



Universidade Federal da Paraíba  
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes  
Programa de Pós-Graduação em Música

**A tradição juremeira e suas relações com os rituais de  
candomblé e umbanda na casa Ilê Axé Xangô Agodô**

Rodrigo da Silva Melo

João Pessoa  
Abril de 2011



Universidade Federal da Paraíba  
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes  
Programa de Pós-Graduação em Música

## **A tradição juremeira e suas relações com os rituais de candomblé e umbanda na casa Ilê Axé Xangô Agodô**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba – UFPB – como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música, área de concentração em Etnomusicologia, linha de pesquisa em Música, Cultura e Performance.

Rodrigo da Silva Melo

Orientadora: Dra. Alice Lumi Satomi

João Pessoa

Abril de 2011

*M528t Melo, Rodrigo da Silva.*

*A tradição juremeira e suas relações com os rituais de candomblé e umbanda na casa Ilê Axé Xangô Agodô / Rodrigo da Silva Melo.- João Pessoa, 2011.*

*179f. : il.*

*Orientadora: Alice Lumi Satomi*

*Dissertação (Mestrado) – UFPB/CCHLA*



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Título da Dissertação: "A Tradição Juremeira e Suas Relações com os Rituais de Candomblé e Umbanda na Casa Ilê Axé Xangô Agodô"

Mestrando: Rodrigo da Silva Melo

Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Alice Lumi Satomi  
Orientadora/UFPB

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Eurides de Souza Santos  
Membro/UFPB

Prof. Dr. Sandro Guimarães de Salles  
Membro/CPM

João Pessoa, 25 de abril de 2011.

## **Agradecimentos**

Gostaria de agradecer à Fé, sem ela este trabalho simplesmente não existiria. Agradeço à Fé de todos que fazem parte do *Ilê Axé Xangô Agodô*, em suas entidades e no seu culto. Em especial a Pai Beto e ao *Ogã* Netinho. Essa é a matéria-prima deste trabalho. Agradeço à Fé daqueles que acreditaram e deram suporte a essa jornada: minha família, professores e amigos. Agradeço às minhas mães, Elizabete e Antônia; ao meu pai José Arcanjo, meus irmãos (todos), especialmente a Gledson e Léo, por me ensinarem mais do que as técnicas e rudimentos da música e da bateria, vocês também me ensinaram a respeitar essa arte e me orgulhar dessa profissão. Ao projeto REUNI pela bolsa de estudos. Agradeço à professora Adriana Fernandes pelas orientações iniciais. Agradeço imensamente a Alice Lumi Satomi por acreditar em mim e me fazer acreditar no meu trabalho, ao aceitar continuar o processo de orientação; aos professores Sandro Guimarães de Salles e Eurides Souza Santos por aceitarem fazer parte das bancas e pelas preciosas observações e correções. Agradeço ao Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Música, Professor Luís Ricardo Silva Queiroz, pelo suporte, conhecimentos divididos e a amizade; agradeço a todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Música de UFPB e aos companheiros de jornada, obrigado por compartilharem suas experiências e conhecimentos. Agradeço especialmente a Izilda de Fátima da Rocha Carvalho, Secretária do Programa de Pós-Graduação em Música pelo apoio, pela atenção nos assuntos discentes e pela amizade. Gostaria de agradecer de coração a Eloísa França, pelo amor, companheirismo, e compreensão, especialmente nesses dois anos, e que espero que perdure para sempre. Gostaria de agradecer imensamente a Maria do Socorro, Martha Cavalcanti, Jaidete Araújo, Andréa Araújo, Adriano Cavalcanti, Alexandre Cavalcanti, Claudemir Edson, Ivete Proença, Lysi Anne e tantas outras pessoas que completam e completaram a corrente que me fez entender que a vida sem Fé não faz sentido, e que ainda é possível ter Fé na amizade, carinho, na verdade e em tudo que torna os Homens seres divinos.

Honestamente, Obrigado a todos.

*Sem canto não há encanto. Todo feitiço é feito musicalmente (LUÍS  
DA CÂMARA CASCUDO).*

## RESUMO

O presente trabalho trata de um estudo de caso, cujo objetivo é investigar do ponto de vista etnomusicológico as relações do culto da jurema com o candomblé e a umbanda nos rituais praticados na casa *Ilê Axé Xangô Agodô*. A casa está sediada em João Pessoa, Paraíba, há dezoito anos. Nela são cultuadas as entidades de jurema e os orixás do candomblé. A presença do culto às duas entidades em uma mesma casa conota as influências da umbanda, associada ao movimento de federalização dos cultos afro-brasileiros no país. A partir da bibliografia, são apresentadas as características individuais dos três cultos e início da interação entre eles. Essa perspectiva fornece base para compreender os elementos que constituem a casa em foco. Desse modo, traçou-se um panorama que apresentou suas normas, acepções e diretrizes, apreendidas através da convivência com os integrantes do culto. Suas cerimônias são descritas para demonstrar o formato dos cultos e as acepções doutrinárias. A música é um elemento importante na constituição dessas cerimônias, ela está diretamente ligada à sua estrutura, bem como está presente em todos os rituais. A análise desse elemento amplia as possibilidades de compreender quais as dimensões das reelaborações do culto da jurema, a partir de sua intersecção com o candomblé e a umbanda.

**Palavras-chave:** culto da jurema; rito afro-indígena-brasileiro; etnomusicologia.

## ABSTRACT

The present work is a study of case. The objective is to investigate through the ethnomusicological stand point, the relations among the cult of jurema with the candomblé and umbanda, into the rituals of the house *Ilê Axé Xangô Agodô*. The house is located in João Pessoa City, in state of Paraíba, during eighteen years. There, are worshiped entities of jurema and the orishas, from candomblé. The cult of two different entities in the same house connotes the influence of umbanda, associated with the movement of federalization of the Afro-Brazilian cults in the country. From the bibliography, are present the individual characteristics of the three cults and the beginning of the interaction among them. This perspective provides the basis to understand the elements that constitute the house in focus. Therefore, it was drawn up an overview that presents the norms, acceptations, and directives of the house, apprehended through interaction with the members of the cult. Their ceremonies are described to demonstrate the format of the cults and the doctrinaire acceptations. Music is an important element in the constitution of these ceremonies, it is directly bind to its structure, and is present in all the rituals. The analysis of this element expands the possibilities to understand the dimensions of reworkings in the cult of jurema starting from its intersection with the candomblé and umbanda.

**Keywords:** cult of jurema; Afro-Indian-Brazilian rite; ethnomusicology.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Planta baixa do <i>Ilê Axé Xangô Agodô</i> .....	56
Figura 2 – <i>Cruzeiro das alma</i> .....	57
Figura 3 – O <i>terreiro</i> .....	58
Figura 4 – <i>Quarto de consultas</i> .....	59
Figura 5 – <i>Local dos ogã e dos elus</i> .....	59
Figura 6 – <i>Altar</i> , situado dentro do <i>terreiro</i> , ao lado dos <i>elus</i> .....	60
Figura 7 – <i>Altar de Xangô</i> .....	61
Figura 8 – <i>Peji (camarinha) de jurema</i> , ao lado do <i>altar de Xangô</i> .....	62
Figura 9 – <i>Peji (camarinha) de orixá</i> . Filho de santo incorporado com o orixá <i>Odé</i> .....	62
Figura 10 – <i>Sessão de jurema de chão</i> .....	71
Figura 11 – <i>Alá de jurema</i> e os filhos de santos ajoelhados ( <i>jocô</i> ) em torno dele.....	89
Figura 12 – Padrões rítmicos do toque Baque virado executado pelo <i>elu</i> , acompanhado pelo <i>abê</i> , <i>maraca</i> , <i>agogô</i> e as palmas dos filhos de santo.....	96
Figura 13 – Padrões rítmicos do toque <i>Alojá de Exu</i> executado pelo <i>elu</i> , acompanhado pelo <i>abê</i> , <i>maraca</i> , <i>agogô</i> e as palmas dos filhos de santo.....	97
Figura 14 – <i>Obaluaê</i> incorporado em Pai Beto.....	103
Figura 15 – Netinho tocando <i>elu</i> de PVC.....	130
Figura 16 – <i>Slap</i> .....	130
Figura 17 – <i>Slap</i> com uma das mãos sobre a pele.....	130
Figura 18 – Toque <i>open</i> , grave e ressoante.....	130
Figura 19 – Som grave, tocado com o volume mais baixo, com a palma da mão.....	130
Figura 20 – Toque <i>flam</i> , acentuado e com a manulação direita, seguida da esquerda.....	131
Figura 21 – Frase mnemônica do toque <i>Alojá de Exu</i> .....	131
Figura 22 – Padrão rítmico do toque <i>Alojá de Exu</i> executado no <i>elu</i> .....	131
Figura 23 – Frase mnemônica do toque <i>Alojá de Oxalá</i> .....	132
Figura 24 – Padrão rítmico do toque <i>Alojá de Oxalá</i> executado no <i>elu</i> .....	133
Figura 25 – Frase mnemônica do toque Angola.....	133
Figura 26 – Padrão rítmico do toque Angola executado no <i>elu</i> .....	133
Figura 27 – Padrão rítmico da primeira variação do toque Angola, executado no <i>elu</i> .....	134
Figura 28 – Padrão rítmico da segunda variação do toque Angola, executado no <i>elu</i> .....	134
Figura 29 – Frase mnemônica do toque Balé de <i>Iansã</i> .....	134

Figura 30 – Padrão rítmico do toque Balé de <i>Iansã</i> executado no <i>elu</i> .....	134
Figura 31 – Variação do padrão rítmico do toque Balé de <i>Iansã</i> executado no <i>elu</i> .....	134
Figura 32 – Frase mnemônica do toque Baque Virado.....	135
Figura 33 – Padrão rítmico do toque Baque Virado executado no <i>elu</i> .....	135
Figura 34 – Frase mnemônica da 1ª variação do padrão rítmico Baque virado.....	135
Figura 35 – Padrão rítmico da 1ª variação do toque Baque virado executado no <i>elu</i> .....	136
Figura 36 – Padrão rítmico da 2ª variação do toque Baque virado executado no <i>elu</i> .....	136
Figura 37 – Frase mnemônica do toque Coco.....	136
Figura 38 – Padrão rítmico do toque Coco executado no <i>elu</i> .....	137
Figura 39 – Frase mnemônica do toque Coco dobrado.....	137
Figura 40 – Padrão rítmico do toque Coco dobrado executado no <i>elu</i> .....	137
Figura 41 – Frase mnemônica do toque Coro dobrado.....	138
Figura 42 – Padrão rítmico do toque Coro dobrado executado no <i>elu</i> .....	138
Figura 43 – “Virada” do padrão rítmico do toque Coro dobrado executado no <i>elu</i> .....	138
Figura 44 – Frase mnemônica do toque Ijexá ou Jexá.....	139
Figura 45 – Padrão rítmico do toque Ijexa ou Jexá executado no <i>elu</i> .....	139
Figura 46 – 1ª variação do padrão rítmico Ijexá ou Jexá executado no <i>elu</i> .....	139
Figura 47 – Frase mnemônica da 2ª variação do toque Ijexá ou Jexá.....	140
Figura 48 – Padrão rítmico da 2ª variação do toque Ijexá ou Jexá executado no <i>elu</i> .....	140
Figura 49 – Padrão rítmico do Ijexá executado no <i>agogô</i> .....	140
Figura 50 – Frase mnemônica do toque Maculelê.....	140
Figura 51 – Padrão rítmico do toque Maculelê executado no <i>elu</i> .....	141
Figura 52 – Frase mnemônica do toque Nagô.....	141
Figura 53 – Padrão rítmico do toque Nagô executado no <i>elu</i> .....	141
Figura 54 – Padrão rítmico da variação do toque Nagô, executado no <i>elu</i> .....	142
Figura 55 – Frase mnemônica do toque Pancada de índio.....	142
Figura 56 – Padrão rítmico do toque Pancada de índio executado no <i>elu</i> .....	142
Figura 57 – “Virada” aplicada no toque Pancada de índio executada no <i>elu</i> .....	142
Figura 58 – Frase mnemônica do toque Pancada leve.....	143
Figura 59 – Padrão rítmico do toque Pancada leve executada no <i>elu</i> .....	143
Figura 60 – Frase mnemônica do toque Samba.....	143
Figura 61 – Padrão rítmico do toque Samba executado no <i>elu</i> .....	143
Figura 62 – Padrão rítmico do Toque subida de cabocla.....	144
Figura 63 – Frase mnemônica do Toque para <i>Oxalá</i> .....	144

Figura 64 – Padrão rítmico do Toque para <i>Oxalá</i> executado no <i>elu</i> .....	144
Figura 65 – Padrão rítmico executado no <i>elu</i> , utilizado para acompanhar louvações.....	145

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Meses e entidades homenageadas .....	74
Tabela 2 – Ponto de <i>Exu das Almas</i> .....	76
Tabela 3 – O sino da igrejinha .....	77
Tabela 4 – Arreda homem que aí vem mulher .....	77
Tabela 5 – Vem <i>Pombogira</i> .....	78
Tabela 6 – Na Rua da Amargura .....	79
Tabela 7 – <i>Pombogira</i> se despede .....	79
Tabela 8 – Galo cantou meia-noite .....	80
Tabela 9 – Barabô agô mojobá .....	80
Tabela 10 – Vai pelo pé .....	82
Tabela 11 – A festa tá melhor lá fora .....	82
Tabela 12 – Pé dentro, pé fora .....	83
Tabela 13 – Toma lá exu, toma lá, quem quer?.....	83
Tabela 14 – Exu Ventania .....	83
Tabela 15 – Eu abro a minha gira .....	84
Tabela 16 – Quem vem lá de tão longe?.....	84
Tabela 17 – Onde a jurema abala .....	84
Tabela 18 – Ô jurema preta .....	84
Tabela 19 – Jurema preta, plantada a meia-noite .....	85
Tabela 20 – Tenho meu poder.....	85
Tabela 21 – A jurema tem o que ninguém tem.....	85
Tabela 22 – Soprei minha Gaita mestra.....	86
Tabela 23 – Os caboclos desceram.....	86
Tabela 24 – Se é pra chamar também chamo.....	88
Tabela 25 – Com a flecha e a jurema ela vai pro Juremá.....	88
Tabela 26 – Louvação à jurema.....	89
Tabela 27 – Arreia jurema.....	90
Tabela 28 – A igreja do Acais.....	91
Tabela 29 – Quem é que usa gravata vermelha.....	91
Tabela 30 – Mestre Zé da Barroada.....	92
Tabela 31 – Estava no meu aiê.....	92
Tabela 32 – Avisa aos senhores mestres.....	94

Tabela 33 – Ponto de defumação para os orixás.....	95
Tabela 34 – Essa casa já foi defumada.....	97
Tabela 35 – Exu abô.....	98
Tabela 36 – Ponto de abrir gira.....	99
Tabela 37 – Eu abro a minha gira.....	99
Tabela 38 – Quem me dera ser um filho de Ogum.....	100
Tabela 39 – Selei seu cavalo, selei.....	101
Tabela 40 – Cai, cai dendê.....	102
Tabela 41 – Ogum, Odé vai oló.....	102
Tabela 42 – Obaluaê, Babá.....	103
Tabela 43 – Totô já vai pro seu al.....	103
Tabela 44 – Oramissami sami ê.....	104
Tabela 45 – Ô imalá, ô imalaruê.....	105
Tabela 46 – O sol e lua são dois irmãos.....	105
Tabela 47 – Selei, selei.....	106
Tabela 48 – Orumilá ô mãe.....	106
Tabela 49 – Salve todas coroas.....	107
Tabela 50 – Tanto poder teve Oxóssi.....	108
Tabela 51 – Ô mitaledê.....	108
Tabela 52 – Queridas Oxum vai embora.....	108
Tabela 53 – Quem tá de dentro não pode sair.....	109
Tabela 54 – Ele é o Xangô das almas.....	110
Tabela 55 – Olha gamoa euê.....	110
Tabela 56 – Onissáuê saulajé.....	110
Tabela 57 – Característica dos cultos do <i>Ilê Axé Xangô Agodô</i> .....	150
Tabela 58 – Características musicais dos cultos do <i>Ilê Axé Xangô Agodô</i> .....	152

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	14
Apresentação, justificativa e objetivos.....	14
Metodologia.....	18
<b>I PARTE – Perspectiva ética dos rituais envolvidos</b>	
<b>CAPÍTULO 1 – Paradigmas do catimbó e do culto da jurema sagrada</b> .....	22
Etimologia, primórdios e versões sobre sua gênese.....	26
Símbolos, representações, funções e hierarquia.....	28
Processo de absorção e a hegemonia em Alhandra.....	33
<b>CAPÍTULO 2 – Candomblé e umbanda</b> .....	39
Surgimento, as entidades e instrumentos ritualísticos do candomblé.....	30
Questões de gênese, sincretismos e “embranquecimento” da umbanda.....	44
<b>II PARTE- Etnografia do <i>Ilê</i> e a perspectivaêmica</b>	
<b>CAPÍTULO 3 – Aspectos físicos e religiosos</b> .....	55
Normas e divisões da estrutura espacial e dos cargos.....	55
As reelaborações e intersecções doutrinárias.....	66
As cerimônias da casa.....	70
<b>CAPÍTULO 4 – Descrição do <i>toque</i> para jurema e <i>toque</i> para orixá</b> .....	75
<i>Toque</i> para jurema.....	75
<i>Toque</i> para orixás.....	95
<b>III PARTE – Música, ritual e intersecções</b>	
<b>CAPÍTULO 5 – A música no <i>Ilê Axé Xangô Agodô</i></b> .....	113
O desenvolvimento de um <i>ogã</i> .....	119
Ritmos e a forma de transmissão.....	125
Legenda para transcrições.....	129
Característica das melodias.....	145
<b>CONCLUSÃO</b> .....	149
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	155

<b>GLOSSÁRIO</b> .....	158
------------------------	-----

## **APÊNDICES**

<b>APÊNDICE A</b> .....	161
<b>APÊNDICE B</b> .....	162
<b>APÊNDICE C</b> .....	163
<b>APÊNDICE D</b> .....	164
<b>APÊNDICE E</b> .....	175
<b>APÊNDICE F</b> .....	166
<b>APÊNDICE G</b> .....	167
<b>APÊNDICE H</b> .....	168
<b>APÊNDICE I</b> .....	169
<b>APÊNDICE J</b> .....	169
<b>APÊNDICE K</b> .....	170
<b>APÊNDICE L</b> .....	171
<b>APÊNDICE M</b> .....	172
<b>APÊNDICE N</b> .....	173
<b>APÊNDICE O</b> .....	174
<b>APÊNDICE P</b> .....	185
<b>APÊNDICE Q</b> .....	176
<b>APÊNDICE R</b> .....	177
<b>APÊNDICE S</b> .....	178
<b>APÊNDICE T</b> .....	179
<b>APÊNDICE U</b> .....	179

## INTRODUÇÃO

- **Apresentação, objetivos e justificativa**

O presente trabalho trata de um estudo de caso, cujo objetivo é investigar do ponto de vista etnomusicológico as relações do culto da jurema com o candomblé e a umbanda na casa *Ilê Axé Xangô Agodô*, sediada em João Pessoa, Estado da Paraíba, fundado em 29 de maio de 1993. A casa é sede da Federação Cultural Paraibana de Umbanda Candomblé e Jurema. Nela, são cultuados os guias de jurema e os orixás em cerimônias celebradas pelo babalorixá Eriberto Carvalho Ribeiro, conhecido como Pai Beto de Xangô, que também é o presidente da federação e participou do movimento de tombamento de importantes monumentos para o culto da jurema no município de Alhandra.

Previamente, a jurema pode ser definida como uma árvore típica do nordeste brasileiro, utilizada em rituais de origem indígena, que remontam ao contexto colonial brasileiro, nos quais as raízes e outras partes da planta são utilizadas para produzir vinho utilizado nos rituais. O culto conhecido como catimbó se baseia em um sistema mítico no qual a árvore é considerada sagrada e em torno dela se dispõem os reinos ou mundo dos *encantados* (entidades espirituais). Além das características do ritual indígena, o catimbó também apresenta traços da religiosidade européia e, atualmente, foi assimilada pelo contexto das outras religiões afro-brasileiras, principalmente a umbanda.

Os trabalhos pioneiros a cerca do culto da jurema encontram-se principalmente nas áreas da sociologia e antropologia, os quais foram fundamentais para a construção da primeira parte deste trabalho. Entre os estudos sobre o catimbó, podem-se destacar os seguintes: a primeira referência ao culto na Paraíba, realizada por Mário de Andrade (1963), no início da década de 1930; passando por Câmara Cascudo (1978) e Roger Bastide (1945, 1971b), cujas pesquisas se realizaram em torno da década de 1940 e, principalmente, René Vandezande (1975), que estudou o culto, na década de 1970, em Alhandra, cidade importante para o culto, na Paraíba; Luiz Assunção (2006) investiga as relações entre a umbanda e o culto da jurema no interior do Nordeste e Sandro Salles (2010) também estuda as relações entre umbanda e catimbó no contexto atual de Alhandra.

Alguns trabalhos citados acima trazem informações sobre a música desse ritual, dentre eles podem ser citados o de Andrade (1963) e Cascudo (1978), os quais comentam e transcrevem letras e melodias de cânticos das entidades, entoados nos rituais de catimbó.

Vandezande (1975), que apenas transcreve letras e melodias das músicas registradas em Alhandra e Salle (2010), que contextualiza a música de seu campo empírico, explica o papel dos tambores e de alguns rituais específicos para os músicos. O autor também apresenta transcrições de cânticos e ritmos dos rituais que estudou.

Os estudos sobre as músicas do candomblé se destacam em relação aos outros rituais afro-indígenas-brasileiros, sobretudo os cultos praticados na Bahia. Angela Lühning (2004) levantou um *corpus* significativo dos primeiros estudos da música do candomblé na Bahia. Alguns destes também têm o mérito de serem os primeiros estudos dessa música em âmbito nacional, como por exemplo, o do compositor Mozart Camargo Guarnieri, que esteve em Salvador, em 1937, substituindo Mario de Andrade, durante o Segundo Congresso Afro-Brasileiro. Durante sua visita à cidade, Guarnieri fotografou, entrevistou colaboradores e transcreveu músicas dos rituais de candomblé (LÜHNING, 2004). Nos anos 1940, Melville Herskovits estudou os aspectos gerais do culto, recolheu alguns cânticos rituais e publicou trabalhos com foco nos tambores e nos músicos (LÜHNING, 2004). Segundo Lühning (1992), Alan P. Merriam analisou parte das músicas recolhidas por Herskovits em sua tese de doutorado, defendida em 1951. No entanto, o etnomusicólogo acrescentou apenas dados básicos sobre o contexto do culto, obtidos por Herskovits (LÜHNING, 1992).

Ainda segundo Lühning (2004), nos anos 1970, o etnomusicólogo africanista, Gerard Kubik (1979), veio observar as reminiscências angolanas na música brasileira e documentar padrões rítmicos. Gerard Béhague, etnomusicólogo franco-brasileiro (BÉHAGUE 1976, 1978, 1984<sup>1</sup> *apud* LÜHNING, 2004) discute aspectos territoriais, as funções litúrgicas e os padrões de performance da música no candomblé baiano. Na década de 1990, a autora realizou pesquisas etnomusicológicas sobre a música do candomblé Nagô-Ketu, e passou a formar uma geração de etnomusicólogos na Universidade Federal da Bahia. Ainda no campo da etnomusicologia, dentre os autores que estudaram a música de cultos afro-brasileiro, podem ser citados os pesquisadores Sônia Chada, que estudou a música de *caboclo* no candomblé da Bahia e Roger Gil Braga, que estudou o batuque Jêje-Ijexá em Porto Alegre, RS. O único trabalho da área sobre a jurema, do qual tive conhecimento durante minha pesquisa foi a tese de doutorado de Laila Rosa (2009), orientada por Angela Elisabeth Lühning. Rosa (2009) estudou as representações de gêneros na música e performance das

---

<sup>1</sup> BEHAGUE, Gerard. Correntes regionais e nacionais na música de candomblé baiano. *Afro-Ásia – CEAO*, Salvador, n. 12, p.129-140, 1976.

\_\_\_\_\_. Some liturgical Functions of Afro-Brazilian Religious Music in Salvador, Bahia. *World of Music*, n. 19/3, p. 4-23, 1978.

\_\_\_\_\_. *Patterns of candomblé Music Performance: An Afro-Brazilian Religious Setting*. Performance Practice, Westport, p.223-254, 1984.

entidades espirituais femininas da jurema. A pesquisa foi realizada na casa de Nação Xambá, em Olinda, PE e outras casas de juremeiras ligadas a essa.

A etnomusicologia se consolidou, a partir dos anos 1950, como ciência baseada epistemologicamente na antropologia e na musicologia (NETTL, 2008). Sua principal característica é o estudo da música de acordo com os valores culturais de quem a produz e quem a recebe. Hoje, seu caráter interdisciplinar se ampliou, para compreender as relações da música com os mais diversos aspectos sociais e culturais. O dinamismo dessa ciência permite observar como as macro e micro estruturas das sociedades e das culturas influenciam na construção dos sistemas musicais, e no sentido inverso, o que a música pode revelar sobre essas estruturas.

Nesse sentido, delimitou-se o objetivo supracitado deste trabalho. Paralelamente, o estudo também buscou compreender os traços individuais de cada doutrina, as formas de iniciação ritual dos seus músicos e a transmissão musical no contexto da casa estudada. O esclarecimento dessas questões ajudará a compreender como se apresentam as inter-relações entre os cultos da jurema, candomblé e umbanda na música e ritual da casa.

Esta pesquisa é fruto do meu interesse prévio pela percussão e pelas religiões afro-brasileiras. O fato de ser percussionista despertou minha atenção para os ritmos praticados nesse universo religioso e me levou a conhecer melhor o significado dos seus rituais, as entidades e o funcionamento da religião, através da literatura e de grandes amigos que me introduziram nas questões religiosas. No entanto, não tinha muito conhecimento acerca do culto da jurema, além da visão do senso comum.

O contato com a etnomusicologia deu-se através do programa de pós-graduação da Universidade Federal da Paraíba, onde pude ampliar minha percepção sobre a música para além dos aspectos da prática musical e perceber sua intrínseca relação com o contexto em que é produzido. Desse modo, optei por aprofundar meus conhecimentos sobre os cultos afro-brasileiros praticados em João Pessoa. O culto da jurema despertou minha curiosidade justamente por eu ter pouco conhecimento a seu respeito e está ligada, sobretudo, à espiritualidade nordestina.

Ao defrontar-me com o culto da jurema *in loco*, pude perceber as mudanças estabelecidas nas sessões de catimbó ou *mesas de catimbó*, as quais a literatura dava conta (BASTIDE, 1945; VANDEZANDE, 1975; ASSUNÇÃO, 2006; SALLES, 2010). O *Ilê Axé Xangô Agodô* apresenta-se como reflexo dessas transformações. No primeiro momento, tive que entender o funcionamento da casa para chegar à construção do seu ritual e como se configura o culto da jurema e sua música em relação ao candomblé e à umbanda.

Meu contato com a casa em questão se deu através do babalorixá, Pai Beto, quem conheci no final do mês de dezembro de 2009, em uma loja especializada em artigos religiosos, sobretudo para religiões afro-brasileiras. Decidi ir à loja para saber se o comerciante poderia me indicar uma casa que trabalhasse com jurema, pois já tinha visitado outras que cultuavam apenas orixás. Pai Beto conversava com o comerciante sobre o panorama das religiões afro-brasileiras na cidade e a festa de *Iemanjá*, que estava sendo preparada pela Federação dos Cultos Africanos do Estado da Paraíba. Enquanto esperava ser atendido pelo comerciante, fui incluído na conversa. Nesse momento, me apresentei ao rapaz que conversava com o comerciante e perguntei se ele era babalorixá e se praticava o culto da jurema. Diante da resposta afirmativa, expliquei rapidamente que gostaria de conhecer melhor o culto e realizar uma pesquisa acadêmica. O rapaz se apresentou como Pai Beto e recomendou que eu fosse à casa dele – o *Ilê Axé Xangô Agodô* – para conversar e explicar melhor os objetivos do meu trabalho.

As visitas ao *Ilê Axé Xangô Agodô* começaram em janeiro de 2010. Durante esse ano passei a freqüentá-lo, primeiro para estabelecer os primeiros contatos e conversar com o babalorixá sobre minha pesquisa. Em seguida, começou a fase de coleta de dados, através da observação das cerimônias, entrevistas realizadas principalmente com o Pai Beto e com o Ogã Netinho<sup>2</sup>, com vistas a esclarecer minhas questões sobre a doutrina e a música da casa. Devo ressaltar que as conversas informais e a convivência com todo o grupo também contribuíram para enriquecer minha compreensão do universo simbólico da casa.

Em novembro de 2010 decidi encerrar a coleta de dados. No entanto os laços de amizade e colaboração mútua continuaram, pois ainda sou convidado para participar da organização de eventos da casa e fotografá-los, como por exemplo, os II e III encontros de juremeiros e juremeiras, organizado pela Federação Cultural Paraibana de Umbanda, Candomblé e Jurema, realizado no *Ilê Axé Xangô Agodô*.

O trabalho está dividido em três partes. A primeira apresenta os elementos que constituem os cultos da jurema, candomblé e da umbanda a partir de seus traços históricos individuais, obtidas através da bibliografia consultada. Esta parte também aborda início da intersecção entre os três cultos, fator que contribuiu para a reelaboração do culto da jurema, influenciada pelo movimento de federalização dos cultos afro-brasileiros. Desse modo, será possível compreender quais os elementos que interagem neste estudo de caso.

---

<sup>2</sup> Optei por empregar o tratamento informal aos participantes por ser essa a forma recorrente como são tratados na casa. No caso de Netinho, ele preferiu que utilizasse esse nome ou *Ogã Netinho*, ou ainda *Ogã Netinho de Xangô*.

A segunda parte introduz as divisões espaciais e hierárquicas do *Ilê Axé Xangô Agodô*, diretamente ligadas à estrutura dos rituais, à doutrina da casa, assim como suas normas, conceitos e diretrizes, as quais são apresentadas do ponto de vista *insider*. Em seguida, as cerimônias semanais da casa são descritas e analisadas. A compreensão do valor simbólico dos elementos que compõem os cultos foi favorecida pela convivência com os integrantes do culto, a observação durante os rituais e, algumas vezes, pelo fato de tocar durante algumas cerimônias, junto aos músicos da casa. Os conceitos, adquiridos com a observação participante, combinados com os conceitos dos autores da revisão de literatura, ampliaram as possibilidades de interpretação desta realidade e como ela interage com as doutrinas em foco.

A terceira parte apresenta as características da música executada nas cerimônias da casa. São descritos a forma de iniciação do *ogã* no ritual, os ritmos e a experiência de aprendizagem destes com o *ogã alabê*. Também são apresentadas melodias de partes comuns à estrutura das cerimônias para os dois tipos de entidades cultuadas – orixás e entidades da jurema. As características musicais são analisadas com base no pensamento etnomusicológico a fim de compreender seus elementos estruturais e sua ligação com as cerimônias praticadas no *Ilê*.

Por fim, as características dos rituais adquiridas na literatura, a compreensão da doutrina e práticas da casa, bem como da música de seus rituais, são pensadas em conjunto para ajudar a interpretar e elucidar as relações entre as três doutrinas e as particularidades da prática musical e ritual desse campo empírico.

- **Metodologia**

Este trabalho parte das perspectivas etnomusicológicas sobre o estudo da música e suas relações contextuais. A pesquisa baseou-se no levantamento de dados através da pesquisa bibliográfica, que convergisse os estudos da etnomusicologia e das religiões afro-indígenas-brasileiras, e na pesquisa de campo, centrada na observação participante. Os principais instrumentos de coleta de dados foram pesquisas em bibliotecas, sebos, sites de internet, o uso de fotografia, gravação de vídeos, gravações musicais e entrevistas semiestruturadas. Desse modo, pude compor um acervo de dados que possibilitaram análises por menores, fora do contexto de pesquisa.

Foi um ano e meio de encontros em sala de aula, no mestrado de etnomusicologia da Universidade Federal da Paraíba, lendo e discutindo experiências de pesquisadores muito mais experientes, munindo-se de conceitos para se preparar para o momento de “estréia”: a entrada no campo. Porém, nesse momento houve um breve “branco” em relação às teorias, conceitos e metodologias assimiladas, pois tive que reconstruir as minhas perspectivas, para que se adaptassem àquela realidade.

Em campo, percebi que estudar o contexto das religiões afro-indígenas-brasileira é, para o pesquisador, estar no limiar do público e privado, o que é segredo ou não, permitido e proibido. As relações e acessos vão se construindo com base na confiança mútua, da amizade, que ultrapassa o formalismo científico. À medida que frequentava as cerimônias abertas do *Ilê Axé Xangô Agodô* pude conhecer melhor os integrantes da casa e criar esses laços de amizades e confiança recíprocos. Esse tipo de relacionamento é importante para compreender o valor simbólico que as pessoas atribuem a todos os elementos que constituem o ritual, dentre eles a música. O meu aprendizado se deu principalmente através de Pai Beto e o Ogã Netinho de Xangô, ou Ogã Netinho. Ambos me auxiliaram com explicações sobre o que acontecia nas sessões, o significado dos elementos que constituem o ritual, no aprendizado dos cânticos e ritmos, e o significado de ser *ogã*. O recorte temporal para coleta de dados se estendeu de janeiro de 2010, a novembro do mesmo ano, no entanto no período de maio a julho o *Ilê Axé Xangô Agodô* interrompeu as atividades religiosas para realizar reformas. Durante esse período, foram realizadas algumas entrevistas com o pai-de-santo.

Pai Beto não fez objeções quanto ao uso de máquina fotográfica ou gravador. Porém, esses recursos, bem como a gravação de entrevistas, foram utilizados depois de ter-se consolidado a aproximação com o grupo, e obtido o consentimento deles e do pai-de-santo. Esse material serviu como base de dados para pesquisa. Algumas fotografias foram utilizadas neste trabalho para auxiliar na descrição de aspectos físicos da casa e dos seus rituais. As gravações dos pontos auxiliaram nas transcrições de letra, ritmos e melodias das canções entoadas nos rituais, assim como, as gravações de entrevistas complementaram o entendimento do funcionamento da doutrina da casa e o dos elementos que constituem os rituais.

Um fato curioso é que durante a coleta de dados, espontaneamente, a figura do pesquisador se confundiu com a do fotógrafo. Nesse sentido, algumas vezes, antes ou depois das cerimônias, um ou outro participante me pedia para tirar sua foto, ou contavam comigo para registrar as festas da casa. Esse fato ajudou a quebrar o formalismo entre a relação do pesquisador e pesquisado.

Para apreender o universo musical da casa, recebi aulas ministradas pelo Ogã Netinho. Desse modo, pude compreender a organização dos ritmos executados pelos tambores e sua integração com o canto e com o ritual. Também pude ter mais contato com o ponto de vista *ênico* sobre a estrutura da música. As aulas surgiram como sugestão de Netinho, durante uma entrevista. Ele se prontificou a me ensinar os ritmos da casa em dias que não fossem antecedidos por cerimônias. As aulas foram cruciais para assimilar a gama de ritmos executados durante as cerimônias de *toque* e festas.

O contato com todos os integrantes em momentos de descontração e extra rituais completou o panorama que constitui a casa. As experiências trocadas sem cerimônias, gravador, caderno ou máquina fotográfica na mão enriqueceram as relações e trocas de diferentes formas de enxergar o indivíduo dentro do contexto religioso, e o indivíduo religioso dentro contexto social mais amplo. Essas experiências, infelizmente, ainda não são tangíveis a explicações postuladas pelo academicismo.

**I PARTE**  
**PERSPECTIVA ÉTICA DOS RITUAIS ENVOLVIDOS**

## CAPÍTULO 1

### Paradigmas do catimbó e do culto da jurema sagrada

Este capítulo apresenta os elementos que constituem os cultos da jurema, candomblé e umbanda a partir de suas características históricas individuais, obtidas através da literatura sobre o assunto. Desse modo, será possível compreender quais os elementos que interagem neste estudo de caso. Mais adiante, também será abordado o início da interação entre as três doutrinas, embora a tendência dos estudos sobre as religiões afro-brasileiras, até os anos 1980, fosse buscar e enfatizar os traços que mantinham a religião africana ligada às suas origens.

Beatriz Dantas (1982) demonstra que a busca pelo purismo africano, no candomblé, tomou como referência a tradição do ritual Nagô, praticado na Bahia, o qual foi apresentado pelos africanistas como modelo de resistência e reduto de africanidade. Nessa perspectiva, os cultos que se distanciavam dessa tradição eram tidos como “degenerados”, “deturpações” ou “sobrevivências religiosas menos interessantes” (DANTAS, 1982). Segundo a autora, “transformar o africanismo em prova de resistência é ratificar o pressuposto que o significado dos traços culturais é determinado por sua origem, sem atentar para o fato de que os traços culturais, reais ou supostamente originários da África, podem ter significados diversos na sociedade brasileira” (DANTAS, 1982, p. 1-2).

Sandro Salles (2010) afirma que:

Desde Nina Rodrigues<sup>3</sup>, as atenções estavam voltadas para as religiões afro-brasileiras, sobretudo as de tradição jeje-nagô (DANTAS<sup>4</sup>, 1988; FERRETTI<sup>5</sup>, 2001), consideradas mais ‘autênticas’, mais ‘puras’, o que levou Bastide a afirmar, com relação aos congressos sobre o negro, realizados na década de 1930 em Salvador e no Recife, que neles o interesse pelo afro-brasileiro era sempre mais pelo *afro* que pelo *brasileiro*. Essa insistência em uma tradição imemorial incorrupta se mantém indiferente ao fato de os sistemas sociais das culturas afro-brasileiras – e da cultura afro-americana de um modo geral, como têm procurado mostrar desde a década de 1970 Mintz e Price<sup>6</sup> (2003) – terem sido receptivos a condições sociais mutáveis (SALLES, 2010, p. 20).

Ainda segundo Salles (2010), esse processo de purificação faz parte da tendência histórica de:

<sup>3</sup> RODRIGUES, Nina. *O animismo fetichista dos negros bahianos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1935.

<sup>4</sup> DANTAS, Beatriz. *Vovó Nagô e Papai Branco: usos e abusos da África no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

<sup>5</sup> FERRETTI, Mundicarmo. *encantaria de “Barba Soeira”*. São Paulo: Editora Siciliano, 2001.

<sup>6</sup> MINTZ, Sidney Wilfres; PRINCE, Richard. *O nascimento da cultura afro-americana: uma perspectiva antropológica*. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

Situar negros e brancos em categorias monolíticas, antagônicas. [...] Nessa lógica binária, o negro deixa de ser considerado como sujeito histórico, inserido em negociações, estratégias de poder, de afirmação política e reformulações de identidade em face das transformações do contexto social e cultural (*ibid.*, p. 21).

Segundo Salles (2010), o interesse pelo fenômeno da jurema aparece tardiamente nos estudos da religiosidade popular brasileiras, apesar de autores como Arthur Ramos e Edison Carneiro terem registrado sua presença nos candomblés de caboclo<sup>7</sup>. Assim, o catimbó, apresentando-se como mistura por excelência, pois não era vista como tradição indígena “pura”, nem como culto africano, despertou o interesse de poucos estudiosos. O catimbó só veio ser tema de pesquisas a partir da década de 1930. O primeiro a escrever a respeito do culto e sua música é Mário de Andrade (SALLES, 2010).

Andrade (1963) não definiu o catimbó em termos, mas o descreveu como prática de baixo espiritismo, feitiçaria que ainda não tinha se definido como culto. O material colhido por Andrade foi apresentado em conferências no Rio de Janeiro e em São Paulo, em 1933, com o título *Música de Feitiçaria no Brasil*. Esse material foi publicado após sua morte por Oneyda Alvarenga, porém trata-se de um estudo que o próprio Mario de Andrade advertia estar inacabado. Na obra, Andrade descreve a sessão catimbó que participou em Natal, RN, para fechar seu corpo, também constam transcrições de letras e melodias entoadas nas sessões de catimbó, registradas nos Estados de Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte.

