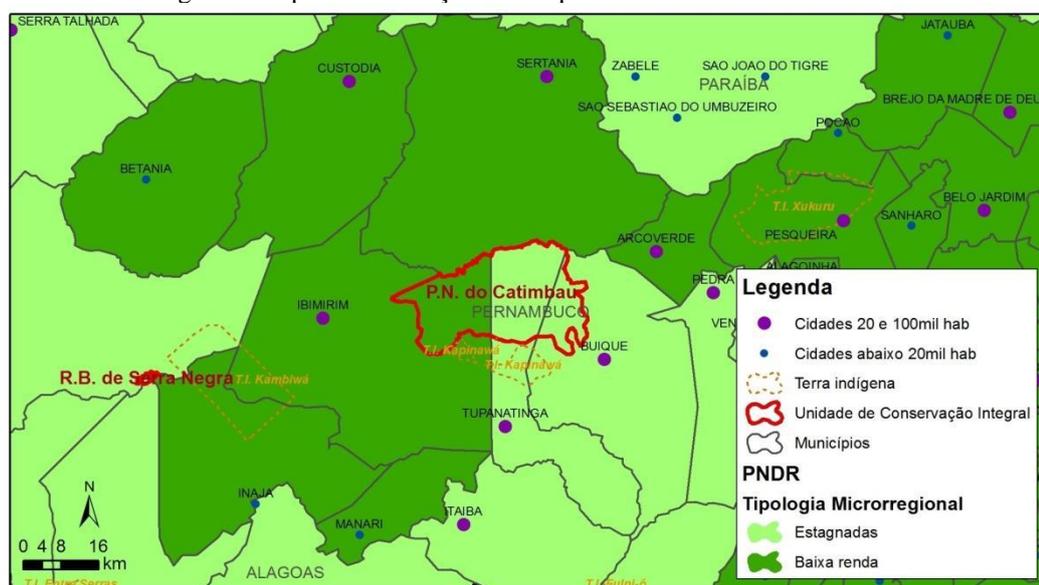
Por ser o único animal a se interessar pelas imagens, o ser humano é, antes de tudo, um *homo pictor*⁷⁵ (Higuet, 2018, p. 130). A cena da inscrição rupestre expressa à vida de personagens em seu meio ambiente, a atenção ao reino vegetal, num gesto que parece ter sido inscrito porque seja de muita relevância para ser perdido no tempo. “Precisamos pensar nessas pinturas como um conjunto, expressão de um pensamento inscrito em histórias sucessivas, ao longo do tempo e da vida, na rede desse território ocupado há milênios pelos homens” (Binant apud Bastos, 2010, p. 265). Pensamentos

⁷⁵ Faz menção a obra *Homo Pictor: Imaginação, ritual e aprendizado Mimético no mundo globalizado* de Christoph Wulf (2021) que aborda uma enorme variedade de temas que inclui educação, gestos, rituais, comunicação intercultural e estética, construindo uma antropologia histórica e cultural que se diferencia da etnografia tradicional e abre novas possibilidades de entendimento da diversidade cultural.

como esses avançam no tempo e se distanciam do ato de privilegiar a escrita em detrimento da imagem. O visual é concebido doravante como prática discursiva em pé de igualdade com a linguagem articulada (Higuet, 2018, p. 127).

Ainda envolta nas pesquisas sobre Parques Nacionais chego até o Parque Nacional do Catimbau⁷⁶ que fica a 283 quilômetros de Recife e engloba os municípios de Buíque, Inajá, Ibimirim e Tupanatinga em Pernambuco na divisa entre o agreste e o sertão. Mesmo sem ainda ter tido a oportunidade de conhecer presencialmente, me chamou atenção o nome do Parque Nacional: *Vale do CATIMBAU*. Segundo a fala de um guia em vídeo divulgado no Instagram⁷⁷, Catimbau significa: “Cachimbo pequeno apagado, práticas de feitiçaria e lugar de cobras”.

Imagem 8: mapa de localização do Parque Nacional do Catimbau - PE.



Fonte: <https://www.fundaj.gov.br/index.php/pama-do-catimbau>

Em rápida pesquisa⁷⁸ encontramos que a versão mais aceita entre os que estudam a etimologia da palavra "catimbau" é que ela provém do termo "catimbó", ritual realizado

⁷⁶ O parque impressiona por sua grandiosidade, beleza cênica, primitivismo e formações geomorfológicas, que exibem verdadeiras obras de arte, esculpidas por processos erosivos, que originaram formas espetaculares, como chapadões, cânions e pequenas cavernas. Merecem desta que os sítios arqueológicos com inscrições e pinturas rupestres, estimadas em até 6 mil anos de idade, que constituem uma representação da pré-história dessa região. Para mais informações: <https://www.icmbio.gov.br/portal/visitacao1/unidades-abertas-a-visitacao/732-parque-nacional-do-catimbau> Acesso em 28/04/2021.

⁷⁷ Via Instagram do Anderson Dias @196sonhos, brasileiro que bateu o recorde mundial em visita aos 196 países do mundo em menor prazo de tempo.

⁷⁸ Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Parque_Nacional_do_Catimbau Acesso em 28/09/2021.

por pajés e rezadores com ascendência indígena. Visualizamos no gráfico acima que a região do Parque é/e está cercado por terras indígenas, o que reforça a conexão do Catimbó e uso do cachimbo aos povos originários e a pré-história da região. Os rituais com danças e rezas eram realizados para curar as mais diversas doenças do corpo físico e do espírito. Vale do Catimbau significa hoje, Vale da Reza e da Cura mais precisamente. O complexo de 63.000 hectares é o 2º maior parque arqueológico do Brasil, perdendo apenas para a Serra da Capivara no Piauí. A intenção desses registros foi de fazer conexões que nos auxiliam a pensar a influência dos objetos na região, para história e cultura brasileira, salientar também a importância do esforço científico na conscientização do passado para compreensão do presente e consequentemente para preservação do nosso futuro, já que:

A inserção do objeto em coleções, museus e “patrimônios culturais” é apenas um momento na vida social. No entanto, esse momento é crucial pois nos permite perceber os processos sociais e simbólicos por meio dos quais esses objetos vêm a ser transformados ou transfigurados em ícones legitimados de idéias, valores e identidades assumida por diversos grupos e categorias sociais (Gonçalves, 2007, p. 24).

Feita essa viagem à pré-história, chegando a um passado mais próximo me conecto ao acervo fotográfico da MPF (1938), considerado um acervo material pioneiro quando o assunto é Catimbó na Paraíba e Nordeste brasileiro. Esse acervo está digitalizado e acessível ao público⁷⁹ onde encontra-se 97 itens entre fotos e áudios. Na obra *Cachimbo e Maracá: o Catimbó da Missão (1938)* de Álvaro Carlini (1993) tem-se acesso a 37 imagens do mesmo acervo, registros feitos por Luiz Saia e Benedito Pacheco e minuciosas descrições que envolvem o universo catimbozeiro paraibano. Esses registros marcam o início da formação de um acervo material sobre o tema e o ponto de partida desta investigação. Já destaquei que a indumentária não foi objeto de análise da MPF, no entanto a etnografia realizada e o material imagético produzido são de valor inestimável, insubstituível e fundamental à análise vestimentar, nele a indumentária pode ser mais bem imaginada e compreendida visualmente. Através de um discurso visual, a possibilidade em dialogar com expressões, códigos de uma cultura e de um tempo. A antropologia que repousa na imagem, a mediar mundos, interseccionar diversidades, fundir projetos, como

⁷⁹ Disponível em:

<http://www.acervodacidade.prefeitura.sp.gov.br/PORTALACERVOS/ResultadosBusca.aspx?ts=sa&q=Catimb%c3%b3&acervos=18> Acesso em 28/09/2021.

ato de reconfiguração, capaz de durar na memória do mundo (Rocha, 2015, p. 33).

Segundo Raul Lody:

Para determinar o reconhecimento e a caracterização de pessoas e/ou personagens está a roupa – conjunto elaborado e complexo de materiais, texturas, cores, quantidades, disposições e símbolos que vêm das formas e dos usos dessas formas (Lody, 2006, p. 30).

Através da seleção de algumas fotografias do acervo da MPF (1938) pretendo alinhavar pontos e tecer reflexões sobre hábitos indumentários relevantes em a(bordar) na reflexão sobre os significados que os objetos materiais podem assumir na vida social e cultural de um indivíduo e/ou identidade religiosa de um grupo. É olhar para as imagens fotográficas e através delas perceber as camadas ou *faces* que se superpõem, procurando nelas as suas relações possíveis (Barbosa, 2016, p. 197- *grifo nosso*). As roupas fazem parte da comunicação de uma época, através desses registros temos acesso ao modo como homens e mulheres se vestiam para estarem e fazerem realizar uma cerimônia de Catimbó, falam de um tempo, de práticas, usos e costumes, das vidas que habitam nos registros. Não há a pretensão de dar às fotografias selecionadas um olhar único e totalizante, julgo uma tarefa impossível, pois as fotografias revelam-se nos *múltiplos olhares* que lhes são dirigidos, pretendo evocar sobre o que o meu olhar possa alcançar. As imagens foram selecionadas levando em consideração as que poderiam falar mais e nos fazer melhor enxergar o ângulo dos objetos de investigação, o conjunto de trajes elaborados para a ocasião do Catimbó.

Na capital paraibana, em João Pessoa no bairro da Torrelândia, no Catimbó de mestre Luís Gonzaga Ângelo, foram captadas imagens como essas:

Imagem 9: Catimbó: Rainha sentada à mesa. João Pessoa – PB, 1938.



Fonte: Centro Cultural São Paulo/ Acervo de Pesquisas Folclóricas.

As imagens em plano conjunto aberto evidenciam também um conjunto estético, onde se faz ver trajes femininos e masculinos. No ar se ouve o chacoalhar do maracá que dar o tom da musicalidade catimbozeira. A rainha que senta ao centro, a mestra da mesa, é a protagonista de uma sessão de Catimbó (Vandezande, 1975, p. 7). Pés e joelhos no chão para os demais, o ajoelamento não é sistematicamente igual para todos. O mestre e mais alguns se ajoelham sobre o joelho direito, porém a maioria fica sobre os dois joelhos (Carlini, 1993, p. 68). Homens usam um conjunto de calça e camisa/camiseta, as mulheres usam vestidos, as roupas em sua maioria parecem ser brancas, comparando a brancura da toalha da mesa, que deveria ser branca, assim é perceptível como o tom das roupas acompanha a cor da mesa de centro, o altar da sessão. Na imagem a seguir, numa fotografia em plano conjunto fechado, destaque aos trajes do mestre e da rainha, dirigentes do Catimbó:

Imagem 10 – Luís Gonzaga Ângelo (mestre) e Sebastiana Maria Ângelo (rainha).



Fonte: *Cachimbo e Maracá: O Catimbó da Missão* (Carlini, 1993, p. 79).

No traje masculino há uma elaboração entre calça, cinto e camisa, o caimento e as marcas nas peças nos dão a impressão de uma roupa feita em tecido natural de algodão ou linho⁸⁰, com detalhes em cor que conversam entre os bolsos e a gola da camisa. Na leitura do traje feminino, destaque aos acessórios, no conjunto de colar e pulseira, no calçado fechado na parte da frente e no tecido fino do vestido de modelagem midi⁸¹, que parece ter forro e uma discreta estampa floral, fica expresso o preparo na composição para a ocasião, ela é a senhora do catimbozeiro, a produção do traje parece destacar o posto exercido pelo casal. Nesse “set” as roupas estampam o estilo do traje de uma época e os possíveis acessos para a produção vestimentar de uma cerimônia ritual especial, visto que a presença dos pesquisadores/etnógrafos e a produção fotográfica possivelmente tenham dado a sessão outro tom.

Segundo as descrições organizadas e redigidas por Oneyda Alvarenga sobre o Catimbó do mestre Luís Gonzaga em João Pessoa (1938), destaca que: “É possível que os participantes do catimbó usem indumentária ritual” e completa:

São 6 homem cada homem uma caça (calça) Branca i uma Camiza B. i um caqueusti (sic, casquete) B. são 11 Pares di sapato di 10\$000 entre homens i mulheres para as mulheres mães um kilo di conta de agoufi (aljôfar, aljofre) para a vorta solmente as dipeza dos Xangôr (Carlini, 1993, p. 72).

A linguagem da época não permite uma compreensão mais detalhada sobre as roupas que compõem o ritual, a fala parece ser de um informante, gente do Catimbó, e não uma descrição etnográfica do próprio Luiz Saia. A moeda de um tempo indica os valores de objetos que compõe a indumentária de uso ritual, a cor branca é destaque na produção. Importante notar a distinção entre as roupas masculinas e femininas, destaque aos pares de sapato, muito importante, haja vista, os calçados serem fortes indicadores de um tempo em que se pôde calçar, nem sempre foi assim, o verbo calçar corresponde na história a um ato e objeto de distinção social. O uso da nomenclatura Xangô parece derivar da palavra que no Recife são designados os cultos afro-brasileiros, o que parece se confirmar devido à naturalidade do mestre catimbozeiro, Luís Gonzaga Ângelo,

⁸⁰ O algodão e o linho são as fibras naturais mais antigas cultivadas pelo homem (Pezzolo, 2007, p. 25).

⁸¹ O comprimento do vestido midi é abaixo do joelho e geralmente termina na canela, nem curto, nem longo. A peça é surge após a Primeira Guerra Mundial, na década de 1920, os vestidos e saias longas começaram a diminuir e a perder alguns centímetros, isso porque as mulheres estavam entrando no mercado de trabalho e as saias longas eram muito pesadas em ambientes que demandavam agilidade e movimento. Foi nessa época que a estilista Coco Chanel (1883-1971) adotou a saia midi para suas produções de moda, o que contribuiu para a popularização do estilo que une conforto, elegância e traços de estilo conservador.

nascido em Goiana, estado de Pernambuco (Carlini, 1993, p. 79). A imagem a seguir em plano conjunto aberto mostra as 11 (onze) pessoas descritas na transcrição citada acima:

Imagem 11: grupo do Catimbó: Rainha sentada à mesa, João Pessoa – PB.



Fonte: obra *Cachimbo e Maracá: O Catimbó da Missão* (1993).

A estrutura de palha e a mesa ao ar livre indicam um local simples para realização do ritual. Avistam-se ainda algumas pessoas na parte de trás, que não aparecem no primeiro plano da fotografia, ao que se vê, a sessão era composta por um número maior de pessoas que somente o indicado no primeiro plano da imagem. Na etnografia realizada e nas linhas da escrita é nítida a preocupação em identificar o tecido social, as pessoas que compõem a sessão de Catimbó são identificadas por seus nomes, registradas como negros/as, mulatos/as, de uma média de 16 a 34 anos de idade, além disso, temos acesso as suas profissões e graus de escolaridade, sendo somente dois alfabetizados: Luiz Gonzaga Ângelo (5º em pé da esquerda para direita) o mestre do Catimbó e Maria do Carmo Monteiro (4º da direita para esquerda) discípula deste Catimbó (Carlini, 1993, p. 80-82). Na descrição, é destaque também as pessoas que tiveram oportunidade de realizar viagens entre estados próximos e as que nunca puderam sair da região onde nascera, demonstrando mobilidades, que na maioria das vezes tem haver com oportunidades de trabalho, como também as limitações de deslocamento e trânsito enquanto grupo social.

O vestuário da década de 1930 é marcado por um momento entre crises mundiais, 1929 é o momento da queda da bolsa de valores de Nova York⁸², ocasionando a mais grave do século XX e ao final da década, em 1939 o início da segunda guerra mundial que se estende até 1945, momentos de insegurança e instabilidades que refletem diretamente nos modos de vida, materiais de uso e mudanças no ato de vestir, a tendência é pouco excesso e sofisticação e mais racionamento e sobriedade. É fácil entender essa dinâmica atravessando e vivendo a pandemia do Covid-19, a obrigatoriedade do isolamento social e os abalos em muitos setores do comércio. Foram muitas as adaptações, assim também as inovações, destaque ao avanço da tecnologia, compras online, pedidos no delivery, fortalecimento de novos mercados e o surgimento de novas profissões. No Brasil, em 1930, uma política de modernização estava em curso, o rádio como objeto já se fazia presente em um grande número de lares no país, levando notícias e divulgando as políticas da Era Vargas. No ar, sinais de desenvolvimento tecnológico, comercial e muita movimentação política, essa década é tecida pela luta das mulheres brasileiras pelo acesso aos direitos políticos, para votar e serem votadas, intelectuais questionam a necessidade de se criar uma identidade do país, percurso já destacado quando trato da iniciativa da MPF no ano de 1938.

A Depressão de 1929 contribui para aumentar as semelhanças entre as roupas das diversas classes (Embacher, 1999, p. 47). No Brasil, cuja economia não foi tão duramente atingida como a dos Estados Unidos e com um sistema de moda diferenciado do americano, a moda seguiu seu ritmo de sempre - com costureiras caseiras (Chataignier, 2010, p. 120). A moda da década de 1930 não foi marcada pela ousadia, pois em tempos de crise a fabricação de peças com tecidos mais baratos como o algodão ganha espaço assim como os tecidos laváveis e os primeiros tecidos sintéticos foram criados nesta época, como o cetim e o nylon, que serão melhor abordados posteriormente. Entram em cena materiais até então desconhecidos ou pouco explorados, dentre eles, o zíper como mecanismo de fecho nas roupas. No guarda-roupa feminino popularizam-se os vestidos de cintura marcada e saias abaixo do joelho, valorizando o shape “A” (modelagem que marca um pouco na cintura e vai abrindo na parte inferior) criando modelos de saia godê/evasê que se alarga na base e se assemelham ou tem formato de cone na parte

⁸² Essa crise ocorreu nos meses de setembro e outubro de 1929, nos Estados Unidos, quando o valor das ações da Bolsa de Valores de Nova York (à qual a economia mundial estava integrada à época) despencou bruscamente, provocando a sua “quebra” (crash).

inferior. Essas referências chegam ao Brasil através de revistas francesas, uma vez que nos anos de 1930 a França se mantinha como a principal referência de moda no país e as revistas serviam de veículo para aumentar a rapidez da circulação sobre o que estava “in” ou “out”. Nos grandes centros como Rio de Janeiro e São Paulo apareciam cursos de corte e costura e os figurinos com moldes e especificações técnicas fáceis de serem executados nunca venderam tanto (Chataignier, 2010, p. 115). A alta-costura começa a ser difundida e o comércio brasileiro tem nas Maison e boutiques o espelho de um comércio para alta sociedade e os grandes centros como Rio de Janeiro (Casa Canadá⁸³) e São Paulo (Maison Madame Rosita⁸⁴) são os locais de difusão dos ares de inovação no vestir.

A história da moda não é nosso foco, a ideia é ampliar as histórias que não chegaram aos catálogos de referência nos modos de ser e vestir, mas fato é que “roupa e história estão sempre ligadas” já diria Maria Louise Nery (2014) figurinista e cenógrafa suíça com larga história no Brasil, pioneira, primeira mulher a criar fantasias para escolas de samba. Não é uma tarefa fácil fazer conexões entre as imagens trabalhadas nos catálogos de moda da época que na maioria das vezes trazem modelos brancas, esguias, magras, de quadris estreitos, quando na verdade esses desenhos não representam a realidade da maioria das mulheres brasileiras, nem dos homens, que são popularmente divulgados e representados por referências da moda americana e europeia, com homens brancos, esguios e prontos para o trabalho nas cidades, na maior parte das vezes se restringem às camadas mais altas da sociedade. Para Maria do Carmo Paulino (2022, p.57-60), esse padrão de beleza nunca representou a diversidade cultural brasileira, o padrão de beleza imposto como sendo a única referência a ser seguido (branco, magro, jovem e de cabelos lisos) trouxe prejuízos irreparáveis à população negra.

Para Gilda Chataignier (2010, p. 12) a história da moda não é apenas aquilo que as elites escolhem vestir, ela também não se configura exclusivamente no que se refere as formas ou à modelagem, marcam presença os tecidos, as cores e as mudanças nos padrões corporais. Há insuficiências na história da indumentária onde a apresentação sempre se baseia numa liderança aristocrática da moda, considerada como superior e utilizada como limite simbólico para excluir outras formas de cultura e modos de vestir da cultura popular. Assim como as religiões e tecnologias, as vestimentas do povo comum

⁸³ Referência da moda de luxo não apenas carioca, como nacional, principal referência de alta-costura no país.

⁸⁴ A luxuosa Maison foi criada pela uruguaia Rosa de Libman (1904-1991), que estabeleceu essa casa de artigos, roupas de luxo e peleteria no coração dos negócios e da alta sociedade na capital paulista.

foram nitidamente diminuídas e até ridicularizadas, como parte de um projeto de extermínio de tudo que não é branco-europeu. Socialmente, aliás, as histórias da indumentária praticamente só cuidam da indumentária régia ou aristocrática, de um modo abusivamente estrito (Barthes, 2005, p. 261).

Também não é fácil costurar em linha reta, quero dizer, tratar de forma linear os trajés e indumentárias de uma época estando eles em eterno devir, transpondo limites entre indivíduos, tempos e sociedades. São muitas as opções de imagens que encontramos em buscas na internet, blogs de moda⁸⁵ que se dedicam em analisar as referências que marcam as épocas, trazem destaques das peças que renderam ao comércio, fomentaram o mercado, por isso tão realçadas. Já os textos sobre moda, conta-nos o que era considerado última moda em certos períodos, mas é difícil descobrir o que as pessoas comuns de fato vestiam no passado (Crame, 2006, p. 32). Aqui a intenção se afasta em avaliar o valor estético de várias tendências, ao contrário, se aproxima mais de um vínculo entre roupa e identidade, já que “o vestuário é parte do indivíduo, não algo externo à identidade pessoal” (Svendsen, 2010, p. 20). O que motiva é a busca de imagens-semelhanças, diferenças ou referências em algumas peças divulgadas nas imagens da década de 1930 na tentativa de fazer conexões aos moldes de como estavam vestidos as/os personagens que compunham as sessões de Catimbó registrado no ano de 1938 na Paraíba.

Nas imagens a seguir, em catálogos de moda da referida década, veem-se modelos femininos de vestidos de primavera, normalmente usados durante o dia, exibindo estampas florais, uso de laços, cintos e mangas curtas tipo borboletas, cintura marcada e cortes das peças abaixo do joelho. Para os homens, a divulgação do terno e uso de chapéus, as calças retas e largas, sapatos bicolores, semelhantes ao que vão ser usados por Zé Pelintra, como irei tratar com mais detalhes adiante, na terceira seção do capítulo segundo.

⁸⁵ Como: <https://www.fashionbubbles.com/historia-da-moda/identidade-brasileira-na-moda-anos-30/>
Acesso em 17/10/2021.

Imagem 12: catálogos de moda década de 1930.



Fonte: <https://www.vintagepri.com.br/2016/09/dicas-para-se-vestir-como-uma-diva-dos.html> e <https://estiloswing.es/ropa-lindy-hop-hombre-1930/>

Segundo Marie Louise Nery (2014, p. 9): “A roupa vira moda no momento em que os feitiços e a maneira de usar se transformam numa norma estética de certas camadas da sociedade”. Vem de longa data e de vários estudos sobre o vestuário, a forma de entender as modas e modos de vestir tendo por base a pirâmide social, ou mesmo, o formato espiralar como forma de disseminação de referências, gosto por inovações e fluxo de mobilidades que circulam por entre as várias camadas da sociedade, segundo essa perspectiva, na parte inferior dos formatos está às camadas populares, as que de alguma forma acabam repetindo as referências estéticas dos modelos da ponta da

pirâmide/espiral, ainda que de forma mais simplificada e com materiais mais simples que os modelos originais. Sem reforçar as muralhas, é importante pensar que as forças sociais estão vinculadas através de inúmeras tradições e práticas, o que nos impede de pensar exclusivamente na “imitação” como forma de transmissão do gosto, do vestir e viver e da superposição entre uma camada e outra de “tecidos”, de uma única via de influências, vendo a camada popular como uma força mínima e puramente passiva, para lembrar a crítica feita por Stuart Hall em nota sobre a desconstrução do “popular”, onde reforça que “as pessoas comuns não são uns tolos culturais” (Hall, 2013, p. 281). Sob influência desta perspectiva é nítido perceber que a cultura comercial ajusta facilmente as descrições da cultura dominante ao que seja aceito e preferencial, assim também é o grande número de obras sobre vestuário, indumentária e moda no Brasil, que ao tratar do desenvolvimento dos trajes fazem esforços em reativar a perspectiva do que foi comercialmente usado e utilizado, invisibilizando os trajes das pessoas comuns.

No retorno às imagens reais, podemos ver e dizer que há uma sintonia entre os trajes femininos usados, e os divulgados pela imprensa da época, é nítido o uso de vestidos que vão da cor branca ao estampado floral e conjunto de saia e blusa, no comprimento da saia e vestido abaixo do joelho e modelagens que exibem um leve evasê (babado) na parte inferior, com mangas curtas, sem decotes frontais. Nos trajes masculinos é nítido o uso de calças de modelagens largas, amplas e retas e uso dos tecidos de algodão ou linho⁸⁶. Percebe-se que existem referências que relacionam e conectam as modelagens e estilos às peças divulgadas como tendências da década de 1930. Foi intencional a procura de imagens que possibilitassem fazer essa ponte de leitura para perceber o trajeto e alcance das peças, as formas de uso, diferenças que se mostram nos tecidos materiais e sociais. Nesse sentido a roupa aparece como indicador e marcador de diferenças e identidades. Podemos ver nos traços da fotografia a seguir, em um plano conjunto aberto:

⁸⁶ Fibra da flor do linho, uma planta delicada, que produz um tecido frio e fresco, ideal para uso em locais de altas temperaturas.

Imagem 13: discípulos do Catimbó e secretárias do mestre, 1938.

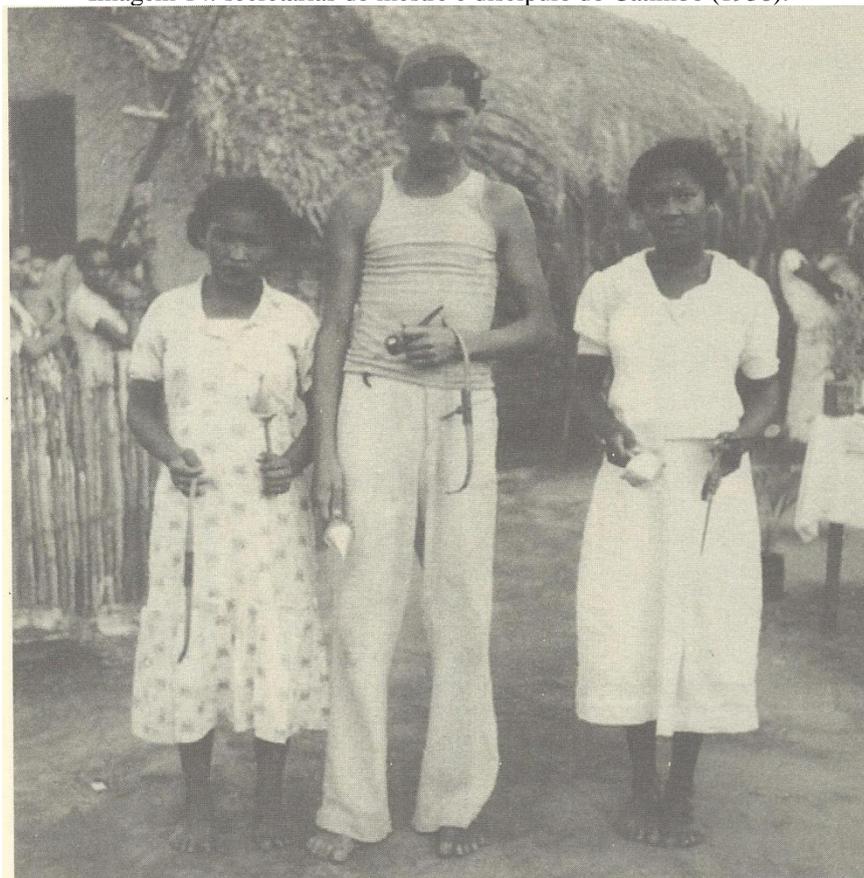


Fonte: obra *Cachimbo e Maracá: O Catimbó da Missão* (1993).

O uso de calças, camisetas ensacadas (para dentro da calça) e uso de cinto (acessório bastante utilizado na década de 1930) nos trajés masculinos harmonizam as composições à ocasião. Destaque para a roupa do discípulo João Marinho (4º da esquerda para direita), que traja calça e um modelo de camisa abotoada até a gola, que se assemelha a um terno sem botão, com zíper, ajustado ao corpo. A brancura do calçado que se destaca na composição e se diferencia dos que estão descalços e principalmente da roupa do discípulo Manoel Monteiro (1º da direita para esquerda), que veste camiseta com aparência bem (des)gastada, velha e com grande rasgo próximo a gola, demonstrando ser uma roupa de uso diário que foi adaptada a realidade de uso religioso, nesse sentido podemos pensar em “roupas possíveis” para a ocasião e não um guarda-roupas de opções com inúmeras possibilidades, ou roupas produzidas para os rituais. No conjunto de trajés femininos (vestidos ou saia e blusa) percebe-se a modelagem de uma roupa que não se ajusta ao corpo, não aperta o busto e quadril, afinal as peças para uso ritual precisam dar mobilidade à pessoa que usa. Em algumas fotos do acervo pesquisado vêem-se mulheres que precisam estar no chão, de joelhos para a assistência, ou seja, para auxiliar as pessoas

que participam da sessão de Catimbó. Olhando por essa óptica não há o menor sentido em dizer que essas pessoas/grupos basicamente imitam os trajes de outra camada social. Quero com isso afirmar o contrário, dizer que eles/elas criam e vestem trajes “possíveis” que lhes dê condição de executar a atividade proposta, sem também afirmar que as formas impostas não os deixam de influenciar, já que não estamos falando do povo e grupo religioso como um enclave isolado. Vejamos mais um registro em plano conjunto que identifica dois trajes femininos e um masculino:

Imagem 14: secretárias do mestre e discípulo do Catimbó (1938).



(da esq. para a dir.): Maria do Carmo Monteiro, Cícero da Silva e Maria Queiroz — discípulos e secretária do mestre

Fonte: Obra *Cachimbo e Maracá: O Catimbó da Missão* (1993).

O porte de objetos de uso ritual: arco de flechar, cachimbo e maracá identificam ser esta, uma fotografia produzida, e com interesse em captar detalhes que marcam a identidade ameríndia do Catimbó. Entre agricultor, pintor, “faz tudo” e o desemprego, as roupas revelam as possibilidades do vestir niveladas pelas profissões e posições sociais de cada personagem. Na década de 1930 as calças começaram sua carreira sem fim, saíram do campo e das praias para as ruas, mas apenas usadas por mulheres consideradas extravagantes (Chataignier, 2010, p.119). Em nenhum registro de imagem consultado dos

Catimbós paraibanos se vê mulheres trajando calças, somente vestidos ou conjunto de saia e blusa. A insuficiente descrição na referida obra e site onde estão hospedadas as fotografias não nos permitem saber sobre materiais e produção dessas peças, acessos a compra de objetos e relação desses com seus usuários/as. Em Itabaiana⁸⁷ (PB) é feito registros de um casal catimbozeiro, D. Maria da Conceição e Manoel Laurentino da Silva (1938). Fica a cargo da imagem a comunicação sobre os trajes da/o catimbozeira/o:

Imagem 15: Maria da Conceição e Manoel Laurentino. Itabaiana -PB, 1938.

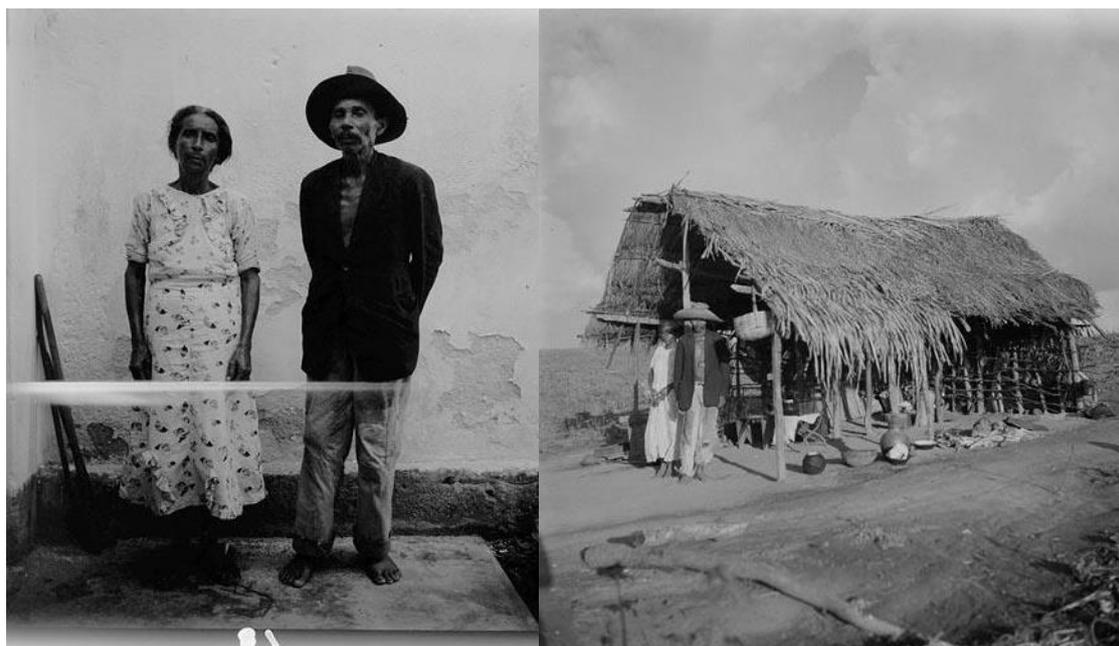


Foto Luiz Saia. Fonte: Acervos artísticos e culturais da Prefeitura de São Paulo - SP.

Na descrição etnográfica feita por Luiz Saia, Manuel Laurentino; “é pernambucano, nascido em Buique, um caboclo de 70 anos, parece ser mestiço de caboclo com branco, não tem traços de negros” (Carlini, 1993, p. 137). Já D. Maria da Conceição; “cabocla de mais ou menos 30 anos, nascida em S. Bento, há dez léguas de Campina Grande, estado da Paraíba, aprendeu catimbó com seu marido, mas a mulher sabe mais que o velho” (1993, p. 138). O traje feminino é um vestido que parece ter sido fabricado em tecido de algodão, identificado pelas marcas expostas do leve amassado que se percebe abaixo da cintura, com estampa discreta, de modelagem um pouco justa na cintura e mais ampla com um leve babado na parte inferior, de mangas e com detalhes do mesmo babado na parte superior, parece estar calçada. No traje masculino uma calça que não faz o conjunto do terno, a cor preta do paletó usado sem camisa na parte interna

⁸⁷ Itabaiana é um município brasileiro da Paraíba, localizado na microrregião de Itabaiana. Sua população estimada em 2019 pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) foi de 24.477 habitantes, distribuídos em 218,915 km² de área.

combina com a cor do chapéu, na calça aparecem os remendos de uma peça já bem desgastada pelo tempo e parece está descalço. Na produção da imagem, o casal não está portando objetos que identifiquem estarem prontos para um ritual de Catimbó. O uso do chapéu por homens está muito ligado ao trabalho, sinaliza um costume da época e objeto utilitário de proteção contra as fortes temperaturas para as atividades em ambiente rural. Os modelos de trajes rurais sinalizam um traje regional, do dia-a-dia, menos excepcional e elaborado, o que não significa que não tenha mobilidade.

Imagens fotográficas retratam a história visual de uma sociedade, expressam situações significativas, estilos de vida, gestos, atores sociais e rituais e aprofundam a compreensão de expressões estéticas e artísticas (Barbosa, 2006, p. 53). A série de retratos aqui (re)utilizadas permitem refletir sobre os costumes da época, a informação visual direta traz maneiras, hábitos e modos do vestir catimbozeiro, esse desenho do passado dar margem para adiante costurar temas que envolve o desenvolvimento das novas peças, oferta/demanda, as múltiplas possibilidades de fabricação e usos de materiais, resultados dos efeitos contrastantes do tempo.

Há essa altura da trama chego a um segundo importante acervo para a reflexão, o Acervo José Simeão Leal (AJSL). A ciência⁸⁸ e informações trabalhadas na dissertação de Carla Maria de Almeida⁸⁹ (2017) abriram portas para este conhecimento. Sua pesquisa e escritos são uma chave para quem deseja adentrar o universo mágico da Jurema tendo como referência os estudos realizados pelo pesquisador paraibano. Enquanto paraibana nascida na cidade de Campina Grande, muito me impactou conhecer parte da vida e obra de José Simeão Leal, nascido no brejo, cidade de Areia, um *semeador da cultura brasileira*, uma das referências no campo intelectual e artístico brasileiro e dos estudos do folclore no estado da Paraíba. Espanta-me não ter lembrança alguma de ter ouvido sequer pronunciar em aulas e escolas por onde andei a figura de José Simeão Leal. Nesse sentido, o passado foi para mim algo novo. Precisei chegar ao doutorado para tal feito, de fato, a trajetória deste que inscreveu seu nome como fomentador da cultura brasileira, que se tornou o mais significativo editor público brasileiro, que esteve à frente do Serviço de Documentação do antigo Ministério da Educação e Saúde num período por mais de mais

⁸⁸ Faz menção a ciência dos mestres e mestradas da Jurema.

⁸⁹ *Abram as portas da ciência para os mestres e as mestradas passarem: a resignificação da Jurema no Acervo José Simeão Leal* (2017) pelo Programa de pós-graduação em Ciência da Informação (PPGCI/UFPB).

de 18 anos, professor, médico, secretário de Estado na Paraíba, representante brasileiro em vários países, jornalista, editor, artista plástico e escultor, toda essa trajetória não têm ampla repercussão inclusive dentro do próprio estado da Paraíba. É comum que pelo envolvimento com o tema da pesquisa, o levemos para os ambientes familiares, e eu levava o tema em conversa com algumas amigas/os. Também fiz enquete nas redes sociais sobre o conhecimento das pessoas acerca do personagem e a resposta era sempre de negação. Sim, as pessoas não conhecem José Simeão Leal, precisam conhecer e por esses apagamentos da memória me senti ainda mais motivada a refletir sobre uma parte do acervo construído ao longo da sua trajetória. As fotografias deste acervo nos ajudam a refletir sobre a cultura material, dialogar com a década de 1940, época que José Simeão Leal deu início aos estudos do Catimbó-Jurema, muito inspirado pela presença e passagem da MPF em 1938 no estado da Paraíba.

Mas como artista ligado a uma inteligência estrutural e uma vontade construtiva própria de uma arte de linguagem universal, Simeão está para ser descoberto pelo Brasil, num dialético ato de retorno, próprio para justificar o processo de vida de um homem que plantou e colheu idéias e seu talento revelado agora nas entrelinhas de seu trabalho, nos novelos de fios mentais, nas estruturas que suportam suas grandes idéias. (Córdula, 2011⁹⁰)

Em contato por e-mail com Carla Maria de Almeida, pude falar sobre o empreendimento do meu projeto, ela achou louvável a iniciativa e ficou feliz pela ampliação nos estudos sobre o AJSL, gentilmente me cedeu e encaminhou as fotografias digitalizadas do AJSL sobre a Jurema, que também foram materiais de investigação em sua pesquisa realizada quatro anos antes desta. Por email também fiz contato com a professora Dr.^a Bernardina Maria Juvenal Freire de Oliveira, que foi orientadora do trabalho da Carla Almeida e é professora do Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação da Universidade Federal da Paraíba, curadora do AJSL que encontra-se desde 2009 no Núcleo de Documentação e Informação Histórica (NDIHR) localizado no Campus I da UFPB em João Pessoa (PB), autora da tese; *José Simeão Leal: escritos de uma trajetória* (2009) e quem também ficou muito afeita a ideia do meu projeto e fez questão de alertar, sobre a importância em ser dado os devidos créditos e citar as fontes do material pesquisado no AJSL. Maíra Dias⁹¹ me colocou em contato com a Ana

⁹⁰ Raul Córdula, na apresentação da exposição de Simeão Leal no Salão Negro do Senado Federal, Brasília, 1985, em catálogo; *José Simeão Leal; homem de cultura* para mostra iconográfica (de 16 de junho a 10 de julho de 2011) na Usina Cultural Energisa em João Pessoa (PB).

⁹¹ Museóloga, servidora técnica, lotada na Pró-Reitoria de Extensão, Proex (Campus I - UFPB) e doutoranda no Programa de Pós-graduação em Ciências das religiões (PPGCR/UFPB).

Andrea⁹² que com muita gentileza me passou informações sobre o acervo e como chegar até ele, foi quem agendou a visita presencial alertando sobre os cuidados e condições de acesso ao local em momento de pandemia. No dia 07 de outubro de 2021 me dirigi até a Universidade Federal da Paraíba em direção ao NDIHR, espaço que era do meu (des)conhecimento na instituição que estudo. Nada como uma pesquisa para andarmos por caminhos (des)conhecidos, desafia(dores) e também muito fascinantes. Considerando e valorizando os estudos de memória, registro aqui a experiência da ida à Universidade no segundo ano de pandemia, nos corredores um grande silêncio, as salas de aulas fechadas e algum pouco movimento dos servidores/as que trabalham na manutenção dos espaços, foi impactante, me fazendo refletir sobre as mudanças no tempo, a volta que a chave deu e que nos trancou dentro das nossas casas.

A imagem a seguir mostra o local na Universidade Federal da Paraíba que habita o NDIHR e hospeda o AJSL, na Central de Aulas, no bloco G, acho importante trazer a imagem como forma de localizar o leitor/a que como eu, possa ser que não tenham conhecimento do espaço que tem como missão; “resgatar a memória e construir um conhecimento crítico sobre a realidade nordestina”.

Imagem 16: NDIHR - Campus I UFPB, 2021.



Fonte: fotos e acervo Larissa Lira.

⁹² Ana Andréa Vieira de Castro – arquivista. Arquivo do NDIHR.

No NDIHR fui recebida por Ana Andrea e Laudereida Eliane Marques Morais⁹³, arquivista responsável pelo acervo, que me falou sobre a história do AJSL e as memórias envolvidas na materialidade que ainda constam no acervo. Relatou que ainda constam porque no caminho do acervo que se deslocou do Rio de Janeiro para Paraíba, após falecimento de José Simeão Leal (1996), pela má acomodação dos objetos, que quando chegaram ao estado de destino ficaram descentralizados por falta de local. Assim, algumas peças foram se deteriorando, quadros e livros que foram alocados em caixas e se estragando, enfim, são os riscos da deformação da memória artificial. Ao ouvir da arquivista essa realidade, é perceptível a falta de interesse dos órgãos públicos no trato com a sua própria história e o consequente apagamento da memória, instituições que se preocupam com o esquecimento e não investem na recordação. O desejo de Simeão era;

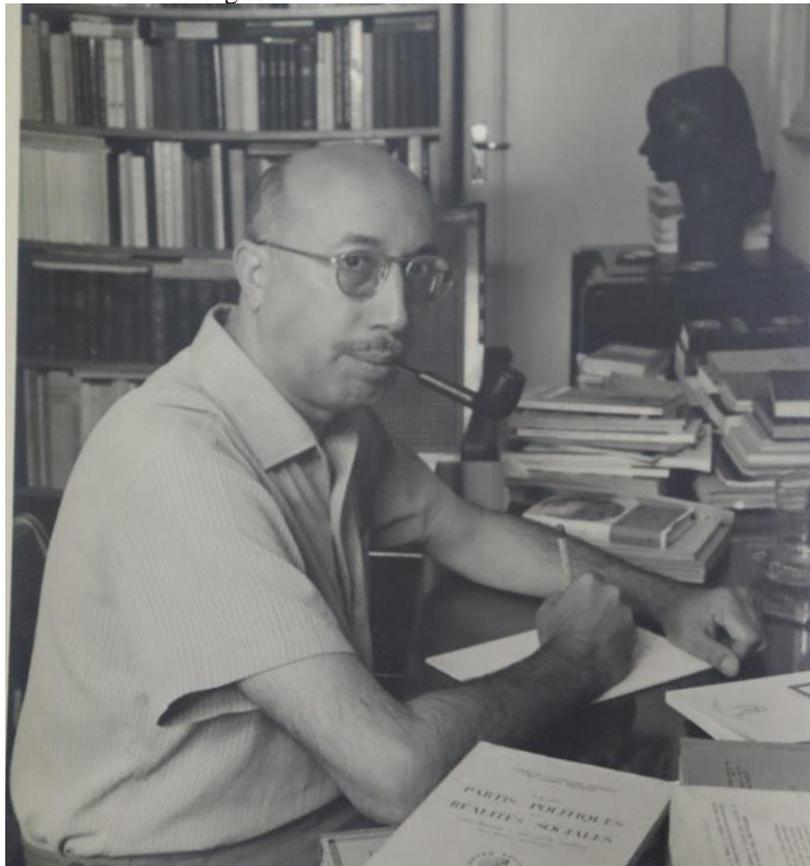
(...) que seu acervo de livros se transformasse em patrimônio público dos paraibanos, que os documentos por ele guardado pudessem trazer à tona, após sua morte, precioso subsídio para a cultura nacional. Que suas obras artísticas revelassem à posteridade seu amor à arte e que suas cartas pessoais registrassem, se possível, o seu amor à amizade e à vida (Júnior, 2010⁹⁴).

Conheçam por imagem José Simeão Leal, que tem no cachimbo uma de suas marcas registradas. No acervo temos acesso a uma mini-coleção de cachimbos (4 unidades):

⁹³ Perguntei se poderia gravar a sua fala no momento do encontro, mas ela não se sentiu confortável e foi falando bem pausadamente para que eu pudesse tomar nota em caderno de campo de importantes informações necessárias ao entendimento da história do AJSL.

⁹⁴ Francisco Pereira da Silva Júnior em artigo para a revista *Terceira Pessoa*, João Pessoa, 2010.

Imagem 17: José Simeão Leal.



Fonte: acervo José Simeão Leal. NDIHR/UFPB.

Seu desejo tem se realizado, o que por ele foi preservado tem se tornado objeto de estudos e pesquisas em diversas áreas. O conteúdo do seu acervo é multidisciplinar e nossa tarefa enquanto pesquisadoras/es é amplificar a voz dos registros que se negam a morte, é a memória traçando seu caminho e cumprindo o seu papel de ser passado no presente com vistas ao futuro, sendo validada, quando (com)partilhada. O acervo está materializado em variados suportes; documentos pessoais e públicos, objetos, cartas, fotografias e quadros que constam no NDIHR e não pertencem a UFPB, foi doada a instituição pelo estado, os livros estão alocados em outro espaço da capital paraibana e outros materiais em outros locais e cidades, como no Museu de Campina Grande, nos conta a arquivista Laudereida (2021). Conta-nos também que as fotos que dizem respeito aos estudos do Catimbó-Jurema não se encontram no NDIHR e para consulta seria necessário o acesso a Prof. Dr^a Bernardina. Esta última pediu que eu acessasse a doutoranda Carla Maria, que foi quem me cedeu às fotos digitalizadas, organizadas e divididas em quatro pastas; separadas por indicação do plano de cada fotografia (close up, plano médio e plano conjunto) e uma extensa pasta de manuscritos. Na situação ficou

claro que restou a pesquisadora a responsabilidade de guarda, manutenção e compartilhamento das imagens digitalizadas, coisa que o próprio acervo não tem.

Mesmo que as fotos de interesse para esta pesquisa não estivessem hospedadas no acervo, o ato de ter visitado pela primeira vez este espaço de memória foi muito significativo. Poder ouvir a trajetória do acervo através das pessoas que trabalham no local e tem uma longa história envolvida com o setor e o material preservado; manusear objetos e conhecer JSL pelos materiais que por ele foram preservados, como sua coleção de gravatas de seda, sua coleção de relógios e cachimbos, documentos, outras fotografias; ver e sentir através de palavras guardadas em centenas de cartas a sua forma ativa enquanto um fomentador da cultura popular, parcerias, amizades e muito afeto em correspondências de amigos como Carybé, Carlos Drummond de Andrade, Câmara Cascudo, Renato Almeida e Roger Bastide, conhecer as caligrafias de cada um deles; poder enfim respirar história e viajar na memória foi mais uma experiência marcante de um campo de pesquisa vivido.

A fotografia foi um instrumento e tema central trabalhado por Carla Maria de Almeida (2017), foi também por esta via e por dezenas de manuscritos que José Simeão Leal, ao realizar o registro de um conjunto seqüencial de um ritual de Jurema, propôs gravar a partir de sua visão sobre aquele objeto, o sagrado religioso expresso naquele momento (Almeida, 2017, p. 92). A autora registra que o conjunto de 41 fotografias do AJSL encontrado na pasta *Jurema*, deve ser analisado em sua seqüência de imagens, as fotografias não aparecem datadas, são designadas a partir do lugar em que foram encontradas, e afirma que:

Os documentos iconográficos e escritos presentes no AJSL contribuem para a manutenção da memória da Jurema. Diante da potencialidade informacional presente nesses dados, as fotografias, desenhos, e manuscritos viabilizam informações acerca de um grupo cuja memória e saberes sagrados são transmitidos tradicionalmente pela oralidade (Almeida, 2017, p. 62).

Diferente do material etnográfico registrado pela MPF (1938) e do trato com as informações principalmente no que diz respeito às descrições dos personagens que aparecem nas imagens captadas por Luiz Saia, nas fotografias do AJSL, “não contém informações referentes ao dia ou ao nome dos/das religiosos/as ali presentes, tampouco à denominação atribuída ao terreiro” (Almeida, 2017, p. 108). A autora registra que a pesquisa realizada e o material coletado pelo etnógrafo paraibano se deram entre 1940-

1945, “sendo possivelmente, estendida pelos anos anteriores” (2017, p.108). Assim sendo, os materiais produzidos por JSL sobre Catimbó-Jurema, preservados em seu acervo estão marcados no tempo como produzidos após a visita da MPF (1938) no estado da Paraíba. Segundo Carla Almeida (2017):

Encontram-se no AJSL, registros iconográficos sobre o Catimbó de mesa e sobre a Jurema de toque. Os registros escritos se reportam ao universo juremeiro como um todo, no que tange à mitologia e às letras das toadas; quanto à descrição ritual, o intelectual paraibano escreveu sobre o Catimbó de mesa. Apesar de dar enfoque a esses dois tipos rituais o areense contempla os três formatos ritualísticos (mesa, toque e chão), visto que ele produziu informações que permeiam a religiosidade como um todo (Almeida, 2017, p. 137).

Selecionei uma fotografia entre os manuscritos, de um desenho onde JSL registra a presença e disposição dos objetos necessários para realização de uma “Mesa de Catimbó”, assim como, a posição no espaço das pessoas (mestre ao centro inferior, entre os discípulos e ajudantes e no lado oposto, os irmãos como sendo os fiéis) que participam da sessão. Na mesa estão dispostas: velas (acesas como pontos da esquerda, direita e dos guias); três elementos de fumar/defumar (charuto, pito como o cachimbo e o fumo); rosas vermelhas e brancas; flecha de caboclo; calços (moedas); cuia mestra; bebidas (jurema e vinho); copos com água (princesa e príncipe); o signo de Salomão; vargens de vancá, burity ou tarugo e sementes de jucá. Alguns dos objetos ordenados e organizados na mesa já foi citado e descrito como objeto que identifica os rituais de Catimbó-Jurema, a exemplo do cachimbo, outros serão mais bem descritos adiante, como o Signo de Salomão e seu complexo de significados nos terreiros de Jurema na região. A seguir, a mesa de Catimbó:

Imagem 19: Mulheres dançando no terreiro.



Fonte: acervo José Simeão Leal. NDIHR/UFPB.

Na fotografia em plano conjunto aberto, onde as personagens estão ligadas numa ação dramática, num mesmo espaço, vê-se um conjunto de mulheres em movimento de dança, canto, gestos, palmas e uma padronização das indumentárias por parte das que possivelmente integram o culto. O ritual se distingue completamente de uma sessão de “mesa de Catimbó”, dá indícios de um momento festivo, com canto e dança que mais parece um “toque de jurema”. Sobre os trajes que compõem a produção, no conjunto de saia e blusa, o brilho da luz da fotografia que incide sobre o tecido, e mais precisamente no segundo e terceiro plano da fotografia, no meio e ao fundo, indica ser um tecido de textura acetinada, o movimento das saias mostra a leveza de um tecido sintético.

Os tecidos em fibras sintéticas são produzidos a partir de produtos químicos como o nylon – criado na década de 1930 pelo químico Wallace Hume Carothers – e o poliéster, mais recentemente criado, são mais duráveis, podendo ser lavados sem maior rigor. Eles não têm a sofisticação de um tecido de fibras naturais, não precisam engomar e são mais baratos. Entra na gama de tecidos com aparência acetinada, tecidos como o crepe, que

pode ser natural ou sintético, muito usado na confecção de saias, vestidos e blusas e sempre exige um forro. Existe uma grande variedade de cetins com composições diferentes, uns mais leves, alguns com elastano (fibra sintética de elevada elasticidade) na composição, sem elastano e o cetim charmeuse (tecido leve, de toque seco e aparência bastante acetinada, tem pouco caimento e não possui elasticidade) de qualidade inferior, mais barato e muito utilizado para forro (parte interna) das roupas. O cetim nasce como uma imitação da seda⁹⁵. As saias que compõem o traje feminino são longas, com pala na altura da cintura, sem armação, com um leve babado na parte inferior e padronizadas, nelas se destacam um desenho floral, que também se assemelham ao brilho do sol e que parecem ser costurados/bordados, como um pesponto (costura que fica aparente, onde sua função é destacar a costura). Não aposto que esta seja uma estampa do próprio tecido já que parece ser uma roupa que era produzida para as mulheres que por ventura se integrassem ao corpo-grupo religioso, sendo assim é impossível garantir o acesso a uma única estampa. Descarta-se a possibilidade de maiores tecnologias e investimentos em uma impressão exclusiva para a época. As blusas se destacam no tom mais claro da fotografia, parecem ser brancas, a blusa/bata da mulher negra que aparece em primeiro plano na fotografia apresenta um leve amassado, dando pistas sobre o material e qualidade do tecido que é feito a peça. Muito possível que essas roupas tenham sido produzidas pelas mãos das próprias mulheres do terreiro, que podem até estar fazendo parte da cena. Historicamente o trabalho da manipulação têxtil e da tessitura/costura é um feito de mãos femininas. Contudo, atualmente, o ofício está ligado a quem se interessa por ele, independente do gênero, como tem demonstrado o desenrolar dos fios desta tese.

Com a possibilidade desse resgate visual através da fotografia começamos a vislumbrar uma produção de costura e fabricação de trajes padronizados nos modelos, nas cores e elaborados para ocasião dos ritos de Jurema, produção não identificada na iconografia pioneira produzida pela MPF (1938). Nesse sentido, não são mais as “roupas possíveis” em ter e vestir, e sim as possibilidades de se produzir e de padronizar. Saindo da estética corporal para estética espacial, o ambiente fechado de realização do ritual parece decorado com folhagens e cortinas e pelo tamanho do espaço e a quantidade de

⁹⁵ O cetim surgiu na China e era usado para descrever um tipo de seda luxuosa. Era o tecido utilizado pela nobreza da época e por membros do alto escalão da Igreja Católica. Chegou à Itália durante o século XII e por volta do século XIV já estava presente em toda a Europa. Disponível em: <https://www.maximustecidos.com.br/dicionario-de-tecidos-h21/> Acesso em 21/10/21.

pessoas que são captadas na cena, demonstra ser esse um dia em que o local de culto recebe público. Nesse aspecto vale destacar os trajés da assistência, mulheres que em sua maioria trajam vestidos.

Ainda na leitura da fotografia 24, vê-se na parede do ambiente, uma imagem em formato de machados, eles reaparecem também no piso (chão) e graças a fotografia 25 em plano conjunto aberto podemos visualizar a presença de três personagens e de forma ampliada o símbolo em destaque que aparece na parede, no salé e no registro feito por JSL:

Imagem 20: salé



Fonte: Acervo José Simeão Leal. NDIHR/UFPA.

Dado ao seu caráter sagrado, o *salé*⁹⁶ revela-se em um ponto de referências e reverência dentro do terreiro (Almeida, 2017, p. 133). É um marco espacial, destacado por um formato, cor e desenho específicos, e nesse caso por uma estrela de seis pontas em azulejo branco que leva os mesmos símbolos escritos na parede do espaço religioso.

⁹⁶ Um azulejo branco em formato estrela, que recebe o nome de salé. O salé compreende no lugar onde está consagrada, através do manuseio de ervas e segredos, a ciência da Jurema (Almeida, 2017, p. 133).

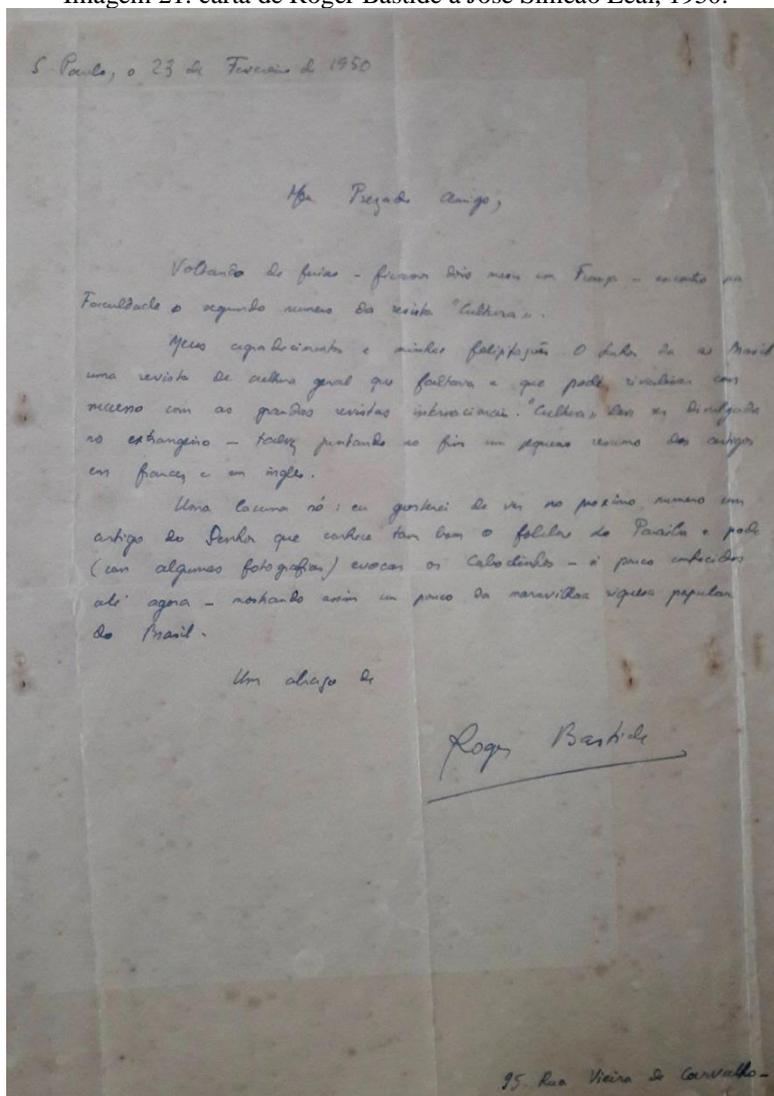
O símbolo que identifica, marca e fortalece a identidade do local, vincula o grupo a uma espacialidade sagrada, aquele passa a ser um local existente e “firmado”, não mais clandestino e escondido. O registro do *salé* contém mais informação, o trio de mulheres que vestem saias, são identificadas como público assistente da sessão por não estar trajando as roupas padrão do ritual (saias longas), a primeira (esquerda para direita) com os pés em cima do calçado parece demonstrar a necessidade que teve em ficar descalça em algum momento do ritual, se igualando as demais, já a segunda que se destaca pelo calçado mais sofisticado da imagem, parece não sentir a necessidade de se igualar as demais, enquanto que a terceira, com os pés em movimento e descalça parece está totalmente envolvida na ocasião e mais próxima da realidade do culto, são os movimentos que falam, os símbolos que expressam e a composição que monta o registro. Voltando a imagem do *salé*, o machado é um símbolo masculino por excelência. O machado duplo, ou machado de gume duplo revela diferentes aspectos da vida heróica de Xangô (Lody, 2006, p. 195). Dessa forma, não podemos afirmar com precisão que os machados que aparecem no *salé* sejam *oxês*⁹⁷ que fazem referência ao orixá africano ou de umbanda, por não possuir uma asa dupla ou gume duplo. Fato é que a Jurema registrada por JSL começa a demonstrar aspectos antes não identificados. Todavia, as fotografias de José Simeão Leal trazem indícios que nos levam a vislumbrar influências das religiosidades negras já nas décadas de 1940 e 1950 (Almeida, 2017, p. 128-129). A angulação e enquadramento da fotografia 25 feita por JSL é das imagens que o/a etnógrafo/a se alegra em registrar em campo, quando um olhar intencional capta o que pode significar, sabendo o que está fotografando e que os referentes que se encontram ali presentes renderão panos para as costuras que virão. Concordo com Carla Almeida (2017) quando diz que: possivelmente, o intelectual quis expressar a representatividade simbólica do sapato na religiosidade e na história do Brasil escravista (Almeida, 2017, p. 137).