Câmara Cascudo estudou esse culto de 1928 a 1949, publicando, em 1951, o livro *Meleagro: pesquisa do catimbó e notas da magia branca no Brasil*. O autor interpreta o catimbó como convergência das crenças afro-branco-ameríndio, cuja a feição decisiva é a da feitiçaria europeia. Nesse sentido, ele conclui afirmando que “os processos da feitiçaria, catimbó, bruxaria, no Brasil, são mais de oitenta por cento de origem européia” (CASCUDO, 1978, p. 186). O autor também comenta e transcreve alguns cânticos do catimbó, os quais descrevem as características das entidades que fazem parte do panteão do culto.

Salles (2010) destaca a importância de Gonçalves Fernandes, *O Folclore Mágico do Nordeste* (1938)<sup>8</sup>, que, apesar de não tratar exclusivamente do culto, descreve com detalhes a Fazenda do Acais, sessões de *mesa* e traz relatos biográficos de mestras prestigiosas como

<sup>7</sup> Religião que cultua as entidades espirituais denominadas *caboclos*, espíritos dos primeiros índios que habitaram o Brasil, bem como os orixás africanos. No ritual do candomblé de caboclo há a predominância de elementos do candomblé angola, por exemplo, os atabaques tocados com as mãos e as músicas em português, também há uma valorização dos elementos nacionais e da figura idealizada do indígena, no entanto, essa religião se distancia doutrinariamente da umbanda (PRANDI; VALLADO; SOUZA, 2004).

<sup>8</sup> FERNANDES, A. Gonçalves. *O Folclore Mágico do Nordeste*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1938.

Maria do Acais e Joana Pé de Chita (SALLES, 2010). Salles (2010) também esclarece que ele é o primeiro autor da linha africanista a interessar-se pelo catimbó.

Segundo Luiz Assunção (2006) e Salles (2010), a década de 1930 representa um ciclo de estudo sobre o catimbó que só é retomado na década de 1970 com Roberto Motta, que estudou a jurema no contexto do espiritismo popular, umbanda e xangôs<sup>9</sup> de Recife. Sob a orientação de Motta, René Vandezande (1975) pesquisou o catimbó em municípios do litoral sul da Paraíba, principalmente Alhandra. O autor expõe aspectos geográficos e históricos da região, bem como descreve sessões de catimbó. Vandezande (1975) é o primeiro a apontar a absorção desse culto pela umbanda e a influência que a Federação dos Cultos Africanos do Estado da Paraíba exerceu nesse processo. Seu trabalho também apresenta transcrições de melodias dos cânticos utilizados nas sessões de jurema.

Assunção (2006) pesquisa o processo de trocas e transformações culturais ocorridas a partir do contato do culto da jurema com a umbanda, no interior do Nordeste brasileiro. No primeiro momento de sua pesquisa, o autor se propôs a refazer parte da viagem percorrida pela Missão de Pesquisas Folclóricas<sup>10</sup>, em 1938, indo da Paraíba até o Piauí. No segundo momento, ele se concentrou nas cidades de Patos, PB e Juazeiro do Norte, CE, para compreender o significado da prática juremeira, sua representação simbólica e manifestação de identidade em terreiros<sup>11</sup> de umbanda.

Sandro Salles (2010) estudou o culto da jurema no município de Alhandra em 2003. Ele retoma questões históricas do município, da religiosidade indígena e destaca a importância de antigos praticantes do culto da jurema na região, entre eles Maria do Acais, Cassimira, Flósculo e Damiana, descendentes de Inácio Gonçalves Barros – último regente dos índios de Alhandra. O autor chamou os membros dessa família de clã dos Acais, em referência o sítio onde viviam. Atualmente, o sítio do Acais se tornou símbolo para os juremeiros. O culto da jurema praticado no município se encontra marcado pela umbanda. Segundo Salles (2010), a fluidez e dinamicidade da jurema possibilitaram sua sobrevivência durante séculos, resistindo a tensões, negociações, estratégias de poder e reformulações de identidade, frente às mudanças sociais e culturais.

---

<sup>9</sup> Equivalente ao candomblé na Bahia.

<sup>10</sup> Missão orientada por Mário de Andrade, em 1938, cujo objetivo era realizar gravações em discos de cantos populares do país, principalmente das regiões Norte e Nordeste, as gravações foram complementadas com filmagens, fotografias e coletas de objetos populares.

<sup>11</sup> É o nome dado ao local do culto. Esse termo também é utilizado pelos praticantes da umbanda e candomblé, cujo sinônimo também é *Ilê*, ou candomblé. É todo o prédio que o abriga, ou o solo sagrado onde dançam seus membros e os deuses, quando estão em nosso plano.

Laila Rosa (2009) aborda o culto da jurema sob a perspectiva etnomusicológica, em sua tese de doutorado. O trabalho foca a representação do feminino nas músicas e as performances das entidades femininas do culto da jurema, estudadas no terreiro Xambá, em Olinda, PE. A autora apresenta duas abordagens para a música ritual, a primeira como narrativa do divino, que expressa o amor, o sexo, a violência, a morte, o lúdico, o conhecimento da “ciência” da jurema, histórias e características das entidades femininas, através de seus cânticos. A segunda apresenta a música como narrativas do humano, que expressa as relações sociais, de poder e assimetria entre homens e mulheres que têm acessos diferenciados na esfera religiosa e na música.

Esses trabalhos direcionaram esta pesquisa por apresentarem aspectos similares ao meu objeto de estudo. Destaco a contribuição de Vandezande (1975), Assunção (2006) e Salles (2010) por apresentarem a intersecção do catimbó com as outras religiões afro-brasileiras, principalmente a umbanda, difundida, sobretudo, através da ação das federações. Na Paraíba, a Federação dos Cultos Africanos do Estado da Paraíba foi a responsável por encampar o movimento umbandista na capital e nas outras regiões do Estado. No entanto, deve-se salientar as diferentes formas de construções idiossincráticas por parte daqueles que se apropriam desses elementos.

Assim como o culto da jurema é essencialmente mistura entre elementos indígenas, europeus e africanos, os cultos dos negros bantos, trazidos para o Brasil, se misturaram à doutrina kardecista, ao catolicismo e outras doutrinas espiritualistas, formando a umbanda. Segundo Roger Bastide (1971b), Arthur Ramos (1940) assistiu ao ponto de partida do espiritismo de umbanda, mas não soube interpretar a diferença entre a nova religião e a macumba, fazendo uma complicação dos sincretismos, criando a fórmula: religião afro-indo-católica-espírita-ocultista. De fato, a umbanda reúne todos esses elementos, mas, na perspectiva de Bastide (1971b), o sincretismo ao qual eles dão origem não pode se definir pela simples adição das culturas que entraram em contato. Diferente de Ramos, Bastide analisa que “essa interpenetração não se faz ao acaso: ela segue certas leis, que são as de aproximações ou de conflitos entre as coletividades portadoras dessas civilizações heterogêneas” (BASTIDE, 1971b, p. 467). Renato Ortiz (1999) ajuda a compreender como sacerdotes e outros integrantes desse culto construíram um pensamento que tentou padronizar as práticas umbandistas, através de congressos nacionais e, principalmente, da criação de federações.

- **Etimologia, primórdios e versões sobre sua gênese**

Jurema é a denominação de uma árvore comum no sertão e agreste nordestino – que foi trazida intencionalmente para o litoral (VANDEZANDE, 1975). A planta é utilizada no preparo de bebida, em rituais indígenas, documentados por cronistas desde o século XVI, e na forma reelaborada dessas práticas, conhecida como catimbó (ASSUNÇÃO, 2006). Renê Vandezande (1975) estudou o catimbó na cidade de Alhandra, município da Paraíba, considerado lugar sagrado para os praticantes desse culto. Na visão *insider*, o termo catimbó fornece explicação etiológica para doenças incuráveis e acidentes. Na visão *outsider*, é sinônimo de práticas mediúnicas como kardecismo, umbanda ou xangôs, bem como, “superstição vulgar” (VANDEZANDE, 1975).

Salles (2010) atribui dois sentidos para o termo. O primeiro é genérico, com o mesmo significado de “magia negra”, feitiçaria, ou qualquer outra forma de manipulação de forças maléficas. O outro sentido, utilizado por ele e pelos autores citados, é mais específico, e se refere às sessões de *mesa* nas quais eram utilizados bebida, feita de jurema, e fumo, designando-se *mesas de catimbó*. Salles (2010) também apresenta as explicações etimológicas de Cacciatore<sup>12</sup> (1977) na qual o termo como seria de origem tupi, que significa: *caá*, planta, *timbó*, venenosa.

Cascudo (1978) indica algumas possibilidades etimológicas para o termo catimbó, entre elas *catimbáo*, “cachimbo de tubo comprido e fumarento” (CASCUDO, 1978, p. 31). Para Bastide (1971b), a palavra é uma corruptela de cachimbo, objeto muito utilizado pelos *mestres*<sup>13</sup> nos rituais.

Para Bastide, o esboço do catimbó, teria se originado nos primórdios da colonização, sob o nome de *santidade*. Essa religião chegou ao conhecimento do autor através das confissões registradas pelo tribunal de Inquisição, entre 1591 e 1592, na Bahia e em Pernambuco.

Centralizava-se esse culto num ídolo de pedra, chamado Maria, e dirigindo por um ‘Papa’ e uma ‘Mãe-de-Deus’; entrava-se para esse culto por uma espécie de iniciação, simples cópia do batismo católico, e todo cerimonial constituía um sincretismo bastante desenvolvido de elementos cristãos (construção de uma igreja para adoração do ídolo, porte de rosários e de pequenas cruces, procissões de fiéis, os homens na frente e as mulheres com

---

<sup>12</sup>CACCIATORE, Olga Gudolle. *Dicionário de Cultos Afro-Brasileiros*. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1977.

<sup>13</sup> Neste trabalho, usarei a palavra *mestre* (em itálico) para me referir às entidades que incorporam nos rituais de jurema. Mestre (normal) são os dirigentes desses rituais.

seus filhos atrás) e de elementos indígenas (poligâmias, cantos e danças, uso do tabaco, ‘a erva sagrada’, à moda dos feiticeiros indígenas: tragava-se a fumaça até a produção do transe místico, que se chamava precisamente o espírito da santidade) (BASTIDE, 1971b, p. 243-244).

Bastide (1971b) classificou o culto da santidade como messiânico, por profetizar a desforra dos indígenas contra o colonizador. Salles (2010) escreve que existiram várias santidades, dentre elas, a mais conhecida é a de Jaguaripe, região ao sul do Recôncavo baiano. Para o autor, esse movimento se destaca por demonstra a resistência ameríndia ao colonialismo português e ao cristianismo, marca de que não foi absorvido de forma passiva. Ele afirma que “a Jurema e a Santidade, portanto, são exemplos dessas estratégias de resistência, que incluem acordos, negociações e adaptações às mudanças do contexto sócio cultural” (SALLES, 2010, p. 45). No culto da santidade Jaguaripe se reproduzia a adoração aos *maracás*<sup>14</sup>, por acreditarem que eles abrigavam os espíritos, e os ídolos de pedra eram personalizados, possuíam olhos boca e lhes davam de come e beber (ASSUNÇÃO, 2006).

Para demonstrar os hábitos e crenças dos indígenas que viviam na região do sertão nordestino, Luiz Assunção (2006) apresenta documentos dos colonizadores, relatos de cronistas e viajantes que datam dos séculos XVI e XVII. Nesses relatos, também se destacam o uso do *maracá*, do fumo, pelos pajés, para curar doenças, entrar em contato com os espíritos e a beberagem do *cauim*.

Assunção (2006) apresenta duas linhas de explicação para a formação do catimbó. A primeira segue a explicação de Roger Bastide (1971b), e afirma que o culto se desenvolveu a partir do contato com o antigo ritual indígena, no qual já se preparava bebida feita de jurema e fumo, com o catolicismo.

Podemos dizer, portanto, que o catimbó não passa da antiga festa da Jurema, que se modificou em contato com o catolicismo, mas que, assim transformada, continuou a se manter nas populações mais ou menos caboclas, nas camadas inferiores da população do Nordeste (BASTIDE, 1945, p.205).

A segunda linha de explicação apresentada por Assunção (2006) parte dos estudos de Câmara Cascudo (1978), que atribui a origem do catimbó à magia européia. Esse encontro ocorreu em um momento de diluição da identidade indígena e dispersão de suas comunidades, depois dos jesuítas serem expulsos, na segunda metade do século XVIII.

---

<sup>14</sup> idiofone composto por uma pequena cabaça, presa a um cabo, recheada de pedrinhas ou sementes.

- **Símbolos, representações, funções e hierarquia.**

É notável o papel da planta dentro do culto. Luiz Assunção (2006) atribui a origem da palavra a “*Yu-r-ema*”, do tupi, e acrescenta-se a explicação de Câmara Cascudo: “árvore espinhenta do sertão, da qual o gentio extraía um suco capaz de dar sono e êxtase a quem o ingeria” (CASCUDO, 1978<sup>15</sup> *apud* ASSUNÇÃO, 2006, p. 19). Para preparar a bebida, geralmente mistura-se pedaços da raiz da jurema à cachaça e outras ervas, mas as formas de preparo do vinho de jurema diferem de acordo com a casa onde é cultuada. Essas misturas não são reveladas, pois constituem o segredo, ou como dizem seus praticantes, a “ciência” do ritual.

Bastide (1945) afirma que, diferente do candomblé, por exemplo, o catimbó teria ou manteria um “esboço de mitologia”, pois os mitos dos indígenas se perderam quando entraram em contato com a civilização européia. Bastide (1945) relata que, segundo a mitologia, a árvore só teria adquirido poderes miraculosos depois que Maria escondeu o menino Jesus embaixo de uma árvore de jurema, quando fugia de Herodes, no seu êxodo para o Egito, fazendo com que os soldados romanos não o vissem. Assim, a árvore em contato com a carne divina, encheu-se de poderes sagrados. Além disso, a planta também encerra um mundo onde vivem os espíritos que trabalham durante o culto.

Câmara Cascudo (1978) explica a organização espacial do mundo dos *mestres*.

O Mundo do Além é dividido em Reinados ou Reinos. A unidade é a aldeia. Cada aldeia tem três ‘mestres’. Doze aldeias fazem um Reino, com trinta e seis ‘mestres’. No Reino há cidades, serras, florestas rios. Quantos são os Reinos? Sete, segundo uns. Vajucá, Tigre, Canindé, Urubá, Juremal, Fundo do Mar e Josafá. Ou cinco, ensinam outros. Vajucá, Juremal, Tanema, Urubá e Josafá. Um Reino compreende dimensões, com topografia, população e cidades cuja forma, algarismos e disposição ainda não foram fixados pelos ‘mestres’ terrestres (CASCUDO, 1978, p. 54).

De acordo com os religiosos de Alhandra (SALLES, 2010), o reino dos encantados se divide em sete cidades, sete ciências. São elas: Vajucá, Junça, Catucá, Manacá, Angico, Aroeira e Jurema. “O lugar onde se encontra o arbusto, chama-se ‘cidade de jurema’” (VANDEZANDE, 1975, p. 129).

A ingestão da bebida produzida com a jurema permite ao iniciado que se viaje pelas cidades do além, onde vivem os “encantados”, espíritos que são mais conhecidos como *mestres*, ou como escreve Cascudo (1978), “mestres do além”.

<sup>15</sup> CASCUDO, Luís da Câmara. *Meleagro*. Rio de Janeiro: Agir, 1978.

Os praticantes do catimbó distinguiram dois tipos da planta, a jurema branca e jurema preta. Segundo Cascudo (1975), os catimbozeiros usavam mais a branca. Vandezande (1975) diz que a jurema considerada mágica pelos catimbozeiros de Alhandra era a preta. A jurema branca foi apresentada devido à falta de discernimento dos praticantes em identificar as variedades da planta, ou dificuldade de encontrar o outro tipo, que era guardada com muito ciúme pelos mestres. Salles (2010) também colheu relatos sobre a dificuldade de encontrar a jurema preta em Alhandra, esse seria um dos principais motivos do uso da jurema branca nos cultos. Ainda assim, a primeira se mantém como mais importante na região.

Os autores apresentam diferentes gêneros para cada tipo de jurema, por exemplo, a *Acacia jurema Mart* e a *Mimosa nigra Hub* são citadas por Cascudo (1978) para indicar a jurema branca e a preta, respectivamente. Para os dois tipos da planta, Vandezande (1975) apresenta a *Acacia Farnesiana (Wild)* e a *Mimosa hostilis (Benth)*; Assunção (2006), a *Vintex agmus castus* e a *Mimosa hostilis benth*, e Salles (2010), a *Piptadenia stipulacea (Benth)* e a *Mimosa tenuiflora (Willd)*.

Da jurema, são utilizadas as raízes, sementes e cascas que são empregadas em chás, banhos e cozimentos. Vandezande (1975) apresenta um laudo técnico sobre a ação alucinógena da jurema preta, concluindo que a substância encontrada na casca da raiz da *Mimosa hostilis (Benth)* (0,31% de alcalóide nigerina) aparentemente causa os “fenômenos narcóticos” nos juremeiros. Porém, ele afirma que a quantidade de álcool é maior do que a quantidade de extrato da jurema, levando-o a afirmar que não são as propriedades químicas da planta que induzem o usuário ao transe. Já Salles (2010), não aponta relações entre o uso da bebida e o transe, pois seus interlocutores alegaram que a quantidade de bebida ingerida é muito pouca e, a partir de suas observações, a bebida era servida à entidades que já se encontravam incorporada, quando ela pedia.

Dessa forma, a jurema toma outro significado simbólico dentro da religião. Roger Bastide (1945) afirma que “a força do jurema não é uma força material, a do suco da planta, e sim uma força espiritual, a dos espíritos que passaram a habitá-la” (BASTIDE, 1945, p. 208). Vandezande (1975) afirma que a jurema, ao se tornar símbolo religioso e se distanciar do arbusto em si, também perdia a relação com suas propriedades alucinógenas.

O cachimbo ainda é utilizado pelos dirigentes dos trabalhos e pelos *mestres* quando estão “acostados”<sup>16</sup> em seus médiuns, para as limpezas espirituais, curas e defumações de objetos que compõem a *mesa*. Vimos que o cachimbo pode ter dado origem ao nome do

---

<sup>16</sup> Segundo Cascudo (1978), no catimbó não se dizia que a entidade se materializou ou incorporou, mas que ela “acostou” e para dizer que ela desincorporou, falava-se “desacostou”.

ritual. Segundo Cascudo (1978), ele seria o traço característico do culto se não fosse usado também pelos indígenas. Bastide (1945) relata que a diferença entre a fumaça na pajelança e no catimbó é que na primeira ela é inalada, na segunda, expelida. A defumação é feita pelos mestres e “mestres do além” que assopram a fumaça pelo lado contrário do cachimbo, ou seja, pelo lado onde se coloca o fumo, para que a fumaça passe pelo canudo do cachimbo.

O termo mestre também era aplicado tanto à pessoa que dirige as sessões religiosas, sendo chamado de “mestre da mesa”, quanto aos espíritos que “acostam” nos médiuns para trabalhar, os quais são chamados de “mestres do além”. “Cada ‘mestre’ tem um ‘espírito assistente’, pessoal, e há um outro ‘espírito’ que defende e preside a ‘mesa’ ou sessão, sempre o mesmo” (CASCUDO, 1978, p. 64). Sem a presença desses dois espíritos não eram realizados as sessões. Para sagrar-se mestre, o discípulo recebe uma semente de jurema que é implantada no seu corpo, em reconhecimento aos seus méritos. A semente é prometida por um “mestre do além”, mas é implantada por outra entidade em uma situação em que o devoto não sinta a operação (CASCUDO, 1978).

As entidades que trabalham no catimbó são espíritos de antigos juremeiros, que se dividem em *mestres*, *caboclos* e *Reis*. “No catimbó os negros que ‘acostam’ são catimbozeiros falecidos. Não há um só *mestre* negro ou *caboclo* (indígena) que não haja vivido na terra” (CASCUDO, 1978, p. 88). Com a aproximação entre catimbó e umbanda, algumas casas passaram a trabalhar também com *Exu* e *pombogira*<sup>17</sup>.

Alguns *mestres* são bastante característicos no culto da jurema, por exemplo, *mestre Carlos*, que é muito conhecido nessas sessões.

Era um menino de 13 anos, bebedor e jogador, desespero do seu pai, Mestre Inácio de Oliveira, feiticeiro célebre. Numa ocasião em que seu pai saíra, Mestre Carlos conseguiu abrir a sala onde guardavam os ‘preparos’ do Catimbó (Estado), apanhou o que pôde e foi abrir uma ‘mesa’ num tronco de jurema, longe de casa. Não sabendo fechar a sessão, foi arrebatado pelos ‘mestres’, morrendo. Três dias depois acharam-lhe o cadáver meio podre (CASCUDO, 1978, p.168).

Além dele, outro *mestre* característico das sessões de jurema é *Zé Pilintra*. Esta entidade, típica do catimbó, foi assimilada pela umbanda, onde é considerada um *Exu*. Assunção (2006) diz que ele é representado pelo terno branco, gravata vermelha, cravo na lapela e chapéu caído na testa. Figura análoga ao malandro carioca.

<sup>17</sup> É a forma como os integrantes do Ilê Axé Xangô Agodô chamam companheira de *Exu*, também chamada de Pomba-gira, ou *pombagira*. Neste trabalho optei por manter a nomenclatura empregada pelos integrantes da casa.

Os rituais de catimbó também eram chamados de *mesa*, por serem realizados com os participantes sentados a uma mesa, onde se encontravam todos os objetos rituais. As sessões consistiam em entrar em contato com os *mestres*, através da incorporação, para resolver problemas pessoais dos consulentes, fazer trabalhos<sup>18</sup> em benefício próprio, para fazer mal a alguém, receitas amorosas, ou para conseguir emprego. Apesar do nome *mesa*, Salles (2010) diz que os cultos também eram realizados no chão, da mesma maneira que a outra sessão. “Essa forma de realizar o culto, também denominada na região de *trabalho baixo, terrestre, Jurema arriada* ou *Jurema de chão*, continua a ser praticada em Alhandra, embora com menos frequência” (SALLES, 2010, p. 81).

Outros elementos simbólicos também compõem as *mesas* de catimbó, além da bebida de jurema e do fumo. A partir da descrição de Bastide (1945), podemos ter uma noção dos objetos que formavam o ritual. “A que vi compreendia cinco charutos, dois crucifixos, três pés de jurema, dois vidros, colocados obrigatoriamente sobre moedas que os isolam, a princesa cercada de um rolo de fumo, uma garrafa de cachaça e outra de aguardente, cinco velas” (BASTIDE, 1945, p. 213-214). A *mesa* que Cascudo (1978) descreve é composta pelos seguintes materiais:

No centro está a ‘princesa’, bacia de louça branca ou clara, entre duas ‘bugias’, velas, acesas ao começo da ‘fumaça’. Dentro da ‘princesa’ põem um pequenino Santo Antônio de madeira. Ao lado da ‘princesa’ fica a ‘marca’, cachimbo grande, já sarrento, de cabo comprido. Certos ‘mestres’ mais autorizados ensinam que o cachimbo é o verdadeiro Catimbó e seu segredo. Chamam-no ‘marca-mestra’, reservando o nome simples de ‘marca’ para uma vareta de madeira que tem à extremidade um cabacinho com caroços secos, espécie de maracá. Outros ‘mestres’ invertem a denominação. Chamam ‘marca’ ao cachimbo e ‘marca-mestre’ ao maracazinho (CASCUDO, p. 41-42).

A “princesa”, um dos objetos principais das *mesas de catimbó*, é uma bacia de louça absolutamente nova, que nunca foi usada para outros fins. Na princesa é preparada a bebida feita de jurema. Ela nos remete à cuia que os índios preparavam a bebida. Os relatos de Cascudo (1978) informam que a bacia não é posta diretamente sobre a mesa, mas em cima de uma rodilha de pano que também não tenha sido usada. Bastide (1945) observa que a princesa é rodeada por rolo de fumo. Para Andrade (1963), esse objeto serve como canal para que a

---

<sup>18</sup> Trabalho também é o nome dado às ações e feitiços, que podem utilizar objetos, bebidas, comidas, fumo, plantas e/ou animais, para a realização de um desejo ou necessidade da pessoa. Os trabalhos podem ser praticados por ela mesma ou por uma entidade. Eles também podem ser de “esquerda”, se a intenção dele for para o “mal”; ou de “direita”, se for para o “bem”.

entidade possa descer para nosso plano. Ele liga o nosso mundo ao mundo dos encantados. Os copos com água que se encontram na mesa são chamados de “príncipes”.

A chave de aço, que nunca foi usada em fechaduras, era muito empregada nos rituais para abrir e fechar as sessões e o corpo dos consulentes. Cascudo (1978) anota que, para abrir a sessão, o mestre girava a chave no ar para a direita, e quando era para fechar, a girava para a esquerda. No ritual de “fechar o corpo”, o mestre “fecha” as “entradas” do corpo do fiel contra qualquer mal. A chave utilizada nos rituais de jurema são figurações da chave que abre o sacrário católico. Ela terá mais valor simbólico se for uma legítima chave utilizada nos sacrários das igrejas católicas (CASCUDO, 1978).

Como demonstrado na citação acima, o *maracá*, “marca”, ou “marca-mestra”, é um chocalho, constituído por um cabo de madeira, cuja extremidade é fixada uma cabaça. Esse instrumento também foi citado nos relatos dos cultos indígenas, desde o século XVI (ASSUNÇÃO, 2006). Segundo Cascudo (1978), os caroços colocados na cabaça eram sempre em número ímpar. O *maracá* era o único instrumento utilizado nas mesas de catimbó para ritmar os cânticos que marcavam as partes do ritual e evocavam os *mestres*. Alguns mestres chamam de “marca” o cachimbo e “marca-mestra” o *maracá*, outros invertem a denominação.

No culto são comuns os amuletos e talismãs, ampliando a variedade de materiais dispostos sobre a mesa. Cascudo (1978) faz a distinção entre os dois tipos de objeto. Para ele, amuleto é um objeto passivo que tem o poder de afastar os maus eflúvios e proteger quem o usa; o talismã é força mágica ativa que opera à distância e obedece à vontade de seu dono, para o bem ou para o mal. Entre os amuletos, o autor destaca a figa, estrela de cinco ou seis pontas, chave, peixe, meia-lua e dente. Um exemplo de talismã é o olho de boto.

Os *mestres* são evocados através de cantos, chamados de “linhas”<sup>19</sup>, as quais também são chamados de pontos, curimbas ou turimbas. Cada entidade tem sua “linha” que apresentam sua identidade, qualidades, especialidades, aventuras e vida que teve quando encarnado. Todo o ritual é acompanhado por cânticos, caracterizados como hipnótico por Andrade (1963). Canta-se para iniciar a sessão, para chamar os espíritos, homenageá-los, para se despedir das entidades e finalizar a sessão. Cascudo (1978) afirma que “sem canto não há encanto. Todo feitiço é feito musicalmente” (CASCUDO, 1978, p. 165). Apesar do *maracá* ser o único instrumento utilizado para acompanhar os cânticos do ritual de catimbó,

---

<sup>19</sup> As “linhas” são os cânticos em homenagem e evocação das entidades, orixás ou guias, porém, a palavra também se refere às falanges que caracterizam os guias da jurema e da umbanda. Neste trabalho, a palavra “linha”, escrita entre aspas, se refere às canções entoadas nos cultos afro-brasileiros. Quando for escrita em itálico (*linha*) estará se referindo às falanges de entidades.

Vandezande (1975) relata a introdução de outros instrumentos percussivos no culto, a partir da mistura entre o catimbó e a umbanda, que ele chamou de “Catimbó Umbandista”.

Segundo Bastide (1971b), a hierarquia religiosa compreende:

Chefe da permissão, que é o mais forte de todos; o segundo, o chefe que preside a cerimônia se o primeiro não estiver presente; os auxiliares ou discípulos-chefes, em número reduzido, que respondem ao chefe quando este está em transe, preparam a jurema e é dentre eles que se escolhem os futuros chefes; os discípulos; a irmandade dos crentes e por fim o servidor que vai buscar no sertão as raízes de jurema, transmite as mensagens, etc. (*ibid.*, p. 248)

Na interpretação de Roger Bastide (1945, 1971b), o catimbó se consolida a partir do momento em que a coletividade indígena se desagrega, a solidariedade tribal não se reproduz e seus indivíduos se dispersão ou se urbanizam. O culto, antes coletivo, tornou-se individual. Para o afro-brasilianista, os traços negros que influenciaram essa religião eram de etnia Banta, por isso não teriam uma mitologia não tão “desenvolvida”. Eles acreditavam em espíritos que estavam ligados aos rios, florestas ou montanhas de seus lugares de origem, porém, ao serem trazidos para o Brasil, deixaram para trás os espíritos que povoavam a terra ancestral e, ao chegar ao novo território, aceitaram os espíritos do novo território (BASTIDE, 1971b). Os mestres africanos passaram a integrar o reino dos encantados, ao lado dos *mestres* e *caboclos*, e “assim criar, a par com a ‘linha indígena’, uma ‘linha africana’” (BASTIDE, 1971b, p. 250). Cascudo (1978) também afirma que os negros foram os mestres mais antigos do catimbó. Salles (2010) afirma que, na perspectiva de Roger Bastide (1945), a presença do negro no catimbó seria “um ato consciente, no qual o sujeito tem plena consciência do que está deixando para trás, de que sua ‘verdadeira’ cultura é a africana. Assim, essa aceitação do negro em relação ao sistema de crenças do índio seria marcada por uma aura de nostalgia e remorso” (SALLES, 2010, p. 28).

- **Processo de absorção e a hegemonia em Alhandra.**

Como já foi sinalizado, o ritual de catimbó passou por um processo de mistura com outras religiões de matriz afro-brasileira, sobretudo com a umbanda. Vandezande (1975) enfatiza esse processo, envolvendo os dois cultos na Paraíba. Ele nota o princípio das influências do kardecismo e da umbanda (principalmente desta) devido à ação da Federação dos Cultos Africanos do Estado da Paraíba, na região que estudou.

Segundo Vandezande (1975), a Federação dos Cultos Africanos do Estado da Paraíba não tinha interesse apenas no crescimento do número de filiados, ela também tinha claras intenções de aproveitar os elementos do catimbó. A Federação visava enriquecer os elementos dos rituais de umbanda e, apologeticamente, apresentar os pés de jurema como locais santos da umbanda. Ele observa também que um sacerdote da umbanda começou a se autodenominar “mestre juremeiro”, utilizando-se de um programa de rádio – principal meio de comunicação da região na época – e, eventualmente, da TV para encampar centros e *mesas* de catimbó. Na época, muitos juremeiros se associaram à Federação para se livrarem da perseguição policial.

Vandezande (1975) caracterizou o “Catimbó Umbandista” como uma reunião exclusivamente festiva, onde não se observa preces de origem católica e o seu conteúdo era exclusivamente de origem africana. “É uma festa com ‘pontos’ [cânticos] que indicam que foi originalmente um culto a Exu” (VANDEZANDE, 1975, p. 183). O pesquisador assistia ao início do processo de absorção dos símbolos do catimbó pela umbanda. Suas conclusões apontavam para o esvaziamento dos conteúdos simbólicos do catimbó, devido à divulgação promovida pela umbanda. O ritual estava progressivamente se tornando um elemento laico, lúdico.

Até meados dos anos 1970, o termo catimbó era o mais usado para designar o complexo simbólico, no qual se bebia o vinho feito da árvore de jurema, se incorporava os *mestres* e era praticado nas sessões de *mesa*. Porém, mais recentemente, o termo tem sido substituído por culto da jurema, ou apenas jurema, principalmente nos contextos influenciados pela umbanda. Seus praticantes são chamados de juremeiros. Vandezande (1975) demonstra a mudança simbólica da palavra jurema, que perdia a relação com a realidade do arbusto, para se tornar “simple símbolo religioso [...] Este símbolo é utilizado pelos catimbozeiros e umbandistas da mesma forma que os símbolos religiosos do Catolicismo, do Kardecismo, ou os de origem africana” (*ibid.*, p. 140).

Assunção (2006) e Salles (2010) também estudaram o processo de absorção entre catimbó e umbanda. Assunção (2006) dividiu as práticas do culto da jurema em duas linhagens que são diferenciadas por suas confluências geográficas. A primeira abrange as áreas do interior e sertão paraibano. Segundo o autor, a jurema praticada nessa região é uma continuação da realizada na capital pernambucana e, mesmo sofrendo um processo de reelaboração, ainda mantém vínculos com o catimbó. A segunda linhagem parte do interior maranhense e influencia as práticas dos sertões do Piauí, do Ceará e de Pernambuco. Nessas áreas, o culto da jurema continua existindo, mas o processo de reelaboração e integração com a umbanda é mais intenso. Sobre o interior do Ceará e Piauí, Assunção (2006) escreve que

essa é uma área de transição, onde coexistem elementos dos dois grandes universos religiosos: o catimbó nordestino, sobretudo paraibano, a pajelança e a encantaria amazonense. Com relação ao encontro da jurema com a umbanda ele afirma:

É um encontro de inter-relações, não de mão única, mas um encontro em que os elementos religiosos são reelaborados mutuamente. Não há uma ‘absorção’ dos cultos populares por parte da umbanda, como que eliminando a religiosidade; pelo contrário, apesar de se apresentar com a cara da umbanda, por trás encontram-se os elementos principais do culto da jurema, fazendo-o continuar de alguma forma. É no contexto da umbanda que as práticas religiosas populares, como o culto da jurema, por serem marginalizadas, estereotipadas e ideologicamente perseguidas, encontram respaldo e espaço para afirmação de suas práticas (ASSUNÇÃO, 2006, p. 269).

Para Assunção (2006), o que contribui para legitimar a expansão da umbanda pelo interior do nordeste é a capacidade que essa religião tem de gerir o culto da jurema, e outros tantos. Esse controle é feito pelos pais-de-santo que zelam por um modelo de religiosidade consonante com a moralidade vigente. Gera-se uma tendência de práticas que tenta se distanciar da feitiçaria nos templos umbandistas do sertão nordestino. Elimina-se a bebida, o fumo e o transe violento, por exemplo. Outra tendência tenta reforçar os trabalhos de magia, nas quais se destacam os trabalhos de “esquerda”, e cria novas formas do fazer religioso (ASSUNÇÃO, 2006). Segundo o autor, é nos espaços dos trabalhos de “esquerda” onde se sente a presença da tradição da jurema mais fortemente.

Ao estudar o culto da jurema em Alhandra em 2003, Salles (2010) relata um quadro em que o culto se encontra amplamente assimilado pelas práticas umbandistas. Ele nos diz que “a Umbanda, como um novo valor na escala axiológica da comunidade de juremeiros, uma nova orientação religiosa, é assimilada dentro de um processo dinâmico e dialético, por meio de uma longa ‘conversação’ [...] e não de forma passiva” (*ibid.*, p. 223).

Segundo Idalina Santiago (2007), a prática da jurema sincretizou-se com a umbanda na Paraíba a partir da década de 1960, devido à influência da Federação dos Cultos Africanos do Estado da Paraíba, encampadora da umbanda. A autora afirma que os catimbozeiros ou juremeiros aceitaram se engajar na estrutura da Federação para se livrarem da pressão policial. Porém, Salles (2010) afirma que não é possível determinar até que ponto os terreiros foram influenciados pelas federações. Segundo os “juremeiros-umbandistas” de Alhandra, que trabalhavam nas *mesas*, “a adesão ao novo culto teria sido uma consequência do fascínio causado pela novidade que os ‘toques’ representavam: os aspectos visuais, a dança, o som dos tambores, enfim, o caráter mais lúdico e festivo das cerimônias” (SALLES, 2010, p. 92).

Segundo o autor, para os pais de santo da região, as mudanças não são consideradas rupturas com a tradição dos antigos mestres, mas uma ampliação dos saberes e práticas. Desse modo, seus praticantes não consideram o catimbó mais tradicional ou autêntico do que as novas práticas de rituais que Salles observou nos terreiros. Tais práticas ficam subordinadas ao que é legitimado no presente. “A adesão à umbanda de Alhandra não implica uma oposição a outras formas de religião ou a imposição de uma determinada crença” (SALLES, 2010, p. 103). Por fim, Salles (2010) afirma que a jurema em Alhandra é marcada pela transitividade e fluidez, cuja dinamicidade permitiu sua sobrevivência durante séculos.

De acordo com Santiago (2007), no início anos 1980, os candomblés ditos de “nação pura” passaram a permear o imaginário religioso paraibano. Os religiosos buscaram nesses candomblés suas iniciações ou renovação de suas *obrigações*<sup>20</sup>, sem abrirem mão da prática da jurema. Desse modo, a jurema, que já se encontrava mesclada com a umbanda, continuou a ser praticada ao lado dos rituais de candomblé.

Assim, é comum encontrar nos terreiros de tradição afro-brasileira nos municípios de João Pessoa, Bayeux, Santa Rita e Cabedelo, do Estado da Paraíba, duas linhas centrais de culto envolvendo entidades e processos rituais distintos, o que não significa dizer que não possa haver trânsito de algumas entidades entre as duas linhas (SANTIAGO, 2007, p. 3).

A cidade de Alhandra é um capítulo à parte nessa história. Estudada por Vandezande (1975) e Salles (2010), sua importância se atribui à tradicional família de mestres e mestras que viveram e ainda vivem nessa região desde os tempos imperiais. Segundo Vandezande (1975), em 1614, grande parte das terras que abrange o litoral sul paraibano foi concedida como sesmaria aos índios da Jacoca. Ao longo do século XVIII essas terras foram progressivamente divididas, vendidas, e tornadas vilas e freguesias (VANDEZANDE, 1975).

Em sua pesquisa sobre o culto praticado nesta cidade, Vandezande (1975) encontra referências ao mestre Inácio, “último regente dos índios”, como sobrevivência oral. Essas referências se confirmaram através de consulta ao Arquivo Público da Paraíba. Vandezande (1975) encontrou menção a Inácio Gonçalves de Barros em dois documentos de 1862. No primeiro, mestre Inácio pede sua reintegração ao cargo de regente dos índios e restituição das terras, que eram patrimônio indígena; o segundo documento, é uma resposta do engenheiro nomeado pelo Governo Imperial ao pedido de Inácio Gonçalves Barros, dizendo que lhe foi

---

<sup>20</sup> *Obrigação* é como são chamados os rituais de iniciação ou de “limpeza” espiritual, que o indivíduo passa quando integra o sistema religioso. Também é o nome dado às oferendas realizadas para as entidades.

demarcada uma área de 62 : 500 braças quadradas no lugar denominado Estivas. O sítio Estiva hoje também é lugar de grande importância simbólica para os juremeiros.

A propriedade do Acais é considerada lugar sagrado em Alhandra. Ele pertencia a João Baptista Acais, e era a única propriedade com o dobro do tamanho das outras terras demarcadas (SALLES, 2010). Salles (2010) afirma que, depois, parte dessa propriedade foi vendida para José Paulo de Medeiros e Maria do Espírito Santo, conhecida como Maria do Acais (irmã de mestre Inácio). Quando morreu, Maria do Espírito Santo deixou a propriedade para sua sobrinha, Maria Eugênia Guimarães, que ficou conhecida como a segunda Maria do Acais. O sítio é considerado o maior símbolo da jurema em Alhandra (SALLES, 2010). Segundo Salles (2010) a propriedade tem sido visitada por fiéis vindos de várias partes do país. O sítio é importante por que abriga diversas árvores de jurema, “cidade dos *mestres*”, e pela fama que tinham os juremeiros descendentes de mestre Inácio.

Salles (2010) afirma que Maria do Acais segunda é a mestra mais conhecida deste universo, citada por Roger Bastide em *Imagens do nordeste místico em preto e branco* (1945), e por Gonçalves Fernandes em *Xangôs do Nordeste* (1937). Ela morava em Recife, na época da ocasião da morte de sua tia, se casou com José Machado Guimarães. Era catimbozeira respeitada antes mesmo de viver no Acais, o que justifica ter sido herdeira do sítio (SALLES, 2010). Depois de herdar o Acais ela passou a residir quinze dias no Recife, quinze no Acais (SALLES, 2010).

Segundo Salles (2010), eles tiveram nove filhos, dos quais apenas Flósculo Guimarães teria permanecido na fazenda e continuado a tradição familiar. Sob sua administração, a propriedade se tornaria mais próspera. “Inicialmente, construiu sua casa no lugar onde hoje se encontra o coreto. Tempos depois, construiu uma nova, cuja fachada ostenta, ainda hoje, o nome Vila Maria Guimarães. Na parte mais alta da fazenda, ergueu a Capela São João Batista” (SALLES, 2010, p. 65). Na capela celebravam-se os casamentos e batismos da família e missa, uma vez por ano. De acordo com Salles (2010), Flósculo Guimarães continuou a prosperidade do Acais, organizando festas, dentre elas a festa de São João, conhecida como “festa dos mestres”, lapinhas e casamentos coletivos, na sua capela. Ele foi casado com Damiana Guimarães da Silva, sua prima, que foi a última mestra da família (faleceu em 1978). Tiveram quatro filhas: Maria Benedita, Iratagui, Maria das Dores (Dorinha) e Maria Beatriz<sup>21</sup> (SALLES, 2010). Flósculo gozava de certo prestígio com

---

<sup>21</sup> Salles (2010) relata que Maria Benedita faleceu com cinco meses de idade; Iratagui, nome dado em homenagem aos índios de Alhandra, faleceu com três meses; Dorinha nasceu em 1938 e Beatriz em 1942 e

políticos paraibanos, principalmente pela influência que exercia sobre a comunidade, no período eleitoral (SALLES, 2010).

Seu Flósculo havia solicitado ao prefeito da capital (Alhandra figurou como distrito de João Pessoa até 1958) autorização para ser enterrado atrás da capela do Acais. Assim, em janeiro de 1959, foi ali sepultado, tendo sobre seu túmulo uma escultura em concreto de um tronco de jurema. Esta, 45 anos depois, encontra-se em excelente estado de conservação (*ibid.*, p. 66).

Segundo o autor, quando Flósculo Guimarães morreu, a fazenda entrou em declínio, as herdeiras disputaram judicialmente a posse do Acais. Cessaram-se as festas e apenas algumas atividades foram mantidas na capela. A propriedade Estiva, que também foi herdada por Flósculo Guimarães, foi vendida por Damiana e suas filhas. Tempos depois o Estiva foi palco de uma disputa de terras que resultou na morte de mestre Aauto, um de seus moradores. Algumas “cidades da jurema” já não existem mais. O Estiva encontra-se em ruínas e o que sobrou do prédio, encontra-se invadido pelo mato (SALLES, 2010).

Em setembro de 2009, o sítio do Acais, o memorial de Zezinho do Acais, a Capela São João Batista e o túmulo de Flósculo Guimarães, foram tombados pelo Instituto Histórico e Artístico do Estado da Paraíba, graças ao esforço de organizações não governamentais. Dentre essas organizações encontra-se a Federação Cultural Paraibana de Umbanda, Candomblé e Jurema (FCP-Umcanju), sediada na casa *Ilê Axé Xangô Agodô*, nosso universo de estudo, e presidida por Eriberto Carvalho Ribeiro, Pai Beto, que também ministra os cultos nesta casa.

## CAPÍTULO 2

### Candomblé e umbanda

- **Surgimento, as entidades e instrumentos ritualísticos do candomblé**

Candomblé é o culto aos orixás, deuses africanos, trazido para o Brasil na época da escravidão. Essa religião é bastante expressiva na Bahia, mas encontramos traços da religiosidade negra em outros estados que se aproveitaram de sua mão-de-obra. Segundo Roger Bastide (2001) “os candomblés pertencem a ‘nações’ diversas e perpetuam, portanto, tradições diferentes: angola, congo, jeje (isto é, euê), nagô (termo com que os franceses designavam todos os negros de fala iorubá, da Costa dos Escravos), queto, ijexá” (BASTIDE, 2001, p. 29). As “nações” se diferenciam umas das outras por determinados traços do ritual: no aspecto musical, pela maneira de tocar os tambores (com a mão ou com varinhas), nas vestes litúrgicas; ou pelas cores que representam os orixás (BASTIDE, 2001).

Com o tempo, o termo “nação” deixou de ser utilizado com o sentido de indivíduos nascidos na mesma terra, ou possuírem ascendência africana no mesmo local de origem, para designar o culto em que predominam elementos míticos ou ritualísticos herdados de uma determinada terra africana, no qual o envolvimento do indivíduo se dá através da iniciação religiosa (PARÉS, 2007). A multiplicidade de “nações” e templos influenciam nas interpretações do cosmo religioso e em peculiaridades na forma em que são dirigidos os trabalhos e as casas espirituais.

Sobre a origem dos povos negros que aportaram no Brasil, Arthur Ramos (2001) explica, a partir de estudos e dos seus inquéritos relacionados às religiões negras no Brasil, que essa mão-de-obra provinha de dois grandes grupos, os sudaneses e bantos.

O primeiro grupo foi introduzido inicialmente nos mercados de escravos da Bahia, de lá espalhando-se pelas plantações do recôncavo e secundariamente por outros pontos do Brasil. Desses negros sudaneses, os mais importantes foram os ‘iorubas’, ou ‘nagôs’ e os ‘jejes’ (‘Ewes’ ou ‘daomeanos’) e em segundo lugar, os ‘minas’ (‘Tshis’ e ‘Gás’), os ‘haussás’, os ‘tapas’, os ‘bornus’ e os ‘gruncis’ ou ‘galinhas’... Com esses negros sudaneses entraram dois povos de origem berbere-etíópica e influência maometana: os ‘fulás’, e os ‘mandês’. Os ‘bantos’ foram introduzidos em Pernambuco (estendendo-se a Alagoas), Rio de Janeiro (estendendo-se ao Estado do Rio, Minas e São Paulo) e Maranhão (estendendo-se ao litoral paraense), focos de onde se irradiaram posteriormente para vários pontos do território brasileiro. ‘Bantos’ foram os ‘angolas’, os ‘congos’ ou ‘cabindas’, os ‘benguelas’, os negros de Moçambique (incluindo os ‘macuas’ e ‘angicos’ a que se referiam

Spix e Martius). As demais denominações que tanta confusão originaram nada mais são do que províncias ou regiões do vasto território afro-austral, ‘habitat’ dos povos bantos (RAMOS, 2001, p. 26-27).

Como afirmado anteriormente, houve uma forte tendência dos pesquisadores africanistas, inaugurada por Nina Rodrigues, em buscar a “pureza” dos traços africanos no candomblé (DANTAS 1982). Segundo a autora, Nina Rodrigues afirmava a “superioridade” da religião dos nagôs, que na Bahia adotaram a as crenças e rituais iorubas com traços do jeje, não só em relação aos bantos, bem como em relação a outros povos sudaneses radicados no Nordeste, daí se dizer mitologia jeje-nagô. Dantas (1982) busca desconstruir essa idéia e afirma que

Embora admita que a África é uma fonte de símbolos fortes para o negro brasileiro, com base nos dados da pesquisa ressalta-se que os traços culturais, reais ou supostamente originários da África, por si só, não conferem autonomia ideológica aos negros uma vez que a origem não define necessariamente o significado e a função das formas culturais. Estas, como a identidade, se constroem e ganham sentido no processo efetivo da vida social (*ibid.* p. 196)

O candomblé jeje-nagô parte da crença em um único Deus, chamado *Olorum*. Uma força inatingível para os humanos, criador de todo o universo, inclusive dos orixás. Ramos (2001) explica que na África esse Deus é confundido com a própria abóboda celeste, não tem culto especial, nem é representado por um fetiche ou ídolo. Ele só entra em contato com os humanos através dos orixás. Por isso a base da crença do candomblé está no culto aos orixás, que são divindades mais tangíveis ao Homem.

Os orixás são deuses que representam as forças da natureza e emanam suas energias para todos os seres vivos. Em geral, cada pessoa cultua um casal de orixás que são determinantes na sua vida, eles o protegem e o influenciam com traços de suas personalidades. O orixá que fornece mais características ao indivíduo é chamado de *orixá de cabeça*, enquanto o segundo, que forma o casal e influencia com menos características, é chamado de *juntó* ou *ajuntó*. Bastide (1971b) afirma que os orixás constituem famílias, estabelecem relações de parentesco, casamento, amizades ou rivalidades entre si. Essas relações estão presentes até hoje em mitos que foram trazidos com os escravos, e explicam a formação do mundo, organização do cosmo, as relações entre as entidades e suas influências sobre as pessoas. Segundo Ramos (2001), as gradações míticas e classes genealógicas da religião iorubana já tinham sido esquecidas pelos negros na Bahia e do Rio de Janeiro, na

época de suas pesquisas. O que o levou a classificar os orixás a partir da importância cultural que os terreiros atribuíam aos deuses.

Os dirigentes dos cultos são os babalorixás, ou pais-de-santo no masculino, ialorixás ou mães-de-santo no feminino e babalaôs. Bastide (2001) explica da seguinte forma a diferença entre babalorixá e babalaô: O primeiro é o sacerdote supremo, é quem zela pelos “santos” (orixás) dos filhos do terreiro e os inicia no ritual. O segundo era o sacerdote encarregado do culto de *Ifá*, orixá do destino e da adivinhação. É o babalaô que se comunica com os orixás, através dos jogos de búzios, nozes ou outro processo, para saber as vontades e desígnios das entidades. Bastide (2001) diz que existia certo grau de disputa entre babalorixá e babalaô, pois tudo que for feito no terreiro, o babalaô teria que ser consultado antes. Porém, com o passar do tempo, ele ficou apenas com o *status* de adivinho.

Béhague (1984) afirma que a função do babalorixá e ialorixás também é organizar e supervisionar diversas cerimônias, dentre elas, especialmente as de iniciação. Eles também devem conhecer o repertório musical, observar a sequência das músicas e a dança ritual, por que eles são os responsáveis por ensinar os cânticos e danças sagradas.

Os orixás são evocados pelo babalorixá seguindo uma sequência chamada de *xirê* (BASTIDE, 2001). Essa ordem começa obrigatoriamente por *Exu* e finaliza com *Oxalá*, podendo, conforme a casa, mudar a ordem que se segue entre esses dois orixás. Se for uma ocasião de festividade, o orixá homenageado é evocado por último e lhe prestam maiores reverências.

As evocações são feitas através do canto, acompanhado pelas percussões, palmas e sinetas. Os cânticos são iniciados pelos sacerdotes. Quando eles finalizam um verso, esse é repetido em coro pelos integrantes do culto. Ao reiniciar a toada também se iniciam os outros acompanhamentos. Dentre as percussões mais comuns, estão os três atabaques<sup>22</sup>, que deixam de ser instrumentos profanos depois de passar por um ritual de consagração a determinado orixá. Eles recebem os nomes de *rum*, o maior, de som mais grave; *rumpi*, intermediário, som médio e *lé*, menor, de som agudo. Os atabaques podem ser percutidos com a mão ou com varinhas chamadas *aguidavis*, baquetas feitas de galhos de goiabeira ou araçazeiro. Vimos que a forma de percutir o atabaque, com a mão ou com a *aguidavis*, caracteriza a “nação” do ritual, além do ritmo tocado por eles.

<sup>22</sup>São tambores, membranofones simples, fabricados, geralmente, artesanalmente. Feitos de madeira, cortadas em lastros e colocadas juntas, dando forma de “barril” ao instrumento. Cobertos com couro extraído de caprinos, colocado na “boca” do atabaque, lado de cima do instrumento. A pele é presa por um aro de ferro, que a estica por meio de uma corda que também se prende a outro aro, pouco mais abaixo do meio do instrumento. Esse aro é afastado do corpo do instrumento por pedaços de madeira chamados de cunha, que servem para esticar ou afrouxar o couro, mudando a sua afinação. Daí o fato de serem chamados atabaques de cunha.

Outro instrumento utilizado é o *adjá*, uma sineta com uma ou mais bocas tocadas pelos sacerdotes do culto. Ela é tocada para saudar e orientar a entidade que estiver incorporada, bem como, para indicar o início e fim dos pontos cantados. Alguns membros que passaram pelo ritual de iniciação podem utilizar sinetas, com uma só campana que têm a mesma função.

O *agogô* também pode ser encontrado junto à orquestra de percussão. Idiofone com duas campânulas de metal, de tamanhos diferentes, ligadas por uma haste de metal. É percutido com uma baqueta de metal ou madeira, não necessariamente a *aguidavi*. O *agogô* apresenta padrões rítmicos que servem como linha condutora para os outros percussionistas.

As incorporações acontecem à medida que os orixás são evocados. Cada um com uma característica, temperamento peculiar e traço de personalidade, que são transmitidos às pessoas, influenciando suas personalidades e comportamentos cotidianos. A partir do momento em que a pessoa integra o corpo religioso, é chamada de *iaô* ou filho-de-santo, devido ao sincretismo que se formou entre as entidades africanas e os santos católicos.

Dentre os orixás cultuados no candomblé, *Oxóssi* e *Exu* passaram a integrar panteão do atual culto da jurema. *Oxóssi* é o orixá protetor dos caçadores, que faz com que a caça seja abundante. Nos cultos jeje-nagôs ele é chamado de *Odé*. Na umbanda, ele é sincretizado com São Jorge, ou São Sebastião e é considerado o chefe da falange, rei dos *caboclos*. É nesse sentido que os juremeiros também o saúdam (SALLES, 2010).

*Exu* assume um papel controvertido dentro da mitologia africana. Ele é responsável por estabelecer a comunicação entre os homens e os orixás, de levar as preces deles aos deuses para que venham se manifestar no plano terrestre. A personalidade maliciosa e de pregador de peças de *Exu* ajudam na interpretação dúbia de sua imagem. Bastide (2001) afirma que na África ele é a divindade do fogo. Essa divindade também está ao aspecto sexual. Suas antigas representações em estátuas apresentam um aspecto fálico muito marcado e, em alguns casos, chifres que estão simbolicamente relacionados ao poder e fecundidade. Essas características levaram a associação dessa entidade com o diabo católico. Esse deus foi abominado pelos padres católicos, no início da colonização, que combatiam a poligamia nos trópicos (BASTIDE, 2001).

Como deus da comunicação, o *Exu* é conhecedor dos caminhos. Suas *obrigações* são colocadas nas encruzilhadas. Essas oferendas são conhecidas com o nome de *ebó*, neles são sacrificados galos ou bodes, servidos com cachaça, farinha de milho, dendê e pimentas. Antes de qualquer cerimônia, pública ou privada, ou de se fazer *obrigações* para qualquer outro orixá, deve-se realizar primeiramente a oferenda a *Exu*. Caso esse procedimento não seja

observado ele pode atrapalhar o andamento dos trabalhos realizados na casa. Da mesma forma, quando se inicia o ritual, canta-se primeiro para *Exu*. As duas características da divindade justificam sua primazia na ordem dos trabalhos. Como elo entre homens e orixás, canta-se para que ele possa ir chamar as outras divindades. Por outro lado, devido ao seu aspecto maléfico, ele atrapalharia o andamento dos trabalhos por ciúmes das outras entidades.

*Exu* também é o protetor da casa. Se observarmos a geografia dos terreiros, *Exu* é enterrado no limiar da porta de entrada do terreiro, ou é colocado em uma casinha, à esquerda de quem entra, imediatamente após o portão de entrada do terreiro. Ele se estabelece nesses lugares para proteger os templos contra qualquer mal ou inimigo que tente adentrá-lo.

O *Exu* na umbanda e na jurema não é cultuado como orixá, mas como guia, espírito evoluído, com grande conhecimento espiritual, que auxilia aos que estão encarnados, assim como *caboclo* e *preto-velho*. Algumas casas de umbanda ainda distinguem essa entidade entre *Exu-pagão* e *Exu-batizado*. Ortiz (1999) explica que, *Exu-pagão* é tido como um marginal da espiritualidade, sem luz, trabalhando no e para o mal, dentro do reino da quimbanda. O *Exu-batizado* é um espírito arrependido, sensível ao bem (ORTIZ, 1999). A divisão entre umbanda e quimbanda<sup>23</sup> é o que justifica a divisão ente *Exu-pagão* e *Exu-batizado*. Na quimbanda trabalham os *Exus-pagãos*; na umbanda, os *Exus-batizados* (ORTIZ, 1999).

Vimos acima que os orixás estão relacionados abaixo do Deus criador de tudo no universo, *Olorum*, ou seja, ocupam o segundo lugar dentro da hierarquia espiritual. Em um grau do menor para o maior, esta hierarquia se inicia com os *eguns*, espíritos desencarnados; depois vêm os guias; os orixás e *Olorum*. Os *eguns* não são cultuados no candomblé por se considerar que eles não exerçam boas influências sobre as pessoas encarnadas. Os guias, mesmo que sejam espíritos considerados mais “evoluídos”, também são considerados *eguns*, por isso também não são cultuados nos candomblés que procuram manter-se mais “puros”, mas são os principais agentes na jurema e na umbanda.

Bastide (2001) destaca que o *Exu* tem a capacidade de permear qualquer “setor do cosmo”, que segundo o autor se divide com base em quatro cultos: dos orixás, de *Ifá*, de *Ossaim*<sup>24</sup> e dos *eguns*. Apesar de fazerem parte do universo religioso africano, os cultos a essas entidades seguem preceitos diferentes e não se misturam uns com os outros. *Exu*,

<sup>23</sup> Quimbanda é a contraparte da umbanda. É uma realidade simbólica forjada pela umbanda que enxerga a macumba através de um olhar moralizador (ORTIZ, 1999). A palavra é uma reinterpretação de Kimbanda, que originalmente designa o sacerdote-feiticeiro que pratica a umbanda, mas adquiriu um sentido de prática do mal (ORTIZ, 1999).

<sup>24</sup> *Ossaim* é o orixá que rege as ervas sagradas, fundamentais para o ritual. O sacerdote desse orixá (babalossaim) é quem detém o conhecimento de qual erva serve para determinada função (limpeza, cura ou outros trabalhos). Esse sacerdote é quem manipula os poderes que as ervas possuem.

segundo o autor, é a entidade que transita entre esses quatro setores do cosmo. Bem como, também está presente na umbanda. Aqui, ele não exerce mais sua função de comunicador nem de orixá, a grandeza espiritual dessas entidades não seria condizente com a maldade de *Exu*.

O *xirê*, sequência de cânticos, continua com a evocação dos outros orixás. À medida que se canta, os orixás vão incorporando em seus *cavalos*, ou *aparelhos*, como adeptos chamam os médiuns. A ordem geralmente é fixa dentro da casa, mas varia de centro para centro. Essa ordem também pode mudar em dias de festas dedicadas a um orixá específico. Nestas ocasiões o orixá homenageado é evocado por último e cantam-se mais pontos relacionados a ele.

- **Questões de gênese, sincretismos e “embranquecimento” da umbanda**

Umbanda é uma religião que reúne elementos práticos e simbólicos das tradições religiosas indígenas, européia e negra no corpo do seu ritual. No Brasil, ela só veio a se estruturar como religião, na primeira metade do século XX. É uma religião de caráter mediúnico, ou seja, existe a possessão, através do transe, de entidades espirituais que incorporam nos seus médiuns para aconselharem os consulentes, ou realizarem trabalhos para o “bem” ou para o “mal”. Ela também se pretende representante da religiosidade nacional por trazer em seu âmago traços dos três grupos étnicos que teriam formado a nação brasileira (ASSUNÇÃO, 2006; OLIVEIRA, 2008; ORTIZ, 1999, SALLES, 2010).

É difícil determinar o momento histórico exato do surgimento da umbanda, mas há um consenso de que, enquanto movimento religioso organizado, ela teria surgido no Rio de Janeiro, influenciada pelo kardecismo e pela reinterpretação das práticas da macumba, culto procedente dos grupos bantos levados para os polos econômicos do Sudeste brasileiro (SALLES, 2010). Na década de 1930 houve um movimento na tentativa de estabelecer diretrizes para padronizar os rituais da umbanda, propostas por pensadores adeptos, as quais foram discutidas e difundidas através de congressos e das federações (ORTIZ, 1999). Segundo Oliveira (2008), a primeira federação umbandista foi fundada em 1939, no Rio de Janeiro, cujos objetivos, resumidamente, eram unificar seus filiados, orientar seus rituais e proteger a doutrina de umbanda. Em 1941 foi organizado o 1º Congresso Brasileiro do Espiritismo de Umbanda com o objetivo de propagar a religião. No entanto, a pretensão de homogeneizar a doutrina e codificar o ritual “fracassou diante o individualismo dos chefes de

terreiro e os muitos interesses em jogo fizeram surgir outras federações disputando com a primeira uma parcela de poder dentro do movimento umbandista” (*ibid.* p. 107).

Segundo Ortiz (1999), os escritores umbandistas utilizaram no seu discurso três formas legitimadoras para integrar a religião à sociedade: a antiguidade da religião; o discurso científico e o discurso cultivado. A primeira procurava fundamentos sagrados para legitimar a umbanda. Distinguem-se duas correntes, uma divulgada no primeiro congresso umbandista, em 1941. A primeira explica que vocábulo derivaria de “aum-band” (ombandá), ou seja, o limite no ilimitado. A religião teria se originado em um continente lendário e perdido, chamado Lemúria, localizado no oceano índico, do qual se originariam a Austrália, Australásia<sup>25</sup> e demais ilhas do Pacífico. Os antigos povos africanos teriam dominado esse território e trouxeram a umbanda a partir do contato que tiveram com os povos hindus (ORTIZ, 1999).

A segunda corrente afirma a origem africana, na qual a palavra umbanda derivaria da tribo sul Angolana, os luandas-quiocos. Ortiz (1999) afirma que, apesar da informação estar correta, as fontes sagradas são descritas através de uma linguagem mitológica, na qual a antiguidade da religião se confunde com a origem do homem. Na análise do autor, essa versão revaloriza a África.

O discurso científico, utilizado pelos intelectuais umbandistas para fundamentar seu universo religioso e argumentar em prol da legitimação do sagrado, buscou explicar o uso dos elementos que compõe seu ritual como, por exemplo, a bebida e o fumo, que têm ação fluídica, servindo para descarregar energias pesadas impregnadas em pessoas ou objetos. Facas, espadas e outros objetos de metal seriam utilizados com o mesmo sentido que se empregam os para-raios, para atrair energias para um trabalho. O uso dos termos como aparelho, fluído, vibração reforçam o caráter científico do discurso umbandista para legitimá-lo (ORTIZ, 1999).

Ortiz (1999), ao se referir ao discurso cultivado, levou em conta o conhecimento histórico, filosófico e filológico acumulado pelos intelectuais umbandistas. Os representantes umbandistas recorreram às suas erudições para tecerem justificativas para a utilização dos elementos mágico-religiosos. Desta forma, se criou um discurso de cunho científico para explicar as funções e formas de ação dos banhos de ervas, por exemplo, que são comparados aos banhos dos hindus no rio Ganges (ORTIZ, 1999). As explicações para o sincretismo afro-brasileiro apresentam teorias, como o exemplo do orixá *Oxa-Guian* (Oxalá-jovem), cuja

---

<sup>25</sup> Região que inclui a Austrália, Nova Zelândia, Nova Guiné e outras ilhas menores da parte oriental da Indonésia.

explicação dada por Tancredo Pinto se encontrava na decomposição da palavra: Oxa-Alá-Guian, ao analisar o significado das três palavras teríamos: Oxa = manto, Ala = nas alturas (também temos que lembrar que Alá é o Deus dos muçulmanos), e Guian = guia. A interpretação seria “com o seu manto Oxalá nos guia nas alturas” (PINTO<sup>26</sup> *apud* ORTIZ, 1999, p. 174). As explicações demonstram a vontade de se distanciar do analfabetismo e atraso que a sociedade associava à religião.

Vejamos separadamente alguns traços das três culturas que se fundiram posteriormente formando a umbanda. Oliveira (2008) explica que os indígenas cultuavam a natureza deificada, e valiam-se das almas das plantas e dos animais para influírem no plano físico e na vida das pessoas. A principal figura dessa cosmologia é o pajé. Ele é quem tem acesso ao mundo dos espíritos, dos mortos e da floresta. Também competia ao pajé “realizar rituais de cura, expulsar ‘maus’ espíritos e desfazer feitiços. Pela intervenção e auxílio direto dos ‘bons’ espíritos, o pajé poderia predizer o futuro, fazer chover, interromper as tempestades e imunizar a tribo das pestes e proteger os guerreiros nas batalhas” (OLIVEIRA, 2008, p. 36). Observadas as diferenças, esse papel também é exercido pelos dirigentes dos cultos umbandistas e pelas entidades, dentro do novo contexto social. Outros elementos utilizados pelos indígenas que encontramos na umbanda são o fumo e a bebida.

Ainda segundo Oliveira (2008), a participação do indígena na umbanda também pode ser assinalada pela manifestação das entidades espirituais denominadas *caboclos*. Roger Bastide (1971) explica que o *caboclo* é o arquétipo do índio que passou a ser valorizado pela literatura romântica e pela sociedade como símbolo de bravura e resistência contra a escravidão. Porém, para José Luiz Ligério (1998), a figura ideal do indígena pode ter sido utilizada por uma classe de intelectuais que compunham o quadro da religião, mas não pela maioria das pessoas de classe mais baixa, até porque, a doutrina é repassada oralmente (LIGÉRIO<sup>27</sup>, 1998 *apud* OLIVEIRA, 2008). O termo também carrega uma conotação pejorativa, pois também significa um índio dócil que aceitou a dominação branca e perdeu sua identidade cultural (OLIVEIRA, 2008).

No Brasil, o catolicismo praticado de maneira mais popular permitiu sincretismos com as devoções indígenas e negras. Em relação aos índios, estabeleceram-se dois critérios para a evangelização: primeiro, a conservação de certos valores que não contradiziam os pregados pela Igreja, “com a condição de serem reinterpretados em termos cristãos” (BASTIDE, 1971a,

---

<sup>26</sup> PINTO, Tancredo da Silva. *A Origem da Umbanda*. Rio de Janeiro. Espiritualista, 1970.

<sup>27</sup> LIGÉRIO, José Luiz e <sup>DANDARA</sup>. *Umbanda: Paz, Liberdade e cura*. Rio de Janeiro: Nova Era, 1998.

p.78). Os santos católicos serviam de intermediários entre o Deus, onipresente, mas ao mesmo tempo distante, e o devoto, para alcançar as graças pedidas.

Encontramos desde a Europa medieval até os dias atuais, aqui no Brasil, amuletos, promessas e rezas para alcançar curas ou obtenção de graças. Essa prática de intercessão dos santos pode ser comparada aos orixás africanos, que exercem a mesma função em relação a *Olorum*, Deus supremo da religião africana (OLIVEIRA, 2008). Roger Bastide (1971a) afirma que a permissão concedida pela Igreja aos negros para se reunirem em confrarias ajudou mais no sincretismo do catolicismo com suas práticas do que a catequização do negro.

Os traços africanos da umbanda são reinterpretações da macumba urbana. Bastide (1971b) afirma que o crescimento urbano e industrial afetou o negro citadino de duas maneiras: A primeira, através de um momento de desintegração social; em seguida, de reintegração. A desintegração se fez a partir da desorganização dos seus valores culturais, no momento em que ele foi transplantado do velho continente e, posteriormente, a desorganização social, devido ao crescimento urbano e industrial, que atingiu não exclusivamente o negro, mas todos os outros estratos da sociedade. Essa desintegração teria se traduzido através do relaxamento dos laços de solidariedade, enfraquecimento dos laços de comunhão entre os homens e a formação de setores na sociedade, nos quais os indivíduos se isolaram.

A macumba, apesar de ser praticada em grupo, se individualiza. O culto seria a introdução de alguns orixás e alguns ritos iorubas na *cabula*<sup>28</sup>. A esse sincretismo se acrescentam ainda o catolicismo popular, favorecido pela assimilação dos santos com os orixás, e o espiritismo de Kardec. Quase todo sacerdote teria a liberdade de inventar seu ritual (BASTIDE, 1971b).

A macumba descrita por Bastide (1971b) ainda conserva elementos de sua origem banto. O sacerdote tem o nome de *embanda* ou *umbanda*; ele é assistido por auxiliares chamados *cambônes*. As filhas de santo, ao contrário, preservam o nome espírita *médium*, *média* utilizado no feminino. As participantes de categorias mais altas são chamadas de *sambas*. O termo *ogã* serve para designar os tocadores de tambor. Encontramos na sua mitologia todos os grandes deuses iorubas sincretizados com os santos católicos. Assim, *Oxalá*, também chamado de *Zambi*, devido à influência banto, correspondendo a Jesus Cristo; *Ogum*, São Jorge; *Xangô*, São Jerônimo; *Oxossi*, São Sebastião; *Oxum*, Nossa Senhora

---

<sup>28</sup> Segundo Ortiz (1999), esse culto era praticado em bosques, onde se improvisava um altar, em sessões chamadas de *mesa*. Incorporava-se um espírito chamado *tata*, o chefe de cada *mesa* chamava-se *embanda* em segundo vinha o *cambone*; a reunião dos adeptos chamava-se *engira*. O autor afirma que a *cabula* demonstra a fusão das práticas banto com o espiritismo kardecista e teria dado origem à macumba carioca.

Aparecida (BASTIDE, 1971b). No entanto, os orixás, apesar de se manifestarem no corpo de seus médiuns, não são mais cultuados como nos rituais mais africanizados, em forma de pedras ou ferros que recebem as forças desses deuses, mas de estátuas de santos católicos colocados sobre altares. Deve-se ressaltar também que as associações dos orixás com os Santos católicos mudam de acordo com a direção de cada casa. Outra diferença é a presença de espíritos protetores familiares na macumba, os quais sob a influência do espiritismo se manifestam na forma de antigos índios e velhos africanos (BASTIDE, 1971b).

Todos os elementos descritos anteriormente se encontram na religião nascente. A década de 1930 é o período de formatação da umbanda enquanto religião. Ela precisava se estruturar e legitimar-se diante de uma conjuntura de grandes transformações políticas e sociais ocorridas no Brasil.

Do ponto de vista político-social, a ascensão de Getúlio Vargas caracterizou um rompimento com um passado colonial e uma política baseada no coronelismo. A cidade se torna o principal pólo de produção. Conseqüentemente, temos um crescimento da industrialização, urbanização, criação de Órgãos que representam categorias de trabalhadores e a consolidação de uma sociedade de classes (ORTIZ, 1999).

As mudanças ocorridas no contexto social refletiram na formação da umbanda, que nesse período buscou sua legitimação através de um discurso racional sobre sua doutrina para se firmar como religião. Renato Ortiz (1999) explica que para a umbanda, “os anos 30 significam uma ruptura com o passado, passado simbólico, bem entendido, o que permite a reinterpretações das antigas tradições” (ORTIZ, 1999, p. 32). No entanto, o passado do qual ela tenta se distanciar, mais especificamente, é o das tradições afro-brasileiras por serem interpretadas como costumes “bárbaros”. Para que essas tradições se mantivessem dentro da umbanda era necessário que elas fossem reinterpretadas, normalizadas e codificadas. Esse processo foi endossado por um grupo que Ortiz (1999) chamou de intelectuais umbandistas. Segundo o autor, esses intelectuais eram sacerdotes ou leigos, “brancos e mulatos de ‘alma branca’, que reconstituíram as antigas tradições com os instrumentos e os valores fornecidos pela sociedade” (ORTIZ, 1999, p. 33).

Ortiz (1999) enxerga na formação da umbanda o resultado de um processo dinâmico de movimento duplo: “primeiro, o embranquecimento das tradições afro-brasileiras; segundo, o empretecimento de certas práticas espíritas e Kardecistas” (ORTIZ, 1999, p. 33). Ortiz (1999) emprega o termo “embranquecimento” com o mesmo sentido que Roger Bastide (1971b), para caracterizar o processo em que os negros precisaram aceitar valores impostos pela sociedade dominante, da etnia européia, para subir individualmente na estrutura social, se

afastando cada vez mais do que tivesse conotação afro-brasileira (teoria do branqueamento – whitening theory)

O movimento de “embranquecimento” pode ser traduzido pela absorção de elementos do espiritismo europeu, no fim do século XIX. Praticado pelas classes baixas da população, principalmente do Sudeste brasileiro, esse tipo de espiritismo se misturou a outros de origem africana, dando origem a várias formas de cultos como a macumba ou outros conhecidos como candomblés de caboclo, na Bahia; os Xangôs, do Recife e o culto da *cabula*. (ORTIZ, 1999).

Em relação ao “empretecimento”, o termo é empregado para destacar o movimento de uma camada branca em direção às crenças tradicionais afro-brasileiras. Nesse sentido, o que é aceito por uma camada de intelectuais kardecistas é o “fato social negro, e não uma valorização das tradições negras” (ORTIZ, 1999, p. 33).

Para demonstrar como ocorreu o “empretecimento”, Ortiz (1999) relata o caso de Benjamim Figueiredo, cuja avó trouxera o kardecismo da França, o que fez com que ele iniciasse sua vida religiosa. Porém, Figueiredo incorpora o espírito do Caboclo Mirim. O espiritismo de Kardec trabalha a partir da idéia da evolução espiritual, alcançada através da reencarnação. Portanto, cada vida que o espírito passa corresponde a um grau na sua evolução, e todas as provações que ele passa quando encarnado concorrem para essa evolução (KARDEC, 1995). Desse modo a incorporação do espírito de um índio, ou de escravo não é aceita pelos dirigentes de centros espíritas por serem considerados espíritos que ocupam um grau mais baixo na escala evolutiva dos espíritos (ORTIZ, 1999). Figueiredo abandona a mesa para fundar, em 1924, a Tenda Espírita Mirim, Rio de Janeiro. Nesse centro espírita os trabalhos poderiam ser dirigidos pelo Caboclo Mirim, de uma forma mais abrasileirada e próxima das camadas mais baixas da sociedade (ORTIZ, 1999).

Outro personagem relacionado à história do surgimento da umbanda é Zélio Fernandino de Moraes, nascido em 10 de abril de 1891, no distrito de Neves, município de São Gonçalo, Rio de Janeiro (ORTIZ, 1999). A relação entre esse personagem e o nascimento da umbanda tem várias versões, porém o cerne da história permanece igual. Segundo Ortiz (1999), Zélio de Moraes teria se iniciado no espiritismo através do Kardecismo por causa de problema de saúde, para o qual os médicos não encontravam cura. No dia 15 de novembro de 1908, Zélio foi levado a um centro espírita Kardecista. Lá teria incorporado o espírito de um índio. A entidade foi recriminada pelo dirigente e outros participantes dos trabalhos. Ao ser repreendido, o índio, o Caboclo das Sete Encruzilhadas, disse que no outro dia estaria na casa de seu aparelho (médium) para dar início a um culto em que espíritos de pretos velhos, e

índios pudessem transmitir suas mensagens aos humildes. No outro dia, o Caboclo das Sete Encruzilhadas se manifestou em Zélio de Moraes, e disse que naquele momento se iniciava um novo culto, esse culto se chamaria umbanda. O grupo fundado pelo Caboclo das Sete Encruzilhadas recebeu o nome de Tenda Espírita Nossa Senhora da Piedade, fundada em 1908, em São Gonçalo, Estado do Rio de Janeiro. Zélio de Moraes teria recebido do Caboclo das Sete Encruzilhadas a incumbência de fundar sete centros umbandistas, situados na cidade do Rio de Janeiro, entre 1930 e 1937 (ORTIZ, 1999).

Não se pode atribuir o surgimento da umbanda a Zélio de Moraes, apesar de uma parte dos umbandistas aceitarem o dia 15 de novembro de 1908 como data de fundação da religião. No entanto, Oliveira (2008) atribui ao advento do Caboclo das Sete Encruzilhadas a mudança que vai dar à umbanda o *status* de religião. O que deve ser destacado nessas narrativas é o movimento recíproco de introdução de indivíduos de classe média, advindos da doutrina kardecista, nas camadas mais baixas da sociedade e na sua religiosidade, ambos os lados assimilando algumas das práticas alheias.

*Caboclos* e *preto-velhos* (antigos escravos) são entidades que incorporam na umbanda, são considerados espíritos com um nível alto de aprendizado e desenvolvimento espiritual, que cumprem o papel de ajudar as pessoas em seus desenvolvimentos durante a vida. O estereótipo que apresentam passa a lição de humildade aos homens, mas também serviu para que os intelectuais da umbanda reforçassem a reivindicação de nacionalidade da religião.

As diferenças entre as características dos guias constituem o que os umbandistas chamam de *linhas* ou falanges da umbanda, e denotam a forma de trabalho de cada entidade. Deve-se ressaltar que as explicações sobre a forma de organização das *linhas* mudam de acordo com o dirigente do culto ou templo, mas a idéia básica consiste em agrupamentos de entidades, cada uma com características peculiares, mas que ocupam a mesma falange. Desse modo, existem vários *caboclos*, assim como *preto-velhos*, o mesmo acontecendo com as outras entidades. Todas as *linhas* se ligam a um orixá. Dessa forma, os guias são o elo entre o homem e os orixás.

Para que a umbanda se firmasse como religião, foi fundamental o papel desempenhado pelos intelectuais umbandistas, bem como o das federações que se difundiram pelo país, a partir da década de 1950 (ORTIZ 1999; SALLES, 2010). Esse processo se traduziu através de canais oficiais, por exemplo, a formação da Federação Espírita de umbanda, em 1939, no Rio de Janeiro; a realização do Primeiro Congresso Umbandista, realizado em 1941; e as publicações de livros que substituíam a experiência passada oralmente, e tinham por finalidade divulgar e descrever os dogmas, ritos e a moral da religião (ORTIZ, 1999).

As federações, freqüentemente dirigidas por indivíduos da classe média, foram, e ainda são os órgãos responsáveis pela “moralização” da religião diante dos olhos da sociedade e do público. Elas também se empenharam para se tornarem centros monopolizadores do poder de decisão, até mesmo únicas representantes legítimas e legais da religião. Mas os valores incorporados pelos centros umbandistas variam dentro do universo da religião (ORTIZ, 1999).

Multiplicar-se-iam os exemplos de tentativas de padronizar o ritual da umbanda, como o da Federação Umbandista do Estado de São Paulo que interditava: “1. Bebidas alcoólicas de toda espécie: cachaça, cerveja e vinho; 2. Facas; pólvora; animais vivos ou mortos; plantas venenosas; tambores depois das 21 horas” (ORTIZ, 1999, p. 156). A doutrina da “evolução” serve como instrumento ideológico para adaptar as tradições africanas a uma sociedade urbana e racional. A padronização e a sistematização também ajudaram na homogeneização da doutrina, permitindo que ela concorresse no mercado religioso (ORTIZ, 1999).

Segundo Ortiz (1999), o esforço desses intelectuais se concentrou em tentar solucionar os conflitos contra os valores da sociedade, através da padronização do ritual e codificação das normas do universo religioso. O autor também afirma que a umbanda teve que incorporar as críticas feitas pelas outras instâncias legítimas da sociedade (ciência, polícia, imprensa, igreja católica) para poder se estabelecer. A primeira crítica enfrentada pelos umbandistas veio da ciência, em relação ao transe. Os cientistas encaravam-no como um transtorno, uma patologia mental. Os intelectuais umbandistas assimilaram e inverteram o sentido dessa crítica, apresentando a possessão como meio, terapia, para vencer a doença mental (ORTIZ, 1999).

Os conflitos entre os religiosos e a polícia foram amenizados com a criação das federações. Antes, era necessária uma licença especial fornecida pela polícia para que os templos de religião espíritas e afro-brasileiros funcionassem. Os terreiros de umbanda que não apresentassem esta licença corriam o risco de serem fechados pela polícia e terem seus materiais e participantes apreendidos (ORTIZ, 1999). O autor também apresenta a ligação da religião com a criminalidade como fator que fomentava as incursões policiais. A explicação que Ortiz (1999) apresenta é dada pelos intelectuais umbandistas, os quais atribuíram as obsessões criminosas ao *Exu-pagão*. Desse modo, os atos lamentáveis se vinculariam à forma lamentosa da Quimbanda (ORTIZ, 1999).

Sobre as críticas feitas pela grande imprensa, elas também eram redirecionadas às praticas do baixo espiritismo. Os rótulos de “barbárie”, “atrasado” e “insultos à civilização” eram direcionados aos às outras formas de cultos afro-brasileiros, enquanto os umbandistas

empregavam para si palavras como “era em que vivemos”, “idade da cibernética” ou “idade da comunicação” (ORTIZ, 1999).

Em relação à igreja católica, o espiritismo já havia sido condenado por ela desde 1915, mas o umbandismo só irá incomodar a Igreja depois de 1952, quando ele começa a ganhar adeptos no Brasil (ORTIZ, 1999). Iniciou-se uma campanha contra a concorrência no mercado religioso que crescia principalmente no Rio de Janeiro. As investidas contra a umbanda só vão arrefecer depois das resoluções do Vaticano II, que buscava dentro de uma perspectiva ecumênica valorizar positivamente os ritos umbandistas, e encontrar nessa doutrina os princípios que sirvam para a evangelização no cristianismo (ORTIZ, 1999).