No AJSL constam mais de 2000 cartas, uma riqueza de palavras e escritos em diferentes formatos e papéis, algumas caligrafias de difícil leitura, documentos da vida privada, correspondências com familiares e administrativas, muitos agradecimentos e homenagens pelos trabalhos realizados de quando ocupou cargos públicos no país, de quando foi embaixador do Brasil no exterior e muitas correspondências entre JSL e

⁹⁷ O oxê assumiu marca na visualidade do homem africano na sua diáspora no Brasil, significando logomarca do que é afro, de vinculação com a história cultural do continente africano, especialmente dos iorubas (Lody, 2006, p. 195).

conhecidos escritores brasileiros. Dentre as cartas, destaco a de Roger Bastide ao prezado amigo Simeão Leal em 23 de fevereiro de 1950:

Imagem 21: carta de Roger Bastide à José Simeão Leal, 1950.



Fonte: Acervo José Simeão Leal. NDIHR/UFPB.

Como transcrição e para facilitar a leitura do material, destaco a parte da carta onde Roger Bastide agradece a JSL por ter dado ao Brasil uma revista de “*Cultura*”⁹⁸ real que faltava ao país e que teria potência em rivalizar com sucesso com as grandes revistas internacionais, que a revista precisava ser divulgada no estrangeiro com pequeno resumo dos artigos em inglês e francês e que gostaria de ver num próximo número da Revista um artigo de quem conhecia tão bem o folclore da Paraíba (JSL) e que com algumas

⁹⁸ A revista *Cultura* promoveu e foi júri de bienais internacionais e paulistas. Obra Exemplar de Simeão Leal na década de 1940, quando ele dirigia e Serviço de Documentação do MEC (Flávio de Aquino, na apresentação da exposição de Simeão Leal na Fundação Escola do Serviço Público, Rio de Janeiro, 1984).

fotografias poderia evocar o tema dos “caboclinhos”, pouco conhecido e que mostraria um pouco da maravilhosa riqueza popular do Brasil (Bastide, 1950).

As filmagens realizadas pela MPF (1939) resultaram no documentário; *Mário de Andrade – Primeiros filmes etnográficos* (1997) – São Paulo, de 26’48’’⁹⁹. No minuto 5’48’’ vê-se os Caboclinhos (Índios-africanos-Dança-dramática) gravado no bairro de Torrelândia na cidade de João Pessoa (PB), onde se diz que: “caboclo no Nordeste é o termo aplicado ao índio, homem da terra, caboclinhos, são os filhos do caboclo”. Nas imagens registradas por JSL e na fotografia que exponho a seguir, uma sessão onde se apresenta um Caboclo de Penas Brancas, em transe, na festa e como centro da reverência no ritual. O espaço é uma estrutura de salão com iluminação e coberto por telhado, que difere do Caboclinho registrado pela MPF no documentário (1938) em ambiente aberto, ao ar livre. Vejamos:

Imagem 22: caboclo de Pena Branca



Fonte: Acervo José Simeão Leal. NDIHR/UFPB.

Palmas para o Caboclo de pena passar! Com charuto e em dança, sentimos o movimento da imagem na força do transe. O homem que compõe a imagem em um plano conjunto fechado na primeira cena (imagem 27), vestido em alinhamento de calça e camisa (ensacada, para dentro da calça), em duas cores com braços para trás, parece totalmente envolvido com o trabalho que está sendo executado. Na segunda cena todas as pessoas estão descalças, inclusive o caboclo que se apresenta ao centro e em destaque

⁹⁹ Disponível em; https://www.youtube.com/watch?v=ZwKWC_GmGtA Acesso em: 20/10/2021.

nas fotografias. A produção da roupa do caboclo com detalhes que vão da cabeça aos pés demonstra ser um traje elaborado para quem vestiu e para uma ocasião especial, onde se destaca a presença do médium trajado. As penas brancas da cabeça são sustentadas por um material com estampa que imita a padronagem de uma onça, o mesmo material e estampa faz sustentação para as penas das pernas e dos braços. Carrega no pescoço colares-guias e outras atravessadas ao peito. Na segunda cena da imagem o caboclo trás uma lança nas mãos, que parece ser em madeira, com detalhes em “x” que podem identificar ou mesmo decorar o objeto, que traz consigo um conteúdo nativista com uma finalidade simbólica ou mesmo de uso mágico, como objeto de trabalho.

Homens e mulheres no ritual aparecem em diferentes funções e trajes. A seguir, na imagem 29, em mais um plano conjunto aberto, destaque ao traje masculino que veste calça, cinto e camisa ensacada, Há essa altura já posso indicar que o uso de camisa para dentro da calça foi uma constante na composição masculina. O preto da fotografia indica ser a camisa o escuro da composição vestimentar, o tecido também se destaca pelo brilho acetinado e parece não ter nenhum tipo de elasticidade. Mesmo que o primeiro plano da imagem seja composto por uma mulher que carrega uma gamela branca que parece levar quiabos que apontam para cima, o foco da imagem é no segundo plano da foto, nos homens que carregam as panelas de barro na cabeça e numa mesma direção. Vejamos:

Imagem 23: homens levam comidas em panelas de barro.



Fonte: acervo José Simeão Leal. NDIHR/UFPB.

Os alimentos aparecem como característica de expressão do sagrado em diferentes culturas, no entanto vale destacar que nos registros feitos pela MPF (1938) não encontramos destaque para a alimentação ritual. Segundo Leonardo Boff em *Mística e Espiritualidade*, livro que escreveu com Frei Beto (2008):

Toda religião afro é profundamente cósmica. A nossa religião se dá na palavra, no rito, no conceito, na compreensão, enquanto a deles se dá nos alimentos, na pipoca, no charuto, na cachaça. Não se trata de qualquer alimento, tem haver com as situações existenciais do cotidiano daqueles que viveram nos canaviais, ou nas grandes plantações de fumo, aquele cotidiano avassalador em termos de trabalho opressor e de indignidade. Ali eles fizeram a experiência do sagrado e usavam aqueles elementos como sacramentos para comunicar a experiência do sagrado (Boff, 2008, p. 34)

As fotografias revelam diferentes funções no ritual, se os homens carregavam os alimentos, as mulheres estavam no papel de servir. Na imagem 30 a seguir, em mais um plano conjunto aberto, vê-se mulheres em primeiro e segundo plano e homens em terceiro

plano, ao fundo. Todos/as aparecem envolvidos/as no ritual, em diferentes funções de trabalho. Geralmente a distribuição de alimento não faz parte do início do ritual, é um momento sequente, onde a comida é partilhada em homenagem ao que foi celebrado. Num estudo sobre alimentação cerimonial em terreiros afro-brasileiros e na obra *Santo também come* (1979), Raul Lody destaca que a alimentação pública e comum nos terreiros é significativo elo socializador e de fortes preceitos religiosos (Lody, 1979, p. 25). E completa:

(...) o ajeum um importante momento sócio-religioso, que acontece após as danças dos orixás, voduns e inkices, é a comida, é o ato da alimentação votiva estendendo-se ao profano e as práticas de Xangô, Tambores e Umbanda e suas alimentações privadas e públicas, havendo distinções de alimentos e atitudes no servir e consumir os pratos ligados à gastronomia votiva e de funcionalidade religiosa (Lody, 1979, p. 27-28).

Imagem 24: mulheres servem comidas.



Fonte: Acervo José Simeão Leal.

As panelas de barro centradas ao chão, parecem estar em cima de algum suporte, cheias de comida demonstram a fartura do ritual e a possível distribuição entre todas/os

presentes. O pano branco hospedado nas pernas das mulheres que servem, demonstram um grau de respeito, um modo de sacralizar o alimento, como também mantém o cuidado em não sujar suas roupas. Os homens que aparecem num terceiro plano, ao fundo da imagem, se diferenciam no traje dos homens que carregavam as panelas, as camisas e calças estão em tons claros, eles estão em outra função, a de dar o tom do ritual junto aos instrumentos percussivos, e pela presença da percussão avista-se um contexto diverso, de quando os catimbozeiras/os iam para a mata ao som de maracás para se esconderem da perseguição policial, momento que aparece em diversos escritos sobre o tema. Óbvio que o caminho da mata não pode ser somente entendido como modo de fuga, é também de conexão à natureza, de retorno as heranças ameríndias, onde originalmente essas sessões ocorriam, os atabaques não só eram proibidos, eles não compunham as sessões de origem indígena, foram inseridos dentro de novas práticas. A variedade nos trajes pode indicar funções-cargos, um ritual diversificado, mais bem produzido, se comparado as roupas de uso diário, sem padrão, algumas velhas e bem desgastadas como aparecem nas imagens e registros feitos pela MPF (1938). O tecido acetinado que brilha em primeiro plano, brilha ao fundo. No preto e branco da fotografia as saias femininas ganham o tom mais escuro, as blusas na modelagem de uma bata, com mangas que bufam nos braços presas por um franzido em elástico, na altura do busto tem um detalhe que perpassa as costas, marcando a parte de cima e deixando mais solta na parte de baixo, dando o modelo de batas, que ganha um babado do mesmo tecido na parte inferior da blusa e um punho que marca no braço. Na cabeça usam lenço que se assemelha ao tecido e cor da saia, ainda não temos os turbantes e no pescoço já se vêem colares, como guias.

A seguir, num plano próximo (PP) imagem 31, é possível se aproximar da ação dramática da personagem em enquadramento na linha do busto, onde pés e mãos não importam, destaque a expressão facial, olhar concentrado de alguém que está envolvida no ritual.

Imagem 25: mulher usa guias no pescoço.



Fonte: Acervo José Simeão Leal. NDIHR/UFPA.

Os colares como guias são destaques no registro. A sua frente uma mão negra segura uma vela, identifica um momento “de serviço” no ritual, atrás da mulher destaque a uma pessoa, que parece ser um homem, pelo tom do tecido da camisa (escuro), já que as mulheres parecem vestir somente batas brancas, na faixa as palavras: Ogam Colofé. Ogam que indica um cargo, e Colofé, uma saudação, um pedido de benção. São nomeclaturas que se fortalecem e se estabelecem nos cruzos, demonstrando influências de outras matrizes religiosas, neste caso, a Umbanda e Candomblé.

Assim como os museus aguardam nossa visita, esses acervos pareciam aguardar mais um estudo sistemático. Nos trajés vislumbro mais uma das *faces das fotografias*, tendo outras pesquisas e áreas de estudo reveladas outras tantas faces, são os olhares multidisciplinares e a riqueza de detalhes que o registro fotográfico pode oferecer para o estudo dos elementos da cultura. Na maior parte dos estudos sobre indumentária a leitura do texto se contempla nas imagens e “a leitura das fotos depende das informações que os autores/as apresentam para se constituir como narrativa etnográfica” (Barbosa, 2006, p.

32). A relação estabelecida entre o diálogo de texto e imagem foi o objeto e objetivo de trabalhos antropológicos realizados por Margareth Mead e Gregory Bateson no decorrer da década de 1930 (entre 1936-1939) e para quem a imagem é polissêmica e produtora de ideias, provocadora de sentidos na interação com a leitora/o. Na articulação entre discurso verbal e imagético para a construção do conhecimento antropológico, a obra *Balinese Character: a Photographic Analysis* (1942) e os filmes produzidos pelo casal na época são referenciais e um marco no campo que viria a ser designado como antropologia visual nos anos de 1980.

Nessa inspiração e sentido, é nítido como as fotografias selecionadas para este trabalho podem evocar as mais diversas questões e elucidar outras tantas interpretações, o que torna a utilização da imagem no trabalho antropológico algo complexo e distante do acabado. Esse empreendimento cumpre com o seu objetivo quando traz para o centro da vitrine, da observação e debate os trajes de grupos que foram inferiorizados, que tiveram seus modos de vida desbotados e apagados se comparado a valorização das peças que vestem as classes mais abastadas, que se espelham em trajes difundidos na Europa e que ditaram moda através de vários meios de divulgação, estimulando sonhos de elegância e diferenciação. Esses trajes que não estiveram estampados em matérias de grande circulação ficaram à margem do que a vista pôde alcançar e é sobre eles que tecemos os fios da tessitura/tese. Reconheço o valor expresso das fotografias nas etnografias realizadas que aparecem como documentos de valor para uma (re)leitura histórica e social, as imagens além de produtos de experiências humanas, equivalem a anotações minuciosas que agora são objetos de análise. São as *múltiplas faces* do passado que se desvenda na imagem, recurso fértil para a antropologia e reflexões no fazer etnográfico. Porquanto, as imagens podem ser compreendidas como modos de ver, olhar e pensar, ampliando as possibilidades de análise dos domínios do visível (Barbosa, 2006, p. 59).

Os Museus Nacionais e acervos pessoais constroem-se numa soma, lembranças de diferentes tempos, lugares e pessoas, eles têm em comum, serem espaços significativos no fortalecimento de tramas entre passado e futuro. Por serem feitos de lembranças, esses lugares de recordação não se encontram estacionados no tempo, ao contrário, eles estão no presente, preocupados com a preservação do aqui e agora, são locais dinâmicos, sempre abertos ao diálogo, lugar de criação, um espaço que nos impulsiona a seguir em frente, tendo por referência o vivido, o escrito, o desenhado, o registrado, investigado, fotografado e no presente, catalogado e arquivado, as sobrevivências etnográficas. Os

objetos do museu piauiense visitado irradiam referências de identidade ao Homem Americano, ao território do Nordeste Brasileiro, aos povos originários que nos legaram referências no uso de objetos. O acervo digitalizado da MPF (1938) nos situa no tempo do Catimbó, uma chave-mestra que abre portas na compreensão vestimentar do passado. No acervo pessoal de JSL os efeitos contrastantes do tempo se fazem notar, para os espaços de realização dos cultos, outros cenários, mudanças nos rituais, as mesas parecem começar a dar lugar aos “toques”, os trajés são outros, há uma conservação como também uma ampliação nas possibilidades de produção das peças e variedades no uso de objetos e materiais.

O esforço desta sessão esteve na busca de um “fio da meada”, a linha que sintetiza o tempo e que simboliza a continuidade, para só então começar a (re)organizar tramas e urdumes e conseguir dar conta de tecer um presente de inovações e os (des)dobramentos que se apresentam no culto da Jurema Sagrada. Os retalhos que tecem essas redes foram considerados pelos etnógrafos/folcloristas como velhos, pobres, sem brilho e beleza, (des)valorizados ao longo da história da religião, por hora, nem considerada como tal. A arqueologia precisou retirar muitas camadas para ser vista enquanto ciência, na resistência os objetos materiais se fizeram objetos de pesquisas, a fotografia tardou a ser revelada em nível de linguagem perante a escrita, a roupa precisou vestir gerações e mais gerações para ser (re)conhecida enquanto um objeto que comunica, articula tempos, linguagens, culturas e constrói identidades. O universo têxtil e o trabalho manual foram quase que apagados pela força da indústria, as mãos que costuram e tecem, historicamente um ofício feminino, foi subestimado e a profissão de costureira (des)valorizada. Os museus (re)existem consagrando a tradição, e na invenção fortalecem traços da cultura brasileira, os acervos, para além de baús pessoais cumprem importante papel a serviço da sociedade. O Catimbó foi/é feitiço e magia, classificado como folclore não foi visto como religião, a planta e a bebida jurema foram mal compreendidas e a religião do Catimbó criminalizada. A fumaça lançada ao ar e nenhum desses elementos se perderam no tempo, foram (re)elaborados, adquirindo novos sentidos em diferentes épocas e contextos. A Jurema, em constantes movimentos, vem fortalecendo suas raízes no âmbito nacional, entre as religiões afro-ameríndias brasileiras e também como religião internacionalizada. Resistir para se manter enquanto grupo social faz parte da história dessa população (Assunção, 2005, p. 64).

Adiante apresento as “cidades” que serão visitadas para a coleta de dados que interessam a nossa reflexão, apresentando o campo de pesquisa, as/os participantes, teoria

metodológica e reflexões da prática de pesquisa. Neste momento deixo os espaços de museus e acervos para adentrar aos terreiros, casas e ateliês em algumas cidades paraibanas. Sigo em alinhavo!

1.3 - As cidades como campo de investigação: o fio da conversa

A cidade que nos interessa é aquela que nas frestas e esquinas ritualiza a vida para o encantamento dos cantos e dos corpos
(Simas; Rufino, 2019, p.75).

Esta terceira seção que arremata o primeiro capítulo pretende descrever e analisar as relações entre pesquisadora, grupos e locais pesquisados, na intenção de informar as teorias, metodologia que orienta o estudo, as técnicas e instrumentos utilizados para execução do trabalho proposto, a aproximação, o modo de envolvimento e as formas de acesso ao campo de pesquisa. Uma atenção especial a esses procedimentos indica as direções selecionadas para a compreensão de uma realidade social, localiza o vivido e auxilia na compreensão da religião pesquisada. Faz-se relevante conhecer os/as participantes (vozes-retalhos, personagens que se alinhavam nas narrativas deste trabalho) e a forma como foi acolhido o estudo, as relações envolvidas no processo de interlocução, as limitações, as soluções encontradas durante a realização do trabalho etnográfico e os difíceis nós para serem desatados que com certeza ultrapassam em números as facilidades.

A etnografia faz sentido nas evidências empíricas e nos dados etnográficos compartilhados, a prática antropológica informa, guia com exemplos e expande a disciplina a partir das experiências vividas, empreendimento que se concretiza no trabalho investigativo, “um projeto é fruto do trabalho vivo do pesquisador/a” (Minayo, 2016, p. 29). O projeto é construído artesanalmente por um artífice através do trabalho intelectual, é, portanto, um artefato (Suely F. Deslandes, 2016). O trabalho como artefato está relacionado com a materialidade que será produzida, e pode ir além das linhas escritas, com a fabricação de instrumentos que como chaves-guias abrem outras portas, possibilidades, ressoam em outras experiências, essas eu tenho interesse em criá-las.

Não é uma tarefa fácil pensar/criar hipóteses para um trabalho, ainda mais quando temos na bagagem uma experiência etnográfica anterior que provou que o por vir estava coberto sob muitas camadas que jamais podem ser enxergadas no início do empreendimento etnográfico, só vivendo para ir desvendando cada uma delas. Sinto que essas camadas estão aqui novamente, metros e metros de tecido aguardam cortes e muitas

costuras, porém uma hipótese fortalece o intento: a de que através de uma análise dos tecidos, das peças de roupas, dos materiais, dos tecidos sociais (grupos), das indumentárias, de quem as produz, de quem as vendem e de quem as vestem, podemos tecer histórias e memórias sobre o culto da Jurema na Paraíba. Considero que perceber o significado e o valor expresso nas múltiplas faces desse acervo visual e material pode contribuir sobremaneira no entendimento da realidade religiosa que possui na imagem dos “encantados/as” sua figura central. Pelo viés da indumentária acesso uma discussão fundamentalmente religiosa, cultural, antropológica, social e histórica.

A pesquisa, de caráter etnográfico, que se realiza no âmbito das Ciências Empíricas da Religião, em diálogo com a perspectiva antropológica, tem como objetivo geral compreender o Catimbó-Jurema através dos movimentos nos modos de vestir, pelo desenvolvimento dos trajes, tecidos, cores, estampas e inovação nos estilos das indumentárias. Traço pontos da teoria antropológica com a etnografia para alcançar os resultados desejados num estudo que tem objetivos exploratório/descritivo, procedimento bibliográfico/participativo, tendo como principal fonte de informação a bibliografia especializada, a observação participante e realização de entrevistas para a coleta de dados de natureza qualitativa em Ciências das Religiões.

Saliento que nem toda etnografia é antropológica e nem puramente descritiva como alerta Mariza Peirano, para quem *a etnografia não é método* (2016). A autora citada, que vem me inspirando a pensar, viver e teorizar a experiência etnográfica lembra ainda que, “a etnografia só é esclarecedora quando dialoga explícita ou implicitamente com trabalhos anteriores¹⁰⁰”. É nessa compreensão que as teorias etnográficas que conjugam várias dimensões do fazer antropológico nos orientam a caminhar por percursos vividos e firmes traços teóricos. Ainda em reflexões antropológicas Mariza Peirano (2006, p. 71) reforça a importância em reconhecer os elos que formam a sequência de gerações, as linhagens em que se estruturam a identidade da antropóloga/o. Tenho aprendido a tecer com aqueles/as que costuraram e cerziram¹⁰¹ antes de mim, a começar pela minha relação com a orientadora e a partir daí as pessoas que também a auxiliaram e a guiaram no trajeto já percorrido, em seus mais de 20 anos dedicados aos

¹⁰⁰ Fala proferida em evento acadêmico e transmitida pelo Youtube do IRIS DAN/UnB em 13 de outubro de 2015. Para acesso: <https://www.youtube.com/watch?v=zWGHwPJafRo&t=60s> . Acesso em 12/05/2021.

¹⁰¹ Do verbo cerzir, do vocabulário da costura que quer dizer, emendar com pontos miúdos, quase imperceptíveis.

estudos das religiões afro-brasileiras, as etnografias vividas e produzidas me inspiram na presente pesquisa. Não à toa a inspiração e direção dos traços desta tese partem de pontos atados em linhas já escritas por quem me orienta. Saúdo as que costuraram antes de mim e alinhavaram minha chegada.

Na abertura da primeira seção, uma revisão de literatura me orienta ao objeto pesquisado, em seguida e em viagem ao Museu do Homem Americano (PI) uma imersão na cultura material e no encontro com os acervos iconográficos da MPF e AJSL, costuro reflexões sobre a importância da imagem como instrumento de trabalho e investigação no estudo da indumentária. O ponto de partida são as linhas pioneiras e o caminho os locais de recordação. Nesta seção vou tecer o campo de observação, o ambiente que enfatiza a prática do fazer, os locais e sujeitos, vozes-retalhos que serão incluídas neste alinhavo, o motivo destas inclusões e em que proporções serão feitas. Neste objetivo estou a criar vínculos e formar redes, conectando saberes.

Situo o difícil, frágil e trágico momento de pandemia que nós, pesquisadoras/es enfrentamos durante a maior parte de realização da pesquisa (2019-2022), um momento onde as habilidades antropológicas tiveram que se reinventar para dar conta do cumprimento das atividades que exige o trabalho, foi preciso repensar estratégias de acesso, de como entrar em ação num momento em que exigiu de todos os seres humanos o distanciamento e a não circulação, o “ir à campo” foi substituído por “ficar em casa” e das nossas casas tivemos que pensar os modos de executar, como fazer, viver e dar início a experiência etnográfica num grave estado de pandemia, alto índice de contaminação e milhares de mortes diárias. É hora da manifestação do imponderável malinowskiano (1977), quando os imprevistos vêm à tona, escapam ao nosso planejamento e nos faz mudar de rota, o que não deixa de ser, positivo, saudável e muito revelador. A essa altura a certeza de que da antropologia não podemos esperar uma consistência metodológica, ela é fluida e nos exige sensibilidade para compreender como ela funciona e se constrói a cada experiência. É difícil pensar em algo que não tenha sido afetado pela pandemia. Neste momento que escrevo, vivemos o pico mais alto de contágio e mortes diárias no país, são mais de 4.000 vidas ceifadas a todo dia pela força letal do novo corona vírus (Covid-19), sem falar no trágico momento político enfrentado, de um desgoverno sem limites que contraria a ciência e que pouco ou nada tem auxiliado, ou sendo mais realista, tem atrapalhado o fluxo dos cuidados necessários exigidos pelos órgãos de saúde para o controle da pandemia. Sinto-me impulsionada a marcar e registrar esse momento na escrita da tese.

Que o mundo se tornou digital e ainda mais tecnológico no momento da pandemia, posso afirmar que sim. Ao passo que as desigualdades também ficaram explicitamente e escancaradamente mais reais entre as/os que podiam ou não ter acesso aos meios de comunicação/conexão. Houve um enorme crescimento no mercado de tecnologia, materiais para produção de um *set* de gravação e filmagem nas residências foram muito procurados, instrumentos de iluminação e som para áudio e imagem de qualidade viraram objetos de desejo não só de profissionais do audiovisual como também dos profissionais da educação que passaram a ter o seu *set* e transmitir as aulas de suas casas, como as variadas profissões que se adequaram ao trabalho remoto. É bem verdade que as pessoas resolveram falar, conectar vozes, discutir temas, problematizar assuntos dos mais variados. Estouraram os podcast¹⁰², a tendência em ouvir vem se afinando a produção de conteúdo da fala, vivemos um momento onde a liberdade de expressão, em falar o que pensa, dar o seu recado, compartilhar saberes, tem sido marcante e se fortalecido numa época de massificação e popularização da internet. Paradoxal, porém real, é viver uma época de muita informação e desinformação em tempo simultâneo, logo que as *fakes news*¹⁰³ têm espaço na rede junto à veracidade de notícias e fatos. O momento exige que o espírito de pesquisador/a esteja em alerta, em ação e nos mantenha firmes nos propósitos da busca por dados que se aproximem do real.

Muitos de nós tivemos que reajustar vários pontos, nos habilitar e aprender a manipular novas plataformas virtuais, foram elas que permitiram as conexões para estarmos próximos e em atividade nos momentos de distanciamento. Até chegar o momento de me perguntar: como conduzir uma etnografia durante um isolamento social? As conexões e acessos me permitiram chegar a um material transmitido pela plataforma Youtube do Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA) – FFLCH-USP de 20 de maio de 2020¹⁰⁴ do Prof. Dr. Daniel Miller, da Universidade College of London. Na busca encontrei vídeos ainda mais antigos, de 2017¹⁰⁵, na plataforma do Youtube Serious Science onde o pesquisador já fomentava o tema, estimulando para que os

¹⁰² Podcast é um conteúdo em áudio, disponibilizado através de um arquivo ou streaming, que conta com a vantagem de ser escutado sob demanda, quando o usuário desejar. Pode ser ouvido em diversos dispositivos, o que ajudou na sua popularização, e costuma abordar um assunto específico para construir uma audiência fiel. Fonte: <https://resultadosdigitais.com.br/blog/como-criar-um-podcast/> Acesso em 27/04/2021.

¹⁰³ O termo vem do inglês fake (falsa/falso) e news (notícias). Em português, a palavra significa notícias falsas.

¹⁰⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WC24b3nzp98> Acesso em 13/04/2021.

¹⁰⁵ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=XNus-xZ7_6Y Acesso em 13/04/2021.

programas de antropologia tivessem um centro especializado em estudos digitais. Segundo Daniel Miller: “a antropologia segue os acontecimentos do mundo, se o mundo se tornar digital, nós nos tornaremos digitais”. Já era o previsto e aqui estamos! Tivemos que nos adaptar ainda mais a digitalização, tecnologia e às novas formas de acesso para compreender o que, onde e como atuar no tempo presente, sem muitas ou quase nenhuma certeza sobre o futuro. As sugestões do Prof. Daniel Miller são de que seja possível conduzir um trabalho etnográfico tão original quanto o originalmente previsto, montando estratégias de interação com as/os informantes de modo online, tendo ciência de que os engajamentos são diferentes para cada pessoa ou grupo que se possam trabalhar, as experiências serão diversas, assim como os diversos tipos de contextos no off-line, ele nos orienta a estar atenta/o a garantia de que as/os participantes entendam o motivo de estarmos on-line e também da necessidade de buscar perspectivas que estejam potencialmente abertas, nos motiva a essa busca quando diz: “o que não estava planejado em fazer, pode tornar-se o mais interessante a ser feito¹⁰⁶”.

Podemos ter vivido um momento de menor participação de modo presencial, mas nem por isso de menor observação, olhar e escuta atenta. A partir dos vídeos no Youtube sobre antropologia digital cheguei aos escritos do professor Daniel Miller, estudos antropológicos sobre cultura material e uma obra bastante importante para esta reflexão: *Trecos, Troços e Coisas* (2013), para pensar a função que as coisas desempenham na organização das relações humanas e sociais, o que faz todo sentido quando se está refletindo sobre artefatos, objetos criados por grupos religiosos e para um culto específico, a Jurema. Segundo Daniel Miller: “Uma apreciação mais profunda das coisas nos levará a uma apreciação mais profunda das pessoas” (2013, p. 12), no capítulo: *Por que a indumentária não é algo superficial*, o autor se distancia de um olhar semiótico, de um materialismo visto como superficial e de um questionamento da oposição vigente no senso comum, que diferencia interior e exterior, pessoa e coisa, sujeito e objeto, afirmando que: “roupas não chegam a representar pessoa, mas a constituí-las” (2013, p. 37). A essa altura dou um ponto para afirmar que, aqui a semiologia também não será ponta de agulha, ou, chave de leitura de acesso a reflexão.

Para a comunidade juremeira as *idades* são espacialidades sagradas, “idades físicas”, locais onde eram enterrados os corpos de juremeiros/as e plantados um pé de jurema, “significa um espaço onde há as juremas dos mestres plantados (Sampaio, 2018,

¹⁰⁶ Ibidem, Youtube Serious Science, 2017.

p. 277) santuários da natureza, templos que merecem cuidado, zelo e devoção. As *idades* estão também em um plano mítico, são “idades encantadas”. A qualificação de “encantada” tem como objetivo trazer a categoria central presente nas muitas narrativas do povo da Jurema: o encanto, que envolve todo o aspecto mágico da religião (Sampaio, 2018, p. 270). Ainda segundo a autora:

A dimensão das cidades é parte substancial da mitologia juremeira, pois é o espaço imaterial, para além de nosso mundo, mas em constante contato com ele através das entidades. As narrativas míticas sobre as cidades são inúmeras e aparecerão frequentemente nas toadas¹⁰⁷, pois são os espaços sobrenaturais onde habitam as entidades mestres e mestras da Jurema (Sampaio, 2018, p. 271).

Chama de *idade* o local onde existem um ou mais pés de jurema plantados, como também, sacralizados ou insimentados¹⁰⁸, são os locais onde habitam os “mestres/as”. Uma das narrativas mais comuns é que as *idades* são também a divisão do reinado da Jurema, composto de sete cidades num plano encantado que não terreno, valendo a pena destacar que elas têm nome de árvores; Vajucá, Angico, Junça, Catucá, Manacá, Aroeira e Jurema (ou Juremal), todas elas, plantas medicinais de poder e muita ciência. Segundo Sandro Guimarães Salles:

(...) a cidade simboliza ao mesmo tempo, a morte e o renascimento de um mestre falecido. É a sua “ciência”, como dizem os juremeiros. O mestre planta e consagra a jurema a um mestre “encantado”, com o qual trabalha. Só após o seu falecimento, no entanto, a cidade passará a ter “força”. É, portanto, necessário morrer para dar vida à cidade (Salles, 2010, p. 111).

No dizer de Alexandre L’Omi (2021)¹⁰⁹: “A vida do juremeiro é como a própria árvore da jurema, ele é o tronco, as folhas, os saberes, ele é a flor. Tomba, morre e um dia retorna a viver”. Isso para dizer que existe uma relação íntima entre a morte e a vida e entre o corpo e a planta, a árvore é o corpo do encantado plantado, fortalecido e fincado pelas raízes na terra e no espaço, é a materialidade que representa a força e ciência do mestre/a. Por vezes, à mentalidade cartesiana limita o entendimento dessas dimensões, em compreender a planta como uma personagem central de um universo mitológico, ritualístico, religioso, cultural e social de uma crença e de um povo. As *idades* é o lugar

¹⁰⁷ São os cantos entoados nos rituais, frequentemente chamados de “toadas” ou ainda “pontos cantados” como se denomina também na Umbanda (Sampaio, 2018, p. 269).

¹⁰⁸ Mesmo tendo sido plantada em um lugar apropriado, é necessário, ainda, que a jurema passe por um ritual que a sacralize, que a diferencie das demais árvores: é preciso “calçá-la”, “insimentá-la” (ensemencá-la). Existem várias formas de calçar ou ensemencar a jurema. Todas, no entanto, têm no fumo, o “calço”, seu elemento central (Salles, 2010, p. 110-111).

¹⁰⁹ Em participação no Webnário Plantas Sagradas de Cura. Exibido no dia 23/03/2021 no Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FNwKs7KiFF4> Acesso em 23/03/2021.

de morada dos “encantados/as”, segundo a antropóloga Ana Stela de Almeida em estudo sobre a encantaria maranhense (2011): “encantados são espíritos de pessoas que um dia viveram, mas não morreram, se encantaram, passando a viver no mundo invisível, do qual retornam ao mundo dos homens no corpo de seus iniciados, em transe ritual¹¹⁰” e acrescento, produzidos/as em trajes típicos de uma cultura e época. As encantarias do Nordeste brasileiro, heranças ameríndias, possuem na imagem dos “encantados” (espíritos, entidades) suas figuras centrais, em torno delas gravitam várias dimensões, a material e estética é uma dessas múltiplas faces.

As *idades* como campo de investigação, também situa o espaço/tempo da pesquisa que se configurou no meio urbano, onde estão localizados os terreiros, ateliês e mercados selecionados para investigação, distribuem-se entre os municípios paraibanos de Alhandra, Campina Grande, Boa Vista, Bayeux e a capital João Pessoa. O campo é a cidade, nos inspira o artigo: *Quando o campo é a cidade* (2008)¹¹¹ para pensar as contribuições da antropologia urbana nas reflexões sobre as metrópoles. São as cidades de referência no estado, seja pela sua história de relação com o Catimbó, como é o caso de Alhandra, seja pelo seu potencial desenvolvimento como Campina Grande, que é maior cidade do interior do Nordeste e campo por nós já mapeado, João Pessoa, a capital e Bayeux, cidade metropolitana da grande João Pessoa, locais onde habitam personagens importantes para história da religião pesquisada, onde circulam e se cruzam objetos e um movimentado comércio de produtos e de pessoas que abastecem os terreiros paraibanos.

Sendo o cruzo o lugar de encontro e inspiração para esses escritos, nos interessa o que se passa entre as *idades* e que repercutem nos terreiros da região. Nas *idades* habitam os/as interlocutores/as que foram selecionados/as tendo em vista as possíveis e viáveis formas de acesso. Estão nas *idades*, em grandes metrópoles como Recife e São Paulo (as mais citadas pelos costureiros entrevistados) os mercados que concentram os maiores comércios de materiais e que abastecem os/as fabricantes dos trajes. São as *idades* espaços privilegiados de investigação, dada a variedade de experiências, formas de trabalho e de viver de seus habitantes, temas que interessam aos desafiadores empreendimentos antropológicos. “São nesses espaços em que se tece a trama do cotidiano, a vida do dia-a-dia, a prática da devoção, a troca de informações, pequenos serviços e os inevitáveis conflitos” (Magnani, 2008, p. 32).

¹¹⁰ Disponível em: <https://www.marcoivasconcelos.com.br/a-estetica-do-terreiro/> Acesso em: 16/11/2021.

¹¹¹ De José Guilherme Cantor Magnani em *Na Metrópole: textos de antropologia urbana* (2008).

Sobre a seleção dos espaços a serem investigados, abre-se um campo de pesquisa especial e espacialmente deslocado e não situado em um ponto fixo e que se distancia de um estudo de caso. O interesse é abranger um raio por entre alguns municípios paraibanos que possibilite contemplar uma dimensão variada das estéticas juremeiras no estado e presente nas *ciudades*. Estou tecendo pontos e costurando campos em áreas geograficamente diversas. A etnografia multissituada nos orienta e mostra uma direção em/entre múltiplos locais de observação/participação, mas que ao mesmo tempo está situada num fio que se entrelaça ao conjunto como um todo, as pessoas e seus bens. As *ciudades*, no plural, acabam por sinalizar a variedade de municípios percorridos e os fios que se conectam nessas redes de sociabilidade, os diversos personagens e grupos religiosos. Superando lugares, fronteiras e situações localizadas, “a ênfase agora é a mobilidade geográfica, seguindo as dinâmicas, trajetórias e conexões de grupos” (...) (Rodrigues, 2018, p. 104). O que poderia ser pensado como ambientes dispersos, possui conexões, associações e relações que fortalecem a ideia e as investidas em pensar o objeto desse estudo num ambiente multissituado, ainda mais quando ao campo físico se somam os ambientes virtuais. Segundo George Marcus:

Conjuntar múltiples sitios en el mismo contexto de estudio y postular su relación con base en una investigación etnográfica directa es una importante contribución de este tipo de etnografía, independientemente de la variabilidad de la calidad y de la accesibilidad de esa investigación a diferentes sitios (Marcus, 2001, p. 114).

“*Seguir la personas e seguir los objetos*” são modalidades de construção e técnicas de uma maneira de realizar uma etnografia *multilocal* no dizer do autor acima citado. *Sobre seguir os objetos*, Marcus cita o antropólogo Arjun Appadurai (2021), representante de uma “antropologia da materialidade”, para tratar das dinâmicas sociais envolvidas entre coisas e pessoas. Nosso fluxo aponta para o encontro de pessoas, roupas, objetos, criações, fazeres e profissões. Utilizando uma linguagem cinematográfica, lembrando o *set* nas palavras de Gonçalves Fernandes (1938), são os terreiros de Jurema, ateliês, locais de produção das indumentárias e comércios, as *locações* que pretendo conhecer e estar, são esses espaços o campo desta investigação.

Para o antropólogo Vagner Gonçalves da Silva:

O “campo” não é somente a nossa experiência concreta (mesmo se esta fosse mensurável de forma tão objetiva) que se realiza entre o projeto e a escrita etnográfica. Junto a essa experiência, o “campo” (no sentido amplo do termo) se forma através dos livros que lemos sobre o tema, dos relatos de outras

experiências que nos chegam por diversas vias, além dos dados que obtemos em “primeira-mão” (Silva, 2015, p. 27).

As possibilidades teóricas contemplam o rigor metodológico e analítico da pesquisa e somam à experiência. Acrescento a esta soma, a experiência de pesquisa em ambiente virtual, a importância em acompanhar *lives* com temas de interesse a reflexão, reconhecendo alguns desses materiais como formas de registro de fácil acesso e fonte de consulta. Acompanhar publicações em redes sociais (Facebook, Instagram e Youtube) é um “novo normal” para conhecer e interagir com os interlocutores/as, foi necessário fazer transcrições não somente de entrevistas realizadas de forma presencial, mas também de falas apresentadas em contextos virtuais e até citá-las quando possível. É sabido que uma bibliografia e seus manuais metodológicos nos orientam à chegada no campo, mas a essa altura é possível afirmar que os materiais produzidos com fibras da internet e nas redes, são materiais de consulta prévia obrigatória para aproximação com as pessoas selecionadas para pesquisa. A virtualidade tem o seu valor, mas viver presencialmente os espaços na relação com as pessoas eu considero o mais potente na soma do resultado da experiência de campo. Com o advento da pandemia e os quase dois anos de distanciamento social entre os quatro anos previstos para o término desta pesquisa, por vezes era difícil pensar como acessar os fios que eu considerava necessários a construção desta rede-tese. A chegada e avanço da vacinação deu vida a muitas/os, dando ainda mais vida a pesquisa realizada. A vontade foi viver no último ano de pesquisa o que não foi vivido, o estar próximo, realizar as entrevistas e participar mais ativamente de rituais junto aos grupos pesquisados, foi um impulso quase que incontrolável, mas precisando-se manter em controle e estado de alerta a qualquer reação de saúde após os contatos presenciais¹¹².

O “plano de campo” seria: participar/observar rituais e fazer entrevistas, contudo, conseguimos dar início aos encontros presenciais para as entrevistas somente no segundo semestre de 2021, quando o estado da Paraíba avançou no processo de vacinação da população¹¹³. As participações em rituais e observações de grupos tiveram que esperar

¹¹² Vivi a experiência de testar positivo para o COVID 19 após a participação numa festividade em um terreiro na cidade de Campina Grande, por sorte eu já estava vacinada, tive sintomas leves e consegui me recuperar.

¹¹³ A população mundial está sendo vacinada, estão sendo desenvolvidos e aplicados diferentes tipos de vacinas ao redor do mundo, algumas em dose única e a maioria necessitando do reforço de uma segunda,

um momento seguro, nas oportunidades que foram possíveis de estar presencialmente em campo e de maneira mais próxima a algum interlocutor/a foi pensado todo um esquema de proteção e cuidados em seguir protocolos de segurança: o uso constante da máscara, o respeito ao distanciamento e álcool para higienizar as mãos. As entrevistas on-line foram lançadas como uma opção do que seria mais cômodo e seguro para os/as participantes, porém a maioria optou pelo formato de entrevista presencial, porém, mesmo após a realização de algumas entrevistas os contatos virtuais foram essenciais para o prolongamento dos diálogos necessários. Também foi elaborado um formulário on-line no Google Formulário de convite a participação à pesquisa, onde constava o pedido de licença ao uso do nome, imagem e voz dos interlocutores/as, sem êxito de preenchimento, esses pedidos acabaram sendo feitos e gravados no áudio/vídeo nos contatos presenciais e estão hospedados no acervo de pesquisa. Nesse plano eu não contava também com o diagnóstico do câncer em 2022, de uma licença de quase um ano (10 meses) entre diagnóstico, cirurgia, tratamentos (quimioterapia, radioterapia e braquiterapia), recuperações e um difícil processo de retomada dos estudos e pesquisa, reencontrar o fio da meada para chegar aos arremates finais foi desafiador, mas também muito enriquecedor.

A primeira forma de contato com os interlocutores/as foi através da comunicação ágil, imediata do aplicativo Whatsapp que possibilitou uma breve interlocução, seguida dos encontros presenciais, registrados em fotos, gravados em áudio e vídeo. Esse material foi captado com câmera Canon SL3. Registro também que o celular é um instrumento de extrema importância para etnografia, nele, temos aplicativos de microfones para gravação de áudio, temos acessos as redes sociais das pessoas entrevistadas, facilidade na troca de contatos e envio de mensagens escritas e em áudio (para transcrição) que passa por este aparelho, é um facilitador no campo, sem falar das funções de fotografias e vídeos também foram feitos com Samsung Edge 20 Pro.

Todos/as que contatamos, foram solícitos/as e acolhedores/s ao tema proposto da pesquisa e se dispuseram em participar. A maioria já conhecidos devido a encontros anteriores e pela minha inserção na rede de contatos dos terreiros paraibanos. O trabalho anterior, a dissertação de mestrado, tem sido uma chave de acesso à abertura de muitas

terceira e outras dosagens. Tomei minha primeira dose no dia 16 de julho de 2021, a segunda dose no dia 15 de outubro de 2021, a terceira no dia 14 de fevereiro de 2022 e a quarta dose dia 28 de julho de 2022.

portas e portais para continuidade da pesquisa e permanências no campo. No doutorado há uma sensação de um desdobramento dos tecidos, somado a novas costuras.

Falar de indumentária é também falar de nomes e sobrenomes, produtores/as, estilistas, donos/as de ateliês, empresário/as do segmento, vendedores/as e consumidores/as de destaque, que aqui serão apresentados/as de maneira a explicitar a relevância de cada um/uma, das suas profissões, empresas, marcas e estilos. Foram convidados/as e selecionados/as como participantes da pesquisa aquelas pessoas cujas experiências se aproximam do tema da investigação, ou seja, costureiros/as, juremeiros/as e comerciantes. A formulação de perguntas que semi-estruturam as entrevistas versam entre temas que fornecem informações para compreensão do culto da Jurema, as costuras são enviesadas pela estética e indumentária, seus significados, múltiplas faces e seus usos nos múltiplos corpos. Quem melhor pode falar sobre os mestres e mestras, são juremeiros/as que recebem em seus corpos essa outra *face*, ao passo que quem melhor pode falar sobre as indumentárias são as pessoas que produzem e quem melhor pode falar sobre o mercado das roupas e objetos são as pessoas que comercializam as mercadorias. Temos aqui três seguimentos de entrevistas: costura/produção; adeptos/religião e vendas/comércio.

Inicialmente apresento o campo produzido com os/as fazedores/as dos trajés, costureiros/as. Em seguida no capítulo segundo, aparecem as juremeiras/os e no terceiro e último capítulo estaremos no mercado e com os/as comerciantes.

No mapeamento do campo encontro um personagem com um perfil que muito importa para a reflexão, o juremeiro como sendo o próprio costureiro, sendo a costura também a sua profissão, umas das formas de se manter no mundo. Como exemplo dessa categoria de interlocutor, convido Vamberto do Nascimento Silva, o Pai Vamberto, juremeiro, quimbandeiro e mais conhecido como Bruxo Vamberto, residente na cidade de Bayeux¹¹⁴ para participar dessa costura. Iniciei com o mapeamento virtual, nas redes sociais encontrei o Vamberto, que utiliza o Facebook, onde está como “Bruxo Vamberto”, seu perfil pessoal e “Use Belo”, seu perfil profissional. No Instagram, seu perfil é @bruxovamberto e no canal Youtube também aparece como Bruxo Vamberto. Ele vem fazendo um trabalho produção/divulgação nas variadas redes sociais, até o presente momento possui no Youtube mais de 24 mil inscritos/seguidores/as e alguns de seus

¹¹⁴ Bayeux é um município brasileiro do estado da Paraíba, localizado na Região Metropolitana de João Pessoa, com população total (estimativa IBGE/2020) de 97.203 habitantes.

vídeos contam com mais de 114 mil visualizações. Já no Facebook, sua página tem mais de 6.000 seguidores e no Instagram possui 54 mil seguidores até o momento. No contato e convite para participação na pesquisa o Bruxo Vamberto informou que tinha mesmo muito o que falar sobre o tema indumentária e Jurema. Inesperadamente, mas nas conexões com as práticas virtuais, e sendo o interlocutor alguém que facilmente se comunica por via das redes sociais, ele me lançou uma contraproposta: a de fazer da nossa entrevista presencial¹¹⁵ uma coleta de conteúdo para seu canal do Youtube e lógico, topei! Os seus vídeos no canal Youtube versam sobre temas variados, falam sobre sua trajetória, experiências na religião e abrem espaço para responder perguntas dos seus/as seguidores/as. Mesmo com toda produção que envolve o momento de gravação dos seus vídeos, ele me deixou bastante livre para fazer todas as perguntas que fossem necessárias aos questionamentos e dúvidas trazidas pela pesquisa. A entrevista foi realizada no seu terreiro¹¹⁶, onde também reside e também é o seu ateliê. Como bom filho consagrado a Exu, marcou a entrevista para o horário da noite, é à noite também que ele se sente inspirado para seus trabalhos com as costuras e foi na madrugada do dia 26 de agosto de 2021 que finalizamos o nosso primeiro encontro. Além da minha captação, foram coletados vídeos com a câmera do próprio interlocutor que foram editados em parte I e II e divulgados no seu canal do Youtube¹¹⁷.

Imagem 26: Entrevista com o Bruxo Vamberto. Bayeux - PB, 2021.

¹¹⁵ A essa altura já estamos vacinados contra Covid 19, o que nos encoraja a estar em campo com mais segurança e lógico, mantendo todos os cuidados ainda exigidos, o uso de máscaras e álcool para higienização das mãos.

¹¹⁶ Nome do terreiro a ser anexado na versão final da tese, por falta de retornos ao contato com o entrevistado.

¹¹⁷ Para acesso: <https://www.youtube.com/watch?v=6V-Y4kSrBV8> (parte I) e <https://www.youtube.com/watch?v=-4ucPzcT1b8> (parte II).



Fonte: Acervo Larissa Lira. Fotografia: Walfran Ruben.

Se antes nós pedíamos autorização para participação, uso de nome e imagem do interlocutor, desta vez, quem pediu autorização do uso da minha imagem foi o próprio entrevistado, para que ele pudesse publicar nossa entrevista em seu canal do Youtube. Essa atitude me trouxe reflexões e a sensação de que a etnografia mudou de órbita, assim como as mudanças ocorridas num mundo pandêmico e esse apurado teor virtual. Não restam dúvidas de que, enquanto pesquisadoras/es precisamos acompanhar o fluxo de desenvolvimento das novas formas de uso e relacionamentos que envolvem a tecnologia, entender os novos formatos de fontes de renda, como é o caso do canal no Youtube do Bruxo Vamberto, que já tem o número de inscritos e uma quantidade de horas em vídeos, que o permitem o acesso e direito a ser monetizado pela plataforma Youtube, ele lucra com a produção e divulgação dos seus vídeos, são essas potentes, novas e variadas formas de trabalho, trocas e transmissão do conhecimento. No Instagram (@bruxovamberto) ele lança vídeos diários, interage com o público e com a “Mana”, uma personagem criada para suas histórias, que caminha pelos terreiros da região, gerando “babados” ao se encontrar ou ouvir falar no Bruxo Vamberto. Seu jargão, “cuida na fuga” é mais um atrativo dos vídeos que geram bastante interação, movimentam os algoritmos necessários ao bom ritmo e desempenho das publicações nas redes sociais. Observando o movimento e o fluxo, acompanho o bruxo Vamberto em extensa programação de participação em

lives com outras/os representantes religiosos para falar sobre a Jurema, na região e outros temas que envolvem suas experiências religiosas-sagradas. Na sua página *Use Belo* no Facebook, ele divulga confecções de vestidos de luxo e roupas religiosas, que vestem as mestras, pombagiras, mulheres do Catimbó-Jurema, da Quimbanda e Umbanda. As roupas ultrapassam fronteiras e são confeccionadas para todo o Brasil e até para o exterior, nos conta Bruxo Vamberto, que não costura roupas para o Candomblé.

Nas faces do Mercado, capítulo terceiro, ao tratar do comércio, das marcas, falo melhor sobre as peças produzidas pela marca *Use Belo* e pelo Bruxo Vamberto. Ele é o encarregado por todas as criações e confecções das roupas, só costura à noite e/ou de madrugada como já dito, e tem como maior inspiração a sua pombagira Maria Molambo, que se fez grife pelas mãos do bruxo e é a modelo oficial da marca como podemos ver na imagem a seguir e na capa do Facebook *Use Belo*.

Imagem 27: Use Belo – Vestidos de Luxo.



Fonte: <https://www.facebook.com/use.belo.1>

A partir da experiência da entrevista realizada com o Bruxo Vamberto, gravada em vídeo, pretendi fazer as outras entrevistas seguindo a mesma estrutura, lógico, não perdendo de vista o respeito as condições de cada entrevista e interlocutor/a, pensando inclusive no possibilidade desse material em áudio/vídeo para produção de mais um artefato/produto, fruto da produção da tese, um audiovisual, onde esses vídeos serão editados e artesanalmente costurados entre imagens, falas e conteúdos sobre a estética e

indumentária no tom da batida juremeira. No período do doutorado me aproximei ainda mais do objeto câmera fotográfica, a essa altura já tenho o meu próprio equipamento, fruto dos importantes auxílios (bolsas de fomento à pesquisa) e investimentos governamentais. A tese sendo um grande laboratório foi o meu espaço de prática e aprimoramento dos trabalhos de captação e edição de fotografia e vídeo, estou entendendo na prática o quanto o campo antropológico tem despertado em mim uma infinidade de processos criativos que precisavam da experiência para serem desenvolvidos e aprimorados.

Na obra *O Antropólogo e sua Magia*, Vagner Gonçalves da Silva (2015, p.63) diz que é comum que o etnógrafo se torne o fotógrafo ou o *videomaker* oficial do terreiro que ele pesquisa, ficando por sua conta a distribuição de cópias desses registros entre os interessados. A antropóloga Sylvia Caiuby Novais (2020) também dar atenção ao caso quando diz: “A fotografia é uma aliada do pesquisador em campo, levar aos fotografados as fotos que tiramos é essencial numa relação a longo prazo, além disso as fotos estimulam conversas¹¹⁸”. Assim foi e é!

Minhas fotografias foram ganhando qualidade e reconhecimento, no campo pude ouvir: “Hoje ela está com a câmera, vamos ter lindas fotos”. O ingresso nesse estudo foi dando forma a um trabalho, gerando contratos para cobertura e registros de rituais e consequentemente de uma renda extra. Essa função mudou um pouco a rotina do trabalho de campo, que agora tinha a fotografia e a produção audiovisual além da observação participante e da realização das entrevistas. O retorno dos rituais passou a ser preenchido de um exercício de edição e distribuição de fotos que em breve poderiam ser vistas em várias redes sociais. Essas fotografias vêm colaborando com o melhoramento na qualidade de divulgação das imagens dos terreiros que tem as redes sociais como espaço de compartilhamento de registro e informação, além da construção de uma memória imagética do campo afroparaibano e também afropernambucano. Sim, a fotografia e o audiovisual levou-me a conhecer vários terreiros do estado vizinho. Pude ouvir também: “Obrigado Larissa, a gente estava mesmo precisando de fotos em boa qualidade para alimentar a nossa página”, como também: “Seu trabalho é lindo e vem sendo muito importante na trajetória das religiões afro aqui em Campina Grande”.

Nesse fluxo natural do processo e desmembramento do campo de pesquisa fui sentindo que o meu laboratório estava vivo e essas experiências eu precisava viver, fazer

¹¹⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TO7-ud-jI3E> . Acesso em 14/04/2022.

transbordar em mim essa habilidade. Posso dizer que neste momento as comunidades de terreiros me abrem um campo de especialização profissional com trabalhos relacionados à produção de imagens. Consigo de fato compreender o que o antropólogo José da Silva Ribeiro (2005, p.636-638) quer dizer quando fala da antropologia visual como lugar de oportunidades e como o avanço das tecnologias digitais tem contribuído com a inovação de novas práticas de trabalho na área, não só como instrumentação de trabalho de campo, mas de organização e tratamento da informação, realização, montagem, produção e circulação-divulgação, e também como meio e modo de análise.

Sendo a cultura visual marca indelével de nossa contemporaneidade fornece um amplo campo de estudo, como abre oportunidades de empregabilidade não apenas num sentido mais estrito de acesso ao mercado de trabalho, mas de criação de novos empregos (Ribeiro, 2005, p.638). Vivendo essa realidade na prática, sinto-me motivada a investir em mais equipamentos para o aprimoramento desse trabalho, que como uma semente fecunda, vai dando frutos de inspiração à realização de novos projetos. Potencializando esse estudo criei um canal na plataforma Youtube¹¹⁹ para hospedar materiais em vídeos, registros de algumas experiências do meu campo de pesquisa e para minha surpresa o canal tem sido muito bem aceito e bastante visitado. Ele tem sido um laboratório e estímulo para o aprimoramento com o trabalho de edição, e a cada vídeo gerado e compartilhado, algumas superações, mais desafios e novos aprendizados. A experiência tem mostrado que os vídeos de rituais em terreiros (os que são permitidos de serem gravados e divulgados) são conteúdos bastante consumidos nas redes, alguns dos meus vídeos chegaram à marca de 19 mil visualizações até o momento.

A experiência com a câmera nos terreiros, fala muito sobre acessos e a relação de confiança que se vai conquistando e conseguindo estabelecer entre as pessoas/grupo que será filmado. Para produção audiovisual em especial, precisamos e também vamos conquistando mais liberdade de acessos nos rituais e entre as pessoas, a movimentação do corpo é ainda maior para a captação de vídeo se comparado a fotografia, e na medida em que aumentam os deslocamentos no espaço físico, aumentam também as possibilidades de acessos aos momentos importantes dos rituais que precisam ser registrados. O objeto/câmera nos permite, como também nega acessos, afinal, nem tudo o que é visto pode ou deve ser fotografado. Em alguns momentos me deparei com

¹¹⁹ Youtube Larissa Lira: <https://www.youtube.com/channel/UCaMCJ18jBQfAmIc85jgzrUw> Acesso em 22/07/22.

algumas entidades que não me permitiram registrá-las, dizendo que não gostava disso, ou colocando a mão na frente da câmera, fazendo o gesto de negar o acesso a sua imagem, nesse instante a obediência e o respeito é a melhor e mais ética atitude. A câmera fotográfica nos ensina a vida, ter educação, cautela e ética como essenciais para a convivência e permanência nos espaços sociais. As autorizações são essenciais, filme e fotografo com a permissão dos/das dirigentes dos terreiros e em todas as captações de entrevistas foram feitos os pedidos de uso da imagem, do nome e da fala do/a entrevistado/a e só com a autorização do interlocutor/a é que segui adiante com a entrevista.

Como parte do cumprimento da coleta de vozes-retalhos dessa tessitura chego à cidade de Campina Grande (PB) para entrevistar mais dois costureiros; Rodrigo Silva, professor, candomblecista, costureiro e quadrilheiro, e Joseilton Gomes da Silva, candomblecista, juremeiro, costureiro e dono da marca *Baiana Xic*. Além das muitas e distintas reflexões que foram ouvidas, as entrevistas se diferenciam no formato de captação. O segundo interlocutor não esteve à vontade para fazer a entrevista em formato de vídeo e sua decisão foi respeitada, dela tenho o registro em áudio e agora em texto, com a transcrição da sua fala. Na entrevista com Rodrigo, destaco a sua produção vestimentar, ele se preparou esteticamente para o momento, como vemos no registro a seguir:

Imagem 28: entrevista com Rodrigo Silva. Campina Grande -PB, 2021.



Fonte: fotografia e acervo Larissa Lira.

Rodrigo é dono da marca *Boutique dos Orixás*, trabalha com costura há quase vinte e três anos, inicialmente no universo das quadrilhas juninas da cidade Campina Grande e posteriormente, há mais de dezessete anos vinculando esses saberes ao universo religioso e costuras de roupas para Candomblés, Juremas, Quimbandas, “roupas de cultos de exu, de cultos de malandragem e por aí vai” (Rodrigo Silva, 2021). Por mais que o costureiro não seja juremeiro, as práticas de costuras os conectam a religião, as roupas fabricadas para o culto os fazem entender sobre o tema: “É pra isso eu precisei fazer uma coisa, estudar muito, compreender quem são essas entidades né?” (Rodrigo Silva, 2021). Na fala fica expressa a dedicação ao estudo e pesquisa para um aperfeiçoamento na prática e produção das roupas para o público juremeiro. O costureiro utiliza as redes sociais Facebook (Ângelo Rodrigo) e Instagram (@angelorodrogosilva) somente como perfil pessoal e não profissional. Até o momento ele não trabalha com a divulgação nas redes sociais das roupas produzidas, no entanto, se afirma enquanto costureiro, artista e professor de geografia no seu perfil do Instagram, que até o momento tem 2.190 seguidores. Ele não tem canal no Youtube e o seu Facebook tem quase 5.000 seguidores. Na entrevista faz questão de pontuar que sua maior vitrine é o seu corpo, mantém uma atenção no trato com as roupas que veste para ir aos locais de culto, seja de Candomblé ou Jurema, “estou sempre sendo observado”. Além disso, frisa que: “as roupas que estão na festa e nos corpos das mestras é a melhor vitrine, é comum eu ser procurado no meio da festa e sair do terreiro com encomendas” (Rodrigo da Silva, 2021). Lembrei do Rodrigo quando comecei a sair das festas com pedidos de orçamentos para filmagens e fotografias, pude comprovar que no encontro, na festa, o negócio se faz, a minha vitrine passou a ser as minhas redes sociais, onde partilho vários momentos da minha experiência com o campo de pesquisa, como também na plataforma do Youtube.

Entre as primeiras marcas selecionadas (Use Belo e Boutique dos Orixás) quando não ganham nome de confecções de luxo, por sinal, aspecto bastante valorizado pelos costureiros, já que o serviço também identifica a sua clientela, recebem nomes que as conectam ao universo do Candomblé, de modo que não se vê a identidade da Jurema como destaque e atrativo nas marcas. É esse o caso também do costureiro Joseilton Gomes da Silva, entrevistado em setembro de 2021, que costura para Candomblé e Jurema e fabrica roupas femininas por encomenda, a sua marca é a *Baiana Xic*.

Imagem 29: logo Baiana Xic Atelier. Campina Grande - PB, 2021.



Fonte: Joseilton Gomes da Silva.

Em entrevista, Joseilton G. fala dos investimentos no vestuário feminino como estratégia para uma maior rentabilidade, melhor produção e desenvolvimento da marca, pontuando que no setor: “tudo gira em torno da roupa feminina”, é ela que dinamiza o

mercado da costura, não só nos trajes de Candomblé, mas também da Jurema, na produção de roupas para mestras e pombagiras. Nota-se também que os estudos que se dedicam a moda e indumentária acabam priorizando a moda feminina, sendo ela, detentora de fontes mais numerosas se comparada à moda masculina, como aponta Gilda Chataignier (2010). Vale destacar que essas opções não escapam aos questionamentos e críticas, haja vista que a escolha pela moda feminina por vezes acaba reforçando a ideia de que a moda seja um assunto exclusivamente feminino. O perfil pessoal do costureiro no Instagram é @obarewaju que se apresenta como candomblecista e discípulo da Jurema e possui 1.043 seguidores até o momento. Já a marca *Baiana Xic* está no Instagram como @atelier_baiana_xic e com quase 700 seguidores e no Facebook como Sàngó Asó Òrisá, com quase 500 seguidores até o momento. São perfis criados recentemente no ano de 2019, no entanto ele costura há mais de 10 anos, ofício que aprendeu dentro do terreiro, ao perceber a necessidade de caprichar nas roupas para as filhas de santo da casa que frequentava na época, acabou por se descobrir costureiro, descobrir uma fonte de renda e um mercado de trabalho, ainda incipiente para o aumento da demanda, como ele mesmo destaca. Sua vitrine virtual é atualizada a cada encomenda feita, entregue e após o uso da peça pela cliente, já que: “nós costureiros, precisamos preservar o ineditismo da peça que terá sua estreia no corpo e no espaço do terreiro” (Joseilton G. da Silva, 2021). É ele quem cuida também de todo o processo de produção das roupas, sem ajudantes, cuida também das redes sociais da marca, dos atendimentos as clientes, em sua maioria mulheres (95%) e em menor número os homens, esses aparecem para encomendar roupas para suas mestras de Jurema e pombagiras. Destaca que no seu atelier as encomendas de roupas para Jurema são em menor número se comparado as roupas para Candomblé.

Joseilton Gomes, que também é juremeiro como já apontado, frequenta atualmente o terreiro da Mestra Jardecilha na cidade de Alhandra- PB e tem como padrinho de Jurema o juremeiro Lucas Souza e fala que:

(...) quando eu cheguei lá (Alhandra) foi um choque enorme, eu acostumado com as macumbas de Campina, festas e mais festas, que eu ficava pensando, nunca vou conseguir fazer uma festa dessas pro meu mestre, eu dizia, só se eu arrumar um emprego que eu ganhe e passe a vida juntando dinheiro, porque meu filho, o tanto de flor que tem aqui, eu não tenho, eu analisando, filmagem se eu for pagar esse homem que tá filmando, vai à metade do meu salário, só se eu passar minha vida juntando dinheiro (Joseilton Gomes, 2021).

O choque de que fala é o “estranhamento”, sobre o impacto que sentiu com o contraste, a diferença na simplicidade estética não somente nas roupas de vestir o corpo,

como também na estética que veste o espaço do terreiro que ele pôde avistar na cidade de Alhandra, na simplicidade que se distancia dos grandes investimentos e glamourização do padrão das festas e toques de jurema da cidade de Campina Grande (de onde é natural), que além de roupas inéditas para as festas anuais, há investimentos em lembrancinhas, flores, decoração, filmagens, buffet e outros serviços que somam a produção e elevam os custos dos rituais, impossibilitando por vezes o adepto de sonhar com a preparação de uma festa para sua entidade. As questões que envolvem os investimentos para a preparação e realização dos ritos serão melhor discutidos no capítulo seguinte, na seção sobre o mercado.

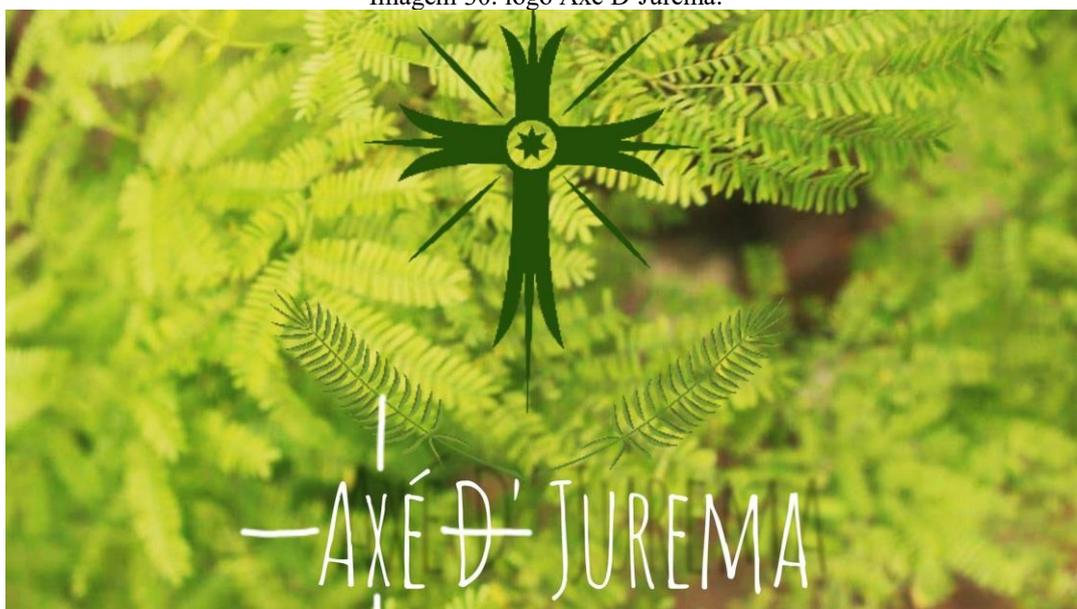
Segui a trilha e cheguei até Alhandra micro-região do Litoral Sul da Paraíba na *cidade* da Mestra Jardecilha. Alguns trabalhos acadêmicos já foram realizados nesse espaço religioso¹²⁰, o que demonstra e evidencia a importância dele como um campo de pesquisa fértil. O entrevistado é o juremeiro e candomblecista Lucas Souza, responsável pela direção dos trabalhos no templo que herdara da sua avó, o *Templo Espírita de Jurema Mestra Jardecilha*. Essa *cidade*, terreiro selecionado é um exemplo de espaço que fortalece na perpetuação dos trajes simples um dos modos de manutenção da sua tradição. Lucas Souza é artesão, produz artigos de uso para os rituais de Catimbó-Jurema, dentre eles: cruzeiros; cachimbos; maracás; arco e flecha e outros objetos. É dono da marca *Axé D'Jurema*, há sete anos oficialmente no mercado virtual através do Facebook vendendo para todo o Brasil. O perfil profissional tem mais de 3.000 seguidores (até o momento) e se propaga não só como uma loja virtual, mas também um meio e canal de conectar a Jurema às várias regiões brasileiras. Nesse mesmo perfil ele compartilha vídeos que versam sobre histórias e dados importantes para o entendimento do culto da Jurema, falas que mereceram transcrições. O *Axé D'Jurema* está também no Instagram como @axedjuremaloja com mais de 1.800 seguidores até o presente momento. O juremeiro está no Instagram com um perfil pessoal como @lucas_gg13 e com quase 3.000 seguidores, onde se apresenta como pai, sacerdote e divulgador cultural. No Youtube ele tem o Canal Catimbó com mais de 500 inscritos, criado em 2019 para compartilhar

¹²⁰ Para citar um exemplo: *Memória e tradição da ciência da Jurema em Alhandra (PB): a cidade da mestra Jardecilha* (2015), dissertação de Francisco Sales de Lima Segundo, realizada no Programa de pós-graduação em Antropologia da Universidade Federal da Paraíba.

“pontos cantados”, cantigas, toadas e outros vídeos que tem por objetivo divulgar a Jurema de Alhandra. Em 2022 foi lançado o site da loja virtual¹²¹.

O ofício do juremeiro tem ganhado estradas, como também trazido clientes até a cidade de Alhandra para adquirir “objetos com história”. Sua oficina/marcenaria funciona no próprio terreiro, faz questão de enfatizar que os materiais/madeiras para fabricação de objetos como os cachimbos de Jurema são do reaproveitamento das próprias árvores de juremas plantadas no espaço físico do terreiro, que quando podadas são reaproveitadas para a fabricação dos objetos, o que é entendido como um atrativo, afinal, eles trazem uma carga histórica, carregam memórias, são fabricados na cidade e com as juremas plantadas e cultivadas no solo sagrado de Alhandra, mais conhecida como o “berço do Catimbó”. *Axé D’Jurema* é uma marca que traz na sua identidade visual a presença da jurema, com produtos exclusivos para um público juremeiro.

Imagem 30: logo Axé D’Jurema.



Fonte: <https://www.facebook.com/axedjurema/>

O Lucas Souza é um ativo juremeiro, viajante, tem sido convocado na missão de batizar vários afilhados/as Brasil afora. Anualmente participa de um encontro de Jurema em Atibaia (SP), é também bastante requisitado para participar de lives sobre o tema que lhe interessa em partilhar e nos interessa em conhecer, a Jurema de Alhandra, o terreiro da Mestra Jardecilha, seus conhecimentos e a trajetória de um jovem juremeiro que tem

¹²¹ Para acesso: axedjurema.lojaintegrada.com.br onde se encontra uma grande variedade de produtos dispostos nas categorias: caboclos; cachimbos; cipós; cruzeiros; facas e punhais; fios de contas; maracás; sementes, cascas; fumo e troncos.

feito história no lugar onde habita e pelos lugares onde anda. Como parte da experiência vivida neste encontro compartilho da minha admiração em andar poucos metros na rua, no percurso entre a casa do juremeiro e o terreiro (local da entrevista) e ver as pessoas, entre crianças, jovens e adultos lhe pedirem a benção, o que demonstra o reconhecimento da pessoa e do religioso no local onde trabalha e habita. Destaco também a produção estética do juremeiro para o momento da entrevista, estilo habitual que eu costumava ver também na academia (UFPB), quando Lucas era estudante do curso de Ciências das Religiões (Bacharelado), a produção sempre me direcionava a pensar sobre a estética religiosa que ultrapassa os muros do terreiro e faz daquele religioso detentor do que eu tenho chamado, um *estilo juremeiro de ser*, preservando a estética religiosa também no ambiente social. Lucas destaca que estar atento a sua composição vestimentar, à importância da representação estética na sua presença em locais de fala, participação em eventos e que faz questão de se trajar enquanto tal, mesmo que de forma simples, “mas que identifique que naquele corpo habita um juremeiro”, expondo uma compreensão sócio-política da ação estética. Momentos antes de começarmos a entrevista que foi gravada em vídeo, Lucas preparou o seu cachimbo e começou a fumar, aquele momento eu sentia que ele abria os trabalhos e se concentrava com a força que emanava daquela fumaça. A seguir alguns registros desse momento:

Imagem 31: entrevista com Lucas Souza, Alhandra - PB, 2021.



Fonte: acervo e fotografias Larissa Lira.

Contactamos e entrevistamos duas pessoas que trabalham com o seguimento de costura e confecção de roupas de terreiro na capital paraibana. Um deles é o costureiro e

juremeiro, Josildo Barbosa de Brito, 54 anos, natural da cidade de João Pessoa. Ele tem o prazer de fazer a roupa do seu mestre, o Sr. José da Pinga, que se veste de azul e branco, usa chapéu de palha, trabalha descalço e lhe acompanha desde quando ele tinha 14 anos de idade, tempo em que ainda não compreendia de onde vinha aquele gosto, cheiro e uma descontrolada vontade de beber cachaça, sim, já era o mestre que estava acostando em sua matéria e dava sinais de que mais adiante iria se apresentar como muito próximo: “ele é como se fosse alguém da minha família, uma pessoa que já vem ali comigo desde muito tempo”. Josildo tem na costura a sua fonte de renda, produz roupas femininas e masculinas, abastece a clientela do terreiro no qual é filiado¹²² e de outros terreiros da região, produz roupas para Candomblé, Umbanda e Jurema. O costureiro ainda não divulga suas produções em nenhum tipo de canal na internet, mas diz que pretende fazer esse tipo de divulgação em breve.

Alinhavando as oportunidades que o campo de pesquisa nos oferta, no dia do encontro com Pai Josildo, eu tive também a oportunidade de conversar e ouvir também a Miriam Tavares Pereira, 42 anos, sertaneja, da cidade de Patos, juremeira e residente na capital paraibana há quase vinte anos. Ela tem no Pai Josildo uma inspiração, a pessoa que lhe ajudou e lhe ajuda a desenvolver e aprimorar a arte da costura. Podemos dizer que a Miriam faz parte de uma linhagem de costura desenvolvida por Pai Josildo. Eles têm em comum a produção das roupas sem que façam moldes nem tirem medidas do corpo que receberá a peça. No caso de Josildo, pela prática já consegue fazer um cálculo mental da quantidade de tecido para o tamanho da peça que vai produzir. No caso da Miriam, ela não sabe ler e escrever, o que demonstra que a costura como arte, ultrapassa os limites da escrita e age na essência da pessoa que deseja aprender, costurar e fazer acontecer. Miriam tem o cargo de mãe pequena no Ilê Axé Iemanjá Dodê e divide com Josildo Brito as costuras do terreiro, como também abrange seus serviços para uma clientela fora da sua casa de axé. Foi por estímulo de uma nova geração, por iniciativa das suas filhas que Miriam criou em março do ano de 2020 o Instagram @mirian_estilos para divulgação das suas produções, divulgando os serviços de conserto de roupas em geral e a criação de roupas de axé. Esse canal de divulgação consta de quase 300 seguidores até este momento. Ela conta que por vezes em sonho recebe inspiração de alguns modelos e na prática consegue materializá-los e nos conta:

¹²² Ilê Axé Iemanjá Dodê, na cidade de João Pessoa, no bairro Nova Mangabeira.

“Fui numa loja e vi aquele tecido, e nem fui comprar tecido nesse dia. Menina, eu rodava, rodava e lembrava daquele tecido, eu dormia e sonhava com aquele tecido. Passou uns dias e fui na loja pra ver se ainda tinha aquele tecido. Olhe, quando elas querem, elas conseguem! Fui lá e tinha. Encontrei. Agora o desafio era fazer. Gosto de costurar no silêncio da noite e peço ajuda a entidade, que me ajude a fazer. Uma vez uma Mulambo veio num sonho e me deu o recado, me mostrou em sonho uma roupa, quando eu acordei consegui montar a roupa, a cliente ficou muito satisfeita, falei pra ela do sonho e ela ficou emocionada quando viu a roupa pronta. Eu sou muito grata chegar onde eu cheguei através da minha religião e da costura” (Miriam Tavares, 2022).

A inspiração que chega em sonho, ou até mesmo em outro lugar como dentro de uma loja de tecido é comum quando as pessoas que são médiuns falam sobre as ideias que surgem em meio aos processos de produção de alguns trabalhos para as entidades. Acreditam que elas estão ali influenciando na compra de objetos e toda materialidade que envolve os caprichos e gosto da entidade. Dessa forma a entidade consegue materializar-se de várias formas e a roupa é uma delas. Miriam costura as roupas das suas entidades, trabalha com um exu Ventania, que veste preto numa composição de calça, camisa e cartola, trabalha também com a mestra Luziara, a “rainha”, que gosta de colorido, estampado, bebe cerveja e champagne e o mestre Zé Bebindo que usa calça e camisa branca, chapéu de palha, fuma charuto e cachimbo e bebe cachaça. Iremos costurar mais alguns pontos dessas entraevistas no próximo capítulo na seção; *Do ofício a clientela: quem cria os trajes?* A seguir alguns registros dessas entrevistas que foram gravadas em áudio e vídeo:

Imagem 31: entrevista com Josildo Brito e Miriam Tavares. Campina Grande – PB, 2022.



Fonte: acervo Larissa Lira.

Em Campina Grande se fez mais um encontro, desta vez com a costureira Elaine Paulo dos Santos, 46 anos, natural do município de Pedra Lavrada, interior da Paraíba. Trabalha com costura desde os 17 anos de idade, e recentemente há cinco anos fez a primeira roupa para a mestra Paulina e desde então é a costureira de confiança da entidade. Sim, ao que têm sido observado, é criado um vínculo e uma relação de proximidade e confiança com os costureiros/as dos terreiros. Elaine conta que após passar por uma situação que exigiu a resolução de um problema, precisou da interferência da mestra Paulina, o que fez com que os laços entre costura e devoção fossem atados. Essa etnografia se deu ao pé da máquina, para dizer que foi a primeira vez que pude acompanhar a produção de uma roupa para uma entidade, estando na casa da costureira por mais de uma vez, acompanhando todo o processo da produção para a festa dos 30 anos da mestra Paulina em julho de 2022.

O encontro com a Elaine intermediado por Pai Fabrício e pela mestra Paulina rendeu um rico material imagético (fotografias e vídeos). Além da entrevista realizada e após a festa montei uma coletânea de oito imagens para apresentação de um trabalho na

Mostra Arandu de Visualidades Etnográficas: antropologia e imagens, avanços e desafios contemporâneos, de 19 a 22 de setembro de 2022, realizado no Campus IV da UFPB, na cidade de Rio Tinto. Na vitrine a seguir podemos conferir algumas fotografias dessa coletânea e partes desse processo de produção:

Imagem 32: entrevista com Elainy Paulo dos Santos e festa da mestra Paulina. Campina Grande – PB, 2022.



Fonte: fotografias e acervo Larissa Lira.

Pude acompanhar todos os processos de confecção da roupa da Mestra Paulina, como também ter o acesso aos minutos que antecedem a sua entrada no terreiro e em cena no dia da sua festa. Essa experiência será mais bem relatada nas seções seguintes. Fato é que, o próprio campo vai dando linha e agulha para as costuras que precisam serem feitas, importante destacar que o instrumento câmera vai abrindo caminhos que sem ela seriam

inacessíveis. Me foi permitido acompanhar e registrar momentos de intimidade da costureira, do terreiro e da entidade, essas permissões são frutos das relações cultivadas no campo de pesquisa, sem elas esses acessos jamais seriam permitidos. Os momentos me fizeram não só refletir sobre esses acessos, como também sobre a importância do papel da costureira na realização dessa produção. Ao viver essa experiência me senti de fato muito envolvida com a temática da pesquisa, são os acessos aos bastidores do campo, como um *backstage* de um desfile, numa analogia ao universo da moda.

Outras costuras foram feitas, posteriormente produzi um audiovisual com o material coletado nessa experiência de contato com a costureira e a sua produção. Se não bastasse, o audiovisual “Etnografia ao pé da máquina”¹²³ foi selecionado para o 11º Festival Internacional do Filme Etnográfico do Recife, de 21 a 25 de agosto, realizado no Cinema da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Sim, a mestra Paulina me permitiu viver a emocionante experiência de assistir uma produção minha em uma tela de cinema, fazer um mergulho no universo do filme etnográfico, fazer vários contatos com pessoas da produção audiovisual da cidade do Recife, como também conhecer pessoalmente antropólogos como o Renato Athias, organizador do evento e o José Ribeiro, que estava como júri do festival e que é uma referência quando a assunto é antropologia visual, seus textos são inspiração para esse trabalho e são parte das nossas referências bibliográficas. A seguir fotos desse momento tão especial da pesquisa, recebi como um presente de mestra!

¹²³ Hospedado no meu canal do Youtube (@xangofilmes_larissalira), para conferir: <https://youtu.be/ZtGiECcOyCY?si=HmXjYf4dCe9o9-Sr>. Acesso em 20/10/2023.

Imagem 33: 11º Festival Internacional do Filme Etnográfico do Recife (UFPE), agosto de 2023.



Fonte: acervo Larissa Lira.

As imagens do campo de pesquisa têm a intenção de registrar os modos de fazer etnografia, a realidade dos encontros e os formatos das aproximações. As transcrições das entrevistas foram feitas com o auxílio de uma inteligência artificial (Transkriptor) que trabalha na conversão de áudio e vídeo em texto. Decidi experimentar essa nova

ferramenta para viver a experiência do uso de tecnologias no auxílio ao trabalho etnográfico. Resolvi fazer diferente do modelo “tradicional”, como fiz as transcrições das entrevistas realizadas na minha pesquisa de mestrado e considerei o novo modelo e forma de fazer bastante eficaz. O ganho do tempo para investimento em outras questões relativas à pesquisa é um fator que faz a diferença. Lógico, por mais que as tecnologias tenham tido avanços significativos, as questões que envolvem a precisão dos resultados nas transcrições ainda merecem nossa atenção. Com cuidado, após a transcrição dos textos, fui ouvindo cada uma das entrevistas e fazendo correções em alguns detalhes que por ventura não foram transcritos corretamente. Sobre a questão da privacidade e segurança dos dados, é crucial que busquemos por plataformas que ofereçam um serviço que garanta que as transcrições sejam protegidas de forma segura e em conformidade com as regulamentações de proteção de dados.

Uma ferramenta que eu não abri mão foi o diário de campo, local onde eu consegui ir organizando e dando corpo à estruturação do campo de pesquisa, as estradas que precisava percorrer, a seleção dos/das participantes e as perguntas a cada um/uma direcionadas. O objeto foi minha companhia em todos os momentos, nele eram tomadas notas, que como vestígios escritos, nos auxiliam no retorno a ideias já formuladas, como também informações sobre cada um/a dos/das interlocutores/as, as impressões e uma cronologia de cada encontro. Dividi o caderno no modelo estudantil de “matérias”, sendo cada uma delas destinado a um/uma entrevistado/a. No diário foi onde eu também consegui estruturar e dar nome aos capítulos e seções (subcapítulos) desta tese. Nele fui tomando nota da bibliografia utilizada, construindo uma modelagem teórica e nele também fui construindo uma lista de produções audiovisuais assistidos ao longo do percurso de desenvolvimento do trabalho, pretendo com isso, facilitar o leitor/a na busca de materiais relacionados a Jurema Sagrada. Inspirações e muitas músicas embalam as escritas e o planejamento/projeto literário do caderno de campo. O “caderno de campo” é um diário de processo criativo, um objeto íntimo da pesquisa, próximo do pesquisador/a, nele se lê a trilha percorrida e as decisões tomadas, através dele pode-se entender sobre a pesquisa na ausência do pesquisador/a, inclusive um objeto que pode ser publicado como também as transcrições das entrevistas, se melhores trabalhadas visando uma versão final. O caderno que vai a campo é um artefato construído artesanalmente pelas mãos de quem tece o trabalho e que fala muito sobre o que está sendo realizado, é um material que em todo percurso da pesquisa está sendo utilizado e atualizado.

Imagem 34: caderno de campo, 2021.



Fonte: fotografia e acervo Larissa Lira.

A essa altura já posso confirmar e afirmar ser o terreiro um espaço didático, educacional, fecundamente criativo, funcional, que nos inspira e ensina na prática, um celeiro de artistas, um espaço sensível as artes, as habilidades manuais e um meio de manifestar nas pessoas seus dons mais profundos. Há um interesse em trazer à mostra e como vitrine ao longo do trabalho as marcas e os fazedores/as dos trajes e algumas de suas produções que serão expostas na terceira seção em: “as *faces do mercado*”.

A costura é um lugar que qualquer um/uma não entra e não senta, é um lugar de mestria, onde é preciso dedicação, amor à arte, inspiração, criatividade e habilidade nas mãos para a manipulação de tecidos, para fazer cortes e produzir costuras. O fio que atravessa essa tessitura traz a dimensão de uma potente política de vida que faz a vida de muita gente. As roupas não só dão vida as entidades que vem em terra para trabalhar, dançar, cantar, conversar e festejar a vida que não morreu, mas também dar de comer e de vestir aos costureiros/as que se dedicam ao ofício de produzir encantos e as muitas famílias que sobrevivem do trabalho para os encantados/as. Trabalhando para o sagrado, sacralizam os seus cotidianos, “inscrevem a vida enquanto possibilidade criativa e de quebra ao desencanto” (Simas; Rufino, 2019, p.74). É a força do fazer estético que costura vidas e forma uma resistente rede nas cidades que se fortalece no criar e no cerzir¹²⁴. Ainda segundo os autores citados: “Pensar as cidades na dinâmica daquilo que é

¹²⁴ Remendar com pontos miúdos, quase imperceptíveis.

encruzado nos cotidianos, ritos miudinhos e plurais, nos possibilita alcançar um repertório de ações inventivas e combatentes do terror colonial que aqui fizeram morada” (2019, p.74).

Adiante é o momento de seguirmos para uma segunda etapa, a modelagem, desenhar uma estrutura teórica que dará sustentação aos moldes da reflexão, é a hora de rabiscar, desenhar e cortar!

CAPÍTULO II

MODELAGEM TEÓRICA

2.1– Indumentária, memória e identidade

“Um estudo da indumentária não deve ser frio; ele precisa evocar o mundo tátil, emocional e íntimo dos sentimentos”
(Daniel Miller, 2013, p. 64).

Feito o primeiro arremate com levantamento bibliográfico sobre o Catimbó na Paraíba, os “cruzos” e as influências que também impulsionaram o crescimento das raízes sagradas da Jurema no solo da região e apresentado a metodologia, campo de pesquisa, apresentada as faces dos interlocutores/as, técnicas e instrumentos utilizados para coleta de dados, pretendo nesta seção refletir e tecer uma trama estrutural, na conjunção importante de alguns eixos sobre o tema em questão.

O trabalho escrito nos exige uma modelagem teórica, fizemos um ligamento¹²⁵ entre indumentária, memória e identidade, uma tessitura presente em diversas áreas do conhecimento e que aqui ganham outros e novos pontos entre as Ciências das Religiões. A essa altura é importante entender que a modelagem não engessa ou limita, ela cria possibilidades para o/a modelista, no caso das roupas. O corpo apresenta uma anatomia cheia de possibilidades, é guia e professor para o/a modelista, como também para nós que temos o corpo como sustentação para pensar a indumentária.

No caso da escrita, as teorias vão sendo moldadas até produzirmos e confeccionarmos uma ideia, ela sai da mente e vai ganhando o papel, para enfim, se tornar uma peça física, escrita. A criação do molde é que vai possibilitar a criação da peça, para saber bem costurar palavras é importante ter um repertório de leitura-modelagem para transitar entre áreas do conhecimento e assim alinhar caminhos e conseguir enfim, costurar teorias. O que chamo aqui de modelagens teóricas, é o suporte que dará maiores possibilidades e as flexões possíveis para um recorte de maior precisão sobre o tema, pois “sem cortes não há costuras”¹²⁶. Ainda em analogia com a roupa, a modelagem pode ser

¹²⁵ Sistema de entrelaçamento dos fios do urdume e da trama.

¹²⁶ Inspirada nas palavras de *Adriana Eu* para Revista *Urdume*, ano 11, nº 4, novembro de 2019.

bi ou tridimensional, já a escrita pode ser bibliográfica/teórica ou também etnográfica/teórico-prática, neste caso, é no terreno do campo e na prática que serão pensadas as teorias que foram selecionadas para refletir sobre as múltiplas faces de uma estética juremeira.

A palavra *indumentária* é um substantivo feminino; “usada numa certa época mostra os hábitos e os costumes de seu povo” (Nery, 2014, p. 9). O conjunto estético produzido nos reenvia à imagem de uma época, personagens e comportamentos, expressões estampadas que aparecem como um marcador no tempo e no espaço. Por mais que o traje identifique uma expressão individual é importante atentar ao fato dele estar plissado a uma conotação social e estruturante que define influências temporais e hábitos que motivam a intenção do uso. É sabido que os tamanhos, cumprimentos e elaborações assumidos pelo vestuário acompanham a história de diversas culturas, marcam épocas como também os corpos que “vestem o tempo”, as roupas de uma existência, ou seja, o momento histórico influencia sobremaneira nas formas de criar, compor, vestir, ser e viver das pessoas.

A história mostra que em momentos de escassez de material, por exemplo, em períodos de guerra, é normal que os tecidos para a confecção das roupas sejam mais resistentes, com maior durabilidade, menor no volume e nos detalhes; que a popularização do esporte tenha importância fundamental na diminuição dos trajes para uma sociedade que começa a ganhar mobilidade; que os trajes femininos percam em peso e desconforto e ganhem em liberdade, ao passo que a submissão e a sujeição não encontrem lugar numa sociedade que respira ares de emancipação; que a arte e o cinema influenciam no dia-a-dia; que a Revolução Industrial, o surgimento de novas potências, novas formas de energia e aperfeiçoamento de técnicas de produção tenham marcado um tempo de inovações, novos mercados, formas de trabalho e novas descobertas. Vale destacar a descoberta da máquina de costura em 1830, o que irá mudar os pontos, linhas e rumos da história da humanidade, nas relações trajes e corpos e na confecção de indumentárias. A cada década surgem possibilidades, se recuperam algumas perdas no passado e se reinventam no presente, sempre de olho no futuro, e na Jurema não será diferente. Nesse fluxo constante podemos falar em modas¹²⁷, mudanças de usos e costumes que são

¹²⁷ Existem tantos olhares sobre o conceito de moda quando a existências das infinitas modas. Daniel Miller entende a “moda como ato de seguir coletivamente uma tendência” (2013, p. 25). Para Marie Louise Nery; “Moda não é simples vestimenta. Ela é signo das formas de expressão que se mostram também em outros domínios” (2014, p. 9). Segundo a antropóloga Tereza Porzecanski: “el término moda, del latín

determinados por transformações econômicas e sociais, mas que se concretizam historicamente na vida cotidiana do gênero humano.

O tema, indumentária, pode ser analisado sob múltiplas perspectivas, o olhar sobre o vestir é interdisciplinar, pode ser visto sob as lentes de disciplinas como a História, Sociologia, Psicologia, Economia, Semiologia, Lingüística, Arte, Moda, Design, Antropologia, etc. É também um olhar ainda incipiente nas Ciências das Religiões, na área destaca-se o pioneiro trabalho; *O Axé nas roupas: indumentária e memórias negras no candomblé angola do Redandá*, de Hanayrá Negreiros (2018), que como chave, abre portas para as roupas e indumentárias afro-brasileiras adentrarem aos caminhos de uma reflexão interdisciplinar em nossa área. Seu trabalho prioriza a dimensão estética para compreender a indumentária como prolongamento da corporeidade e expressão da religiosidade. Segundo Hanayra Negreiros:

A cultura da indumentária afro-brasileira pode ainda nos ajudar a entender sobre a relação que existe entre identidade e resistência negras no Brasil, se tornando uma espécie de ponte entre o que entendemos por moda, e todas as questões que ela pode abraçar, como expressão de um determinado povo, ou marcadora de uma determinada época na história, e a compreensão do universo religioso afro-brasileiro (Negreiros, 2018, p. 15).

A roupa comunica, conta histórias e é guardiã de memórias. Ainda nessa interdisciplinaridade, risco traços de uma abordagem antropológica, o que em momento algum da costura impede em fazer um alinhavo com áreas afins para fortalecer os pontos dados, fiando temas e produzindo tramas. Segundo Roland Barthes, enquanto não regulamentadas por um grupo social, o adorno ainda não é uma indumentária, a apropriação de uma forma de uso pela sociedade, através de regras de fabricação, cria a indumentária (Barthes, 2005, p. 265). O autor citado é sociólogo e referência nos estudos da moda como comunicação e reservatório de significados, fortalece o diálogo interdisciplinar sobre o tema, como também o caminho de análise semiológica com o objetivo de compreender a relação entre a cultura material e seus valores simbólicos. Embora seus escritos tenham sido fonte de inspiração, não serão referência principal, nem a ponta de agulha para nossa costura/análise.

O estudo antropológico de Daniel Miller em *Trecos, Troços e coisas* (2013), sobre a cultura material expõe a capacidade de se chegar a uma apreciação mais profunda das pessoas através da materialidade que construímos e que também nos constrói, a ideia se

modus, implica um mecanismo regulador de elecciones vinculadas al gusto, a las costumbres, pero también y sobre todo, a la interlocución com los otros” (2011. p. 103).

distancia em perceber a indumentária apenas como uma superfície, afinal, ela pode ser superficialidade para uns, enquanto para outros e outras culturas ela indique algo muito profundo para ser lido somente na borda. Segundo o autor, a etnografia é uma devoção ao particular, ao que há de especial naquelas pessoas individuais, naquele momento (Miller, 2013, p. 36). Nesse sentido, o trabalho antropológico se esforça em compreender as práticas, os costumes e usos de uma comunidade, e se o grupo em questão tem uma devoção à indumentária¹²⁸, se faz necessário entender os pontos que se firmam no interesse da materialidade produzida, neste caso, no entendimento das roupas que vestem os corpos em transe, trazendo à superfície um universo complexo de múltiplas experiências nos rituais de Jurema na Paraíba. Segundo Leda Maria Martins, os ritos:

(...) como territórios e ambientes de memória, recriam e transmitem, pelos repertórios orais e corporais, gestos, hábitos, formas e técnicas de criação e de transmissão. São registros e meios de produção identitária, reprodução e resguardo de conhecimentos. Como forma de pensamento, os ritos são férteis acervos de reservas mnemônicas, ações cinéticas, padrões, procedimentos culturais residuais recriados, restituídos e expressos no e pelo corpo (Martins, 2020, p. 10).

E completa; “os ritos instituem saberes estéticos” (p. 10). Segundo Kabengele Munanga¹²⁹, “nosso” corpo e seus atributos constituem o suporte e a sede material de qualquer processo de construção da identidade (2020, p.23). Ao processo do estabelecimento de identidades podemos destacar a memória como assumindo um papel fundamental, é na recordação, no não esquecido, do que se faz lembrado, o lugar onde se fortalecem e legitimam identidades. O corpo, sua relação com as roupas e objetos são decisivos para o processo de construção identitária de um grupo, de uma cultura, trazem consigo os fios de pertença, de uma continuidade, das costuras que vieram antes, que atravessam sistemas, se tramam à vida dos múltiplos indivíduos e se alinhavam a um contexto social e coletivo. O corpo aparece como um “lugar de memórias, de auto-referencialização, produção de presença e reconhecimento” (Tavares, 2020, p. 20-21).

Em Joel Candau *Memória e Identidade*, aparecem como indissolavelmente ligadas, “se conjugam, se nutrem mutuamente, se apóiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa” (2021, p. 16).

¹²⁸ Inspirado no termo “devoção à vestimenta” utilizada por Daniel Miller (2013, p. 25) quando fala da importância dada ao vestuário pela nação caribenha de Trinidad.

¹²⁹ No prefácio da obra: *Sem perder a Raiz: Corpo e cabelo como símbolos da identidade negra*, de Nilma Lino Gomes (2020, p.23).

Historicamente a existência das catimbozeiras/os foi negada, suas memórias foram desarranjadas, suas práticas criminalizadas, seus modos de viver estiveram invisíveis e seguem na luta contra o apagamento, nesse sentido, as falas, fazeres, dançares e vestires tem uma importância fundamental à resistência de práticas que como memórias vivas, nunca morreram, é onde a *mnemosyne* passa a ter um valor essencial, permitindo que um passado irreconhecível passe a não ter um futuro incerto.

O corpo em performance nos ritos se mostra como um arquivo de memórias ancestrais, um dispositivo de saberes múltiplos que enunciam outras muitas experiências (Rufino, 2019, p. 128). Essas histórias estão nos corpos que atuam e manifestam o que são, exibindo nos modos de se compor, de cantar, de dançar e vestir, a identidade do corpo que foi um dia, é na lembrança guardada, na reprodução e perpetuação do passado que é fortalecido um sentimento de identidade que transborda a lógica de uma memória individual e se veste no coletivo. Afinal, o corpo é um dos locais envolvidos no estabelecimento das fronteiras que definem quem nós somos, servindo de fundamento para a identidade (Woodward, 2014, p. 15).

Num corpo juremeiro habita mais de um, neste sentido podemos falar num *corpo de potências múltiplas*, para citar Luiz Rufino (2019) e *cueros plurales* para citar Silvia Citro (2010). O corpo é o lugar onde acostam mestres e mestras que se encantaram para o juremá e outras cidades encantadas, e baixam nos terreiros para executarem e perpetuarem seus trabalhos, é no corpo, nos materiais, objetos utilizados e na produção imagética construída que se identificam e preservam a memória do que foram no passado e continuam a ser no presente. Em cada corpo, algumas vidas, o que faço é alinhavá-las em um tecido de memórias onde a roupa dirá de quem são essas histórias. O tempo é o do vivido, do contado e também visto. Nas roupas habitam narrativas e uma complexa representação simbólica, o que desejo entender está nos corpos dos juremeiros e juremeiras que nos darão a fala e significados do que acontece em sua matéria, no sujeito e com os objetos.

A questão da identidade é um dos fios importantes na trama dos estudos que envolvem a indumentária, o vestuário, na maneira de compor, de como são apresentadas e representadas às produções imagéticas e maneiras de vestir. Para Diana Crane (2006, p. 22) as roupas, como artefatos, “criam” comportamentos por sua capacidade de impor identidades sociais e permitir que as pessoas afirmem identidades sociais latentes. A afirmação da existência de uma relação entre roupas e as identidades, bem como o entendimento do seu papel nos processos de negociação identitária, será provavelmente

o legado mais óbvio da antropologia para o estudo da roupa e da moda (Silvano; Mezabarba, 2019, p. 20). A roupa como artefato religioso no culto de Jurema aparece como um instrumento de trabalho e luta, do que não se faz esquecido, do sempre lembrado, semanal, mensal ou anualmente festejado.

Nesse sentido, o corpo ocupa o lugar central na encruzilhada entre sagrado e humano, passado e presente, morte e vida, indivíduo e coletivo, invisível e material, é um espaço de recordação. Quando o estudo antropológico da cultura material chama atenção para a nossa relação com as roupas, amplia-se a “gama de relações possíveis entre o conceito de eu, a pessoa e a indumentária” (Miller, 2013, p. 61). Além do juremeiro/a lidar com as lembranças da sua trajetória, é normal que lide com a memória da vida que tem cada uma das entidades que ali “acostam”, fazendo parte da sua vida e habitando em seu corpo como espírito, que se faz presente quando vem em terra para realização dos seus trabalhos, de modo que, vesti-las e orná-las é uma forma de aumentar a força memorativa do que essas entidades já foram um dia. Em resposta à pergunta sobre as histórias e memórias trazidas pelos mestres/as, o juremeiro Vamberto nos conta que:

Sim, eles falam. Porque quando a gente vai fazer uma preparação a gente precisa saber quem estamos cultuando. Você vive dentro de um culto e você não sabe quem é quem? Então, o mestre quando ele vem, ele diz quem ele é, aonde ele se passou, como ele se passou, porque ele está ali, porque ele está trabalhando com aquele filho, para isso as determinadas preparações dentro da Jurema (Vamberto do Nascimento Silva, 2021).

“Se passou”, é a forma de dizer como foi que morreu, e ao dizer o motivo de estar em trabalho com o corpo/matéria de determinada pessoa demonstra afinidades e aproximações com o corpo que o recebe. Essas transmissões se fazem pela oralidade, nas possíveis conexões que se estabelecem entre saberes, práticas, fazeres, crenças, comportamentos, capazes de fundar uma identidade cultural, religiosa e coletiva. A existência e o fortalecimento de uma memória geracional é parte do jogo identitário e ponto que afirma a existência de uma linhagem anterior que como ponta de agulha, deu início, abriu caminhos para outras gerações poderem fiar outras histórias em sentido espiralar, ancestral. “O que no corpo e na voz se repete é uma episteme, a mediação e regência da ancestralidade é a clave-mestra” (Martins, 2020, p. 11).

Em Aleida Assmann:

Indivíduos e culturas constroem suas memórias interativamente através da comunicação por meio da língua, de imagens e de repetições ritualísticas, e organizam suas memórias com o auxílio de meios de armazenamento externos

e práticas culturais. Sem estes não é possível construir uma memória que transponha gerações e épocas (Assmann, 2017, p. 24).

Os traços deixados, os objetos fabricados, as roupas e imagens captadas e conservadas permitiu um retorno ao passado catimbozeiro, nas indumentárias de outros tempos, é na memória exteriorizada que se exprime uma profusão de imagens que auxiliam no entendimento da identidade desses grupos.

Na fala do juremeiro Lucas Souza (2021) ficam costurados alguns pontos sobre a identidade juremeira, tendo por base a experiência de uma linhagem matrilinear que descende da presença, história e vida da juremeira Mestra Jardecilha, sua avó. A identidade de que fala é aquela que foi transmitida, precisa ser preservada e que também pode ser perdida, mediante mudanças e inovações estabelecidas no culto e que se esvaem nas modificações muito presentes no corpo, na estética, na forma como esse juremeiro/a vai se apresentar e ser representado. Afinal, é por meio dos significados produzidos, pelas representações, que damos sentido à nossa experiência e aquilo que somos (Woodward, 2014, p. 18). Segundo o juremeiro;

“Toda identidade do juremeiro não é apenas uma identidade visual, mas também espiritual, tudo tem um contexto visual, mas é antes de tudo espiritual. A vestimenta é o símbolo mais forte que o juremeiro usa no corpo, é a forma de se apresentar, são instrumentos que não são apenas adereços, mas fazem memória ao que nossos ancestrais viveram” (Lucas Souza, 2021).

Conectado a essa fala, o entrevistado nos traz como exemplo o uso do chapéu, como um acessório de uso social, mas que passou a ter um uso litúrgico, numa intenção, com uma função na prática para além somente de proteger a cabeça do sol escaldante, mas também para proteger a cabeça de energias, fumaças contrárias, e continua;

“Coloca-se um chapéu ao avesso com o intuito de enganar energeticamente o outro que o ataca. O chapéu não é um simples adereço, ele é um instrumento de proteção espiritual, instrumento de identidade né?” (Lucas Souza, 2021).

É sabido que a cabeça representa um local de bastante cuidado, no Candomblé a cabeça é alimentada, recebe oferendas, cuidados, a orientação é que por muitas vezes precise estar coberta para proteger o Ori: “cabeça, alma orgânica perecível, cuja sede é a cabeça – inteligência, sensibilidade” (Cacciatore, 1977, p. 195). Cobre-se a cabeça com turbantes, de variados tecidos, tamanhos e muitas formas de amarrações, fazendo distintivos para proteger, identificar, adornar e completar o traje, ora do cotidiano, ora de finalidade ritual religiosa. O juremeiro aponta o chapéu de uso mágico como um acessório

masculino que compõe o traje de um mestre juremeiro. Nesse sentido, e com o exemplo é possível afirmar que o chapéu está para o mestre assim como o turbante para a “baiana”. Como adorno de uso feminino ele fala sobre o “pano de cabeça”:

O pano de cabeça começa a ser usado quando as mulheres no campo também usavam para proteger do sol escaldante, cobrindo sua cabeça. Devido a condição social, o chitão era um tecido muito usado, mais barato né? E com isso foi gerando essa tradição em torno do chitão, do florido, estampado, do pano de cabeça pras mulheres, do chapéu para os homens né? E todo esse costume foi se passando e quando vamos ao terreiro relembrar, essa ancestralidade vem trazendo esses traços sociais, essa lembrança de vida, esse costume de vida, essa cultura e aí vai sendo reproduzido nos terreiros hoje. E com isso foi gerando essa tradição em torno do chitão, florido, estampado, do pano de cabeça pras mulheres e do chapéu para os homens (Lucas Souza, 2021).

E completa: “É o que eu acredito que deve se manter. A identidade daqueles que nós cultuamos de volta em nossos terreiros” (Souza, 2021). É típico nos estudos das religiões afro-brasileiras nos depararmos com uma história comum como “fundamento” de sua identidade. Ao falar das mulheres do campo, as conecta às suas formas de trabalho, do uso de um acessório utilitário para suportar as agruras de um tempo. As chitas e chitões são tecidos bastante citados pelos interlocutores/as, juremeiros/as e principalmente pelos costureiros/as, como o tecido que se diferencia pela baixa qualidade, de baixo custo, mas que identifica a prática religiosa. Ainda conectada à fala do juremeiro, ele nos diz que:

“As cores vibrantes da chita, do estampado fazem vibrar no nosso corpo aquela energia, uma vibração para aquele que vê, ele alegre, é vibrante, dá vida, emana energia, uma forma de vibrar o ambiente, de fazer vibrar, relembrar a mata que tem cores, que tem vibração, que tem vida” (Lucas Souza, 2021).

Ao ouvir essa fala conectei rapidamente a uma imagem/fotografia de um campo de pesquisa realizado em 2018, no maior encontro de juremeiros/as do Brasil, na XIII edição do Kipupa Malunginho na cidade de Abreu e Lima -PE. Ela capta exatamente o sentido da vibração das cores e das emoções que emanam da conexão entre mata e natureza e do uso da chita/chitão para o “pano de cabeça”, no corpo e em conexão com as ofertas de frutas feita para Jurema e Malunginho nas Matas do Catucá. A imagem a seguir produz um contínuo e cambiante fluxo de estímulos visuais, o registro está em plano médio, num enquadramento da cabeça à linha da cintura e onde houve a intenção em formar um conjunto e diálogo entre cenário e a pessoa fotografada¹³⁰.

¹³⁰ O contexto era de centenas de pessoas dentro de uma mata, no local, muitas oferendas, bastante fumaça, bebidas, dança e música ao som de dezenas de ilus que ressoavam na Mata do Catucá, das linhas cantadas

Imagem 1: Kipupa Malunguinho, Abreu e Lima - PE, 2018.



Fonte: fotografia e acervo Larissa Lira.

Voltando à Paraíba, no terreiro da Mestra Jardecilha em Alhandra, há um interesse em preservar a identidade das roupas simples, feitas do algodão cru, costuradas com tecido de chita. Percebe-se que a chita traz à vista e identifica um tecido social, a identidade que se deseja preservada, “então tudo isso a gente tenta lembrar dentro do nosso contexto religioso” (Lucas Souza, 2021). Para o juremeiro:

“as roupas que tiram das entidades a identificação à sua real condição, do que ela foi em vida na terra, traz uma visão deturpada, fere o sentimento religioso e cria uma inverdade sobre aquela manifestação” (Lucas Souza, 2021).

Como exemplo, ele pontua e problematiza: “é difícil pra uma raizeira se identificar com um vestido rendado, de saia rodada, com espartilhos e luvas. Por um costume meu

em honra a Malunguinho e aos mestres e mestras da Jurema. Registro que ao ver a cena tinha a certeza de que seria um registro vibrante em cor e com o conteúdo que eu desejava mostrar, as roupas em frutas no cenário sendo um, sinais no corpo e da natureza que identificam a Jurema. No ato do registro a entidade infantil que “acostava” no corpo da idosa percebeu minha presença com a câmera e falou: “eu não gosto de careta, ela tem uma careta, careta pra lá”. Neste ato, virou-se em direção as frutas para que seu rosto não fosse captado e a careta de que fala é a câmera fotográfica. Naquele momento várias reflexões pairaram sobre a cena que eu observava, na hora eu quis desligar a câmera, já tinha feito o registro. Pensei sobre o “sentir a permissão” (se não tem como de fato pedir aquela autorização naquele momento) do que você quer fotografar e não sair fotografando. Obvio, na maioria das vezes o que se quer fotografar é um instante tão breve que se não for captado naquele momento, ele já nem existe mais. Pensei sobre como é preciso respeitar o desejo da entidade, tive a certeza de que nem toda entidade gosta e vai permitir ser fotografada e que eu iria usar aquela imagem como exemplo de como a entidade se sentiu afetada, me afetando ao ponto de me fazer refletir sobre o assunto e aprender com a experiência. A partir deste dia tenho tentado ter cautela com o que quero registrar. Essas são algumas das muitas experiências vividas com a câmera em campo.

eu começo a tirar a identidade do próprio culto”. Aqui ele problematiza sobre a escolha dos trajés das entidades e a modificação da própria personalidade do/da encantado/a, quando é dada prioridade a um gosto e estilo estético da pessoa que a recebe e veste.

Segundo Anna Gobel e Ronaldo Fraga em estudo sobre as memórias do tecido brasileiro (2019), nos contam que a chita chegou pelas mãos dos portugueses, no Brasil ganhou novos contornos e foi colorida com azul, vermelho e amarela (cores primárias), entre a primeira e segunda guerra mundial. Com a áurea produção de tecidos de algodão no Brasil é que nasce o chitão, o seu irmão, com estampas mais largas e flores maiores. Segundo Dinah Bueno (2007, p. 49) foram também os portugueses os primeiros a trazerem os tecidos “pintados” ou chitas” para a Europa. A chita é um tecido que fala a língua do Brasil, ganha espaço na cultura popular, alegrando danças folclóricas e festas juninas. É o tipo de tecido que não vai ser encontrado em rituais de Candomblé, nem no corpo, nem na estética espacial dos ilês¹³¹. Logo, as flores e cores da chita que se assemelham ao vibrante das matas identifica o Catimbó-Jurema ao passo que a diferencia de outras matrizes religiosas. O colorido do Candomblé, as estampas vibrantes e étnicas, ficarão em maior parte por conta e a cargo do tecido de *ankará*, feito em algodão, comumente usado por africanas/os, já muito popular no Brasil e já bem presente nos terreiros de Jurema da Paraíba e Nordeste brasileiro, um trânsito de tecidos que aparece dentro de uma estética dinâmica, não estática e nem unívoca, como apontado por Dilaine Soares Sampaio (2015)¹³².

A chita e o chitão foram os primeiros tecidos que o vendedor Marcelo Xavier me mostrou na loja *Luiz Tecidos* em Campina Grande como a primeira referência quando o assunto era tecido para clientela do povo de terreiro. Por coincidência no dia da entrevista a loja tinha acabado de ser abastecida com novidades.

¹³¹ Casas de axé, terreiros, roça.

¹³² Em *Uma estética em movimento: reflexões sobre construções estéticas na Jurema Sagrada* (2015), texto apresentado no CONACIR (UFJF).

Imagem 2: variedades em chitas e chitões. Loja Luiz Tecidos, Campina Grande – PB, 2022.



Fonte: fotografia e acervo Larissa Lira.

Marcelo Xavier conta que:

(...) a depender da festa a chita tem uma saída grande, é a chita e o chitão, ele é um tecido totalmente em algodão, cem por cento algodão, tecido que não desbota e tem uma variedade de cores né? O surtimento desse tecido é muito bom. Essas chitas custa em média dez reais e noventa centavos, tem um metro e quarenta de largura. Várias estampas para todos os gostos dessa clientela específica. (Marcelo Xavier, 2022).

Na fala dos costureiros/as entrevistados/as a fabricação de roupas com tecido de chita não tem sido a opção entre os/as adeptos/as da religião, a chita pode identificar o culto, estar estampada no passado da religião, mas por ser um tecido barato, se distancia dos altos investimentos, da vontade e desejo da estetização, pompa e glamour das vestes que são encomendadas atualmente, principalmente para as mestras de jurema e pombagiras. Dilaine Sampaio já usa o termo “glamourização” em: *Uma Estética em*

movimento (Sampaio, 2015, p. 6) para pontuar o processo de “espetacularização” no âmbito da Jurema paraibana.

Segundo o costureiro Rodrigo Silva (2021); “em todo esse tempo que costuro, há mais de 20 anos, eu só fiz uma roupa de chita e nem era pra entidade, era pra matéria”. O Bruxo Vamberto, juremeiro e costureiro diz: se eu fizer uma roupa pra festa, de chita pra minha pombagira, no outro dia o comentário do povo será: “Vamberto está destruído, falido” (2021). Dessa forma fica exposto que o tecido de chita não faz jus ao lugar, função, situação e posição que os adeptos desejam alcançar com a estética produzida. Segundo o costureiro Joseilton Gomes (2021):

Não usa muito a Chita pra costurar, mas eu já vi usar em outras épocas dependendo de qual entidade seja, não muito pra pombagira, mais pra os mestres/as, caboclos. E compram muito mais pra decorar hoje em dia, mas pra roupa muito pouco, na roupa, ela fica bonita só na primeira vez, quando der a primeira lavada naquela chita, já saí aquela tinta da estampa (Joseilton Gomes, 2021).

Em produções de indumentárias para Jurema na marca *Baiana Xic*, pelo costureiro Joseilton Gomes, vê-se o tecido africano *ankará* fazendo o papel da estampa e das cores da chita. Os vestidos simples do passado catimbozeiro vão dando lugar a combinação de saia armada e blusa para vestir os corpos femininos nos rituais de Jurema, as saias ganham bicos de cambraia bordada¹³³ e fitas de cetim¹³⁴ na parte inferior e como detalhe que soma a composição, o simples “pano de cabeça” vai ganhando mais estrutura e ganha realce somado ao conjunto da saia, da mesma estampa, a blusa ombro a ombro de algodão e detalhes de bicos de cambraia se distanciam dos modelos do passado e se identificam com os trajes de baiana¹³⁵ e com heranças do candomblé afro-brasileiro. Trago essas referências na imagem a seguir:

¹³³ Um tecido bordado perfurado e branco. A cambraia (também conhecida como batista em grande parte do mundo) é um tecido leve de algodão ou linho, utilizado para trabalhos de renda e bordado.

¹³⁴ Variando a cor e espessura, elas formam lindas peças tanto no setor de vestuário, quanto no de decoração. A grande maioria das marcas atualmente disponíveis no mercado produz o produto em 100% poliéster.

¹³⁵ Designação geral para a composição de saia armada e longa, camisa, bata, turbante, chinelas e acessórios diversos. Sem dúvida, a ampla e armada saia, estampada ou em cores únicas, principalmente o branco, marca e distingue o conceito visual da roupa de baiana (Lody, 2006, p.220, 221).

Imagem 3: Indumentária para mestra de Jurema. Ateliêr Baiana Xic.



Fonte: fotografia de Joseilton Gomes.

Em conversa informal com a Yalorixá Suênia Fragoso (2022), ela conta que o custo benefício da produção das roupas em tecidos estampados africanos *ankará* estão mais em conta, que consegue fazer uma produção com o valor de R\$ 200 (duzentos reais) em tecido, fora a costura, o que lhe permite comprar uma variedade maior de estampas e ter o cuidado “para não repetir tanto as produções” (risos). E completa: “já uma roupa de

pombagira sairá bem mais caro, os tecidos são outros”. Na imagem a seguir, a Yalorixá Suênia Fragoso vestida para um ritual de Jurema:

Imagem 4: Yalorixá Suênia Fragoso em ritual de Jurema. Campina Grande –PB, 2022.



Fonte: Fotografia e acervo Larissa Lira

Os materiais estão em movimento, fluidez e em cambiante mudança entre estética corporal e espacial, como é o caso do tecido de chita, que tem saído do espaço-corpo para o espaço-terreiro, aparecendo como toalhas de mesa, cortinas de janelas, decoração em geral. É possível citar também o fluxo dos tecidos que se fazem nos “cruzos”, no encontro entre matrizes religiosas, como pontua o costureiro Vamberto Silva:

Em nível de estado da Paraíba, entrou o Candomblé e muita gente que era da Jurema e da Umbanda migraram pro Candomblé, pra fazer o santo. Aí no Candomblé se usa o que? *Rechelieu* e muitos outros tecidos caros e as pessoas foram trazendo isso e a Jurema foi acatando, roupas brancas, *rechelieu* e rendas

para mostrar que era um culto ameríndio, mas que tinham condições de vestir tecidos caros (Vamberto da Silva, 2021).

O *rechelieu* é uma técnica sofisticada de bordado aberto em que desenhos de figuras como – flores, folhas, laços e arabescos – são contornados por meio de um ponto conhecido como casear. O ponto de Veneza popularizou-se na Europa e chega a América com o nome de *richelieu* (Lody, 2015, p. 30). A riqueza de detalhes, apresentada pela combinação da técnica com os cortes no tecido, são os principais diferenciais das peças, a técnica ampliou-se como um sinal distintivo de poder político e religioso. Por mais que atualmente existam equipamentos modernos que realizem o ofício em minutos, um artigo exclusivamente feito à mão é algo que carrega grandes valores culturais, tradicionais e alto valor comercial. Em território brasileiro, o ofício tem sido muito trabalhado por artistas, rendeiras, especialmente na região Nordeste. No Ceará, muitas rendeiras¹³⁶ produzem o *rechelieu* e outras técnicas de bordados com maestria e muito talento, confeccionando artigos exclusivos para os mais variados segmentos.¹³⁷ É dessa forma que vamos alinhavando o objetivo geral da tese, compreendendo os movimentos nos modos de vestir, o desenvolvimento dos trajes, tecidos e inovações nas formas de criar estilos e fazer modas.

Nos variados terreiros de Jurema, as formas de representação nos modos de vestir ou não vestir as entidades dão significado às suas práticas. Nesse sentido, os entrevistados/as foram indagados sobre a questão que envolve a produção de roupas para as entidades, o intuito é entender o fluxo e as mudanças constantes necessárias ao movimento dinâmico de manutenção dos ritos.

Nessa altura coloco na agulha a linha da tradição. Segundo Kwame Anthony Appiah (1997, p. 59), embora a expressão “invenção da tradição” tenha um ar contraditório, todas as tradições são inventadas. É nessa costura que a obra: *A invenção das tradições* (Hobsbawn; Ranger, 1997) segue em direção contrária a uma tradição fixada na imutabilidade e ao encontro do desenvolvimento e das transformações que se expressam na própria invenção da tradição. Visto por essa ótica, não deixam de existir novas adaptações para conservar velhos costumes em condições novas, ou para usar

¹³⁶ Embora nesse tipo de artesanato também haja homens bordando com a técnica. A tradição, contudo, é feminina (Lody 2015, p. 31).

¹³⁷ Disponível em: <https://blog.xiquexiquebrasil.com.br/onde-comprar-bordado-richelieu-de-qualidade-saiba-agora/> Acesso em 01/11/21.

velhos modelos para novos fins. É pensando as reinvenções da Jurema que identificamos a resistência dos Catimbós paraibanos.

A estética de que fala o juremeiro Lucas Souza tem na linhagem da Mestra Jardecilha a referência da identidade que precisa ser preservada, lhe dá a garantia de distinção, é requisito e status forte ao reforçar o quesito da manutenção de um terreiro tradicional. Nesse sentido, a tradição se reforça na formalização e ritualização, se reportando ao passado, num fluxo de repetição, num movimento que se refere ao antes, na ideia de continuidade. Mesmo que retomando ao passado, é nítido perceber como a tradição é da ordem da prática, do movimento, não ligada à estagnação, por isso propícia a reinvenção. Na outra ponta da linha, veem-se os costureiros/as a trabalhar para atender e satisfazer o gosto de clientes que desejam vestir suas entidades com roupas exclusivas, elaborando trajes anuais e na maioria das vezes bastante luxuosos. O juremeiro Lucas Souza conta que:

Aqui no terreiro na época da minha avó não se tinha isso. A roupa que se usava no dia a dia era a roupa que se usava no terreiro. Minha avó trabalhou com Jurema dos cinco anos de idade até os cinquenta e quatro que foi a idade que faleceu. Ela nunca teve uma roupa destinada para entidades, nunca teve uma entidade aqui que tivesse uma roupa para se vestir. Ela não tinha uma roupa pra ir pro toque, uma roupa pra ir atender, não tinha isso. Esse costume e indumentária, de vestir entidades, de colocar roupas sobre entidade é atual né? (Lucas Souza, 2021).

Ele fala de um lugar, a cidade de Alhandra, conhecida como o “berço do Catimbó”, uma cidade repleta de histórias, de um histórico de turismo religioso movimentado na figura de antigas catimbozeiras como Maria do Acais, um local que por meio de muitas reivindicações e mobilizações de juremeiros/as se mantém na luta pela preservação de espaços físicos, atualmente tombados pelo IPHAEP (Instituto do Patrimônio Histórico da Paraíba) como é o caso do Sítio e Igreja do Acais, do memorial Zezinho do Acais e do próprio templo da Mestra Jardecilha. Na sequência das falas do juremeiro aqui costuradas, a estética aparece como mais uma forma de preservação e proteção de uma herança identitária, de uma memória religiosa que se mantém nos trajes simples, no uso do algodão, da chita e de acessórios que representem os costumes regionais e as histórias de vida simples que tiveram os “encantados”, entidades que fazem parte da cosmovisão da Jurema. Nessa perspectiva, o corpo é um fator de apoio a este ideal e o luxo estará ligado à corrupção dos costumes. Temos aí um exemplo de terreiro que ao se identificar com uma simplicidade estética se distingue de outros terreiros que optam pela produção de um espetáculo visual, como veremos.

Esse caso encontrado em nosso campo de pesquisa se assemelha ao exemplo do Terreiro Xambá em Pernambuco que mantêm a tradição de uma indumentária preservada durante todo século XX, como aponta Zuleica Dantas Pereira Campos em: *Axós nos bastidores: uma análise da indumentária litúrgica afro-brasileira no Recife e região metropolitana* (2015) artigo que nos inspira, orienta e um dos poucos escritos sobre indumentária afro-religiosa no Nordeste brasileiro.

No terreiro da Mestra Jardecilha o modelo padrão das vestes não se encontra registrado em regimento como no Terreiro Xambá, mas sob o controle da madrinha e padrinho que regem o templo, Nina e seu filho Lucas Souza. Em consonância com a estética, o espaço-templo da Mestra Jardecilha se mantêm preservado, sem reformas e sofisticções no que diz respeito a sua estrutura física, sem grandes festas anuais, com uma programação restrita aos adeptos/as e frequentadores/as da casa e com portas fechadas ao público, que se desejar conhecer, precisa fazer contato com os responsáveis e programar sua visita.

A tradição aparece como um solo bem adubado para lançar a ideia de identidade, que tanto pode ser representada na preservação, como também apresentar na invenção, reinvenção e transformação estéticas seus modos de ser e vestir, acompanhando os frêmitos ar do tempo/mercado. Esse olhar se distancia de uma perspectiva evolucionista, nessa corrida, não existem avanços ou atrasos e sim, o prêmio de valor contido nas “diferenças” e a preservação delas no respeito à diversidade cultural. Segundo Lévi-Strauss (1962, p. 21) “enquanto as maneiras de ser ou agir de certos homens forem problemas para outros homens, haverá lugar para uma reflexão sobre essas diferenças que, de forma sempre renovada, continuarão a ser o domínio da antropologia”. Interessa a essa costura a busca de significados que se apresentam nos comportamentos, na diversidade, na sociabilidade criada e cultivada no espaço religioso. Adiante, o fio que conduz é o corpo juremeiro.