A umbanda torna-se uma realidade do ponto de vista religioso depois de passar por rompimentos, racionalização e tentativas de codificação de suas crenças. O processo apresentado por Ortiz (1999) evidencia o esforço dos intelectuais umbandistas para alcançar um produto que se orgulha por estar próximo à magia branca, adaptada a vida urbana e racional. No entanto, deve-se manter em mente que as práticas religiosas também se apresentam de forma diversificada, norteadas pelas idiossincrasias de seus dirigentes. A umbanda também reivindica uma nacionalidade totalmente brasileira, por ser uma junção de elementos religiosos africanos, cristãos e indígenas, que se misturam no seu corpo doutrinário.

A capacidade que essa religião tem de assimilar outras doutrinas em seu corpo e remodelar os rituais aparece como elemento que a liga à jurema e o candomblé, mediando e amenizando as tensões doutrinárias que não permitiriam ligar os dois cultos. Assunção (2006) afirma que “a umbanda absorve os cultos regionais, difusos na cultura e religiosidade popular e é, por sua vez, assimilada por eles. Nas últimas décadas, tal processo tem sido denominado ‘umbandização’ dos cultos populares” (GABRIEL<sup>29</sup>, 1985; FURUYA<sup>30</sup>, 1994 *apud* ASSUNÇÃO, 2006, p. 107).

O processo de mudança ainda não parou. Com a burocratização dos templos umbandistas se filiando a federações, os sacerdotes assumiram o cargo de presidentes ou dividiram espaço com representantes dessas instituições. Essa foi a realidade, complexa e fluída, que me deparei quando partir para o estudo de caso. A *Casa Ilê Axé Xangô Agodô* foi escolhida como local para a pesquisa de campo por ser reflexo dessas transformações. Ela congrega no seu interior o culto aos orixás e aos *mestres* da jurema; e se institucionalizou,

---

<sup>29</sup> GABRIEL, Chester E. *Comunicações dos espíritos*. São Paulo: Loyola, 1985.

<sup>30</sup> FURUYA, Yoshiaki. Umbandização dos cultos populares na Amazônia: a integração ao Brasil?. In: NAKAMAKI, H. e FILHO, A. P. (Orgs). *Possessão e Procissão: religiosidade popular no Brasil*. Osaka, National Museum of Ethnology, 1994. p 11-59.

tornando-se a sede da Federação Cultural Paraibana de Umbanda Candomblé e Jurema, desde janeiro de 2009.

**II PARTE**  
**ETNOGRAFIA DO ILÊ E A PERSPECTIVA ÊMICA**

## CAPÍTULO 3

### Aspectos físicos e religiosos

*O nome do terreiro do meu pai de santo era Templo Afro – templo já é umbanda – Afro Ogum de Malé. Era o nome do terreiro do meu pai de santo. O meu é Ilê Axé Xangô Agodô. Ilê: casa; Axé: força espiritual; Xangô: meu orixá; Agodô: sua digna. (Pai Beto de Xangô)*

- **Normas e divisões da estrutura espacial e dos cargos**

O *Ilê Axé Xangô Agodô* está situado não Rua Elói Inácio de Albuquerque, nº 16, no bairro de Mangabeira II, maior bairro da cidade de João Pessoa, capital do Estado da Paraíba. Seu fundador é Eriberto Carvalho Ribeiro, conhecido como Pai Beto de Xangô ou, simplesmente, Pai Beto. No início, o prédio servia apenas como sua moradia, por isso não existia um lugar específico para as atividades religiosas.

Pai Beto conta que começou a fazer as sessões de desenvolvimento espiritual no quintal de sua casa. O primeiro filho de santo que ele iniciou foi em 1999, nesta época já existia um pequeno espaço anexo à sua residência para fins religiosos. Com o passar do tempo, surgiu a necessidade de ampliar o local destas atividades, devido à demanda de pessoas que procuraram desenvolver-se espiritualmente. Após várias reformas o templo chegou à configuração que apresento neste trabalho, dividido de acordo com as necessidades gerais e rituais.

O prédio onde se realizam as atividades religiosas é comumente chamado de *casa, Ilê, centro* ou *terreiro*. Salles (2010) ressalta que é comum se referirem a eles como *candomblés, macumbas, catimbós* ou *xangôs*. De acordo com o autor, a diferença entre as nomenclaturas é que as primeiras se referem ao espaço onde acontecem os rituais, enquanto *pai de santo* é com os cultos que são praticados nesses templos. De acordo com a explicação do pai de santo, citada na epígrafe do capítulo, o nome da casa, pode ser interpretado como “casa da força do Orixá Xangô Agodô”. A imagem (FIG. 1) demonstra a planta baixa do prédio, na qual é possível perceber que a residência do pai de santo divide o espaço com o terreiro:

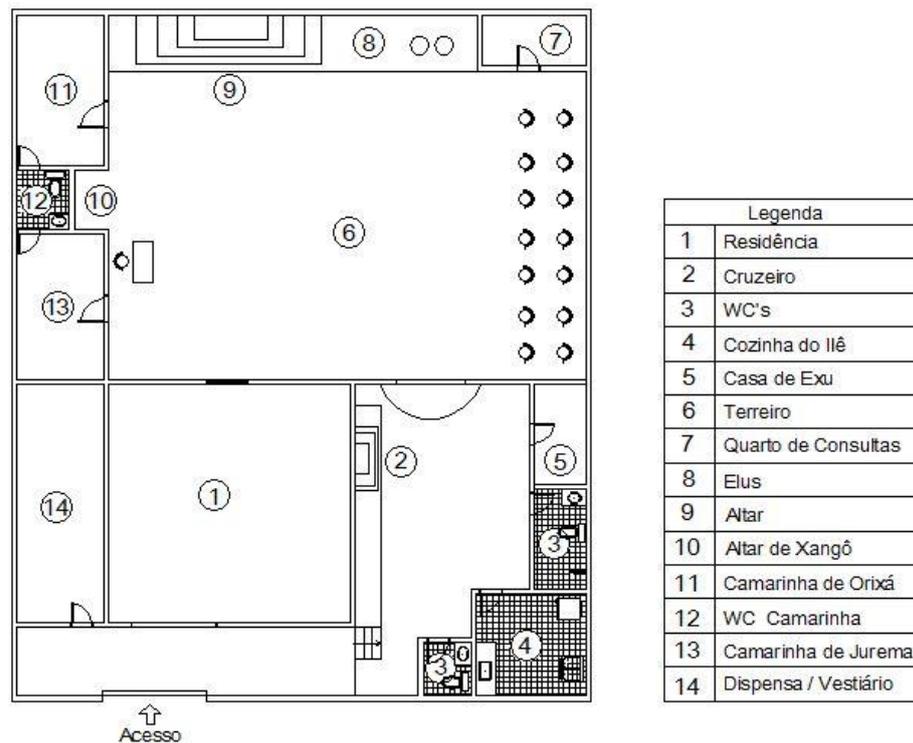


FIGURA 1 – Planta baixa do Ilê Axé Xangô Agodô.

No pátio, em frente à entrada do *terreiro*, existe um altar (FIG. 2) dividido em três patamares sobrepostos, de tamanhos diferentes que formam uma pirâmide. Nos patamares são colocados copos com água e estátuas de *mestres* da jurema. No topo da pirâmide encontra-se uma cruz de madeira, que dá nome ao local: *cruzeiro das almas*. Nesse altar existe uma pequena abertura para depositar comidas e acender velas para os guias, orixás e *eguns* (espíritos dos mortos).



FIGURA 2 – *Cruzeiro das almas*.

Do lado de fora do terreiro foram construídos a cozinha para as atividades religiosas, a casa dos Exus e dois banheiros para uso dos visitantes do terreiro. A cozinha serve para preparar oferendas para as entidades, refeições para o filho que estiver recolhido na camarinha e outras atividades relacionadas ao ilê.

As oferendas de alimentos são importantes para as religiões afro-brasileiras por que elas contêm axé, que reforça e atrai a energia das entidades. Cada entidade, principalmente os orixás, aceita determinado tipo de alimento. Xangô, por exemplo, gosta de camarão com quiabo. Os alimentos são servidos às entidades em rituais de iniciação, limpezas espirituais e antes das festas públicas. A comida deve ser preparada de forma habitual, ou seja, seguindo uma série de preceitos, por exemplo, a mulher não pode estar em seu período menstrual quando for prepará-las, pois os orixás têm horror ao sangue catamenial.

A casa dos Exus é onde são guardados os *assentamentos* e objetos dos Exus e *Pombogiras* dos filhos de santo que passaram pelos rituais de iniciação. Os Exus são guardiões do todo o ilê. Quando um filho vai adentrar o terreiro, ele deve primeiro bater na porta dos Exus para saudá-los. Ao bater em sua porta, o devoto também descarrega ali qualquer energia negativa que tenha trazido consigo ou adquirido na rua.

O *terreiro* (FIG. 3), ou salão, é a parte onde ocorre o ritual, dançam os devotos e as entidades e onde ocorrem as reuniões da federação. No chão, bem no meio do salão há uma cerâmica diferente das outras para marcar o ponto onde se concentram energias desse ambiente. Apesar de o salão fazer parte do cosmo religioso, os objetos sagrados das entidades não ficam expostos nele, são guardados em cômodos específicos, pois o *terreiro* é utilizado para diversas atividades. Suas paredes são decoradas com jarros, fotografias, peles de animais e estátuas dos orixás.



FIGURA 3 – O *terreiro*.

Nos cômodos que se ligam ao *terreiro* só entram as pessoas que fazem parte da casa ou as que têm permissão do babalorixá. Dentre estes cômodos está o quarto para consultas (FIG. 4). As consultas são sessões particulares, realizadas em dias diferentes das cerimônias litúrgicas, nas quais os visitantes ou filhos de santo procuram o pai de santo em busca de auxílio para diferentes problemas de ordem espiritual ou relacionados à vida cotidiana. As consultas são realizadas através de conversas com o pai de santo, com um guia que ele incorporou, ou através do jogo de búzios, para saber os desígnios dos orixás. Nestas consultas também podem ser receitados trabalhos para resolver problemas ou alcançar graças desejadas. No entanto, durante o período em que pesquisei, as consultas estavam sendo realizadas no salão, em dias diferentes aos das liturgias. O quarto estava sendo utilizado para guardar materiais diversos.



FIGURA 4- Ao fundo, vê-se o *quarto de consultas*.

Ao lado do quarto de consultas está o local reservado para os *ogãs* e os tambores sagrados (FIG. 5). Os *ogãs* são os músicos que acompanham nas percussões os cânticos entoados pelo pai de santo. Os principais instrumentos sagrados são os tambores denominados *elus*<sup>31</sup>, porém outros instrumentos percussivos podem acompanhar os rituais, a exemplo do *maracá*: *abê*, chocalho feito de cabaça, revestido por uma trama de fios perpassada por contas e; *ganzá*, um chocalho em forma de tubo fechado, feito de ferro; o *triângulo*, haste de ferro, de forma triangular, percutido por outra haste reta de ferro e o *agogô*, idiofone de duas campânulas de tamanhos diferentes, percutidas com uma baqueta.



FIGURA 5 – *Local dos ogã e dos elus*.

<sup>31</sup>Apalavra *elu* é a forma que os integrantes da casa se referem ao tambor uma corruptela de *ilu*. Segundo Salles (2010), “a palavra *ilu* significa *tambor (ilù)* em ioruba” (SALLES, 2010, p. 143).

Ao lado dos *elus* está outro altar, maior, dividido em quatro patamares retangulares, também em forma de pirâmide (FIG. 6). No topo do altar estão uma estátua de *Exu* e outra de *Pombogira*, logo abaixo, outras estátuas de *Pombogiras*. Mais a baixo, vê-se estátuas de *mestres* da jurema, de *caboclos* e imagens católicas. Descendo, estão outras estátuas de *mestres* da jurema e *preto-velhos*. Estas imagens são intercaladas por bebidas alcóolicas, velas e objetos que remetem à características dos guias.

Entre as camarinhas está o *altar de Xangô* (FIG. 7), que contém uma estátua do orixá, vasos para depositar flores, e outro jarro coberto por dois *alguidares*<sup>32</sup> sobrepostos, escondendo o que há dentro deles. No entanto, seis hastes de ferro perfuram o *alguidar* que tampa o outro. Em frente ao jarro estão as pedras, elemento que simboliza o orixá.

O pai de santo explica a função do altar e suas imagens para a religião:

*São lugares sagrados do terreiro. O altar já fala: alto, altar, né? São lugares que devem ser reverenciados, respeitados, por que são sagrados na casa do santo. Por que, assim, o que é que liga muito tanto católico, como umbanda, jurema? as imagens. Então, quando você coloca uma imagem, não é que uma imagem ela seja sagrada, mas ela simboliza algo, alguma coisa que seja sagrada. É bom deixar claro que nós, praticantes do candomblé, e da umbanda, e da jurema, nós não somos adoradores de imagens. Mas a gente precisa de um ponto de fé. [...] não é que a gente adore imagem. Ela serve de ponto, ela serve de base, ela serve de imaginação. Então, o altar é imaginação. Por exemplo, esse altar de jurema que eu tenho, você tem uma noção. Tranca-Rua, é mais ou menos isso aqui [diz apontando para as estátuas no altar]. Pombogira, é mais ou menos essa imagem aqui, preto-velho é mais ou menos isso aqui. É uma noção do que seria o espírito. A imagem, ela traz mais ou menos essa noção. Não estamos dizendo que é, ou que devemos adorar imagem.*



FIGURA 6 – Altar, situado dentro do *terreiro*, ao lado dos *elus*.

<sup>32</sup> São pratos fundos, de barro, utilizado para servir as comidas oferecidas às entidades.



FIGURA 7 – Altar de Xangô.

Dentro do *terreiro* também se encontram os *pejis*. Pai Beto dá a seguinte definição para esse espaço:

*O que seria um peji? Um grande útero. É dali que nasce todos os filhos de santo e os futuros babalorixás. Então o peji, na nossa ideia, é um quarto, por que é assim que é em todo terreiro, em estrutura física. Um quarto sagrado, onde se inicia, na linha dos orixás, os filhos dos orixás, e na linha de jurema, os filhos da jurema. Então, seria um grande útero.*

De acordo com explicação do babalorixá, os *pejis* são as camarinhas, cômodos divididos em camarinha de jurema (FIG. 8) e camarinha do orixá (FIG. 9), onde os filhos de santo se recolhem durante os rituais de iniciação e onde são guardados os *assentamentos* e objetos dos guias de jurema e dos orixás. O acesso a esses espaços é restrito aos integrantes da casa. No *Ilê Axé Xangô Agodô*, o filho de santo passa por dois processos de iniciação distintos, um para a jurema e outro para o orixá, por isso as iniciações são feitas em camarinhas diferentes. A iniciação na jurema é chamada de *semeamento de jurema* ou *tombamento de jurema*, enquanto a iniciação no orixá é chamada de *feitura de santo*.



FIGURA 8 – *Peji (camarinha) de jurema*, ao lado do altar de Xangô.



FIGURA 9 – *Peji (camarinha) de orixá*. Filho de santo incorporado com o orixá *Odé*.

Os dois cômodos se ligam internamente, mas estão separados por um banheiro de uso exclusivo daquele que se recolhe para o ritual de iniciação. Durante o período de iniciação, na jurema ou orixá, ele deve ficar confinado na camarinha a qual se destina a iniciação, sendo-lhe permitido ir apenas até o terreiro, por alguns minutos. O período de iniciação pode ser de três a vinte e um dias, de acordo com o que o orixá indicar através do jogo de búzios. Após o ritual de iniciação diz-se que o filho é *feito* na jurema e ou no orixá. Em ocasiões de celebração, os filhos de santo *feitos* ou o babalorixá entram na camarinha para se concentrarem e incorporarem suas entidades. Depois de incorporadas as entidades saem das

camarinhas vestidas com seus trajes representativos e objetos particulares. Cada *linha* (falange) de guia apresenta características que as diferenciam como o modo de falar, andar, agir e se vestir. Desse modo, quando sai da camarinha, cada guia de jurema está usando trajes que remetem à sua *linha*. Por exemplo, os *caboclos*, se vestem com grandes cocares, portam arcos e flechas; os Exus vestem capas, roupas vermelhas e pretas e podem portar bengalas. Apesar de serem características genéricas, as entidades conservam detalhes próprios. Sendo que, no caso dos orixás, a característica marcante das vestimentas são as cores que representam os deuses. Xangô, por exemplo, veste roupas com cores vermelha e branca e Iemanjá, azul e branca.

O valor simbólico dos elementos que constituem a religião é repassado através da oralidade. A compreensão deste universo religioso é facilitada pelo envolvimento do indivíduo nas atividades da casa e pelos rituais de iniciação. Aos poucos o neófito tem acesso aos conhecimentos e a filosofia desta religião. Segundo Bastide:

O ingresso no mundo dos candomblés efetua-se por meio de uma série de iniciações progressivas, de cerimônias especializadas, abertas àqueles que são chamados pelos deuses, qualquer que seja sua origem étnica, e é à medida que se vai penetrando no interior do santuário que os mistérios vão sendo aprendidos (BASTIDE 2001, p. 25).

Ao ser indagado sobre o aprendizado dos rituais e seus significados dentro da religião, Pai Beto me respondeu da seguinte forma:

*O aprendizado, Rodrigo, é aquilo... você tem o dom, né? Aí, você entra numa casa e lá começa. Primeiro passo é colocar uma roupa branca, vai para uma gira, e ali você incorpora, desenvolve, vai fazendo a amizade, vai ganhando confiança, vai passando confiança. Com certo tempo você está evoluído, tem que fazer suas obrigações. Ali, você se torna um discípulo, e essa primeira obrigação é uma porta aberta para que você participe das obrigações de outros que vão entrar para que você vá aprendendo e participando de tudo; e se ouvindo ponto, como bate um elu, que hora começa o toque, que hora termina, que semente coloca, como corta um animal para fazer um trabalho, e a convivência vai lhe formando.*

O “dom” ao qual Pai Beto se refere são as atividades mediúnicas, as quais podem aflorar involuntariamente, sem que o indivíduo faça parte da religião ou, simplesmente, a afinidade com a religião que leva a pessoa a procurar uma casa para desenvolver sua espiritualidade. Essa afinidade é interpretada como uma “vocação” do indivíduo para a religião, um chamado inconsciente de suas entidades para o desenvolvimento espiritual.

Dentro do universo religioso se obedece a uma hierarquia cuja autoridade maior é do babalorixá, pai de santo. Abaixo deste estão os filhos *feitos* que exercem cargos ritualísticos,

por último estão os filhos de santo iniciantes. O pai de santo é responsável pelo desenvolvimento mediúnico, por ensinar os fundamentos religiosos aos filhos de santo e zelar pelas suas entidades. Ele também faz consultas, dirige os trabalhos e liturgias realizados na casa.

Para saber qual cargo o iniciante poderá assumir dentro da casa é necessário jogar os búzios. O jogo indicará qual função o indivíduo tem predisposição espiritual para desempenhar, ou seja, esta função independe da simples vontade do participante. Por exemplo, um músico não desempenhará necessariamente a função de *ogã*, devido à afinidade com sua atividade profissional.

Os cargos ritualísticos no *Ilê Axé Xangô Agodô* são:

- *Pai-pequeno* e *Mãe-pequena*: são preparados para auxiliar o pai de santo, por isso aprendem a desempenhar todas suas atividades, podendo substituí-lo, caso seja necessário.
- Os *ogãs*: Bastide (2001) confere dois usos da palavra no contexto em que estudou, o primeiro, refere-se ao indivíduo que servia de protetor da casa de candomblé contra arbitrariedades das autoridades; e o segundo, que liga a alguma forma sacerdotal, dentro do culto. Atualmente, é mais comum os templos se manterem graças as contribuições de todos e os filho de santo e uma rede de clientes que procuram auxílio para diversos assuntos da vida. Por isso, as atribuições de *ogã*, que Bastide (2001) indica primeiro, tornaram-se menos usuais. Com relação à segunda característica, espécie de sacerdócio secundário, se refere às outras funções exercidas pelos filhos de santo quando passam pelos rituais de iniciação. Nesse sentido Pai Beto explica que:

*Não tem só os ogãs de percussão. Tem o alabê, que é o ogã que canta; tem o ogã de sala, que é o que faz a recepção aos convidados, que ajuda a servir no final da festa; tem os ogãs de corte, que são chamados de axogum, mas são ogãs preparados para curiar<sup>33</sup>, o nome mais específico. [...] A minha mãe de santo, ela mal trabalhou esses cargos. Eu trabalho por que eu sei que pode, inclusive tem outros terreiros de linha com Nagô, de pessoas do tempo de minha mãe de santo e também meu pai de santo, e eles trabalham assim, então eu sei que não estou fazendo nada fora da linha do que eu venho vivendo e vivenciando.*

Porém, tornou-se mais comum se referir aos percussionistas dos rituais como *ogãs*. São os percussionistas que tocam os *elus* e outros instrumentos de percussão; são

---

<sup>33</sup> Os sacrifícios de animais para as entidades são chamados de *curiação*. *Curiar*, por tanto, é sacrificar o animal para aproveitar as forças (*axé*) das entidades que corre no sangue e outras partes dos animais.

responsáveis pela manutenção dos tambores, pelos cânticos, também pela recepção de visitantes, ajudar em *curiações*, e na manutenção da casa em geral.

- *Eked*: Segundo o babalorixá, esse cargo é uma criação brasileira e sua função é auxiliar nas atividades da casa, zelar pelas paramentas dos orixás, acompanhar os orixás nos rituais, servi-los, cuidar do pai de santo e dos filhos que entram em transe. Quem ocupa esse cargo na casa não pode incorporar, pois auxiliam diretamente o pai de santo nas sessões. Pai Beto explica que:

*se o adê, que é a coroa, saiu do lugar, a eked já viu, ela é quem coloca, quem ajeita, é quem enxuga o suor, é quem tem o cuidado de na hora, se caiu uma coisa alguma coisa no chão, ela é quem apanha, quem repõe no lugar. Então, ela tem esse cuidado com orixá e com a casa de uma forma geral.*

O sacerdote alerta que esse cargo não pode ser interpretado como serviçal, a ponto do dirigente da casa exigir serviços domésticos que não estão relacionados ao ritual.

- *Cargueiro*: sobre essa função, o Pai Beto comenta que:

*O cargueiro, na realidade, ele é muito ligado a Exu, diretamente à casa de Exu, por que, assim, eu tenho um cargueiro na minha casa que [lida] diretamente com Exu para que possa manter essa casa limpa. Mas não impede do cargueiro também levantar ebó de orixá, de obrigações de iaô, de borí, trabalho. Tudo que se trabalha e vira ebó, né? O cargueiro, ele pode trabalhar, levantar, essas oferendas, esses despachos, e daí fazer seu encaminhamento. E a função também de um cargueiro é que quando ele vai levar os ebós das oferendas, de trabalhos de filhos, de feitura, obrigação, tudo, ele sempre vem com um recado de Exu, alguma coisa da rua, falando, explicando por que isso vai dá certo, o toque, se não vai dá certo, qual é o cuidado que deve ter com essa obrigação, o que foi que viu, qual é o recado de Exu, que pode ser compreendido e interpretado de várias formas possíveis. Então o cargueiro é peça-chave.*

Toda oferenda, de alimentos ou sacrifícios, feita às entidades passa um determinado tempo dentro do templo, depois elas têm que ser depositadas, *despachadas*, em lugares determinados pelo babalorixá ou pela entidade, como por exemplo, nas encruzilhadas de ruas, florestas ou praias. Essas oferendas a serem *despachadas* são chamadas de *ebó*. A função do *cargueiro* é ir *despachá-las* e voltar com o recado de *Exu*. O indivíduo é reconhecido pela sua função depois que passa pelo ritual de *feitura de santo*, no entanto sua vivência no meio religioso lhe prepara para desempenhá-la a partir do momento em que ele integra a casa e lhe é atribuído um cargo, depois do jogo de búzios.

Existem normas estabelecidas pelo pai de santo para organização geral da casa, que estão escritas em um cartaz na parede, para que todos possam observar as quais todos possam

observar e os filhos devem seguir, independente do seu cargo ou tempo de iniciação. Elas são: 1 – *Obedecer as normas estabelecidas pelo babalorixá*; 2 – *Não observar as formas dos irmãos incorporar*; 3 – *Respeitar os mais antigos do Ilê, assim como os mais antigos devem respeitar os mais novos*; 4 – *Pagar em dia suas mensalidades*; 5 – *Participar ativamente das atividades do Ilê*; 6 – *É extremamente proibido falar da vida alheia*; 7 – *Zelar pelo Ilê como se fosse sua própria casa*; 8 – *Respeitar os horários dos cultos*; 9 – *Dar prioridade aos trajés brancos*; 10 – *Ter fé, união, humildade, amor e respeito ao próximo*.

Além das regras de conduta, a convivência é quem integra os participantes e estreita os laços da família religiosa. Os devotos se definem como irmãos no santo. Eles possuem: os orixás, “pais” e “mães” espirituais que os protegem; pai de santo, responsável pelo bom desenvolvimento espiritual dos seus filhos de santo e das entidades; o *pai-pequeno* e a *mãe-pequena*, que acompanham o “nascimento” do neófito durante os rituais de iniciação e as relações de compadrio entre eles. O indivíduo que passa por um ritual de iniciação respeita o outro filho de santo mais velho, que já têm *obrigação* feita, e que cuidou dele, durante seu ritual. A partir de então, cria-se a relação de respeito entre o recém-iniciado e seu padrinho ou madrinha. Futuramente esse recém-iniciado poderá se tornar padrinho de outros mais novos. No entanto, o sacerdote explica que o padrinho ou madrinha não fazem parte da hierarquia religiosa, é uma relação de afinidade e respeito entre os integrantes da casa.

- **As reelaborações e intersecções doutrinárias**

O *Ilê Axé Xangô Agodô* cultua as entidades da jurema e os orixás. A prática do culto à jurema deriva do catimbó, cuja principal referência é o município de Alhandra, Paraíba. Pai Beto explica que:

*A jurema é uma evolução do catimbó. É tanto que em Alhandra tem os catimbozeiros, né? É o pessoal que trabalha mais com reza, com incorporação, com cura, com o poder das folhas, tal e tal... os catimbozeiros, né? Que evolui. Evoluiu, hoje é religião, é jurema, culto à jurema sagrada, a árvore da jurema se torna sagrada, né?*

Durante uma sessão de jurema de chão, Pai Beto resumiu da seguinte forma a evolução do médium dentro da doutrina da jurema:

*A primeira patente é o médium apontado. É como assim? você nunca foi num terreiro, mas você vem. Você foi apontado, se chama médium de apontamento, médium apontado. Quando você tá dentro do terreiro e conhece de tudo – gente, não esqueçam isso que isso é extremamente*

*importante na vida de juremeiro – é o médium consagrado. Você fez a obrigação, você se consagrou-se juremeiro. Daí, do médium consagrado, você passa a evoluir [...] já tá mais seguro, já tá firmado, tem assentamento, tem tudo. Então você vai ser um mestre. Seu grau na jurema é o grau mestre, por que você passa a consultar através dos seus mestres. Quando você começa a consultar e atender, e passar firmeza pra pessoas, confiança, automaticamente, [...] algumas pessoas começam a sentir confiança em você, com seu guia, no que você consultou, no socorro que você prestou, começa a lhe seguir, ser seu discípulo, discípulo de jurema. Aí, você faz a pessoa. Daí já tem seus sete anos, já fez sua jurema toda, você faz a pessoa rápido. Em jurema não tem pai. Passou a ser chamado de pai num encontro de juremeiros, que era uma perseguição muito grande com os juremeiros, e eu acho que a jurema existe independente de santo, você pode ser pai de jurema, sim. Então você passa a ser pai juremeiro ou padrinho. Né? Que a gente chama muito Maria do Peixe ‘madrinha, madrinha, madrinha, madrinha’, por que ela tem uma vivência muito grande dentro da jurema e a gente não tinha esse conhecimento, e por isso que hoje ainda tem o hábito de chamar madrinha, madrinha, que quer dizer mãe. Quando você faz um filho, que o filho faz outro filho, aí você é padrinho mestre. Você é avô. Então você já deve estar bem apurado por que você aprendeu, já ensinou a um filho, ele já fez outro, ele já vai abri casa. Então daí, você passa. Então, tem que passar por esses degraus na jurema.*

Os deuses africanos são cultuados de acordo com os preceitos do ritual de “nação” Nagô, mas, de acordo com Pai Beto, essa doutrina está fundida com a doutrina de umbanda. Vejamos a explicação sobre a junção das duas doutrinas, dada pelo dirigente da casa:

*Umbanda é uma linha. É um mundo espiritual. Então, dentro da doutrina de umbanda, dentro da doutrina do seguimento de umbanda; quem é praticante da umbanda; dentro da doutrina da umbanda, você pode cultuar orixá, só que ele tem muita assimilação com o sincretismo católico, os orixás. [...] Eu, meu orixá é Xangô Agodô, ele é de nação Nagô; ele é rei de Oiô; ele é o rei do candomblé; ele é o rei do Nagô. Então, eu não posso fugir dessa realidade. Então, minha casa é umbanda com Nagô. [...] Que a umbanda quando foi fundada, foi fundada por um caboclo, Sete Encruzilhada, e de lá pra cá já vem mestre, já vem preto-velho, já vem a linha toda [...] É tanto que se eu tirar um ponto: São Jorge, Ogum, venceu demanda eu também quero vencer... as pessoas já dizem: isso é umbanda, por que tem o traço da nossa língua, né? do nosso português, e traçado com o dialeto ioruba da África, que é o Nagô, então é umbanda com Nagô e fica mesmo a cultura, a doutrina, ela sente esse traçado umbanda e Nagô juntos, e os orixás respeitam e vêm na linha e trabalham. Então a linha é vero, a linha existe, a linha é boa de trabalhar.*

O pai de santo justifica a junção do ritual Nagô com a umbanda da seguinte forma:

*Eu trabalho Nagô e umbanda. Por que que eu trabalho Nagô e umbanda? Eu sou filho de Xangô Agodô, meu Orixá é de nação africana. [...] Então o que é que eu cultuo hoje na minha casa depois de cem anos, duzentos anos? eu trabalho umbanda com Nagô, por que antes de entrar o Nagô, entrou a umbanda, e ela se expandiu muito. E a umbanda é uma religião pra mim que ajudou muito por que ela fez essa interligação. Ela quebrou mais o*

*preconceito naquele momento. Ela teve seu papel, tem o seu papel, né? Então, o que é que acontece? **Eu trabalho meu orixá na linha Nagô e a doutrina na minha casa é umbanda** (grifo meu). Então eu sou Nagô com umbanda. Pode não? Pode, posso. Por que, o que é ser puro hoje? Tem nada puro não. A gente depende do dialeto do outro pra poder viver, a gente depende da cultura do outro pra poder viver [...] então, se começou lá na Bahia [o candomblé], mas foi há cem anos, não tem ninguém vivo hoje pra cultuar. Então, já morreram todos os negros que eram dominadores do dialeto ioruba [...] Então a gente depende dessa diversidade de cultura. Eu acho que chegou o momento, eu acho que meus amigos não compreenderam, que deve-se é se respeitar [...]*

Essa perspectiva evidencia a aproximação do culto aos orixás com a umbanda no campo doutrinário, formando um conjunto de práticas rituais. A partir das falas do pai de santo, observa-se que o culto dos orixás e o culto da jurema coexistem na casa e se complementam, mas seguem preceitos independentes, mas que coexistem devido à doutrina de umbanda. Porém, os cultos da jurema e dos orixás são celebrados em cerimônias e dias separados. O indivíduo desenvolve sua mediunidade para incorporar os guias de jurema e os orixás, mas seus objetos sagrados são guardados em cômodos diferentes, onde também ocorrem as iniciações ritualísticas, independentes.

A explicação para as diferenças entre os dois cultos pode ser observada no discurso dos participantes, onde há uma ênfase de que a jurema e o orixá são entidades de naturezas diferentes, o que reflete na separação dos objetos, cerimônias, camarinhas e outros elementos do culto. O *Ogã Netinho*, ao me explicar as diferenças entre as iniciações de jurema e orixá, específicas para *ogã*, deu a seguinte explicação sobre a diferença entre a jurema e os orixás:

*O santo vive sem a jurema, e a jurema vive sem o santo, que é tudo diferente. Um é céu outro é terra. Os orixás são acima da cabeça da gente, e jurema, foram pessoas que já viveram aqui nessa terra onde a gente vive, que já passaram por isso que a gente passa, já tocou, já mexeu, já gargalhou, já bebeu, já fumou. É terra. É gente vivida no mundo. E os guia de jurema é mensageiro dos orixás.*

De acordo com essa explicação, também percebe-se que os guias de jurema lidam com os assuntos mais próximos dos assuntos humanos, à cura, manipulação de erva, e encantos de todos os tipos, e os orixás estão acima dos guias, eles regem todos os aspectos da vida do homem, mas não estão ligados aos assuntos materiais.

No capítulo anterior foi dito que a influência da umbanda transformou o culto dos antigos catimbozeiros, o que justifica a visão de “evolução” do culto, observada na fala de Pai Beto. Dentre as mudanças ocorridas, pode-se observar que, o culto deixou de ser praticado nas *mesas* e passa a ser realizadas nos moldes dos cultos de matriz africana, com os participantes,

em pé, fazendo um grande círculo, dançando, girando e cantando. O consumo do vinho de jurema diminuiu, a planta passou a ser mais valorizada como símbolo sagrado, como indica Vandezande (1975).

O Exu, no *Ilê Axé Xangô Agodô*, é cultuado como guia, nas cerimônias de jurema e como orixá, nos cultos aos deuses africanos. Pai Beto explica a diferença entre a natureza das entidades da seguinte forma: “A jurema é outra linha, outro caminho, então seria outro Exu para trilhar esse outro caminho”. Dentro da doutrina de jurema o a linha de Exu também se divide em *Exu-batizado* e *Exu-pagão*. Sobre a diferença entre as entidades Pai Beto explica que:

*Exu batizado seria o Exu consciente e o Exu pagão seria aquele Exu livre, aquele Exu sem consciência que pode até – sem consciência – fazer algum... não vamos chamar de mal, mas ele não tem consciência do que faz, ele não é o Exu batizado. Seriam os Exus que precisam de doutrinação e desenvolvimento. Por que o Exu no Brasil é visto de duas formas: o Exu orixá, esse é orixá, tem tanta força quanto Xangô, Iemanjá, Oxalá, e tem o Exu, esse Exu da terra, esse Exu terreno. E esses sim são pessoas que morreram que voltaram nesse plano, né? e outras histórias mais que vão acontecendo: Tranca Rua, Exu Caveira, Seu Marabô são nomes completamente brasileiros: Exu Caveira, Tranca Rua, Exu Pimenta, Exu do Fogo.*

A separação entre os cultos se desfaz no *Ilê Axé Xangô Agodô*. *Exu-batizado* e *Exu-pagão* pertencem ao culto da jurema, mas apresentam graus de esclarecimento espiritual diferentes. Os Exus cultuados nas cerimônias de orixás são deuses africanos, responsáveis pela comunicação direta entre o filho e o seu *orixá de cabeça*, por isso não guardam relação com os Exus cultuados na jurema.

A música é outro elemento que sofreu mudanças, no contexto atual da jurema. Nas sessões de catimbó, descritos por Andrade (1963), Cascudo (1978) e Bastide (1945), por exemplo, o único instrumento que acompanhava o cântico era o *maracá* (*marca mestra*). Vandezande (1975) também descreve alguns rituais com essa característica, mas ele registra que o “Catimbó Umbandista” utilizava “o ‘ilu’ e dois *maracás* nas mãos de um rapaz, há também outro que segura duas campainhas de tonalidades diferentes” (*ibid.*, p. 110). Esse formato de sessão, “festiva exclusivamente, pelo menos na opinião dos seus protagonistas” (*ibid.*, p. 183), prevalece hoje no culto do *Ilê Axé Xangô Agodô* como forma de desenvolvimento da espiritualidade e mediunidade dos juremeiros.

- **As cerimônias da casa**

A doutrina da casa aponta para a divisão do culto entre as entidades de jurema e os orixás. De acordo com a doutrina, as cerimônias da casa também estão divididas entre culto da jurema, que por sua vez se divide nas seguintes cerimônias: *toque* de jurema, festas e *jurema de chão*. Os orixás são cultuados nas cerimônias de *toque* para orixá e festas.

As festas e os *toques* são liturgias públicas, semelhantes em suas estruturas, porém realizadas com diferentes objetivos. Segundo a definição do babalorixá:

*Toque é cerimônia delegada ao orixá, ou jurema, que nos chamamos de toque, mas para desenvolvimento mediúnico e doutrina espiritual dos filhos. É diferente de festa. Festa já uma obrigação de um filho, um iaô. Então ele passou por todo procedimento, por camarinha, por toda a sua feitura, e a festa é aquele momento conclusivo. É a festa dos orixás, da obrigação dele, é o momento do público, o momento das pessoas virem assistir. Onde traja o filho com as paramentas do orixá, com a roupa de orixá. É a festa da obrigação. Então é diferente a festa, de toque de desenvolvimento, de doutrina.*

A pesar do pai de santo não ter citado, também são realizadas festa de conclusão de *obrigação* de jurema com o mesmo sentido que ele explicou para a festa de *obrigação* para o orixá, e festas realizadas pelo *Ilê* em homenagem às entidades.

A *jurema de chão* é realizada com a mesma finalidade do *toque* de jurema, doutrinação e desenvolvimento dos filhos de santo e suas entidades. A diferença entre o *toque* de jurema e a *jurema de chão* é que na segunda não há tambores acompanhado os cânticos. Nela, os filhos de santo ficam sentados em pequenos bancos, formando um círculo ao redor de uma esteira de palha, estendida no centro do *terreiro*. Na esteira são colocadas estátuas dos guias da jurema, que ficam normalmente no altar interno, *tronqueiras*, frutas e garrafas de bebidas.

Segundo os integrantes da casa, a *jurema de chão* é praticada sem percussão acompanhando os cânticos e com os filhos de santo sentados para facilitar o aprendizado dos cânticos e facilitar a concentração dos médiuns. Na cerimônia, os guias dos médiuns que não passaram pelo ritual de iniciação não podem se levantar dos banquinhos, sendo servidos pelo outros participantes do culto. Este é um momento de doutrinação desses guias, não é permitido, por exemplo, que o a entidade exceda com palavras de baixo escalão, com comportamento inadequado ou bebida. Porém, no período da minha pesquisa, essas cerimônias (FIG. 10) foram realizadas com menos frequência do que os *toques*.



FIGURA 10 – Sessão de *jurema de chão*.

As festas são celebradas em duas ocasiões: no último dia das *obrigações* de jurema ou de orixá de um filho de santo, ou como uma homenagem do *ilê* a entidades específicas, também de jurema ou orixá. Na primeira ocasião, o filho de santo celebra seu “nascimento” dentro da doutrina religiosa e vem mostrar suas entidades aos presentes. Na segunda, as celebrações são para agradecer, pedir graças, proteção e renovar as forças das entidades na casa e nos integrantes do culto.

A forma como a cerimônia progride nas festas é semelhante aos *toques*. Os cânticos podem ser tomados como referência para marcar o início e o final de cada parte das cerimônias. Os cânticos se dividem em: cânticos de defumação da casa e de todos que estão presentes no ritual; evocação e retirada de *Exu*. Nesse momento, as cerimônias de jurema e de orixá se distinguem. Se a cerimônia for para a jurema, depois dos cânticos para que os Exus desincorporem, saúda-se às *Pombogiras*, companheiras de *Exu*. Em seguida despacha-se *Exu*, novamente, e *Pombogira* para saudar à jurema e cantar para abrir a sessão; na sequência, são evocadas as outras falanges de guias da jurema, por exemplo, *caboclos*, *caboclas* e *mestres*. A ordem de evocação das falanges depende da decisão do sacerdote, contudo, em cerimônias de festa, a entidade homenageada é evocada por último.