2.2 – O corpo juremeiro

A memória do conhecimento constantemente se recria e se transmite pela oralitura da memória, ou seja, pelos repertórios performáticos orais e corporais, hábitos, cujas técnicas e procedimentos de transmissão são também meios de criação, passagem, reprodução e de preservação dos saberes. Assim, performances orais, cerimônias e festejos, por exemplo, são férteis ambientes de memória dos vastos repertórios de reservas mnemônicas, ações cinéticas, padrões, técnicas e procedimentos culturais residuais, recriados, restituídos e expressos no e pelo corpo imantado pela voz, posrtais de inscrição e grafias,

instituindo e transmitindo saberes de várias ordens, entre eles os estéticos e filosóficos (Martins, 2021, p.149-150).

Leda Maria Martins em outra obra, no prefácio de: *Gramática das Corporeidades afrodiaspóricas: perspectivas etnográficas* (2020) destaca os estudos e reflexões sobre o corpo, esta encruzilhada de saberes, como uma tendência fértil e um viés fecundo de produção e inscrição de conhecimentos. Escritos contemporâneos que se dedicam a pensar as performances afro-brasileiras, a encantaria e os encantados/as, os corpos pós-travessia atlântica e as corporeidades, se destacam como frestas que redimensionam a luz e refletem as “infinitas possibilidades presentes nos corpos e que por muito tempo estiveram ausentes, foram negadas por regimes de verdade mantidos pelo Ocidente”, como destaca Luiz Rufino (2019, p. 129). A corporeidade de que fala Luiz Antonio Simas (2021) não é um fenômeno que se restringe a motricidade (movimento), envolve a dimensão do afeto, do racional e social e também espiritual do ser humano. Para o autor, o corpo é pensado como suporte de manifestação do encantamento, o corpo como sendo o primeiro terreiro-mundo, sendo o terreiro: “todo espaço praticado na dimensão de encantamento do ser no mundo. O terreiro pode ser o corpo, a roupa que se usa, o chão que pisa, e isso tudo ao mesmo tempo”.¹³⁸

No terreno/terreiro que estamos pisando há uma disciplina estética a ser cumprida, por mais elaborada ou mais simples que seja, é o fazer, construir, compor, consagrar e vestir que serão capazes de articular o corpo-espírito na composição. Lembremos que “os terreiros são saídas táticas, a partir da prática do tempo-espaço por aqueles que rasuram as lógicas da desterritorialização e da aniquilação” (Simas; Rufino, 2019, p.78). Podemos dizer que ser juremeira/o é viver uma experiência estética, é estar apta/o a preparar o corpo para acolher histórias e memórias, de um passado que se faz vivo e presente no corpo, no ritual. No dizer de Júlio César Tavares (2020, p. 22) “é na elaboração de um idioma do corpo no fazer do ato ritual que a unidade de linguagem, estética, ética, pensamento e sentido é operada”. Em rituais de transe e no corpo, espíritos hora ausentes se fazem presentes, é ele o operador de todas as trocas entre os atores da sessão, é ele o fio condutor desta “seção”. O estudo do corpo juremeiro também nos ajuda a aprofundar os conhecimentos sobre a categoria dos mestres/as da Jurema, ainda incipiente, como

¹³⁸ Luiz Antonio Simas em: *Cosmologia do Catimbó: guerra e cantos* (2021). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Z1m1QlwKnxI>. Acesso em 28/08/22.

destaca Janaína Capistrano (2021) ao se dedicar ao estudo dos Mestres Beberrões na Jurema do Mestre Carlos (RN).

Há aqui um protagonismo do ser, do sujeito no corpo. O corpo juremeiro é um local hospitaleiro às manifestações espirituais e estéticas, interessa a esta seção costurar saberes sobre a preparação deste corpo e como ele se torna apto a “atuar” como um espaço sagrado, local receptor e espaço de hospedagem de um conjunto de entidades, indumentárias e instrumentos que as identificam. Para entender os ritos pelo qual passam esses corpos, ouvimos a voz dos juremeiros Lucas Souza (2022) e do Lucas Gomes de Medeiros (2023).

É sabido que o apagamento, o desmantelamento, a banalização, o desencantamento, a invisibilização, as dobras e cortes dos corpos é socialmente costumeiro em muitas frentes de um sistema colonial opressor. Na cultura ocidental o corpo ficou durante muito tempo silencioso, mas não silenciado; “foi sempre um meio de comunicação e sempre teve um papel de vector social, psicológico, cultural e religioso” (Braunstein; Pépin, 1999). Entre cortes, cruzos, pontos e retalhos o corpo que nunca foi totalmente rasgado, se ata de forma ética/estética às orientações antirracistas e de descolonização e “se entrecruzam compartilhando o ideal de uma transformação radical implicado na luta pela equidade” (Rufino, 2019, p. 129). Os corpos reaparecem num desenho de linhas fortes, com sobreposições ainda mais vivas, vestidos e dançantes, eles se reinventam por isso ainda existem, escolhendo traçar outras histórias em lugar da que lhe foi imposta. Segundo Le Breton;

(...) existir significa em primeiro lugar mover-se em determinado espaço e tempo, transformar o meio graças à soma de gestos eficazes, escolher e atribuir significado e valor aos inúmeros estímulos do meio graças às atividades perceptivas, comunicar aos outros a palavra, assim como um repertório de gestos e mímicas, um conjunto de rituais corporais implicando a adesão dos outros (Le Breton, 2012, p. 8).

Em Le Breton (2016) o corpo está no cerne da ação individual e coletiva, essa teia que permite as existências e suas relações é a trama que me permite analisar as experiências corporais que se manifestam na partilha comum dos ritos que constituem a sociabilidade do povo juremeiro e as condições de comunicações que envolvem os variados sentidos da matéria-corpo. Sim, neste contexto religioso, em operações relacionais o corpo vive, se movimenta e dinamiza, condições primordiais no contato com o sagrado.

“Movo-me, comunico, danço, brinco, giro, gingo, logo existo” e não há nenhum pecado nisso, nos inspira o pensador Luiz Antonio Simas¹³⁹, com movimentos necessários para se pensar um campo cruzado, que dribla o pronunciamento cartesiano que fragmenta o ser, distingue o homem de seu corpo, fazendo desse último uma realidade à parte, o corpo que é o local onde habita a tentação e o pecado, e por isso não pode ser habitação do divino. Me inspira também Tiganá Santana¹⁴⁰ e o “capoeirar do pensamento”, quando diz que: “pensar corporalmente não exclui a razão” (2021). A razão nesse sentido não é vista aqui numa noção antropocêntrica, ela é o lugar de manifestação, do que vive, a partir do qual tudo se desenrola, se desvela, existe, é a razão que entende o sujeito como força em relação, em integração.

Num terreiro de Catimbó-Jurema não chegamos desavisadas, nem enviezadas se tivermos tirado a sorte de assistir aos dribles nos jogos entre Rufinos e Simas num time de nome Luiz. Obras como, *Fogo no Mato*, *Pedagogia das Encruzilhadas* (2019), *Flecha no Tempo* (2019) e *O corpo encantado das Ruas* (2020) são ebós, “trabalhos feitos” de bom resultado. Falo para dizer que a política mandingueira lançada por eles em golpes poéticos articulados é pura inspiração para pensar o corpo catimbozeiro/juremeiro. Pensando a “cultura de festa e sabedoria das frestas” apresentada pelos autores, podemos pensar que uma das *frestas* que dá espaço a atuação da vida no Catimbó-Jurema é o próprio corpo, é por onde se atravessa a força da entidade, é no corpo que ela apresenta a sua identidade, e é na *festa* que são assegurados os ritos que fortalecem os laços de coletividade e comunhão entre as práticas do grupo. Segundo Luiz Rufino:

Mandinga, incorporação, ginga, negaça, transe, amarração, feitiço, terreiro, esquiva, drible, entre outros conceitos praticados como sabedoria de frestas, são marcas que tecem esse inventário assente nos limites do corpo (Rufino, 2019, p. 131).

Le Breton (2016, p. 8) lembra que, “cada sociedade no interior de sua visão de mundo, delinea um saber singular sobre o corpo: seus elementos constitutivos, suas performances, suas correspondências”. A essa altura o ponto está riscado num assentamento antropológico, o cruzamento e a perspectiva que se costura nessa tessitura

¹³⁹ Em fala proferida no Festival Cajubi (2021): “Pelintrás e Padilhas, a dança dos corpos encantados”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CpiYxeGeZjo> . Acesso em 29/03/2022.

¹⁴⁰ Em fala proferida no Festival Cajubi (2021): “O sujeito em posse da sua narrativa”. Refletindo sobre a “capoeira do pensamento” me inspira a pensar o corpo que se manifesta, se desdobra e se ressignifica nos Catimbós e Juremas paraibanas. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CpiYxeGeZjo> . Acesso em 29/03/2022.

é de uma condição humana indiscernível, inseparável do seu corpo. Atos e rituais que alimentam, fortalecem saberes e práticas oralmente transmitidas e tradicionalmente eficazes que se reinventam no tempo-corpo-espaço-terreiro. Nesse ponto firmamos e afirmamos a ampliação provocada nas reflexões de Le Breton na sua *Sociologia e Antropologia do Corpo* (2012; 2016) obras que são parte da nossa modelagem teórica e que orientam as múltiplas possibilidades de pensar a corporeidade humana.

Dilaine Sampaio (2020, p. 31) no verbete *Corporeidade e Religião*¹⁴¹ toma a corporeidade no sentido dado por Le Breton para pensar um corpo em relação com o meio ambiente, com a cultura, com a sociedade e com o outro. O corpo popular, costurado às tradições populares de que fala o autor citado nos dá “pano na manga” para refletir e melhor compreender o corpo catimbozeiro-juremeiro, que anda, se movimenta e dança em ritmo comunitário, contrário a toda ordem que se diga individualista, de uma realidade que se quer dominar, prender e lançá-lo a um espaço diminuto onde só caiba ele ao centro. Por mais que a noção ocidental e moderna fortaleça uma noção de pessoa ligadas ao corpo e fragmentada do mundo, no Catimbó-Jurema o corpo ligado ao cosmo e natureza não permite se separar, desencantar do mundo, nem com o mundo, nele a dimensão comunitária não desaparece, nem tão pouco a dimensão do cosmo, da natureza.

(...) na feitiçaria as fronteiras do sujeito transbordam os limites de seu próprio corpo, para englobar sua família, seus bens, à maneira de um emaranhamento típico da estruturação comunitária na qual o homem não é uno (indiviso), mas um homem-em-relação, ou antes, um tecido de relações (Le Breton, 2016, p. 23).

A jurema planta/bebida como elemento do reino vegetal “possui” o corpo catimbozeiro que se permite possuir e ser um canal sem fronteiras entre vida-morte-encantamento, já que a vida não cessa no corpo que morreu. Um corpo que não é pecado e decepção é recepção. Na Jurema não se morre, um mestre/a pode se encantar, numa perspectiva que transcende, subverte e transgride noções da morte em oposição à vida. No Catimbó os/as mestres/as podem estar encarnados/as e encantados/as numa árvore, plantar a jurema daquele mestre/a é parte de uma cosmologia e entendimento que daquelas raízes que crescem se fortalece uma possível vida que pretende ser forte e viver, mas que morrerá se não for lembrada na memória de um grupo que lhe prestem ritos, homenagens e lhe lancem fumaçadas ao ar. Nessa perspectiva a morte está lançada no

¹⁴¹ No *Dicionário do Pluralismo Religioso* (2020, p. 31- 37).

esquecimento, na escassez e no desencante, contrária à invocação e possessão, onde a vida se reinventa e se faz em múltiplas possibilidades.

Há uma situação e cena bastante citada nos escritos quando para falar da relação corpo/natureza, pessoa/árvore no Catimbó-Jurema, que está no livro *O negro brasileiro* de Artur Ramos (2001): uma reportagem de Pedro Almeida faz menção ao Catimbó no litoral alagoano e caravanas com destino ao Sítio do Acais¹⁴² na Paraíba. Na ocasião, a intenção era a cura de um doente que desejava extirpar um “bolo” que trazia no estômago. Não vou transcrever a reportagem completa, mas as partes que se faz entender a intenção desta lembrança e exemplo para este momento:

A sessão não obtivera sucesso, a causa foi apontada por uma moça que exaltada, obtemperou:

- “Minha madrinha, o moço não botou o imbruiu, devido àquele sujeito que está sentado em riba do mestre”.

O companheiro de viagem que nada tinha a ver com sessão, havia ido descansar sobre os galhos do frondoso pé de jurema.

- “Meu sinhô, pru seu caso, não pude curar o meu “afiado”.

- “Saia de riba do mestre”.

- *Que mestre, minha senhora? Perguntou o Gracialino.*

- “Do mestre Ispiridião, que morreu, mas ficou “encarnado” nesse pé de jurema”! (Ramos, 2001, p. 119-121).

No diálogo fica explícito o que é e o que representa a árvore jurema para a juremeira que pretende realizar seu trabalho mágico. A árvore é um espaço sagrado, é casa e morada do mestre juremeiro, que morreu e se encantou na natureza. São muitos os lugares e as espacialidades do universo juremeiro. Se habita um terreiro, um altar, um corpo, cidades espirituais, reinos e aldeias, alguns espíritos por não morrerem, se encantam, habitam outros lugares e continuam a encantar. Ouvi um mestre da Jurema, José do Toco¹⁴³ cantando a sua linha: “eu venho da minha aldeia, com ordem da minha rainha”. A aldeia é um lugar encantado, morada do mestre e a sua rainha parece ser a própria Jurema, do reino do Juremá.

¹⁴² O Sítio Acais está localizado a oeste do município de Alhandra, às margens da antiga estrada João Pessoa/Recife. No local, além da vegetação de jurema preta, que é característica da manifestação religiosa afro-indígena, encontram-se sítios de mangueiras e jaqueiras. Possui uma casa grande, um coreto e, na parte mais alta da fazenda, a capela de São João Batista. Sua última proprietária foi Maria das Dores, neta de Maria do Acais. Atualmente, o cenário é de destruição e devastação da área, restando apenas a capela e o túmulo do mestre Fósculo. Disponível em: <https://www.clickpb.com.br/religiao/iphaep-aprova-o-tombamento-do-sitio-acais-solo-sagrado-da-jurema-61201.html> Acesso em: 14/11/2021.

¹⁴³ Para conhecer o trabalho do mestre José do Toco ver vídeo hospedado no meu canal do Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=CkBXo5tnxrI&t=655s>. Acesso em 18/08/2022.

Como parte do estado da arte e para esta seção, um trabalho que merece nossa atenção é o de André Luís Nascimento de Souza, dissertação apresentada no Programa de Pós-graduação em História na Universidade Federal do Rio Grande no Norte (PPGH): *A mística do Catimbó-Jurema representada na palavra, no tempo e no espaço* (2016). O trabalho tece informações importantes sobre a construção imaginária e imaginada dos espaços no sistema místico-religioso do Catimbó-Jurema, dando atenção aos aspectos espaciais utilizados na religião, dentre eles, o corpo. O campo dessa pesquisa são os terreiros de Jurema localizados em variadas cidades do estado do Rio Grande do Norte. É do mesmo autor um artigo publicado na 11ª edição da Revista *Senso; O espaço Sagrado do corpo na Jurema* (2019), para falar de um corpo-templo, corpo-veículo, corpo-receptáculo, corpo-mediúnico-hierofênico e o corpo-aparelho, considerando a importância dada a esse espaço para existência e resistência do culto da Jurema. O conteúdo desse trabalho nos inspira e auxilia na compreensão do tema, reconhecendo sua importância, na tentativa em aprofundar para além do já realizado.

Estamos falando de uma religião mediúnica, de possessão¹⁴⁴ e transe, de uma realidade onde seres espirituais “acostam”, se manifestam no corpo da/o juremeira/o, trazendo ao médium outras “faces”, “outros eus” no dizer de Roger Bastide (2011, p. 149). A noção de “eu”, categoria de pessoa, é um tema caro à antropologia, isso porque como categoria do espírito humano elas não são fixas, confortáveis, “de modo que ela ainda é, mesmo hoje, flutuante, delicada, preciosa, e passível de maior elaboração (Mauss, 2003, p. 369). A *persona*, pessoa, seu nome, a personalidade humana que se é ou o que se quer ser, as diversas faces, as máscaras e os personagens, se constroem em contextos variados. Segundo Le Breton (2016, p. 15-16): “o corpo é uma construção simbólica, não uma realidade em si, efeito de uma construção social e cultural”.

Dos povos escravizados foi retirado o direito ao seu próprio corpo, do seu nome, de bens materiais e simbólicos. Da *pessoa catimbozeira* foi tirado o direito de exercer suas práticas, seus rituais, entendidos como sinônimo de desordem, eram considerados casos de polícia, e os corpos em possessão como sinônimos de histeria e doença. Esse corpo move-se, se transforma e comunica, é o corpo juremeiro em transe, “sendo o transe o elemento mais importante e característico nas religiões mediúnicas” no dizer de René Vandezande (1975, p. 144). Por meio dos estímulos externos de sons (palavras ou linhas)

¹⁴⁴ Diz respeito à mudança radical que se processa nas pessoas por intermédio do transe (Birman, 1985, p.7).

e movimentos, o corpo vai começar a apresentar características diferentes do habitual, é quando o transe se confirma. A fisionomia é de um “outro eu”, a voz que comunica tem um repertório que difere do corpo fora do transe.

A *realidade juremeira* é espiritual, mas é no corpo-presente que ela se manifesta, o corpo é o eixo dessa relação entre mundos, “o lugar e o tempo nos quais a existência toma forma através da fisionomia singular de cada ator” (Le Breton, 2012, p. 7). A *pessoa juremeira* é identificada na comunidade religiosa por ser ela/ele mesma/o e por ser os que nela/nele também habitam. Os corpos vivos asseguram a existência não só da vida dos que se encontram presentes neste mundo, como também do que já é corpo-ausente, um “além” que se faz vivo na manifestação daquela matéria. Os corpos juremeiros asseguram a existência de modos de ser, figuram histórias de personagens diversos, festejam com música, dança, bebida e fumaça a vida dos que foram e continuam sendo, provando que a morte não impede um ser de existir, parecem “driblar a morte enquanto dança”, já lembra um trecho da letra da música: “*Pra curar a dor do mundo*”, um canto de encantação para Zaratempo de Luiz A. Simas¹⁴⁵. A força do encanto e a natureza que arrebatava e se apropria desse corpo sacralizado o faz dançar, falar e encantar, desatar nós sociais, não mais controlado pelos movimentos ditados pela violência e enquadramento dos corpos e sim pela flexibilização, num balé sonoro que flui como um movimento de fumaça no ar. Numa sociedade enrijecida que teima em marcar pesado no controle dos corpos e no investimento na perpetuação do esquecimento, a dança é um drible de mestres e mestras.

O *espaço-terreiro juremeiro* é onde a experiência corpórea reside, junto a ela e nela, experiências visuais, olfativas, fônicas, cinésicas, táteis, auditivas e vestimentares, um lugar de diálogo e de constantes “cruzos”, que envolve e está envolto numa imensa rede de estímulos sensoriais e variadas experiências. As entidades que se apresentam, que se apossam de um corpo, possuem nomes, fisionomias próprias, gestos, voz, manias, predileções, trejeitos, uma linha¹⁴⁶ (toada), uma especialidade técnica (dom para realizar algo), baixam nos terreiros, criam relações de afeto e clientela com os mortais e em sua maioria se vestem de modo peculiar, a identificar parte da sua história, traços de uma época, seus trajés é memória viva.

¹⁴⁵ Disponível em: https://twitter.com/simas_luiz/status/1383113912950870017 Acesso em: 14/11/2021.

¹⁴⁶ Um canto de melodia simples. A “linha” é o anúncio e o pregão característico do “mestre”. (Casculo, 1978, p.166).

Algumas dessas entidades constituem o panteão, enquanto outras vão sendo acrescidas, arrebatam corpos a dançar num mesmo toré, é preciso estar atenta/o a essa diversidade para entender a dinâmica desses ritos. Segundo Sandro Guimarães Salles (2010, p. 122) o panteão da Jurema está dividido basicamente em três categorias: caboclo, mestre e rei e completa;

Os mestres são espíritos de catimbozeiros renomados, alguns de origem conhecida, como Maria do Acais (...) os mestres, portanto, em sua maioria, são espíritos de pessoas que se destacaram na religião (...). No panteão da Jurema, os reis são em menor número do que os mestres e caboclos; entretanto, não menos importantes. Ao contrário do Rei Salomão, alguns são também considerados mestres e caboclos, como Malunguinho e Canindé respectivamente (Salles, 2010, p.122-128).

Mestres e mestras que partem para o “encanto” da Jurema são brasileiros/as, as origens indígenas e caboclas e os cruzos com o catolicismo popular vão identificar as práticas e o uso de objetos dessas linhagens. Os espíritos e entidades que vem em terra estão nas matas e também nas cidades, entre nós. Em terreiros de Pernambuco e da Paraíba, Malunguinho é também cultuado como caboclo (Salles, 2010, p. 128). Acrescento que nas mesmas regiões ele também é cultuado como um exu, um portador, leva e traz recados, um guardião de portas e porteiras.

Em entrevista, o juremeiro Lucas Souza (2021) destaca ser a linhagem de caboclos a principal dentro do panteão e hierarquia juremeira, mas foi recebendo ao longo do tempo mestres/as que foram chegando e se apresentando ao culto e nos corpos, inicialmente até confundidos com obsessores, mas que depois foram sendo reconhecidos/as na sua condição social, visto que também estavam dentro do contexto das cidades espirituais, do mundo espiritual da Jurema e “assim foram nomeados, digamos lembrados os mestres”. Já sobre a presença de exus, pombas-giras, pretos-velhos, ciganos e outras denominações o juremeiro afirma que: “hoje as casas de Jurema cultuam, mas elas não pertencem a cosmovisão da Jurema, chegam ao culto como herança da Quimbanda e são aceitas e cultuadas dentro do contexto terreiro, casa espiritual” (Lucas Souza, 2021).

A modelagem do “cruzo” auxilia no reconhecimento dessas múltiplas faces, que num trânsito dinâmico se encontram e vão se assentando, aconchegando, criando formatos de conviver no corpo-espaco-terreiro, digamos que a Jurema assume uma ação assimilativa de várias entidades que hoje congregam da força contida no seu encanto e ciência. Falo mais e melhor sobre essas múltiplas faces na próxima seção, mas aqui entenderemos como esses corpos receptores e emissores de expressão, potência, ciência

e poder vão sendo ao longo do tempo preparados, em “formas e processos pelos quais as práticas performáticas imprimem nos corpos a grafia dos saberes de várias ordens e de natureza as mais diversas” (Martins, 2020, p.32).

Sobre a preparação do corpo, o juremeiro, historiador e pesquisador Lucas Gomes Medeiros (2023) destaca:

É todo um conjunto de preceitos que o corpo precisa passar, entre limpezas e algumas restrições que não são necessariamente alimentares, como é o caso do Candomblé, na Jurema não existe isso, mas restrições de bebida alcoólica, práticas sexuais, de tudo aquilo que venha a corromper o canal que está sendo aberto de relação direta com essas entidades. Não é necessariamente um tabu em relação ao corpo, exigência da castidade, é mais uma forma de fazer com que o corpo permaneça em concentração para que os rituais sejam realizados de maneira correta (Lucas Gomes Medeiros, 2023).

“O corpo é o primeiro lugar do homem no mundo” no dizer de Luiz Rufino (2019, p. 132), nos desenvolvemos na medida em que ele cresce e amadurece, nos preparamos para viver as felicidades e enfrentar adversidades da vida, em tudo está o corpo é nele que a vida resplandece. É muito comum que corpos em vida enfrentem, passem e renasçam em processos de iniciação, o batismo é um deles, é este o rito, porta de entrada do discípulo/a ao culto da Jurema.

O termo iniciação vem do latim *initium*, “começo”. Ao iniciar o corpo a certos rituais, a finalidade pretendida é de transcender o tempo, de retornar a um momento original, ao seu início. É uma verdadeira renovação do corpo que se opera, na sequência de práticas que têm como cenário mítico-ritual a sucessão morte/renascimento. É evidente que é com e pelo corpo que se desenrola toda a forma de iniciação (Braunstein; Pépin, 1999, p. 127).

Segundo Marcel Mauss (2003, p. 413); “o grande momento da educação do corpo é, de fato, o da iniciação”. Há um dizer: “que o/ juremeiro/a não se faz, já nasce pronto”, quando para justificar que nos ritos de Jurema não há iniciações como no Candomblé, o ato de “fazer o santo”, na Jurema há “preparações”. Rituais preparatórios de batismo, ensimentação e tombo marcam a consagração daquele/a mestre/a e em todos esses momentos o corpo estará sendo ritualizado, objetos consagrados para enfim, ganharem força e vida nos corpos, já que a partir daquele primeiro ritual e na sequência dos demais é que o discípulo/a pode ir galgando sua trajetória religiosa dentro da tradição de Jurema.

Segundo o juremeiro Lucas Souza, em vídeo divulgado na sua página Axé D’Jurema,¹⁴⁷ o batismo é o início, é o começo da fundamentação no culto de Jurema e afirma: “tudo na Jurema tem um início, meio e uma continuidade, não tem fim. Não

¹⁴⁷Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=753487415548252> Acesso em 14/11/2021.

conheço nenhuma tradição de Jurema que não tenha o batismo”. O juremeiro fala da introdução do batismo na tradição de Jurema, como ritual que descende da forçada imposição da catequese cristã dentro das aldeias e aos ancestrais indígenas, logo, “vai sendo passado entre gerações, se torna uma tradição e se perpetua dentro do Catimbó”. Segundo Lucas Souza, na tradição de Alhandra, o batismo consiste em:

Uma lavagem de cabeça e em algumas tradições lavagem de outras partes do corpo além da cabeça com ervas sagradas, seria nossa “água benta”, nossa água de força, nossa água sagrada, o sangue das ervas. É feito um amaci¹⁴⁸, segue uma sequência de rituais até esse amaci ser feito e utilizado no rito de batismo. Nesse momento é também ingerido uma pequena quantidade do vinho de jurema (Lucas Souza, 2021).

Na costura dessas falas, o juremeiro faz questão de pontuar que o ritual do batismo não dá qualquer outorga ao discípulo/a, ou seja, com o batismo a pessoa não tem direitos sacerdotais para abrir uma casa, abrir uma gira ou fazer qualquer tipo de trabalho espiritual, nem é permitido pular etapas, consagrar um mestre ou mestra sem que a pessoa tenha sido batizada. Fica exposto que existe uma hierarquia estabelecida e a ser cumprida entre os rituais na medida em que a pessoa avance no prosseguimento de inserção nos ritos preparatórios do culto. O *amaci* é também uma expressão do Candomblé utilizada para falar sobre a lavagem de cabeça, do *Ori*¹⁴⁹, são as variadas formas de cuidado com a cabeça entre as tradições religiosas afro-ameríndias-brasileiras.

Importante destacar que nem todos os corpos entram em transe, mas todos os corpos podem passar pelo ritual do batismo. É no batismo também que a/o discípulo/a iniciante receberá o direito de fumar o seu cachimbo e de usar o seu fio de contas, esses objetos estarão liturgicamente lavados e consagrados para uso dentro da tradição do culto de Jurema, instrumentos mágicos de força e proteção que necessitam da permissão do padrinho ou madrinha carnis e espirituais para serem manipulados pelo discípulo/a. Não é só a cabeça e o corpo que recebem tratos para “iniciação”, os objetos também atravessam ritos preparatórios, se não forem consagrados estarão sendo usados de forma aleatória sem nenhum “fundamento”.

Sobre os ritos preparatórios, o juremeiro Lucas Medeiros fala sobre o sacudimento, como um ritual inicial, de limpeza, seguido da esteira de caboclo e pôr fim

¹⁴⁸ Segundo o *Dicionário de cultos Afro Brasileiros*, Amaci é um líquido preparado com folhas sagradas, maceradas em água, destinado a banhar a cabeça das iniciadas/os e os objetos sagrados, os colares rituais dos crentes (Cacciatore, 1977, p. 48).

¹⁴⁹ (ibidem, p.195). *Ori*; cabeça; alma orgânica perecível, cuja sede é a cabeça – inteligência, sensibilidades.

a feitura do mestre/a. Destaque ao caboclo e mestre/a como entidades primeiras no culto da jurema. O batismo seria o sacudimento e a ensimentação a feitura do mestre/a.

O ritual do batismo não deixa nenhum tipo de marca no corpo da/o adepta/o, diferente da ensimentação, um ritual posterior ao batismo e de consagração da jurema na matéria, no corpo. Segundo Câmara Cascudo (1978, p. 52): “não há mestre sem semente”. “É nesse momento de feitura/preparação da entidade que o corpo recebe as escarificações e as sementes que são sagradas no culto, geralmente a semente da jurema preta” (Lucas Medeiros, 2023). Além de portar objetos externos, num ato de consagração, uma semente é plantada no corpo catimbozeiro-juremeiro (internamente), a corporeidade é mediadora de múltiplas significações que a ele se vincula, estamos falando de um procedimento ritual realizado no corpo. A depender da tradição, do fundamento do terreiro, pode ainda existir o “batismo de fogo”, outro ritual que marca o corpo da juremeira/o. Consiste em queimar o corpo da discípula/o. Segundo o juremeiro Lucas Souza:

Também chamado de calço de fogo. É feito uma pequena queimagem no corpo pra que o elemento fogo seja ativado e toda aquela força esteja no corpo, sendo também um elemento de proteção para o próprio discípulo. E dependendo de casa pra casa, de tradição pra tradição, de fundamento pra fundamento, pode mudar o local onde vai ser feito e com que instrumento vai ser feito, se vai ser feito com cachimbo ou charuto (Lucas Souza, 2021).

São diversas as práticas apresentadas por Câmara Cascudo (1951) desenvolvidas pelos “mestres” que envolvem a manipulação de objetos que ganham vida quando “incorporados” no/ao corpo, como também na potência de resíduos e fragmentos destacados do corpo humano. Segundo o autor, “no catimbó, o homem se prolonga nos rastros e nos restos de sua roupa, alimento e objeto de menor uso” (Cascudo, 1978, p. 121). A saliva, um fio de cabelo ou um retalho de uma roupa, são utilizados para fazer e desfazer feitiços. O cearense Eduardo Campos em *Folclore no Nordeste* (1959) dedica um capítulo a falar sobre os “podêres da saliva”, como elemento ligado às práticas populares, principalmente na medicina de caráter empírico, e ressalta: a etiqueta com toda sua força não conseguiu ainda destruir o poder da saliva (1959, p. 127).

O *ensimentar-se* se aproxima muito do *arvorar-se*, do *arvoreamento*, destacado por Luiz Antônio Simas (2021), para falar de que, na Jurema, o corpo está disponibilizado para o extraordinário, neste caso, disponibilizado para a árvore, integrando o ser de dentro pra fora e de fora pra dentro, a dimensão em destaque é a da integralidade, onde corpo e natureza se destacam em conexão. Objetos que identificam o culto como o cachimbo e a guia do juremeiro/a, elementos materiais que integram os ritos de iniciação, não se

separam da conexão estabelecida com a natureza, são fabricados com tronco e sementes. Na seção seguinte destacamos cada um deles, para entender os acessos, como são fabricados, comercializados, sacralizados e utilizados.

Dilaine Sampaio (2020, p.34) destaca o corpo do pesquisador/a como importantes a serem considerados na produção do conhecimento de caráter etnográfico, os comportamentos que devem ser seguidos, que indicam atenção, empatia com a comunidade e que o pesquisador/a está atento/a as exigências que devem ser cumpridas, inclusive no que diz respeito à disciplina estética. Transitando em comunidades de terreiro desde 2015 mais intensamente devido às pesquisas que venho realizando, posso afirmar que o meu guarda-roupa mudou, deu espaço a peças que me permitem transitar e estar em sintonia com os grupos e rituais específicos, com cores exigidas para cada ocasião, calçados que facilitem o trânsito no espaço, como também o cumprimento de movimentos no balé do ritual. Para citar um exemplo: não podemos nos dirigir ao encontro de um mestre ou mestra juremeira para uma consulta estando calçado em sapatos, o “código de conduta” nos ensina a estar descalço/a, é melhor tirar, antes que o próprio mestre ou mestra peça para que seja retirado. Numa festa do Mestre José Molequinho (2022) eu estava de tênis, em certa altura do ritual ele me chamou para ir até ele, tirei o tênis e tentei ficar calçada nas meias e ele pediu para que eu retirasse as meias, já que iria precisar dos meus pés para serem fumaçados pelo seu charuto. Esse momento foi registrado por uma amiga a quem também entreguei a câmera fotográfica antes de me dirigir em direção ao mestre:

Imagem 5: encontro com o Mestre José Molequinho. Campina Grande – PB, 2022.



Fotografia: Greyce Sampaio.

Sendo o Mestre José Molequinho um mestre “pelintrado” (da linhagem de Zé Pelintra), suas festas e produções estéticas estão numa cartela de cores que variam entre o branco e o vermelho, vamos falar melhor sobre ele na seção seguinte. Na imagem fica expressa que o meu traje obedece a ordem cromática da estética ritual, o que demonstra que a roupa escolhida para estar no ritual não foi selecionada de forma aleatória, há uma preocupação minha em estar em sintonia com a ocasião e com toda a comunidade religiosa. Sim, ao me programar para estada em campo, um dos primeiros detalhes que penso é na roupa que vou vestir, e com os adeptos/as da religião não é diferente, as roupas estão num primeiro plano. Nunca passei por situações vexatórias por estar com a roupa inadequada à ocasião, uma sensibilidade estética e o gosto pelo traje não me permitem aleatoriedade e desatenção neste quesito.

Ao tecer reflexões sobre o corpo, os sentidos estão em cena, o corpo que se lança à etnografia, em campo, precisa estar preparado para ativar esses sentidos de modo potente e simultâneo, não é somente o trabalho da visão, refletindo sobre o que se ver e observa que está em jogo, o som dos ilus, os maracás, as palmas, as vozes, risadas e as linhas cantadas nos provocam muitas sensações, ressoam e fazem vibrar o corpo, o paladar apura quando experimentamos os variados sabores das bebidas que nos são oferecidas pelos mestres/as, entre cervejas, batidas e a própria jurema que é distribuída não só para as entidades, mas também para assistência, que inclui a nós pesquisadoras/es, soma-se a isso os lanches nos intervalos das festas e a fartura de sabores que se

experimentam no pós festa, na distribuição das comidas. O tato se sensibiliza no contato, o olfato ativo trabalha, é muita fumaça, charutos e cigarros como também uma variedade de perfumes que se aglomeram para o preparo e na presença das pessoas e nos corpos em dança e em festa. Falo dessas dimensões mediante experiências vividas, lembrando que as vivências são bem particulares, identificam alguns terreiros e os diferenciam de outros. Em alguns momentos presenciei o ato de colocar perfume no mestre/a no momento da sua chegada em terra, como também algum tipo de água de cheiro sendo utilizada no público pela entidade no momento da consulta. Os perfumes geralmente aparecem na festa como sendo presentes de filhos/as da casa ou de clientes do terreiro como forma de agradar as entidades. Na minha aproximação com o campo e nas participações e envolvimento com os rituais numa oportunidade, me senti à vontade em presentear o mestre Antônio Pretinho com um perfume. Segundo Pai Leco do Terreiro Ilê de Oxalá, na cidade de Boa Vista (PB); “perfume não é fundamento, é enfeite, é luxo”. Fundamento que ele fala é sobre o que é essencial para a realização do ritual, já o enfeite, luxo, como o próprio nome já diz é um acréscimo que pode ser feito ou não a depender do gosto, condição financeira e vontade em agradar aquela entidade, haja vista que elementos como o perfume somam na conta e aumentam o saldo glamuroso da festa, detalhes que importam em alguns terreiros.

Ainda no corpo, adiante, alinhavo pontos entre as diferentes indumentárias no intuito de conhecer as múltiplas faces de uma estética juremeira. A corporeidade funde-se com esse vestir para potencializar a voz discursiva que será narrada (Santos, 2022, p.57). É “a partir de suas trajetórias, de vivências e experiências no contato com as entidades, essas outras vidas, que os juremeiros/as nos fazem compreender as distintas hexis corporais vista em cada incorporação” (Sampaio, 2018, p. 280). Investigar como os corpos se doam aos múltiplos vestuários pode revelar a profundidade da conexão entre o ritual de vestir e as práticas espirituais. A análise das transformações físicas/corpóreas que ocorrem quando um corpo é entregue a diferentes entidades pode ajudar a iluminar a natureza do transcendente dentro da Jurema. Além disso, compreender como a identidade individual se entrelaça com as entidades e suas estéticas podem fornecer costuras importantes sobre a natureza da individualidade e da coletividade nesse contexto ritual, religioso e cultural.

2.3 – Múltiplas faces de uma estética juremeira

O corpo é uma esfera mantenedora de potências múltiplas, o poder que o incorpora o transforma em um campo de possibilidades
(Luiz Rufino em *Pedagogia das Encruzilhadas*, 2019, p. 128).

Muitos corpos estão em jogo, na roda e no toque, no chão ou à mesa, eles constituem o universo mágico-sagrado-encantado da Jurema. O Catimbó-Jurema é um campo fértil para se pensar o corpo como fonte de produção de expressividades. Nesse ínterim, firmamos o ponto num corpo que desata o nó com a normatividade e a monolinguagem, e atam-nos com as possibilidades de um corpo plural, aquele que não é e não tem um único caminho possível, é um corpo-encruzilhada, dinâmico, ganha em potência quando pode ser mais de um, sendo múltiplos. As incorporações trazem ao corpo uma passividade de um outro que toma forma no corpo presente, é assim que o corpo é permissível as múltiplas formas de se manifestar no mundo, é o entendimento do corpo enquanto um processo de performatização de saberes múltiplos, como menciona Luiz Rufino (2020, p.127).

A elaboração dos trajes é de extrema importância na constituição dos rituais, são mais que estéticos, preservam costumes, são vestígios e fortes mediadores na construção de identidades religiosas, são linguagens visuais que expressam discursos, podemos ler ao vê-lo. Segundo Daniel Roche (2007, p. 21) a história da roupa nos diz muito acerca das civilizações; ela revela seus códigos. O ato da juremeira/o vestir a entidade é parte da sua crença e cumprimento dos seus deveres rituais, traduzem a confiança e disposição da/do fiel à religião, que estarão dispostas/os a construção de um diálogo estético entre sua devoção e prática, o cumprimento de uma “obrigação vestimentar”, onde vestir por mais simples que seja, é também um ato de fé.

Com um olhar ampliado à estética, arrisco dizer que há uma devoção a indumentária, aqui elas são fabricadas e se tornam reais no uso. As roupas manifestam nas pessoas um pertencimento ao que elas escolheram ser e são, e fazem também com que elas quando vistam seus mestres e mestras vivenciem uma experiência estética diferente da produção dos seus trajes de uso cotidiano, no ato de devoção há muito de doação, um corpo suporte que se doa a diferença para construção de outras identidades. O ato de vestir-se em um contexto religioso ultrapassa o significado do verbo numa ação individual, que envolvem escolhas e necessidades do uso da roupa como modéstia proteção ou adorno, ele passa a ter uma característica de vestimenta ou traje, quando lido do ponto de vista sociológico ou histórico, como um elemento de um sistema sancionado

pela sociedade, inseridos num conjunto cultural definidos por vínculos e códigos como afirma Daniel Roche (2007, p. 58-59).

Convém definir o sentido da palavra estética que se apresenta no título da seção e é expressão recorrente no desenvolvimento da pesquisa. Primeiramente reforço o ponto/ideia de que o gosto e admiração pela estética advêm de um deslumbramento e encanto ante a beleza e a arte, como uma outra face de deslumbramento ante o mundo, como diria o grande mestre, Ariano Suassuna em seu livro *Estética* (1996). O substantivo feminino estética designa hoje qualquer conjunto de ideias filosóficas, com a qual se procede a uma análise, investigação ou especulação a respeito da arte e da beleza. Ou seja, a estética é a parcela da filosofia dedicada a buscar sentidos e significados para a dimensão da vida na qual o homem experiencia a beleza. A estética compreendida nesta análise se distancia do sentido clássico dado à estética no campo filosófico¹⁵⁰, como doutrina da sensibilidade, filosofia da arte e na busca por conclusões teóricas universais indispensáveis à reflexão filosófica. É louvável o papel filosófico nas especulações sobre o tema, aqui, o retiro do centro e destaque que a reflexão não se limita a esse campo do saber. Na sociologia, Durkheim ao discutir os ritos positivos no livro terceiro, capítulo II de *As formas Elementares da vida religiosa* (2008) destaca a importância do elemento estético como necessário e parte constituinte da representação ritual, ainda que o culto não vise esse único aspecto, o autor destaca que praticamente não há ritos que não apresentem o elemento estético em algum grau. Os efeitos físicos reproduzidos pelas composições estéticas, pelos símbolos religiosos não são imagens vazias que a nada correspondem na realidade, nem puramente uma obra de arte, expressam sentido, têm a função de manter, afirmar e são necessários ao sustento da crença do grupo.

Sigo pelo caminho aberto por Dilaine Sampaio (2015) onde não se pretende dar conta do alcance metafísico dos fenômenos que se apresentam na experiência estética, o objetivo é perceber e analisar a estética que é construída nos processos dinâmicos e cotidianos. A costura iniciada me inspira a seguir refletindo a dimensão da sensibilidade e criatividade vividos pelos terreiros de Jurema, que obedecem ao rito e ao gosto das entidades que não só se reconhecem na modificação das hexis corporal quando “acostam” nos seus cavalos, mas também nos trajes vestidos e nos espaços preparados ao gosto e

¹⁵⁰ Para uma introdução a estética no sentido filosófico, ver PAREYSON, Luigi. *Os problemas da Estética* (1997), onde o autor deixa claro o papel do filósofo e o valor do olhar filosófico nas especulações sobre a teoria do belo.

representação delas. Tendo em vista a pluralidade de entidades, é impossível falar de uma estética no singular, o culto à Jurema não se dá de forma padronizada entre os diversos grupos existentes, o que nos impossibilita pensar de modo homogêneo e generalizado. É possível perceber claramente as diferentes estéticas elaboradas e construídas, a depender das modalidades e práticas realizadas em cada terreiro e levadas a cabo pela/o dirigente e patronas/os espirituais de cada um desses terreiros.

Em alguns contextos o tema da indumentária ganha quase que um sinônimo de frivolidade ao ser confundido ou simplesmente reduzido ao frenético universo das modas e tendências. Segundo Peter Stallybrass (2004, p.14): “Ao pensar nas roupas como modas passageiras, nós expressamos apenas uma meia-verdade”. Em alguns momentos que cheguei a partilhar a ideia do meu tema de pesquisa para esse projeto, por vezes presenciei olhares desatentos que pareciam negar a importância dele. Aquilo sempre sinalizava para mim que aquela pessoa não compreendia a complexidade do universo do vestir. Ao passo que, isso sempre me motivou a refletir sobre o tema, falar sobre sua importância, do valor que eu consigo avistar nos usos que se faz da indumentária na estrutura de uma religião, afinal, ela veste o ritual, é na imagem do vestuário e em todo acervo de materiais que o compõem, o local onde temos grande parte das referências que as constroem, e pergunto, porque isso seria desinteressante? O antropólogo Daniel Miller fortalece nossa reflexão quando diz que: “As roupas não são superficiais, elas são o que faz de nós o que pensamos ser” (Miller, 2013, p. 22-23).

Já é sabido que há uma produção estética para os ritos de Jurema, por mais simples ou sofisticada que ela seja. As roupas vivem no corpo de quem as vestem. Afinal, quem as veste? Como são produzidas e utilizadas? Quem produz? O que faz dela uma peça de uso ritual? O que representam/significam? De quais materiais são fabricadas? O que mudou/muda nesses trajes? Até quando essas peças vivem? Esses são pontos que pretendo alinhar nas costuras entre as seções que seguem. A atenção aqui está na materialidade que se constrói, nas relações corpos/espacos, pessoas/objetos, roupas/acessórios, cores, formas e materiais, trajes e gêneros.

Para falar de estética e arte nas religiões afro-brasileiras Roberto Conduru orienta que:

Cada um dos artefatos usados nessas religiões é, ao mesmo tempo, um todo e uma parte, constituindo o paradoxo instigante da coisa íntegra que participa da caracterização dos artefatos e acontecimentos aos quais se conecta e integra, tornando-se uma parcela, sem perder sua inteireza (Conduru, 2007, p. 30).

As roupas e os artefatos produzidos e utilizados são uma parte extremamente importante na compreensão do todo, e cada parte de uma composição estética representa uma elaboração complexa no corpo/espço. Todo o conjunto de objetos inseparáveis de um sistema de ideias constituem-se em *atos sociais estético-religiosos*, no dizer de Vagner Gonçalves da Silva¹⁵¹, “o corpo ganha o status de receptáculo do sagrado, é nele que se localizam as encruzilhadas entre o indivíduo e o coletivo, a cultura e a natureza, o sagrado e o humano” (Silva, 2008, p. 100). O elenco de materiais indica a rica polissemia presente na prática ritual, onde o sagrado se expressa como uma celebração dos sentidos humanos. “Nas religiões afro-brasileiras as coisas deste mundo são elementos fundamentais para a manifestação do sagrado” ainda no dizer de Vagner Gonçalves da Silva prefaciando a obra *Jóias de Axé* de Raul Lody (2009).

O livro *A Estética do Terreiro* (2011) da antropóloga Ana Stela de Almeida é um trabalho inspirador. Um estudo sobre a agencialidade da vida material dos “encantados” nos Tambores de Minas e Pajés de Negro, religião praticada na Baixada Ocidental, borda oeste do Maranhão, Nordeste brasileiro. Pesquisa antropológica aliada à fotografia que busca sintetizar a importância da materialidade¹⁵², é um trabalho que encanta e me faz pensar nas múltiplas possibilidades que podem resultar de trabalhos que tem a estética como objeto de observação. A assertiva é caminhar seguindo esse rumo, nesta direção!

Interessa a essa seção trazer à mostra, como vitrine, os trajes de múltiplas entidades, como forma de entender as faces que fazem da Jurema uma religião de múltiplas estéticas. Os trajes são produzidos para uma multiplicidade de entidades que se apresentam em variados estilos e em diferentes corpos. As diferentes formas de apropriação do espaço, do uso de objetos e das roupas são as chaves-mestras de leitura que interessa a esse trabalho. Nessa direção continuo me deslocando para um campo ainda mais multissituado, já que é impossível pensar em uma via única quando o encontro se faz na encruzilhada, identificada como o próprio corpo.

Para pensar as múltiplas estéticas foi preciso conectar-me a um quantitativo de entidades e conseqüentemente de pessoas que vivem a experiência de conviver em vida, no seu corpo e em terra com esses mestres/as, que viveram em outro tempo, estiveram/estão nos corpos e têm seus respectivos gostos e histórias, trazendo em seus

¹⁵¹ Em *Arte religiosa afro-brasileira: as múltiplas estéticas da devoção brasileira* (2008).

¹⁵² Texto hospedado no site do fotógrafo Márcio Vasconcelos, que há mais de vinte anos se dedica a pesquisas e registros da cultura popular e religiosa dos afrodescendentes no Brasil e especialmente no Maranhão. Disponível <https://www.marciovasconcelos.com.br/a-estetica-do-terreiro/> Acesso em 16/11/2021.

trajes memórias que se negam a morrer. Os corpos são múltiplos em um, aquele juremeiro/a que incorpora um mestre ou mestra, podem trabalhar com tantas outras entidades (exu, caboclo/a, preto-velho/a, pombagira, etc) quando também com orixás, tendo em sua trajetória religiosa a presença do Candomblé. Inclusive a preparação do corpo do adepto/a no culto da Jurema geralmente antecede a feitura “no santo”, para dizer, iniciação na religião dos orixás

Ao revisitar o meu acervo fui fiando memórias para aqui tecer algumas dessas histórias, buscando referência de juremeiros/as e as entidades que trabalham nesses corpos, na tentativa de analisar uma pequena parte dessa multiplicidade estética. As entidades aqui registradas, pontos da nossa análise, eu tive a oportunidade de conhecê-las e verem trabalhar, fotografá-las, assim como de também entrevistar o juremeiro/a para entender a relação que eles/as mantêm com o encantado/a que “acostam” em sua matéria, acrescento que as conversas informais também foram/são bastante válidas aos acréscimos de informações necessárias as análises. Por mais que eu já tenha tido algum tipo de aproximação com esses espaços/terreiros e algumas dessas pessoas anteriormente, foram necessários novos contatos, novas visitas, mais conversas e outras entrevistas para enfim tratar do tema que agora interessa, a indumentária dessas entidades.

A essa altura do trabalho, faço também uso de imagens produzidas por mim em trabalho de campo que iniciou no ano de 2015, ainda como aluna especial no Programa de Pós-graduação em Ciências das Religiões (PPGCR/UFPB), uma construção, que revela a ação mental da pesquisadora no ato da captação, os enquadramentos que falam sobre o que eu já desejava registrar, é a narrativa etnográfica que vai se configurando em linguagem visual, às vezes até mesmo inconscientemente, mas sensivelmente captada. Neste momento eu transito entre os municípios paraibanos de Campina Grande, Boa Vista, Bayeux e na capital João Pessoa. Importante também destacar que a fama de uma mestra me faz ultrapassar as fronteiras do estado da Paraíba e chegar até Olinda-PE. Se não bastasse ver a Mestra Paulina trabalhando em Campina Grande, fui conferir ela trabalhando numa Jurema pernambucana para tentar analisar a performance da “afamada” mestra em corpos diversos. No estado vizinho encontro outras referências de mestres/as que foram importantes para as nossas costuras, dessa forma, o campo de pesquisa se desloca neste momento específico da análise até Pernambuco, por mais que o nosso objetivo inicial seja dar conta de parte do campo paraibano.

Na captura de uma sequência de imagens do mestre juremeiro Antônio Pretinho no terreiro Senhor do Bonfim Ilê Oxum Ajamin¹⁵³ na cidade de Campina Grande, acompanhando as festividades nos anos de 2015, 2017, 2019 e 2022 tive a oportunidade de registrar e poder aqui analisar a sua indumentária ao longo de alguns anos, podendo identificar o que é permanente e o que é variável nessa produção estética durante esse tempo, destaco também que as fotografias de acervo dos terreiros nos contempla com a viagem ao passado através das roupas.

No corpo de um nonagenário (95 anos) o Mestre Antônio Pretinho faz morada. Ele chega em terra entoando a sua linha:

*“Oh mestre, bom mestre,
pra que mandou me chamar,
eu venho de longe, cansado de trabalhar”.*

E em seguida:

*“O mestre Antônio é pena e pau... É o rei nanã
Ô no tronco do Juremá... É o rei nanã
Eu vou saudar Sr. Antônio Pretinho... É o rei nanã
Que é para ele me ajudar...”*

Ele vem da cidade do Juremá, o mestre é quem puxa (entoa) a sua linha que será repetida várias vezes por ele e por todos/as que o saúdam em palmas, ao som das batidas dos ilês e no chacoalhar dos maracás. Na manipulação do charuto ou do cachimbo lá está, na fumaça, a sua força e forma de trabalho. Segundo Pai Vicente Mariano:

O mestre Antônio Pretinho é de poucas conversas, mas aonde ele chega tem amigos, é um mestre da linhagem dos boiadeiros, é curador, tanto cura, quanto gosta muito de ajudar as pessoas a arranjar emprego, gosta de ver o povo em serviço (Vicente Mariano, 2022).

Sobre o traje do mestre, Pai Vicente Mariano nos conta que foi sendo montando ao longo do tempo, levando em conta os pedidos feitos pelo próprio mestre Sr. Antônio Pretinho. Segundo Pai Vicente: “ele pediu, um chapéu de couro na cor branco, uma chianca (espécie de chicote) e um punhal há muito tempo e até hoje luta com eles”.

Portando esses objetos o mestre realiza os seus serviços, desmancha trabalhos, passa receitas, auxilia e cura, faz sorrir e faz chorar. É um mestre conhecido por falar algumas verdades sem medir muitas palavras, tem um olhar sério, orienta e dar conselhos. Usa um lenço no pescoço que varia do branco ao estampado e é de costume que ao final da festa ele amarre o lenço em alguém antes de se despedir e ir embora, faz o mesmo com

¹⁵³ Localizado na Rua Prudente de Moraes no bairro da Estação Velha - 382, na cidade de Campina Grande (PB).

a chianca, que vai para o braço de outra pessoa e o chapéu ganha outra cabeça que não a sua, esse ato parece demonstrar que mesmo seguindo rumo ao seu destino, as cidades encantadas, ele deixa no plano material sua força, não pode levar consigo os objetos, deixa a sua ciência impressa nas “coisas” que passam a ter vida e ainda mais sentido após a sua manipulação¹⁵⁴. Segundo Pai Vicente Mariano (2022) esse gesto é parte do segredo dele: “Porque quando ele chega, ele coloca tudo né? E antes dele sair ele tira tudo, é a ciência do mestre”. As estampas florais das camisas variam, sua calça é sempre branca, usada por vários anos consecutivos até não servir mais e precisar adquirir outra. O Mestre Antônio Pretinho sempre trabalhou descalço, continua a realizar seus trabalhos mesmo na cadeira de roda, respeitando a limitação física do seu cavalo, que precisou amputar a perna direita em 2016¹⁵⁵. Os elementos que estão em cena, estão em trabalho e à serviço do mestre, que tem sua festa celebrada há 75 anos (em 2023), sempre no mês de abril. Bem provável que tenham sido confeccionadas uma média de mais de 70 camisas ao longo da trajetória e parceria firmada entre Pai Vicente Mariano e Sr. Antônio Pretinho.

Os mestres e mestras ganham muitos presentes ao longo de sua trajetória espiritual, comumente recebem em troca pelos serviços prestados e trabalhos realizados. Sobre o mestre, Pai Vicente Mariano (2022) diz: “Tudo que eu tenho foi ele que me deu, me deu casa, me deu o dinheiro pra eu fazer meu santo, me deu um bom filho. Esse terreiro foi construído com o pagamento de um serviço que ele prestou, ele é o guia e patrono desta casa”.

Podemos conferir na vitrine de imagens a seguir que a cada festa, realizada anualmente uma produção vestimentar é elaborada, na confecção de camisas e na preocupação com a variedade de cores e estampas mantem-se um estilo de traje que permanece ao longo dos anos, de suas aparições e festividades.

Imagem 6: mestre Antônio Pretinho. Campina Grande - PB, 2015, 2017e 2019.

¹⁵⁴ Neste sentido, trago uma lembrança e compartilho de uma experiência vivida em campo, quando em uma das festas, o mestre Antônio Pretinho me entregou o resto do seu charuto. Após me defumar com aquela fumaça pediu pra que enquanto vida eu tivesse guardasse aquele pedaço de charuto comigo, assim eu fiz e o tenho até hoje, guardo numa caixinha, em lugar muito especial, é para mim um objeto de força e valor inestimável, me conecta a memórias.

¹⁵⁵ Descrevo esse momento no meu livro: *Memória, hierarquia e poder: Vicente Mariano e o Ilê Oxum Ajamin* (2018).





Fonte: a primeira imagem é do acervo Terreiro Senhor do Bonfim e as demais fotografias do acervo de Larissa Lira.

Por mais que as imagens sejam textos visuais, os gráficos em tabelas facilitam a compreensão e organiza o conjunto da indumentária dos mestres/as em análise. A seguir, quadro com características referente ao mestre juremeiro Antônio Pretinho:

Quadro 6: mestre Antônio Pretinho

Mestre Antônio Pretinho			
Traje	Calça: na cor branca Camisa: estampas em padronagens florais Lenço: estampado floral ou branco		
Cores	Vermelho	Branco	Estampado
Objetos	Chapéu: em couro na cor branca Chianca: espécie de chicote Punhal OBS: todos esses objetos são enfeitados com trança e lenços feitos com fitas de cetim nas cores branco e vermelho.		
Chapéu	Modelo Quipá, “boiadeiro”, “vaqueiro” (nomes dados aos modelos vendidos nos mercados”).		
Bebidas	Cerveja		
Fumo	Cachimbo	Charuto	
Linhagem	Boiadeiro		
Símbolos	Estrela de seis pontas no chapéu		

Fonte: dados extraídos da voz e participação do interlocutor.

Sr. Antônio Pretinho, se identifica em traje típico nordestino, sendo o chapéu o objeto que indica a sua linhagem e comunica uma provável atividade que o mestre exerceu no passado, enquanto vivo e encarnado, como também, o seu lugar no mundo. O chapéu usado pelo mestre é de modelo “Quipá” e sobre ele destacamos algumas pesquisas que vêm sendo realizadas no intuito de entender algumas influências na montagem de trajes típicos Nordestinos.

Cícero Pereira de Souza, mais conhecido como Santana, “O Cantador”, cantor e compositor brasileiro, nascido no estado do Ceará, é um entusiasta e pesquisador do tema: judeus no Nordeste. Em algumas de suas falas¹⁵⁶ ele revela que muitos costumes até hoje preservados no sertão nordestino tem origem judaica, citando estudos como o de Tânia Neumann Kaufman¹⁵⁷ que abrem caminhos para essas reflexões e conexões. Dentre os destaques dessas costuras está o chapéu de couro e sobre ele, Santana destaca:

“O chapéu de couro só existe no Nordeste, nem em Portugal tem, nem no resto do Brasil, só no Nordeste. Eu considero essa a maior herança hebraica, judaica que nós temos, porque nada mais é que um solidéu hebraico disfarçado. Lá no sertão a gente também chama o chapéu de couro de Quipá, e o Quipá muita gente sabe que é um artefato usado na cabeça pelos judeus. As correias laterais, elas são para simbolizar os “peíotes” que são aqueles cachinhos que os judeus usam nas têmporas e no sertão a gente chama de “cabelos”. Se você retirar tudo, deixar somente a copa do chapéu, vai notar que é um solidéu, um Quipá sefardita. Então para mim, essa é a maior herança judaica que a nação nordestina tem (Santana, 2022).

O Quipá é também uma planta endêmica do domínio fitogeográfico da caatinga, uma cactácea com flores que variam do laranja intenso ao vermelho, e seus frutos apresentam-se na cor amarela ou laranja fosco e serve de alimento para muitos animais. No estilo de chapéu de couro citado geralmente estão cravadas estrelas de seis pontas, conhecida como Estrela de Davi, símbolo impresso na bandeira de Israel. Segue imagens dos elementos referenciados:

Imagem 7: bandeira de Israel e o cacto Quipá.

¹⁵⁶ Uma delas disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=qy9MJUIv34Y> . Acesso em 06/10/2023.

¹⁵⁷ Mestre em Antropologia, doutora em História (UFPE), especialista em cultura judaica em Pernambuco, Coordenadora científica do Arquivo Histórico Judaico de Pernambuco e escritora do livro: *A presença judaica em Pernambuco* (2003).



Fonte: Internet.

O chapéu (derivado do latim “*cappellus*”, que quer dizer, “proteção em tecido para a cabeça”) é um acessório do vestuário produzido em diversos materiais, variados modelos, e carrega referências culturais diversas, sua função principal é de proteger ou enfeitar¹⁵⁸, surgem por volta de 4.000 a.c. e ganham o mundo e cabeças ao longo do tempo e da história. Podemos afirmar que na Jurema, o chapéu estar para o mestre assim como o uso do seu cachimbo, para dizer que são artefatos equivalentes em importância. Tem uma linha que canta e diz: “*eu sou um rei, eu sou um rei e minha coroa é um chapéu de palha*”. O objeto além de proteger, confirma a sabedoria que se encontra na cabeça do mestre. A seguir uma vitrine de imagens com uma variedade de chapéus, vale destacar que todos estão sendo usados por mestres em corpos femininos.

Imagens 8: variações de chapéus de mestres em corpos femininos.

¹⁵⁸ Disponível em: <https://www.clubedecostura.com.br/historica-arte-da-chapelaria/> Acesso em 16/11/2021.



Fonte: fotografias e arte Larissa Lira

As variantes dos estilos em palha, couro, panamá e country são alguns dos modelos masculinos de chapéus usados pelos mestres juremeiros. Ao chegar em terra, lançam a mão à cabeça com o sentido de que está lhe faltando algo, até receber o seu chapéu e se pôr a trabalhar. Os chapéus são utilizados na maior parte por mestres, mas pude encontrar no campo algumas mestras que também fazem uso deles. No uso para as mestras os chapéus ganham outro estilo e são delicadamente decorados, como podemos ver nas imagens a seguir:

Imagens 9: chapéus das Mestras Luziara e Mestra Helena.



Fonte: fotografias e acervo Larissa Lira.