Em cerimônias de orixás, quando os Exus finalizam seu trabalho, canta-se para que eles se retirem; em seguida, canta-se para “abrir a gira”, ou seja, iniciar a sessão. Nas

cerimônias para orixás **não** se canta para *Pombogira*<sup>34</sup>. Na sequência, canta-se para os orixás. Cada entidade tem seu cântico de evocação e cânticos que as fazem subir (desincorporar), chamados *pontos de oló*. A ordem em que os orixás são evocados na festa muda em relação ao *toque*. Na festa, o orixá homenageado troca de posição, na ordem de evocação, com *Oxalá*. Enquanto que no *toque*, a sequência seguida por Pai Beto, em geral é: *Ogum, Odé, Obaluaê, Nanã, Ibeji, Oxum, Iansã, Xangô, Iemanjá e Oxalá* e, para encerrar a sessão, o babalorixá canta o “hino da umbanda”.

Como já foi dito, as festas que celebram iniciação de jurema são chamadas de festa de *semeamento de jurema*. Depois de passar certa quantidade de dias (geralmente três) recolhido na camarinha da jurema, preparando sua *tronqueira* e passando pelos rituais iniciativos, o filho de santo e a casa promovem uma festa, na noite do último dia de ritual, para marcar o fim da *obrigação* e o início da “nova” vida como *juremeiro*.

Quando se canta para as falanges de entidades que protegem o recém-iniciado, ele sai da camarinha trajando as vestimentas e portando os objetos que as caracterizam, por exemplo, o *boiadeiro*: o filho usa chapéu de vaqueiro, chicote, e outros trajes que caracterizam o estereótipo do vaqueiro, boiadeiro. Durante toda a festa o recém-iniciado fica dentro da camarinha. Ele só sairá do cômodo incorporado com os guias que o protege. Na maioria dos exemplos que pude observar, o indivíduo sai da camarinha com dois guias, um casal, um *mestre*, seu *Zé Pilintra*, por exemplo, e uma *Pombogira*. Esse fato remete ao casal de orixás, que regem a vida do indivíduo. Porém, podem ocorrer exceções em relação à quantidades e gênero dos guias que o *juremeiro* fará suas “saídas” da camarinha.

A principal entidade que protege o filho é a última a ser evocada. Quando ela sai da camarinha dança entre os filhos de santo, reverencia o sacerdote e os *ogãs*. Depois, ela se senta na cadeira do pai de santo, e das entidades, para receber presentes e reverências. Finalizada as reverências, a entidade dança novamente e se retira para a camarinha, onde irá desincorporar. Ao finalizar a parte religiosa da celebração, são servidas refeições, *ageum*. Esse momento concretiza os laços de fraternidade entre os membros do *ilê*, entre os sacerdotes, presentes nas celebrações e também com a sociedade de modo geral, representada pela assistência, que também é formada por pessoas que não são praticantes da religião.

As festas de *feitura de iaô* ou *saída de iaô* são celebradas com o mesmo sentido de renascimento, porém as festas são dedicadas aos orixás, que regem todos os aspectos da vida do indivíduo. O filho de santo sai da camarinha trajando as vestimentas típicas dos orixás:

---

<sup>34</sup>*Pombogira* é um guia de jurema, os Exus que são evocados nessas cerimônias também não são orixás.

*marauô*, espécie de saia, com cores que representam o orixá, *adê* (coroa), colares de missangas nas cores do orixá e as ferramentas que simbolizam o orixá. Como na festa de *obrigação* para a jurema, o filho permanece dentro da camarinha de orixá até que sejam entoados cânticos em homenagem às entidades que ele irá incorporar. Nessa ocasião, o filho sai da camarinha três vezes, com orixás diferentes. A ordem de saída é necessariamente essa: primeiro *Orixála*, criador de todas as coisas, deus da vida e senhor dos orixás; em seguida, seu *juntó*, seu segundo orixá, e por último seu *orixá de cabeça* principal orixá que rege o filho.

Os três orixás dançam entre os presentes, saúda o babalorixá e o(s) *ogã(s)*, e retornam para a camarinha do orixá, porém o *orixá de cabeça* se senta na cadeira do pai-de santo, e das entidades, em determinado momento, para receber as reverências dos filhos da casa e dos visitantes. Quando a última pessoa saúda o orixá, a entidade se levanta, dança novamente e retorna pro quarto de obrigações de orixá, onde irá desincorporar. Após a parte religiosa, é servido o *ageum* para encerrar a celebração.

As festas organizadas pelo *ilê* seguem a mesma estrutura citada, tanto para jurema quanto para orixá. A falange de guia ou o orixá homenageado são protetores de todos os filhos da casa. Porém, ele é representado na incorporação pela entidade de algum filho da casa ou do babalorixá, por exemplo, se a festa for de *mestre* da jurema, seu *Barroada*, *mestre* de Pai Beto, representará os *mestres* de todos os filhos. Caso seja um orixá, por exemplo, *Odé*, um filho ou filha de santo que tenha esse *orixá de cabeça* e tenha passado pelo ritual de iniciação, incorpora essa entidade para representar o orixá que protege a todos.

Enquanto nas festas de *semeamento de jurema* e *saída de iaô*, é preferível que apenas o recém-iniciado incorpore as entidades homenageadas, nas festas do *ilê*, a incorporação pode ocorrer com qualquer pessoa, inclusive quem estiver na assistência. Também é comum que sacerdotes que estejam presentes sejam convidados para cantar para as entidades, contribuindo para formar um ambiente de descontração, apesar da devoção de todos.

Pai Beto procura manter um calendário de festas para o *ilê*, de acordo com o que era praticado pela sua mãe de santo. As festas não têm uma data fixa para serem celebradas, de acordo com o sacerdote, as atividades extras religiosas impossibilitam manter uma regularidade nas datas, por isso, ele procura realizar as celebrações no mês dedicado à entidade. A TAB. 1 apresenta os meses e as respectivas entidades a que são dedicadas, de acordo com o que foi dito por Pai Beto, e com que pude observar durante a pesquisa:

**TABELA 1**  
**Meses e entidades homenageadas**

Mês	Orixá
Janeiro	<i>orixá Odé</i>
Fevereiro	<i>Exu-pagão</i>
Março	–
Abril	<i>orixá Xangô</i>
Maio	<i>guia preto-velho</i>
Junho	<i>orixá Oxum</i>
Julho	<i>orixá Xangô</i>
Agosto	<i>Exu e Pombogira</i>
Setembro	–
Outubro	<i>Ibeji (Cosme e Damião)</i>
Novembro	<i>orixá Iansã, mestres e mestras da jurema</i>
Dezembro	<i>orixás Iemanjá, Oxalá (Orixála)</i>

Tanto a festa quanto os *toques*, para jurema ou orixá, têm um aspecto lúdico, porém o caráter de celebração, em que as atenções estão voltadas para o filho de santo ou entidade homenageada, distancia a primeira cerimônia da segunda, na qual os participantes se concentram em seu desenvolvimento e incorporações. Ambos seguem estruturas similares, os cânticos entoados na festa de jurema se repetem no *toque*, o mesmo acontece com as festas e *toques* de orixá. As duas cerimônias apresentam percussão como acompanhamento, ocorrem incorporações. As entidades de jurema fumam e bebem nas duas ocasiões. Os aspectos de doutrinação – dos filhos de santo e das entidades – nos *toques* ajudam no objetivo de investigar as relações entre o culto à jurema e aos orixás. Por isso, preferi descrever com mais detalhes os *toques* de jurema e de orixá.

## CAPÍTULO 4

### Descrição do *toque* para jurema e *toque* para orixá

Neste capítulo, descrevo os *toques*, cerimônias semanais, para os dois tipos de entidades cultuadas na casa. Os *toques* de jurema e de orixá são realizados em dias diferentes, em geral, uma vez por semana, alternadamente. As descrições são feitas com base nas estruturas das cerimônias. A quantidade de *pontos* cantados varia conforme a intenção do babalorixá, o que permite variar o número de músicas executadas para um tipo de entidade.

Esses *pontos* foram extraídos das gravações em campo. Em algumas cerimônias, tive permissão do babalorixá para tocar o *elu*, como no caso do *toque* para orixá que descrevo. A permissão foi concedida pelo pai de santo, e eu toquei acompanhando Netinho. A transcrição dos *pontos*, neste capítulo, focou principalmente o conteúdo das letras, seus significados e os ritmos que os acompanham. No próximo, serão apresentadas as melodias dos *pontos* que fazem parte da estrutura do ritual – defumação, evocar e despachar *Exu*, *Pombogira*, abrir a gira, cânticos para evocação e desincorporação das entidades –. As mudanças de ritmos executados pelos *elus* dependem do ponto que é cantado, pois cada *ponto* tem seu ritmo específico. Desse modo, busquei descrever elementos que caracterizam as duas cerimônias.

- ***Toque* para jurema**

Cheguei ao *Ilê Axé Xangô Agodô* por volta das dezenove horas, minutos antes de iniciar o *toque*. Cumprimentei o *Ogã Netinho*, pedi-lhe benção, como é de costume pedir aos membros que são *feitos*, geralmente a resposta é “Oxalá abençoa” ou “meu pai abençoa”. Do mesmo modo cumprimentei Pai Beto, quando ele entra para iniciar a sessão.

Os *toques* se iniciam com uma saudação, repetida pelos filhos de santo e seguida pelos tambores, que executam ritmos apropriados à entidade ou rufos. Pai Beto saúda os *Exus* gritando: *baraô Exu!* Os filhos de santo formam o círculo (*gira*) no meio do *terreiro* e circulam-no dançando, batendo palmas e repetindo a saudação, acompanhados pelo *O ogã*, que toca o *Alojá* de *Exu* (FIG. 22).

Pai Beto inicia com um cântico para *Exu das Almas*, um *ponto* genérico, que não se refere a uma entidade específica, mas uma *linha de Exus*, ou seja, diferentes *Exus* e *Pombogiras* que apresentam características semelhantes na forma de “trabalhar” e em alguns traços de comportamento.

Os cânticos são evocações e reverências às entidades. Pai Beto costuma dizer que esses cânticos são suas orações, por isso devem ser entoados com concentração e fé. Estes cânticos são chamados de *pontos*, a maioria deles é formada por estrofes dísticas, “A” e “B”. Geralmente os versos são iniciados pelo pai de santo e repetidos pelos filhos de santo, mas alguns versos podem ser iniciados pelo sacerdote e os filhos de santo respondem um complemento para esse verso inicial. Exemplo:

**TABELA 2<sup>35</sup>**

**Ponto de Exu das Almas**

Pai de santo	Filhos de santo
<i>Exu passou à meia-noite na encruza Ele plantou raiz</i>	<i>Exu passou à meia-noite na encruza Ele plantou raiz</i>
<i>Eu rezo ave Maria</i>	<i>Eu rezo ave Maria Eu rezo ave Maria Exu das Almas Eu rezo ave Maria</i>
<i>Eu rezo ave Maria</i>	<i>Eu rezo ave Maria Eu rezo ave Maria Exu das Almas Eu rezo ave Maria</i>

Neste caso, a estrofe “A” é cantada por Pai Beto e repetida integralmente pelos outros participantes. Porém, na estrofe “B”, Pai Beto canta o primeiro verso e os filhos respondem com o segundo verso. Em seguida, a estrofe se repete do mesmo modo. O Pai de santo decide quantas vezes este *ponto* será repetido por completo.

Os cânticos se iniciam sem o acompanhamento dos tambores, apenas palmas de mão. Os filhos de santo escutam o verso cantado para repeti-lo, enquanto que essa forma permite que o *ogã* escute o *ponto* e toque o ritmo correspondente. Os *elus* só começam a tocar quando o *ponto* é reiniciado. Também há a possibilidade de diferentes *pontos*, serem cantados em sequência, podendo ou não haver mudanças no ritmo tocado pelos *elus*. Pois, cada cântico tem um ritmo próprio.

O *toque* continua, e depois de algumas repetições deste primeiro *ponto*, Pai Beto faz um sinal para o *Ogã Netinho* encerrar o toque, saúda novamente os Exus e profere algumas palavras sobre a entidade que está sendo reverenciada:

*Exu quer, Exu pode, Exu manda. Exu é o senhor dos caminhos, o senhor da rua. Que nos defenda do mau-olhado, do tiro, da faca, dessa praga maldita chamada crack. Exu, o senhor dos caminhos, que*

<sup>35</sup> As tabelas de cânticos devem ser lidas no sentido horizontal.

*ele faça a intervenção em nossas estradas, e que a gente viva com dignidade e com respeito. Olorum, Deus, Ele nos cria, Ele cria o mundo, cria o ser humano para que possamos nascer com dignidade, viver com dignidade e morrer com dignidade. Saravá Exu.*

Após a saudação, Netinho repete brevemente *Alojá de Exu*, e Pai Beto segue cantando outros pontos para *Exu*. Os *pontos* que fazem alusão a uma entidade específica, os versos se referem às forças sobrenaturais destas entidades ou resumem suas histórias de quando ainda eram encarnados. Um exemplo de cântico para um *Exu* específico é o *ponto* de seu *Tranca Ruas*:

**TABELA 3**  
**O sino da igreja**

Pai de santo	Filhos de santo
<i>O sino da igreja faz belém bembão</i>	<i>O sino da igreja faz belém bembão</i>
<i>Deu meia-noite o galo já cantou</i>	<i>Seu Tranca Rua que é dono da gira Vai correr gira que Ogum mandou</i>
<i>Seu Tranca Rua que é dono da gira</i>	<i>Vai correr gira que Ogum mandou</i>

Enquanto os cânticos vão sendo entoados, alguns médiuns incorporam seus Exus, os quais dançam, bebem e fumam no meio do círculo formado pelos filhos de santo. Quando as entidades incorporam vão até a porta de entrada do *terreiro*, se ajoelham e se curvam, voltados para a rua, seu domínio. Em seguida eles vão em direção aos *elus* e repetem o cumprimento para os tambores e percussionistas. Por último, eles cumprimentam da mesma forma pai de santo e os filhos *feitos*. Essa reverência faz parte dos gestos de reconhecimento ao seu grau hierárquico e a força de seus orixás.

A quantidade de *pontos* cantados em reverência a um tipo de entidade depende da decisão do pai de santo. Para finalizar as evocações de uma falange de entidades, cantam-se os *pontos de retirada*. Desse modo, as entidades desincorporam e dão oportunidade para que outras falanges de guias venham trabalhar.

Para se despedir dos *Exus* Pai Beto cantou:

**TABELA 4**  
**Arreda homem que aí vem mulher**

Pai de santo	Filhos de santo
<i>Arreda home que aí vem mulher</i>	<i>Arreda homem que aí vem mulher</i>
<i>Pombogira feiticeira rainha do candomblé</i>	<i>Arreda homem que aí vem mulher</i>

<i>Tranca-Rua vem na frente pra mostrar ela quem é</i>	<i>Arreda homem que aí vem mulher Pombogira feiticeira rainha do candomblé Tranca-Rua vem na frente pra mostrar ela quem é</i>
--	--

Esse *ponto* é entoado para que os *Exus* se retirem, desincorporem, e para anunciar a chegada das *Pombogiras*. Essas entidades são consideradas companheiras dos *Exus*, no entanto elas só estão presentes nos *toques* de jurema, pois, segundo a doutrina da casa, é mais comum o fato dos *Exus* serem os mensageiros dos orixás. Segundo Pai Beto, a *Pombogira* só pode ser *assentada* com o Orixá se ele já carregá-la como “escrava”, se ele quiser essa “escrava” no momento de sua *feitura*. Caso contrário, não se trabalha com *Pombogiras* nos rituais de orixás. De acordo com ele, não são todos os médiuns e orixás que carregam a energia dessa entidade.

Pai Beto também explica que as *Pombogiras*, da linha de jurema, são chamadas por muitos de *Exu mulher*.

*Por que ela é uma entidade que ela tem a permissão de trabalhar nos domínios de Exu. O Exu confia em Pombogira [...] Então a Pombogira, ela já vem já nos domínios de Exu, ela já vem mais na área do amor, que Exu é muito fervoroso na área do amor. Então, quando tem problema no amor, é uma coisa da rua, então já a Pombogira mesmo que é trabalhada, que já tá no conjunto. Você veja que a gente reza pra Exu, depois Pombogira, aí depois despacha.*

No exemplo citado acima, Pai Beto e os filhos de santo cantam o primeiro verso do *ponto de retirada* de *Exu*. Quando os filhos de santo vão responder o verso “B”, pela primeira vez, inicia-se o acompanhamento rítmico de Samba, no *elu* (FIG. 61).

Depois de repetir mais uma vez o *ponto*, porém sem esperar pela resposta do “B”, Pai Beto inicia outro *ponto*, em sequência, sem mudar o ritmo. Neste cântico fica mais nítida a intenção de “chamar” as *Pombogiras*, o caráter dessas “mulheres”, sua função no imaginário religioso e o lugar que elas dominam e “trabalham”.

**TABELA 5**  
**Vem Pombogira**

Pai de santo	Filhos de santo
<i>Vem Pombogira Vem ver quem te chama</i>	<i>Vem Pombogira Vem ver quem te chama</i>
<i>Mulher desfaçada Me ajude a vencer demanda</i>	<i>Mulher desfaçada Me ajude a vencer demanda</i>
<i>Vem Pombogira</i>	<i>Vem Pombogira</i>

<i>Vem ver quem te chama</i>	<i>Vem ver quem te chama</i>
<i>Mulher desfaçada</i> <i>Me ajude a vencer demanda</i>	<i>Mulher desfaçada</i> <i>Me ajude a vencer demanda</i>
<i>Mas ela é a mulher desfaçada</i> <i>Ela é a Pombogira das sete encruzilhadas</i>	<i>Mas ela é mulher a desfaçada</i> <i>Ela é a Pombogira das sete encruzilhadas</i>
<i>Mas ela é a mulher desfaçada</i> <i>Ela é a Pombogira das sete encruzilhadas</i>	<i>Mas ela é a mulher desfaçada</i> <i>Ela é a Pombogira das sete encruzilhadas</i>

A expressão “Mulher desfaçada” pode ser interpretado nesse *ponto* como mulher dissimulada, o que também remete à natureza dessa entidade. Seu estereótipo é comparado ao de uma prostituta, mas Pai Beto afirma que algumas dessas mulheres foram esposas sofridas ou mulheres que não se submeteram aos maus tratos dos seus maridos, por isso são tão versadas na arte do amor. A sequência de cânticos continua, convidando às entidades a se incorporarem para dançar entre os filhos da casa.

**TABELA 6**  
**Na Rua da Amargura**

<i>Pai de santo</i>	<i>Filhos de santo</i>
<i>Na Rua da Amargura</i> <i>Aonde Padilha morava</i>	<i>Na Rua da Amargura</i> <i>Aonde Padilha morava</i>
<i>Ela chorava por um rapaz</i> <i>Chorava por um rapaz.</i> <i>Chorava por um rapaz que não lhe amava</i>	<i>Ela chorava por um rapaz</i> <i>Chorava por um rapaz.</i> <i>Chorava por um rapaz que não lhe amava</i>
<i>Ela chorava por um rapaz</i> <i>Chorava por um rapaz.</i> <i>Chorava por um rapaz que não lhe amava</i>	<i>Ela chorava por um rapaz</i> <i>Chorava por um rapaz.</i> <i>Chorava por um rapaz que não lhe amava</i>

Pai Beto finaliza a sequência de *pontos* pedindo saudações às *Pombogiras*. Então, Netinho toca brevemente o *Alojá de Exu*, acompanhado pelas palmas dos participantes. Em seguida, Pai Beto retoma os cânticos de evocação das entidades, e as incorporações se multiplicam. O grupo que permanece desincorporado continua a formação do círculo, dançando, girando e respondendo aos cânticos. Depois que as *Pombogiras* incorporaram, limpam as energias de seus médiuns e do ambiente, Pai Beto canta o *ponto de retirada* das *Pombogiras*. Os *pontos de retirada* marcam o fim de uma parte do ritual, enquanto as saudações anunciam qual entidade será “chamada” para trabalhar na próxima sessão.

**TABELA 7**  
***Pombogira se despede***

<i>Pai de santo</i>	<i>Filhos de santo</i>
---------------------	------------------------

<i>Pombogira trabalhou e vai embora</i>	<i>Pombogira trabalhou e vai embora</i>
<i>É na boca da mata, é na encruzilhada que ela mora</i>	<i>É na boca da mata, é na encruzilhada que ela mora</i>
<i>Pombogira se despede e vai embora</i>	<i>Pombogira se despede e vai embora</i>
<i>É na boca da mata, é na encruzilhada que ela mora</i>	<i>É na boca da mata, é na encruzilhada que ela mora</i>
<i>É na boca da mata, é na encruzilhada que ela mora</i>	<i>É na boca da mata, é na encruzilhada que ela mora</i>
<i>Pombogira trabalhou e vai embora</i>	<i>Pombogira trabalhou e vai embora</i>
<i>É na boca da mata, é na encruzilhada que ela mora</i>	<i>É na boca da mata, é na encruzilhada que ela mora</i>

Ele inicia outro *ponto de retirada* de *Pombogira* na sequência desse:

**TABELA 8**

**Galo cantou meia-noite**

Pai de santo	Filhos de santo
<i>Galo cantou meia-noite, se não bateu já é hora</i>	<i>Galo cantou meia-noite, se não bateu já é hora</i>
<i>A Maria Padilha mora na calunga<sup>36</sup>, a calunga lhe chama e ela vai embora</i>	<i>A Maria Padilha mora na calunga, a calunga lhe chama e ela vai embora</i>
<i>Exu Pombogira mora na calunga, a calunga lhe chama e ela vai embora</i>	<i>Exu Pombogira mora na calunga, a calunga lhe chama e ela vai embora</i>

Depois da repetição, Pai Beto interrompe o *ponto* e inicia outro para *despachar* tanto *Exu* quanto *Pombogira*:

**TABELA 9**

**Barabô agô mojíbá**

Pai de santo	Filhos de santo
<i>Barabô agô mojíbá é bom axé</i>	<i>Barabô agô mojíbá é bom axé</i>
<i>Iamadê agô ilê barabô Agô mojíbá elebar Exu Agô Lonan</i>	<i>Iamadê agô ilê barabô Agô mojíbá elebar Exu Agô Lonan</i>
<i>Agô Lonan barabô Agô mojíbá é bom axé</i>	<i>Agô Lonan barabô Agô mojíbá é bom axé</i>
<i>Iamadê agô ilê barabô Agô mojíbá elebar Exu Agô Lonan</i>	<i>Iamadê agô ilê barabô Agô mojíbá elebar Exu Agô Lonan</i>

<sup>36</sup> Segundo Roger Bastide (2001), a palavra *calunga* se refere à deusa do mar também do cemitério, em Angola; ou às bonecas levadas nas procissões dos maracatus.

Esse cântico não é acompanhado por percussão e é cantado apenas uma vez. Segundo Pai Beto, o significado desse *ponto* é: *“Despachando Exu, para que ele corra o mundo e traga boas energias, um bom axé. Por que Exu é o intermediário entre o mundo material e o mundo imaterial. Por que é que reza pra Exu primeiro? Por que tem que evocar Exu e despachar Exu. Como ele é o intermédio, ele é quem traz os guias para o terreiro e quem leva de volta”*.

Eu transcrevi esse e outros pontos em ioruba cantados no *Ilê Axé Xangô Agodô*, da forma como compreendi a prosódia e pedi para que o babalorixá os corrigisse. Algumas palavras foram corrigidas com base no mesmo critério. Quando perguntei se a escrita estava correta, o babalorixá respondeu que: *“Nunca vai tá certo. O dialeto ioruba hoje, ele tá muito diversificado, por exemplo, orixá: o-r-i-x-a, com acento no “a”. já tem agora “orissá”, Iemanjá, já tem Iemonjá, você tá entendendo, então não é quem tá certo, cada um trabalha da sua forma”*. Sobre a tradução das palavras o babalorixá explica que:

*Tem palavras que se é cantada em ioruba, ou Nagô com umbanda, esse que eu aprendi, que a gente procura no dialeto ioruba, não tem, é tradição dos antigos. Mas tem um significado muito mais importante de que o que tá no livro [...] É impressionante, assim, surge da energia. Hoje, é bom que você que você coloque na sua tese mesmo que pai de santo de internet eu tô de saco cheio. Pai de santo que lê livro, a gente não tem um livro sagrado, um livro só, como a Bíblia é, onde todo mundo deva seguir. Então todos os livros algum pai de santo que pensou e achou e escreveu ali o que ele queria, eu poderia escrever um livro[...] então pai de santo de internet, pai de santo de livro pra mim não vale. Eu quero o aprendizado, o aprendizado de criança, de adolescente, onde você aprende os costumes, as tradições, tudo de dentro de uma casa de santo. Esse é o aprendizado real. Mas eu agora, posso corrigir qualquer palavra, a gente pode ir pra internet agora, nesse exato momento ali e buscar que vai estar tudo lá. Isso não é aprendizado! [...] por exemplo, tem um ponto de mestre fala em ‘Mané’: ‘Sou eu Mané Quebra-pedra’... nós sabemos que é Manuel, então por que: ‘Sou Manuel Quebra-pedra’? por que é que eu vou corrigir meu pai de santo, minha mãe de santo? Não! [...] É a tradição é o linguaça nordestino.*

Desse modo, eu optei em manter a escrita como foi elaborada junto com o babalorixá e fazer a “tradução” do significado dos *pontos*. No entanto, no *toque* de jurema apenas esse *ponto* é cantado em ioruba, os cânticos dos *mestres* são em português com fortes elementos da cultura nordestina, brasileira, como foi dito na explicação do sacerdote.

Quando Pai Beto finaliza esse *ponto*, ele inicia logo em seguida outro, em português, para despachar *Exu*, acompanhado pela percussão.

TABELA 10

## Vai pelo pé

Pai de santo	Filhos de santo
<i>Vai pelo pé babá Exu já vai embora</i>	<i>Vai pelo pé a encruzilhada já lhe chama</i>
<i>Vai pelo pé babá Exu já vai embora</i>	<i>Vai pelo pé a encruzilhada já lhe chama</i>
Exu da Marambaia	<i>É hora, é hora, é hora Já deu meia-noite, babá Exu já vai embora</i>
Exu da Marambaia	<i>É hora, é hora, é hora Já deu meia-noite, babá Exu já vai embora</i>
<i>É cordão de ouro, é missão lá fora</i>	<i>Despacha Exu é do lado de fora</i>
<i>É cordão de ouro, é missão lá fora</i>	<i>Despacha Exu é do lado de fora</i>

Esse ponto é acompanhado pelo ritmo Baque virado (FIG. 33), alusão ao ritmo tocado pelos maracatus<sup>37</sup>.

Pai Beto explica que:

*Esse ponto é muito de umbanda, esse ponto tem setenta anos de história. Então até a dificuldade, os erros de português dos pais-de-santo antigamente, hoje eu procuro manter essa cultura, então é 'vai pelo pé' mesmo, eu aprendi assim, então não tem como ser de outra forma. O pé esquerdo, ele tem muita função pro Exu. Pé esquerdo desmancha trabalho, pé esquerdo se amarra o inimigo [...] O pé, o pé esquerdo, é só o pé esquerdo, batendo o pé, na hora de despachar Exu você tá concentrado, firmando, batendo o pé.*

Sem parar, cantam-se outros pontos de retirada de Exu e Pombogira. Nesse momento pode-se perceber a mudança de ritmo feita por Netinho para acompanhar outros pontos que se iniciam. O primeiro e segundo pontos são acompanhados pelo ritmo que Netinho chama de Nagô (FIG. 53).

TABELA 11

## A festa tá melhor lá fora

Pai de santo	Filhos de santo
<i>A festa tá melhor lá fora</i>	<i>A festa tá melhor lá fora</i>
<i>Abre a porteira que Exu vai embora</i>	<i>Abre a porteira que Exu vai embora</i>

<sup>37</sup> Blocos que desfilam principalmente no carnaval, comuns na cidade de Recife/PE. Dividem-se dois tipos, os maracatus de baque virado e os de baque solto. Os do primeiro tipo estão diretamente ligados às “nações” africanas e à religião afro-brasileira, utilizam tambores e outras percussões em seus cortejos. Para mais detalhes, ver: SANTOS, Climério de Oliveira; RESENDE, Tarcísio Soares. *Batuque book maracatu: baque virado e baque solto*. Recife: do Autor, 2005.

**TABELA 12**  
**Pé dentro, pé fora**

Pai de santo	Filhos de santo
<i>Pé dentro, pé fora</i>	<i>Quem tiver pequeno que vá embora</i>
<i>Pé dentro, pé fora</i>	<i>Quem tiver pequeno que vá embora</i>

Depois desses *pontos* Netinho retorna ao Baque virado para acompanhar os próximos cânticos. Ele faz a mudança do ritmo depois que percebe a mudança do *ponto*.

**TABELA 13**  
**Toma lá Exu, toma lá, quem quer?**

Pai de santo	Filhos de santo
<i>Toma lá Exu, toma lá, quem quer?</i>	<i>Exu é homem não é mulher</i>
<i>Toma lá Exu, toma lá, quem quer?</i>	<i>Exu é homem não é mulher</i>

**TABELA 14**  
**Exu Ventania**

Pai de santo	Filhos de santo
<i>Exu Ventania o que trouxe de lá</i>	<i>Exu Ventania o que trouxe de lá</i>
<i>Pode entrar e correr gira</i> <i>O que for de bom fica e o que for de ruim</i> <i>O senhor quem tira</i>	<i>Pode entrar e correr gira</i> <i>O que for de bom fica e o que for de ruim</i> <i>O senhor quem tira</i>

Durante os *pontos de retirada* de Exu e Pombogira os filhos de santo param de gira e fazem um semicírculo, voltados para a porta de entrada, eles apontam as palmas das mãos para o lado de fora *terreiro*, para que as entidades possam levar suas más energias e do *terreiro*. Os filhos de santo fazem gestos de percorrer o corpo com suas mãos e jogar as energias maléficas para fora do *terreiro*. Então Pai Beto fala e os filhos respondem:

P.B: - *Se Deus é por nós, quem será contra nós?* }  
 F: - *Ninguém!* } (3x)  
 P.B: - *A força dos inimigos?* }  
 F: - *Embaixo do pé esquerdo.* } (3x)  
 P.B: - *Salve a jurema sagrada!*

Netinho toca o *elu*, saudando a jurema, acompanhado pelas palmas dos filhos de santo.

Os próximos cânticos são para *abrir a gira* de jurema, ou seja, iniciar as evocações das entidades da jurema. Os *pontos* também são cantados em sequencia. O *elu* “rufa” enquanto os versos do primeiro *ponto* são cantados pela primeira vez. Quando os versos são repetidos

Netinho toca o Baque virado, acompanhado pelas palmas dos filhos de santo. Os outros *pontos*, cantados em sequência também são acompanhados pelo mesmo ritmo. O primeiro é:

**TABELA 15**

**Eu abro a minha gira**

Pai de santo	Filhos de santo
<i>Eu abro a minha gira com Deus e Nossa Senhora</i>	<i>Eu abro a minha gira com Deus e a Preta de Angola</i>
<i>Eu abro a minha gira com Deus e Nossa Senhora</i>	<i>Eu abro a minha gira com Deus e a Preta de Angola</i>
<i>A minha gira é, a minha gira é A minha gira é santo forte, São José</i>	<i>A minha gira é, a minha gira é A minha gira é santo forte, São José</i>

Este *ponto* é seguido por outro *ponto*:

**TABELA 16**

**Quem vem lá de tão longe?**

Pai de santo	Filhos de santo
<i>Quem vem, quem vem lá de tão longe? São nossos guias que vêm trabalhar</i>	<i>Quem vem, quem vem lá de tão longe? São nossos guias que vêm trabalhar</i>
<i>Ô dai-me força pelo amor de Deus Senhor, meu Pai, dai-me força pros trabalhos meus</i>	<i>Ô dai-me força pelo amor de Deus Senhor, meu Pai, dai-me força pros trabalhos meus</i>

É possível verificar, nesse *ponto*, alusões ao universo mítico da jurema, quando se faz a pergunta: “*quem vem lá de tão longe?*”, remetendo às cidades encantadas da mitologia da jurema. Os cânticos continuam:

**TABELA 17**

**Onde a jurema abala**

Pai de santo	Filhos de santo
<i>Onde a jurema abala</i>	<i>Seus discípulos não tombam</i>
<i>Onde a jurema abala</i>	<i>Seus discípulos não tombam</i>
<i>Eu tô abrindo a jurema</i>	<i>Eu tô saudando a Amazônia</i>
<i>Eu tô abrindo a jurema</i>	<i>Eu tô saudando a Amazônia</i>

**TABELA 18**

**Ô jurema preta**

Pai de santo	Filhos de santo
<i>Ô jurema preta, senhora rainha</i>	<i>Ô jurema preta, senhora rainha</i>

<i>É dona da cidade mais a chave é minha</i>	<i>É dona da cidade mais a chave é minha</i>
<i>É de bereredê</i>	<i>É de bereredá, salve o povo da jurema e vamos trabalhar</i>
<i>É de bereredê</i>	<i>É de bereredá, salve o povo da jurema e vamos trabalhar</i>

TABELA 19

**jurema preta, plantada a meia-noite**

Pai de santo	Filhos de santo
<i>Jurema preta, plantada a meia-noite</i>	<i>Ela dá cacho no meio do terreiro</i>
<i>Jurema preta, plantada a meia-noite</i>	<i>Ela dá cacho no meio do terreiro</i>
<i>Eu quero ver os filhos de umbanda</i>	<i>Desmanchar macumba, derrubar os feiticeiros</i>
<i>Eu quero ver os filhos de umbanda</i>	<i>Desmanchar macumba, derrubar os feiticeiros</i>

TABELA 20

**Tenho meu poder**

Pai de santo	Pai de santo
<i>Tenho meu poder</i>	<i>Tenho meu poder</i>
<i>Foi Deus quem me deu</i>	<i>Foi Deus quem me deu</i>
<i>No pé da jurema só você e eu</i>	<i>No pé da jurema só você e eu</i>

TABELA 21

**A jurema tem o que ninguém tem**

Pai de santo	Pai de santo
<i>A jurema tem o que ninguém tem</i>	<i>A jurema tem a força do bem</i>
<i>A jurema tem o que ninguém tem</i>	<i>A jurema tem a força do bem</i>
<i>Ô vem brincar jurema</i>	<i>Ô jureminha minha</i>
<i>Ô vem brincar jurema</i>	<i>Ô jureminha minha</i>
<i>É de bereredê</i>	<i>É de bereredá, é dona da cidade e nela eu vou entrar</i>
<i>É de bereredê</i>	<i>É de bereredá, é dona da cidade e nela eu vou entrar</i>

No ponto “Ô jurema preta” é possível identificar outros elementos do antigo catimbó, por exemplo, a jurema preta, símbolo do culto, considerada a planta mágica que pode ser usada para o “bem” ou para o “mal”. Bem como, as *idades* da jurema, e a chave, esse objeto era bastante utilizado nas *mesas de catimbó* para “abrir” e “fechar” as sessões e “abri” e “fechar” o corpo dos clientes contra qualquer mal espiritual. O próprio *ponto* remete à tradição dos mestres de Alhandra. Tive a grata surpresa de encontrá-lo transcrito na obra de

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

Outros objetos que remetem à tradição juremeira também não estão presentes no culto do *Ilê Axé Xangô Agodô*. Por exemplo, a princesa, recipiente onde se colocava o vinho da jurema, e a mesa onde se realizavam as sessões de catimbó e que caracterizava o culto. No entanto, o cachimbo e o *maracá* são remanescentes ainda utilizados nos *toques* de jurema.

Quando termina de cantar os *pontos*, Pai Beto saúda a jurema sagrada, os *caboclos* e seu guia, seu Sete Flechas. Os *caboclos* são espíritos dos antigos povos indígenas brasileiros. Concorde com Santiago (2008), quando ela diz:

Os Caboclos e Índios hoje cultuados nas sessões de jurema na Paraíba são caudatários, sobretudo, do antigo catimbó. Contudo, não descarto as influências das demais religiões que cultuam essa entidade, especialmente a umbanda paulista e carioca, na composição simbólica dos elementos da jurema paraibana (SANTIAGO, 2008, p.10).

Um exemplo da presença dessa entidade nos dois cultos é o Caboclo Sete Flechas, que também é um guia bastante conhecido no meio umbandista.

Pai Beto canta para chamar os *caboclos*:

**TABELA 22**

**Soprei minha Gaita mestra**

Pai de santo	Filhos de santo
<i>Soprei minha gaita mestra no tronco do juremá</i>	<i>Soprei minha gaita mestra no tronco do juremá</i>
<i>Sete caboclo eu vou chamar, eu vou chamar</i>	<i>Eu vou, eu vou, eu vou ali já volto já Eu, eu vou, eu vou ali já volto já</i>

**TABELA 23**

**Os caboclos desceram**

Pai de santo	Filhos de santo
<i>Os caboclos desceram lá do alto da serra Trazia no peito uma cobra coral</i>	<i>Os caboclos desceram lá do alto da serra Trazia no peito uma cobra coral</i>
<i>Nosso terreiro hoje está em festa Vamos sarava o meu pai</i>	<i>Seu sete Flechas</i>

Nosso terreiro hoje está em festa	Vamos sarava o meu seu Sete Flechas
-----------------------------------	-------------------------------------

Os pontos de *caboclo* têm um acompanhamento rítmico característico, o qual Netinho chama de Pancada de índio (FIG. 56). Esse ritmo só é executado nos pontos de *caboclo*, porém outros ritmos podem acompanhar alguns cânticos dessas entidades.

Nos *toques* que assisti pude perceber que este padrão rítmico é repetido sem muitas variações, mudanças nas articulações e acentuações rítmicas, que variam de acordo com a habilidade musical do executante (FIG. 57). Geralmente essas variações são tocadas quando Pai Beto pede para saudar as entidades. Depois que Netinho executa uma variação, ele retorna ao padrão rítmico anterior.

Enquanto os *pontos* são entoados, os *caboclos* incorporam em seus médiuns. As entidades sacodem seus médiuns até o meio do círculo ao incorporar, bradam, dançam e reverenciam o babalorixá, o Ogã e o *elu*, e fumam seus cachimbos. Os filhos de santo com mais tempo de iniciação auxiliam os mais novos no desenvolvimento da incorporação.

Depois de uma hora, aproximadamente, do início do toque, chegou outro rapaz que faz parte da casa. Ele acompanha Netinho nos *elus*. Ele é um exemplo que caracteriza a questão da divisão de funções dentro da casa, pois ele tem mediunidade para incorporação. Os *ogãs* não podem parar de tocar para *virar no santo*, ou *arriar* guias da jurema. Ele ainda toca os tambores por que ainda não incorporou durante um *toque*, mas quando isso ocorrer ele não terá permissão para tocar.

O papel, e a força, do *ogã* é *derrubar* as entidades dos outros médiuns, ou seja, induzir a incorporação, “chamando” as entidades e mandando-as “ir embora” através dos toques. Porém essa força só se concretiza a partir do momento em que o *ogã* passa pelo ritual de iniciação.

A presença dos dois tambores não altera os padrões rítmicos tocados pelos *ogãs*. Os ritmos são tocados em uníssono. Porém, existe uma convenção em respeito a hierarquia entre os *ogãs*, na qual o segundo tambor só começa a tocar depois que Netinho iniciar o toque, por que ele foi o primeiro *ogã feito* da casa. Em geral, nas religiões afro-brasileiras o *ogã* mais antigo, com mais tempo de iniciação, é chamado de *alabê*.

Em seguida, Pai Beto também saúda e evoca as *caboclas de pena*:

TABELA 24

## Se é pra chamar também chamo

Pai de santo	Filhos de santo
<i>Se é pra chamar também chamo Por que meu dever é chamar</i>	<i>Se é pra chamar também chamo Por que meu dever é chamar</i>
<i>Eu sou cabocla, eu sou cabocla Sou filha de Rei Salambá</i>	<i>Eu sou cabocla, eu sou cabocla Sou filha de Rei Salambá</i>

Os *elus* acompanham esse *ponto* tocando Baque virado. Pai Beto se despede das *caboclas* cantando:

TABELA 25

## Com a flecha e a jurema ela vai pro Juremá

Pai de santo	Filhos de santo
<i>Com a flecha e a jurema ela vai pro Juremá</i>	<i>Com a flecha e a jurema ela vai pro Juremá</i>
<i>Com a flecha e a jurema ela vai pro Vajuncá</i>	<i>Com a flecha e a jurema ela vai pro Vajuncá</i>

O ritmo que acompanha esse *ponto* não tem nome específico (FIG. 62). Este *ponto* é repetido até que todas as *caboclas* desincorporem.

Em seguida o pai de santo saúda os senhores *mestres*. Uma filha de santo traz o *alá*, espécie de “bandeira”, que é estendido no chão. Como pode ser visto na (FIG. 11), todos os filhos de santo se ajoelham (*jocô*), formando um círculo ao redor do *alá*, este é um momento de louvação à jurema. O *alá* é decorado com símbolos<sup>38</sup> que representam a jurema, nele estão desenhados cruzes, estrela de seis raios e um arco com uma flecha que o atravessa.

Segundo Cascudo (1978), a estrela de seis raios (Hexalfa) também é conhecida como Selo ou sinal de Salomão, Sino-salamão ou sanselimão. De acordo o autor, esse símbolo antiquíssimo da cabala e guarda o espírito contra o assalto de espíritos malignos. Essa estrela também é utilizada como símbolo do orixá *Xangô*.

A cruz remete à tradição cristã, fortemente presente na tradição da jurema, que também se traduz na presença constante na fala e cânticos dos guias, que evocam Jesus Cristo e a Virgem Maria.

No centro do *alá* está desenhado um arco e flecha. O arco tem raios na parte superior, esse símbolo remete aos espíritos dos *caboclos*, mas também representa *Oxóssi*, nome dado

<sup>38</sup> Os símbolos são os *pontos riscados*, outra forma de identificar as entidades nos rituais afro-brasileiros. Eles também podem ser reproduzidos em desenhos de giz ou em esculturas de ferro.

ao orixá *Odé* em outras “nações” de candomblé. Na doutrina de umbanda, os espíritos dos *caboclos* fazem parte da falange (*linha*) subordinada a *Oxóssi*. No *Ilê Axé Xangô Agodô*, *Oxóssi* está ligado à tradição juremeira, enquanto *Odé* representa o orixá.



FIGURA 11 – *Alá* de jurema e os filhos de santos ajoelhados (*jocô*) em torno dele.

Durante a louvação os cânticos obedecem à mesma estrutura dos outros *pontos*, porém o canto não mantém uma métrica regular, *ad libitum*. Neste momento os *elus* “rufam” e em pequenos trechos do *ponto* esboçam um acompanhamento rítmico em alguns trechos do cântico. Netinho chama esse ritmo de Pancada leve (FIG. 59), por que ele acompanha as louvações, mas deve ser tocado em uma dinâmica mais baixa e em andamento lento, em algumas partes do cântico. O único instrumento renitente é sineta, tocada por um dos filhos de santo *feito* na jurema:

TABELA 26

Louvação à jurema

Pai de santo	Filhos de santo
<i>Ô jurema encantada, aquela que os mestres adoram</i>	<i>Ô jurema encantada, aquela que os mestres adoram</i>
<i>Dai-me força Pai eterno e a Virgem Nossa Senhora</i>	<i>Dai-me força Pai eterno e a Virgem Nossa Senhora</i>
<i>Pelo leito da jurem, pelo sol que vai raiar</i>	<i>Pelo leito da jurem, pelo sol que vai raiar</i>
<i>Dai-me força Pai eterno pra jurema eu saudar</i>	<i>Dai-me força Pai eterno pra jurema eu saudar</i>
<i>Meu Deus que jurema é essa, que eu não ouço o mundo abalar?</i>	<i>Meu Deus que jurema é essa, que eu não ouço o mundo abalar?</i>
<i>É a jurema celeste, jurema dos mestres reais</i>	<i>É a jurema celeste, jurema dos mestres reais</i>
<i>Quem vai pra jurema?</i>	<i>Quem vai pra jurema sou eu</i>
<i>Quem vai pra jurema?</i>	<i>Quem vai pra jurema sou eu</i>

<i>No mundo tem um ditado senhores mestres, quem engana outro é judeu</i>	<i>No mundo tem um ditado senhores mestres, quem engana outro é judeu</i>
<i>Na jurema eu nasci Na jurema me criei</i>	<i>Na jurema eu nasci Na jurema me criei</i>
<i>Com a força divina senhores mestres Nela eu me batizei</i>	<i>Com a força divina senhores mestres Nela eu me batizei</i>
<i>Quando nessa casa entrei Casa de muito alegria Foi com o Bom Jesus dos Passos Nossa Senhora da Guia</i>	<i>Quando nessa casa entrei Casa de muito alegria</i>
<i>Com minha bengala mestra Meu cajado de brilhante Nela eu trago um espírito, mestre Lagoa dos Brancos</i>	<i>Nela eu trago um espírito, mestre Lagoa dos Brancos</i>
<i>Minha lagoa não seca Nem jamais há de secar Minha lagoa só seca Quando esse mundo se acabar</i>	<i>Minha lagoa só seca Quando esse mundo se acabar</i>

Logo em seguida Pai Beto *puxa* um *ponto* para os mestres da jurema, nesse momento os filhos de santo se levantam (*didê*), mantendo o círculo, e dançando para as entidades. Os *elus* tocam o Baque virado para acompanhar.

#### TABELA 27

##### Arreia jurema

<i>Pai de santo</i>	<i>Filhos de santo</i>
<i>Arreia jurema Arreia e vamos trabalhar</i>	<i>Arreia jurema Arreia e vamos trabalhar</i>
<i>Trabalhar com a ciência que Jesus Cristo nos dá</i>	<i>Trabalhar com a ciência que Jesus Cristo nos dá</i>

Ao finalizar o *ponto* Pai Beto saúda a jurema e pede saudações aos *senhores mestres*, ao sítio do Acais, Maria do Acais, mestre Inácio, mestre Zezinho, Flósculo Escolástico (*sic.*), Mestra Cassimira, Mestra Damiana, Zé Pilintra, e novamente ao Acais. Essas saudações são seguidas por palmas dos filhos de santo e rufo dos tambores. Quando as saudações acabam, Netinho rufa o tambor e toca um Coco (FIG. 38) e um Coco dobrado (FIG. 40), acompanhado das palmas dos filhos de santo para saudar os mestres. Em seguida começa o *ponto*:

**TABELA 28**  
**A igreja do Acais**

Pai de santo	Filhos de santo
<i>A igreja do Acais só se abre por detrás</i>	<i>A igreja do Acais só se abre por detrás</i>
<i>A padroeira da igreja é Maria do Acais</i>	<i>A padroeira da igreja é Maria do Acais</i>

O ritmo que acompanha esse *ponto* é o Baque virado. O *ponto* menciona uma igreja que existe dentro dos limites da propriedade do sítio do Acais, em Alhandra/PB. A igreja foi erguida pela segunda Maria do Acais. Atrás da igreja também se encontra o túmulo de Flósculo Guimarães (mestre Flósculo). Uma escultura de tronco de jurema marca o local onde ele está enterrado.

Inicia-se outros *pontos* para homenagear e evocar o mestre Zé Pilintra. Zé Pilintra é um dos mestres mais conhecidos do culto da jurema, tanto que também passou a frequentar as sessões de umbanda. Santiago (2008) afirma que:

Tão grande é a importância do Zé Pilintra no culto da jurema que ele chega a ter uma falange própria dentro da corrente dos Mestres. Existem várias versões para o nome do primeiro Zé que deu início à falange do Zé Pilintra: para alguns religiosos, foi o próprio Zé Pilintra; outros falam em José Gomes da Silva ou, ainda, José Filintra de Aguiar. Alguns religiosos afirmam que José de Aguiar, ou Zé Pilintra, teria nascido no município de Alhandra/PB, sendo enterrado no cemitério da cidade de Goiana/Pe (*sic*), tendo ficado conhecido pela sua fama de beber muito, fazer besteiras, ser boêmio e gostar de mulheres. Tais características são amplamente evidentes durante as incorporações dos mestres, sobressaltando seu estado de embriaguez (SANTIAGO, 2008, p.8).

Em relação a Zé Pilintra, Pai Beto canta:

**TABELA 29**  
**Quem é que usa gravata vermelha**

Pai de santo	Filhos de santo
<i>Quem é que usa gravata vermelha</i> <i>E terno branco</i> <i>E chapéu de palha</i>	<i>Quem é que usa gravata vermelha</i> <i>E terno branco</i> <i>E chapéu de palha</i>
<i>É José Pilintra</i> <i>Defensor de umbanda</i> <i>Quando ele vem da sua Aruanda</i>	<i>É José Pilintra</i> <i>Defensor de umbanda</i> <i>Quando ele vem da sua Aruanda</i>
<i>Seu dotô</i> <i>Seu dotô</i>	<i>Bravo senhor!</i>
<i>Zé Pilintra chegou</i>	<i>Bravo senhor!</i>
<i>E se não me queriam</i>	<i>Bravo senhor!</i>
<i>Para que me chamou?</i>	<i>Bravo senhor!</i>

Este *ponto* também demonstra a influência da umbanda em relação ao culto da jurema, pois, como vimos, Zé Pilintra é mestre da jurema, mas aqui ele é defensor da umbanda, e ele vem não de uma *cidade* da jurema, mas de Aruanda, que também é um mundo espiritual, místico, mas para os umbandistas. Em Aruanda habitam todos os guias da umbanda.

Pai Beto saúda novamente os mestres, a jurema sagrada e as *idades* da jurema: “Angico, Vajuncá, Manacá, Junça”, e por ultimo o sitio do Acais. Após as saudações um mestre incorporado *puxa* um ponto que é respondido pelos filhos de santo, o *ogã* continua *puxando* esse e outros pontos para os mestres que se encontram incorporados. Enquanto isso, Pai Beto se concentra pra incorporar seu mestre, Zé da Barroada, responsável pelos trabalhos de jurema da casa, e vai para a camarinha de jurema.

Os mestres também possuem *pontos* próprios que falam sobre seus comportamentos e sua origem. Enquanto Pai Beto se concentra, Netinho *puxa* o *ponto* do mestre Zé da Barroada:

**TABELA 30**

**Mestre Zé da Barroada**

<i>Ogã</i> Netinho	Filhos de santo
<i>Mestre Zé da Barroada</i> <i>Da onde meu mestre vem</i>	<i>Mestre Zé da Barroada</i> <i>Da onde meu mestre vem</i>
<i>Eu venho da minha ceara</i> <i>Da minha ceara eu venho</i>	<i>Eu venho da minha ceara</i> <i>Da minha ceara eu venho</i>

O Samba acompanha esse *ponto*, junto com os gritos de “*o quê meu velho!*”, dos filhos de santo, esta é outra maneira de saudar os guias da jurema. Netinho também canta outro ponto que está relacionado ao mestre Zé da Barroada:

**TABELA 31**

**Estava no meu aiê**

<i>Ogã</i> Netinho/Zé da Barroada	Filhos de santo
<i>Eu tava no meu aiê</i> <i>Pra que mandaram me ver</i>	<i>Eu tava no meu aiê</i> <i>Pra que mandaram me ver</i>
<i>Quem tem é quem manda</i> <i>Quem não tem vai aprender</i>	<i>Quem tem é quem manda</i> <i>Quem não tem vai aprender</i>

Este *ponto* foi também foi cantado pelo próprio Zé da Barroada quando retorna da camarinha de jurema, usando seu chapéu de palha e carregando sua bengala. O ritmo que o acompanha é o Baque virado. É comum no *Ilê Axé Xangô Agodô* as *Pombogiras*, os mestres e

*preto-velhos puxarem* seus pontos e interagirem com participantes do *toque*, mais do que os *caboclos* e os *Exus*, por exemplo.

Quando mestre Zé da Barroada finaliza o *ponto* e diz:

Z.B: - *Boa noite pra quem é de boa noite*  
 Filhos de santo: - *Boa noite.*  
 Z.B: - *Bom dia pra quem é de bom dia. Quem pode mais do que Deus?*  
 F.S: - *Ninguém*  
 Z.B: - *Quem pode mais do que Deus?*  
 F.S: - *Ninguém*  
 Z.B: - *Quem pode mais do que Deus?*  
 F.S: - *Ninguém*  
 Z.B: - *A força dos inimigos?*  
 F.S: - *Debaixo do pé esquerdo* } 3X

Logo em seguida, *mestre Zé da Barroada* puxa outros *pontos*. Entre um *ponto* e outro, ele repete as perguntas acima e conversa com seus discípulos. Permitam-me reproduzir um trecho de sua fala:

*Que a jurema sagrada traga muita luz, muita paz, muito caminho, muito fundamento, muita positividade na luta de todos vocês. E quem se lembra, há muito... muitos... muitas era, muitos anos – não sei como é que se chama – eu tive aqui e disse que muita coisa ia acontecer, muita coisa ia mudar, no que se diz a respeito ao culto da jurema sagrada. Num foi assim que eu falei? Foi ou não foi? Muita coisa mudou e muita coisa vai mudar, muito mais ainda. Se pegar com Jesus Cristo, com Deus todo poderoso, pedir muita luz, muita paz, muito caminho, muita sabedoria. Muitos homens de força grande da terra ainda há de se aproxima de tudo que tá acontecendo, ainda vão querer usufruir, usurpar dos bens. Só que o povo se esquece que a árvore da jurema não tem dono, a ciência da jurema não tem dono, o fundamento da jurema não cresce, e nem vai crescer na mão do homem, o fundamento da jurema cresce e vai crescer na mão de quem sabe criar. Então, é uma luta que se iniciou e que vai ter resultado, por que quem determina e quem diz quando tem fim somos nós, os mestres da jurema sagrada, os que foram perseguido, enforcado dentro das madrugada, muitos enterrado vivo, muitos morreram de bala, outros morreram envenenado, até filho, criança que era filho de cabeça de mesa, e de cultuadores de jurema, foram sacrificados para que essa ciência não evoluísse, para que ela não tivesse fundamento, ela não tivesse caminho e ela não chegasse aonde chegou. Vocês, cultuadores da jurema, que respeita Deus, que respeita todos os mestres, todas as mestras da jurema, todo aquele que sacrificaram sua vida para que esse culto tivesse continuidade. Todos nós sabia que ia morrer quando trabalhava com a jurema, mas ninguém tinha medo, por que era uma luta que tinha que acontecer e que hoje outras pessoas que nem vocês iriam dar continuação. Sintam feliz e honrado em trabalhar, em ser médium, em ser cultuador e ter fé e acreditar, por que essa religião, o culto da jurema sagrada, ela surge do assassinato, da perseguição, da exploração do medo dos perseguidores para que nenhuma outra religião ela tivesse caminho, para que só uma dominasse. E hoje, vocês deveriam se sentir honrado de ser praticante de culto de jurema, uma religião que surge da*

*verdade, que surge da cura, do aprofundamento dos necessitados. E muitos se curaram diante dessa força, muitos benzedeiros trataram de doença, de enfermo, ajudaram muitas pessoas no templo, e o culto se tornou sagrado, e quando se tornou sagrado começa a guerra, começa a destruição. Então, se hoje vocês estão aqui, cultuando a jurema, saiba que muitos morreram. Muitos foram arrancado de dentro de suas próprias casas, foram enganado, foram ludibriado. Naquele tempo não se tinha o que cumê direito, não se tinha muita coisa. Chegaram até a embebedar muitos pra podê matar sem que não tivesse nem a consciência do que ia morrer. O que é de gosto se arregala o peito. E a nossa missão era tão forte, a missão dos senhores mestres era tão forte que houve uma permissão celestial, abriu-se uma passagem, um caminho, onde nós, senhores mestres, podemos voltar e trabalhar e dar continuidade a nosso trabalho, por que nossa vida foram tirada. Nós num ia morrer nesse tempo. Nossa vida foram tirada para que se dizimasse tudo, se acabasse tudo. Então Deus dá a passagem e hoje nós tamos aqui trabalhando, dando continuidade aos seus trabalhos.*

A longa transcrição se justifica pelo fato de ser o testemunho de um *mestre* da jurema que fala sobre a história da consolidação do culto e das mudanças que esse vem sofrendo atualmente. *Mestre Zé da Barroada* continua seu discurso e conversa diretamente com os uma filha da casa, *puxa* outros pontos para os *mestres* e, antes de desincorporar, deixa um recado para os presentes: “*aos olhos do ser humano, nada na vida material presta, procure olhar a vida com o olho espiritual, de tal jeito que vocês encontrem resposta pra muita coisa na vida de vocês. Que a jurema sagrada cubra a todos, dê muita luz, dê muita paz. E eu vou me retirando na paz divina*”. E canta:

### TABELA 32

#### Avisa aos senhores mestres

Zé da Barroada	Filhos de santo
<i>Avisa aos senhores mestres que nessa casa tem ciência</i>	<i>Avisa aos senhores mestres que nessa casa tem ciência</i>
<i>Tem semente que eu mandei buscar</i>	<i>Semente preta pro meu maracá</i>
<i>Uma é de angico outra é de vajuncá</i>	<i>Semente preta pro meu maracá</i>
<i>Uma é de dormir outra é de acordar</i>	<i>Semente preta pro meu maracá</i>
<i>Uma é de cair outra é de levantar</i>	<i>Semente preta pro meu maracá</i>

O ritmo que acompanha o *ponto* é o *Coco dobrado*, mas o cântico não chega a ser repetido por completo, *mestre Zé da Barroada* interrompe o *ponto*, repete as perguntas feitas na sua chegada e desincorpora. *Pai Beto* retorna à consciência e diz: “*Em nome de São Miguel Arcanjo, em nome de doutro Bezerra de Menezes, em nome do caboclo Guaraci de Oxóssi, rei, chefe da umbanda (palmas e rufos), eu dou por encerrado o nosso humilde trabalho de hoje*”.

- **Toque para orixás**

O *toque* iniciou pouco depois das vinte horas. Nesse dia eu toquei na cerimônia, junto com o *Ogã Netinho*, Ramon, Fernando e Alan. Ao chegar ao ilê, fui à *casa* de *Exu*, para saudá-los, cumprimentei Netinho, pedi-lhe benção, e fui saudar os pontos de concentração de energia da casa: o local dos *elus*, o altar interno, a camarinha da jurema e por último a camarinha dos orixás. A saudação é feita tocando o chão, em frente de cada local e fazendo o sinal da cruz ou tocando a testa e a parte de trás da cabeça com as pontas dos dedos, simultaneamente. Pedi benção a Pai Beto e fui vestir a roupa branca, necessária para participar do culto.

Antes dar início ao *toque*, Pai Beto testou seu microfone e *puxou* o *ponto* de defumação. Os filhos de santo já tinham formado o círculo (*gira*) e aguardavam o começo do *ponto* para dançar circulando o *terreiro* e cantar para as entidades. Pai Beto cantou:

**TABELA 33**

**Ponto de defumação para os orixás**

Pai de santo	Filhos de santo
<i>Nossa Senhora defumou seu bento filho</i>	<i>Defumou pra cheirar Meu Pai</i>
<i>Eu incenso esse ilê</i>	<i>Pro mal sair e a felicidade entrar</i>
<i>Eu incenso esse ilê</i>	<i>Pro mal sair e a felicidade entrar</i>
<i>Vou defumando Vou incensando</i>	<i>A casa do meu Jesus da Lapa</i>

A estrutura do canto é igual aos *pontos* de jurema, Pai Beto inicia cantando o primeiro verso e os filhos de santo os repetem ou os respondem, como mostra o exemplo. A diferença, nesse dia, foi o acompanhamento musical. Nessa ocasião, também tocaram Ramon, Fernando e Alan, além de Netinho. Por isso utilizamos outros instrumentos de percussão para acompanhar os cânticos. Adicionamos, em alguns *pontos*, o *agogô*, *abê*, *ganzá*, *maraca* e o *triângulo*. Em uma das aulas que tive com Netinho, para me passar os toques executados na casa, ele me disse que é comum os terreiros adicionarem outros instrumentos para acompanhar os tambores, por exemplo, *agogô*, *reco-reco*, *triângulo*, *maraca* e *abê*.

No início do *toque*, apenas Netinho tocou o *elu*. Ramon tocou *abê*; Fernando, *maraca* e eu, *agogô*<sup>39</sup>. A partir do *ponto* para “abrir a gira”, nós reversávamos nos intervalos entre *pontos* para tocar o segundo tambor. Enquanto um de nós tocava o segundo *elu*, os outros tocavam um dos instrumentos e Netinho, no seu *elu*, nos indicava os momentos para iniciar, finalizar e mudar o *toque*.

O *ponto* de defumação foi acompanhado pelo *toque* Baque virado. O exemplo a seguir demonstra a configuração dos instrumentos durante o primeiro *ponto*, “Ponto de defumação para os orixás”, cantado por Pai Beto:

The image shows a musical score for five instruments: Elu, Abê, Maraca, Agogôs, and Palmas. The score is in 4/4 time and consists of two measures. The Elu part is a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with accents. The Abê part consists of a steady eighth-note pattern with accents on the third note of each beat. The Maraca part has a pattern of quarter notes with accents on the first and third notes. The Agogôs part has a pattern of quarter notes with accents on the first and third notes, and some notes are marked with a 'z' symbol. The Palmas part is a simple pattern of quarter notes.

FIGURA 12 – Padrões rítmicos do *toque* Baque virado executado pelo *elu*, acompanhado pelo *abê*, *maraca*, *agogô* e as palmas dos filhos de santo.

O *abê* reproduz padrões de semicolcheias, com acentuação na terceira nota, ou uma variante, na qual é tocada a primeira, terceira e quarta semicolcheias, com acentuação na primeira nota. A *maraca* pode reproduzir o mesmo padrão de quatro semicolcheias, com acentuação na terceira, ou tocar apenas a primeira e terceira semicolcheias, mantendo a acentuação na terceira semicolcheia. Porém, é importante salientar que estes instrumentos não são sempre tocados, apenas quando estão presentes os outros percussionistas, sendo mais comum adicionar o *abê* para acompanhar os dois tambores. Eu tentei acompanhar o tambor no *agogô*, adaptando a frase mnemônica (FIG. 32), reproduz o timbre grave e agudo do tambor, a qual Netinho me ensinou para ser tocada no *elu*. Desse modo, repeti as notas graves e agudas nas respectivas campânulas do *agogô* e também toquei uma variação que se aproximava do que o tambor executava.

<sup>39</sup>Alan está aprendendo os rudimentos da execução musical, por isso, ele toca com menos frequência durante os *toques*.

Durante esse *ponto*, um alguidar contendo brasas e ervas foi colocado no meio do *terreiro* para que os filhos pudessem se defumar. Cada filho passou as mãos na fumaça que saía do alguidar e girou o corpo na frente do recipiente, para que pudesse limpar as energias de seu corpo completamente. Depois que todos os filhos repetiram esse processo, o *cargueiro* pegou o alguidar e defumou o *ogã* e quem estava na percussão, o pai de santo e as pessoas que estavam presentes para assistir a sessão. Quando a última pessoa foi defumada, o pai de santo interrompeu esse *ponto* e cantou outra *turimba*, para encerrar a defumação, o ritmo continuou sendo o Baque virado:

TABELA 34

## Essa casa já foi defumada

Pai de santo	Filhos de santo
<i>Essa casa já foi defumada</i>	<i>Essa casa já foi defumada</i>
<i>Foi São Miguel que a defumou</i>	<i>Foi São Miguel que a defumou</i>
<i>Os contrários que tinham na casa</i>	<i>Os contrários que tinham na casa</i>
<i>O Anjo Miguel com a espada levou</i>	<i>O Anjo Miguel com a espada levou</i>

Depois que o ambiente foi defumado, Pai Beto saudou os *Exus* gritando: *Aruê Exu!* Em seguida Netinho tocou o *Alojá de Exu*, nós o acompanhamos com nossos instrumentos, e os filhos de santo com as palmas:

FIGURA 13 – Padrões rítmicos do toque *Alojá de Exu* executado pelo *elu*, acompanhado pelo *abê*, *maraca*, *agogô* e as palmas dos filhos de santo.

É importante destacar, novamente, que o padrão rítmico que eu toquei no *agogô* não é um padrão estabelecido pelos músicos da casa, foi um improviso, com base na frase guia que Netinho me passou de cada toque, o qual também não foi censurado pelo o *Ogã Netinho*, nem

o pai de santo. Os únicos toques para *agogô* que têm um padrão rítmico definido para acompanhar os *elus* são o Samba (Ex. APÊNDICE U – Padrão rítmico do Samba executado no *agogô*) e o Ijexá (FIG. 49).

Após a saudação aos *Exus*, Pai Beto cantou:

**TABELA 35**

***Exu abô***

Pai de santo	Filhos de santo
<i>Exu abô</i>	
<i>Eu quero iaô</i>	
<i>Exu abô</i>	
<i>Eu quero iaô</i>	
<i>Eu quero iaô</i>	
<i>Eu quero iaô</i>	
<i>Andará</i>	<i>Eu quero iaô</i>
<i>Andará</i>	<i>Eu quero iaô</i>
<i>É de anaruê</i>	<i>É de anaruê</i>
<i>Orixá lufan</i>	<i>Orixá lufan</i>
<i>Agora Exu quem quer</i>	<i>Agora Exu quem quer</i>
<i>É de anaruê</i>	<i>É de anaruê</i>
<i>Orixá lufan</i>	<i>Orixá lufan</i>
<i>Agora Exu quem quer</i>	<i>Agora Exu quem quer</i>

Pai Beto me explicou o significado desse *ponto*:

*É um ponto tá misturado um pouco da umbanda com o dialeto ioruba. Então esse ponto pra nós, que do Nagô com umbanda, que é como a casa funciona... 'Exu abô, eu quero iaô': você quer se iniciar, você quer ser feito, você quer obrigação, então você tá pedindo a Exu, tá avisando a Exu que quer se iniciar. E 'andarâ, eu quero iaô', então quer dizer: você quer obrigação, [...] Exu correr gira, para lhe ajudar, para que as coisas as aconteçam, que facilite para a sua obrigação. Você tá pedindo que quer iaô.*

Esse *ponto* também foi acompanhado pelo ritmo de Baque virado. Os *pontos* cantados para *Exu* no *toque* para os orixás também podem ser cantados no *toque* para a jurema. Por isso, alguns pontos se repetem, mesmo os que evocam uma entidade específica, por exemplo, o *Exu Tranca Ruas* (TAB. 3).

Como vimos, esse ponto foi apresentado no *toque* para a jurema. Esse fato também traz à tona a discussão entre *Exus* de jurema: *Exu-pagão* e *Exu-batizado* e *Exu* orixá, cujos cânticos são os mesmos. Os praticantes têm consciência da diferença da natureza das duas entidades, o fator que explica a utilização do mesmo repertório é a doutrina africana ser

sincretizada com a umbanda, o que também explica o fato de alguns cânticos serem em língua portuguesa. Esse é mais um fator da presença da umbanda no ritual de jurema e de orixá.

Depois que os *Exus* incorporaram para limpar os maus fluídos de seus médiuns, da casa e dos presentes, Pai Beto cantou para que eles se retirassem. Mas, diferente do *toque* para a jurema, as *Pombogiras* não são evocadas em seguida, ao invés delas, os *Exus* vão buscar os outros orixás. Os *pontos de retirada* de *Exu* na cerimônia para os orixás são os mesmos cantados no *toque* de jurema (TAB. 9). Também se repetem o ato de fazer um semicírculo em direção à porta do *terreiro* e cantar os *pontos* com as palmas das mãos voltadas para fora do *terreiro*. A sequência de *pontos* depois deste também é a mesma que é executada no *toque* para a jurema, assim como as mudanças no acompanhamento rítmico (TABELAS 8, 9, 10, 11, 12, 13 e 14).

Ao finalizar os *pontos de retirada* de *Exu*, Pai Beto organizou a *gira* e iniciou o *ponto* para “abrir” a sessão.

**TABELA 36**

**Ponto de abrir gira**

Pai de santo	Filhos de santo
<i>Abrimos a nossa gira</i> <i>Pedimos a proteção</i>	<i>Abrimos a nossa gira</i> <i>Pedimos a proteção</i>
<i>Ao nosso pai Orixalá</i> <i>Para cumprir nossa missão</i>	<i>Ao nosso pai Orixalá</i> <i>Para cumprir nossa missão</i>

A percussão acompanhou esse *ponto* com o Baque virado. Os filhos de santo dançavam enquanto circulavam o salão, e quando citavam o nome de *Orixalá*, no refrão, erguiam a mão para o céu para receber suas bênçãos. Pai Beto iniciou outro ponto de abertura em sequência ao anterior, e o *elu*, sem interromper o toque mudou o ritmo de Baque virado para Nagô. O *ponto* cantado foi:

**TABELA 37**

**Eu abro a minha gira**

Pai de santo	Filhos de santo
<i>Eu abro a minha gira Ogum ô</i>	<i>Eu agradeço a quem veio trabalhar</i>
<i>Eu abro a minha gira Ogum ô</i>	<i>Eu agradeço a quem veio trabalhar</i>
Num alafé de Babá <i>Exu</i>	<i>Eu abro a minha gira Ogum ô</i>
Num alafé de meu pai Ogum	<i>Eu abro a minha gira Ogum ô</i>
<i>Eu abro a minha gira Ogum ô</i>	<i>Eu agradeço a quem veio trabalhar</i>
<i>Eu abro a minha gira Ogum ô</i>	<i>Eu agradeço a quem veio trabalhar</i>

Num alafé de meu pai Odé	<i>Eu abro a minha gira Ogum ô</i>
Num alafé de totó baluaê	<i>Eu abro a minha gira Ogum ô</i>

Segundo Pai Beto, as “palavras” “num alafé” é uma corruptela de: “e é na fé”. É *ponto* de abertura de gira (sessão) e de agradecimento.

Pai Beto, então, interrompeu o *ponto* e pediu que os filhos de santo se concentrassem e o ajudassem a cantar, em seguida retornou:

Pai de santo	Filhos de santo
Num alfé de Nanã Burubá	<i>Eu abro a minha gira Ogum ô</i>
Num alafé de nossa mãe Oxum	<i>Eu abro a minha gira Ogum ô</i>
<i>Eu abro a minha gira Ogum ô</i>	<i>Eu agradeço a quem veio trabalhar</i>
<i>Eu abro a minha gira Ogum ô</i>	<i>Eu agradeço a quem veio trabalhar</i>
Num alafé de oni Ibejdada	<i>Eu abro a minha gira Ogum ô</i>
Num alafé da nossa mãe Iansã	<i>Eu abro a minha gira Ogum ô</i>
<i>Eu abro a minha gira Ogum ô</i>	<i>Eu agradeço a quem veio trabalhar</i>
<i>Eu abro a minha gira Ogum ô</i>	<i>Eu agradeço a quem veio trabalhar</i>
Num alafé de meu pai Xangô	<i>Eu abro a minha gira Ogum ô</i>
Num alafé da nossa mãe Iemanjá	<i>Eu abro a minha gira Ogum ô</i>
<i>Eu abro a minha gira Ogum ô</i>	<i>Eu agradeço a quem veio trabalhar</i>
<i>Eu abro a minha gira Ogum ô</i>	<i>Eu agradeço a quem veio trabalhar</i>
Num alafé de meu pai Orixalá	<i>Eu abro a minha gira Ogum ô</i>
Num alafé de Oxalaguiã	<i>Eu abro a minha gira Ogum ô</i>

Quando o *ponto* reiniciou, Fernando tocou o segundo *elu*, repetindo o padrão rítmico tocado por Netinho. Esse *ponto* resume a ordem que cada orixá será evocado durante sessão. Quando Pai Beto cita o nome de uma entidade, os filhos de santo o saúdam com as frases próprias de cada uma e as aplaudem, e cantam o refrão “eu abro minha gira Ogum ô”. Ogum é o orixá que se põe afrente dos outros para abrir os caminhos, por isso ele é citado no verso.

Ao finalizar o *ponto*, Pai Beto pede saudação para Ogum, então todos os filhos gritam “*Ogunhê !*” e Netinho toca o mesmo ritmo de *Alojá de Exu*, porém, em uma cadência mais lenta. Segundo Netinho, o *alójá* é uma saudação, por isso não é exclusivo de *Exu*, apesar do nome que ele deu ao ritmo. Depois da saudação Pai Beto inicia os cânticos para evocar o orixá.

**TABELA 38**

**Quem me dera ser um filho de Ogum**

Pai de santo	Filhos de santo
<i>Quem me dera ser um filho de Ogum</i>	<i>Quem me dera ter a sua proteção</i>

<i>Quem me dera ser um filho de Ogum</i>	<i>Quem me dera ter a sua proteção</i>
<i>Ogum, ele vem de Aruanda Cavaleiro de fama Defensor de demanda</i>	<i>Ogum, ele vem de Aruanda Cavaleiro de fama Defensor de demanda</i>

Os *elus* tocam o Baque virado para acompanhar esse *ponto* e o *abê*, o padrão de primeira, terceira e quarta semicolcheia. A letra do cântico demonstra o cruzamento entre o candomblé e a umbanda, citado pelo babalorixá para justificar o sincretismo entre as doutrinas de umbanda e Nagô, pois, como vimos, além do fato do *ponto* ser cantado em português, *Aruanda* é o mundo espiritual dos umbandistas. Percebe-se também o caráter guerreiro e militar do orixá, *Ogum* é o deus da guerra, dos metais e o elemento natural que rege são a areia e os metais. Desse modo, ele nos defende das *demandas* de maus fluídos dos inimigos.

As incorporações ocorrem enquanto os *pontos* são cantados. O *orixá* quando incorpora vai dançar em frente aos *elus* e o se curva para reverenciar o *ogã*, mesmo se for o pai de santo quem o incorporou, caso não seja, a entidade também o reverencia e vai para o centro do círculo dançar. A incorporação reforça os laços de proteção, força, saúde e outras coisas boas que a entidade possa trazer para o ser humano. Bem como, o orixá também pode trazer o inverso dessas bênçãos, caso seu filho não se dedique em sua devoção. Quando um filho de santo não encontra explicação no mundo material para os problemas que o aflige, consulta o babalorixá, que recorre ao jogo de búzios para saber a origem dos males que assolam seu filho. Dependendo da natureza do problema, esse pode ser resolvido com banhos de ervas, um *borí* ou até mesmo a *feitura de iaô*, pois o orixá cobra esta *obrigação*.

Depois de cantar alguns *pontos* para Ogum, que incorporou e saudou aos seus filhos, Pai Beto cantou para que ele se retirasse. A retirada dos orixás é chamada de *oló*, desse modo, diz-se que o *orixá* vai *oló*. O *ponto* de *oló* de *Ogum* é:

### TABELA 39

#### Selei seu cavalo, selei

<i>Pai de santo</i>	<i>Filhos de santo</i>
<i>Selei, selei seu cavalo, selei</i>	<i>Selei, selei seu cavalo, selei</i>
<i>Pai Ogum já vai embora, seu cavalo, selei</i>	<i>Pai Ogum já vai embora, seu cavalo, selei</i>
<i>Sua ordenança mandou me chamar Seu cavalo tá pronto para viajar</i>	<i>Sua ordenança mandou me chamar Seu cavalo tá pronto para viajar</i>

Os *pontos* de *oló* são repetidos até que a entidade desincorpore. Quando elas “vão *oló*”, cumprimentam novamente o pai de santo e o *ogã* e desincorporam de seus médiuns, no meio do salão ou em frente à porta de acesso deste.

A evocação dos outros orixás segue a mesma sistemática: canta-se para trazer o deus africano à Terra, através da incorporação no seu filho (médium); depois se despedem destes através de cânticos específicos.

O *toque* prosseguiu com os cânticos de louvores para *Odé*. Pai Beto saudou o orixá, os filhos de santo exclamaram: *Odé ô!* E Netinho tocou brevemente o ritmo Nagô. Pai Beto inicia o cântico:

**TABELA 40**

**Cai, cai dendê**

Pai de santo	Filhos de santo
<i>Cai, cai dendê</i>	<i>Cai, cai dendê</i>
<i>Eu quero ver dendê cair</i>	<i>Eu quero ver cair dendê</i>
<i>Cai, cai</i>	<i>Dendê</i>

A quantidade de repetições dos versos desse *ponto* depende da condução do pai de santo. O ritmo que acompanha esse *ponto* é o Samba. Enquanto Pai Beto repetia o verso, ele também aumentava o andamento da música. Logo em seguida cantou-se o *ponto* de *oló* para *Odé*:

**TABELA 41**

**Ogum, Odé vai oló**

Pai de santo	Filhos de santo
<i>Ogum, Odé vai oló</i>	<i>Vai oló, vai mirogan</i>

Os versos foram repetidos até que o orixá se retirasse. Os *elus* acompanhavam os versos tocando o Coro dobrado (FIG. 42).

Em seguida, Pai Beto saudou *Obaluaê*, deus das doenças, mas também da saúde. O babalorixá exclamou: *totô!* E os filhos de santo responderam evocando o orixá: *Obaluaê!* Mais uma vez iniciou-se os cânticos evocativos, enquanto os filhos se concentravam para receber os fluídos da entidade.

**TABELA 42**  
**Obaluaê, Babá**

Pai de santo	Filhos de santo
<i>Obaluaê, Babá</i>	<i>Obaluaê, Babá</i>
<i>Nas ondas do mar, Babá</i>	<i>Nas ondas do mar, Babá</i>
<i>Apanhar raiz, Babá</i>	<i>Apanhar raiz, Babá</i>
<i>Pra seus filhos curar, Babá</i>	<i>Pra seus filhos curar, Babá</i>

Segundo Pai Beto, a palavra *babá*, significa pai em ioruba. O mito de *Obaluaê*, ou *Abaluaê*, diz que ele tem a pele marcada pela varíola, por isso teria seu corpo coberto com palha. O “filho” de *Obaluê*, quando está incorporado também tem que ser coberto, com um pano branco ou com palhas. Esse Orixá dança curvado devido a sua idade e as chagas.



FIGURA 14 – *Obaluaê* incorporado em Pai Beto.

Após reverenciar *Obaluaê*, Pai Beto canta o *ponto* para que ele vá *oló*, acompanhado pelo ritmo de Coro dobrado. Enquanto esse *ponto* era executado, os filhos de santo repetiam os mesmos gestos da retirada de *Exu*: fizeram um semicírculo em direção a porta do *terreiro* e cantaram o *ponto* com as palmas das mãos voltadas para fora do *terreiro*.

**TABELA 43**  
**Totô já vai pro seu alá**

Pai de santo	Filhos de santo
<i>Totô já vai pro seu alá</i>	<i>Totô já vai pro seu alá</i>
<i>O alá de seu aiê é de manjeô</i>	<i>O alá de seu aiê é de manjeô</i>
<i>Atotô!</i>	<i>É de manjeô</i>

O sentido desse ponto é se enviar o orixá, “*Totô* já vai pro seu *alá*”, segundo Pai Beto, a palavra “*alá*” no *ponto* é uma corruptela de “*oló*”, e “*manjeô*” é o lugar da santidade.

Em seguida reverencia-se Nanã, a mais velha dos orixás, deusa da chuva. Pai Beto exclama: *saluba Nanã* e os filhos de santo repetem batendo palmas para a orixá. Assim, o sacerdote canta:

**TABELA 44**  
**Oramissami sami ê**

Pai de santo	Filhos de santo
<i>Oramissami sami ê</i>	<i>Oramissami sami ê</i>
<i>Oramissami sami á</i>	<i>Oramissami sami á</i>
<i>Para minha iabá</i>	<i>Para minha iabá</i>
<i>Nanã euá</i>	<i>Zazuêra</i>
<i>Nanã euá</i>	<i>Zazuêra</i>
<i>Nanã euá</i>	<i>Zazuêra</i>
<i>Ai Nanã sansuê</i>	<i>Ai Nanã sansuê</i>
<i>Ai Nanã sansuê</i>	<i>Ai Nanã sansuê</i>
<i>Ai Nanã sansuê</i>	<i>Ai Nanã sansuê</i>
<i>Ai Nanã sansuê</i>	<i>Ai Nanã sansuê</i>
<i>Ai não mexa aqui, não</i>	<i>Ai não mexa aqui, não</i>
<i>Ai não bula aqui, não</i>	<i>Ai não bula aqui, não</i>
<i>Ai não mexa aqui, não</i>	<i>Ai não mexa aqui, não</i>
<i>Ai não bula aqui, não</i>	<i>Ai não bula aqui, não</i>

Sobre esse *ponto*, Pai Beto explica que: *Iabá também é mãe*, “*Oramissami sami ê*” é muito ligado a varrer: “*vamos varrer a casa da minha mãe, vamos limpar a casa da minha mãe*”.

Este *ponto* é acompanhado pelo Coro dobrado. Durante o cântico, Pai Beto faz sinais para que Netinho aumente ou diminua a dinâmica, por exemplo, no momento em que os versos “*Ai Nanã sansuê/ Ai Nanã sansuê*” são cantados, o sacerdote sinaliza para Netinho diminuir a dinâmica, para em seguida voltar à dinâmica normal. Pai Beto faz outro sinal para Netinho, que executa uma “virada”, que é tocada em uma dinâmica mais forte, depois retorna ao ritmo normal (FIG. 43).