Erivan Cosme, de 43 anos, natural da cidade de Campina Grande-PB, o médium que trabalha com a mestra Luziara nos conta que a cada roupa elaborada para a mestra o chapéu é parte da composição: “Quando eu monto a roupa já vem a intuição do modelo do chapéu. Eu compro o chapéu pronto e eu mesmo decoro, compro os aviamentos e monto. Luziara em mim raramente usa um pano de cabeça, em mim ela usa mais chapéu”. Sobre a produção das roupas nos conta que:

Quando eu vou na loja de tecidos acabo comprando aquele tecido que me chama atenção, que eu sinto aquela alegria, eu vejo que é aquele tecido que ela quer. A intuição é forte, sinto que ela faz com que a roupa saia do jeito que ela gosta. Levo para costureira (Erivan Cosme, 2023).

A seguir algumas descrições da mestra Luziara:

Quadro 7: mestra Luziara

Mestre Luziara					
Traje	Composição de saias e blusa Chapéu				
Cores	Laranja	Amarelo	Tons claros e vibrantes		
Bebidas	Cerveja	Champagne	Vinho Branco		
Acessórios	Brincos	Colares	Pulseiras	Anéis	Chapéu
Chapéu	Modelo Floppy decorado com fitas e flores				
Fumo	Cigarro	Cachimbo			
Linhagem	Mestra da Jurema				

Fonte: dados extraídos da voz e participação do interlocutor.

Segundo Erivan Cosme, em seu corpo, a mestra Luziara usa o torço na cabeça, o cachimbo e uma bebida (mistura de cachaça e mel) em trabalhos específicos, “trabalhos de fumaça”. Esses são trabalhos realizados de forma privada, e normalmente antecedem as festividades públicas, na segunda ocasião as mestras já vão apresentar uma estética diferenciada, mais elaborada e outras formas de trabalho.

O chapéu em modelo *Floppy* (mole, disco flexível) tem abas grandes e maleáveis medindo aproximadamente 6cm a 15cm e a copa arredondada, é muito confeccionado em palha e em feltro, é um modelo elegante e requintado, muito utilizado por mulheres para compor looks casuais e produções praieiras e pode ser encontrado facilmente nos comércios das cidades em valores acessíveis a depender da qualidade e da marca do produto. Voltaremos a falar mais sobre os chapéus no capítulo seguinte, na sessão sobre o mercado/comércio.

Na fala de Wellington Júlio Costa de Azevedo, 27 anos, natural da cidade de Campina Grande – PB, o médium que recebe em seu corpo a mestra Helena vê-se sintonias a outras falas no que diz respeito as preferências das cores na produção das indumentárias das mestras juremeiras. Nos conta que: “Para mestra Helena são produzidas roupas todo ano, ela gosta muito dos tons amarelos e das estampas em tons claros, ela não gosta de tons fortes, gosta de pedrarias, é muito vaidosa”. Para a mestra Helena também é confeccionado um chapéu a cada produção de roupas. Por baixo do chapéu ela usa um torço. No quadro abaixo conferimos em mais detalhes:

Quadro 8: mestra Helena

Mestre Helena	
Traje	Composição de saia e blusa Torço Chapéu

Cores	Amarelo	Estampado	Tons claros		
Bebidas	Cerveja	Vinho	Wisk		
Acessórios	Brincos	Anéis	Pulseiras	Chapéu	Torço
Chapéu	Modelo Floppy decorado com fitas, flores, pedrarias e penas.			O torço da cabeça é um dos seus objetos de encantamento. “Ela perfuma o torço e entrega a uma pessoa, tem gente que agradece muito a presença dela simbolizada nesse torço”.	
Fumo	Cigarro	Cachimbo			
Linhagem	Mestra da Jurema				

Fonte: dados extraídos da voz e participação do interlocutor.

Até onde pude identificar e a partir das mestras de jurema que consegui acessar, foi unânime o não uso de tons escuros para suas roupas, o preto e o vermelho parecem ser cores descartadas na escolha dos tecidos para a confecção dessas produções. A cor nesse sentido aparece como um marcador da identidade e da diferença, para se identificar enquanto mestra, como para se distinguir das pombagiras que usam bastante preto e vermelho em suas composições. Na condição de corpos múltiplos, os mesmos corpos onde habitam as mestras, também habitam as pombagiras, o mesmo corpo que recebe a mestra Luziara, também trabalha com a pombagira Maria Padilha e Sr, Tranca Rua, o mesmo corpo que recebe a Mestra Helena trabalha com a pombagira Cruzeiro das Almas e o mestre Zé da Virada.

Ainda sobre a escolha de cores para as produções elaboradas para as mestras, Pai Fabricio Souza Medeiros¹⁵⁹, 46 anos, juremeiro e candomblecista da cidade de Campina Grande, nos conta que:

A entidade fala, ela diz o que quer, o que gosta e o que não usa. Paulina não gosta de preto e vermelho. Ela disse: ‘não gosto de preto e vermelho, eu não sou de encruzilhada, eu sou de Jurema, eu sou de cidade’. Tá a diferença das duas entidades (Fabrício Souza, 2022).

Se as encruzilhadas tem cor, ela também tem um lugar, e ele é a rua. A espacialidade sagrada da Jurema são as cidades encantadas e sobre as cores, a Paulina canta em uma de suas linha:

*“Meu caminho é verde
Amarela é a minha estrada
Sou eu Paulina
E não tenho medo de nada”.*

¹⁵⁹ Babalorixá, dirigente do Ilê Asê Oya Gigan, localizado na Rua Rizalva Nogueira de Carvalho, nº 111, bairro Bodocongó 3, Campina Grande – PB.

A mestra Paulina foi a primeira mestra a qual fui dedicando atenção para o estudo das mestras de Jurema. Conheci a mestra Paulina em 2016 na casa de Pai Fabrício, numa festa de Sr. José do Tôco, seu mestre de Jurema. Nesta ocasião a Paulina chegou no final da festa, vestiu um traje caseiro, uma saia bem rodada na cor verde que combinava com um torço verde, e permaneceu com uma camiseta branca que parecia ser do médium (Fabrício), lá estavam as rosas no seu torço, que posteriormente descobri que são elementos indispensáveis na sua composição. Em 2022 refiz o contato com Pai Fabrício para entrevista-lo no intuito de entender melhor quem era a tão “afamada” mestra. No mês de julho do mesmo ano participei da sua “obrigação” (ritual que antecede a festa pública), fui para a sua festa (30 anos¹⁶⁰) realizada religiosamente em meados da segunda semana do mês de julho, fui também para a sua “farra” (dia posterior a sua festa), momento festivo, descontraído e mais íntimo, para as pessoas da casa e alguns poucos convidados/as. Em meio a essa programação pude também acompanhar a produção da roupa da mestra Paulina quando conheci Elaine, a sua costureira, momento já relatado na seção anterior, na ocasião, Lane (como também é chamada) me falou sobre a montagem dessas peças, composições, cortes, modelos, tecidos e também da sua relação com a cliente, que é a mestra Paulina e não Fabrício. A compra dos tecidos para a costura da roupa da mestra é um compromisso de Pai Fabrício e parte dos cumprimentos da organização da festa, e sobre esse momento ele destaca:

Dou dez voltas na rua e não acho o tecido. É quando ela diz: “diga a ele que vá na rua amanhã”. E eu começo a andar e quando eu vejo o tecido eu sinto, a gente sente, dá um estalo, que você fica assim sem acreditar. Assim é como eu sinto que ela fala comigo e eu acredito naquilo que sinto, obedeço e consigo agradá-la (Fabrício Souza, 2022).

Um modo atrativo ao olhar, perceber que algo que lhe chamou atenção pode ser um “chamado” da mestra e nesse estudo da mediunidade, vai se dando a atenção a esses “estalos” na mente, nas emoções que são seguidas pelo coração. A razão parece não ter muito espaço na cena que protagoniza um invisível que não morreu e que deseja se vestir num corpo que dança. Nas linhas cantadas e entoadas ao som de ilus e maracas, palmas e muita celebração se costuram pontos da vida da mestra, ouvimos:

*“Vem cá, vem cá Paulina
Me faz este catimbó*

¹⁶⁰ Produzi um audiovisual da festa e está disponível no meu canal do Youtube: <https://youtu.be/kinhiZyw5XQ?si=ILRVAGFL9vb2nKno> Acesso em: 25/10/2023.

*Mostra a tua força de mestra
A primeira de Maceió*

Sobre a história e gostos da mestra Paulina Pai Fabrício nos conta:

São muitos enredos que envolvem a história da mestra Paulina, de Maceió, de quando veio para Recife, Paulina do Cais, Paulina da Rua da Moeda, mas a Paulina que eu conheci é essa mulher divertidíssima, uma mulher que desde quando chegou em mim tem ajudado homens e mulheres a resolver e ganhar muita coisa. Ela é muito despachada, toda vida em cima de mim a bebida preferida dela foi cerveja, se for cerveja quente ela toma vinho. As roupas são rodadíssimas, com babado, com bico, roupas que enquanto mais brilhe pra ela é uma maravilha, contanto que não seja preta nem vermelha, ela gosta de verde com brilho e dourado, em algumas vezes já usou um estampado mais aberto, não gosta dos estampados miudinhos, mas prefere essas cores (Fabrício Souza, 2022).

Esses tons estão impressos em mais uma “linha”, quando canta:

*“A Paulina na Jurema
É uma mestra corada,
Mas cadê a rosa amarela
Que eu mandei você buscar”*

A produção de uma festa vai se organizando a partir desses traços que estão nas solicitações feita pela entidade, como também na memória oral, que cantada a cada ritual fortalecem essas predileções.



Fonte: fotografias e acervo Larissa Lira.

As flores no torço da mestra Paulina que trabalha no corpo do Pai Fabrício é um acessório obrigatório na composição, é um “fundamento” estético, mas também perpassa pelo “fundamento” da sua ciência encantada. Ela também usa uma flor/rosa no meio dos seios, e sobre esse detalhe Pai Fabrício diz que ela nunca falou o motivo, mas: “sinto que aquela rosa amarela e as vezes de outras cores traz ainda mais feminilidade a sua presença, como também acho que naquela rosa/flor tem magia e muito encantamento” (Fabricio Souza, 2022). Em mais uma linha ela canta:

*“Ai, ai, ai
Paulina chegou agora
Ela vem de sua cidade do ouro
Toda enfeitada de joias”*

Trago na vitrine de imagens a seguir, registros da festa da mestra Paulina do ano de 2023, onde os girassóis deram lugar a rosas vermelhas e lá estavam as flores amarelas no buquê que decora o seu torço, destaque também aos acessórios na montagem dessas combinações:

Imagem 11: festa da mestra Paulina. Campina Grande -PB, 2023.



Fonte: fotografias e acervo Larissa Lira.

O amarelo e os tons que seguem essa paleta de cores é a preferência da mestra. O dourado realça o seu gosto pelo brilho, pelo ouro, que parece indicar riqueza, posse e poder. Os acessórios que compõem a indumentária da mestra Paulina que trabalha com o Pai Fabrício, geralmente são distribuídos por ela a certa altura do ritual, essa vem sendo uma prática recorrente nas suas aparições em festas públicas. As pessoas que recebem/ganham suas “joias” se alegram por ter consigo uma peça que representa a mestra juremeira. Para Pai Fabrício: “esses objetos também tem seus encantos, já que são usados na minha matéria na força da entidade”.

Desde quando dei início a essa pesquisa ganhei dois anéis de entidades: um da mestra Paulina e outro da Pombagira Sete Encruza. Essas peças eu guardo com cuidado e respeito, para mim simbolizou uma acolhida por parte das entidades, uma afirmação quanto ao estudo e trabalho que estava sendo realizado.

A estética espacial se veste para o culto, segue os tons e em harmonia com as preferências da mestra. Há muitos esforços em agradar a dona da festa e cuidados em não a desagradar. Na vitrine de imagens a seguir, produção realizada para a festa da Mestra Paulina (2023):

Imagem 12: decoração da festa da mestra Paulina. Campina Grande -PB, 2023.



Fonte: fotografias e acervo Larissa Lira.

Todos esses detalhes idealizados e realizados movimentam uma rede de comerciantes e muitos profissionais de várias áreas. Esses pontos/temas que envolve e fortalece esse mercado religioso, vamos costurar na seção a seguir.

Se o girassol lhe agrada enquanto flor, a palmeira lhe representa enquanto planta, identifica a mestra, ela aparece nas decorações de salões, mesas e altares. É bem comum os seus discípulos/as terem um “pé de palmeira” plantado em suas residências. Ouvi coisas do tipo: “dessa palmeira ninguém arranca uma folha, ela é de Paulina”; “ganhei essa palmeira, ela é de Paulina, vai ficar na porta de minha casa”. Fato é que a palmeira, assim como a jurema, são nomes femininos e representam entidades femininas. Comumente a palmeira também aparece na letra dos pontos cantados:

*“No pé da palmeira
Paulina sentada
Ela é Paulina
Da vida rasgada*

*No pé da palmeira
Tem dois cabarés
Um é da Paulina
Protetora das mulheres”*

Imagem 13: festa da mestra Paulina. Campina Grande -PB, 2023.



Fonte: fotografias e acervo Larissa Lira.

Destaco que essa fotografia que serviu para a produção de banners, impressão em camisas e decoração da festa dos 30 anos da mestra Paulina foi feita por mim no ano de

2019 numa estada de Paulina em outro terreiro¹⁶¹, fora da sua casa, numa festa que não a sua. Geralmente quando essas saídas acontecem os “trajes de passeio” não são tão refinados como quando a mestra está em festa na sua própria casa, onde ela é celebrada com destaque e atenção. É muito comum que a fotografia ganhe esse papel no campo de pesquisa, de interação e trocas com os grupos pesquisados e neste movimento, vamos sendo acolhidas/os e sendo parte dos processos de produção.

Ainda sobre os gostos e preferências da mestra:

Ela fuma muito, toda espécie e qualidade de cigarro, prefere os mais finos, costuma dizer que é uma mulher cara. Mas também, quando está na necessidade, quem mais fuma cachimbo e toma Pitú (cachaça) é ela. Ela tem cachimbo, só não usa toda hora, se ela chega pra atender, consultar alguém o cigarro tá ali. Eu enquanto médium prefiro os cigarros mais fracos por eu não fumar, eu nunca fumei (Fabrício Souza, 2022).

Pude observar em uma das festividades que a mestra Paulina quando chegou, no início da festa, trabalhou com o cachimbo, “fez suas defesas e seu Catimbó”, como disse Pai Fabrício, depois esse cachimbo foi guardado e ela começou a fumar cigarro e beber cerveja para brincar e continuar trabalhando. A fumaça do fumo é uma constante nas festividades de Jurema, do cachimbo, do charuto e do cigarro, incensam os locais, tem sempre alguém na companhia da entidade que não deixa secar a sua taça com bebida, nem apagar o seu cigarro. O público que assiste/participa da festa tem permissão de fumar e beber dentro do salão do terreiro, diferentemente de festividades do Candomblé, dedicada aos orixás, onde esses elementos não fazem parte do ritual.

Ao ouvir essa toada:

*“Eu só vim aqui ô Paulina
Pela tua fama
Pela tua fama, ô Paulina
Pela tua fama...”*

Senti a necessidade e tive a curiosidade de ver e de conhecer a mestra Paulina trabalhando em um outro corpo que não fosse o de Pai Fabrício (masculino) em outro lugar, desejava observar se os elementos descritos por ele como gosto da entidade faziam sentido no corpo de uma outra pessoa e em outro terreiro. A tão “afamada” mestra me levou até Olinda-PE para uma de suas festas, e por mais que o estado de Pernambuco não

¹⁶¹ Festa de Legbara no Terreiro Senhor do Bonfim Ilê Oyá Agandê, na Rua Farmacêutico João Nóbrega, nº 324 no bairro Novo Cruzeiro na cidade de Campina Grande (PB).

tenha sido um campo de pesquisa inicialmente selecionado, entendemos que ele pode ser mais extenso que as nossas demarcações.

Em Pernambuco a mestra Paulina tem muita “fama”, encontrando em maior quantidade pessoas e terreiros que trabalham com a mestra. Fui conhecer Mãe Zefinha de Nanã, 86 anos de idade, Yalorixá do terreiro Ilê Ómó Òrìsà Nanan Buruku¹⁶² e que trabalha com a mestra Paulina desde muito jovem. E para minha surpresa enquanto observadora me deparei com muitas semelhanças e afinidades no gosto e na produção da festa para a entidade que me fizeram confirmar dados e entender melhor o universo imagético/material construído pela/para mestra Paulina. No corpo (feminino) e idoso de uma octogenária, a mestra Paulina também se enfeita em brilho e joias, veste amarelo, aprecia o ouro, bebe cerveja em taça, fuma cigarro, sua dança é vibrante e alegre, respeitando as limitações de um corpo idoso, inclusive, numa certa altura da festa ela se senta para atender/conversar com seus convidados/as. É nítido o quanto a estrutura da roupa, a quantidade de tecidos e saias de armação diminuem com o aumento da idade, prezando pelo conforto da matéria que a recebe. Sim, ela usa maquiagem, preza pela arrumação do cabelo, que fica solto, em mãe Zefinha a mestra Paulina não usa torço, nem qualquer acessório na cabeça. As joias estão lá, não são distribuídas pois em sua maioria são em ouro legítimo. Mãe Zefinha diz que na jurema de Paulina (lugar onde estão assentados os instrumentos de trabalho da mestra) tem uma coroa de ouro, presente de um amigo/cliente, pude conferir entrando no “quarto de Paulina”, espaço reservado a mestra no terreiro.

É muito comum também nos terreiros existirem espaços reservados para a acomodação do acervo de roupas das entidades, um guarda-roupa reservado para aquele fim. Mãe Zefinha conta que ao longo dos anos já foram feitas muitas roupas para a mestra Paulina, muitas costureiras já passaram pela função de produzi-las e sobre os modelos destaca uma forma de pedido da entidade quanto ao modelo desejado para vestir: “ela risca no chão o desenho da roupa, não é um ponto riscado é o modelo da roupa mesmo, isso já aconteceu várias vezes, aí a gente vê aquele desenho, passa pro papel e faz a roupa daquele jeito, daquele modelo” (Mãe Zefinha, 2022).

Essa mestra coroada na Jurema Sagrada, afamada, mulher da “rede rasgada”, amante da vida, vaidosa, cuidadosa, enfrenta a figura masculina e é protetora das mulheres, gosta de dançar e ser vista. Nas suas mãos e no rodar da sua saia tudo vira

¹⁶² Localizado na Rua Ipanema, nº 85, Sapucaia, Olinda – PE.

encanto e magia, ganha muitos presentes, dentre eles: tecidos, perfumes, joias, flores, cigarros e bebidas. E assim como em Campina Grande, em Olinda também são feitas as “farras” (o dia após a festa) para a mestra, prolongando as suas celebrações. Mãe Zefinha conta que para esse momento as vezes são convidados músicos que cantam, tocam e festejam a sua presença e de todos convidados/as. Na vitrine a seguir conhecemos a mestra Paulina que habita o corpo de Mãe Zefinha e detalhes de algumas preferências:

Imagem 14: mestra Paulina. Olinda - PE, 2022 e fotografia do acervo de Iran Silva.



Fonte: fotografias Larissa Lira e foto do acervo de Iran Silva.

No meu acervo fotográfico, encontrei uma imagem que considero importante e que ilustra a personagem em discussão, a Mestra Paulina. No XIII Kipupa Malunguinho¹⁶³ realizado em setembro de 2018, duas calungas (bonecos gigantes) chamavam atenção pela presença e tamanhos, como participantes do evento, lá estavam o Malunguinho e a mestra Paulina¹⁶⁴. E como podemos conferir na imagem a seguir, as cores com a qual a mestra foi artisticamente representada se costuram com as descrições do nosso campo de pesquisa. Saravá Mestra Paulina!

Imagem 15: calunga da mestra Paulina, Abreu e Lima - PE, 2018.



Fonte: fotografia e acervo Larissa Lira

Nesses alinhavos criamos o quadro com características que identificam a mestra Paulina:

Quadro 9: mestra Paulina

Mestre Paulina					
Traje	Composição de saias e blusa				
Cores	Amarelo	Dourado	Verdes com dourado	Tons claros e muito brilho	
Bebidas	Cerveja	Vinho			
Acessórios	Brincos	Colares	Pulseiras	Anéis	Rosas
Fumo	Cigarro	Cachimbo			

¹⁶³ Encontro Nacional de juremeiros/as realizado nas Matas do Catucá, município de Abreu e Lima – PE.

¹⁶⁴ Em contato com Alexandre L’Omi L’Odò um dos organizadores do evento, nos informa que as calungas é uma produção do artista plástico Silvio Botelho, conhecido como o maior bonequeiro de Olinda.

Linhagem	Mestra da Jurema	
----------	------------------	--

Fonte: dados extraídos das vozes e participações do/a interlocutor/a.

Na oportunidade da festa da mestra Paulina em Olinda-PE, algumas presenças e situações foram marcantes à observação e merecem nossa atenção, dentre elas destaco a presença do mestre Preá, que em uma de suas linhas canta:

*“Montado em minha carroça, eu saí pra trabalhar
Meu nome é Antônio Pereira da Silva
Conhecido por mestre Preá
Eu sou Preá, da Mustardinha matador
Em feiticeiro eu toco fogo
E no rochedo eu quero ver
Preá morrer...”*

Mestre Preá fuma cachimbo e usa chapéu estilo country, fala seu nome completo, localiza o seu lugar e ações no mundo. A médium que recebe o mestre, é Manoela Maria da Silva, 37 anos, pernambucana, uma mulher alta, negra e na ocasião estava com o seu cabelo trançado. Em vários momentos eu vi que o mestre estava se sentindo extremamente incomodado porque o chapéu tão necessário à sua performance não sustentava na cabeça devido ao volume das tranças e sempre que começava a dançar, parava pra segurar o chapéu na cabeça. Eu estava filmando e fotografando o ritual¹⁶⁵ quando ouvi o mestre dizer a um companheiro que estava a lhe dar assistência: “eu quero uma faca pra cortar esse negócio”. Sim, pela vontade do mestre o cabelo da médium deveria ser cortado para que sua vontade de usar o chapéu e dançar fosse realizada. Obviamente que o pedido não foi atendido, mas no momento entendi que o gosto da entidade por vezes difere da escolha estética do/da médium e quando estamos falando de uma entidade masculina num corpo feminino isso fico ainda mais evidente. Na vitrine a seguir podemos conferir a estrutura capilar que dificultava o uso do chapéu do mestre:

¹⁶⁵ O vídeo completo da festa da mestra Paulina está disponível no meu canal do Youtube: <https://youtu.be/N0likHVbPZw?si=sYWGzYdX73dS9EVp> Acesso em 26/10/23.

Imagem 16: mestre Preá, Olinda - PE, 2022.



Fonte: fotografias e acervo Larissa Lira.

No contato com a médium que trabalha com o mestre Preá ela nos conta:

Ele é um mestre juremeiro muito antigo, do bairro da Mustardinha¹⁶⁶, que por sinal é um bairro vizinho ao bairro que eu moro, eu tenho relatos de que o meu avô paterno teve contato direto com o mestre Preá, meu avô viveu no tempo do mestre Preá. Ele é muito rígido, bruto, era um carroceiro, sempre andava com uma faca na cintura, ele era muito conhecido por ser brigão e estava sempre a postos de sua peixeira (Manoela Maria, 2023).

A relação de proximidade de um familiar com uma pessoa que morreu, se encantou e que volta como uma entidade para continuar seus trabalhos no seu corpo tornam esses laços ainda mais especiais. E sobre a relação dela com o mestre, relata:

Ele não gosta das minhas tranças, ele não gosta das minhas unhas em gel. Eu tenho um acordo com esse mestre que no período da festa dele que é no mês de março eu não uso tranças e nem coloco unha em gel, eu compro roupas masculinas, calça social, camisa de botão e me visto como um homem em respeito a ele e ao acordo que eu tenho com ele. Ele sempre diz: “eu tô no coro de uma mulher, mas eu sou um homem”. Ele é daquele tipo de homem bruto, ignorante. Tem que ter um jogo de cintura para lhe dar com isso. Meu padrinho de Jurema (Iran Silva) conversa com ele, para que ele aceite algumas coisas estando ele num corpo de uma mulher, mas eu tenho consciência de que preciso respeitar à vontade dele também. Quando eu sei que vou trabalhar com ele eu tiro tudo, os brincos, anéis, pulseiras, tudo que relata a vaidade feminina eu tiro, porque eu sei que ele não gosta e eu respeito. Ele tem as roupas dele e quando eu sei que vou trabalhar com ele eu levo as roupas dele para estar a caráter para recebê-lo (Manoela Maria, 2023).

¹⁶⁶ Mustardinha é um bairro do Recife, capital do estado de Pernambuco, Brasil. Localizado entre os bairros de San Martin, Bongí, Afogados e Mangueira, integra a quinta Região Político-administrativa do Recife.

Manoela Maria conta que na ocasião relatada, o mestre reclamou tanto das tranças do cabelo quanto da roupa que a médium estava vestida, um macacão florido, dizendo: “eu não sou um moço florô pra vestir uma roupa dessa”. Segundo a médium, a expressão se refere a pessoas homoafetivas. A fala abre uma discussão no sentido das limitações de compreensão e respeito ou a falta dele, por parte da entidade quanto a complexidade que envolve as questões de gênero.

Nesse terreiro em Olinda (PE) não é permitido aos homens que recebam entidades femininas usarem saias. Já as mulheres que trabalham com entidades masculinas precisam estar de calça, nem que ela esteja por baixo da saia, e quando os mestres acostam, acabam tirando a saia e ficam com a calça, pedem para arregaçar¹⁶⁷ as pernas e dessa forma conseguem trabalhar. Algumas dessas mulheres para receberem seus mestres precisaram dar um nó na saia para que a peça seja transformada em uma espécie de calça. No ajuste das roupas para adequações ao modo de vestir dos mestres foi notório alguns incômodos das entidades que não conseguiam se reconhecer naquele traje. Nesse mesmo terreiro, as entidades também não podem manipular garrafas, estarem com garrafas em mãos, a elas são servidas doses de jurema ou outra bebida em cuias de coco e as garrafas ficam sob responsabilidade da assistência que lhe serve. Presenciei várias entidades que ficavam fazendo movimentos com os braços como se estivesse com uma garrafa na mão, ou colocando a garrafa debaixo do braço, sem que existisse objeto algum, a sensação era a de que por mais que estivesse lhe faltando algo, a entidade mostrava na hexis corporal que aquele objeto é parte da sua manifestação mesmo que não estivesse materializado naquele momento. Pelas descrições do mestre Preá costuramos algumas de suas características no gráfico a seguir:

:

Quadro 10: mestre Preá

Mestre Preá			
Traje	Calça e camisa social		
Cores	Tons claros		
Objetos	Chapéu estilo country	Cachimbo	Faca peixeira
Fumo	Cachimbo	Charuto	Pacaia, cigarros de palha, feito manualmente.
Bebidas	Preferência é o vinho	Wisk	“Ele gosta de cachaça, mas em respeito a minha nação de Candomblé, ele evita de tomar. Eu sou Jeje e na minha nação cachaça é quizila, então em

¹⁶⁷ Termo utilizado para indicar dobras que se fazem na perna da calça.

			respeito consomem a cachaça” (Manoela Maria, 2023).
Linhagem	Boiadeiro		

Fonte: dados extraídos da voz e participação da interlocutora.

Manoela Maria conta uma parte importante da história de vida do mestre Preá:

Quando ele estava em vida, ele não saía de casa sem essa peixeira na cintura e única vez que ele saiu sem a peixeira ele foi assassinado, ele morreu numa emboscada feita por um suposto amigo, também uma entidade, chamada de Sr. Zé Pretinho. Ele morreu na covardia, foram dizer a ele que Sr. Zé Pretinho estava morrendo, ele saiu de casa apressado sem a peixeira e chegando no local o próprio Zé Pretinho o matou na covardia. A única vez que ele saiu sem a peixeira ele perdeu a vida (Manoela Maria, 2023).

É comum encontramos em circulação na internet algumas imagens de mestres e mestras do Catimbó associadas a algumas histórias de vida desses personagens que viveram em terra, como Zé Pretinho:

Imagem 17: história e imagem de Zé Pretinho em circulação na Internet.



Fonte: Internet

Obviamente, não estamos considerando esses materiais como referências únicas e verdadeiras, mas fato é que existe a intenção na divulgação dessas identidades, havendo pessoas que se apegam a essas imagens e histórias como verdadeiras. Em uma das minhas estadas em um terreiro, um pai de santo muito solícito me apresentava algumas fotos que tinham na parede do seu terreiro, falou que trabalha com o mestre Zé Vieira e apontou para uma fotografia e disse: “olhe ele ali, essa é uma foto real dele, muito rara”! A foto que eu apreciava naquele momento posteriormente encontrei na internet no mesmo

formato da imagem anterior. Assim, as imagens que circulam no ciberespaço acabam sendo referências aos adeptos do culto e para os terreiros. Já o mestre Zé Vieira:

Imagem 18: história e imagem de Zé Vieira em circulação na Internet.



Fonte: Internet.

Nas histórias em circulação é fortalecida a imagem desses mestres costuradas a figura de Zé Pelintra, enquanto parceiros. Uma fala proferida por Luiz Antonio Simas, pensador do corriqueiro e das memórias do povo da cidade, no Festival Cajubi¹⁶⁸: “*Pelintras e Padilhas, a dança dos corpos encantados*”, merece nossa transcrição. Na oportunidade narra uma das versões mais famosas sobre a história de José Pelintra:

(...) a entidade tem uma trajetória encantada, ligado a Jurema Sagrada, aos Catimbós do Nordeste brasileiro. Teria nascido em Pernambuco, na Vila do Cabo Santo Agostinho, ido morar no Recife, onde viveu na Rua da Amargura. Em algumas versões se apaixonou por Maria Luziara, mas não foi correspondido. Sofrendo de mal de amor, Sr. Zé Pelintra iniciou sua grande peregrinação. Ele é iniciado nos ritos da Jurema Sagrada por um indígena e virou um conhecedor da Jurema. O que se fala é que quando ele morre, ou se encanta, ele vira um mestre da Jurema Sagrada e um dia ele incorpora num juremeiro chamado José Aguiar, e quando perguntam que entidade era aquela, ele vira-se e diz; eu sou José Pelintra, o mestre do chapéu de couro e príncipe da Jurema Sagrada. Como mestre do Catimbó, Zé Pelintra trabalha sempre descalço, com calça dobrada, com lenço no pescoço e um chapéu de palha. Acontece que Zé Pelintra chega ao Rio de Janeiro com a migração nordestina. No Rio de Janeiro ele se transforma, ele vai baixar nas macumbas cariocas, nas umbandas como o malandro de terno de linho S120, sapato Bicolor, chapéu panamá, gravata vermelha e vai para a linha da malandragem. E aí quando perguntam por que ele usa sapato bicolor, ele diz: “eu uso sapato para continuar descalço (SIMAS, 2020).

¹⁶⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CpiYxeGeZjo&t=1990s> Acesso em 05/04/2021.

Transgredindo e subvertendo algumas noções, é na morte que Sr. Zé Pelintra se apresenta vivo, alinhadamente vestido, dançante e malandramente adaptado, a adaptação fundamenta o ser malandreado. Encontrei na Paraíba algumas aproximações e estéticas onde avistamos a presença dos elementos descritos por Luiz Antonio Simas em manifestações, mas nenhum Pelintra descalço e com chapéu de palha, o que não quer dizer que não exista. O José Malandro que baixa na cidade de Boa vista-PB, no corpo do quimbandeiro, juremeiro e candomblecista Joelitom Elias da Silva, parece fazer um trajeto de retorno a região de origem, traz a imagem do Zé Pelintra das macumbas cariocas para a Paraíba, usando terno branco, gravata vermelha, chapéu Panamá e exige que pelo menos uma vez no ano ele possa vim bem trajado, quer dizer: em traje completo, incluindo o sapato bicolor. Segundo Pai Joelitom Elias (2021): “neste dia ele está mais autêntico”. Houve uma dificuldade de encontrar imagens no acervo do entrevistado que mostrasse o sapato do Zé Malandro, a justificativa é que: “paramos de fotografar os pés dele mostrando os sapatos devido à crítica de algumas pessoas que falam que entidades que baixam no Catimbó paraibano precisam estar descalças”. No caso em questão o sapato do Zé Pelintra parece causar uma deslegitimação da entidade na terra de Catimbó. No entanto o médium faz questão de afirmar que o seu Sr. Zé Malandro ele é de Quimbanda e não de Jurema:

Esse Zé Malandro trabalha comigo desde que eu tinha 16 anos, foi preparado na Quimbanda, quatro anos depois eu conheci a Jurema e nela trabalho com Zé do Galo, meu mestre juremeiro. Na Jurema foi que eu fui conhecer a mesa, os príncipes, as cidades, as folhas, a tronqueira e o cachimbo (Joelitom Elias, 2021).

Por mais que Pai Joelitom Elias justifique que a sua iniciação e preparo para os trabalhos com o Sr. Zé Malandro esteja fundamentada na Quimbanda, em nada limita essa presença nos Catimbós-Juremas da região. Rene Vandezande em 1975 já destacava a presença do mestre Zé Pelintra nos Catimbós do município de Alhandra – PB, como apontamos no primeiro capítulo. O Zé Pelintra e sua imagem é complexa e multifacetada, podemos dizer que ele transita entre diversas linhas, incluindo as afro-ameríndias, e suas representações podem variar entre as diferentes tradições e comunidades religiosas. A dualidade que está impressa no sapato bicolor (branco e vermelho), que também são as cores predominante do seu traje fazem jus a presença dual que alinhava sabedoria e malandragem. Na imagem a seguir a presença malandreada do mestre Zé Malandro que baixa no município de Boa Vista – PB:

Imagem 19: Mestre José Malandro. Boa Vista – PB, 2019.



Fonte: acervo Joelintom Elias da Silva. Foto do entrevistado.

Na voz potente de Genimar, uma cantora bem menos conhecida que a sua obra, na faixa 1 do seu LP que também dar nome ao disco: *Saravá Seu Zé Pelintra*, lançado em 1978, ela canta assim:

*“Saravá Sr. Zé Pelintra
Moço do chapéu virado
Na direita ele é maneiro,
Na esquerda ele é pesado...”*

A capa do LP destaca uma mulher que traja Sr. Zé Pelintra na década de 1970, e é na voz potente dela que ele também se eterniza. As músicas que compõem o disco,

caminham entre o samba, ritmos e composições inspirada nas Umbandas, Quimbandas e Catimbós.

Imagem 20: capa do disco Saravá Seu Zé Pelintra, 1978.



Fonte: Internet.

Me chama atenção também a faixa 3 do disco (*Galo Preto*):

*“Meu galo preto do pé amarelo
Canta meu galo, só faz o que eu quero...”*

Nos terreiros em Campina Grande -PB e na abertura dos rituais de Jurema, quando para louvar Exu ouvi a versão:

*“Ele é Gavião Preto do pé amarelo
Batendo asas, fazendo o que eu quero...”*

Zé Pelintra é convidado à abertura dos ritos de Jurema, a sua convocação se alinha a força de Exu que garante a guarda, a proteção, enxota os inimigos e permite o bom andamento do ritual. Em um outro ponto cantado se confirma o que acabo de afirmar:

*“Salve a Jurema na Terra, salve Jesus lá no céu
Combatendo os inimigos ô Jurema, com Jesus lá no céu
Da licença, meus senhores, licença queira nos dar
Jurei perante a jurema, jurei, jurei vou jurar
Jesus Cristo me dê força para eu poder trabalhar
Jurei, jurei, jurei para nunca fazer o mal...
Na Vila da Macaxeira, sete venda se fechou,
Uma fumaça contrária, que Zé Pelintra mandou
Seu doutor, seu doutor, bravo senhor
Zé Pelintra chegou...”*

Bravo senhor! Zé Pelintra é representado pelo refinamento no traje, é um mestre de terno branco, gravata vermelha, e variações no chapéu, sendo a imagem mais clássica o chapéu panamá, em alguns momentos também carrega uma bengala e mesmo com os pés no chão não perde a elegância. As imagens do Catimbó e catimbozeiros registrados pela MPF na década de 1930 já sinalizavam a presença do terno nos trajes masculinos. Sendo assim, podemos pensar que esta é uma peça que se mantém ao longo do tempo presente nos corpos e rituais do Catimbó-Jurema.

O traje masculino conhecido como terno é uma peça de vestuário que possui uma rica história e evolução ao longo dos séculos, sua criação e desenvolvimento estão profundamente enraizados na moda e na cultura, refletindo as mudanças sociais, econômicas e estéticas ao longo do tempo. Sua criação remonta aos séculos XVII e XVIII na Europa Ocidental, mais precisamente na Inglaterra e na França. O terno, tal como o conhecemos hoje, tem suas raízes nas vestimentas masculinas do século XIX. Antes disso, as roupas masculinas eram frequentemente compostas por peças separadas, como casacas e coletes, que eram usadas em combinação. O terno foi influenciado por movimentos da moda masculina, como o crescimento da alfaiataria e a busca por uma aparência mais prática e elegante. O design clássico do terno inclui calças, paletó e colete, e seu formato básico é relativamente consistente ao longo do tempo, com variações estilísticas. Ao longo do século XIX, o terno se tornou uma peça padrão no guarda-roupa masculino, refletindo as normas sociais e profissionais da época. Ele se consolidou como o traje formal por excelência, usado em eventos sociais, profissionais e cerimônias importantes. Embora tenha tido uma base de design reconhecível, ele também sofreu diversas adaptações ao longo das décadas para atender às mudanças na moda e preferências culturais. Essas variações incluem diferentes cortes, comprimentos e detalhes de design.

O terno foi combinado com elementos tradicionais da cultura local, criando uma fusão única de estilos que reflete a identidade juremeira em trajes de mestres. O processo de criação envolve habilidades avançadas de corte e costura, destacando a importância da alfaiataria na concepção de ternos de qualidade. Embora tenha uma origem europeia, ele foi adotado e adaptado em todo o mundo, cada cultura contribuindo suas nuances e estilos específicos. Fato é que a Jurema acolheu e mantém o terno como uma indumentária que marca a elegância do traje masculino para dias festivos. Vem vestindo terno também o mestre Sr. Malaquias, mais detalhes dele na vitrine de imagem e no quadro a seguir:



Fonte: acervo Casa de Cultura Iemanjá Dodê.

Quadro 11: mestre Malaquias

Mestre Sr. Malaquias

Mestre Sr. Malaquias	
Traje	Social (calça, camisa e gravata) As cores da gravata e do terno podem variar à gosto do mestre.
Cores	Branco
Objetos	Bengala na cor branca Cachimbo Branco
Chapéu	Modelo Country em couro na cor branca
Bebidas	Cachaça, vinho branco e jurema
Fumo	Cachimbo Charuto
Linhagem	Pelintra
Símbolo	Pavão

Fonte: dados extraídos da voz e participação do interlocutor.

O Mestre Malaquias foi a primeira entidade que o Pai Sebastião Soares (dirigente da Casa de Cultura Iemanjá Dodê¹⁶⁹) recebeu em seu corpo. Aos 14 anos de idade não tinha dimensão de quem viria a ser e se tornar em seu corpo o mestre Malaquias, a quem chama de pai, pela relação de proximidade e afeto com o mestre juremeiro. Ao longo desse tempo o mestre vem realizando seus trabalhos em atendimentos aos consulentes e celebrando sua festa anual sempre no mês de outubro. Pai Sebastião conta que na sua casa tem um espaço reservado para guardar uma infinidade de ternos, gravatas e chapéus (sempre de couro e branco) que o mestre já usou/usa ao longo desse tempo. O seu terno

¹⁶⁹ Localizada na Rua Cícero Firmino da Costa, nº 96, no bairro Paratibe na cidade de João Pessoa – PB.

é comprado pronto em loja especializada. O pavão é um animal de “fundamento” da ciência do mestre, que lhe é ofertado a cada festa, e nesta última (2023) ele usou uma pena do pavão no chapéu e entregou penas do animal para algumas yalorixás (mães de santo) que estavam presentes na ocasião. É uma entidade que gosta de dar atenção as mulheres, um galanteador, que fala com os homens somente com um aperto de mão. Como mestre juremeiro também trabalha descalço, mas não perde a elegância.

Em agosto de 2023 quando estive em Recife para participar do 11º Festival de Filme Etnográfico do Recife, tive a oportunidade de conhecer o terreiro Oxum Opara Oxossi Ibuolamo¹⁷⁰ liderado pelo Babalorixá Tata Raminho de Oxossi, Patrimônio Vivo de Pernambuco. Na ocasião era a festa da mestra Maria do Bagaço da médium Manoela Maria, a mesma que trabalha com o mestre Préa. A intenção de trazer para a vitrine mais uma entidade da médium é para entendermos na prática a multiplicidade de entidades que habitam esses corpos, como também dar espaço nessa vitrine a mais uma mestra juremeira, haja vista que na Paraíba foram encontrados um número consideravelmente maior de culto aos mestres da Jurema.

O corpo é uma encruzilhada de encontros, que diversificado produz sentidos plurais. Segundo Manoela Maria:

Maria do bagaço é uma mestra de Jurema, em vida ela foi trabalhadora do corte de cana, ela cuidava e era responsável pela parte dos bagaços da cana por isso que ela traz esse enredo, codinome de Maria do Bagaço, ela não é uma pombagira, ela não é uma cigana, ela é uma mulher que viveu nessa terra, teve sua passagem nessa terra e ao morrer se encantou e voltou como uma mestra de Jurema. Maria também foi mulher da vida, diante as consequências da vida, parou no cabaré, sofreu por amor, é uma mulher que não acredita no amor, pelo fato de ter sofrido por amor. Ela gosta de trabalhar muito para ajudar na questão de dinheiro, ela diz que uma mulher feliz, é uma mulher com tustão no bolso, e que amor não traz felicidade (Manoela Maria, 2023).

Em algumas de suas linhas ela canta:

*“Vem ver seu moço, vem ver quem sou eu
Sou eu Maria do Bagaço, que por amor um dia já morreu
Ah, se hoje eu tenho a todos, não amo a mais nenhum
Foi por sofrer bastante por esse homem que um dia me matou
Olha é que lá no meu engenho eu plantei cana de fita
Eu sou Maria do Bagaço, do Alto da Bela Vista¹⁷¹”.*

¹⁷⁰ Rua São Paulo, nº 402, Jardim Brasil 1, Olinda – PE.

¹⁷¹ Alto Bela Vista é um bairro situado em Cabo de Santo Agostinho, região metropolitana do Recife – PE.

*“Entrei pela mata virgem, saí na canavieira
Eu sou Maria do Bagaço, rainha da Bagaceira
Mas eu sou falsa, eu sou traiçoeira
Eu sou Maria do Bagaceira, Rainha da Bagaceira”*

*“Eu sou um pau encantado, sou uma moça morena
Eu sou Maria do Bagaço da cidade da Jurema
Sou uma mulher sozinha, mulher de opinião
Eu sou mulher de muitos homens
Mas só um coração”.*

*“Eu sou Maria, eu sou Maria, Maria da bagaceira
Eu tanto mato quanto curo e também deixo na poeira”.*

*“O meu nome é Maria, é um nome pequeno demais
Mas quem confia em Maria
Só anda pra frente, não anda pra trás”.*

Imagem 22: mestre Maria do Bagaço, Olinda - PE, 2023.



Fonte: fotografias e acervo Larissa Lira.

O costureiro da Maria do Bagaço é o pernambucano Renato Manoel, carinhosamente conhecido como “Pai Novo”, que costura para entidades do culto de Jurema e para orixás do Candomblé, é quem produz todas as roupas para o corpo de Manoela Maria, que diz: “Ele é um costureiro que eu confio de olhos fechados, essa roupa de Maria eu só levei os tecidos e o bico, entreguei na mão dele e disse que ele fizesse do jeito que ele achasse melhor e saiu essa lindeza de roupa que eu me apaixonei”. Em todos os momentos essa relação de confiança com os costureiros/as tem sido destacada e parecem fazer a diferença no resultado da composição que está sendo produzida. A mestra

Maria do Bagaço em sua festa pública fumava cigarro, o que não implica dizer que ela não use e manipule o cachimbo. Segundo Manoela Maria:

Bagaço fuma muito cachimbo, principalmente quando está trabalhando, quando está em consultas, quando vai fazer limpezas. No assentamento dela tem 3 cachimbos e para cada um tem uma finalidade, tem um cachimbo de direita, tem um cachimbo de esquerda, tem um cachimbo de limpezas e prosperidades, cada cachimbo dela tem uma finalidade (Manoela Maria, 2023).

O uso do cigarro para as festividades públicas também não implica dizer que aquela fumaça não tenha o seu encantamento e que a mestra não esteja em trabalho. Todos os objetos em sua manipulação estão a serviço e em serviço em todas as ocasiões, sejam públicas ou privadas.

Em seguida, mais um destaque em imagens para falar sobre o sentido das combinações estéticas dos trajes das pessoas nos rituais. Na ocasião, a fita que decora o chapéu masculino faz referência a estampa do traje feminina, indica ser este o padrinho¹⁷² de Jurema da médium Manoela Maria. Era o Iran Silva (Ogan) a pessoa que estava a dar toda assistência a mestra Maria do Bagaço. Essas estampas também são muito comuns para marcar as roupas de casais e famílias incluindo as crianças que vestem as miniaturas com as estampas que a mãe/pai estão trajando.

Imagem 23: estampa do traje que identifica o apadrinhamento. Olinda - PE, 2023.



Fonte: fotografias e acervo Larissa Lira.

¹⁷² No culto de Jurema a figura do padrinho e da madrinha são fundamentais ao adepto/a que deseja adentrar aos encantos da religião, são essas pessoas que vão guiar/preparar o caminho, o corpo, desse futuro/a juremeiro/a. Na Jurema não há a figura do pai e da mãe como no Candomblé, por mais que sejam papéis similares que dizem respeito ato do cuidado e preparos/iniciações.

A seguir, alguns pontos que costuramos sobre a mestra juremeira:

Quadro 12: mestra Maria do Bagaço

Mestre Maria do Bagaço			
Traje	Conjunto de saias Torço Acessórios (colares e brincos)		
Cores	Colorido estampados e	Tons mais escuros	Roxo e verde mais escuro que remete as cores do universo da cana de açúcar.
Objetos	Taça para bebida		
Fumo	Cigarro	Cachimbo	
Bebidas	Preferência é Cerveja	Wisk, Vodka, Campari ou Martini	Em alguns momentos faz uma mistura de bebidas e coloca um cacho de uva preta dentro da taça. “Essa uva traz com ela algum segredo, alguma magia, alguma coisa que as pessoas se encantam, alguma coisa de bom ela traz nessas uvas” (Manoela Maria, 2023).
Linhagem	Mestra juremeira		

Fonte: dados extraídos da voz e participação da interlocutora.

Ainda em terras pernambucanas, uma reunião de mestras me chama atenção, cena que não presenciei nos terreiros paraibanos, cinco mestras numa mesma ocasião, para celebrar a mestra Ritinha. A estilização e o glamour ganham a cena. Na vitrine a seguir vemos, da esquerda para direita: mestra Amélia; ao centro mestra Ritinha¹⁷³; à direita, mestra Lusitânia¹⁷⁴ (rosa); mestra Jovina¹⁷⁵(verde escuro) e mestra Maria do Bagaço¹⁷⁶(verde claro).

¹⁷³ Pai Cojak de Oxóssi do Ilê Axé Odé Oni Orun. Recife – PE.

¹⁷⁴ Pai Tatá de Ayrá do Ilê Ase Oba Aara Ima Ty Orun. Recife – PE.

¹⁷⁵ Pai Roger de Oxumarê do Ilê Axé Dansola. Recife – PE.

¹⁷⁶ Pai Carlinhos de Óxóssi do Ilê Axé Odé Oni Abo. Recife – PE.

Imagem 24: encontro de mestras. Recife – PE, 2023.



Fonte: fotografias e acervo Pai Netp de Osá.

A partir desse encontro, a oportunidade em ouvir Adilson José da Silva Neto, (candomblecista e juremeiro, Pai Neto de Osá, 35 anos, da cidade do Recife -PE) em duas questões bem pontuais; sobre características que identificam a mestra Amélia, entidade que trabalha com ele há alguns anos e a sua opinião sobre os processos de estilização das roupas das mestras em questão.

Percebi que não foram todas as pessoas entrevistadas que se sentiram à vontade para falar sobre a história das entidades com a qual trabalham, algumas preferem guardá-las enquanto segredos, algumas parecem não saber de história alguma. Fato é que a estética como chave vai abrindo os caminhos desses encantos, já que a roupa fala sobre quem foi e o que veste e gosta cada mestra/e, o que a entidade vai vestir é o que ela apresenta visivelmente a todas as pessoas que a encontram.

Pai Neto de Osá nos conta histórias da mestra Amélia:

Maria Amélia é uma mestra de jurema, irmã carnal de Júlia Galega e do mestre Preá. Ela é oriunda do bairro da Mustardinha, aqui do Recife, bairro periférico, suburbano. Foi o bairro que ela nasceu, mas não foi o bairro que ela viveu. Na fase adulta ela foi morar em Belém do Pará, onde conheceu muita coisa com os indígenas da reunião, da cultura, é por isso que ela gosta de dançar carimbó. É conhecida também como a cabocla Amélia. A fruta que ela gosta é manga, quando ela vem em sonho dar seus recados, é sentada em cima de um pé de manga, não sei porque, mas é essa a forma que ela traz para se identificar com as pessoas. Ela sempre usa chapéu e não tem uma indumentária definida. A mestra Amélia em mim não usa maquiagem, nem peruca. Ela nasceu no dia 02/02 em Recife, e morreu, fez a passagem no dia 13/08 em Belém do Pará.

Essas são as datas em que se louvam e fazem as suas homenagens. Ela é filha de Iemanjá e Iansã, acho que por isso também se marcam essas datas. (Adilson José da Silva Neto, 2023).

Na fala dos interlocutores/as e em terras pernambucanas nos aproximamos das vivências dos mestres/as por habitarem aquela cidade, aquele bairro em vida. Na Paraíba um dos locais onde nos aproximamos dessas vivências é no município de Alhandra, ao visitar pontos que marcam a presença do Catimbó no estado, como é o caso da Capela de São João Batista, do memorial Zezinho do Acais e do túmulo do mestre Flósculo. São esses, lugares de peregrinação de juremeiros/as, como também um local de disputas, já que por parte dos adeptos da religião existe o interesse em que sejam não só tombados, mas também preservados pelo poder público. O descaso, a intolerância e o racismo religioso transparecem quando lugares dessa natureza são/estão abandonados e depredados, como é o caso também da estátua de Iemanjá na cidade de João Pessoa no bairro do Cabo Branco, que teve sua cabeça decepada e continua depredada, aguardando que decisões do poder público sejam tomadas para sanar com essa desigualdade e desprezo quando o assunto são as memórias das religiões afro-ameríndias em nosso estado. Mas voltando a Alhandra, na vitrine de imagens a seguir podemos conhecer esses pontos e lugares tão importantes para as práticas, crenças e ritos do povo da Jurema não só da Paraíba, haja vista que esses espaços recebem visitantes de todo país, que vem a Alhandra conhecer toda essa história, materializada nesses espaços sagrados.

Imagem 25: capela São João Batista, memorial Zezinho do Acais e túmulo do mestre Flósculo, Alhandra – PB, 2021.



Fonte: fotografias e acervo Larissa Lira.

Abrimos esse percurso até Alhandra como oportunidade para falar dessas condições e desses espaços. Mas, voltando a mestra Amélia!

Pai Neto de Osà ao falar sobre as produções elaboradas e glamourosas para as roupas e festividades das mestras juremeiras, pontua que tem opiniões contrárias e favoráveis ao assunto. Conta também que a própria mestra Amélia citou a Xica da Silva; preta, escravizada, filha de branco com a mãe preta, alforriada, para dizer que ela fazia uso de trajes elaborados e nem que por isso deixava de ser a Xica da Silva escravizada. Nesse sentido, ele justifica o uso das roupas elaboradas, como roupas também “conquistadas”. Se a mestra quando “em vida”, não tinha condições de vestir trajes elaborados, hoje ela usa, e não deixa de ser a mestra, nem de realizar os seus trabalhos. E que “no dia a dia as mestras não extrapolam dessa vaidade, usam roupas simples, essas produções são para momentos de festividades” (Pai Neto de Osá, 2023). A personagem serviu de exemplo para justificar os usos de grandes saias rodadas, apliques, chapéus e perucas das mestras, “que se esforçam ao máximo para passar a nós adeptos, a vaidade feminina, as marcas da mulher, de trazer toda feminilidade, encanto e magia que a mulher tem (Pai Neto de Osá, 2023).

Senti a necessidade em ver e conhecer alguns trajes que identificam a Xica da Silva e cheguei até o acervo de indumentárias do Centro de Pesquisa Teatral do Sesc em São Paulo que salvaguardam peças de figurinos que teve sua estreia no palco do Teatro Anchieta¹⁷⁷ em 25 de março de 1988 e que permanecem vivas nas roupas, nos tecidos como documentos dos espetáculos realizados. Todos os vestidos de Xica da Silva eram armados com grandes saiotos montado com arame grosso, pvc e camadas de filó. Acompanha o traje, o grande chapéu adereçado com filós, com fitas, tules, flores e plumas¹⁷⁸.

¹⁷⁷ Teatro Anchieta do Sesc Consolação, na rua: R. Dr. Vila Nova, 245 - Vila Buarque, São Paulo – SP.

¹⁷⁸ Coleções e acervos históricos. Disponível em: <https://sesc.digital/colecao/acervos-cpt-sesc-xica-da-silva> Acesso em 15/11/23.

Imagem 26: figurino de Xica da Silva.



Fonte: fotos do acervo CPT Centro de Pesquisa Teatral do Sesc São Paulo – SP.

E sim, as roupas das mestras juremeiras no presente permanecem vivas na inspiração do passado. Para Pai Neto de Osà, a referência de Xica da Silva apresentada pela mestra Amélia lhe abriu um prisma, uma outra visão em relação as mulheres poderem se vestir com roupas que identifiquem status, poder e luxo. Para ele:

As práticas religiosas são moldadas de acordo com a nossa sociedade, com a evolução da nossa sociedade. Existem vertentes mais ortodoxas, tradicionalistas. Mas na minha opinião as religiões tem que moldar as constantes mudanças para continuar existindo, conquistando adeptos e crescer. Se ela não se moldar, ela acaba sumindo, desaparecendo. Toda religião evolui, porque o ser humano evolui constantemente (Pai Neto de Osà, 2023).

Por mais que as constantes mudanças apresentem “evoluções” nos modos de vestir, nos exemplos estão estampadas as memórias do passado que continuam a servir as necessidades de construções estéticas do presente. Lembrei do malungo¹⁷⁹ pernambucano Chico Science quando disse: “modernizar o passado é uma evolução musical”. E na evolução dos trajes, na estilização, modernização e espetacularização, as mestras juremeiras se apresentam em terra e continuam existindo.

¹⁷⁹ Malungo significa companheiro. Título por que se tratavam reciprocamente os escravos africanos que tinham vindo da África na mesma embarcação.

Uma das costureiras entrevistadas que também é juremeira, Miriam Tavares Pereira, da cidade de João Pessoa também trabalha com a mestra Amélia e trouxe para essas costuras, algumas imagens e também pontuou características que marcam a identidade da mestra, que nos auxiliou na produção do quadro a seguir:

Imagem 27: mestra Amélia. João Pessoa – PB, 2023.



Fonte: fotografia do acervo de Miriam Tavares Pereira.

Tanto no corpo masculino, quanto no corpo feminino, em Pernambuco e na Paraíba, lá está a presença da mestra Amélia. O torço e o chapéu adereçado é destaque nas suas produções.

Quadro 13: mestra Amélia

Mestra Amélia			
Traje	Conjunto de saias e blusa Torço Chapéu Acessórios (colares e brincos)		
Cores	Colorido e estampados		
Objetos	Taça produzida com a quenga de coco		
Fumo	Cigarro	Cachimbo	
Bebidas	Cachaça	Cerveja	Vinho
Linhagem	Mestra juremeira		

Fonte: dados extraídos da voz e participação da interlocutora.

Neste campo multissituado, voltamos até a cidade de Campina Grande para conhecer o mestre Zé das Sete Encruzilhadas, que trabalha com o médium Joé Roberto

da Silva Chaves, mais conhecido como Pai Beto de Xangô¹⁸⁰. Fui a festa em comemoração aos seus 40 anos de Jurema, realizada em julho de 2022¹⁸¹. Pela segunda vez eu tive a oportunidade de acompanhar o processo de preparo/produção, a troca da roupa da entidade. E na mesma ocasião, pela primeira vez, eu presenciava e me emocionava ao ver um mestre juremeiro dançar, trabalhar e encantar num corpo de uma criança.

No início da festa, Pai Beto trajava uma roupa toda branca (calça e camisa social de manga curta) usava guias no pescoço e estava calçado em sapato de modelo esportivo também na cor branco. Quando o mestre “acostou” em seu corpo rapidamente tirou os sapatos, foi direto ao seu congá de jurema para fazer algumas afirmações e depois foi levado para um outro ambiente no terreiro para fazer a troca de roupa. Um grupo de pessoas (com cargos na casa e na religião) acompanham o mestre para o auxiliar neste momento e para formar um cortejo junto a ele para sua entrada no terreiro com o “novo traje”. O momento da troca de roupa é tenso, as ações necessitam de precisão, as opiniões do mestre são inquestionáveis e só está na função quem já entende de suas preferências e sabe executar a tarefa como manda o figurino. Ele ganhou uma nova camisa e um lenço, que ele mesmo deu um nó, tirou os sapatos, a sua calça foi dobrada até o joelho e perguntou: “Cadê meu chapéu? Louvado seja Deus, para sempre seja Deus louvado. Cadê as outras coisas? Cadê meu punhal? Que tanta coisa em cima de mim”. Colocou as guias, recebeu uma chianca, seu punhal e um buquê de flores. Estava pronto o Sr. Zé das Sete Encruzilhadas!

¹⁸⁰ Babalorixá do Ilê Axé Aira Balomin Lodé, localizado no bairro da Catingueira na cidade de Campina Grande -PB.

¹⁸¹ A festa completa você pode conferir no meu canal do Youtube (@xangôfilmes). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cn-dHo73Fac&t=853s> Acesso: 29/11/23.

Imagem 28: festa do Mestre Zé das Sete Encruzilhadas. Campina Grande – PB, 2023.



Fonte: fotografias e acervo Larissa Lira

Na vitrine de imagens temos acesso a um texto visual que nos auxilia na montagem do gráfico a seguir:

Quadro 14: mestre Zé das Sete Encruzilhadas

Mestre Zé das Sete Encruzilhadas			
Traje	Calça na cor branca Camisa estampada Lenço branco no pescoço		
Cores	Vermelho	Branco	Estampado
Objetos	Chapéu estilo boiadeiro. Chianca (espécie de chicote). Punhal Obs: todos os objetos são enfeitados com fitas de cetim nas cores branca e vermelha.		
Bebida	Preferência por cerveja preta		
Fumo	Charuto		
Linhagem	Um mestre da encruzilhada, como afirma em sua linha.		

Fonte: dados extraídos da voz e participação do interlocutor.

Já no meio do terreiro uma fala do mestre me chamou atenção: “meu nego achava que não ia fazer o meu toré, ele não confia em mim não? Mas estava tudo na mão dele!”. Naquele momento o mestre juremeiro deixava claro que toda a produção tem a sua força, empenho e energia, é realizada perante a sua vontade e por mais que o médium em algum momento ache que seja impossível realizar, as entidades trabalham no sentido de fazer acontecer e do invisível a festa se materializa no visível. Todos esses momentos estão registrados no vídeo completo da festa que está hospedado no meu canal do Youtube. Convido o leitor/a para assistir!

O mestre Zé da Encruzilhada bebe jurema numa cuia de coco e num ato de partilha e comunhão serve a bebida para todos os outros mestres, seus amigos e convidados que estavam em terra para celebrar o seu “toré” ao som do ponto...

*“Jurema é um pau encantado
É um pau de ciência, que todos querem saber
Mas se você me pede Jurema
Eu dou Jurema a você”.*

E disse: “hoje aqui comigo, só baixam mestres e mestras, a festa de pomba gira é outro dia”. Os convidados/as cantam:

*“Lá vem seu Zé na sua encruzilhada,
Com seu charuto, seu chapéu na mão,
A festa é sua, é pra valer
Zé da Encruza onde está você...”*

E ao se despedir o mestre juremeiro canta:

*“Encruzilhada de caminho sempre foi minha morada
Eu saio à boca da noite, só chego de madrugada
Sou eu, sou eu, sou eu Zé da Encruza sou eu*

*Eu limpo os caminhos, eu abro as cidades
Sou eu Zé da Encruza das Sete Encruzilhadas”.*

Essa seção poderia se estender por mais algumas páginas e assim contemplarmos uma maior quantidade de mestres e mestras da Jurema, no entanto há uma limitação do formato exigido pelo trabalho, o que nos impede de fazer mais acessos no campo, descrições e análises. Aqui quero deixar registrado que as pessoas que foram acessadas para falarem sobre “as suas” entidades agradeceram pela oportunidade, é notório que as possibilidades de partilhas dessa natureza ainda são limitadas, o encontro de ouvidos dóceis a escuta sobre o tema fez gerar nas pessoas uma alegria no olhar. Pude ouvir: “Eu sou apaixonada por essa mulher”; “Esse homem me deu tudo que tenho na vida”; “Essa mulher revolucionou a minha vida”; “Estou muito encantada com tudo isso, nunca imaginei que as minhas entidades pudessem causar esse impacto e interesse nas pessoas”. Sim, é importante destacar também que se hoje as pessoas se alegram em falar sobre o tema, isso não acontecia por exemplo, a trinta anos atrás, já que a subalternização da religião e sua condenação a criminalização não permitiam as pessoas a falarem abertamente sobre o tema e muito menos se autoafirmarem enquanto catimbozeiros/as, juremeiros/as.