Depois de reverenciar a orixá, Pai Beto interrompeu esse *ponto* e iniciou o *ponto* de *oló* para Nanã, que utiliza o mesmo ritmo que o cântico anterior.

**TABELA 45**  
**Ô imalá, ô imalaruê**

Pai de santo	Filhos de santo
Ô imalá Ô imalaruê	Ô imalá Ô imalaruê
Ô imalá Ô imalaruê	Ô imalá Ô imalaruê
Ô imalá Nanã Gurubá Ô imalá Nanã Buruko	Ô imalaruê

Quando este *ponto* é cantado os filhos de santo repetem os mesmos gestos que o *ponto* de *oló* para *Exu* e *Obaluaê*. Em seguida canta-se para louvar a *Ibeji*.

*Ibeji* está relacionada ao culto aos gêmeos, por esse motivo eles são sincretizados, no Brasil, com os santos católicos Cosme e Damião e Doum. Eles são cultuados como entidades indissociáveis, ao ponto de seus adeptos se referirem a eles no singular (BASTIDE, 2001). Bastide (2001) explica que em alguns cultos o orixá *Ibeji* não “baixa” (incorpora) como Xangô ou Ogum, por exemplo, por que ele não é uma divindade, mas um antepassado mítico.

No *Ilê Axé Xangô Agodô*, *Ibeji* é cultuado como espíritos de crianças, os *erês*. No transe, a pessoa se age como criança, fala como criança, chora ou ri por qualquer motivo e se diverte com brincadeiras infantis. Os *erês* estão ligados aos orixás de cabeça de cada filho de santo. No ponto de *oló*, Pai Beto cita alguns orixás, reforçando a ideia dessa ligação.

Pai Beto pediu saudação a *bejinho*<sup>40</sup>, o *elu* tocou o *Alojá de Exu* e nós tocamos a saudação do mesmo modo como a saudação a *Exu*. Em seguida, o babalorixá iniciou os cânticos:

**TABELA 46**  
**O sol e lua são dois irmãos**

Pai de santo	Filhos de santo
<i>O sol e a lua são dois irmãos</i>	<i>O sol e a lua são dois irmãos</i>
<i>São irmãos gêmeos, santo Cosme e Damião</i>	<i>São irmãos gêmeos, santo Cosme e Damião</i>

Nesta cerimônia, Pai Beto não esperou os *erês* incorporarem, e, mesmo sem incorporações, ao finalizar o cântico, ele iniciou o *ponto* de *oló* para a entidade.

<sup>40</sup> Corruptela de *Ibeji*.

TABELA 47

## Selei, selei

Pai de santo	Filhos de santo
<i>Selei, selei</i>	<i>Seu cavalo, selei</i>
<i>É de Ogum</i>	<i>Seu cavalo, selei</i>
<i>É de Nanã</i>	<i>Seu cavalo, selei</i>
<i>É de Iemanjá</i>	<i>Seu cavalo, selei</i>

Depois de cantar para *Ibeji*, Pai Beto saudou exclamando: *Ora yêyêo, Oxum* e os filhos de santo responderam exclamando: *Ora yêyêo! Oxum* é a senhora dos rios, deusa da fecundidade e do ouro. Como foi dito antes, cada pessoa tem um casal de orixás, “pai” e “mãe”, que dá proteção e traços de personalidade, predominando um, chamado *orixá de cabeça*, ou outro é referido como *juntó*, ou *ajuntó*. Oxum é o *juntó* de Pai Beto, Por isso, quando vai se cantar para essa orixá todos os filho de santo se dirigem ao pai de santo, e se ajoelham, encostando a cabeça no chão para receber as benção do sacerdote. Esse ato é chamado de “bater cabeça”.

Nesse *toque*, Pai Beto pediu para que seus filhos de santo se ajoelhassem (*jocô*) para *Oxum*. Uma Filha de santo foi buscar o *alá* (bandeira) de *Oxum* para que todos pudessem dar início aos cânticos para a orixá. Todos os filhos se ajoelharam ao redor da *alá*, e o pai de santo iniciou o cântico de louvação.

TABELA 48

## Orumilá ô mãe

Pai de santo	Filhos de santo
<i>Orumilá ô mãe</i>	<i>Orumilá ô mãe</i>
<i>Orumilá mamãe</i>	<i>Orumilá ô mãe</i>
<i>Taladê</i> <i>Taladeô</i> <i>Oxum ossoró</i> <i>Ekumaman ajeô</i> <i>Axé um dia</i> <i>Odô miabá omirô</i> <i>Odô kêriomã</i>	
<i>Yêyê, yêyê, yêyê ô</i>	<i>Ela é minha chefan</i>
<i>Yêyê, yêyê, yêyê ô</i>	<i>Ela é minha chefan</i>
<i>Yêyê, yêyê, yêyê ô</i>	<i>Ela é minha chefan</i>
<i>Afidele</i> <i>Afidele komaraô</i> <i>Ó minha erã, erã, erã</i> <i>Ó minha afidele komaraô</i>	
<i>Ó minha erã, erã, erã</i>	<i>Ari yêyê</i>

	<i>Aryeô</i>
<i>Senhor do Bom Fim foi quem ordenou Ô virgem da Penha, queira me ajudar E a coroa da Oxum Vamos todos saravar</i>	
<i>Yêyê, yêyê, yêyê, ô</i>	<i>Ela é minha chefan</i>
<i>Yêyê, yêyê, yêyê ô</i>	<i>Ela é minha chefan</i>

Pai Beto explicou-me algumas passagens desse *ponto*, por exemplo, a palavra “*Orumilá*” significa “grande”, “forte”, “poderosa”. O verso “*Orumilá ô mãe*”, então seria interpretado como “grandiosa mãe”, “deusa mãe”; “*Oxum ossoró*” é uma qualidade de *Oxum*; “*ajêo*” (*ajeum*) está relacionado à comida, fartura e *axé*, boa força espiritual.

Durante todo *ponto* Pai Beto e dois filhos *feitos* balançaram o *adjá*, o *elu* e o *agogô* executaram rufos, enquanto o *abê* e o *ganzá* eram sacudidos. Nesse momento as percussões tocam em dinâmica mais baixa, sobressaindo-se o *adjá*. Apenas em alguns versos é que aumentávamos a dinâmica e os filhos de santo batiam palmas, por exemplo, na segunda vez em que eles cantaram “*Ela é minha chefan*” e quando o pai de santo cantou: “*e a coroa da Oxum/ vamos todos saravar*”. Nas partes em que as percussões não executam um padrão rítmico definido o canto do pai de santo e dos filhos de santo soa mais *ad libitum*.

Ainda com todos em posição de *jocô*, Pai Beto cantou sem interrupções:

**TABELA 49**  
**Salve todas coroas**

Pai de santo	Filhos de santo
<i>Salve todas as coras Salve a nação brasileira</i>	<i>Salve todas as coras Salve a nação brasileira</i>
<i>Salve todas as coroas, salve A da Oxum primeira</i>	<i>Salve todas as coroas, salve A da Oxum primeira</i>
<i>Salve todas as coroas Salve a coroa de Ogum</i>	<i>Salve todas as coroas Salve a coroa de Ogum</i>
<i>Salve todas as coras, salve A coroa da Oxum</i>	<i>Salve todas as coras, salve A coroa da Oxum</i>
<i>Salve todas as coras, salve A coroa da Oxum</i>	<i>Salve todas as coras, salve A coroa da Oxum</i>

O ritmo que o *elu* executou nesse trecho do *ponto* não tem um nome específico. Ele é executado em dinâmica baixa e andamento lento. O *agogô* executou um padrão que seguiu o padrão do tambor (FIG.65).

A louvação a Oxum continuou, ainda em *jocô*. No *ponto* a seguir as percussões voltaram a executar rufos, e o *adjá* continua ressoando:

**TABELA 50**  
**Tanto poder teve Oxóssi**

Pai de santo	Filhos de santo
<i>Tanto pode teve Oxossi</i> <i>Que nas matas se criou</i>	<i>Tanto pode teve Oxossi</i> <i>Que nas matas se criou</i>
<i>No aladê da Oxum, Oxossi se corou</i>	<i>No aladê da Oxum, Oxossi se corou</i>
<i>No aladê da Oxum, Oxossi se corou</i>	<i>No aladê da Oxum, Oxossi se corou</i>

O último verso diz que o orixá *Oxossi* se corou nos domínios de *Oxum*. Na mitologia africana esses orixás se casaram e geram um filho chamado *Logun-Édé*, que apresenta características do pai, por um período e em outro, características da mãe. Quando os filhos de santo terminam de repetir o verso, Pai Beto iniciou outro, enquanto uma Filha de santo recolhia o *alá* de *Oxum* e os outros filhos se levantavam (*didê*). Essa parte do ponto é acompanhada pelo ritmo Nagô, a partir da segunda estrofe.

**TABELA 51**  
**Ô mitaladê**

Pai de santo	Filhos de santo
<i>Ô mitaladê, mitaladê balé, ô mitaladê</i>	<i>Ô mitaladê, mitaladê balé, ô mitaladê</i>
<i>Ô mitaladê, mitaladê balé, ô mitaladê</i>	<i>Ô mitaladê, mitaladê balé, ô mitaladê</i>
<i>Ela é minha orixá</i>	<i>Ô mitaladê</i>
<i>Ela é minha orixá</i>	<i>Ô mitaladê</i>
<i>Ela é minha orixá</i>	<i>Ô mitaladê</i>
<i>Ela é minha orixá</i>	<i>Ô mitaladê</i>

Esse ponto pede para que os filho de santo “batam balé”<sup>41</sup> para a orixá, se ela estiver incorporada, ou para o pai de santo e outros membros *feitos* que sejam filhos dessa orixá. Depois de outros *pontos* em louvor a *Oxum*, o sacerdote canta para que as entidades que incorporaram se retirem.

**TABELA 52**  
**Queridas Oxum vai embora**

Pai de santo	Filhos de santo
<i>Queridas Oxum vai embora</i>	<i>Queridas Oxum vai embora</i>

<sup>41</sup> “Bater balé” é uma reverência, na qual o filho se deita em frente à entidade, ou pai de santo, primeiro lado com o lado direito do corpo, depois vira para o lado esquerdo.

<i>Vai aos pés de Orixalá</i>	<i>Vai aos pés de Orixalá</i>
-------------------------------	-------------------------------

Ao finalizar o cântico de retirada de *Oxum*, Pai Beto pediu para que os filhos de santo organizasse a *gira*, em seguida saudou *Iansã*: *Epa Heyi Iansã*, e os filhos respondem: *Epa Heyi Oyá!*

*Iansã*, ou *Oyá*, é divindade dos ventos, das tempestades e do rio Níger. Ela também é uma das esposas de *Xangô*. No *toque*, ela tem um ritmo específico que caracteriza os *pontos* e o momento em que ela está sendo louvada. Netinho chama esse ritmo de Balé de *Iansã* (FIG. 30). Depois de um acompanhamento apenas instrumental, de *elus*, *adjá*, *agogô* e palmas, Pai Beto começou a entoar *pontos* para *Oyá*, um deles foi:

**TABELA 53**  
**Quem tá de dentro não pode sair**

Pai de santo	Filhos de santo
<i>Quem tá de dentro pode sair</i> <i>Quem tá de fora não pode entrar</i>	<i>Quem tá de dentro pode sair</i>
<i>Oyá gameô é quem vem trabalhar</i>	<i>Lê lê lê rê</i> <i>Lê le lê lêuá</i>

Os tambores não cessam durante a evocação de *Iansã*, Pai Beto canta um ponto seguido do outro, os filhos de santo repetem ou respondem os versos, enquanto dançam e circulam o salão. Até o momento em que as entidades começam a incorporar nos seus médiuns, então são elas, as divindades, que dançam entre os seus devotos. *Iansã* é a única entre os orixás que domina os *eguns*, por isso, quando ela é evocada, as luzes do terreiro são apagadas. Pai Beto explica que *Iansã* é purificadora dos *eguns*, desse modo, quando se apaga as luzes, os *eguns* se aproximam, por que vivem no escuro, então a orixá chicoteia com seu *eruexim*, espécie de espanta mosca feito de rabo de cavalo, os espíritos para afatá-los.

Quando finalizou os *pontos*, Pai Betos saudou três vezes a orixá e falou “*bate uma macumba pras Iansãs que tiverem em Terra ir olô*”. Desse modo, as percussões tocaram o Balé de *Iansã* e as entidades começaram a desincorporar, sem ser entoados cânticos.

Exclamando: *Kaô cabecilê, Xangô!* Pai Beto deu início aos cânticos para esse orixá. Os filhos de santo “batem cabeça” e beijam a mão do sacerdote em reverência ao dono do *ilê* e *orixá de cabeça* do pai de santo.

TABELA 54

## Ele é o Xangô das almas

Pai de santo	Filho de santo
<i>Ele é o Xangô das almas</i>	<i>Ele é o Xangô das almas</i>
<i>Ele é o Xangô das almas</i>	<i>Ele é o Xangô das almas</i>
<i>Almas, ó minhas almas</i> <i>Xangô Agodô, ô venha me valer</i>	<i>Almas, ó minhas almas</i> <i>Xangô Agodô, ô venha me valer</i>

Após esse *ponto*, Pai Beto não cantou *ponto* de *oló* para Xangô e saudou Iemanjá. Sua saudação é *odô siaba Iemanjá!* Os filhos de santo repetem a saudação e o pai de santo canta:

TABELA 55

## Olha gamoa euê

Pai de santo	Filhos de santo
<i>Olha gamboa euê</i>	<i>Olha gamboa euá</i>
<i>Olha gamboa euê</i>	<i>Olha gamboa euá</i>
<i>Iemanjá oci</i>	<i>Já orou</i>
<i>Iemanjá sobá</i>	<i>Já orou</i>
<i>Egunité</i>	<i>Já orou</i>
<i>Michela, michela, michela iaô</i>	<i>Michela, michela, michela iaô</i>
<i>Michela, michela, michela iaô</i>	<i>Michela, michela, michela iaô</i>
<i>Michela, michela, michela iaô</i>	<i>Michela, michela, michela iaô</i>

O sacerdote associa a palavra “*gamboa*” a “*camboa*”, que ele aprendeu com o avô, pescador, que era um tipo de pescaria. Então ele associa o significado das duas palavras ao domínio dessa orixá. Esse *ponto* é acompanhado pelos *elus* e o *agogô*, que tocam ritmo de Baque virado (FIG. 33).

Pai Beto cantou apenas esse *ponto* para Iemanjá. Quando o finalizou, saudou Orixála, sem entoar o *ponto* de *oló* de Iemanjá. Pai Beto saúda o orixá: *Êpa Orixála!* Os filhos de santo respondem e ele inicia o cântico:

TABELA 56

## Onissáué saulajé

Pai de santo	Filho de santo
<i>Onissáurê saulaxé</i>	<i>Onissáurê saulaxé</i>
<i>Onissaurê oderia omã</i>	<i>Onissaurê oderia omã</i>
<i>Onissaurê saule axé babá</i>	<i>Onissaurê saule axé babá</i>
<i>Onissaurê oderiaomã</i>	<i>Onissaurê oderiaomã</i>
<i>Babássaurê saulaxé</i>	<i>Babássaurê saulaxé</i>
<i>Babássaurê oderiaomã</i>	<i>Babássaurê oderiaomã</i>

<i>Babássaurê saulaxé babá Babássaurê oderiaomã</i>	<i>Babássaurê saulaxé babá Babássaurê oderiaomã</i>
<i>Orixalá dai-me axó ilê</i>	<i>Axóilê eré Axóielê Orixalá</i>
<i>Axóilê eré</i>	<i>Axóielê Orixalá</i>
<i>Orixalá dai-me axóilê</i>	<i>Axóilê eré Axóielê Orixalá</i>
<i>Axóilê eré</i>	<i>Axóielê Orixalá</i>

Pai Beto diz que esse *ponto* pede a Oxalá (Orixála) paz, harmonia, proteção, abundância, alimentação, saúde, por isso que ele é importante. O *ponto* é acompanhado pelos padrões rítmicos em compasso composto, executados pelos *elu* e *agogô*, apresentados na (FIG. 65).

*Orixála* não incorpora nos *toques*, apenas quando o filho sai da *obrigação de feitura de santo*, por isso não são cantados *pontos* específicos de *oló* para esse orixá.

Para encerrar o *toque* de orixá, Pai Beto pediu proteção, paz, saúde e *axé* ao orixá, e cantou “hino da umbanda”. O babalorixá cantou os dois primeiros versos, logo em seguida, todos os filhos de santo cantaram junto com ele, em um momento de celebração:

“Hino da umbanda”  
*Refletiu a luz divina  
 com todo seu esplendor  
 é do reino de Oxalá  
 Onde há paz e amor  
 Luz que refletiu na terra  
 Luz que refletiu no mar  
 Luz que veio, de Aruanda  
 Para todos iluminar  
 A Umbanda é paz e amor  
 É um mundo cheio de luz  
 É a força que nos dá vida  
 E a grandeza nos conduz.  
 Avante filhos de fé,  
 Como a nossa lei não há,  
 Levamos ao mundo inteiro  
 A Bandeira de Oxalá !  
 Levamos ao mundo inteiro  
 A Bandeira de Oxalá !*

**III PARTE**  
**MÚSICA, RITUAIS E INTERSECÇÕES**

## CAPÍTULO 5

### A música no *Ilê Axé Xangô Agodô*

Neste capítulo, apresento os aspectos diretamente relacionados ao contexto musical do *Ilê Axé Xangô Agodô*. Durante a pesquisa, pude perceber as relações intrínsecas da música com os rituais da casa e compreender como ela está organizada. Essa experiência foi auxiliada pelo *ogã* da casa, Netinho, que se dispôs a me ensinar os ritmos e as técnicas de execução do *elu*. Em alguns momentos aceitei o convite para tocar nas cerimônias públicas, o que me ajudou a compreender a forma de execução dos instrumentos de percussão e as passagens em que a música é, ou não, utilizado durante o ritual. Neste sentido, apresento o resultado das minhas observações e a experiência do *Ogã Netinho*, à luz de algumas teorias da etnomusicologia.

A minha primeira visita ao *Ilê Axé Xangô Agodô* no dia 08/01/2010 coincidiu com um dia de festa, que comemorava a *saída de iaô* de uma filha de santo que estava fazendo sua *obrigação* depois de sete anos de *feitura*, ou seja, estava apta a se tornar *ialorixá* (mãe de santo). Não me prenderei à descrição desta festa, mas o primeiro aspecto que despertou minha atenção, como músico, foi a variedade de ritmos executados pelos percussionistas. Pude perceber que a mudança de ritmo não ocorriam porque se cantava para entidades diferentes ou seja, mesmo evocando ou homenageando a mesma entidade, os ritmos variavam conforme o *ponto* que era cantado. Do mesmo modo, algumas vezes, o ritmo se mantinha, enquanto os diferentes cânticos para as entidades eram entoados em sequência.

Depois de frequentar algumas cerimônias públicas, como observador, me reaproximei de Pai Beto e pude conhecer melhor o *Ogã Netinho*. Desse modo, estreitaram-se laços de confiança recíprocos, ao ponto de me sentir à vontade para pedir que participassem de entrevistas e que me explicassem sobre os rituais e suas músicas. Em relação aos ritmos, Netinho sugeriu um esquema de aulas a serem realizadas regularmente. Essas aulas dependiam da permissão do pai de santo, para utilizar o espaço físico e os *elus* da casa, em dia e horário em que não fosse realizado nenhum ritual. Porém, Pai Beto advertiu que, antes de começar as aulas, era necessário consultar o jogo de búzios para saber se o orixá que rege a casa – *Xangô* – permitiria que eu tocasse os tambores sagrados. Também era necessário saber se eu teria mediunidade para ser *ogã*, pré-requisitos importantes para o acesso aos *elus*, pois os tambores são consagrados às entidades e só os *ogãs* podem tocá-los.

Com a confirmação de minha mediunidade e a permissão de *Xangô*, eu passei a ser considerado um aprendiz de *ogã*, mesmo sem me iniciar na casa. Bem como, também obtive a permissão do pai de santo para aprender os ritmos, tocar os *elus* e acompanhar Netinho durante algumas cerimônias. Netinho sugeriu que as aulas fossem nas segundas-feiras, que não fossem antecedidas por festas na casa, pois essas exigiam bastante do seu físico e de sua energia. Além disso, esse dia é reservado apenas para limpeza da casa e dos altares, e não ocorrem trabalhos espirituais.

Essa experiência levou-me a outras questões importantes sobre a música no *Ilê Axé Xangô Agodô*, bem como em outras casas. A primeira está relacionada ao papel do músico na estrutura dos rituais e no contexto religioso; a segunda se refere à representação do tambor para a religião. Estas questões serão abordadas mais adiante, no entanto, na minha interpretação, elas estão ligadas aos aspectos ligados à função da música, no geral e especificamente para esta religião.

O etnomusicólogo, Alan Merriam (1964), se refere à função da música do seguinte modo:

Função, em particular, não pode ser expressada ou mesmo entendida do ponto de vista da avaliação popular – tais avaliações, nós agruparíamos sob o título de ‘conceitos’. O sentido o qual nós usamos esse termo, então, refere-se ao entendimento do que a música faz para os seres humanos, avaliada pelo observador externo que procura aumentar sua gama de compreensões por estes meios. [...] ‘função’ diz respeito às razões para o emprego [da música] e, em particular o propósito amplo que ela serve (MERRIAM, 1964, p. 210) [tradução minha]<sup>42</sup>.

Desse modo, Merriam (1964) enumera dez funções da música que podem ser aplicadas às sociedades em geral. Como *outsider*, pude destacar cinco destas funções para refletir sobre a música no meu campo empírico:

- “Função de resposta física”<sup>43</sup> (MERRIAM, 1964, p. 223) [tradução minha] – É comum a ideia de que a música é um agente que, em alguns casos, conduz à incorporação. A questão que trago não é sobre quais mecanismos a música age no indivíduo para levá-lo ao transe, pois, sabe-se que ela ajuda a criar um ambiente que propicia a concentração do médium, mas sobre a posição da música em relação aos

<sup>42</sup> Function, in particular, may not be expressed or even understood from the standpoint of folk evaluation – such evaluations we would group under the heading of “concepts”. The sense in which we use these terms, then, refers to the understanding of what music does for human beings as evaluated by the outside observer who seeks to increase his range of comprehension by this means [...] “function” concerns the reasons for its employment and particularly the broader purpose which it serves.

<sup>43</sup> The function of physical response.

outros elementos do ritual. Infelizmente, não pude investigar afundo essa questão, para não correr o risco de me distanciar do objetivo do trabalho. Porém, a partir da minha experiência com outros praticantes do culto, pude presenciar incorporações de guias de umbanda, fora do ambiente religioso. No *Ilê Axé Xangô Agodô*, em conversa com o pai de santo, ele afirmou que não era necessário toque (música) para que ele incorporasse seu *mestre* de jurema, bastava sentir a necessidade de evocá-lo. Na mesma fala, Pai Beto observou que o mesmo não seria possível em relação ao orixá, pois esse se encontra em um plano superior aos guias. Duas questões devem ser observadas, a primeira é a hierarquia entre as entidades. A segunda é a relação entre o *médium* e a entidade. Os guias são cultuados como espíritos de homens e mulheres que desencarnaram, os quais, mesmo sendo considerados espíritos “evoluídos”, ainda estão próximos ao plano terrestre. Na visão *insider*, a incorporação dos guias depende também de outros fatores, como por exemplo, se o médium está de “corpo sujo”, ou seja, se ele ingeriu bebida alcoólica, ou manteve relações sexuais antes da sessão. Mesmo no ambiente da cerimônia, esses fatores impossibilitariam a incorporação. Por outro lado, o médium pode estar indisposto a incorporar ou em uma situação que não o remeta à questão, e mesmo assim o guia se manifestar. Essas observações podem abrir o campo de visão do pesquisador para que ele observe a música com a mesma importância que os outros elementos que compõem o ritual;

- “Função de continuação e estabilidade da cultura”<sup>44</sup> (MERRIAM, 1964, p. 225) [tradução minha]– O autor afirma que a música é um veículo da História, mito e lenda. No caso, dos *pontos* entoados nos *toques* de jurema e de orixá, sobretudo no primeiro, são músicas que contam as histórias dos *mestres* e em muitos casos são eles mesmo, incorporados nos seus *médiuns*, que voltam para contar suas histórias e perpetuar sua “ciência”;
- “Função de contribuição de integração da sociedade”<sup>45</sup> (MERRIAM, 1964, p. 226) [tradução minha] – Uma das características que mais se destacam no culto do *Ilê Axé Xangô Agodô* é sua coletividade. Mesmo quando o ritual é voltado para um filho de santo, é necessária a presença de outros, pois, como foi visto, existem membros do grupo específicos para determinadas funções, por exemplo, fazer o sacrifício, colher as ervas ou tocar os *elus*. O cântico é uma atividade coletiva. Lembro-me, em especial, do *Ogã Netinho*, quando perguntei que *ponto* de orixá lhe era mais significativo. Ele

<sup>44</sup> The function of contribution to the continuity and stability of culture.

<sup>45</sup> The function of contribution to the integration of society.

respondeu que era o “Hino de umbanda”, cantado no fim do *toque* de orixá. Ele afirma “*Que, por mais que um não fale com o outro, mas todo mundo se dá as mãos, naquela hora de fé e amor, e todo mundo reza junto, louva junto*”.

- “Função de comunicação”<sup>46</sup> (MERRIAM, 1964, p. 223) [tradução minha] – O autor adverte que essa é uma questão problemática, pois não se sabe o que a música comunica, nem como, ou para quem, pois a música não é uma linguagem universal, pelo contrário, ela é moldada pela cultura a qual pertence. No caso da música do *Ilê Axé Xangô Agodô*, essa questão se coloca no outro lado da moeda, da questão sobre a incorporação, discutida no primeiro tópico. Nas conversas com os integrantes da casa, percebe-se que existe uma visão de que a música age sobre a entidade, indo chamá-las para a cerimônia e para que elas se manifestem através da incorporação, principalmente os orixás. Nesse caso, pode ser feito um paralelo entre o *Exu* orixá, que também tem a função de buscar as entidades e levá-las ao mundo espiritual. É a música que vai evocá-las, dar o sinal para que elas se aproximem. É importante observar que não é qualquer instrumento, percussionista ou música. Devem-se entoar os cânticos específicos para as entidades, os tambores têm que passar por rituais para serem sacralizados, assim como os músicos têm que ter a mediunidade e serem iniciados como *ogãs*.

Merriam (1964) também propõe três níveis de análise para o estudo da música, que se baseiam na “conceptualização da música, comportamento em relação à música e o som musical em si mesmo” (*ibid.*, p. 32, tradução minha)<sup>47</sup>. De acordo com o autor, o indivíduo deve, antes, criar conceitos considerando o comportamento que irá produzir a música, o que a música é ou deveria ser, a distinção entre música e barulho, as fontes que elaboram a música e a habilidade individual do músico. O conceito vai além do comportamento, o qual se divide em comportamento físico, social e verbal.

Segundo Merriam (1964), o comportamento físico se divide em duas partes, o comportamento físico necessário para produzir o som, como postura e tensões físicas; e a resposta física dos organismos individuais aos sons. O comportamento social também se divide entre o comportamento requerido do indivíduo por que ele é músico e de um que não é. O comportamento verbal diz respeito às construções verbais sobre o sistema musical em si. Desse modo, Merriam (1964) afirma que sem comportamento não existiria o som. O som em

<sup>46</sup> The function of communication.

<sup>47</sup> Conceptualization about music, behavior in relation to music, and music sound itself.

si tem estruturas que podem ser sistemas, os quais não existem sem os seres humanos, desse modo, o “som musical deve ser considerado como um produto do comportamento de quem o produz” (*ibid.* p. 32, tradução minha)<sup>48</sup>. O autor adverte que, na prática, esses elementos são indivisíveis e que os apresenta separados a fim de enfatizar as partes do todo.

Para Merriam (1964), o produto musical é constantemente julgado, tanto pelo ouvinte, quanto pelo performer, se ambos julgarem que o produto obteve sucesso, dentro dos critérios culturais a respeito da música, esses conceitos são reforçados e reaplicados no comportamento, e surge como som musical. Caso contrário, os conceitos devem ser modificados a fim de alterar o comportamento e produzir diferentes sons, os quais o performer espera que estejam mais próximos do que se julga ser mais apropriado à música da cultura. O constante processo de troca entre o produto e o conceito é o que conta tanto para mudança e estabilidade de um sistema musical, bem como também representa o constante processo de aprendizado entre o músico e o não músico.

Em relação à música do culto da jurema, o que pude perceber, é que, assim como seu ritual, ela também sofreu mudanças a partir do contato com a umbanda. Estas reelaborações reforçam o caráter dinâmico do culto e demonstram como se procedem as negociações dos elementos musicais dentro deste novo contexto. Segundo Salles (2004),

A maior parte deste repertório deriva das tradicionais mesas de Catimbó. Com a penetração da Umbanda no universo da Jurema, esses cânticos, antes entoados ao som do maracá, ganharam o acompanhamento dos ilus e do triângulo, o que lhes conferiu uma singular sonoridade [...] De todo o impacto que a gira causou no cenário religioso de Alhandra, desde a dança, o colorido dos ‘trajes’ das filhas-de-santo, entre outros, nada foi tão marcante quanto a presença deste instrumento [o ilu] [...] Assim, ao ser submetida ao processo de reelaboração que perpassa todo o culto, essa música solidifica-se junto ao ‘novo’, adquirindo validade renovada, e conferindo, do mesmo modo, singularidade à Umbanda (*ibid.*, p. 4 – 10).

Segundo o etnomusicólogo Bruno Nettl (2006), a etnomusicologia se concentrou nos estudos sobre mudanças nos contextos musicais após os anos de 1950, quando “surgiram diferentes perspectivas teóricas para lidar com questões como: o que muda (ou é mudado)? Como abordar os vários tipos de mudanças? O que faz com que as pessoas mudem (ou não) sua música? Como a mudança musical se relaciona com a mudança cultura?” (*ibid.*, p. 14). Estas eram questões vigentes que ainda se aplicam ao contexto atual do culto à jurema, principalmente quando se tem em vista que o tema não foi aprofundado a partir desta perspectiva.

---

<sup>48</sup> Musical sound must be regarded as the product of the behavior that produces it.

Sônia Chada (2002) estudou a mudança cultural dentro do contexto das religiões afro-brasileiras, mais especificamente o candomblé de caboclo. Apesar de ser um contexto religioso próximo ao da jurema, pois a autora cita o uso da bebida de jurema e cânticos de louvação à jurema, porém, ela não cita a presença dos *mestres*. Chada (2002), afirma que existe certa flexibilidade no culto ao *caboclo*, que permite a criação ou alteração da estrutura e adaptação do repertório do ritual. Desse modo, evidencia-se a importância do estudo da cultura musical do culto da jurema e entender suas relações com os outros cultos afro-brasileiros.

Para Nettl (2006), quando se fala em mudança musical, essa se refere a mudanças fundamentais no estilo musical – “regras de composição ou nas características abstratas da música, em contraste com o conteúdo [...] mas que não sejam grandes o suficiente para permitir que se diga que houve uma mudança no repertório, a troca de uma música pela outra (*ibid.*, p. 27). São questões estatísticas como, por exemplo, “mudanças de acordes menos dissonantes para mais dissonante; sessões curtas de desenvolvimento para sessões mais longas e de registros médios para agudos” (*ibid.*, p. 27).

Segundo o autor,

Se a mudança de estilo supõe que algo reconhecível tem que ser mantido, pode ser que isso seja um elemento simbolicamente importante, para que a associação com o grupo social seja mantida. [...] Logo, ao estudar a mudança estilística, devemos procurar os elementos que mantêm a unidade ao longo do tempo. Tenho a impressão de que quanto mais radicais forem as mudanças em um estilo musical, mais significativos são esses fatores, às vezes obscuros que garantem a continuidade (*ibid.*, p. 27-28).

De acordo com o modelo tripartite de Merriam (1964), Nettl (2006) coloca que, na opinião dele, o conceito é anterior ao comportamento e o som, e cita exemplos de mudanças no contexto cultural e social da música. Não cabe aqui uma descrição dos exemplos citados por Nettl (2006), mas ele explica que “as pessoas sacrificam as idéias tradicionais sobre música a fim de preservar os aspectos importantes do seu estilo musical” (*ibid.*, p. 32). O autor observou que as ideias e as mudanças relacionadas à música ocorreram para preservar o som musical.

As características observadas na música do culto da jurema no *Ilê Axé Xangô Agodô* apontam para um quadro de mudança estrutural e a inserção de um repertório de *pontos* para *Exu*, que são os mesmos cantados no ritual para os orixás; e cânticos para *Pombogira*. Como já foi mencionando, essas entidades não faziam parte do contexto do culto de catimbó. Outras mudanças estruturais na música são percebidas a partir do acompanhamento dos cânticos pelo

*elu* e compartilhamentos de instrumentos musicais e ritmos entre as duas cerimônias. Essas características refletem as mudanças ocorridas na estrutura do culto, de modo mais amplo, observadas a partir do contato do catimbó com o candomblé e umbanda.

Entende-se que as mudanças musicais também fazem parte das negociações que o grupo elabora no âmbito dos conceitos relacionados à sua música. Acredito que os processos envolvidos nessas negociações podem ser compreendidos a partir da observação da perspectiva histórica das mudanças no culto da jurema, de modo que possam esclarecer quais os elementos são mais estáveis e os que são mais possíveis de ser modificados. No entanto, o esforço de buscar esses elementos históricos extrapolariam os objetivos deste trabalho.

### • O desenvolvimento de um ogã

Nesta parte, apresento as formas de iniciação do músico na doutrina da casa. A base para esta descrição foi a iniciação de Netinho, obtida a partir de conversas informais e entrevistas semiestruturadas com o *Ogã Netinho* e com o pai de santo. Deve-se observar que os rituais de iniciação são de acesso restrito aos participantes da casa. Netinho foi iniciado em janeiro de 2010. Até a conclusão dessa pesquisa, ele era o único *ogã* que passou pelo ritual de iniciação, apenas para o orixá. Segundo o *Ogã Netinho*, o músico no ritual de jurema é chamado de *curupiro*, e o instrumento é o mesmo *elu* utilizado no culto aos orixás.

Como vimos, a casa pratica dois rituais de iniciação diferentes, um para jurema outro para orixá. Segundo Netinho, os rituais de iniciação para os músicos são iguais aos dos outros filhos de santo, porém, os elementos utilizados são específicos para seu cargo. Os materiais e a forma de iniciação dos *ogãs* são mantidos em segredo. Só tive acesso aos aspectos gerais dos rituais, que marcam sua inserção e amadurecimento dentro de sua religião.

A primeira forma de inserção religiosa de qualquer pessoa que queira fazer parte da casa é saber qual é seu *orixá de cabeça*. Uma das formas de se conhecer o orixá que rege a pessoa é através do jogo de búzios<sup>49</sup>, que também são chamados de *deloguns*. Segundo Pai Beto,

*Os deloguns são os olhos do babalorixá. É através do jogo, o delogun, tudo, sagrados, e aí vai ser colocado o jogo lá, e vai ser visto tudo: que tipo de*

---

<sup>49</sup> Os búzios são conchas de caramujos, que têm um lado com uma abertura natural e outro é quebrado. A composição do jogo muda entre as pessoas que têm o dom de manipular este jogo. O jogo de Pai Beto é composto por treze conchas pequenas e três grandes, algumas moedas e pedras. O babalorixá segura o grupo de conchas entre as mãos fechadas e o sacode, largando-as em um espaço delimitado pelos seus colares sagrados, dispostos sobre uma mesa, a fim obter respostas das entidades às suas perguntas.

*mediunidade você tem, quais são seus orixás, quais são seus guias, e dependendo da cultura, se é Ketu, se é Angola, se é Gêge, se é umbanda.*

Pai de santo interpreta a disposição das conchas ao cair na mesa e indica qual orixá rege a pessoa. Além de saber qual é o *orixá de cabeça* do indivíduo, os búzios são jogados para saber qual o *Exu*, guia da jurema e qual é o tipo de mediunidade do indivíduo.

No *Ilê Axé Xangô Agodô*, o *ogã* não pode incorporar. Essa é uma questão determinante para que o indivíduo se desenvolva nessa função. Um dos filhos de santo da casa, por exemplo, toca nas cerimônias com Netinho, domina a técnica do instrumento e conhece os ritmos e cânticos, mas possui a mediunidade de incorporação. De acordo com as normas da casa, ele tem permissão de tocar os *elus*, enquanto não incorporar durante uma sessão. Caso venha acontecer, a partir de então ele passa a integrar a *gira*, junto com os outros filhos de santo.

*Ogã Netinho* relata que o pai de santo fez alguns testes com ele para ter certeza que ele não poderia incorporar. Por exemplo, logo que passou a fazer parte da casa, Netinho se juntava à *gira*. Em alguns momentos, o pai de santo se aproximava dele e tocava a *campa* (sineta), para tentar induzi-lo ao transe, porém Netinho não esboçou nenhuma reação. Segundo Netinho, “*o dom do ogã é incorporar os outros, chamar os orixás, os guias de jurema, as entidades pra vir em terra. Tanto vir, como mandar subir [desincorporar]*”, através da percussão e do canto. No entanto, a função do canto na casa é exercida principalmente pelo pai de santo. Caso ele se retire para se concentrar na incorporação outros filhos de santo iniciados assumem a função. Netinho se concentra principalmente na execução dos ritmos e canta poucas vezes.

Depois de os búzios revelarem quais são seus orixás e indicarem sua aptidão para o cargo de *ogã*, o indivíduo recebe permissão de tocar os *elus* e acompanhar os cânticos nas cerimônias. Porém, ele ainda não é considerado um *ogã*. Esse período inicial é importante para que ele aprenda todos os ritmos executados durante cerimônias e se acostume com suas dinâmicas, ou seja, as partes em que as percussões acompanham o cântico, quando têm que parar, quando tocar mais rápido ou devagar, com maior ou menor intensidade e quando *virar* o toque. Essa expressão é utilizada por Netinho e os outros músicos para indicar a mudança de padrão rítmico durante a cerimônia, geralmente essa mudança é feita sem pausas entre um padrão e outro, os ritmos são tocados em sequência.

Ainda no início de seu desenvolvimento e aprendizagem, o músico passa pelo ritual de *lavagem de cabeça*. Segundo Pai Beto, esse ritual,

*Seria o primeiro passo, a gente vê que o filho tá se firmando, aí vai fazer uma lavagem de cabeça, purificar orí, trabalhar o orí, limpar o orí, aproximar o orixá, e vai usar uma conta<sup>50</sup> de firmação, uma conta de proteção do orixá. Uma conta que identifique o filho na casa com a cor do orixá, a conta identifica de quem você é o filho.*

A *lavagem de cabeça*, ou do *orí*, é feita especificamente para os orixás, com infusão de ervas que pertençam ao *orixá de cabeça*<sup>51</sup> do indivíduo. O *orí* é a região que fica no alto da cabeça, onde se concentra a força espiritual do indivíduo, e por onde se faz a ligação das pessoas com as entidades. Desse modo, dá-se o primeiro passo para firmar as forças do orixá consigo. As *contas*, assim como os outros objetos ritualísticos, são pontos de concentração das forças das entidades e de identificação das entidades.

O princípio das práticas rituais é o mesmo, com prescrição de limpezas espirituais e banhos para abertura de caminhos espirituais, tanto nos trabalhos da jurema quanto nos de orixás, e para todos os filhos de santo. Depois desses rituais, o desenvolvimento na jurema segue por um processo diferente do orixá. Na doutrina de jurema, o neófito passa pelo processo de banhos, desenvolvimento mediúnico durante as sessões semanais e *semeamento de jurema*. Na doutrina do orixá, após os banhos e *lavagem de orí*, o integrante passa pelo *borí* e a *feitura de santo*.