A análise das múltiplas estéticas da Jurema, as entidades e a relação entre os corpos e os diferentes modos de vestir são pontos fundamentais nessa costura/pesquisa, essas questões fornecem insights importantes sobre a complexidade e a profundidade do culto e a relação das entidades com a vida de tantas pessoas que se envolvem na realização dos ritos de Jurema para celebrar a vida de quem nunca morreu, as entidades se vestem de memórias, contam e fazem ainda mais histórias. É importante destacar como a Jurema se entrelaça com uma variedade de estilos estéticos, essa diversidade reflete a riqueza cultural da região e a adaptabilidade da religião às mudanças históricas e sociais, como também aos modos de preservação do passado no presente. Cada terreiro ou grupo de praticantes acaba desenvolvendo seu próprio distintivo de vestimenta e ornamentação, muitas vezes influenciado pelas tradições locais, disposições econômicas e comerciais, tema que se estende para seção a seguir.

Amarrando mais alguns pontos, fazendo arremates na análise, podemos pensar que nos trajes dos mestres juremeiros é dada uma maior importância aos estilos que valorizam a nordestinidade como referências na montagem dos trajes, que se inspiram nos modos de vida e trabalho de homens, a exemplo dos boiadeiros e vaqueiros. Essas

referências estampam no culto da Jurema uma tradicionalidade que tem as “cores da terra”, por mais que algumas referências, símbolos e estilos sejam influências de “outras terras”, para dizer, regiões, em diferentes tempos históricos. Se falando dos trajes masculinos elaborados para alguns mestres na atualidade, se comparado aos trajes que vestiam os antigos catimbozeiros (registrados pela MPF em 1938 na Paraíba) podemos dizer que eles ganharam em cores, estilos, elementos, símbolos, tecidos, texturas, tornaram-se mais produzidos no sentido de suas elaborações, mas permaneceram em formas e no culto como é o caso do terno.

Quando a moda surge junto com o Renascimento nos séculos XV e XVI, uma das características que emergiam e que a diferenciava/distanciava dos contrastes medievais eram as melhorias na qualidade de matérias-primas, o que influenciou em produções mais elaboradas, riqueza nos detalhes e nas cores, nascia uma moda bastante rica e de grandes proporções e que está diretamente ligada a tudo que envolve os novos meios de produção, o surgimento da burguesia, uma economia urbana e mercantil, transformações sociais e deslocamentos históricos. As rupturas impulsionam novos ares que também acabam por revalorizar referências que bebem na fonte do passado para criar novos presentes.

Ao pontuar essas questões chegamos aos trajes femininos, para falar que ao contrário dos trajes masculinos, os primeiros parecem não ter a intenção de marcar um lugar de tradicionalidade, que no culto da Jurema está muito ligada à simplicidade, ao uso de tecidos baratos como a chita, que estampam os rituais de folhas e flores. Por mais que esse tecido represente e identifique as cores das festividades populares do Nordeste brasileiro, ao que podemos constatar não há o interesse na produção de roupas com a chita para um grande público feminino no culto de Jurema. Num fluxo, muito potente, as indumentárias femininas se afastam completamente dos modelos registrados nos Catimbós paraibanos da década de 1930/40. Nas produções estéticas trazidas nas vitrines de imagens fica claro que os ritmos do tempo acentuaram mudanças que deram elaboração, requinte e riqueza a esses trajes. Num presente que se hospeda na glamourização, espetacularização e modernização há muito de revalorização de um passado longínquo. As produções estéticas das mestras juremeiras nos guiam há uma viagem no tempo, indicam referências de trajes que atravessam o Renascimento, trazem inspirações do Rococó, tendências seiscentistas do Barroco, onde há uma valorização do feminino que ressalta os quadris, acentua a cintura, marca os decotes, amplia e arma as saias, e aperta os espartilhos. Qualquer semelhança com os *corselets* não é coincidência! O uso exagerado dos bordados, aplicações, tecidos finos, acessórios, penteados, etc,

retornam em um formato repaginado, estilizado, para dar vida e beleza aos corpos femininos e masculinos e as mestras juremeiras. Na vitrine de imagens a seguir, algumas referências estilísticas do passado que inspiram a produção dos trajes no presente:

Imagem 29: trajes femininos de inspirações Rococó e Barroco.



Fonte: imagens de internet.

É sabido que essas produções fazem referência aos trajes de uma elite que não poupava na elaboração das roupas, cheias de camadas, enquanto que as classes mais populares se vestiam copiando de forma grosseira as roupas das nobres, movimento este que dinamiza os frêmitos pulsar da moda enquanto interesse e gosto pela novidade. Se na história houve um desprestígio feminino se comparado aos prestígios da história masculina, na Jurema, as indumentárias femininas ganham a cena e trazem as mulheres e suas mestras a um lugar de prestígio, “fama”, luxo e poder, traços que estão alinhados ao vestir. Pensando esse lugar das mulheres no culto é que o costureiro Joseilton Gomes (2021) afirma: “tudo gira em torno da roupa feminina”.

Importante destacar que quando falamos nos trajes não há como perder de vista a pluralidade existente nessas práticas, o que nos impede de pensar em algo fixo e inquestionável. Essas produções vão se transformando, adaptando, redefinindo, de acordo com as dinâmicas relações entre tradição e contemporaneidade.

Destacamos nessa seção roupas que são utilizadas por essas entidades em dias de festas públicas, onde há uma produção mais elaborada como podemos ver nos destaques das indumentárias apresentadas nas vitrines de imagens. No dia-a-dia dos terreiros essas

entidades se apresentam em formatos de indumentárias mais simplificadas, em trajes “caseiros”. As roupas para rituais e serviços privados no terreiro de Candomblé levam o nome de “roupa de ração”, aquela roupa que come, leva obrigação, se suja muito. Na Jurema não há um nome específico para os trajes rotineiros, acabam recebendo o nome dado no Candomblé. Nos rituais privados de Jurema a cor das roupas é majoritariamente branca, calça ou bermuda e camisa para os homens e saia e blusa para as mulheres, alguns homens usam chapéus e mulheres usam torços na cabeça. Para a confecção dessas peças é bastante utilizado o tecido de Oxford, um tecido sintético, o que facilita a sua lavagem, não precisa engomar, seca com facilidade, aguenta alvejante e tem uma boa durabilidade. É muito comum os/as médiuns estarem com esse tipo de roupa branca e quando a entidade chega nessa ocasião, são vestidas peças de roupas que já estão reservadas para este fim. Muitas vezes são peças que já foram até mesmo trajes festivos em outras ocasiões e que são reaproveitados para esses momentos. A seguir uma vitrine de imagens que registram a mestra Paulina (que trabalha com o pai Fabrício) em “trajes caseiros”. Importante destacar que por mais que ela esteja com sua indumentária em modo “simplificado” as flores no torço precisam estar lá.

Imagem 30: mestra Paulina em “trajes caseiros”. Campina Grande – PB, 2016.



Fonte: fotografias e acervo Larissa Lira.

Detalhes são mantidos como forma de preservar a identidade daquela entidade. O estilo dos chapéus dos mestres é mantido, por mais simples que seja o seu traje. Às vezes aquela entidade não está na sua casa, desce em outra casa (terreiro) para trabalhar, mesmo

assim, se tem o esforço em manter mesmo que minimamente características que os/as identifiquem.

Na entrevista com Manoela Maria, a médium que trabalha com a mestra Maria do Bagaço, quando perguntamos sobre essa produção “caseira” da mestra juremeira, ela nos conta:

Quando ela está trabalhando num ritual restrito, interno, geralmente ela coloca uma saia grande na altura do busto e um torço, um pano de cabeça, nada sofisticado. Maria, pelo menos em mim, ela gosta das coisas mais rústicas. Então, eu mando fazer umas saias num comprimento maior porque ela coloca a saia na altura do busto, independente da roupa que eu esteja por baixo. Nesses momentos ela não está usando joias. Dependendo do que ela vai fazer, ela pode usar um perfume, um mel, um azeite, o cachimbo, o cigarro, a cachaça, a cerveja, dependendo da necessidade do trabalho a ser realizado (Manoela Maria, 2023).

Cada peça de roupa, cada cor, cada adorno tem significados múltiplos no contexto da religião, compreender esses símbolos nos ajuda a desvendar a linguagem visual, a compreensão da construção do acervo material e das conexões culturais que influenciam a produção de toda essa materialidade para que as entidades espirituais expressem e continuem a fazer histórias. Sim, as entidades tem uma agencia, por mais que os/as médiuns tenham a liberdade para elaborar e produzir as estéticas presentes nos corpos-espacos, é das entidades, da espiritualidade, do encantamento que vem boa parte dos direcionamentos que constroem os rituais e embalam as festividades.

Em todos esses sentidos aqui apresentados, é que as indumentárias ganham um lugar crucial de análise ao entendimento da religião. Essas questões permitem entender como a estética está intrinsecamente ligada não só a prática religiosa, como a dimensão potente do encantamento, como também da vida dos/das praticantes, que fazem esforços em manter e se superar a cada produção, vale destacar também os esforços e interesse dos/das comerciantes em abastecerem esse dinâmico mercado. Nosso campo agora é o comércio, a rua, a feira e os ateliês, seguimos!

CAPÍTULO III

AS FACES DO MERCADO: DEMANDAS, PRODUÇÃO E CONSUMO

3.1 - O mercado dos objetos litúrgicos

No princípio era o mercado. No princípio e também por todo o sempre que veio depois. Base de um avanço e de um encontro, chão do homem já civilizado, nada supera o mercado como elemento aglutinador por excelência das comunidades que, heteromorfas mesmo quando unidas por interesses e idiomas comuns, precisam de pontos de reunião e de permutas, de entendimento eventual e de trocas de produtos. No princípio era o mercado e, através dele, aprendeu a lidar com o outro (...) No princípio era o verbo, e este se exercitava comunalmente nos lugares de compra e venda, em que a necessidade absoluta de comunicação aguçava o raciocínio, despertava ideias e provocava planos e itinerários (Antônio Olinto, 2007¹⁸²).

O terceiro capítulo da tese encerra abrindo. Não seria essa uma contradição? Sim, a contradição é um privilégio do dono mercado, Exu, para quem a ordem dos fatores não altera o produto. Segundo o trio de autores da clássica obra *Galinha D'Angola: iniciação e identidade na cultura afro-brasileira*¹⁸³ (2007): o mercado é o início de tudo, “uma viagem ao mundo afro-brasileiro começa no mercado”. E é por onde iniciamos a primeira seção do último capítulo desta tese. As faces do mercado é uma abordagem crucial na compreensão das dimensões econômica, social e cultural que envolve a manutenção dos ritos de Jurema na Paraíba. Pensar os objetos materiais e suas circulações é criar teorias antropológicas. Segundo o antropólogo José Reginaldo Santos Gonçalves em trabalho sobre a antropologia dos objetos (2007, p.15):

Na medida em que os objetos materiais circulam permanentemente na vida social, importa acompanhar descritiva e analiticamente seus deslocamentos e suas transformações (ou reclassificações) através dos diversos contextos sociais e simbólicos: sejam as trocas mercantis, sejam as trocas cerimoniais, sejam aqueles espaços institucionais e discursivos tais como as coleções, os museus e os chamados patrimônios culturais. Acompanhar o deslocamento dos objetos ao longo das fronteiras que delimitam esses contextos é em grande parte entender a própria dinâmica da vida social e cultural, seus conflitos,

¹⁸² No prefácio do livro: *Galinha D'Angola: Iniciação e identidade na cultura afro-brasileira*, 2007.

¹⁸³ Arno Vogel; Marco Antônio da Silva Mello e José Flávio Pessoa de Barros.

ambiguidades e paradoxos, assim como seus efeitos na subjetividade individual e coletiva.

Muitos dos produtos necessários para os rituais da Jurema são considerados sagrados e têm significado profundo dentro da cosmologia juremeira. Isso inclui ervas, raízes, tecidos específicos e objetos ritualísticos. Investigar a cadeia de suprimentos e o comércio desses produtos revela como os elementos materiais são fundamentais para a prática religiosa e como o mercado se adapta às demandas espirituais. O objetivo desta seção é o registro de um retalho (recorte) do mercado paraibano de artigos religiosos, formas de venda, disposição de produtos, fornecedores e a relação comerciante/cliente. Chegou o momento de registrar e ouvir uma terceira face de interlocutores/as, quem vende, os/as comerciantes. Destaco que dos acessos do campo de pesquisa, o mais difícil foi com os lojistas e comerciantes, que em sua maioria se negaram a dar maiores informações, demonstrando ares de desconfiança com a minha presença e tema da pesquisa. Com algumas pessoas foram feitas várias tentativas de contato, sem qualquer retorno. Neste momento entendemos que é preciso respeitar os limites dos acessos e fazer costuras com os materiais disponíveis.

A hipótese inicial neste campo/mercado é de que os produtos para abastecimento dos cultos afro-ameríndios têm um impacto significativo na economia local, haja vista a extensa programação de um calendário anual de rituais internos e festas públicas nos terreiros de Jurema do estado. Investigar como a produção e o comércio desses materiais estão relacionados às comunidades e às práticas de subsistência envolvidas nessas relações é uma dimensão extremamente importante para entender o movimento dos agentes envolvidos na realização dessas programações.

Recorrendo ao exercício etnográfico, em andanças pelas cidades/feiras/mercados, aqui nos concentramos no percurso dos objetos desde a produção, consumo, passando pela distribuição e venda, para mais adiante pensarmos nos descartes, na morte de alguns objetos e o que isso tem a ver com a morte das pessoas que os manipulam, enfim, a relação e os vínculos entre a trajetória das materialidades com as respectivas trajetórias das pessoas.

A mercadoria é um tema de interesse a antropologia e mais precisamente aos estudos da cultura material e ainda pouco trabalhado nas Ciências das Religiões. Estamos falando da relação das coisas com os variados grupos religiosos, uma perspectiva de um estudo do consumo social, afinal, o intercâmbio das coisas cria e estabelece as relações

sociais. Segundo Daniel Miller (2013, p.214): “Esse uso da cultura material na construção do eu e da sociedade não é específico do capitalismo ou das sociedades mercantilizadas. Ele é encontrado em todas as sociedades”.

No mercado que se faz compra, também se cria histórias das mais diversas, é normal o riso solto, as falas espaçadas, gritos que anunciam produtos e que fazem total sentido no giro da feira, é o momento de aguçar os sentidos para sentir a potência e se deixar afetar por esse espaço sagrado. As feiras acontecem do início ao final da semana, é parte do calendário de qualquer região e no impulso da troca, a sobrevivência. Para as religiões afro-brasileiras o mercado é um espaço sagrado, onde a troca e o movimento permitem a socialização, manutenção e existência das coisas, produtos e alimentos que sustentam e dão vida a muitas famílias. É um espaço regido pela energia da troca, a força exusíaca da movimentação. Facilmente encontramos com pessoas de terreiro se tivermos o hábito de ir às feiras como eles/elas. Preciso destacar que a feira passou a ter ainda mais sentido para mim após a aproximação com os estudos das religiões afro-brasileiras, passei a visitar o espaço do mercado com mais gosto e muito respeito, fui criando um sentido de pedir licença ao entrar, orientação para procurar e agradecer pelo que recebi, e pedido de licença para sair. Percebi que a feira não é lugar de desgoverno, tem dono, têm leis, espaços reservados e pactos de sobrevivências, uma ética a ser cumprida, afinal, a vizinhança está por todo lado e a concorrência mora a poucos metros. Como comerciante, sei o que é habitar o lado da banca, de quem vende.

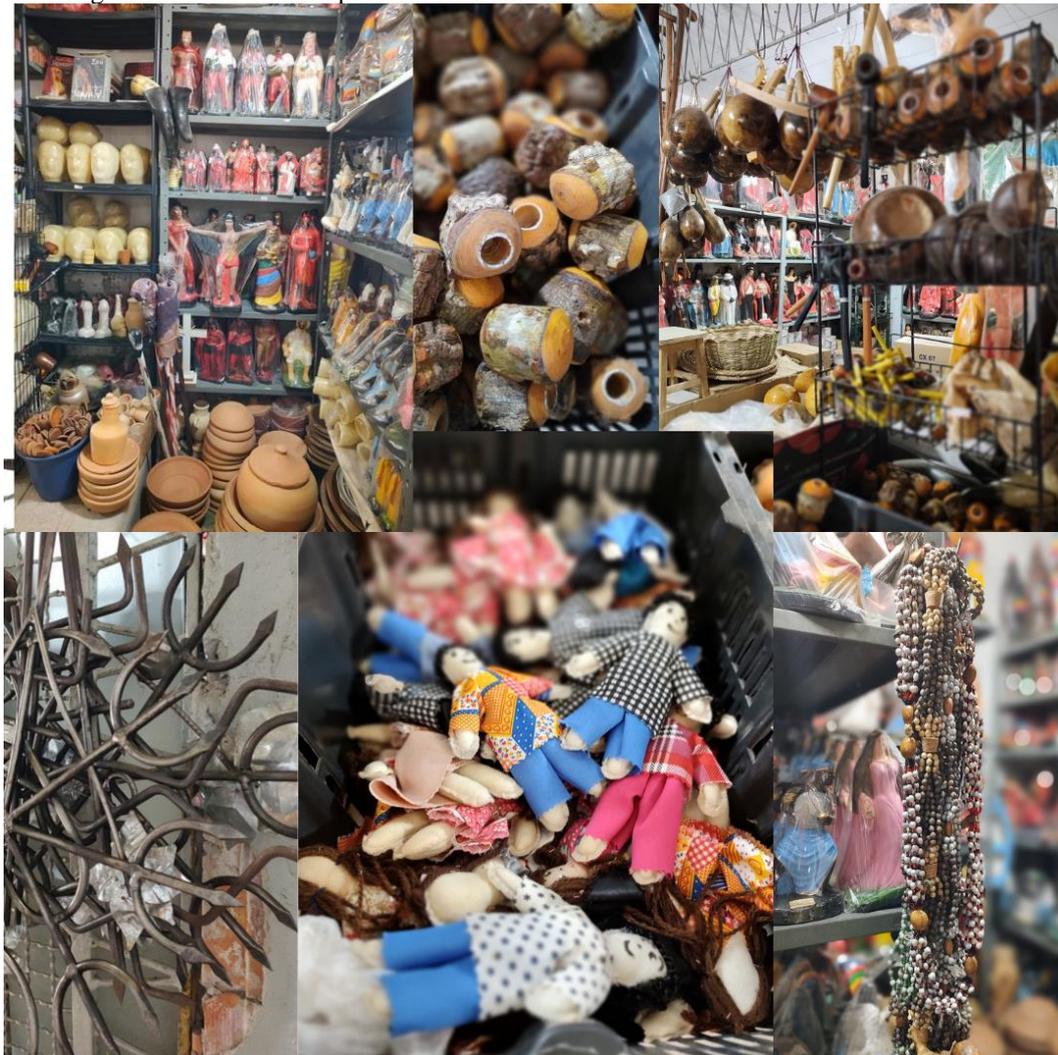
Para o intento criamos vitrines de imagens que contemplam essa diversidade de mercados e materiais. Na intenção dos registros há também o intuito da divulgação desses espaços, assim como divulgamos as marcas dos costureiros/as na seção anterior, sim, a propaganda é também a alma de todos esses negócios.

Tanto na capital João Pessoa, quanto em Campina Grande as lojas de artigos religiosos estão situadas junto às feiras centrais das cidades. Em nenhum desses mercados foram encontradas lojas exclusivas de roupas para o público de terreiro, as roupas, acessórios e tecidos se fazem presentes, mas não são objetos de destaques nesses mercados que investem massivamente em objetos litúrgicos dos mais variados estilos, marcas e valores. As roupas em sua maioria ainda são confeccionadas por costureiros/as com materiais adquiridos em lojas exclusivas de tecidos. Destacamos também o mercado virtual que vem crescendo a cada dia, e já é muito comum que as/os adeptos adquiram diversas peças para suas indumentárias por via desta modalidade de comércio.

No tempo que residi na capital paraibana tive oportunidades de estar e conhecer melhor o Mercado Central¹⁸⁴. Dentro do Mercado Central conheci a D. Berenice, feirante há mais de 20 anos, na sua banca “Box das Velas”, que foi crescendo ao longo desse tempo, encontramos uma enorme variedade de produtos que abastecem os cultos afro-ameríndios da nossa região, destaque para: as velas; incensos; defumadores; imagens de santos católicos; caboclos; budas; ciganos/as; orixás; mestres e mestras; pelintras e padilhas; maracás; miçangas; búzios; banhos; bengalas; baralhos; bonecos/as de pano; taças; terços; louças; alguidares; ferramentas; figas; guias; cabaças; cachimbos; carrancas; chifres; couros; conchas; cruces; atabaques; livros; quartinhas; painéis de barro e etc. A multiplicidade de produtos e os espaços inspiradores como são, me motivou a pensar na possibilidade da escrita de um dicionário dos objetos encontrados num espaço dessa natureza. Da madeira ao barro, do gesso ao ferro, da semente à raiz, da pólvora ao fumo, os elementos dialogam neste imenso universo material, como podemos conferir na vitrine a seguir:

¹⁸⁴ É o maior mercado público do estado da Paraíba. Localizado no centro da cidade entre as avenidas Princesa Isabel e Dom Pedro II e as ruas Marechal Almeida Barreto e Rodrigues de Carvalho próximo a Lagoa do Parque Solon de Lucena foi construído em 1948 na gestão do então prefeito da capital, Osvaldo Pessoa Cavalcanti de Albuquerque. Fonte: <https://feirasdejp.wordpress.com/2016/06/18/mercado-central/> Acesso em: 20/04/2022.

Imagem 1 : variedades em produtos no Box das Velas. Feira Central de João Pessoa -PB.



Fonte: fotografias e acervo Larissa Lira.

Dez passos adiante encontramos com D. Rosângela, um box menor de nome: *Casa Anabi & Eleyes* que oferece alguns serviços como: xerox e plastificação e vende babuches, mules, tecidos africanos, roupas para Jurema, louças e farinha para acarajé e acaçá. Ela é iniciada no Candomblé Ketu, é juremeira e presta atendimentos em sua casa. Conheça a sua banca na vitrine a seguir:

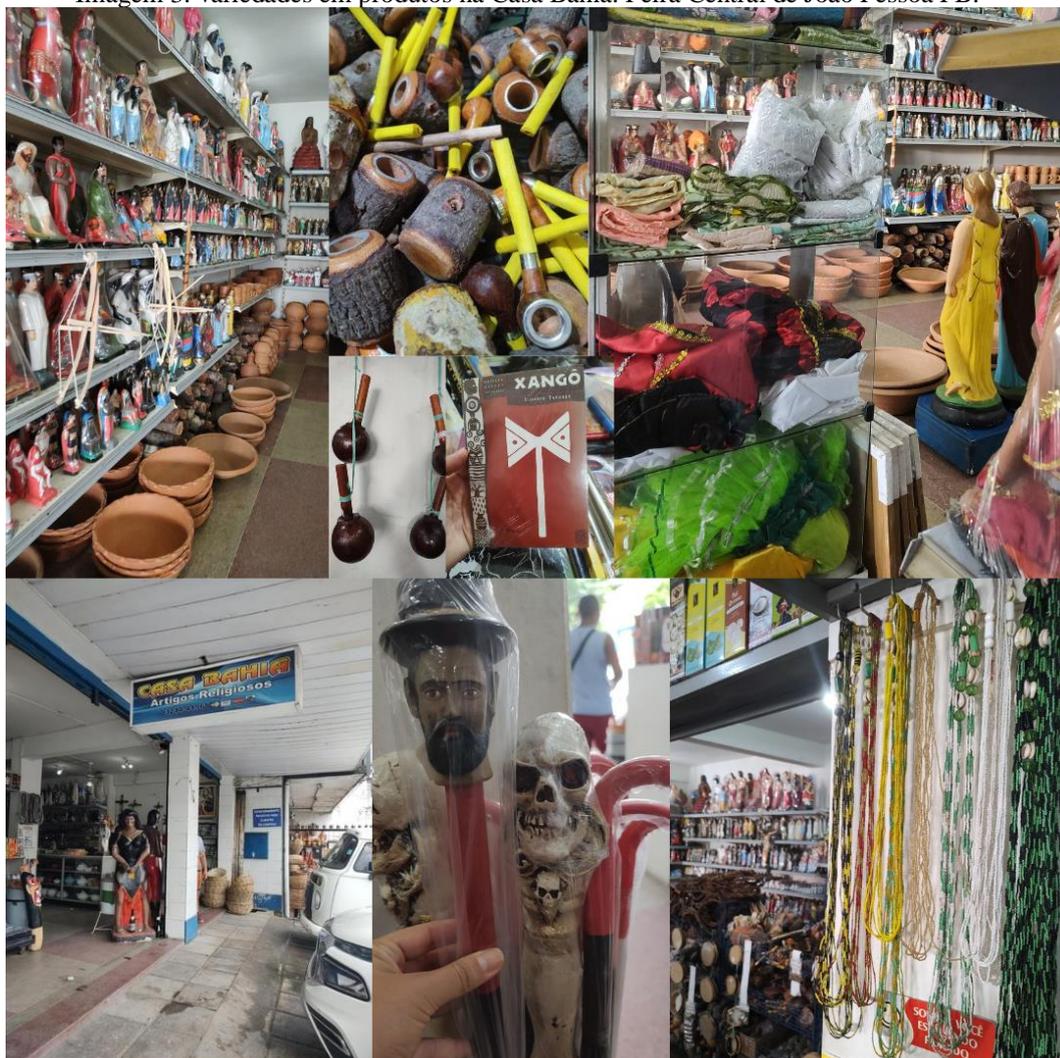
Imagem 2 : variedades em produtos no Box *Casa Anabi & Eleyes* Feira Central de João Pessoa – PB.



Fonte: fotografias e acervo Larissa Lira.

Ainda no Centro de João Pessoa, no largo do Mercado Central, na rua Dom Pedro II, está localizada a *Casa Bahia* (@casabahia_jp), a maior loja de artigos religiosos e a mais antiga da capital paraibana. Conheci o senhor Genival Leite dono do estabelecimento que tem história na cidade. Mateus, filho do dono, conta que trabalhar no ramo é colecionar vários episódios de intolerância religiosa, o último deles, tinha acontecido no dia anterior a nossa estada na loja, foi com um motorista de aplicativo, que quando viu que a chamada da cliente era para a loja de produtos religiosos, olhou e não parou, foi embora e não levou a pessoa que solicitou o serviço de transporte e diz: “É intolerância, eles acham que não podem nem se aproximar de pessoas que frequentam a nossa loja”. Um balcão com uma variedade de tecidos e peças de roupas ficam no centro da loja. Podemos conhecer o estabelecimento comercial através da vitrine de imagens a seguir:

Imagem 3: variedades em produtos na Casa Bahia. Feira Central de João Pessoa PB.



Fonte: fotografias e acervo Larissa Lira.

Ao lado da Casa Bahia, está à loja *Casa de Preto Velho*¹⁸⁵ (@casapretovelhorec), uma concorrente, mais recente no mercado e que também conta com uma variedade de artigos religiosos e plantas, destaque as grandes estátuas de orixás africanos que ficam na frente do estabelecimento. A loja é uma filial da Casa de Preto Velho na cidade do Recife (PE)¹⁸⁶.

¹⁸⁵ Localizada na Av. Dom Pedro II, nº 337, centro de João Pessoa – PB..

¹⁸⁶ Localizada na Rua do Porão, nº 80, centro de Recife - PE.

Imagem 4 : Variedades em produtos na Casa de Preto Velho Feira Central de João Pessoa - PB.



Fotos e acervo: Larissa Lira

Assim como na capital, em Campina Grande, a maior cidade do interior do Nordeste, a história desses estabelecimentos se costura com as histórias de desenvolvimento e expansão das religiões afro-ameríndias no estado. Em Campina Grande mapeamos três lojas de artigos religiosos conhecidas como as mais antigas da cidade e que estão na Feira Central¹⁸⁷ e seus arredores. Tentamos mapeá-las nas redes sociais e não encontramos nenhuma delas, sinal de que não chegaram ao comércio virtual. Para além do comércio intenso, a Feira de Campina Grande é também um lugar de referência, de criação, de expressão, de sociabilidade e de identidade do povo nordestino. As trocas mercadológicas se misturam às trocas de significados e sentidos, tornando-a um lugar onde se concentram e reproduzem práticas culturais¹⁸⁸. Nas palavras do poeta e cordelista pernambucano radicado na cidade de Campina Grande, Manoel Monteiro da Silva:

*“(...) Na nossa Feira Central
Tem de tudo que se queira
Se você quiser comprar
Coisa importante ou besteira
Não procure em outro canto*

¹⁸⁷ A Feira Central de Campina Grande comemorou em 2023, 159 anos, é Patrimônio Cultural e Imaterial do Brasil. A decisão foi tomada, de forma unânime, durante a 87ª reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), em 2017.

¹⁸⁸ Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/4357> . Acesso em 02/11/2023.

Se não encontrar na Feira.

*Lá tem pegador de brasa,
Arreio, ferragem, sela,
Pote, panela de barro,
Penico, alguidar, tigela,
Chapéu de couro e de palha,
Pilão, esteira e gamela.*

*(...) Compra peixe seco e fubá,
Fava feijão macassar,
Espora, amarra, chocalho,
Arremedo de caçar
É como estou lhes dizendo,
Tem tudo, é só procurar.”*

(Campina dos meus amores – Manoel Monteiro)

As três lojas citadas são: Afoxé da Oxum; Casa da Oxum e Casa das Velas como podemos ver na vitrine a seguir:

Imagem 5: lojas de artigos religiosos em Campina Grande PB.



Fonte: fotografias e acervo Larissa Lira.

Dentre os contatos, consegui acessar o Alexandre Gonzaga Cavalcanti, 43 anos, natural da cidade de Campina Grande, filho do dono da Casa da Oxum¹⁸⁹. Para além do seu pai que trabalha no ramo há mais de 50 anos, aponta o seu avô José Cavalcanti, natural

¹⁸⁹ Localizada na rua R. Peregrino de Carvalho, 196 - Centro, Campina Grande – PB.

do município de São José dos Ramos¹⁹⁰, próximo a capital João Pessoa, como um comerciante pioneiro no mercado de artigos religiosos na Paraíba. Nos conta que:

Tudo começou com o meu avô, que descobriu esse ramo como uma inovação no mercado na época, não tinha ninguém que comercializava com isso, foi muito bom pra ele, investiu num ramo que ainda era novo no estado, ele é um pioneiro e deu muito certo. Ele começou abrindo loja onde hoje é a Casa Bahia em João Pessoa, o que é dono atualmente da Casa Bahia (Genival) foi funcionário do meu avô e hoje é quem leva aquela loja lá, a maior de João Pessoa. Do meu avô, passou para meu pai e meus tios e todos acabaram trabalhando nesse mesmo comércio, meu pai veio e abriu loja em Campina Grande um tio foi para o Rio Grande do Norte. Aí ficamos em vários pontos do Nordeste, a família Cavalcanti fez história nesse ramo de comércio na região (Alexandre Cavalcanti, 2023).

Tanto em João Pessoa como em Campina Grande, esses comércios foram se expandindo em tamanho e enquanto herança familiar, onde os homens parecem liderar o lugar de quem vende. É nessa inspiração e na força geracional do trabalho em família que Alexandre Cavalcanti relembra do passado no presente e investe no futuro quando diz:

Eu estando aqui estou sempre conectado a lembrança do meu avô e do meu pai, isso foi a vida deles, a família todinha, eu e meus irmãos, todos foram criados nessa religião e nesse comércio. Quando mais novo, meu pai trabalhava de domingo a domingo, fechava a loja aqui do centro e ainda viajava pra vender fora. Fui criado aqui dentro dessa loja vendo meu pai trabalhar, foi onde fui aprendendo e hoje sei tudo que tem aqui dentro. Meu filho tem 15 anos e ele já fica aqui comigo, já está aprendendo também e se for da vida dele trabalhar no ramo, estou fazendo a minha parte (Alexandre Cavalcanti, 2023).

¹⁹⁰ São José dos Ramos é um município do estado da Paraíba, localizado na região geográfica imediata de Itabaiana. Sua área territorial é de 98,231 km² e sua população foi estimada em 5 957 habitantes, conforme dados do IBGE de 2019.

Imagem 6: antiga fachada da loja Casa da Oxum. Campina Grande - PB.



Fonte: fotografia Larissa Lira e acervo Casa da Oxum.

Já esperava que o campo/mercado trouxesse surpresas, a entrevista realizada com Alexandre Cavalcanti foi realizada no seu comércio e em horário comercial, e à medida que conversávamos, a gravação precisava de uma pausa para o atendimento da clientela que chegava na loja. Naquele momento tudo convergia a observação, a pesquisadora participava da cena, num rico cenário com toda aquela multiplicidade de objetos e os/as personagens/clientes que entravam e saíam da loja, com ou sem mercadorias. No tempo que passei no estabelecimento deu pra notar que as velas e os incensos são um dos produtos mais pedidos. Pude ouvir diálogos do tipo: “Essa guia já vem benzida, ou a gente manda benzer? Não, ela não está benzida, aqui a gente só vende o produto, não faz essa parte”.

Quando a cliente pergunta se os objetos já estão imantados de uma aura sagrada ela entende que aquele espaço é uma referência aos serviços mágicos. E de fato, esse tipo de comércio acaba sendo um elo de ligação entre os produtos e os ritos mágicos que envolvem o universo afro-ameríndio, um espaço difusor de informações, materiais e experiências. Muitas pessoas chegam à loja a procura dos mais variados serviços, da costureira à cartomante, do jogo de búzios às limpezas energéticas. O ramo agrega uma infinidade de profissões e profissionais que sobrevivem dos serviços ofertados a uma clientela que cresce, mas que também por vezes não aparece. Segundo Alexandre Cavalcanti: “tem muita gente que faz as coisas pra ninguém saber e compra pra ninguém ver, são enrustidos¹⁹¹, as vezes é do ramo, é da religião e não fala que é”.

Falas como essa convergem para o tema da intolerância religiosa. Os episódios aparecem como algo recorrente no dia-a-dia de trabalho dos comerciantes do ramo. Segundo Alexandre Cavalcanti (2023):

É algo que eu vivo sempre, passa gente na porta que se benze, que critica, pessoas que não conhecem a religião e as vezes até conhece, pessoas que eram da religião e que depois viram evangélicos e passam a criticar, esses são os mais intolerantes, mas muitos deles quando estão passando por uma crise de saúde, financeira, na família e no trabalho, recorrem aqui, muitos, muitos. Chegou aqui uma mulher de um pastor, disse que estava passando por uma necessidade e só queria deixar um agrado para a pombagira, deixou e foi embora.

A pombagira de que fala é uma imagem que junto à outras como São Jorge, Zé Pelintra, pretos e pretas velhas estão dispostos na loja e acabam ganhando outras funções, a de um lugar sagrado, onde o símbolo e a eficácia se apresentam como agentes em potencial, é lá onde são realizadas algumas trocas tendo em vista os serviços mágicos que aqueles santos e entidades podem ofertar aos que creem em sua força e nos seus trabalhos. Aos pés da pombagira dentro da loja são deixadas moedas, cigarros, anéis, alianças, taças, flores, colares, brincos, braceletes, pulseiras, presilhas de cabelo, acessórios do universo feminino que possam agradar a mulher que aprecia o vermelho. Esse “ponto de troca” faz desses comércios um ponto de parada especial onde é preciso deixar para poder levar, doar para receber e agradar para não perder.

¹⁹¹ Substantivo masculino que significa: aquela pessoa que não se mostra; que não se apresenta facilmente; que não se expressa com facilidade; dissimulada, introvertido.

Imagem 7: pombagira na loja de artigos religiosos. Campina Grande - PB.



Fonte: fotografias e acervo Larissa Lira.

O antropólogo Marcel Mauss em seu clássico *Ensaio sobre a Dádiva* (2013) argumenta que as trocas não são meramente atos de generosidade, mas sim rituais carregados de obrigação e expectativas. Para o autor, as dádivas não são simplesmente presentes voluntários, mas sim um mecanismo que cria redes complexas de obrigações mútuas. No caso em questão, a imagem/entidade que recebe a dádiva ficaria obrigada a retribuir de alguma forma no futuro, criando assim um ciclo de dádivas e contrapartidas. É nessas trocas que se estabelecem e fortalecem os laços sociais, econômicos e também culturais. O comércio que vende, que lucra na troca é o mesmo espaço que se dispõe a montar um lugar de trocas entre clientes/entidades, o que acaba fortalecendo também uma dimensão simbólica presente na identidade cultural das religiões afro-ameríndias, do ofertar para receber.

A loja Casa da Oxum abastece o mercado local e as regiões circunvizinhas com vendas no varejo e atacado. Não produzem mercadorias, mas tem fornecedores por todo o país, recebem mercadorias de grandes centros como: São Paulo; Rio Grande do Sul;

Belo Horizonte e Bahia. Alguns fornecedores são do próprio estado, as velas são produzidas em Campina Grande, os cachimbos em cidades do interior do estado. Já as peças de barro (alguidares¹⁹²) vêm do estado vizinho, Pernambuco. E quanto as roupas, a maioria dos fornecedores são do sul e sudeste, essas peças não são o “carro chefe” em vendas. As confecções das roupas ainda estão nas mãos das costureiras/os, que em sua maioria não trabalham com pronta entrega¹⁹³ e sim sob encomenda. O costureiro Vamberto Silva, também conhecido como Bruxo Vamberto, é uma exceção, não costuma aceitar desenhos e modelos trazidos pelas clientes para que ele confeccione, prefere fazer as roupas ao seu estilo e o que agrada a/o cliente leva, fazendo os ajustes necessários e moldando aquelas peças ao corpo da pessoa e diz: “não tem essa história de trazer o modelo, eu não sou costureiro particular de ninguém, faço as roupas como se fossem para mim, então quem vem a procura já sabe os estilos que vão encontrar na Use Belo”.

Nos alinhavos destacamos o chapéu como um acessório extremamente importante na composição estética dos mestres e mestras da Jurema. Comumente nos terreiros estão dispostos uma grande quantidade do objeto, nas festas públicas as entidades que chegam para celebrar recebem o acessório para se pôr a trabalhar. Fomos ao encontro de alguns vendedores de chapéu na Feira Central de Campina Grande para entender sobre o objeto e como funciona esse mercado.

Os chapéus de couro são produzidos para fins práticos, é parte fundamental da indumentária do vaqueiro que junto ao gibão e a perneira protegem do sol, da chuva e da vegetação espinhosa da caatinga¹⁹⁴. Obviamente que o uso empregado em um contexto ritual difere dessa função primeira, ganhando outros fins quando se encontram nas formas de trabalho dos mestres juremeiros e nos corpos dos seus adeptos/as. Esses propósitos deslocam o foco de uma simples descrição e análise dos objetos, das suas formas, matéria e técnicas de fabricação para uma análise de seus usos e significados empregados nas relações que envolvem seus usuários/as, mas não impede que entendamos onde, quando, e por quem são produzidos, só assim conseguimos compreender a teia de relações

¹⁹² Vaso de barro, cuja borda tem diâmetro muito maior que o fundo.

¹⁹³ Acesso ao produto é imediato. O cliente escolhe a mercadoria, faz o pagamento e já pode levar a compra.

¹⁹⁴ Bioma predominante no interior do Nordeste do Brasil. É caracterizado por um clima semiárido com estações secas bem definidas e uma paisagem adaptada às condições de seca e calor extremos. A palavra "caatinga" tem origem na língua tupi e significa "mata branca" ou "floresta branca", fazendo referência à aparência do horizonte durante a estação seca, quando as folhas caem e as plantas parecem secas e esbranquiçadas.

existentes entre mercado, cultura, religião e sistemas simbólicos. Os estudos da antropologia simbólica vão sugerir que:

Os objetos não apenas demarcam ou expressam tais posições e identidades, mas que na verdade, enquanto parte de um sistema de símbolos que é condição da vida social, organizam ou constituem o modo pelo qual os indivíduos e os grupos sociais experimentam subjetivamente suas identidades e status (Gonçalves, 2007, p. 21).

No estado da Paraíba o município de Cabaceiras¹⁹⁵ é uma referência não somente na produção de artigos em couro, mas também como a cidade que menos chove no país e também bastante conhecida por atrair produções cinematográficas se tornando a “Roliúde Nordestina”, local onde foi filmado o Auto da Compadecida. Cabaceiras possui um dos maiores rebanhos de ovinos e caprinos do estado. É um grande celeiro de artesanato em couro e a partir da pele de bode, curtida através de processo vegetal são utilizados na confecção de bolsas, sandálias, cintos, coletes, gibões, chaveiros, celas, arreios e o tradicional chapéu de couro¹⁹⁶. Segundo José Carlos Castro, presidente da ARTEZA¹⁹⁷ afirma que: “a grande vantagem de se trabalhar com o couro de caprinos e ovinos é a elasticidade, a facilidade com que ele ganha forma, diferente do couro de boi. Sobre as etapas do processo de produção do chapéu de couro pontilhamos/transcrevemos aqui:

- O couro do animal é levado para o curtimento vegetal.
- Tratamento do couro.
- Corte.
- Molha o couro para ficar mais elástico e assim ser colocado nos moldes.
- Ganham forma e vão para a secagem.
- O chapéu ganha a aba que vai proteger o rosto do vaqueiro do sol. Na Paraíba ela se caracteriza por ser curta, em regiões como a Bahia ela costuma ser maior.
- Vai para a máquina de costura reta receber o acabamento.
- Desenhos e aplicações ficam por conta da máquina a mão, que apesar de ser mais trabalhosa é quem vai dar riqueza de detalhes ao chapéu.

¹⁹⁵ Localizado no Cariri paraibano, situada a 180km da capital João Pessoa.

¹⁹⁶ Segundo <http://cabaceiraspb.weebly.com/accedilatildeo-social.html> Acesso em 14/09/2023.

¹⁹⁷ Cooperativa situada no Distrito de Ribeira à 14Km da cidade, reúne 8 fabricas de artefatos em couro, seis com sede no próprio distrito e duas em Cabaceiras. Atualmente mais de 300 pessoas, que antes não tinham renda, estão envolvidas no trabalho de produção de artefatos, inclusive na fabricação do chapéu de couro (Ibdem, 2010). Acesso em 14/09/2023.

O comerciante/feirante que preferiu não se identificar, diz que boa parte da produção dos acessórios em couro que chegam à Campina Grande, vem da região do Cariri, da cidade de Cabaceiras e uma parte também de Pernambuco. Na loja é comum o aluguel de algumas peças para figurinos de produções de cinema e teatro. Os valores das peças podem variar a depender do tamanho e modelo.

Imagem 8: produtos em couro. Feira Central de Campina Grande - PB.



Fonte: fotografia e acervo Larissa Lira.

A Feira Central é uma enorme vitrine a céu aberto e com mais alguns passos avistamos outros modelos de chapéus bastante utilizados nos ritos de Jurema.

Imagem 9: variedades em chapéus. Feira Central de Campina Grande - PB.



Fonte: fotografia e acervo Larissa Lira.

De couro, camurça ou palha, de materiais naturais ou sintéticos, modelos diversos, alguns popularizam-se em nomes de personagens como Lampião, Maria Bonita e Luiz Gonzaga. Os chapéus estilo Panamá variam em tamanhos, o menor também pode ser conhecido como “Malandrinho”, indicando a “estética dos malandros”. Os chapéus

variam em tamanhos que vão do 50 ao 58, com valores de R\$ 15,00 à R\$ 150. A seguir um destaque aos chapéus produzidos com material sintético, que da China chegam às feiras brasileiras.

Imagem10: variedades em chapéus. Feira Central de Campina Grande - PB.



Fonte: fotografia e acervo Larissa Lira.

Os modelos de chapéus femininos que são utilizados por algumas mestras de Jurema, são facilmente encontrados no comércio da região. Comumente adquiridos como um chapéu de passeio, para proteger do sol, em praias, piscinas e etc. Há uma elaboração/produção do chapéu até que ele chegue no corpo da juremeira, será enfeitado com flores, fitas e retalhos da mesma estampa da roupa da mestra. Os valores dessas peças variam entre R\$ 15,00 e R\$ 30,00.

Imagem 11: chapéus femininos no comércio da cidade de Campina Grande – PB.



Fonte: fotografia e acervo Larissa Lira.

Ao ouvir o juremeiro Pai Beto de Xangô numa aula de campo¹⁹⁸ (palestra sobre os usos dos objetos e a consagração dos instrumentos na Jurema Sagrada, realizada no terreiro) afirmar que: “a coroa do mestre é o seu chapéu”, me fez refletir sobre a importância do instrumento e já me fazia pensar sobre as variedades existentes e o que cada coroa representava e como identificava cada mestre juremeiro. Foi com essa inspiração que montei a exposição fotográfica: *A Coroa do Mestre*, no mesmo ano (2018) para exposição em evento realizado na Universidade Federal da Paraíba¹⁹⁹:

Imagem 12: exposição A Coroa do Mestre, realizada na UFPB. João Pessoa – PB, 2018.



Fonte: fotografia e acervo Larissa Lira.

A exposição contou com 13 fotografias de minha autoria, é parte do meu trabalho e coleta de campo que vem sendo realizado desde 2015 nos terreiros paraibanos e que registrou uma dezena de estilos de chapéu, que identifica a variedade de entidades, histórias e memórias representadas na estética do culto da Jurema. A exposição representou a abertura deste trabalho que agora apresento em formato tese.

Em conversas informais com as pessoas de terreiro e nas entrevistas com os costureiros da cidade de Campina Grande se repetiu o nome de um vendedor e de uma loja de tecidos. O vendedor é o Marcelo Xavier Targino, 67 anos, natural da cidade de Campina Grande, que há 53 anos trabalha no comércio local, atualmente trabalha na loja *Luz Tecidos*, que está entre as maiores lojas de tecido da cidade. Eu já conhecia a loja e também o Marcelo antes de o entrevistar, ele é o vendedor que atende a minha mãe há muitos anos, sempre oferecendo o melhor quando o assunto é panos para bordar, toalhas e tecidos em geral. Na fala da minha mãe tem um pouquinho de história; “minha filha, eu

¹⁹⁸ As aulas de campo realizadas no ano de 2018.2, foi parte do cumprimento das experiências e atividades relacionadas a disciplina: *Afetos e sensibilidades nos estudos de religião, gênero e política* ministrada pelo prof. Dr. Eduardo Meinberg no Programa de Pós-graduação em Ciências das Religiões (PPGCR/UFPB).

¹⁹⁹ Promovido pela ABHR (Associação Brasileira de História das Religiões, realizado na cidade de João Pessoa em abril de 2018.

compro tecido da mão do Marcelo desde quando ele trabalhava na Casa José Araújo e Sr. Luiz que hoje é o dono da loja, era vendedor junto com Marcelo”. Conhecido pela sua simpatia e bom atendimento, expressa com alegria a oportunidade de conhecer e ter uma grande clientela do povo de terreiro da cidade. “Esse pessoal de Campina Grande uma boa parte do povo de terreiro compra aqui comigo” (Marcelo Xavier, 2022). Quando pergunto qual o segredo para trabalhar com tanto gosto e entusiasmo no comércio por tantos anos, ele fala a receita:

O segredo é a gente fazer a coisa por amor né? Eu trabalho nessa profissão há cinquenta e três anos, me identifiquei com ela. Sou formado em administração de empresa, mas sempre trabalhei com tecidos. Administrei a Casa José Araújo durante dez anos; administrei uma loja aqui em Campina Grande que chamava Girafa Tecidos por dezessete anos; trabalhei no Paloma Tecidos como gerente e trabalhei na Esplanada como subgerente. Então aposentei-me e pelo amor que eu tenho a profissão e o respeito que eu tenho pela clientela, me fez a voltar ao comércio como vendedor né? Porque tenho um conhecimento muito vasto, uma clientela muito boa, então isso me faz todo dia eu ser o novo Marcelo. Apesar de ter essa idade me sinto jovem né? Pra atender o pessoal com muito carinho, muito amor e com muita dedicação (Marcelo Xavier, 2022).

A entrevista com Marcelo também foi realizada na loja e em horário comercial, com autorização de Sr. Luiz, o dono do estabelecimento. Pelo Whatsapp combinamos melhor dia e horário para o encontro. A receptividade do dono da loja também foi bastante positiva, vibrando com a realização da pesquisa e pelo reconhecimento do seu funcionário-amigo pelo trabalho realizado por mais de cinco décadas. Marcelo conta que, há por parte de algumas pessoas, sejam vendedores/as e até mesmo por parte da clientela religiosa mais radical algumas resistências quando o assunto é o respeito à diversidade religiosa: “Já viu episódios de alguns vendedores/as preferir não atender a clientela de terreiro, por preconceitos”. E mais:

Por exemplo, eu estou atendendo um cliente que é evangélico, católico, ou até mesmo de outra religião e quando chega uma pessoa de terreiro que quer um tecido para suas roupas, já aconteceu de o cliente dizer: “Marcelo daqui a pouco eu venho”. Sinto que eles acham que se misturando, estão até pecando, principalmente aqueles mais radicais. Preferem nem ouvir as pessoas de terreiro falar. Eu já não noto esse tipo de preconceito vindo das pessoas de terreiro e sim de outros segmentos. Para mim todos são clientes, o dinheiro de um é igual ao dinheiro do outro, nisso eles são todos iguais (Marcelo Xavier, 2022).

Óbvio que não é exigido de um interlocutor como ele um domínio sobre especificidades das variadas tradições religiosas afro-ameríndias, e sim o profundo entendimento sobre os materiais que ele vende para atender a esse diverso público de juremeiros/as, umbandistas, candomblecistas e outras religiões.

Vale destacar que a clientela de terreiro é uma parcela vantajosa no saldo das vendas, as roupas confeccionadas, principalmente as femininas usam uma grande variedade de tecidos, metragens consideráveis, uma saia rodada para uma mestra leva em tono de 6m a 7m de tecido, fora os tecidos para a confecção do forro e das saias de armação. Isso para falar dos tecidos, sem pontuar aviamentos, acessórios e tantos outros elementos que se somam a produção dos corpos e dos espaços na preparação dos rituais. E sim, a hipótese inicial se confirma, quando o comércio se apresenta em expansões constantes, acompanhando os frêmitos ar do tempo, atualizando-se e mantendo uma clientela fiel.

A seguir, um registro que fiz muita questão em fazer, junto a Marcelo e Sr. Luiz. Quando me vi junto deles, lembrei da minha mais velha, minha mãe, que os conhece a muitos anos, mas naquele momento era eu que estava ali junto a eles em outro papel, que não somente de cliente, mas enquanto pesquisadora. Para mim, só mais um laço dessa teia de encontros e reencontros.

Imagem 13: Marcelo Xavier, Larissa Lira e Sr, Luiz, em Luiz Tecidos. Campina Grande – PB,2022.



Fonte: Acervo Larissa Lira

No mercado de tecidos da capital paraibana foram citadas duas lojas: Paloma Tecidos²⁰⁰, no mercado desde 2002 e a loja Casas C. Araújo²⁰¹ e uma loja de aviamentos: O Ponto do Crochê²⁰², todas localizadas no centro da cidade, conhecidas por disponibilizar uma maior variedade de materiais.

Cada voz, a cada retalho que vai dando forma e contorno a esse trabalho fui testemunhando o surgimento de uma trama, cada ponto em alinhavo é uma soma na peça que parece não ter um ponto final. Profissões que ganharam à margem como lugar de resistência e sobrevivência, são vitrines para serem apreciadas neste trabalho. A arte têxtil e as vidas que a compõem costuram pelo avesso de uma estrutura elitizada, capitalista e violentamente excludente, passam como fios invisíveis pela estrutura que elegeu como qualificadamente importantes os/as profissionais e profissões de seu interesse. É no comércio, é na feira, com feirantes, onde para nós tudo começa e nada termina!

Ao analisarmos o cenário do mercado de objetos litúrgicos no contexto da Jurema, torna-se evidente a complexa teia de relações sociais, econômicas e espirituais que permeiam essa esfera. A partir da observação das interações entre os comerciantes, os consumidores/as e as práticas religiosas, podemos constatar a vitalidade e a adaptabilidade desse mercado, bem como sua profunda ligação com a preservação e a evolução das tradições culturais juremeiras. Além de servirem como ferramentas essenciais para a expressão espiritual e o culto ritualístico, os objetos litúrgicos desempenham um papel fundamental na economia local, sustentando comunidades e promovendo a transmissão de conhecimentos tradicionais de geração em geração. Ao compreender a complexidade desse mercado, esperamos ter contribuído para uma apreciação mais profunda da intersecção entre o sagrado e o profano, bem como para a valorização da importância do comércio e da produção desses objetos como parte integrante do tecido cultural e religioso da Jurema na Paraíba.

3.2 – Do ofício à clientela, quem cria os trajés?

Transformar uma peça de tecido em uma roupa é uma prática antiga e, muitas vezes, de menor valor, por remeter a um fazer prático, muitas vezes artesanal e doméstico. Porém, transformar uma matéria têxtil em um objeto que envolve, protege, adorna e até mesmo altera a forma de um corpo, dando novos significados e sentidos a este corpo, interferindo, inclusive nas relações

²⁰⁰ Localizada na Rua Santo Elias, Nº 277 – Centro, João Pessoa -PB.

²⁰¹ Localizada na Rua R. Ten. Retumba, 43 - Centro, João Pessoa – PB.

²⁰² Localizada na Rua R. Silva Jardim, 738A - Centro, João Pessoa – PB.

peçoais e sociais e nas representações socioculturais é um processo que envolve muitos outros saberes (SABRÁ, 2009).

Só faz quem sabe! Essa seção reflete sobre o aperfeiçoamento no conhecimento da cadeia de fabricação das materialidades que compõem os trajes juremeiros. Ouvimos quem faz para entender o processo de produção, feitura dos trajes e montagem dos adereços que compõem essas indumentárias.

Pesquisas realizadas sobre o Candomblé, a dimensão espetacular de seus rituais²⁰³, a super valorização da representação cênica das cerimônias²⁰⁴ e as formas de fazer axós e tecer axès²⁰⁵ trazem reflexões e parâmetros importantes para pensar a realidade não distante da produção estética elaborada para os ritos de Jurema na Paraíba. Ao falar de *hipertrofia ritual*, Reginaldo Prandi aponta a espetacularização dos ritos de Candomblé envolta num infundável exercício de reelaborações e enriquecimento material e estéticos, ao passo que afirma a falência moral de uma religião que se preocupa com um apuro estético e fausto de suas apresentações e pouca preocupação com virtudes e sentimentos religiosos de seus fiéis (2005). Na fala do autor citado, a produção estética de terreiro se conecta ao universo do carnaval e das escolas de samba.

Notadamente no Rio de Janeiro e em São Paulo, onde os profissionais que ditam a moda no candomblé são, em geral, os mesmos produtores estéticos das escolas de samba, não é difícil perceber como o desfile de carnaval antecipa as preferências em desenho e material que vestirão e adornarão os orixás em transe nos barracões de candomblé naquele ano (Prandi, 2005, p. 152).

O autor aquece uma importante discussão sobre a relação existente entre cultura, religião e comércio e que será ainda mais discutido pela sua orientanda, Patrícia Ricardo, que reforça: “carnaval e candomblé se aproximam e se influenciam no que diz respeito à expressão estética” (2007, p. 03). Para Eufrazia Santos (2005):

É visível o diálogo entre os terreiros de candomblé e o universo das escolas de samba, diálogo que se reflete na idealização e confecção das roupas rituais, destacando-se o uso crescente de plumas, lantejoulas, areia brilhante, canutilhos e paetês. Esse diálogo não se circunscreve ao traje de baiana, já há muito tempo incorporado à estética carnavalesca. Falo aqui de um padrão

²⁰³ Tese de doutorado de Eufrazia Cristina Menezes Santos: *Religião e espetáculo: análise da dimensão espetacular das festas públicas do candomblé* (2005).

²⁰⁴ Em pesquisas realizadas por Reginaldo Prandi, entre elas: *Segredos Guardados: Orixás na alma brasileira* (2005).

²⁰⁵ Tese de doutorado de Patrícia Ricardo de Souza: *Axós e Ilequês: rito, mito e a estética do Candomblé* (2007).

estético das escolas de samba que valoriza o brilho e o aparato; abusa do contraste das cores e estimula o exagero das formas” (Santos, 2005, p.76).

Se na região Sudeste as religiões afro-brasileiras se costumam com o Carnaval nessa fusão estética e mercadológica, nessa altura da investigação e análise do nosso campo de pesquisa posso afirmar que no Nordeste as religiões afro-ameríndias se alinham com as festividades juninas, festas populares que movimentam e aquecem o comércio de muitos estados, propicia o contato com a moda e tendências ditadas pelos mercados de tecidos e aviamentos, influenciando diretamente as composições que serão vistas nos terreiros de Jurema dessas regiões. A realização das festas juninas constitui parte importante da cultura brasileira e a cidade de Campina Grande (PB) se destaca no cenário nacional e internacional como palco do Maior São João do Mundo, o que resulta em disputas com o estado vizinho e a cidade de Caruaru (PE) que conforme anúncios da prefeitura na próxima edição em 2024 terá 72 dias de festa, de abril a junho, enquanto Campina Grande festeja em 30 dias os santos juninos e as muitas manifestações culturais que envolvem esse festejo; comidas típicas, forró e quadrilhas. Nesse cenário não é difícil encontrar quadrilheiros/as²⁰⁶ nos espaços religiosos seja como adeptos/as ou como costureiros de terreiros.

Em Campina Grande encontramos com Rodrigo Silva, já apresentado em seção anterior aqui da nossa tese e que traz na sua fala a experiência enquanto candomblecista, quadrilheiro, professor e que há 23 anos se dedica ao universo da costura, o que lhe fez ser reconhecido como um costureiro de luxo, por mais que no início dessa trajetória alguém tenha dito: “É a última vez que lhe ensino, você não leva jeito pra coisa”. Rodrigo conta que o universo das quadrilhas foi a sua primeira inspiração tanto para aprender a bordar como também a costurar, iniciou num tempo em que as quadrilhas não tinham recursos financeiros para fazer seus figurinos, os dançarinos/as se envolviam nessas produções, eram realizadas oficinas para a confecção dessas peças e foi aí onde nasceu o seu ofício de costureiro. É a cultura impulsionando formas de vida, trabalho e renda! A mesma pessoa que inspirou Rodrigo no universo da costura (Maria) era quadrilheira e

²⁰⁶ De acordo com a legislação, é considerado quadrilheiro junino todo profissional que utiliza meios de expressão artística cantada, dançada ou falada, e que são transmitidas por tradição popular nas festas juninas. Vale destacar também que em 2011, a então presidente Dilma Rousseff sancionou uma lei que instituiu o Dia Nacional do Quadrilheiro Junino, a ser comemorado anualmente em 27 de junho. Disponível em <https://www12.senado.leg.br/radio/1/noticia/2023/06/29/congresso-nacional-vai-celebrar-o-dia-nacional-do-quadrilheiro-junino#:~:text=De%20acordo%20com%20a%20legisla%C3%A7%C3%A3o,tradi%C3%A7%C3%A3o%20popular%20nas%20festas%20juninas>. Acesso em 03/11/2023.

conhecida também por costurar roupas de terreiro. Foi quando ele entendeu que esses universos poderiam estar alinhados e gerar mais uma renda e assim, há 17 anos costura para o público de terreiro (candomblecistas, umbandistas, quimbandeiros/as e juremeiros/as). O relato a seguir se faz muito importante nas costuras desses temas levantados nas reflexões que inicia essa seção:

É praticamente impossível dissociar os ritos populares das questões religiosas, afinal são os mesmos agentes que fazem as duas partes existirem. Falar de terreiro é falar de cultura, falar de tradição é falar de cultura, as manifestações de terreiro é tradição, é cultura. É grande o número de pessoas que fazem parte das quadrilhas e que estão lá nos terreiros também. É importante perceber como os terreiros acompanham a evolução das quadrilhas, se você parar para analisar, enquanto as quadrilhas usavam chita, os terreiros também usavam; aqui em Campina Grande começou a surgir a moda de *corselets*²⁰⁷ nas quadrilhas, daqui a pouco os *corselets* foram parar dentro dos terreiros para vestir mestras e pombogiras; as saias com estruturas de bambolê que vestem as baianas das escolas de samba também chegaram aos terreiros, tudo sempre visando o sentido do aumento do volume, de identificar uma realeza, afinal, o volume das antigas anáguas utilizadas diziam a posição social de quem as vestiam e hoje não é diferente, quanto mais armado, mais bonito (Rodrigo Silva, 2022).

Jamais teria acesso a uma fala dessa natureza se o interlocutor não tivesse essa experiência enquanto quadrilheiro. Foram vários os alinhavos feito por Rodrigo entre esses universos. O *corselet* é uma peça que destaca e referencia Rodrigo enquanto costureiro, seus *corselets* são conhecidos pela beleza e qualidade. Voltaremos a falar sobre essa peça mais adiante. Quando pergunto sobre as questões de abastecimento de materiais para a confecção das roupas, ele relata um episódio que evidencia a relação comercio e cultura.

Precisei de um material, era uma passamanaria²⁰⁸ com umas medalhas, a roupa que eu estava produzindo era para uma cigana. Fui na loja de aviamentos e a moça me disse que não tinha mais o material que eu procurava, porque eles eram sobras de aviamentos das quadrilhas e como não havia tido quadrilha por conta da pandemia, elas não tinham feito pedido dos materiais. Mais uma vez a gente vendo que as quadrilhas influenciam o comércio local e

²⁰⁷ Tem a função de corrigir a postura, dar suporte abdominal e delinear de forma destacada o contorno da cintura. Enquanto o *corset* era originalmente uma peça de vestuário interna, o *corselet* foi concebido para brilhar, tanto como peça de roupa interior quanto como uma estrela em seu próprio direito em um look externo. Essa é a magia do *corselet*, uma variação mais moderna e menos restritiva do *corset*, surgida principalmente nos anos 50, quando a moda exigia silhuetas mais finas, mas sem o desconforto dos *corsets* vitorianos. Disponível em: <https://zanotti.com.br/blog/qual-a-diferenca-voce-sabe-corset-corselet-espartilho-e-corpete/> Acesso em 03/11/2023.

²⁰⁸ A passamanaria, ou *passementerie*, é uma arte decorativa especializada em fabricar detalhes têxteis elegantes. Geralmente, é aplicada para embelezar cortinas, móveis, roupas e outros acessórios.

consequentemente também o que se chega nos terreiros. Aqui a gente vai ter acesso a uma variedade de materiais de aviamentos para as roupas de terreiro através do abastecimento das lojas para a confecção das roupas de quadrilha. Os lojistas não pensam inicialmente nos terreiros, eles pensam em abastecer as lojas para a demanda da maior festa popular da nossa região, é aí que as quadrilhas fomentam o comércio local e inspiram outras produções (Rodrigo Silva, 2022).

Entre os costureiros/as entrevistados/as foi uníssona a fala quanto ao mercado paraibano ainda deixar bastante a desejar na variedade de tecidos e aviamentos disponíveis no comércio. Essas pessoas acabam se deslocando para o Mercado São José em Recife - PE, ou até mesmo fazendo encomendas em outros mercados na região Sudeste, como São Paulo ou Rio de Janeiro, haja vista as facilidades do comércio on-line. Segundo Rodrigo Silva (2022): “as/os clientes pagam caro e desejam ter exclusividade nas peças, eu não posso fazer roupas com os mesmos tecidos para pessoas diferentes dentro de uma mesma festa”. A produção de peças exclusivas é uma outra linha que costura as falas dos costureiros/as. O ineditismo acelera uma corrida pela diferenciação/distinção, movimentos muito comuns no universo da moda.

Na semi-estruturação das entrevistas havia o intuito de entender a relação e negociações existente entre costureiro-médium-entidade. Seria a entidade a cliente, ou o gosto da/do médium prevalecem na escolha das roupas? As respostas abrem fendas²⁰⁹ para muitas reflexões acerca do que é produzido, do que deve ser mantido, do que pode ser renovado/inovado, o que é tradição, o que se perdeu e o que se ganhou com o tempo. Nesse sentido a figura do costureiro/a é um retalho fundamental, é ele/ela quem atende aos pedidos, realiza o desejo das criações, é quem sabe as medidas dos corpos, ao passo que precisa também entender/conhecer as referências que identificam as entidades que aguardam pelos seus trajes.

A percepção do costureiro Rodrigo Silva é de que:

Existe muito a vontade da matéria, dos “cavalos”, como chamamos as pessoas que carregam as entidades. A entidade para ser entidade não necessita estar trajando alguma coisa, em outros tempos, se você tivesse com um pano amarrado na cintura a entidade estaria pronta para fazer parte daquele festejo. Óbvio que não seria esteticamente bonito, mas ela não deixava de aproveitar o momento pela ausência de uma saia por exemplo (Rodrigo Silva, 2022).

²⁰⁹ A fenda é um detalhe que dá abertura na peça, podendo ser grande ou pequena e feita em diversos tipos de tecidos e roupas.

Essa é uma reflexão que comumente aparece quando as produções vão se distanciando da simplicidade, do “tradicional” e se aproximando do luxo, da estetização do culto, da modernização dos materiais e da espetacularização das festas. Ainda segundo Rodrigo Silva (2022):

Eu me choco quando eu escuto que a entidade escolheu! Porque me parece que as entidades esqueceram da chita, da cambraia, do bico de cambraia. Hoje elas reconhecem tafetá, seda, cetim, rendas e tecidos mais luxuosos como o guipir. Eu me pergunto de onde essas entidades trazem essa memória, se naquele tempo não existia essas variedades? É nessa glamourização que as mestras estão atualmente se confundindo com as pombagiras, essas dimensões se aproximam e isso está expresso nas roupas (Rodrigo Silva, 2022).

Quando as roupas de uma mestra e de uma pombagira começam a se confundir, uma peça entra em cena, o *corselet*. A composição do *corselet* com as saias tem sido muito aceita, está bastante popularizada também entre as mestras em seus momentos de festa, é uma peça com muitos detalhes, traz uma glamourização ao traje, como também sensualidade, a cintura perde e os seios ganham em tamanho e volume. Quando produzida para corpos masculinos, por vezes é colocado um preenchimento no local dos seios. Segundo o costureiro Vamberto Silva (2022): “o *corselet* é a parte que as pessoas mais olham”. E nesse sentido, há um interesse dos costureiros em produzi-las, são vitrines vivas bastante atrativas aos olhos de quem vê. O *corselet* é bastante utilizado também por manifestações de entidades ciganas. Para Joseilton Gomes (2021): “as roupas para as mestras precisam ser mais compostas, por mais que as senhoras mestras: Ritinha, Paulina, Luziara, gostem do *corselet*, eles precisam ser mais compostos”. O que parece de fato distinguir as produções estilizadas entre as pombagiras e as mestras juremeiras são as cores, o preto e o vermelho não entram na cartela de cores escolhidas para as mestras. Ainda segundo o costureiro Joseilton Gomes (2021): “Não consigo imaginar uma mestra Luziara de roupa preta, toda de preto, não consigo ver uma mestra toda de preto, pode até ter por aí, mais enfim...”. Quando pergunto ao costureiro sobre as peças que compõem o traje de uma mestra ele nos diz:

Elas gostam muito de saias armadas, tenho pra mim que sejam referências da época em que viveram, as escravizadas não podiam usar as saias armadas, era um privilégio das senhoras, e hoje a Jurema trás as saias armadas para as mestras. Aí vem uma calça por baixo, depois vem as saias de armação, vem a saia do forro e uma saia principal, a saia de cima. Aí vem a questão da blusa, não é camisu, o camisu é do orixá, a roupa da mestra é uma blusa, que vai ser conforme o gosto da entidade, ela pode ser uma blusa com elástico na cintura pra acinturar, pode ter um babado ombro a ombro, dar pra criar alguns modelos. Algumas gostam de usar turbantes na cabeça, outras gostam de

penteados com rosas decorando, ou chapéus decorados (Joseilton Gomes, 2021).

Por mais que eu tenha registrado a fala de várias pessoas que confirmam que as entidades tem uma história, dizem quem foi, aonde se passaram, porque estão ali naquele corpo, confirmam suas predileções, afirmam nos pontos cantados traços da sua identidade, ao que parece, em alguns momentos o corpo que está vestindo também interfere e acaba por deixar sua marca na produção. Segundo o costureiro Vamberto Silva (2022):

A entidade não tem vaidade, a vaidade é humana, o espírito veio fazer caridade, trabalhar, ele não está preocupado com o que ele vai se vestir, ao incorporar ele já está vestido, a partir do momento que ele incorporar já está vestido. O médium é quem tem essa vaidade (Vamberto Silva, 2022).

A vaidade apontada pelo Bruxo Vamberto (como também é conhecido), é o que acaba também acelerando o ritmo das produções, aquecendo as encomendas e conseqüentemente movimentando os comércios, gerando trabalho e renda aos costureiros/as e desafios de peças cada vez mais elaboradas. Nessa linha tênue parece residir mais um “cruzo”. Ao mesmo tempo que é realizado o gosto da “matéria”, as entidades também marcam suas exigências. A vaidade se soma a vontade do/a médium em querer ofertar o melhor para sua entidade, como também é atravessada por um desejo em dar uma satisfação social ao público hávido por novidades e preparados/as para críticas. Ainda segundo Vamberto:

Os adeptos criticam exageradamente, se hoje eu vestir Maria Molambo com uma roupa de chita, no dia seguinte vem os comentários: “Vamberto está destruído, sempre usou tecidos caros e agora está usando chita”. Por comentários desse tipo as pessoas acabam trazendo tecidos caros para Jurema, que é um culto ameríndio, mas querem também mostrar que tem condições de colocar um tecido caro, não foi a Jurema que exigiu (Vamberto Silva, 2022).

Fato é que há exigências e disputas sociais em cena! A Maria Molambo de que fala é a sua pombagira, O juremeiro também trabalha com o mestre José de Aruanda, que se veste sempre com roupa social masculina, de terno preto, camisa social, nem sempre usa gravata, o seu chapéu é estilo country e suas guias de Jurema é parte da composição. Ele conta que: “Meu mestre não aceita que eu esteja de cílios, de unha pintada, que eu esteja maquiado, e se eu tiver montado (com maquiagem) ele não vem, eu preciso estar preparado para recebê-lo”. Na fala percebemos que a agencia do mestre é priorizada e respeitada.

Imagem 14: mestre José de Aruanda do juremeiro Vamberto Silva. Bayeux - PB, 2018.



Fonte: Youtube Bruxo Vamberto

O juremeiro, quimbandeiro e costureiro, Vamberto Silva, é também quadrilheiro, está envolvido com o universo das quadrilhas do seu município, Bayeux-PB, a quadrilha a qual tem ligação é a Dona Xita, tricampeã Bayeuxense, campeã Santareense e eleita a 5º melhor da Paraíba²¹⁰. Em pesquisa as suas redes sociais encontramos uma coleção de

²¹⁰ Informações que constam na rede social da quadrilha Dona Xita: <https://instagram.com/junina.donaxita?igshid=MTk0NTkyODZkYg==> . Acesso em 21/11/23.

vestidos produzidos pelo “Bruxo” para o culto de Jurema e que merece estar na nossa vitrine de imagens como forma de conhecermos/divulgarmos a produção do costureiro:

Imagem 15: trajes femininos produzidos pelo costureiro Vamberto Silva. João Pessoa -PB.



Curtido por **tobiasfelixpereira** e outras pessoas

bruxo.vamberto Mais uma coleção de vestidos feitos por mim adquiridos por essas lindas!!! Obrigada pela confiança a todaaaaas!!! 🦋🔥 Quem tiver interesse só me chame no WhatsApp o número está na minha Bio 🙏

Fonte: Instagram @bruxo.vamberto.

Vestidos amplos com saias de armação, tecidos estampados, florais, liso acetinado, decotes variados, usos de bicos e fitas na barra das saias são os destaques da produção.

O costureiro Josildo Brito, é juremeiro, trabalha com o mestre José da Pinga, que se veste de calça e camisa social (branca e azul), chapéu de palha, trabalha descalço e gosta de tomar cachaça. Ele é quem costura a roupa do seu mestre e o considera como se fosse alguém da sua família. Quando pergunto sobre as questões que envolvem as inovações das roupas no culto de Jurema, nos diz:

Cada vez mais as coisas vão evoluindo, não tem como a gente impedir, as pessoas vão tendo mais condições, aí vão investindo mais no quer comprar. Antigamente só quem trabalhava era os homens, as mulheres nem podiam trabalhar né? Não tinham seu dinheiro, o que impedia elas realizarem suas vontades. Hoje que bom que as mulheres trabalham, tem mais uma ajuda financeira e tudo isso reflete no poder aquisitivo para compra das coisas da religião (Josildo Brito, 2022).

Se as roupas femininas é quem dinamiza o mercado/produção para o culto da Jurema como já pontuado, o direito ao trabalho, renda e independência financeira da mulher vai fazer toda diferença na movimentação desses processos. E completa:

Nem sempre quem tem mais paga mais pelas roupas, tudo depende do tecido que se quer, tem tecido que custa R\$500, R\$600 reais o metro. É a mesma coisa de uma pessoa querer me dar uma coisa, eu vou aceitar, ela não tá me dando? Tem condição pra dar? Eu vou aceitar. Eu acho que é do mesmo jeito com a entidade, se a gente quer dar ela pode aceitar, mas ela fala a cor que ela veste e que ela não veste! (Josildo Brito, 2022).

De todos/as costureiros/as entrevistados, nenhum/a passou por cursos de corte e costura, a curiosidade, o gosto por roupas de qualidade, a necessidade e a até mesmo a espiritualidade levaram ao encontro com a máquina e com o ofício da costura. Outra linha que costuram essas falas diz respeito a sacralidade do ofício e do que é produzido, como algo sagrado. Segundo Joseilton Gomes (2021): “para mim, a roupa do Orixá e a da entidade de Jurema, tem a mesma importância sagrada de que um assentamento²¹¹, tem a mesma importância.”. Comparar a roupa a um assentamento é dar um mesmo grau de importância a toda materialidade construída para fins rituais. Para Rodrigo Silva (2022): “A roupa é a identificação da entidade, na construção da roupa está construindo essa identidade, ela começa a ser sagrada daí, a partir do momento que você está construindo, realizando naquela intenção”.

²¹¹ O assentamento, é o local onde estão assentados (guardados) toda a materialidade consagrada que se submete as cerimônias rituais.

Num processo de sintonia com o sagrado ou de sacralização da materialidade é que alguns costureiros/as ritualizam o momento de confecção das roupas. Vamberto Silva (2022) destaca que só costura a noite, dando a entender que existe uma magia/ritual dele com o horário escolhido e que as inspirações só acontecem dentro do terreiro, onde hoje também está localizado o seu ateliê. Rodrigo Silva (2022), costuma costurar com uma vela acesa ao seu lado, as vezes um incenso, elementos que o conecte com a espiritualidade. É comum nos relatos, diálogos com a entidade, dona/o da roupa que está sendo produzida. A costureira Elaine dos Santos (2022) diz que sente a mestra Paulina supervisionando o que está sendo produzido e acredita que as inspirações recebidas vêm da mestra juremeira. Para o costureiro Josildo Brito (2022) a concentração e inspiração estão em jogo e para quem a entidade tem o poder de interferir no que está sendo confeccionado. Ao falar sobre isso relata um episódio:

Estava fazendo a roupa para D. Sete Encruzilhada (pombagira), sou o costureiro de confiança dela. Eu queria fazer de um jeito diferente do que tinha sido combinado e chegou um momento que a máquina parou de funcionar, quando voltou, quebrou agulha, embolou linha e quando eu puxava pra fazer um franzido não dava certo, a linha torava. Na inspiração percebi que era porque eu queria fazer diferente e quando voltei a fazer do jeito que ela gosta, tudo fluiu e deu certo. Eu acredito que a entidade interfere no que está sendo produzido, a gente precisa estar atento aos sinais que aparecem no momento de produção das peças pra entidade (Josildo Brito, 2022).

Óbvio que essas inspirações nem sempre chegam como um encantamento, outras conexões tem colaborado no refinamento dos modelos exigidos pela clientela, atentas/os que não é somente o gosto das entidades que está em jogo como pontuamos, o acesso à internet rompe fronteiras antes inacessíveis, as inovações nas roupas é parte das múltiplas transformações vivenciadas num tempo cada vez mais tecnológico. Sobre o processo de recebimento de pedido da cliente Joseilton Gomes (2021) conta:

Ela quer fazer uma roupa pra mestra, uma mestra que é totalmente diferente de pomba gira. Então ela vai dizer o que a mestra dela gosta, olha ela gosta muito de roupa amarela, aí ela gosta de blusa com babado, no peito ou babado na manga. E a gente vai, eu vou ver ela, vai procurando foto, ela salva uma foto de uma e facilita pra mim quando ela salva uma foto de alguém que ela já viu algum terreiro ou internet, e a gente tem que fazer conforme o gosto da/do cliente e da entidade que o cliente tá pedindo. A gente tem que seguir esse padrão (Joseilton Gomes, 2021).

Na fala do costureiro Rodrigo Silva (2022): “esses padrões estão muito presentes no imaginário que é construído sobre aquela entidade, das figuras, das estátuas em gesso, as pessoas querem trazer aquela representação para o real”.

Vale destacar que nem sempre essas representações materiais existiram, as imagens foram chegando aos mercados com os fluxos do tempo. Quando Câmara Cascudo escreveu a sua obra clássica, *Meleagro* (1978) destacou: “Não há no Catimbó objetos destinados a recordar os “mestres”, fetiches que simbolizem esses “guias”, como nos Pejís baianos. Nunca avistei uma representação material dos mestres” (p.167). As pesquisas vão atualizando as etnografias realizadas, e hoje poderia dizer a Câmara Cascudo que sim, já avisto imagens de mestres e mestras do Catimbó-Jurema nos mercados e nos pejís²¹².

Imagem16: imagens de mestres e mestras da jurema em gesso



Fonte: imagens da internet da loja Catimbó-Jurema.

Mestre Gerson, Joana Pé de Chita, Zé da Virada, Mestra Luziara e o Mestre Junqueiro, são algumas das entidades que acabam inspirando a construção de outras materialidades. Em momento algum perdemos de vista a perseguição sofrida pelos antigos catimbozeiros/as, o que impedia o acúmulo de objetos que fizessem referência ao culto, nada era visível, o disfarce foi a estratégia de sobrevivência destas práticas. A existência dessas imagens comunica um “novo tempo”, onde é possível ser visto, lembrado e cultuado. E assim como “padrões” inspiraram a construção das imagens em

²¹² Altar, local onde ficam os símbolos, objetos, velas, flores e outros materiais de uso ritual.

gesso, essas acabam por influenciar “padrões” que se estamparão também nas roupas. O fio dessa meada é difícil de encontrar, mas as costuras se fazem nesse enlinhado de referências e inspirações.

Foi comum entre as falas dos costureiros/as um serviço prestado além da feitura das roupas, eles/elas ficam também encarregados/as de vestir as entidades no dia da festa pública. Pude acompanhar esse momento íntimo por dois anos consecutivos na festa da Mestra Paulina (2022; 2023) com a autorização da própria entidade. Naquele instante ela já estava em terra. No momento da troca da roupa são trocadas também muitas conversas, recados e direcionamentos da festa que está em andamento no salão principal enquanto a mestra está num local reservado se preparando para entrar em cena com seu traje de festa. É um momento muito importante para o/a costureira, minutos de bastante concentração, empenho e entrega para que tudo fique como a mestra deseja. Segundo Elaine dos Santos:

A gente fica naquela expectativa, será que vai dar tudo certo? Eu digo que ela é muito diva ela é uma mulher elegante e quando ela veste essa roupa eu quero que ela entre muito diva na festa dela. O momento de vestir ela é tenso para a costureira, você tem aquele frio na barriga e para mim só encerra quando ela entra no salão, quando eu vejo ela dançando, aí sim, eu vejo que deu tudo certo. Essa roupa é feita pensando no bem estar de Fabrício, que é quem veste, como ela passa muito tempo vestida, quanto mais a roupa for grosseira pode machucar o corpo dele, então a gente pensa em tudo isso, no conforto, visando o bem estar do corpo de Fabrício e a elegância de Paulina. Quando ela sai assim, eu penso: “foi feita por mim essa roupa?” É um orgulho maior do mundo. Cada roupa que eu faço é um pedacinho de mim, é meu nome, é o meu amor por aquela peça (Elaine dos Santos, 2022).

Imagem 17: vestindo a mestra Paulina. Campina Grande - PB, 2023.



Fonte: fotografias e acervo Larissa Lira

Das costureiras/os entrevistados/as, todas/os trabalham de forma individual, sem contratações para execução de suas tarefas com as costuras. Acabam por dar conta das muitas atividades, alguns enquanto lideranças de terreiros, além de professores e outros ofícios. A compra de materiais, o corte, a costura, o bordado, o vestir encantos/as, a venda, o marketing/divulgação e entrega, são etapas de todos esses processos que dificilmente podem falhar na execução, esperam/exigem desses/as profissionais qualidade e pontualidade no serviço, pois as roupas é somente uma parte dos muitos investimentos dos adeptos/as para entrada na religião, cumprimento de suas “obrigações e permanência no culto.

Sobre os materiais mais utilizados, os tecidos sintéticos parecem ganhar um espaço maior se comparado aos tecidos de fibras naturais. O algodão é o tecido natural mais utilizado, a chita perde lugar para a tricoline na confecção das roupas (blusas, camisas, torços) por ser um tecido de melhor qualidade. A qualidade dos tecidos vai interferir diretamente no valor das roupas, quanto mais caro o tecido, mais alto o valor da mão de obra do costureiro/a.

Não registramos nenhuma loja física na Paraíba especializada no segmento roupas de axé até o momento, em contrapartida o mercado da internet tem fomentado e facilitado o acesso a uma diversidade de modelos, estilos, originalidade nos materiais e na montagem das composições. Algumas marcas que vendem de forma on-line, tem seus estoques de mercadorias em casa, mas não em formato de loja física aberta ao público. Nessa altura, vale destacar que nos mercados de algumas cidades paraibanas como Campina Grande e a capital João Pessoa, encontramos lojas físicas de moda evangélica. Podemos constatar neste levantamento inicial/parcial que as marcas tem priorizado o segmento de roupas para o Candomblé. É também de influência de matriz africana as identidades visuais e nomes da maioria das marcas registradas. Destacamos que o mercado virtual tem sido o ponto de vendas e de divulgação da maior parte dos profissionais da costura nesse segmento.

No campo de pesquisa e nos encontros por ele proporcionado apareceu um menor de costureiras, o que nos põe a refletir sobre alguns pontos de inversões, já que social e historicamente o ofício da costura estaria nas mãos das mulheres. Contemporaneamente e no campo paraibano avistamos um maior número de homens/gays em cena. Nos relatos sobre a história de contato deles com o ofício da costura ouvimos coisas do tipo: “meu

pai não aceitava que eu fosse costureiro, naquele tempo homem não podia costurar roupas” (Vamberto da Silva, 2021). São os dilemas entre ofícios e gêneros que começam a aparecer nas estampas desses tecidos.

As intolerâncias religiosas atravessam de forma enviesada vários momentos da vida dos costureiros/as. Já os/as clientes falam de que quando acessam alguma costureira/o que não são da religião para a fabricação de roupas de terreiro, alguns/as não aceitam o serviço por serem roupas ligadas ao universo afro-brasileiro, dizem que não fazem roupas para esse público, preferem não receber o pagamento do que pegar numa roupa para uma pessoa da religião ou suas entidades. Dessa forma, é que as costureiras/os afinadas/os ao universo das religiões afro-ameríndias vão se especializando para atender a um público afeito a produção estética.

Na fala de todos os costureiros/as ficou impressa a satisfação e sentimentos de muita emoção aos ver as roupas no corpo do/da médium e vestindo a entidade. Pai Josildo Brito (2022) se emociona quando diz: “nesse tempo todinho de costura as vezes eu ainda quero chorar quando a entidade sai rodando no salão, porque é um prazer, é uma satisfação fazer aquela roupa que a entidade quis e ver que ela gostou!”.

Ao desvendar os bastidores do processo criativo que permite a confecção dos trajes para o culto da Jurema, emerge uma narrativa vibrante e vital: a voz dos costureiros e costureiras que, com suas mãos habilidosas e corações imbuídos de devoção, dão vida à estética única desse culto em um constante movimento de preservação e inovação. Mais do que meros artifícios, esses/as artistas se revelam como guardiões da tradição, tradutores de símbolos espirituais em formas tangíveis. Suas experiências, técnicas e histórias pessoais são entrelaçadas nos fios e tecidos que vestem as práticas rituais, conferindo-lhes um lugar que transcende o material. A importância dessas pessoas vai além da habilidade técnica; elas são os arquitetos/as da identidade visual do Catimbó-Jurema, contribuindo tanto para a preservação da riqueza cultural e estética, quanto para as inovações que caracterizam essa expressão religiosa. Ao celebrarmos o ofício desses costureiros e costureiras, confirmamos não apenas a maestria de suas mãos, mas também o legado que perpetuam: um testemunho vivo da conexão profunda entre a estética, a espiritualidade e as mãos que moldam as vestimentas sagradas.

3. 3 – Da criação a sacralização: natureza e objeto, corpo e espaço.

*Caboclo chegou, de branco pelo terreiro
Fazendo seu fumaceiro, cachimbo, maracá na mão
Pisando no chão, galho de arruda na boca
Vento soprava com força e mestre na oração (Jurema – Maciel Salu)²¹³.*

Fica a cargo desta seção um trabalho de classificação em termos de códigos cromáticos, composições e simbologias sobre objetos devocionais, adornos que compõem as indumentárias rituais que se fazem presentes e vivas no espaço-corpo e no espaço-terreiro. Um olhar atento a materialidade construída nos permite aprofundar os conhecimentos sobre os significados dos símbolos, elementos materiais e rituais, fundamentais para a manifestação do sagrado que está na natureza e nas coisas que são produzidas a partir dela.

No Catimbó, “herdeiro mais legítimo da bruxaria” (Casculo, 1978, p.77) os objetos constituem a formação da materialidade que sustenta a crença no poder mágico, assumem um papel defensivo, cumprem um papel ativo no conjunto que envolve a magia, a crença e o rito. Somente a experiência vivida por adeptos/as é capaz de nos guiar na compreensão das costuras entre os usos dos objetos sagrados no corpo-espaço-terreiro. Costurado a isso, a minha experiência de participação e observação das práticas em rituais, o que pode me dar a condição de algumas análises, ainda mais perguntas e algumas sem necessidade de respostas, afinal, estamos num campo em que a dimensão do mágico, sagrado, do mistério, estão em pauta, onde não existe a preocupação com definições únicas. Aqui destaco que as manipulações de objetos e materiais é bastante particular entre cada juremeiro/a e cada espaço de culto, são múltiplos os objetos, como são múltiplos também os seus usos nos diferentes rituais. Esses objetos marcam a identidade do culto, como é o caso do cachimbo, da maraca (ou maracá) e das guias (fios de contas), instrumentos que identificam o juremeiro/a e o culto da jurema.

Em setembro de 2018, numa aula de campo (já descrita em nota de rodapé da seção anterior), o Pai Beto de Xangô trouxe aos presentes (alunos/as e adeptos/as do culto, filhas/os da casa) informações importantes sobre a cultura material produzida e necessária para a realização dos rituais de Jurema Sagrada, como ele faz questão em chamar. A sua fala é parte desses recortes e costuras.

²¹³ Ouça a música do pernambucano Maciel Salu. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Y6S4am5bY9A> . Acesso 20/11/2022.

Imagem 18: aula de campo no Ilê Axé Xangô Agodô com Pai Beto, João Pessoa, 2018.



Fonte: fotografia e acervo Larissa Lira.

Esse importante trio de objetos visto na vitrine de imagens (cachimbo, maracá e guia) mantêm uma conexão estreita com a natureza, são fabricados com elementos orgânicos, fortalece a relação existente entre o praticante e a natureza e os elementos contidos nela. A escolha de materiais muitas vezes é fundamentada em crenças tradicionais que atribuem propriedades específicas a certas plantas, árvores ou sementes. Essa conexão simbólica com a natureza reforça a ideia de que os objetos não são apenas ferramentas, mas extensões espirituais e sagradas da prática do Catimbó-Jurema. Os preparos dos objetos e as formas de uso do possuidor/a, portador/a envolvem diversos poderes e saberes mágicos do fazedor/a, da criatura que manipula magia com a natureza e com o que é criado a partir dela, que consagrados em rituais, passam a ser sagrados para quem o possui. “É o trabalho humano que transforma a natureza em objetos, criando esse espelho no qual podemos compreender quem somos” (Miller, 2013, p.90). A sacralização não é apenas um processo ritual, é um ato contínuo de manutenção da conexão espiritual entre a/o praticante, com as entidades e o mundo natural. Esses instrumentos transcendem o material para se tornarem portadores de significado mágico e espiritual.

A árvore da jurema aparece no Catimbó também como amuleto. Segundo Câmara Cascudo (1978):

Amuleto é um objeto mágico passivo, protege, defende, afasta mau olhado, os maus eflúvios. É uma couraça ao redor do corpo. O golpe maléfico não atingirá porque o amuleto age. (...) O talismã é a força mágica ativa, operando a distância, obedecendo à vontade do dono, para o mal e o bem. O amuleto evita. O talismã dirige, manda, obriga. Com o amuleto afasta-se o mal, defende-se da perversidade alheia. Com o talismã faz-se o bem ou o mal, como se deseje. Um dos amuletos essenciais no catimbó é o preparado pelo “Mestre”, lasquinha, pedaço de jurema, embebido no cauim (aguardente), defumado com incenso e que se traz na carteira e as mulheres na bolsa ou dentro de uma bacia de banho, preso à roupa interna (Cascudo, 1978, p. 81).

Mário de Andrade também destaca o amuleto, como objeto presente nas práticas do catimbó (2006, p.31). E para Durkheim (2008, p.69) “um amuleto é um objeto que se distingue das coisas profanas pela sua sacralidade”. Um amuleto tem caráter sagrado, e, no entanto o respeito que inspira não tem nada de excepcional.

Na viagem histórico-fotográfica que fizemos nas seções anteriores destacamos que os fios de contas nem sempre estiveram presentes nos ritos de Catimbó, foram sendo produzidos e inseridos nas interações entre as práticas afro-ameríndias na Paraíba. Os fios de contas desempenham papéis importantes nos terreiros, além de identificar à pertença do adepto/a na religião, denota também a função ou cargo do seu/sua portador/a ou momentos litúrgicos específicos da prática ritual, nesses fios permeiam e se entrelaçam histórias, escolhas, pertencimentos e devoção. São vistos por quem veste, como

poderosos amuletos, símbolos de proteção, ao passo que identifica, é também um marcador de diferença.

Os fios de contas tradicionalmente usados nos rituais de Catimbó-Jurema são produzidos com uso predominante de sementes (naturais) combinadas a um número menor de miçangas²¹⁴ (sintéticas). O juremeiro Lucas Gomes pontua que: “a Jurema, muito mais que o Candomblé, vai trazer elementos que apresentam matérias-primas relacionados à natureza, com pouca interferência de objetos industrializados”. Como exemplo, cita também os cachimbos, feitos com a madeira da jurema e de outras árvores sagradas para o culto, como é o do caso do angico, da aroeira, dentre outras. Os maracás, produzidos com cabaça, sementes e madeira para o cabo, é um outro instrumento totalmente conectado a natureza e que traz à lembrança das origens indígenas do culto. Na trajetória religiosa esses objetos é parte da indumentária que identifica o juremeiro/a.

Nas guias estão impressos os “cruzos” e influências de tradições como a Umbanda e o Candomblé, como exemplo, o uso da guia disposta no corpo (cruzada), como em alguns rituais de Umbanda, como também na inserção do uso de búzios e das “firmas”, (miçangas em tamanho maior, que podem ser de vidro, cerâmica, etc.) e que indica o local onde inicia e encerra o fio de contas. Se o búzio chega aos adornos confeccionados para o culto de Jurema, as sementes, “lágrimas de Nossa Senhora” não chegam ao culto do Candomblé, onde há uma predominância do uso das mais variadas miçangas em cores e matérias-primas variadas. Vale destacar que a inserção de elementos e materiais variados nas fabricações dos fios de contas é resultado das inovações provocadas pelas mudanças do tempo, com a popularização e facilidade de acesso a matérias-primas e materiais nos centros urbanos, feiras e comércios das regiões.

Nos adornos produzidos e de uso entre as diversas etnias indígenas prevalecem o uso das mais variadas sementes, já os fios de contas da Jurema nos terreiros urbanos percebem-se a inserção de um maior número de elementos e materiais sintéticos. Nas palavras do juremeiro Lucas Medeiros (2023): “eu costumo dizer que no Candomblé, as firmas (as miçangas grandes) e as miçangas, estão para esse culto de origem africana, como as sementes estão para o culto de pajelança e da encantaria”.

A semente predominante na produção dos fios de contas no Catimbó-Jurema tem várias denominações, dentre elas: capim-missanga; rosário; contas; contas-de-lágrimas;

²¹⁴ Continhas coloridas e miúdas, feitas de vidro e hoje também de plástico, muito usadas em bijuterias. Origem africana (Chataignier, 2010, p.51).

lágrimas-de-cristo; capim-rosário; conta-milagrosa; conhecidas também como capiá; lágrimas-de-nossa-senhora; milho-de-conta; conta-de-lágrima, de nome científico *Coix lacryma-jobi* L. Possuem sinônimos botânicos como *Coix agrestis* Lour, *Coix ovata*. Algumas comunidades indígenas a conhecem como *tsiku* e na língua Guarani é chamada de *ka'api'i'ia*, em inglês é conhecida como *Job's tears*. Esta planta é uma prima distante do milho comercial (*Zea mays* L.) e embora pertençam à mesma família botânica (*Poaceae*, subfamília *Panicoideae*), são gêneros bastantes distintos. O gênero possui aproximadamente trinta espécies e são facilmente encontradas em regiões da África, Ásia, Austrália, América do Norte e América do Sul. O nome da planta está ligado à tradição de usar sementes na confecção de biojoias, colares, rosários, terços religiosos, cortinas, pulseiras, braceletes, instrumentos musicais, etc.

Imagem 19: sementes de *Coix lacryma-jobi*.



Fonte: imagens da internet. Arte: Larissa Lira.

As sementes são os frutos, do tipo cariopse, de formato ovalado, podem variar nas cores; branco, marrom e preta, chegando a uma coloração branco-acinzentado-azulado, perolado e brilhante. A “lágrima” pode estar associada ao seu formato em gota.

Ao falar de afrodescendência artística no Brasil, Roberto Canduru afirma que;

No processo de representação católica dos negros na Colônia, há Nossa Senhora do Rosário, a protetora das irmandades terceiras de negros, que a ela pediam proteção e alívio dos sofrimentos, em cujo culto teriam surgido os terços feitos com sementes de um tipo de capim chamadas de “lágrimas de Nossa Senhora” (Canduru, 2007, p.19).

Outra semente bastante utilizada na confecção das guias do juremeiro/a, de forma intercalada junto às “lágrimas de Nossa Senhora” são as sementes de *Mucunã*, uma planta pertencente à família *Fabaceae* e popularmente conhecida como mucunã de caroço ou “olho de boi”. São sementes bem vistosas, resistentes e que oferecem inúmeras possibilidades de utilização, em diversos tipos de artesanatos, confecção de biojoias e outros objetos. A planta é um cipó de crescimento rápido e tem propriedades medicinais. À semente é atribuída o valor de amuleto contra inveja, mau olhado e negatividades.

Imagem 20: sementes de Mucunã.



Fonte: imagens da internet. Arte: Larissa Lira.

Nas guias de Jurema se expressam as hierarquias e cargos rituais. Segundo o juremeiro Lucas Medeiros (2023): “quando a gente entra no terreiro, geralmente recebe uma guia que tem um único fio, que tem um caráter de simbolismo do ritual, ela não tem a mesma potência da guia após a iniciação no culto”. Após iniciado o juremeiro/a vai portar, como parte da sua indumentária uma guia com 7 fios e outros elementos que representam aquela entidade para a qual o fio de contas foi consagrado.

No fio de conta do juremeiro/a facilmente encontramos objetos como pingentes entre as sementes e miçangas: cabaças; moedas; figas; tridentes; chaves; miniaturas de chapéu de palha e couro; modelos variados de estrelas; dentes; ferraduras; chocalho de cobra, cabaças e etc. Esses objetos têm marcas de uso e significados diversos na produção estética, podem marcar um lugar social do juremeiro/a e trazem consigo uma carga de memórias do que seja considerado um objeto de valor ritual, de proteção pessoal e com significados devocionais. É assim que um texto visual é revelado no objeto, geralmente exibido com muito orgulho pela pessoa que usa.

Imagem 21: guias de juremeiros e juremeira. Campina Grande e Alhandra - PB.



Fonte: fotografias, acervo Larissa Lira.

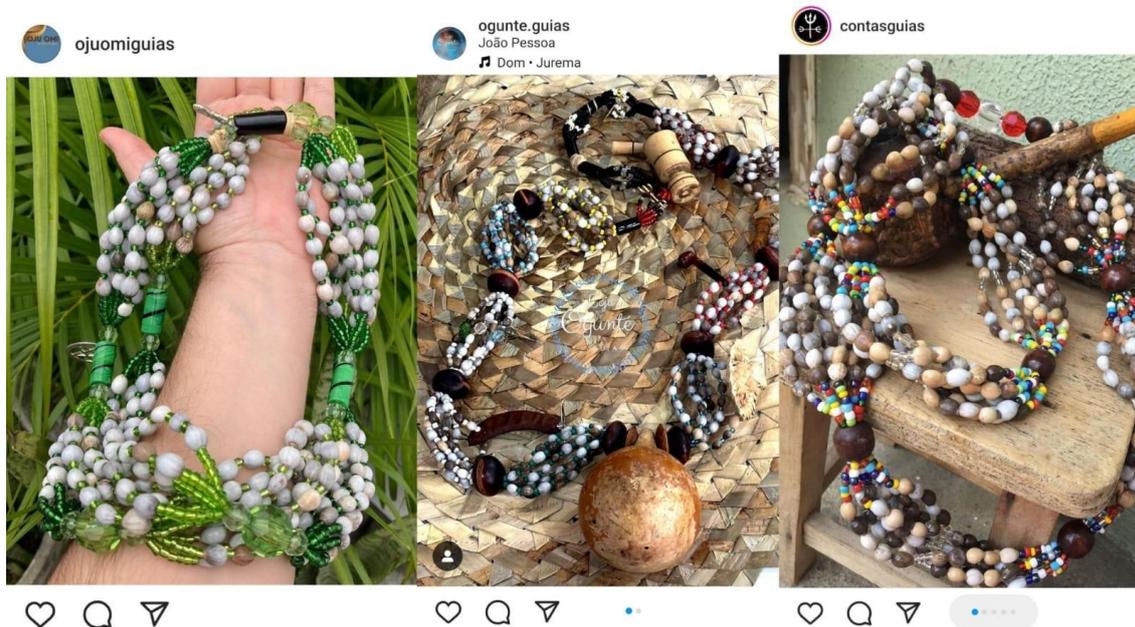
O juremeiro Lucas Medeiros (2023) ainda destaca a dinamicidade que esse objeto vai ter:

Há uma dinâmica específica no caso da Jurema, a entidade ela pode está reformulando a energia o tempo todo, ela pode arrancar algo que está na guia e dar a uma pessoa, ela pode receber algo de presente e colocar na guia no momento do ritual, é muito mais dinâmico se comparado ao Candomblé (Lucas Medeiros, 2023).

Os elementos estão em trânsito e numa eterna dinâmica simbólica entre objetos e corpos. As guias podem ser produzidas pelos adeptos da religião, a exemplo de um padrinho ou madrinha de jurema (lideranças espirituais) ou podem ser compradas prontas nos mercados e lojas de objetos religiosos. A guia de fio único encontrei no mercado no valor de R\$ 15,00, já a guia de sete fios no valor de R\$ 130. É muito óbvio que os valores variam entre os diversos comércios da região. Aqui destaco também que o comércio de

produção de fios de contas tem crescido no mercado virtual. Adeptos/as do culto com habilidades artísticas/manuais tem se especializado e investido na produção e comercialização de fios de contas. Em uma rápida busca encontramos três marcas:

Imagem 22: marcas/comerciantes virtuais especializados na produção de guias.



Fonte: Instagram das marcas.

O objetivo deste trabalho em trazer as marcas para as vitrines, tem o compromisso com a divulgação desses comércios e comerciantes. A @ojuomiguas²¹⁵, @ogunte.guias²¹⁶ e @contasguias²¹⁷ são marcas paraibanas e que produzem fios de contas dos mais variados e para as diversas manifestações religiosas afro-ameríndias. A mobilidade do mercado virtual movimenta um enorme comércio de objetos que embelezam corpos e cultos por todo o país.

Segundo o juremeiro Lucas Medeiros (2023): “a guia está associada ao vínculo que foi estabelecido, a guia não é do juremeiro/a, nem do mestre, ela é uma espécie de aliança, a afirmação desse vínculo, é o encontro”. O objeto firma uma aliança do juremeiro/a com as entidades e forças espirituais presentes no culto da Jurema. A guia após consagrada a uma entidade e para o corpo de um juremeiro/a, é um objeto intransferível, ali estão um conjunto de fundamentos diretamente relacionados a entidade para a qual ela foi preparada e consagrada. No caso de falecimento do juremeiro/a é que

²¹⁵ Instagram: <https://instagram.com/ojuomiguas?igshid=MTk0NTkyODZkYg==> Acesso 30/11/23.

²¹⁶ Instagram: <https://instagram.com/ogunte.guias?igshid=MTk0NTkyODZkYg==> Acesso em 30/11/23.

²¹⁷ Instagram: <https://instagram.com/contasguias?igshid=MTk0NTkyODZkYg==> Acesso em 30/11/23.

este objeto pode ser zelado por outrem, mesmo que para isso tenha que passar por mais alguns rituais de limpezas e outros benzimentos, tema da seção seguinte, nos arremates.

Pai Beto de Xangô (2018) destaca a importância do juremeiro possuir mais de uma guia, ter uma réplica (em tamanho menor) da guia-mestra, para ser utilizada pelo juremeiro/a em ambientes públicos. Essa fala expressa a preocupação de uma liderança religiosa que é atuante em espaços para além dos muros do seu terreiro, na fala também é dada atenção ao cumprimento de uma produção estética para se identificar em ambientes públicos enquanto tal. Segundo Pai Beto: “nas guias, tem elementos fortes da natureza, levou sol, chuva, sereno, folha, erva, calor, flagelo, tem fundamento, é um tipo de objeto que não pode ser utilizado de todo jeito no mundo profano, ele é sagrado”.

Nos colares, como pingentes, em anéis, nas guias, etc., são objetos marcados pela presença de estrelas em diferentes formatos. Nas toadas, linhas ou pontos cantados o signo de Salomão, o Rei Salomão e a ciência de Salomão são presenças constantemente evocadas nos rituais. O símbolo foi um dos elementos que Ascenso Ferreira destacou em uma poesia do livro *Catimbó* (1927) ao que parece um dos primeiros registros acerca do *Catimbó* para um público maior segundo Dilaine Sampaio (2016, p. 156). Segue o trecho da poesia citada:

*“Pelas três-marias... Pelos três reis magos... Pelo sete-estrela
Eu firmo esta intenção,
bem no fundo do coração,
e o signo-de-salomão
ponho como selo...”*
(Ferreira, 1988, p.14 – em sua sétima edição)

O Selo de Salomão ou a Estrela de Davi, é uma estrela de seis pontas, ou hexagrama, formada por dois triângulos equiláteros entrelaçados, um voltado para cima e outro, para baixo (Gibson, 2012, p.103). O símbolo é considerado um talismã eficiente, a ele é atribuído virtudes contra malefícios, trata-se de um dos símbolos pagãos mais utilizados na magia cerimonial. Segundo Salles (2010):

O Selo de Salomão é o símbolo do judaísmo. Considerado também o Escudo de Davi, foi utilizado como talismã em batalhas. É ainda, uma das expressões da pedra filosofal dos alquimistas, aproximando o microcosmo e o macrocosmo. No Brasil sua inserção nas religiões afro-brasileiras se deu através dos negros maometanos, sobretudo por meio da Cabula, religião que funde elementos da tradição cabinda-angola com tradição male. Muitos elementos dessa religião, como a própria utilização do Selo como ponto riscado, foram incorporados pela Umbanda. Contudo, é possível que esse símbolo tenha sido inserido no contexto do *Catimbó* nordestino pela influência da magia européia, sobretudo através de livros de São Cipriano, do qual encontramos alguns exemplares nos terreiros de Alhandra (Salles, 2010, p. 121).

Mário de Andrade em *Música de Feitiçaria no Brasil* (2006) destaca a importância do Sino Samão, Sino Saimão, ou Signo de Salomão como superstição impregnada na crença do povo nordestino, objeto e símbolo que serve para afugentar demônio, evitar quebrantos e maus-olhados e enfatiza: “o S. Saimão não faz parte das ideografias e elementos lineares decorativos ameríndios” (Andrade, 2006, p. 212-213). No conjunto documental iconográfico do acervo de José Simeão Leal, já exposta em seção anterior (capítulo 1, p.101) ver-se a presença de um hexagrama e pentagrama no espaço religioso. O pentagrama, é uma estrela de cinco pontas que simboliza o homem – ou mulher – universal ou cósmico, já que cinco é o número da humanidade (pois os humanos tem cinco sentidos, uma cabeça e quatro membros). As pontas também representam os cinco elementos (os quatro convencionais, mais o éter, ou espírito) e, portanto, integridade (Gibson, 2012, p. 227). Na vitrine de imagens a seguir, alguns usos da estrela de cinco pontas: pentagrama impressa na camiseta faz menção a representação dos quatro elementos (água, terra, fogo e ar) coordenadas pelo espírito; a estrela de seis pontas também aparece impressa como símbolo no Cruzeiro (quase no topo) e aparece também como parte dos pingentes que formam a guia do juremeiro.

Imagem 23: usos do pentagrama. Mata do Catucá -PE, 2018 e Alhandra -PB, 2022.



Fonte: fotografias e acervo Larissa Lira.

A chave é outro forte símbolo, já registrado nos Catimbós dos escritos pioneiros e ainda muito utilizadas na Jurema como importante “fundamento” para o início (abertura) e final (encerramento) de uma sessão. Câmara Cascudo nos informa que:

O Sr. Fernando Ortiz encontrou-a entre os descendentes dos iorubanos bruxos de Cuba e usam-na como mascote nos colares. Nos balagandãs baianos a chave aparece. No venerável Livro de S. Cipriano a chave é indispensável para “fechar o corpo” do fiel (...) uma legítima chave de Sacrário, um dos amuletos de mais prestígio como afastador de perigos ocultos e forças contrárias. Na cerimônia de fechar o corpo a chave intervém cerrando as “entradas” e pontos fracos do corpo. Aparece frequentemente entre os berloques e joias baratas, pendendo de um cacho confuso de adornos de metal industrializados (Casudo, 1978, p. 39-40).

E completa (...) a significação pode escapar a muitos, mas a utilidade simbólica é um dos elementos do Catimbó (Casudo, 1978, p.40).

Pensar os códigos cromáticos é sentir como a vibração rítmica das cores, do colorido, estão presentes na elaboração das vestimentas do culto da Jurema. As cores tem a ver com os tons emocionais da vestimenta, têm significados simbólicos e trabalham na esfera dos sentimentos. Existe um interesse no culto da Jurema, pelas cores e coloridos e sem muita distinção sobre a escolha dessa cartela de cores para os variados gêneros que a vestem, embora haja predominância ao branco, principalmente em dias de rituais privados, ou também chamados de “obrigações”. Já em dias festivos, de rituais públicos, um florescimento do colorido atinge as indumentárias e de um modo geral não há contraposição de descrição do uso de cores para as roupas masculinas e femininas. As cores das flores e frutas utilizadas nos rituais estão estampadas nos tecidos e nas roupas.

Camisas florais masculinas são facilmente encontradas em lojas nos comércios das cidades, geralmente fabricadas com tecido de viscose, que é um tecido leve, confortável e durável, mesmo com muitas lavagens. Esse estilo de camisa há algum tempo está em “tendência” nos mercados da região e vestem os corpos masculinos nos terreiros, principalmente em dias de juremas de toque. Os florais nos remetem as estampas das chitas e chitões, que como já pontuamos são quase nunca utilizadas para o vestir dos corpos, o que não quer dizer que não sejam utilizadas. Essa explosão de cores e padrões não é apenas uma celebração visual, é um testemunho tangível da vivacidade espiritual do Catimbó-Jurema, onde as estampas não apenas adornam, mas também transcendem, contando histórias espirituais, manifestando ênfase e conectando os/as praticantes a uma tradição que floresce na interseção entre o sagrado e o estético.

Imagens 24: tecidos florais em traje feminino (Alhandra) e masculino (Campina Grande) – PB.



Fonte: fotografias e acervo Larissa Lira.

Pensar num “estilo juremeiro de ser”, de se apresentar ao público e se identificar enquanto tal, basta ao homem vestir uma calça branca e uma camisa estampada como a que mostramos na vitrine de imagens acima, como também, semelhante a produção estética elaborada pelo juremeiro Lucas Souza, para a nossa entrevista:

Imagem 25: juremeiro Lucas Souza. Alhandra – PB, 2022.



Fonte: fotografias e acervo Larissa Lira.

Chamava-me atenção e me fazia pensar sobre o “estilo juremeiro de ser” quando eu avistada o juremeiro Lucas Souza nos corredores da Universidade (UFPB), quando ele era estudante de graduação do curso de Ciências das Religiões. Em apresentação pública comumente os/as juremeiros/as portam consigo também a sua guia, objeto que sai do terreiro e fica sob a guarda do iniciado/a após a sua entrada na religião. Segundo o juremeiro Lucas Medeiros (2023): “a guia é um instrumento sagrado indispensável a apresentação pública do juremeiro para além do espaço religioso”.

No terreiro de Jurema o diálogo entre vestimenta, corpo e ambiente é comprovadamente evidenciado. “O vestir torna-se uma ocupação no espaço, um esquema visual que intervém no caos do ambiente” (Pitombo, 2005, p. 89). A instrumentalidade que é produzida pode ser pensada em/para diferentes dimensões e espaços, uma delas: as

indumentárias produzidas que vão diretamente para o corpo e a outra: os objetos que constroem e compõe os altares, “congares de Jurema”. A relação entre altar e corpo é extremamente complementar e são inseparáveis. A forma como o altar é caracterizado indica para quem ele foi construído e o que será celebrado, os objetos que habitam esse espaço foram consagrados aquela entidade e a identifica. É o que vamos ver quando a entidade chega em terra, é para esse lugar que ela se dirige e é lá que vai encontrar os instrumentos necessários para realização dos seus trabalhos. Podemos dizer que os terreiros se vestem a caráter a cada ocasião, há uma produção material e estética que identifica quem e o que está sendo celebrado. Cada ritual tem seu formato e estrutura, o que fazem desses espaços dinâmicos e em eterno movimento. Aos pés do altar estão as frutas, flores, velas, charutos e bebidas que em conjunto ornaram o altar da entidade, as cores se assemelham ao tecido de chita que é destaque na decoração espacial.

Imagem 26: congá de Jurema. Campina Grande – PB, 2017.



Fonte: fotografia e acervo Larissa Lira.

A “chianca”, como também é chamado o chicote, tem função e será manipulado pelo mestre com o mesmo propósito, o de instrumento mágico. Os mestres que descem e dançam na linhagem de boiadeiros e vaqueiros normalmente usam o chicote, que é um objeto que identifica a pessoa que anda a cavalo. Os chicotes são facilmente encontrados em diversos modelos nas lojas que vendem artigos de couro, indumentárias para vaqueiros/boiadeiros, para o homem do campo, da caatinga, que lida com bois e cavalos.

São muito procurados também os gibões, indumentária feita em couro, que é composta pelo peitoral, perneiras, luvas, jaleco e chapéu, enfeitado com pespontos e fechado com cordões de couro, veste o vaqueiro é a sua armadura contra os perigos da caatinga.

Segundo Mansur Peixoto²¹⁸ jovem que vem criando bastante conteúdo sobre a Cultura Islâmica na internet, no seu site²¹⁹, no Instagram (@mansur.peixoto)²²⁰ e em outros canais, tem trazido para as redes algumas histórias e muitas curiosidades sobre as relações e influências da cultura árabe e a cultura nordestina e como essas referências estão impressas em várias peças da indumentária do povo nordestino. Uma delas, por ele apontada é a palavra gibão, aparece como “derivada do árabe *jubbah*, traje islâmico trazido pelos muçumanos que passou ao castelhano como *aljuba* e, em seguida, tornou-se o *jubón*, chegando pôr fim a sua forma final no gibão do vaqueiro”. Os desenhos arabescos impressos na peça em couro também é apontada como uma técnica árabe de trabalho no couro trazida à Península Ibérica e depois ao Nordeste brasileiro pelos colonizadores.

Outros apetrechos de couro do vaqueiro também são impregnados de arabismos em seus nomes, como o: matulão, do árabe *maftulah*; o safão, do árabe *saqún*; o açoite (chicote) do árabe *as-sawt*. Sem esquecer que o vaqueiro sempre está na garupa do seu cavalo alazão, palavra derivada do árabe *al-hisan* (@mansur.peixoto).

²¹⁸ Gestor de conteúdos e redes sociais, empreendedor e influenciador digital. Estudante da história e religião islâmica, falante de árabe, inglês e espanhol. Estudou a religião islâmica e árabe no Egito e continua seus estudos no Brasil.

²¹⁹ Disponível em: <https://historiaislamica.com/pt/> Acesso em 10/11/23.

²²⁰ Disponível em: <https://instagram.com/mansur.peixoto?igshid=MTk0NTkyODZkYg==> Acesso em 10/11/23.

Imagem 27: referências árabes na indumentária do vaqueiro nordestino.



Fonte: Instagram @mansur.peixoto.

Um dos objetos que compõe a indumentária do vaqueiro é o punhal. Ainda segundo Mansur Peixoto (@mansur.peixoto): “os pomos globulares no topo dos punhais são imitações claras dos cabos da cutelaria nacérida do Emirado de Granada, presentes nas espadas de Boadbil e punhais de Lampião”.

Imagem 28: referências árabes na indumentária do vaqueiro nordestino



Fonte: @mansur.peixoto.

O punhal é um instrumento presente na indumentária e parte dos objetos que somam ao acervo material construído na preparação do mestre juremeiro. É um tipo de objeto que permanece no terreiro junto a tronqueira de Jurema e utilizado em rituais específicos. O manuseio de todos esses objetos exige uma habilidade do mestre, é nesse momento que o público e toda assistência será atendida e os objetos serão utilizados. O punhal é comprado em lojas de artigos religiosos e após rituais é consagrado, enfeitado de fitas é parte da magia e ciência do mestre como um objeto sagrado.

Imagem 29: manipulação de punhais pelo mestre e assistência. Campina Grande – PB, 2017; 2023.



Fonte: fotografia e acervo Larissa Lira.

Para a “mesa de jurema”, ritual feito numa mesa de centro, onde todas as pessoas estão sentadas, os instrumentos de som utilizados são o maracá, acompanhado de palmas e o ressoar da campã, espécie de sineta/sino. Para Pai Beto de Xangô (2018): “a campã serve para despertar os portais espirituais, para acordar a encantaria, é um instrumento que comanda o rito”. Segundo José Ribeiro (1991, p.10) “o som das sinetas, sinos e campanas, desde a Idade Média, acredita-se possuir o poder de afastar o demônio”. Um som de uma vareta também ressoa ao bater nas taças e copos de vidro com água (os príncipes e as princesas), são sons de invocações, o som que ecoa traz recados, é através dele que o mestre da mesa sintoniza com as presenças espirituais que chegam para trabalhar na sessão. É um ritual de muita fumaça, defumações, ao som de toadas que invocam os senhores mestres/as do outro mundo.

Imagem 30: mesa de jurema, Terreiro Senhor do Bonfim. Campina Grande-PB, 2017.



Fotografia e acervo: Larissa Lira

Segundo Pai Beto de Xangô (2018): “o maracá é um instrumento de invocação, traz a memória dos indígenas, o instrumento faz uma ligação com o ponto cantado, não é todo mundo que está apto a fazer invocações através desse instrumento”.

Neste ritual não há trocas de roupas, há manipulação de variados objetos sagrados que estão dispostos na mesa. Homens vestem calças e camisas e mulheres vestem saia, blusa e torço na cabeça, trajes simples. Há uma predominância da cor branca, tanto na composição do altar (a mesa), na toalha, como nas roupas dos adeptos/as e assistência. A tronqueira²²¹ de jurema é parte dos objetos que ocupam o centro da mesa. Charutos, cachimbos, garrafas de aguardente, vinho branco, velas de sete dias são mais alguns objetos em manipulação.

Imagem 31: mesa de jurema, Terreiro Senhor do Bonfim. Campina Grande-PB, 2017.



Fonte: fotografia e acervo Larissa Lira

Já pontuamos que objetos e seus usos identificam práticas e fortalecem a identidade da religião, são “fundamentos” e fundamentais para a existência e manutenção do rito, como é o caso da presença de artefatos como o cachimbo, o uso do fumo e manipulação da fumaça. Em entrevista Joseilton Gomes (2021) nos diz:

O cachimbo tem fundamento, a bengala tem magia, é um objeto de ciência, mas nem todo mestre tem, ela não tem a significância do cachimbo, mas o cachimbo já é todos que tem que ter, embora o mestre não fuma o cachimbo, vamos supor que ele gosta de fumar charuto, mas ele tem que ter um cachimbo, tem que ter. A primeira coisa que a gente identifica. É como se fosse os búzios do Candomblé. O Candomblé não existiria sem os búzios pra conversar com os orixás. Então, Jurema, o caboclo e o mestre, sem cachimbo também

²²¹ Consiste em um tronco ou galho de jurema, onde são assentados os “senhores mestres”. O entroncamento simboliza as cidades da Jurema, morada dos mestres. Para prepará-lo, são empregados diversos “materiais, sendo a maioria deles segredo do pai de santo (Salles, 2010, p.99).

ninguém tem acesso a eles, porque a coisa é pelo veículo da fumaça” (Joseilton Gomes, 2021).

A fumaça que dança no ar, invoca, comunica! No ritual de jurema de mesa, percebi que ao lado dos cachimbos tinha sempre uns papéis enrolados em canudos que serviam para acender os cachimbos, que normalmente não são acesos com isqueiros, podem também ser acesos com velas como vemos no registro a seguir:

Imagem 32: acendendo o cachimbo. Campina Grande – PB, 2017.



Fonte: fotografia e acervo Larissa Lira.

Os modelos, as cores e os materiais de que são fabricados os cachimbos variam, assim também as funções no uso, para desmanchar feitiço, para trabalho, para curar, e outros afazeres. Alguns formatos de cachimbos foram adaptados dentro da Jurema sagrada com formas diferenciadas. Um deles é o cachimbo de sete saídas. Para Pai Beto de Xangô (2018): “dominar esse cachimbo é ser um mestre juremeiro mesmo, porque quando você sopra aqui, você acorda 7 cidades, 7 forças, é a fumaçada mais forte que um juremeiro pode dar na vida dele”. E continua:

O cachimbo vem da cultura indígena e se perpetua na Jurema. O cachimbo da Jurema ele é utilizado para encantação, invocação, retirada de energias negativas, trazem energias positivas. Tudo depende também do fumo que é utilizado dentro do cachimbo, é tão sagrado quanto o objeto (Pai Beto de Xangô, 2018).

Na loja virtual do juremeiro Lucas Souza, *Axé D' Jurema*, encontramos o modelo de cachimbo de sete saídas, fabricado em madeira de jurema ou de angico, custando R\$ 35,00 (valor do ano de 2020).

Imagem 33: cachimbo de sete saídas.



Fonte: Facebook Axé D'Jurema.

Segundo Gilda de Mello e Souza (1987, p.76): a bengala²²², o charuto e os chapéus são insígnias de poder e erotismo, identifica prestígio e afirmação social, são “símbolos fálicos da indumentária”. A afirmação me inquietou, fiquei a pensar sobre como esses elementos, complementos indispensáveis nas indumentárias dos mestres juremeiros estão sendo manipulados e como estariam dispostos no culto da Jurema a ponto de pensar neles como símbolos fálicos de uma indumentária. Nessas reflexões lembrei de uma cena que presenciei no ano de 2017, quando ainda nem estava produzindo essa pesquisa, no entanto não deixei de registrar o momento que me chamou bastante atenção. Era a primeira vez que eu avistava uma entidade que apresentava uma deficiência física que lhe impedia de ficar em pé, dançar e andar, mas uma bengala lhe dava condições de se movimentar. Não era um preto ou preta velha, que anda devagar, curvados/as e que

²²² Bastão para apoio (Chataignier, 2010, p.72).

normalmente manipulam também uma bengala. A entidade que acostava no corpo de Pai Beto na cidade de Campina Grande – PB era o mestre juremeiro Sr. João Pepé. Quando chegou em terra, batia no chão e pedia: “cadê meu pau?”. O pau de que falava era a sua bengala, objeto que lhe auxilia na locomoção, como também causa uma interessante interação com o público, quando ele faz brincadeiras, principalmente com as mulheres que chegam para saudá-lo, e é quando ele pede para que peguem na sua bengala, no “seu pau”. Nesse instante e sentido o objeto de manipulação mágica é coberto por uma aura de erotismo. Não vou abrir linhas para discussão dos significados do termo, a intenção principal neste momento é fazer o registro dos variados modos e usos dos objetos em atividade ritual pelos mestres juremeiros. Com as mãos na bengala do mestre, as pessoas recebem sua benção e a fumaçada do seu cachimbo. Atentem para o sorriso da mulher que está segurando a bengala do mestre, a risada foi o resultado das palavras pronunciadas por ele. Essa mulher, é uma grande amiga, Milena Moreira, que me permitiu o uso da sua imagem.

Imagem 34: mestre João Pepé. Campina Grande – PB, 2017.



Fonte: fotografia e acervo Larissa Lira.

Mais alguns detalhes da presença do mestre Sr. João Pepé se faz importante registrar. Ele não tem indumentárias próprias, baixa no seu “cavalo”, e se mantém com o traje que ele está usando. Ao ir embora deixa o médium com a calça quase inutilizada, pois ela fica muito suja, de tanto que ele se arrasta no chão. A lavagem dessas peças é algo também muito particular, e também ele não gosta e não veste roupas novas. O ideal é que esteja vestindo uma roupa usada e que possa ser lavada com alvejante depois. Esses

registros da vitrine de imagens acima não foram feitos no terreiro do juremeiro. Pai Beto conta que quando ele se acosta em seu corpo, estando na sua casa, ele gosta de estar no “pé de uma porta”, com seu cachimbo, sua cachaça e sua bengala e pediu para que o seu congá fosse construído aos fundos do quintal e não dentro do salão principal. Dessa forma, não foi à toa que trouxemos o registro do mestre juremeiro João Pepé para os fins, “fundos” desta seção, sentimos que a entidade poderia se sentir mais confortável se fosse citada neste momento do texto e não na seção “principal”: *múltiplas faces da estética juremeira*. A estada dele ao pé da porta muito se aproxima da condição e história contada pela própria entidade, que em vida teria sido pedinte nas portas de igrejas. Preciso de mais alguns minutos de conversa com Pai Beto para saber mais detalhes dessa presença tão singular que é o mestre João Pepé.

Aqui deixo registrada o resultado de algumas das reflexões feita a partir da leitura das palavras de Gilda de Melo e Souza na obra: *O Espírito das Roupas* (1987) para pensar as formas e usos de objetos para os mais variados fins, pelas diferentes culturas em diferentes tempos históricos. A referência que a autora traz é do uso de peças que deram aos europeus do século XIX formas de se afirmar e se identificar socialmente, já que objetos como como o charuto, a cartola, a bengala, como também o terno identificava status e poder. As referências que compunha o traje masculino europeu do passado, aparecem nos ritos de Catimbó-Jurema num presente de reinvenção e subversão de seus usos.

Numa participação no Colóquio de Moda no ano de 2019, ao apresentar uma comunicação sobre as primeiras ideias que rondavam este trabalho, a professora Dra. Maria Claudia Bonadio, pesquisadora de História da Moda e professora da UFJF (Universidade Federal de Juiz de Fora) me indagava sobre como eu poderia pensar as indumentárias de populações marginalizadas do Brasil do século XX lembrando autoras como a Gilda de Melo e Souza que tem como referência os vestires de uma Europa do século XIX? Hoje responderia com mais propriedade que sim, a magia europeia que está nas práticas, nos ritos, nos símbolos, em objetos e indumentárias de uma Europa do século XIX, estão estampadas nas referências dos trajes não só do Catimbó do século XX, como também da Jurema do século XXI.

Eu acrescento ainda na análise dessa materialidade, dois instrumentos, o cocar e a preaca. Quando perguntei ao juremeiro Lucas Souza se ele teria algo ainda pra citar, falar, ele ficasse à vontade. E afirmou que sim, gostaria de acrescentar uma fala, que deixo registrada aqui na íntegra:

Eu quero acrescentar e ainda destacar uma indumentária que traz uma questão de identidade dentro do terreiro e da religião, que é o cocar. Todo juremeiro, eu acredito que se identifica com os indígenas, como um descendente indígena, com um pajé, com guerreiros de uma tribo. Então a força do cocar, a imponência, as cores que emanam de um cocar, ele identifica a nossa aura espiritual. Não pode ser esquecido o cocar, que hoje é pouco visto dentro das casas de Jurema, é algo que está totalmente dentro do contexto da indumentária. O cocar, ele é belíssimo, ele enriquece, traz história e acho que deve ser estudado, lembrado, rememorado e até como contexto de resgate. Que ele possa voltar para as casas de Catimbó-Jurema. Que quando os caboclos e caboclas se fizerem novamente presentes em terra, que possam usar os seus cocares. É uma peça muito importante e que não pode ser esquecida (Lucas Souza, 2021).

De fato, não avistei em nenhuma das casas por onde andei e rituais que participei manifestações de caboclos/as que se trajassem com o seu cocar, o que não quer dizer que não exista. Mas compreendo a pontuação do juremeiro Lucas Souza, sobre o não uso, sobre o esquecimento desses personagens e suas indumentárias que tanto fortalecem a presença e identidade ameríndia no culto do Catimbó-Jurema.

O historiador e juremeiro, o Lucas Gomes Medeiros afirmou trabalhar com um caboclo, que usa roupas simples, uma calça branca e cocar e disse:

Os caboclos da Jurema são muito parecidos com os caboclos na Umbanda, reitera-se muito a narrativa do caboclo pela literatura romântica, a ideia da bravura e da incapacidade da fala. E aqui eu faço uma meia culpa, mas é importante que se faça essa leitura meio que distanciada daquilo que você pratica (Lucas Gomes Medeiros, 2023).

Ao falar nos caboclos, o juremeiro também citou a presença de um outro objeto, a preaca, espécie de arco e flecha. As preacas é mais um dos objetos também produzido pelo juremeiro Lucas Souza na sua oficina/marcenaria localizada na cidade de Alhandra-PB e expostos na loja/marca *Axé D' Jurema*. Na descrição da foto divulgada na loja virtual está descrito que a preaca é feita em Genipapo e Timborana, madeiras bastante indicadas para a confecção de móveis. A seguir a imagem desse instrumento que é mais um objeto confeccionado com materiais orgânicos e que também identifica e fortalece a presença ameríndia no culto Catimbó-Jurema:

Imagem 35: preaca de caboclo



Fonte: Facebook da loja Axé D'Jurema.

Lucas Gomes de Medeiros também citou trouxe no seu brado (fala), uma presença que não apareceu em nenhuma das falas das pessoas entrevistadas, a presença dos caboclos Canindé, presenças que marcam o lugar da infância, dos erês, das crianças no culto da Jurema. Sobre os caboclinhos/as o juremeiro nos conta:

É uma entidade de uma criança, e aí eles podem vim no momento que está sendo cultuado os caboclos, porque eles acompanham os caboclos, ou pode, vim nas cerimônias que estão destinadas aos pretos e pretas velhas. Eles usam acessórios de criança, eles têm brinquedos, que geralmente ficam guardados no ambiente do terreiro (Lucas Gomes Medeiros, 2023).

O juremeiro trabalha com Joãozinho, que é o seu caboclo Canindé, que quer ser chamado de Peri, que quando o chamam de Joãozinho ele chora. Este, não tem roupas elaboradas exclusivamente para ele, já que ele desce geralmente após a saída do caboclo Pena Branca do seu aparelho, nesse trânsito o caboclo menino Peri vem e acaba ficando vestido com a roupa que já estava em seu corpo, sendo dado a ele objetos infantis e guloseimas para que seu trabalho em forma de alegria e comilanças seja realizado. Alegria também em registrar essas presenças por aqui!

Nessa viagem pelos objetos, diria que a subversão desses elementos pelas entidades adiciona camadas de significados e transformação aos estilos, transcendendo as convenções históricas e sociais. A subversão das referências estilísticas pode ser vista como um ato de descolonização estética, desvinculando as vestimentas do domínio das normas impostas pelos colonizadores e reinterpretando-as a partir de uma perspectiva e

usos afro-ameríndio. Nesse contexto, as entidades parecem desafiar as fronteiras entre o sagrado e o profano, questionando as expectativas sociais e incorporando uma linguagem visual que transcende as limitações impostas por algumas tradições, reinventando e criando outras delas. As indumentárias tornam-se uma declaração visual que vai além do simples ato de vestir-se e adentra o domínio da afirmação espiritual e identidade cultural. As entidades, ao subverterem essas referências, parecem convidar os/as praticantes a se expressarem de maneira autêntica e única. A presença de referências históricas nas indumentárias sugere uma relação complexa entre temporalidade e atualidade. A tradição é reinterpretada e revivida através das vestimentas, criando uma ponte entre diferentes épocas e espacialidades. Essa síntese temporal não apenas resgata elementos do passado, mas também os reinventa, incorporando-os a um presente espiritualmente vivo. Por mais que o conceito de tradição ainda seja erroneamente pensado como algo imóvel, que precisa ser preservado e por vezes inalterado, lemos com atenção o conceito de tradição do Stuart Hall para entender essas movimentações:

Tradição é um elemento vital da cultura, mas ela tem pouco a ver com a mera persistência das velhas formas. Está muito mais relacionada às formas de associação e articulação dos elementos. Esses arranjos em uma cultura nacional-popular não possuem uma posição fixa ou determinada, e certamente nenhum significado que possa ser arrastado, por assim dizer, no fluxo da tradição histórica, de forma inalterável. Os elementos da “tradição” não só podem ser reorganizados para se articular a diferentes práticas e posições e adquirir um novo significado e relevância. As tradições não se fixam para sempre (...) (HALL, 2013, p.287).

Símbolos e objetos podem ter *faces* e significados diversos, não se revelam inteira e exclusivamente a uma única tradição, circulam entre tempos e culturas, povos e muitas gerações e não carregam em si a garantia de um significado único.

Os objetos em destaque desta seção identificam o culto do Catimbó-Jurema, uma instrumentalidade que está em total conexão com a natureza, como é o caso do cachimbo, do maracá e do fio de contas, sem eles não há Catimbó-Jurema, lembrando a célebre frase do etnógrafo Luís da Câmara Cascudo, quando afirma que “cachimbo é catimbó e vice versa” (Cascudo, 1978, p. 33), título que inspira o trabalho de Dissertação do colega Rafael Heneine Trindade²²³, que ao fazer uma análise iconográfica do cachimbo e do ritual de jurema de chão, utiliza o trocadilho no título do seu trabalho para reafirmar a

²²³ “*Cachimbo é Catimbó e vice versa*”: uma análise iconográfica do cachimbo e do ritual de jurema de chão. Dissertação defendida no Programa de Pós-graduação em Ciências das Religiões (PPGCR/UFPB) em 2020.

conexão existente entre a ciência dos terreiros, o cachimbo e a forte ligação com sua visão cosmológica e mágico-religiosa (Trindade, 2020, p.02).

É na relação natureza-objeto onde está a forte presença e memória ameríndia no culto do Catimbó-Jurema. Se nas elaborações das roupas por vezes há um distanciamento desses referenciais, é nos objetos que eles se (re)afirmam. É nítido perceber que até mesmo nesses instrumentos há mudanças e muitas adaptações. No fio de contas, a presença das miçangas e outros materiais, o simples cachimbo tornou-se também um suntuoso cachimbo com sete saídas, estão aí as (re)adaptações de um tempo, que reafirmam uma tradição como também a (re)inventam, lembrando outra célebre obra: *A invenção das tradições* de Eric Hobsbawm e Terence Ranger (1997).

Adiante nos perguntamos: qual os destinos dessas indumentárias? Elas se encantam?

3.4 - Arremate: o destino das indumentárias, elas se encantam?

Chegamos aos arremates! Arremate é um substantivo masculino, que significa uma ação, efeito de arrematar, de pôr remate, de acabar e concluir. Uma palavra bastante utilizada no vocabulário da costura para indicar a finalização de uma roupa, os detalhes do acabamento que embelezam a peça construída, arrematar é pôr um ponto final nas costuras.

Uma pergunta foi feita aos interlocutores/as: “O que é feito com a materialidade construída após a morte do juremeiro/a? Se a nossa investigação se pautou e costurou pontos para entender como são construídas as indumentárias do culto do Catimbó-Jurema, o nosso objetivo nesta altura do trabalho é entender qual o destino dessas peças, se é que elas tenham algum destino. Elas se encantam? Essas peças morrem junto com o juremeiro/a? São descartadas? Há uma preocupação ambiental na relação que envolve os descartes de materiais e instrumentos rituais?”

Ao desbravar a estética do Catimbó-Jurema, um dos aspectos revelados por meio dos relatos das/dos praticantes foi o destino das indumentárias após o derradeiro suspiro de um mestre ou mestra juremeira. Nesse encerramento, não apenas das vidas, mas também dos ciclos rituais, emerge uma narrativa fascinante sobre o legado das indumentárias sagradas. Nas vozes dos entrevistados/as, ressoa a importância espiritual das vestes e objetos que um dia adornaram mestres/as em terra. A tradição, enraizada na continuidade e no compartilhamento, revela-se no gesto generoso de reutilização. As vestimentas, meticulosamente confeccionadas, ganham uma nova vida ao serem passadas

adiante, encontrando novos corpos e novas vidas para continuar existindo. A prática do reaproveitamento transcende o material, pois carrega consigo o espírito e a memória de seus antigos portadores/as. O gesto de permitir que outros/as se beneficiem do sagrado impresso nessa cultura material, reforça a crença na comunidade, na perpetuação das tradições e da materialidade viva, que é quando as peças estão em bom estado para serem (re)utilizadas.

Nas palavras do juremeiro, quimbandeiro e costureiro, Vamberto Silva:

Você não pode jogar um fio de contas desse fora como se fosse lixo, é um objeto sagrado, não pode ser assim. Muitos são despachados, e os que não são o certo é fazer doações para os filhos e filhas que precisem, não tem necessidade de despachar tudo. As roupas podem ser doadas para alguém. É muito importante que o juremeiro ou juremeira fale em vida sobre isso, como ele quer que faça. As vezes a família sanguínea é evangélica por exemplo e quando o juremeiro ou juremeira morrem, invadem e jogam tudo no lixo. Já disse aos meus como quero que façam (Vamberto Silva, 2022).

A fala abre uma reflexão profunda sobre intolerância, respeito cultural, diversidade religiosa e a necessidade de compreensão mútua. A intolerância surge quando as pessoas não conseguem enxergar além de suas próprias perspectivas, falhando em reconhecer e valorizar as práticas espirituais e culturais de outros grupos. A materialidade construída no Catimbó-Jurema, as indumentárias, que incluem as guias e outros objetos rituais, representa uma expressão tangível da fé e da identidade cultural dessas comunidades. Esses elementos não são apenas vestidos ou objetos, mas, portadores de significados profundos, que carregam séculos de tradição, história e espiritualidade. A intolerância em relação a essas práticas pode ser alimentada pela falta de compreensão, pela visão estreita e por preconceitos arraigados. Nesse sentido fortalecemos a ideia de que é fundamental promover diálogos interculturais, educar sobre a diversidade religiosa e incentivar a empatia para superar essas barreiras.

As guias e o cachimbo, itens intrinsecamente relacionados à espiritualidade catimbozeira-juremeira, podem encontrar um novo propósito, desde que submetidos a rituais de limpeza e consagração, respeitando assim a sacralidade que neles residem. Este epílogo, marcado pelo ciclo completo da vida e da prática juremeira, destaca a fluidez da tradição, que persiste não apenas nas páginas de um livro, mas nas vestes que continuam a pulsar com a energia acumulada ao longo de inúmeras jornadas espirituais. O Catimbó-Jurema, ao oferecer uma segunda vida às indumentárias, consagra-se como um

testemunho vivo da interconexão entre o material e o espiritual, do presente e do encanto, perpetuando assim não apenas a tradição, mas também o espírito que a anima.

Se falando no ciclo vida-morte-vida, o juremeiro Lucas Medeiros ao alinhar um ponto importante, destaca a não existência de um rito fúnebre específico no culto de Jurema:

Quando as casas são cruzadas com o Candomblé, acaba sendo feito o ritual do Candomblé, o axexê²²⁴. Quando um juremeiro/a morre a gente lava todos os copos d'água. Se você for sacerdote ou sacerdotisa que queira ou que tenha alguém que queira ficar zelando por aquele material como espécie de respeito as entidades que trazia, isso pode acontecer, se não, orienta-se que se destrua todo esse material (Lucas Medeiros, 2023).

A destruição desse material antecede o seu descarte, o ato traz consigo um tema pouco debatido, porém, de extrema importância quando o assunto é o zelo, cuidado e respeito pela natureza, natureza esta que esteve presente e viva durante toda a trajetória religiosa do juremeiro/a. Materiais orgânicos, como tecidos naturais, as sementes das guias, o galho de árvore do qual foi feito o cachimbo, e outros componentes utilizados nos objetos e acessórios, têm a capacidade de se decompor harmoniosamente na natureza ao longo do tempo, isso contrasta com materiais não-orgânicos, como plásticos, vidros, tecidos sintéticos, que podem persistir no meio ambiente por centenas de anos. No caso da Jurema, muitos objetos são orgânicos, o que facilita a deterioração deles em comunhão com a natureza.

Ao levantar esse debate, pretendo neste findar, conseguir inspirar não apenas os praticantes religiosos, mas também a sociedade em geral, sobre as escolhas de materiais e práticas que honrem o equilíbrio entre o espiritual e o ambiental. A reflexão se faz importante a gerar uma conscientização sobre os impactos ambientais negativos associados a esses materiais, o que pode resultar em escolhas ainda mais cuidadosas na produção e seleção de objetos para futuras práticas rituais. Essa abordagem pode servir como um ponto de partida para a educação ambiental dentro das comunidades de terreiros. Ao discutir a biodegradabilidade dos materiais utilizados, é possível promover a conscientização sobre práticas e escolhas que respeitem o meio ambiente.

²²⁴ Segundo Olga Cacciatore no Dicionário de Cultos Afro-Brasileiros (1977, p.56-57) o Axexê significa: cerimônia ritual fúnebre dos candomblés. É de origem iorubá e tem a finalidade de libertar da matéria a alma do morto e enviá-la à existência genérica de origem, no mundo espiritual. No 6º e 7º dia começa-se pelo padê de Exu e há vários outros rituais, entre os quais a consulta ao obi para saber o destino dos objetos do morto, que no último dia são trazidos para o barracão. O morto é invocado três vezes e ao final quebram-se e destroem-se seus objetos, que serão despachados por sacerdotes preparados, no local determinado pela consulta aos orixás; mar, rio, mata, etc.

O ato poético de reaproveitar, de conferir novas histórias a cada dobra, a cada ponto costurado, carrega em si não apenas a celebração da maestria das costureiras e costureiros, das mãos que as moldaram, mas também a história de uma devoção que transcende o efêmero. Na reutilização das indumentárias, uma tradição transcende o meramente estético, modificando-se em uma toada ecológica de respeito à natureza e a ancestralidade. Cada peça tecida com devoção, torna-se um elo vivo entre gerações. Aquela peça tecida com a modelagem da tradição um dia foi moderna, como também, o moderno no contemporâneo pode vir a ser tradição no futuro. Nesse ciclo eterno de criação e renovação as indumentárias assumem um papel fundamental, não apenas como elementos efêmeros, mas como testemunhas da jornada religiosa do juremeiro/a e das entidades que se perpetuam em dança, festa e vida! As roupas e objetos dançam como a fumaça lançada ao vento, cada uma carregando consigo a história de um ciclo em vida-morte-vida, um testemunho silencioso da beleza e da estética no culto sagrado da Jurema.

Conclusão/Linhas Finais: afirmando ponto eu vou!

Os arremates já foram conduzindo as linhas finais deste trabalho-tese. Os pontos que eu afirmara no início já não são os mesmos pontos que eu afirmo neste instante que estou indo embora, no entanto, o fio que entrelaça os diferentes tempos é o da continuidade.

Ao longo desta pesquisa, mergulhamos (eu e você, leitores/as) profundamente no universo do Catimbó-Jurema, explorando suas múltiplas faces por meio da análise das indumentárias que compõem essa estética tão singular. O culto do Catimbó-Jurema na Paraíba está enraizado num complexo cultural específico, nas tradições ameríndias, afro-brasileiras, em fortes referências do catolicismo popular, dentre outras referências de manifestações culturais e religiosas. E daí você pode perguntar: mas o que tem de novo nessa afirmação Larissa? Sim, você tem razão, essas referências foram afirmadas pelos meus mais velhos/as e por pesquisas pioneiras que estiveram em andamento antes mesmo que eu aqui habitasse. Mas te respondo que: são tendências contemporâneas, unidas as essas referências do passado os pontos de avanço dessas costuras. A tese que agora nasce ao mundo, tem por referências as modelagens já existentes e teve como intenção fazer além do já realizado, trazendo a este multifacetado campo de pesquisa atualizações de um tempo. Não à toa meu ponto de partida foram os trabalhos etnográficos/fotográficos realizados pela Missão de Pesquisas Folclóricas (MPF), em seguida os registros fotográficos do Acervo de José Simeão Leal (AJSL), como também, os objetos encontrados em expedições arqueológicas e preservados nos museus, locais de guarda da memória de um rico patrimônio brasileiro e de toda a humanidade.

Foi dando importância a cultura material produzida, que é resistente ao tempo, valorizando o trabalho de pessoas que vieram antes e tendo nesses escritos o ponto de partida para novas costuras, que foi possível realizar um novo e inédito trabalho. Afinal, no campo acadêmico, a Jurema ainda não tinha um trabalho de dissertação ou tese dedicados a análise da cultura material e, em particular, as suas indumentárias. As conexões intelectuais estabelecidas me apetezem e me fazem crer que o que eu agora escrevo podem ser fios condutores para referências e pesquisas futuras. Em muitos momentos da pesquisa eu conseguia me enxergar no lugar dos/as que estiveram pelos lugares por onde andei, imaginava por exemplo como teria sido as idas de Rene Vandezande na década de 1970 ao município de Alhandra-PB para entender o Catimbó paraibano, as estradas, os acessos, as pessoas que encontrou, o que viu e refletiu para que

tivéssemos à disposição a pesquisa e obra clássica aos estudos do tema em questão: *Catimbó* (1975), sua dissertação de mestrado orientada por Roberto Mota. Foi registrando as manifestações culturais quilombolas no alto sertão paraibano, no município de Pombal onde realizei um trabalho etnográfico/fotográfico que inicialmente nem estava diretamente conectado aos estudos da tese, como já dito, mas que me fez estar perto e viver um pouco do que a Missão de Pesquisas Folclóricas viveu e registrou em sua passagem pela Paraíba em 1938. Esses alinhavos em costuras me motivam.

Fica notadamente e nitidamente expresso o meu gosto pelos estudos da memória, da importância no/do passado que reconheço não só no presente, mas para o futuro de gerações. Se nos baús fotográficos residiam os registros que me dariam condições de uma análise estética do passado catimbozeiro, foi também nas fotografias, que residiu um grande prazer desse trabalho, o de ver e fazer uso de um considerável acervo fotográfico construído por mim, registros as vezes não tão elaborados, as vezes inconscientemente feitos, mas verdadeiramente registrados pelo pulsar de muitos sentimentos que me moviam a realizar esse e outros trabalhos. A essa altura tenho certeza que ao ler essas linhas finais você também já conferiu algumas produções audiovisuais que foram elaboradas em conjunto com a escrita da tese. Em muitos momentos esse foi um grande dilema, estudar na prática a edição de vídeo ou ler alguns capítulos de um livro? Fato é que quando eu pensava em indumentária, rapidamente eu conectava ao universo da antropologia visual, afinal, um trabalho que tem a estética como objeto de análise, a imagem é um importante fio condutor. Por mais que eu não tenha uma formação acadêmica antropológica, ao longo desses oito anos de pesquisas etnográficas reconheço a paixão que pulsa aqui dentro, pela Antropologia e seus múltiplos modos de fazer pesquisa, nas estadas em campo, nos encontros, na presença de tantas pessoas e na conexão de tantos corações que bateram forte e junto comigo costurando esse percurso que já me abriram tantos outros, um deles a paixão pela produção audiovisual, mais forte mesmo que a própria fotografia. Assistir meu primeiro filme etnográfico, fruto dessa pesquisa, numa tela de cinema, num festival internacional de filmes, foi sem dúvida, um momento alto e bastante emocionante desta pesquisa. Mas vamos as reflexões que dizem respeito a parte estrutural do trabalho!

Na primeira seção do capítulo primeiro pretendeu-se encontrar o “fio da meada”, foi lá que eu consegui fazer alinhavos que me permitiram avançar na reflexão, costurando o passado catimbozeiro a um presente juremeiro. Os pontos contemporâneos são a expansão deste debate, no qual agora este trabalho também se localiza. Na segunda seção,

nas costuras entre cultura material e antropologia visual é onde as teorias antropológicas, os objetos e as imagens em conexão reforçam uma perspectiva analítica e efetiva ao estudo em questão. A terceira seção, no detalhamento dos primeiros encontros com o campo de pesquisa, nas cidades e no encontro com a primeira face de entrevistados/as, os costureiros/as é onde o campo de pesquisa começa a se mostrar em potencial. Foi esse também o espaço das reflexões teórico-metodológicas da pesquisa etnográfica.

No capítulo segundo, dando lugar a outras modelagens teóricas costuradas com as vivências de campo, foi possível conectar temas como: indumentária, memória e identidade, para enfim, chegar nas reflexões sobre o corpo juremiero, esse espaço-terreiro que vai ser casa e abrigo as múltiplas faces dessa estética. Nesse espaço ouvimos a segunda face dos entrevistados/as, os juremeiros e juremeiras. Posso afirmar que na terceira seção deste capítulo está o ponto alto da análise, é onde nos encontramos com os mestres e mestras da Jurema para conhecer as múltiplas identidades e estéticas.

No terceiro e último capítulo, no giro pelo mercado, no encontro com a terceira face de entrevistados, os comerciantes, a oportunidade em conhecer a logística comercial e mercadológica que envolve a produção material necessária a realização dos ritos, refazendo parte do caminho percorrido pelos objetos litúrgicos até chegarem nos corpos e espaços rituais. Nos arremates, nas reflexões sobre o fim dessas materialidades a tese vai fechando, mas ao mesmo tempo, abrindo reflexões importantes no que diz respeito ao compromisso com a preservação da natureza e conseqüentemente das condições possíveis a continuidade e existência de futuros mestres e mestras e da própria religião.

As renovações de estilos que já estampavam o nosso objeto de pesquisa e hipótese, na medida em que iam se confirmando, abriam outras fendas para se pensar também o esforço empregado na manutenção de estilos que resgatam modelos históricos, de um passado nem tão perto assim. É dessa forma que as indumentárias passam a ser elementos de reinvenção e transformação através da atuação e performance das entidades. Ao adotarem estilos inspirados/as no passado, produzidos com matérias-primas contemporâneas, as entidades subvertem as normas da moda, desafiando as limitações culturais e sociais, destacando a fluidez das culturas, das identidades e dos comércios. Essas reinterpretações e reinvenções tem proporcionado ao culto a sua continuidade. O estudo revelou a dinâmica criatividade presente na forma como o Catimbó-Jurema se manifesta através das indumentárias. À medida que o culto se expande e se adapta aos desafios da contemporaneidade, incorporando inovações estilísticas não perdem de vista as suas raízes, tecnologias ancestrais acessadas pela conexão com a natureza, nas árvores

e suas sementes, que inspiram vida, continuidade, fortalecimento, crescimento e expansão. Isso nos leva a refletir sobre a potente capacidade de renovação das tradições culturais no esforço em manter-se vivas em contextos de constantes transformações.

A nossa hipótese inicial se confirma, ao compreender de fato, como a análise dos tecidos materiais (objetos) e sociais (pessoas/grupos), das peças de roupas, de quem as produz e de quem as vestem é possível tecer histórias e memórias que nos auxiliam na compreensão de rituais e de uma religião, neste caso, do Catimbó-Jurema. As questões (principal e secundária) conseguiram respostas profícuas que fortaleceram a chegada ao objetivo geral da tese, que era de compreender o Catimbó-Jurema através dos movimentos nos modos de vestir-se, contribuindo sobremaneira no conhecimento da religião, no entendimento dos seus processos de expansão, como também no aprofundamento das categorias de mestres e mestras, figuras centrais nos ritos de Jurema.

Pretendeu-se demonstrar como a expressão imagética e estética se apresentam como extremamente importantes na preservação da memória religiosa, auxiliando na reconstituição de um processo histórico do ato de vestir, trajeto que ao longo do tempo tem identificado transformações não somente nas roupas e objetos de uso, mas nas práticas, ideias e nos modos de se identificar de grupos e comunidades. Este empreendimento cumpre mais uma parte do seu objetivo quando traz à vitrine, quero dizer, ao centro da observação e debate os trajes das pessoas comuns, de uma religião historicamente invisibilizada e criminalizada, nesse sentido o trabalho também cumpre seu sentido decolonial. Apontamos para a relevância das indumentárias no contexto do Catimbó-Jurema, vestimentas que se apresentam nesse percurso não só como meros trajes rituais, mas como manifestações simbólicas de identidade e espiritualidade do povo juremeiro.

Nesse momento me vem à lembrança as palavras do mestre Luiz Antônio Simas quando fala da pergunta que fizeram ao Sr. Zé Pelintra, do porquê que ele usava um sapato bicolor, e na resposta ele diz: “Eu uso sapato para continuar descalço”. Na justificativa do calçado o Sr. Zé Pelintra nos traz uma máxima importante sobre as mudanças exigidas para permanência e até mesmo pela existência. Com isso quero dizer que, todas as mudanças comprovadamente explícitas na história estética do Catimbó-Jurema de muitas formas a mantém viva, existente e em constante trabalho. E ao longo desses trajetos de difusão e movimentações é onde se aconchegam as modificações. A religião que se expande, movimenta a ela e a todos que vivem nela, e também aos que sobrevivem dela. O mercado, esse que teve um espaço garantido nas costuras dessa tese, movimento que é

compreendido pelo fluxo, na invenção, pela renovação, é uma extensão dos espaços-mundos-terreiros, afinal, eles funcionam devido ao abastecimento proporcionado pelos grandes e pequenos comércios das mais variadas coisas, dentre; tecidos, objetos, roupas, calçados, alimentos, animais, instrumentos musicais e dos mais variados serviços, dentre eles a costura, como explícito neste trabalho. Assim é que as cidades encantadas da Jurema também movimentam as cidades terrenas das muitas regiões do país e como num balé de fumaçadas ao ar os corpos se vestem de múltiplas formas, entre diversas faces para continuar a dançar e festejar a vida que nunca morreu.

Atrelada a esse contexto, da vida que não morreu, do trabalho que viveu e sobreviveu a uma pandemia, enfrentou e passa por mudanças sociais reais. Nas considerações deste trabalho reflito sobre como num lapso de tempo entre o mestrado e doutorado, um movimento ainda mais potente de tecnologização crescente se fez presente na escrita e linguagem do trabalho. No interesse da divulgação de comércios virtuais, o uso de um QRCode para o acesso a uma playlist musical, na transcrição de trechos de lives entre leituras e livros, no uso de uma inteligência artificial para transcrição de entrevistas, por essas linhas tecnológicas essa costura foi atravessada.

Enquanto pesquisadora, espero que este trabalho contribua para ampliar o conhecimento sobre a cultura juremeira, promovendo um maior entendimento da complexidade e da importância cultural dessa tradição religiosa. Espero também que as linhas escritas incentivem o respeito e a valorização das práticas religiosas afro-ameríndias, bem como o reconhecimento da contribuição dessas comunidades para a cultura brasileira. Que este estudo inspire e fomente o diálogo sobre a diversidade cultural e religiosa que enriquece a nós e a toda humanidade.

No arremate final dessa jornada, ainda quero destacar que a conclusão desse trabalho se entrelaça de maneira indelével com as linhas da minha própria vida. No auge do processo de investigação, vi-me obrigada a uma pausa imprevista para enfrentar um tratamento oncológico, acrescentando a esse trabalho um capítulo de resistência, superação e celebração da vida que não morreu. Essa pesquisa é também um tributo à vida e a capacidade de encontrar frestas nas múltiplas camadas da existência!

Referências

ALMEIDA, Ana Stela de. *A Estética do Terreiro: Agencialidade e Materialidade nos terreiros de Mina do Maranhão*. Um projeto financiado pelo Banco do Nordeste (BNB de Cultura), Maranhão (MA), Brasil, 2011.

ALMEIDA, Carla Maria de. *Abram as portas da ciência para os mestres e as mestras passarem: a ressignificação da Jurema no Acervo José Simeão Leal*. Carla Maria de Almeida. – (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa. Mestrado em Ciência da Informação, 2017.

_____. Carla Maria de. *Entre cachimbo e fumaça: um estudo das memórias na cultura material da Jurema no Terreiro de Umbanda Ogum Beira Mar*. Carla Maria de Almeida. – (Tese de Doutorado), Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa. Doutorado em Ciência da Informação, 2021.

ALVARENGA, O. (org.) – “*Registros Sonoros do Folclore Musical Brasileiro*”- Vol III Catimbó, São Paulo, Discoteca Pública Municipal, 1949.

ANAWALT, Patricia Rieff. *A história mundial da roupa / Patricia Rieff Anawalt*. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011.

ANDRADE, Mário de. *Música de feitiçaria no Brasil / Mário de Andrade* – 2º. Ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2006.

APPADURAI, Arjun. *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. – 2. Ed. – Niterói: Eduff, 2021.

APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura/ Kwame Anthony Appiah; tradução Vera Ribeiro*.- Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural / Aleida Assmann*. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

ASSUNÇÃO, Luiz. *O reino dos mestres: a tradição da jurema na umbanda nordestina / Luiz Assunção*. – Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

_____. *Os mestres da Jurema*. In: *Encantaria Brasileira: o livro dos mestres, caboclos e encantados / Reginaldo Prandi (Org.)*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

BARBOSA, Andrea. *Antropologia e imagem / Andrea Barbora e Edgar Teodoro da Cunha*. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

_____. Andrea. In: *A experiência da imagem na etnografia*. Organizadores: Andres Barbosa, Edgar Teodoro da Cunha, Rose Kikiji e Sylvia Caiuby Movaes. – São Paulo: Terceiro Nome, 2016.

BARROS, Souza. *50 anos de Catimbó: Coordenação de Souza Barros*. Rio de Janeiro, Cátedra; Brasília, INL, 1977.

BARTHES. Roland. *Imagem e Moda*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BASTIDE, Roger. *Catimbó*. *Encantaria Brasileira: o livro dos mestres, caboclos e encantados*. Reginaldo Prandi, organizador. – Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

- BENISTE, José. *Dicionário Yorubá-português* / José Beniste. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.
- BETTO, Frei; BOFF, Leonardo. *Mística e Espiritualidade*. – 6. Ed. – Rio de Janeiro: Garamond, 2008.
- BENTO, Dilson. Malungo. Decodificação da Umbanda: contribuição à história das religiões. – Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1979.
- BIANCO-FELDMAN, Bela; LEITE, Míriam L. Moreira. *Desafios da imagem: Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais* / Bela Feldman-Bianco, Míriam L. Moreira Leite (orgs.). – Campinas, SP: Papirus, 1998.
- BIRMAN, Patrícia. *O que é Umbanda*. São Paulo: Abril Cultural, 1985
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: Lembranças dos velhos*/ Ecléa Bosi. – 3º ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 1994. RAMOS, Arthur. Estudos de Folk-lore: Definição e limites, teorias de interpretação. Coleção Gaivota, Ed.8. RJ, Casa do Estudante do Brasil, 1951.
- BRAUNSTEIN, Florence; PÉPIN, Jean- François. O lugar do corpo na cultura ocidental / Florence Braunstein; Jean-François Pépin. – 2. Ed. – Lisboa: Instituto Piaget, 1999.
- CACCIATORE, Olga Gudolle. *Dicionário de cultos afro-brasileiros: com origem das palavras*. 2ª ed. – Rio de Janeiro, Forense-Universitaria, 1977.
- CAMPOS, Eduardo. *Folclore do Nordeste*. – Edições O Cruzeiro, 1959.
- CAMPOS, Sabino de. *Catimbó*. – Editora Zelo Valverde S.A. – Rio de Janeiro, 1945.
- CAMPOS, Zuleica Dantas Pereira. *Axós nos bastidores: uma análise da indumentária litúrgica afro-brasileira no Recife e região metropolitana*. Estudos de Religião, v.29, n.2, p.221-236, Jun/Dez, 2015.
- CAMURÇA, Marcelo. *Religião e identidades étnicas no Brasil contemporâneo: pequeno ensaio bibliográfico*. In: *Religião, Raça e Identidade: colóquio do centenário da morte de Nina Rodrigues* / Adroaldo J. S. Almeida, Lyndon de A. Santos, Sérgio F. Ferretti (organizadores). – São Paulo: Paulinas, 2009.
- CANDAU, Joel. *Memória e Identidade* / Joel Candau; 1. Ed., 7ª reimpressão. – São Paulo: Contexto, 2021.
- CARLINI, Álvaro. *Cachimbo e Maracá: O catimbó da Missão (1938)*. – Álvaro Carlini. – São Paulo: CCSP, 1993.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Meleagro: pesquisa do Catimbó e notas da magia branca no Brasil* / Luís da Câmara Cascudo. – 2º. Ed. – Rio de Janeiro: Agir, 1978.
- _____. *Dicionário do Folclore Brasileiro*/ Luís da Câmara Cascudo. – 12. Ed. – São Paulo: Global, 2012.
- _____. *Mouros, Franceses e Judeus: três presenças no Brasil*. – 3. Ed. – São Paulo: Global, 2001.
- CHANTAIGNIER, Gilda. *História da Moda no Brasil* / Gilda Chataignier. – São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

CITRO, Silvia. *Cuerpos Plurales: antropologia de y desde los cuerpos* / coordinado por Dilvia Citro. – 1ª ed. – Buenos Aires: Biblos, 2010.

CONDURU, Roberto. *Arte Afro-Brasileira*. / Roberto Conduru. – Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

_____ *Pérolas negras – primeiros fios: experiências artísticas nos fluxos entre África e Brasil*/ Roberto Conduru. – Rio de Janeiro: Ed UERJ, 2013.

CRANE, Diana. *Ensaio sobre moda, arte e globalização cultural*/ Diana Crane; Maria Lucia Bueno (org.); - São Paulo: Editora Senac, São Paulo, 2011.

DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa* / Émile Durkheim. – 3ª. Ed. São Paulo: Editora Paulus, 2008.

FARELLI, Maria Helena. *Balagandãs e fijas da Bahia: o poder mágico dos amuletos* / Maria Helena Farelli. – Rio de Janeiro: A. C. Fernandes, 1981.

FERREIRA, Ascenso. *Catimbó* / Ascenso Ferreira. – 7. Ed. – Recife: FUNDARPE, 1988.

FERNANDES, Gonçalves. *O Folclore Mágico do Nordeste: Usos e costumes, crenças e ofícios mágicos das populações nordestinas*. Biblioteca de divulgação científica. Vol XVIII. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A. Editora, 1938.

FRAGA, Ronaldo; GOBEL, Anna. *Uma festa das cores: memórias de um tecido brasileiro*. – 2ª ed. – Rio de Janeiro: Ed. Autêntica, 2019.

GEERTZ, Clifford. *O beliscão do destino: a religião como experiência, sentido, identidade e poder*. In: *Nova luz sobre a antropologia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

GOMES, Nilma Lino. *Sem perder a raiz: o corpo e cabelo como símbolos da identidade negra* / Nilma Lino Gomes. – 3. Ed. – Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

GONÇALVES, Antonio Giovanni Boaes; HERMANA, Cecília. *Catimbó, Umbanda e Candomblé: o campo religioso afro-brasileiro em João Pessoa*. In: XIII Simpósio Nacional da ABHR, 2012, São Luís, Anais do Simpósio da ABHR: São Luís, ABHR, V.12, P.01-14, 2012.

_____ *Do Catimbó ao Candomblé: circularidades nas religiões afro-brasileiras na Paraíba/ Brasil*. Antropologia de lãs Religiones, 2014.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*/ José Reginaldo Santos Gonçalves. – Rio de Janeiro, 2007.

GRUNEWALD, Rodrigo de Azeredo. *Jurema* / Rodrigo de Azeredo Grunewald. – Campinas, SP: Mercado das Letras, 2020.

GUERRIERO, Silas. *Objetividade e subjetividade no estudo das religiões: desafios do trabalho de campo*. *PLURA*, Revista de Estudos de Religião, vol1, nº 1, p. 54-65, 2010.

HALBWACHS, Maurice. *A memória Coletiva*. São Paulo: Centauro, 2003.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*/Stuart Hall; 2. Ed. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

_____ *A identidade cultural na Pós-Modernidade*. Lamparina, 2014.

_____. *Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais/ Tomaz Tadeu da Silva (org.).* Stuart Hall, Kathryn Woodward. 15. Ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

HENEINE, Rafael Trindade. “Cachimbo é Catimbó e vice versa”: uma análise iconográfica do cachimbo e do ritual de jurema de chão. (Dissertação de Mestrado) – Universidade Federal da Paraíba, UFPB. – João Pessoa. Mestrado em Ciências das Religiões, 2020.

HOBBSAWN, Eric. *A invenção das Tradições.* (Org.) – Eric Hobsbawn e Terence Ranger, - Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

JUNIOR, John Collier. *A antropologia visual: a fotografia como método de pesquisa.* Coleção antropologia e sociologia. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1973.

KAUFMAN, Tânia Neumann. *A presença judaica em Pernambuco.* Edição do autor, 2003.

KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação: Episódio de racismo cotidiano / Grada Kilomba.* – 1. Ed. – Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KOSINETS, Robert V. *Netnografia: realizando pesquisa etnográfica online/ Robert V. Konizets.* – Porto Alegre: Penso, 2014.

KOSSOY, Boris. *Os tempos da fotografia: o efêmero e perpétuo / Boris Kossoy.* – Cotuia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

_____. *Fotografia e história / Boris Kossoy.* – São Paulo: Editora Ática, 1989.

LE BRETON, David. *Antropologia do Corpo / David Le Breton; - 4.ed.* – Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

_____. *A Sociologia do Corpo / David Le Breton; 6.ed.* – Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas / Gilles Lipovetsky.* – São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

L’Odò, Alexandre L’Omi. *Juremologia: uma busca etnográfica para sistematização de princípios da cosmovisão da Jurema Sagrada/ Alexandre L’Omi L’Odò; - (Dissertação de Mestrado) - Universidade Católica de Pernambuco, Mestrado em Ciências da Religião, 2017.*

LODY, Raul. *Santo também come: um estudo sócio-cultural da alimentação cerimonial em terreiros afro-brasileiros.* Recife, Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1979.

_____. *Dicionário de arte sacra & técnicas afro-brasileiras/ Raul Lody* – Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

_____. *Jóias de Axé: fios-de-contas e outros adornos do corpo: a joalheria afro-brasileira. / Raul Lody.* – 2ª Ed. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

_____. *Moda e história: as indumentárias das mulheres de fé / Raul Lody; fotografias de Pierre Fatumbi Verger.* – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2015.

LOPES, Nei. *Filosofias africanas: uma introdução* / Nei Lopes, Luiz Antônio Simas. – 2ª ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

LURIE, Alison. *A linguagem das Roupas* / Alison Lurie. – Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Umbanda*. São Paulo: Editora Ática, 1991.

_____. *Na Metrópole: Textos de Antropologia Urbana* / José Guilherme C. Magnani; Lilian de Lucca Torres (orgs.). – 3. Ed. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Fapesp, 2008.

MARCUS, Geroge. E. *Etnografia em/Del sistema mundo*. El surgimiento de la etnografia multilocal. *Alteridades*, 11 (22): Págs. 111-127, 2001.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da Memória: O Reinado do Rosário no Jatobá* / Leda Maria Martins. – São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, – (Coleção Perspectiva), 1997

_____. *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela* / Leda Maria Martins. – 1ª ed. – Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo; Cosac Naify, 2003.

_____. *Ensaio sobre a Dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas*: Marcel Mauss. – 1º edição, Cosac Naify. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MILLER, Daniel. *Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material* / Daniel Miller. – Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. *Pesquisa Social: teoria, método e criatividade* / Maria Cecília de Souza Minayo (org.); Suely Ferreira Deslandes; Romeu Gomes. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

MONTERO, Paula. *Magia e Pensamento Mágico* / Paula Montero. – São Paulo: Editora Ática, 1986.

MOTA, Clarice Novais; ALBUQUERQUE, Ulysses Paulino de. *As Muitas faces da jurema: de espécie botânica à divindade afro-indígena*. Organizadores: Clarice Novais da Mota e Ulysses Paulino de Albuquerque. – 2. Ed. Recife: Nupeea, 2006.

MOTA, Roberto. *Os afro-brasileiros*. Anais do III Congresso Afro-brasileiro. Roberto Mota (coord.). Editora Massananga, Recife, 1985.

NERY, Marie Louise. *A evolução da indumentária: subsídios para criação de figurino*. 7. reimp. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2014.

PEIRANO, Mariza. *O Dito e o Feito: Ensaio de Antropologia dos Rituais* / Mariza Peirano (org.). – Rio de Janeiro: Relume Dumará: Núcleo de Antropologia da Política/UFRJ, 2002.

_____. *A teoria vivida: e outros ensaios de antropologia* / Mariza Peirano. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Ed., 2006.

_____. *Etnografia não é método*. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 20, n 42, p. 377-391, jul/dez, 2014.

- PEZZOLO, Dinah Bueno. Tecidos: história, tramas, tipos e usos / Dinah Bueno Pezzolo. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.
- PINK, Sarah. Nouvelles perspectives après une formation en Anthropologie visuelle. *Journal des Anthropologues*, 47, 48, p.123-137, 1992.
- POLIVANOV, Beatriz. *Etnografia virtual, netnografia ou apenas etnografia?* Implicações dos conceitos. Esferas. Ano 2, nº 3, Julho a Dezembro de 2013, p.61-71.
- PORZECANSKI, Teresa. *Somos cuerpo: itinerários y limites*. – Montevideo, Uruguay: Ediciones Trilce, 2011.
- PRANDI, Reginaldo. *Segredos Guardados: orixás na alma brasileira*. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.
- _____. Reginaldo. *Encantaria brasileira: o livro dos mestres, caboclos e encantados* / Reginaldo Prandi, organizador. – Rio de Janeiro: Pallas, 2011.
- RAMOS, Arthur. *Estudos de Folk-lore: Definição e limites, teorias de interpretação*. Coleção Gaivota, Ed.8. RJ, Casa do Estudante do Brasil, 1951.
- RIBEIRO, Djamila. *Pequeno manual antirracista* / Djamila Ribeiro. – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- RIBEIRO, José. *Catimbó: magia do Nordeste* / José Ribeiro – Rio de Janeiro: Pallas, 1991.
- RIBEIRO, José da Silva. Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, v.48 nº 2, 2005.
- ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. *A preeminência da imagem e do imaginário nos jogos da memória coletiva em coleções etnográficas* / Ana Luiza Carvalho da Rocha, Cornélia Eckert. – Brasília: ABA, 2015.
- ROCHA, Gilmar. “*Navalha não corta seda*”: Estética e Performance no Vestuário do Malandro. 20. – Tempo, 2005.
- ROCHE, Daniel. *A Cultura das aparências: uma história da indumentária (séculos XVII-XVIII)* / Daniel Roche; tradução Assef Kfoury. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.
- RUFINO, Luiz. *Pedagogia das Encruzilhadas* / Luiz Rufino. – Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.
- _____. *Vence-demanda: educação e descolonização* / Luiz Rufino. – 1. Ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2021.
- SALLES, Sandro Guimarães de. *A Sombra da Jurema encantada: mestres juremeiros na umbanda de Alhandra* / Sandro Guimarães Salles. – Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2010.
- _____. *À sombra da Jurema: a tradição dos mestres juremeiros na Umbanda de Alhandra*. Revista ANTHROPOLÓGICAS, ano 8, volume 15 (1): 99-122, 2004.

SAMPAIO, Dilaine Soares. *Catimbó e Jurema: Uma recuperação e uma análise dos olhares pioneiros*. Debates do NER, Porto Alegre, Ano 17, N.30, P. 151-194, JUL/DEZ, 2016.

_____. Corporeidade e Religiões. In *Dicionário do Pluralismo religioso* / Claudio de Oliveira Ribeiro; Gilbraz Aragão; Roberlei Panasiewicz (Orgs.). São Paulo: Recriar, 2020.

SANTIAGO, Idalina M. F. L. *A trajetória religiosa da Umbanda Cruzada com Jurema*. In: WHITAJE, Dulce Consuelo Andreatta R; VELOSO, Thelma Maria Grisi (Orgs.). *Oralidade e Subjetividade: os meandros infinitos da memória*. Campina Grande: Editora Universitária, UEPB, 2006.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*/ Tomaz Tadeu da Silva (org.). Stuart Hall, Kathryn Woodward. 15. ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

SILVA, Vagner Gonçalves da. *O Antropólogo e sua Magia: Trabalho de Campo e Texto Etnográfico nas Pesquisas Antropológicas sobre Religiões Afro-brasileiras* / Vagner Gonçalves da Silva. – 1ª Ed., 2ª reimpr. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

SIMAS, Luiz Antonio. *O corpo encantado das Ruas*/ Luiz Antonio Simas. – 6ª ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

_____. *Flecha no Tempo*/ Luiz Antonio Simas, Luiz Rufino. – 1ª Ed. – Rio de Janeiro: Mórula, 2019. , Luiz Rufino. – 1. Ed. – Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

_____. *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas* / Luiz Antonio Simas

_____. *Umbandas: uma história do Brasil* / Luiz Antonio Simas. – 5. Ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.

SANTOS, Eufrazia Cristina Menezes. *Religião e espetáculo: análise da dimensão espetacular das festas públicas do candomblé*. São Paulo – FFLCH/USO. Tese de Doutorado em Antropologia, 2005.

SILVA, Vagner Gonçalves da. *Arte religiosa afro-brasileira: As Múltiplas estéticas da devoção brasileira*. Debates do NER, Porto Alegre, ANO 9, N.13, p.97-113, JAN/JUN. 2008.

SOUSA, Gilda Rocha de Mello. *O Espírito das Roupas: a moda no século dezanove*/ Gilda de Mello e Souza. – São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *O Tupi e o alauíde: uma interpretação de Macunaíma*/ Gilda de Mello e Souza. São Paulo: Duas Cidades; ed. 34, 2003.

_____. *A ideia e o figurado*/ Gilda de Mello e Souza. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2005.

_____. *A palavraafiada* / Organização: Walnice Nogueira Galvão. - 1. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre o Azul, 2014.

SOUZA, Patrícia Ricardo. *Axós e ilequês. Rito, mito e a estética do candomblé*. Patrícia Ricardo Souza. – (Tese de Doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo. Doutorado em Sociologia, 2007.

SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à estética* / Ariano Suassuna. – 4º ed. – Recife: Ed. Universitária da UFPE, 1996.

SVENDSEN, Lars. *Moda: uma filosofia* / Lars Svendsen. – Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

TAVARES, Júlio Cesar de. Gramática das corporeidades afrodiaspóricas: perspectivas etnográficas / Julio Cesar Tavares (organizador). – 1. Ed. – Curitiba: Appris, 2020.

VALENTE, Waldemar. *Sincretismo religioso afro-brasileiro*. 3. Ed. São Paulo, Ed. Nacional, 1955.

VANDEZANDE, René. *Catimbó: pesquisa exploratória sobre uma forma nordestina de religião mediúnic*. (Dissertação de Mestrado). UFPE – Recife, 1975.

VOGEL, Arno. *A galinha D'Angola: iniciação e identidade na cultura afro-brasileira* / Arno Vogel, Marco Antônio da Silva, José Flávio Pessoa de Barros; Prefácop de Antônio Olinto. – 3ª ed. – Rio de Janeiro: Pallas, 2007.

WILLIAM, Rodney. *Apropriação Cultural* / Rodney William. – São Paulo: Pólen, 2019.

Referências audiovisuais

A Cultura do Linho - (22'48''). Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=cSJbnushXX8>

Ciência da Jurema Sagrada – Ervas Medicinais – 1h30' (2021). Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=p6un9J6RmkI>

Catimbó João Pessoa/PB 19 de maio de 1938 – Missão de Pesquisas Folclóricas – 5'33''. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0U42mxdCO2E>

Êxtase – Catimbó-Jurema: O rito de magia nascido no Nordeste – 7'40'' (2010).

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Yd_bGfZX5Tg

Falando de Axé/Paraíba-0002-Mãe Rita Preta – (24'17''). Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=oFTQmZ-1tCg>

História do Acais e de Zé Pelintra – (8'47''). Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=NjX6PEYBBUA&t=20s>

Jurema Sagrada: Uma Ciência Encantada - 20'37'' (2015). Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=0ifUQW8Vvks>

Jurema, sua mata é linda!/ Documentário Ômnira - 46'01'' (2018). Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=IqmgEuMUyyg>

Jurema Sagrada: Retratos de Fé – 26’02’’ (2019). Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=nhjjo46wFgA&t=779s>

Jurema Sagrada – Entrevista ao Mestre Juremeiro Lucas Souza - 12’43’’ (2016).

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EVCCNVxDMVE>

Jurema Sagrada (Híbridos, the Spirits of Brazil) – 19’59’’ (2019). Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=NqPmN6ARDvY>

Jurema (Chica Xavier) – Documentário – Clementino Junior – Cineclube Atlântico Negro – 16’19’ (2019). Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=8HkKkG3lO9Y>

Milagres do Catimbó - A cura através da reza (2020) – 1’12’’31’’’. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=qK92gIIQPL0&t=2321s>

Missão de Pesquisas Folclóricas de Mário de Andrade (1938) – 26’48’’. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JEQ0NzpvIpE>

Malunguinho – Documentário para TV (2015) – 47’42’’. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=SHWQ5Ou-hg&t=2s>

O juremeiro de Xangô – Curta Metragem (2017) – 26’06’’. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=DM9W0VYQuw>

O que é Catimbó? Com Mestre Lucas (2022) – 1h 46’56’’. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=xFGE9jlyhZE>

Santa Rita Preta – 20’59’’ (2011). Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=UzQDQfFni5w&list=TLPQMjUxMDIwMjF5gWbWP8o_cA&index=1

Um José chamado Pelintra – 11’47’’ (2019). Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=smfmPehMOiw>

Fontes Oraís

- Adilson José da Silva Neto _____ 13 de outubro de 2023.
- Alexandre Cavalcanti _____ 30 de outubro de 2023.
- Elaine Paulo dos Santos _____ 6 de julho de 2022.
- Erivan Cosme _____ 20 e outubro de 2023.
- Fabrício Souza Medeiros _____ 15 de fevereiro de 2022.

- Joelintom Elias da Silva _____ em 13 de setembro de 2021.
- Joseilton Gomes _____ em 13 de setembro de 2021.
- José Roberto da Silva Chaves _____ em 03 agosto de 2022.
- Josildo Barbosa de Brito _____ em 24 de abril de 2022.
- Rodrigo Silva _____ em 14 de setembro de 2021.
- Lucas Souza _____ em 30 de setembro de 2021.
- Lucas Gomes Medeiros _____ em 30 de novembro de 2023.
- Marcelo Xavier Targino _____ em 16 de fevereiro de 2022.
- Manoela Maria _____ em 25 de outubro de 2023.
- Miriam Tavares Pereira _____ em 24 de abril de 2022.
- Sebastião Soares da Silva _____ em 24 de abril de 2022.
- Vamberto do Nascimento Silva _____ em 25 de agosto de 2021.
- Vicente Mariano _____ 13 de julho de 2021.
- Wellington Júlio Costa de Azevedo _____ 19 de outubro de 2023.

Glossário Têxtil - Anexo

Em estudos sobre indumentária e moda não é difícil que nos deparemos com glossários que nos auxiliam na compreensão de palavras e termos técnicos. Nos estudos afro-brasileiros, nos auxiliam importantes dicionários²²⁵, referências que se costumam a essa pesquisa. Em um mergulho profundo na intrincada teia de estilos e tradições do Catimbó-Jurema, o tecido torna-se mais do que um elemento tangível, é um fio condutor que entrelaça a narrativa espiritual/religiosa com a estética material. Este glossário têxtil surge como uma ponte entre o texto e a têxtil, numa cuidadosa seleção de termos que surgiram no processo de coleta de dados, escrita do trabalho e do universo cultural e religioso em foco.

A confluência entre a Ciência das Religiões e a formação em Design de Moda confere a este trabalho uma riqueza única e uma profundidade multidimensional. Enquanto acadêmica na área de Ciências das Religiões, minha busca em compreender o universo estético do Catimbó-Jurema é complementada e enriquecida pelo prisma do design. A interdisciplinaridade entre esses campos permite uma abordagem holística, onde a pesquisa não é apenas uma análise de práticas culturais, mas uma atenção a um universo onde imagens, símbolos, texturas e teorias se entrelaçam, criando uma narrativa visual única. Como designer, a atenção minuciosa aos detalhes estéticos e a sensibilidade para as nuances dos termos técnicos dos materiais utilizados nas vestimentas do Catimbó-Jurema e no universo da costura, tornam-se uma linguagem própria para decifrar e valorizar as complexidades religiosas e culturais presentes nesse universo. Assim, a interseção entre Ciências das Religiões e Design de Moda não apenas agrega dimensões estéticas ao estudo, mas promove uma compreensão mais profunda e rica da interconexão entre o texto e têxtil, sagrado, simbólico e o estético no Catimbó-Jurema. Este trabalho, assim concebido, busca não apenas compreender, mas também celebrar a fusão entre o analítico e o criativo, onde as nuances do religioso se entrelaçam com as texturas da pesquisa que revelou um panorama diversificado, complexo e sensível da cultura juremeira. A seguir o anexo têxtil:

²²⁵ Como o *Dicionário de Cultos Afro-brasileiros* de Olga Gudolle Cacciatore (1977), a *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana* (2004) e o *Novo Dicionário Banto do Brasil* (2006) do Ney Lopes, o *Dicionário de arte sacra & técnicas afro-brasileiras* do Raul Lody (2006), *Dicionário Yorubá – Português* do José Beniste (2011), dentre outros.



Tecido natural, de aspecto rústico, extraído da fibra do linho, conhecido por sua durabilidade, textura leve e conforto, ideal para climas quentes.

Linho



Um dos tecidos naturais mais comuns, derivado da fibra da planta de algodão, valorizado pela sua maciez e conforto.

Algodão



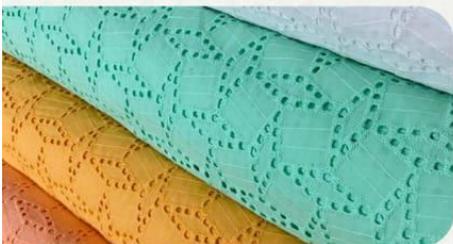
Tecido natural, geralmente de algodão, colorido e estampado. Muito usado no artesanato e na decoração e também muito presente nas festividades juninas da região Nordeste.

Chita



Tecido africano, natural, geralmente de algodão, com colorido vibrante, reconhecido por suas estampas marcantes.

Ankará



Tecido natural, leve, geralmente de algodão, com detalhes bordados, encontrado em variadas cores e frequentemente usado em roupas finas.

Cambraia Bordada



Um tecido produzido a partir de diversas matérias-primas, como a seda, a lã e, mais popularmente, o poliéster, tornado-se um tecido sintético. Brilhante e acetinado.

Cetim



Um tecido sintético, delicado, ornamental, transparente e maleável, geralmente associado a detalhes femininos, utilizado para adição personalizada e sofisticação de trajés.

Renda



Tecido sintético, 100% poliéster, liso e brilhante, frequentemente usado em roupas de festa e vestimentas cerimoniais. Como forro ajuda a dar estrutura para as peças.

Tafetá



Um tecido natural luxuoso, de aparência cintilante, derivado dos casulos do bicho da seda, apreciados por seus afetos, brilho e leveza.

Seda



Tecido sintético, uma renda mais incorporada, muitas vezes utilizada em detalhes ornamentais, agregando uma dimensão requintada, tátil e visual às peças.

Guipir



Um tecido com padrões bordados, mais comum em tecidos naturais 100% algodão, com detalhes minuciosos, muitas vezes utilizado em peças finas e ornamentais.

Rechilieu



Um tecido sintético versátil e resistente. O Oxford de poliéster é muito utilizado na confecção de uniformes. Não amassa e de fácil lavagem.

Oxford



Variante da chita, frequentemente utilizada em trajes festivos, definidas por padrões vibrantes e uma textura que ressoa com a alegria das celebrações.

Chitão



Tecido natural, de algodão, com trama fina e textura leve, frequentemente utilizado em roupas casuais e confortáveis.

Tricoline



Tecido sintético conhecido pela sua durabilidade, resistência às rugas e capacidade de reter a cor, frequentemente utilizado em peças práticas e rigorosas.

Poliéster



Tecido sintético, resistente e durável, conhecido por sua corrosão e resistência ao desgaste. Fácil lavagem e não necessita passar ferro.

Nylon