Com relação à iniciação no orixá, os *ogãs* não passam pelo ritual de *borí*. Netinho não soube explicar o porquê esse ritual não se aplica ao *ogã*, nem à *eked*. No entanto, Pai Beto explica que o *borí* é

*Uma cerimônia de purificação que aplaca a cólera do orixá, aproxima o orixá da cabeça do filho e como é uma cerimônia de purificação, **ela prepara o médium, o seu caminho, facilitando-se assim as incorporações**, o desenvolvimento, os trabalhos. E tem vários tipos de borís. Se tem borí de saúde, borí d'água e tudo mais [grifo meu].*

Esse ritual se aplica aos filhos de santo que incorporam. Segundo Netinho, esses filhos de santo são preparados para que no futuro possam ser pais ou mães de santo, enquanto que não é usual que o *ogã* assuma essa função, mantendo-se no seu cargo.

O músico passa a ser reconhecido como *ogã* depois que um dos orixás do pai de santo confirma suas qualidades de *ogã*, seu dom, como diz Netinho. Essa confirmação pode ser feita através do jogo de búzio ou quando o orixá está incorporado no pai de santo. Nesse momento,

<sup>50</sup> As contas são os colares que identificam os orixás dos integrantes do culto.

<sup>51</sup> Assim como os domínios da natureza, cada orixá também tem domínio sobre determinadas ervas, minerais, partes do corpo, animais e dias da semana, ou seja, os orixás estão relacionadas a todos os aspectos da vida de quem acredita neles.

a entidade saúda o músico e estende as mãos, elevando-as. Esse sinal é um convite. O orixá está convidando o músico a ser seu *ogã*. Caso o músico aceite, dois filhos da casa dão os braços e o músico se senta, então ele é levado aos quatro cantos da casa, com o orixá dançando a sua frente e é suspenso. A partir desse momento ele pode ser reconhecido pelo cargo. Desse modo, ser *suspenso* significa ser escolhido pelo orixá, torna-se seu servo, embora não exclusivamente dele. No caso do *ogã*, ele toca para todas as outras entidades, mas em especial para o que lhe escolheu.

Netinho foi *suspenso* pelo *Xangô* de Pai Beto. Ele conta que

[Netinho]: - *Já fazia uns dois anos, quase perto de três, já. Tava tocando lá e nada de nenhum orixá me suspender, e nada, e nada, e nada... Ai, painho*  
 [Pai Beto] fez: [Pai Beto]: ‘Netinho, já esse tempo todinho, já se passou e nenhum orixá lhe escolheu, eu acho que já sei o orixá que você vai ser *ogã*’.  
*Eu fiz* [Netinho]: *oxe painho! Por quê?* – [Pai Beto]: ‘Eu tive um sonho, indiferente, não sei por que, mas eu vi um negócio muito bonito’. *Eu fiz*  
 [Netinho]: *tá certo... Curious pra Xangô, festa dele. No dia da festa dele, ele*  
 [o orixá Xangô] *vem em terra. Ele pediu pra mim parar de bater [tocar] e me suspendeu, fez...* [nesse momento, Netinho fez o gesto de suspender um pouco a mão] *me fazendo o convite, pra mim ser o ogã dele. Ai, eu fiz...*  
 [sinal positivo com a cabeça] *aceito. Me levou nos quatro canto da casa, saudou, mandou eu me sentar no trono dele, todo mundo me tomou a bênção, dancei com o orixá, dancei com Xangô, ele mandou eu voltar pro meu lugar, lugar de ogã, e bater pra ele.*

Depois de ser *suspenso*, Netinho passou pelo ritual de *assentamento de Exu*. Esse ritual é realizado antes da iniciação do orixá, e tem o mesmo objetivo de fixar a força de seu *Exu* no indivíduo, para ajudar a protegê-lo e facilitar o contato com seu orixá. Nas cerimônias para *Exu* também são produzidos os *assentamentos*, que são guardados na casa de *Exu*.

Os rituais de iniciação, de jurema ou de orixá, buscam o fortalecimento espiritual do indivíduo e de suas entidades. Estes rituais são chamados de *obrigações*, “que são deveres, encargos, pactos com uma determinada entidade” (SALLES, 2010, p 134). Elas fazem parte do processo de desenvolvimento espiritual que o indivíduo deve submeter-se para que se complete a ligação com o cosmo religioso. Em alguns casos, as entidades cobram essas obrigações, através de má sorte, doenças inexplicáveis, transes involuntários e violentos.

Ao demonstrar amadurecimento em relação à assimilação dos princípios da doutrina, dominar a técnica da percussão e os ritmos, o *ogã* está pronto para os rituais de iniciação na jurema e no orixá. Reforço que Netinho passou apenas pela iniciação de orixás, chamada de *feitura de santo*. Ele se *recolheu* por três dias na camarinha do orixá. Netinho não pode comentar sobre sua *feitura de santo*, por que é segredo da religião, ou como ele me disse “segredo de santo”.

Em entrevista, Pai Beto me explicou o que é *fazer o santo*.

*Seria preparar a cabeça, fazer a cabeça, um ditado popular. O que é preparar a cabeça? Você ia passar pela cerimônia de borí, vai plantar os axés na sua cabeça, né? Fazer a cabeça para o orixá, preparar todo o território para que o orixá assuma de verdade seu orí e você passa, nessa sua obrigação, [...] a ser um... a ser um iaô, seria um iaô. [...] por que, na realidade o que seria fazer a cabeça do filho? Eu ia preparar teu orí, a sua cabeça, para fazer a aproximação do seu orixá com sua cabeça e entregar definitivamente essa região sagrada do alto de sua cabeça, chamada orí, para que o orixá tome conta de verdade. Por que ali vai se plantado os axés, o fundamento da casa que nós trabalhamos é colocado ali, é feita a junção orí e orixá, de verdade.*

Durante o ritual são feitas *oberizações*, pequenos cortes em partes específicas do corpo, onde são implantados os axés da *obrigação*. Os *ogãs* passam por *oberizações* em determinadas partes do corpo, principalmente nas mãos, para proteger contra possíveis problemas espirituais e reforçar sua energia espiritual. Também são realizadas *curiações* (sacrifícios) de aves e animais de quatro patas. As aves são oferecidas a *Exu*, e o sangue do animal de quatro patas para o orixá, que banhará a cabeça do iniciante e as pedras, *otás*, do orixá. Essas pedras e os objetos utilizados durante o ritual: tesoura, faca e outros que são mantidos em segredo, serão colocados em um *alguidar*. Trata-se de um conjunto de objetos ou *assentamento* de orixá do filho de santo. O ritual de iniciação é “um rito de criação: uma nova personalidade está em vias de ser modelada” (BASTIDE, 2001, p. 51).

Na noite do último dia da *feitura de santo*, o filho promove uma festa para celebrar seu “nascimento” religioso. Nessa ocasião o *ogã* sairá da camarinha, agora como um iniciado na religião. Se a festa fosse de um *iaô*, ele sairia da camarinha incorporado com seu orixás, trajando sua indumentária característica (FIG.9). Porém, como vimos, o *ogã* não incorpora seus orixás, então o pai de santo incorpora o orixá que *suspendeu* o *ogã*, para que ele saia com o *ogã* da camarinha e leve-o aos quatro cantos da casa para prestar reverências; em seguida o *ogã* senta-se no trono para que os presentes tome bênção.

A iniciação na jurema é chamada de *tombamento de jurema* ou *semeamento de jurema*. No ritual, o devoto também passa pelo processo de reclusão na camarinha de jurema por um período de pelo menos três dias, para que ele possa receber as energias de seus guias da jurema: *Exus, Pombogira, caboclos e caboclas de pena* (chamados de *tapuias*), *pretos-velhos, mestres, povo do oriente, príncipes, princesas e povo da Bahia*.

Durante o período de clausura para jurema, também são feitas *oberizações* onde são colocadas sementes desta árvore para “plantar” as forças que ela representa. Esse ritual remete

à implantação de sementes no corpo dos mestres, citado por Cascudo (1978), no antigo catimbó. Porém as sementes não eram implantadas através de incisões. Também são feitas *curiações* de aves e animais de quatro patas, para *Exu* e para os guias de jurema. O sangue simboliza vida e força que darão energia ao indivíduo e suas entidades.

Ainda durante o período de reclusão, são preparados fetiches para os *mestres* da jurema do indivíduo. Esse elemento simbólico é chamado de *tronqueira*, pedaço de tronco da árvore da jurema, dentro de um alguidar de barro, no qual o mestre deposita seus objetos, por exemplo, bengala, chapéu, cumbuca para bebidas e facas. Um pouco do sangue dos animais também será colocado nesse fetiche. As *tronqueiras* têm o mesmo significado para jurema que os *assentamentos* para os orixás.

Ao finalizar o ritual de camarinha, o juremeiro também promove uma festa para concluir sua *obrigação*, chamada de “festa de *semeamento* de jurema”. O *mestre* da casa é quem apresenta o iniciado e o leva aos quatro cantos da casa, assim como os orixás. No entanto, até a conclusão desta pesquisa, o *Ogã Netinho* ainda não tinha sido iniciado na jurema.

O *elu* também passa pelo ritual de consagração a um orixá, ou seja, ele deixa de ser um instrumento comum, no qual qualquer pessoa pode tocar, para se tornar um objeto de culto em que apenas os *ogãs* podem tocar. Para tocar o tambor, o *ogã* também não pode estar de “corpo sujo”. O tambor permanece coberto, quando não está sendo utilizado, pois não é mais um instrumento comum, ele passa a fazer parte de um sistema em que se ligam o orixá ao seu *ogã*. Apenas o músico iniciado (*ogã*) tocando um *elu* preparado (iniciado) tem a qualidade de chamar as entidades.

Netinho explicou como um *elu* pode ser *preparado*:

*Dependendo como seja ele [o elu], sabe? pode se pegar o couro, o couro do elu. Num tem aqueles banhos, que o pai de santo passa? Tem um banho já preparado, assim, ou então se prepara, pra botar aquele couro dentro, aí, bota em cima do elu, aí fica tudo firmado, aceso [velas], e aquele bicho, o bicho que é cortado na obrigação do ogã passa por cima do elu, ali consagra a mão do ogã e o elu. É toda uma ciência.*

O *elu* utilizado nos rituais difere do atabaque utilizado nos rituais de candomblé. Os dois *elus* utilizados no *Ilê Axé Xangô Agodô* são membranofones simples, cilíndricos, feitos de canos de PVC (FIG.15). A parte de cima é colocada uma pele de caprinos, a qual é presa por um aro de ferro, o aro é puxado para baixo por parafusos que passam por pequenas chapas de metal, presas no corpo do tambor, e que servem para afiná-lo. Na base do cano, são pregados três pedaços de madeira que servem para sustentar o tambor. No período final de

minha pesquisa de campo, começou-se a utilizar tambores feitos de madeira de macaíba, fabricados por Fernando, que começou a se iniciar como *ogã*. Segundo o *Ogã Netinho*, o som do *elu* de macaíba e de PVC são diferentes, bem como a forma de extrair o som dos tambores. Ele explica que:

*O elu de macaíba solta o som com mais facilidade e o elu de cano não, ele é mais preso, o som. E como o elu de cano, o som dele é mais preso, a pessoa tem que por mais força, tem que botar mais dedicação pra aprender, pra tirar som, sabe, totalmente. O elu de macaíba não. O elu de macaíba mesmo, ele já é o instrumento usado, não é nem pela a gente assim, esse instrumento já vem da África [...]. Ele é – muita gente não conhece e fala mal da nossa religião por conta disso – O nome dele mesmo em iorubá se chama macumba, que é um instrumento de percussão de religião de matriz africana, vulgarmente conhecido como elu e os atabaques.*



FIGURA 15 – Netinho tocando *elu* de PVC.

### • Ritmos e a forma de transmissão

A variedade é a característica que se sobressai no aspecto rítmico da casa. Diferente de outras casas que tive contato, antes de iniciar a pesquisa, no *Ilê Axé Xangô Agodô* não existe apenas um ritmo predominante em suas cerimônias. No total são executados dezessete ritmos, dos quais quatro deles apresentam variações: Angola; Balé de *Iansã*; Baque virado e Ijexá. Alguns dos ritmos estão ligados exclusivamente a uma cerimônia. É o caso do Coko, Coko dobrado, Pancada de índio e Toque de subida de cabocla, que são executados apenas nos toques de jurema. Por outro lado, os ritmos Toque para *Oxalá*, Alojá para *Oxalá*, Ijexá e Balé

de *Iansã* são executados apenas nos *toques* para os orixás. Essa divisão denota as características individuais das cerimônias, enquanto os outros – *Alojá* de *Exu*, Angola, Pancada leve, Baque virado, Coro dobrado, Nagô, Maculelê, Samba e Toque para louvação – demonstram a intersecção entre os cultos.

O meu processo de aprendizado destes ritmos se deu através de aulas semiestruturadas, com o *Ogã Netinho*. A proposta de aulas a parte das cerimônias foi sugestão do próprio Netinho. Mesmos durante as aulas, tive que observar as regras de estar vestido de branco e não estar de “corpo sujo”, pois, como já foi explicado acima, os tambores são instrumentos sagrados e não podem ser tocados de qualquer forma, mesmo não sendo uma ocasião de cerimônia. No total foram cinco aulas semiestruturadas e diversas cerimônias, nas quais pude participar tocando e conseqüentemente recebendo orientações, não apenas sobre os ritmos e como executá-los, bem como o momento de tocar e como proceder durante as cerimônias. Nas cerimônias, Pai Beto, e mesmo suas entidades, mantém uma comunicação gestual com o *Ogã Netinho*, para indicar mudanças no andamento, de ritmos, inícios ou finalizações dos ritmos.

Em entrevistas, o *Ogã Netinho* declarou que teve contato prévio com a prática musical, através da capoeira e banda marcial escolar, que o introduziu nos rudimentos técnicos da percussão, principalmente no primeiro caso. Esse conhecimento ajudou no desenvolvimento da técnica para a execução dos *elus* e no aprendizado dos ritmos das cerimônias no *Ilê Axé Xangô Agodô*, quando ele tocava junto com *ogãs* mais experientes, durante as cerimônias. Em dias que não havia cerimônias, ele aproveitava para treinar os ritmos que havia escutado nas cerimônias. Netinho explicou que, durante os *toques*, o *ogã* mais experiente, que era convidado por Pai Beto, virava de costa para ele e não o deixava ver suas mãos. Desse modo, Netinho se guiava pelos sons graves e agudos do *elu*. Durante seus treinos ele procurava reproduzir os ritmos e ajustá-los à técnica que havia aprendido anteriormente.

Essa experiência levou Netinho a me ensinar os ritmos através de frases mnemônicas, onomatopeicas, baseadas nos timbres graves e agudos do tambor, que compõem a linha rítmica. Ele sempre me advertia para não tentar imitar os movimentos das mãos dele, mas que eu escutasse as frases, os ritmos executados no tambor e tentasse reproduzi-los de acordo com minha própria divisão entre as mãos. Tendo em vista também que minha mão dominante (usada para iniciar e conduzir os ritmos) é diferente da dele.

Gerhard Kubik (1979) estudou as relações entre os padrões percussivos africanos e brasileiros, que servem como guias para músicos e dançarinos encontrarem o ponto de apoio

rítmico. Segundo Kubik (1979), Kwabena Nketia (1975) chama esses padrões rítmicos de *time lines*, que, segundo Carlos Sandroni (2001), pode ser traduzida como linha guia. Nketia (1975) explica que:

Devido à dificuldade de manter um tempo metronômico subjetivo [...], tradições africanas facilitam esse processo externando o pulso básico. Como já foi apontado, esse pode ser apresentado através de palmas de mão ou através de batidas de um idiofone simples. A linha guia que se relaciona com intervalo de tempo desta maneira tem sido descrita como *time-line* (NKETIA<sup>52</sup> *Apud* KUBIK, 1979, p. 14.) [grifo do autor, tradução minha]<sup>53</sup>

Kubik (1979) afirma que na África as crianças aprendem as linhas-guias através de sílabas mnemônicas ou mnemônicas verbais, para facilitar o aprendizado dos ritmos. Segundo o autor, esse sistema de transmissão pode ser descrito como uma notação oral. Ele também afirma que “na associação das sílabas mnemônicas com os padrões da linha guia, as estruturas rítmicas internas delas se revelam” (*ibid.* p. 14-15, tradução minha)<sup>54</sup>.

Kubik (1979) transcreveu os padrões rítmicos observados na África e no Brasil através de um sistema baseado na articulação das unidades de pulsação e das batidas que compõem as linhas-guias que registrou, ao invés de tentar transcrever a duração das notas, como é o caso da notação ocidental. Nessa forma, a quantidade de pulsações é transcrita através de pontos, enquanto as batidas, dentro das pulsações, que formam as linhas-guias, são registradas com uma letra “X”. Reginaldo Gil Braga (1998) também optou por esse sistema de transcrição para demonstrar os padrões rítmicos do culto afro-brasileiro Batuque jêje-ijexá, em Porto Alegre, RS. A diferença é que Braga (1998) utilizou duas linhas, uma para demonstrar os timbres agudos e outra, os graves das percussões utilizadas no culto.

Carlos Sandroni (2001) estudou as transformações no samba carioca, a partir das fórmulas rítmicas dos instrumentos de acompanhamento, na virada da década de 1930. O autor dedica uma parte de seu trabalho para apresentar as “Premissas Musicais” (SANDRONI, 2001, p. 19), onde ele discute conceitos utilizados para analisar ou caracterizar ritmos afro-brasileiros e africanos. Dentre estes, está o conceito de síncope, o qual, diante das definições apresentadas pelo autor, observou-se que traz a marca da teoria musical ocidental, e que em música, a síncope é utilizada para indicar desvios no transcorrer do ritmo regular, ou

<sup>52</sup> J. H. Kwabena Nketia. *The music of Africa*. London, Victor Gollancz, 1975.

<sup>53</sup> Because of the difficulty of keeping subjective metronomic time [...], African traditions facilitate this process by externalizing the basic pulse. As already noted, this may be shown through hand clapping or through the beats of a simple idiophone. The guideline which is related to the time span in this manner has come to be described as *time-line*.

<sup>54</sup> In the mnemonic syllables associated with time-line patterns their inner-rhythmic structure reveals itself.

seja, cria-se uma oposição entre “ritmo sincopado” e “ritmo regular”, de modo que esse regular seja o mais característico (SANDRONI, 2001). No entanto, o autor questiona a ideia de irregularidade no caso da música brasileira e africana, onde a síncope é a principal característica.

Desse modo, Sandroni (2001) apresenta ideias de pesquisadores que abandonaram conceitos da música ocidental para analisar a música africana, como Mieczyslaw Kolinski, A. M. Jones, Simha Arom e Gerhard Kubik. Segundo Sandroni (2001), Kolinski cunhou os termos “cometricidade” e “contrametricidade” para exprimir o caráter variado do ritmo, que pode confirmar ou contradizer o fundo métrico. Assim, por exemplo,

Nas polirritmias africanas, a métrica seriam as pulsações isócronas que, possibilitando a coordenação do conjunto, às vezes são manifestadas pelas palmas ou pelos passos de dança dos participantes; o ritmo, as durações variadas que constituem cada uma das partes complementares da realização musical [e] a ‘metricidade’ de um ritmo seria pois a medida em que ele se aproxima ou se afasta da métrica subjacente (*ibid.* p. 21).

De modo que, na música da África subsaariana, a ideia de recorrências periódicas de tempos fortes em uma estrutura métrica, que na teoria ocidental é chamada de compasso, também é estranha a essa música (Sandroni, 2001).

Em seu trabalho, Sandroni (2001) utiliza os termos cometricidade e contrametricidade no sentido diferente de Kolinski. Para Sandroni (2001), uma articulação é cométrica quando ocorrer na primeira, terceira, quinta ou sétima semicólcheia do compasso 2/4; e será contramétrica quando ocorrer nas posições restantes – segunda, quarta, sexta e oitava semicólcheia do compasso 2/4 – com a condição de não ser seguida por nova articulação na posição seguinte. Se houver uma articulação na posição seguinte, ela ainda será considerada contramétrica se apresentar algum tipo de marca acentual. É nesse sentido que esses termos serão utilizados neste trabalho.

Acredito que os conceitos citados serão proveitosos para a análise dos ritmos executados o *Ilê Axé Xangô Agodô*. Observou-se que Netinho utiliza frases mnemônicas para repassar e memorizar as linhas-guias, essas frases são cantadas através de sílabas que diferenciam os timbres do tambor e as durações das notas. As semicólcheias que compõem os tempos dos compassos serão consideradas como unidades das pulsações, que formam os padrões rítmicos. Desse modo, a análise dos padrões rítmicos e das batidas que os compõem pode ajudar a compreender as diferenças entre a estrutura das frases mnemônicas em contraste com a execução dos padrões rítmicos.

Nesse trabalho, optei por usar a notação ocidental para transcrever os ritmos tocados no *elu*, *agogô* e *abê*, pois observei que esses podem ser divididos em grupos de semicolcheias. A possibilidade dessa divisão fica explícita quando Netinho executa os padrões rítmicos. Ele adiciona as outras notas que completam os grupos de semicolcheias, as quais são executadas como “notas fantasmas”, usadas para dar apoio rítmico e manter o *quantize*. As exceções são o *Alojá* de *Exu*, *Balé* de *Iansã*, que suas estruturas não são preenchidas por outras semicolcheias; e o ritmo Coro dobrado e *Maculelê*, cujos tempos do compasso se subdividem em *tercinas*<sup>55</sup>. Os padrões rítmicos são executados como frases que se repetem, o que também possibilita, a partir de sua análise, dividi-los em compassos e agrupar as semicolcheias em tempos, externados através das palmas dos filhos de santo, as quais elucidam as divisões rítmicas dos tambores e dos cânticos. Desse modo, a maioria dos ritmos pode se agrupada em compassos de 4/4 ou 2/4, com exceção dos ritmos *Alojá* de *Oxalá*, que se divide em compasso de 6/4 e o *Toque para Louvação*, que se divide em um compasso 6/8.

A forma de percutir o tambor e as diferenças bem definidas entre os timbres também são importantes para a caracterização dos ritmos no *elu*, e conseqüentemente ajuda no bom desenrolar do ritual. O estudo de como tocar o tambor e de obter o som correto – na concepção do *Ogã Netinho* – tomou muitas aulas, mas todo o processo de aprendizado das técnicas se deu junto com a assimilação de algum ritmo executado nos *toques*. Desse modo, antes de seguir para apresentação e análise das transcrições dos ritmos executados na casa, faz-se necessário apresentar as formas que optei para transcrevê-los.

### • **Legenda para transcrições**

Os padrões rítmicos das percussões foram transcritos de acordo com as frases mnemônicas ensinadas por Netinho. Desse modo, transcrevi os ritmos em pautas de linhas duplas, na qual a linha superior representa o timbre agudo, e a inferior, o grave, tanto para o *elu* quanto para o *agogô* e utilizei apenas uma linha para representar o *abê*.

No *Ilê Axé Xangô Agodô*, os tambores são tocados apenas com as mãos – ou seja, não se usa os *aguidavis* – desse modo, existem outras possibilidades e técnicas de se extrair os timbres do instrumento. A diferença entre os timbres possíveis de serem extraídos do tambor estão diretamente ligados à forma de tocá-lo, desse modo, utilizei os seguintes sinais para representar as formas de extrair os timbres agudo e grave dos *elus*.

---

<sup>55</sup> Quiáltera de três articulações dentro de um tempo.

A FIG. 16: A letra “S” representa o som agudo, chamado de *slap*. Som produzido com um golpe rápido dos dedos na borda ou no centro da pele do instrumento. O símbolo > representa a acentuação da nota, que deve ser executada com a intensidade maior do que os outros sons:

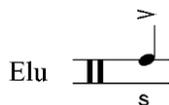


FIGURA 16 – *Slap*.

A FIG. 17 representa o *slap*, porém com uma das mãos estendida sobre a pele, enquanto a outra a golpeia rapidamente com os dedos. A mão que permanece sobre a pele propicia um som agudo, sem muitos harmônicos, que Netinho chamou de som preso:

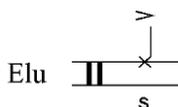


FIGURA 17: *Slap* com uma das mãos sobre a pele.

As FIGs. 18 e 19 demonstram os timbres graves do instrumento e as formas de produzir os sons. Na FIG. 18, a letra “O” representa o som “aberto”, chamado de *open*. Este é o som grave, obtido na borda do instrumento, com a palma da mão dobrada, sem deixar os dedos baterem na pele. Esse movimento produz um som grave e ressoante.



FIGURA 18 – Toque *open*, grave e ressoante.

A FIG. 19 representa o som grave, produzido com a palma da mão espalmada no centro da pele, por isso adotei a letra “p”. A característica importante deste som é que ele tem que ser executado com intensidade menor do que os outros sons, por isso ele está grafado entre parênteses. Na escrita musical ocidental, para percussão, esses sons são chamados de “notas fantasmas”.



FIGURA 19 – Som grave, tocado com o volume mais baixo, com a palma da mão.

A FIG. 20 representa o toque *flam*, que consiste em um toque que antecipa o toque principal, quase simultaneamente.



FIGURA 20 – Toque *flam*, acentuado e com a manulação direita, seguida da esquerda.

É importante ter em mente que estes símbolos não são utilizados pelos músicos da casa. São convencionados pela tradição musical ocidental e as letras adicionadas às figuras musicais são convenções adotadas por percussionistas desta tradição para representar as formas de produzir o som e suas nuances. Também representei a alternância de mãos (manulação), através das letras “D” (direita) e “E” (esquerda), sob as notas musicais. No entanto, as manulações apresentadas podem ser invertidas, caso a mão dominante do executante seja a esquerda.

A seguir, apresento os seguintes padrões rítmicos:



FIGURA 21 – Frase mnemônica do toque *Alojá de Exu*.

A frase mnemônica do *Alojá de Exu* se apoia principalmente em oito pulsações de semicolcheias, com seis articulações. Netinho canta a frase iniciando e finalizando no tom grave. Esse padrão rítmico pode ser dividido em compasso binário simples, essa característica se evidencia principalmente quando observado em conjunto com o cântico. Seu andamento é geralmente em torno de 146 bpm em semínimas.

Em sua execução, os tempos não são preenchidos pelas quatro semicolcheias, técnica que Netinho geralmente usa para manter o *quantize* do ritmo. A acentuação na execução varia de contramétrica, no primeiro tempo para cométrica no segundo, mantendo a mão dominante acentuando o padrão rítmico, mas se alternando no reinício de cada tempo. O reinício acontece no tom grava do tambor. Observa-se que a estrutura do ritmo executado permanece igual à da frase mnemônica, apesar da frase não apresentar marca de acentuação:



FIGURA 22 – Padrão rítmico do toque *Alojá de Exu* executado no *elu*.

Esse ritmo é tocado principalmente nas saudações a *Exu*, mas pode estar presente em cânticos e saudações de outras entidades, bem como os cânticos de *Exu* também variam seus ritmos. A palavra *alójá* indica ser uma corruptela de Alujá, a qual, segundo Sandro Salles (2010), se origina “do ioruba: *àlujá – perfuração*” (CACCIATORE<sup>56</sup>, 1977 *Apud* SALLES, 2010, p. 150), em sua pesquisa, o termo se refere a um ritmo tocado para o orixá Xangô (SALLES, 2010). Reginaldo Gil Braga (1998) também apresenta padrões rítmicos chamados alujás, que são exclusivos para *Xangô* e *Iansã*. Nenhum dos padrões rítmicos apresentados pelos autores apresentam relação com o ritmo que anotei no *Ilê Axé Xangô Agodô*.

O *Alojá* de *Oxalá* é exclusivo para saudação do orixá *Orixalá (Oxalá)*, ou seja, ele é executado apenas nas cerimônias para orixás. Não anotei nenhum cântico que acompanhasse esse padrão rítmico. Pai Beto saúda o orixá com a exclamação “*êpa orixalá!*” e em seguida Netinho toca o ritmo, enquanto o pai de santo repete a saudação, a qual se estende até que Pai Beto dê o sinal para finalizá-la.

A partir de sua frase mnemônica, é possível compreender a estrutura da divisão rítmica. Ela se divide em 24 pulsações e 12 articulações, que podem ser divididas em seis tempos de semínimas. Também é possível perceber, a partir das sílabas que compõem a frase, que seu ritmo pode ser dividido em duas partes. A primeira parte corresponde ao timbre agudo, tocado nos três primeiros tempos. A acentuação dessa parte é predominantemente cométrica. A outra parte – os três últimos tempos – se caracteriza pelo timbre grave, com toque “*open*”, ou seja, que ressoa mais:



FIGURA 23 – Frase mnemônica do toque *Alojá* de *Oxalá*.

Nos três últimos tempos, há uma variação de execução dos acentos, causada pela sequência de uma nota sem acento e duas acentuadas. Numa divisão de quatro semicolcheias para cada tempo, o quarto tempo é acentuado na segunda e terceira semicolcheia; o quinto tempo, na primeira, segunda e quarta; e o sexto tempo recebe um acento, na primeira e terceira semicolcheias, que são executados pela mão dominante, gerando uma sequência contramétrica, contramétrica e cométrica.

<sup>56</sup> CACCIATORE, Olga Gudolle. *Dicionário de Cultos Afro-Brasileiros*. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1977.



### 1ª Variação de Angola



FIGURA 27 – Padrão rítmico da primeira variação do toque Angola, executado no *elu*.

### 2ª Variação de Angola



FIGURA 28 – Padrão rítmico da segunda variação do toque Angola, executado no *elu*.

*Iansã* tem um ritmo próprio, que não é executado para outras entidades, mas outros ritmos podem ser executados em alguns *pontos* dedicados a esse orixá. O Balé de *Iansã* comumente não é preenchido pelo apoio rítmico das outras semicolcheias, porém, a execução de todas as semicolcheias é a característica predominante de sua variação (FIG. 31). Apenas o primeiro permanece como colcheia, enquanto as outras notas do ritmo se subdividem em semicolcheia.

### Balé de *Iansã*



FIGURA 29 – Frase mnemônica do toque Balé de *Iansã*.

O padrão rítmico se completa em dois compassos 4/4, ou seja, um total de trinta e dois pulsos de semicolcheias, destacando-se quinze batidas. O primeiro compasso é predominantemente cométrico, enquanto o segundo contramétrico.

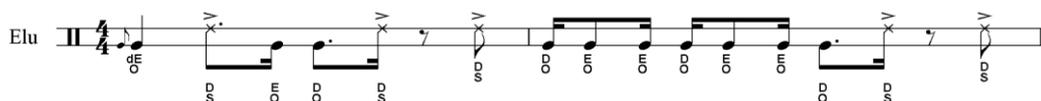


FIGURA 30 – Padrão rítmico do toque Balé de *Iansã* executado no *elu*.

### Variação “Balé de *Iansã*”



FIGURA 31 – Variação do padrão rítmico do toque Balé de *Iansã* executado no *elu*.

Netinho deu o nome de Baque virado ao próximo padrão rítmico devido à sua semelhança com o ritmo do maracatu. O padrão da linha guia é composto por dezesseis pulsos de semicolcheia, sendo seis articulações. Esse padrão reforça as diferenças entre a frase mnemônica e suas execuções no tambor, pois, na frase, o terceiro e quarto tempos contêm apenas uma articulação; enquanto que na prática, a quarta semicolcheia desses tempos são acentuadas no timbre grave, devido ao toque *open*. Desse modo, os dois toques também se destacam dentro do padrão rítmico. Na execução, os acentos no timbre agudo do tambor acabam imprimindo uma característica contramétrica para o padrão, reforçada pelos toques *open* do grave na décima, décima segunda e décima sexta semicolcheia. Se observarmos a frase mnemônica, a última articulação do grave serve como ponto de apoio para orientar o reinício da frase.

### Baque Virado

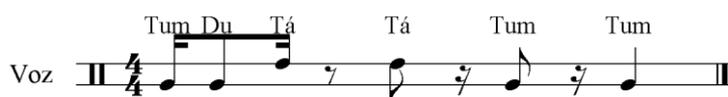


FIGURA 32 – Frase mnemônica do toque Baque Virado.



FIGURA 33 – Padrão rítmico do toque Baque Virado executado no *elu*.

A primeira variação possível desse padrão se caracteriza por mudanças no terceiro e quarto tempos. Se observarmos a frase mnemônica, no terceiro tempo o toque *open* continua a ser executado na segunda semicolcheia, mas outro toque *open* é adicionado (na terceira semicolcheia). O quarto tempo agora passa a ser dividido em duas colcheias, sendo a segunda acentuada com o toque *slap*, no timbre agudo do tambor. Na execução, essas mudanças não alteram a manulação do padrão, pois o *slap* do quarto tempo é tocado pela mão dominante.

### 1ª Variação de “Baque virado”



FIGURA 34 – Frase mnemônica da 1ª variação do padrão rítmico Baque virado.



FIGURA 35 – Padrão rítmico da 1ª variação do toque Baque virado executado no *elu*.

Netinho não me apresentou uma frase mnemônica para a segunda variação do Baque virado (FIG.36). Essa soa mais contramétrica do que o padrão original devido às acentuações no timbre agudo do tambor, na quarta semicolcheia do primeiro tempo, terceira e quarta (semicolcheias) do segundo tempo e segunda e terceira, do terceiro tempo.

### 2ª Variação de Baque virado



FIGURA 36 - Padrão rítmico da 2ª variação do toque Baque virado executado no *elu*.

Netinho chamou o próximo padrão de Coco devido à sua semelhança com o ritmo nordestino<sup>57</sup>. Sobre o ritmo do coco, Mário de Andrade (1989) afirma que é característico a divisão em compasso de dois por quatro e a figura semicolcheia-colcheia-semicolcheia, que pode ter variações, inclusive tendendo para uma execução mais *tercinada* (ANDRADE 1989). Esse ritmo é característico da cerimônia para a jurema, não sendo observado nas cerimônias para orixá.

A frase mnemônica se divide em dois compassos de dois tempos. Ela finaliza no timbre agudo, enquanto o segundo tempo, do segundo compasso, é em pausa. Desse modo, têm-se dezesseis pulsos de semicolcheia e seis articulações; a execução também é com dezesseis pulsos, sendo dezesseis batidas, contando com as notas de apoio para *quantize*. Tanto a frase, quanto o padrão executado apresentam característica contramétrica.

### Coco



FIGURA 37 – Frase mnemônica do toque Coco.

<sup>57</sup> Segundo Mário de Andrade (1989), o coco é uma “Dança de roda, de origem alagoana, disseminada pelo Nordeste. É acompanhada de canto e percussão [...] O refrão é cantando em coro, que responde aos versos do ‘tirador de coco’ ou ‘coqueiro’. [...] Existe uma enorme variedade de tipos de coco, que recebem suas designações pelos seus instrumentos acompanhantes (coco de ganzá, de zambê), pela forma do texto poético (coco de décima, de oitava) ou por outros elementos” (*ibid.* p. 146).

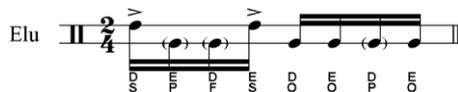
FIGURA 38 – Padrão rítmico do toque Coco executado no *elu*.

O Coco dobrado também é outro ritmo característico do *toque* de jurema. Ele pode ser dividido em oito pulsações, com cinco articulações na frase mnemônica, enquanto na execução mantém-se o padrão das acentuações, mas as outras semicolcheias são tocadas como “notas fantasmas”. A acentuação da frase do Coco dobrado na primeira e quarta semicolcheia do primeiro tempo, no timbre agudo, servem de referência para iniciar o padrão e imprime ao ritmo uma marca contramétrica. As articulações do segundo tempo são feitas no timbre grave, e com toque *open*, em sua execução, também reforçando esse caráter.

### Coco dobrado



FIGURA 39 – Frase mnemônica do toque Coco dobrado.

FIGURA 40 – Padrão rítmico do toque Coco dobrado executado no *elu*.

O Coro dobrado é uma das exceções do repertório de ritmos executados no *Ilê Axé Xangô Agodô*, pois está dividido em *quantize* de *tercinas* e não de semicolcheias. A frase é composta por doze pulsos, pois ela se inicia e finaliza com uma articulação no timbre grave. As acentuações variam entre dois acentos agudos e dois graves, com o espaço de uma semicolcheia entre eles, se caracterizando como um padrão predominantemente contramétrico.

Observei que esse ritmo não é comumente utilizado para acompanhar os *pontos* das entidades, apenas um cântico para a orixá *Nanã*, o que não lhe caracteriza exclusividade, pois o ritmo é comumente usado para saudar as entidades e sacerdotes, que visitam a casa, como sinal de reconhecimento de suas representações e autoridades simbólicas.

### Coro dobrado

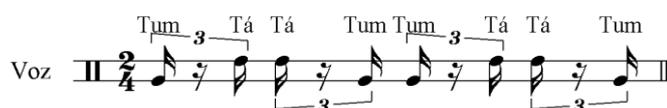


FIGURA 41 – Frase mnemônica do toque Coro dobrado.

Na execução do ritmo, são tocadas todas as semicolcheias de cada tempo, desse modo, os doze pulsos são articulados, destacando-se os toques *open* e *slap*. Embora a quantidade de batidas por tempo seja ímpar, o que gera uma troca de mãos na articulação da primeira nota de cada tempo, os acentos se iniciam com a mão dominante no timbre agudo, e a não dominante no timbre grave, devido à alternância de timbres acentuados. Esse ritmo tem uma “virada” característica (FIG. 43), que Netinho executa quando Pai Beto faz um sinal com a mão.



FIGURA 42 – Padrão rítmico do toque Coro dobrado executado no *elu*.

### “Virada” de Coro dobrado



FIGURA 43 – “Virada” do padrão rítmico do toque Coro dobrado executado no *elu*.

Ijexá foi o primeiro ritmo que Netinho me ensinou, devido à pouca articulação que o ritmo contém, no entanto esse ritmo exige diferentes nuances de timbres, seja pelo acento agudo, produzido com a pele presa – segurada por uma das mãos – variando para o timbre grave e o grave não acentuado. Ele é característico nas cerimônias para orixá, mas não exclusivo de uma entidade. A frase mnemônica se inicia com um acento grave, que se repete no final, reiniciando a frase. Desse modo, ela contém basicamente dezesseis pulsos de semicolcheia e cinco articulações.

### Ijexá ou Jexá

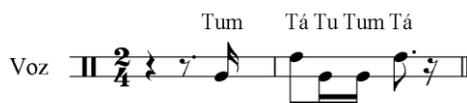


FIGURA 44 – Frase mnemônica do toque Ijexá ou Jexá.

Na sua execução, são adicionadas notas que ajudam a manter o *quantize* e a manulação dos acentos na mão dominante. Essa célula rítmica contém oito pulsos, mantendo-se as cinco batidas. Levando-se em consideração os acentos deste padrão, ele é caracteristicamente cométrico, devido à acentuação da primeira semicolcheia do primeiro tempo e a primeira e terceira semicolcheias do segundo.



FIGURA 45 – Padrão rítmico do toque Ijexá ou Jexá executado no *elu*.

Netinho me ensinou uma variação contramétrica, pois se destaca a acentuação a da quarta semicolcheia, do primeiro tempo. Nessa variação todas as semicolcheias dos dois tempos são executadas:

### 1ª variação do Ijexá ou Jexá



FIGURA 46 – 1ª variação do padrão rítmico Ijexá ou Jexá executado no *elu*.

A segunda variação possível para o Ijexá contém um padrão rítmico que se desenvolve em dois compassos de 2/4. O primeiro compasso é totalmente cométrico, enquanto o segundo é totalmente contramétrico. Sua frase mnemônica se divide em dezesseis pulsações, sendo preenchida por oito articulações. Sua execução articula todas as semicolcheias dos dois compassos, apresentando as notas que não são acentuadas como apoio rítmico para o *quantize*.



acentuações na mão dominante, para tanto, ele usa dois toques com a mesma mão (mão dominante) para mudar a alternância da manulação na primeira e segunda colcheias do terceiro tempo e primeira e segunda colcheias do quarto tempo. No quarto tempo o toque com a palma da mal, com “nota fantasma” é executado após um acento no timbre agudo, exigindo destreza do executante.



FIGURA 51 – Padrão rítmico do toque Maculelê executado no *elu*.

Apesar de a casa cultuar os orixás com a linha Nagô, o padrão homônimo não é predominante nas cerimônias da casa, tão pouco é exclusivo das cerimônias para os orixás. Esse ritmo é executado tanto nos *toques* para orixás, quanto para a jurema. O padrão rítmico de sua frase mnemônica se divide em compasso 4/4, ou seja, dezesseis pulsações de semicolcheias, sendo oito sílabas. As dezesseis semicolcheias são executadas quando o padrão é tocado no tambor. É possível observar que, mesmo com o preenchimento das “notas fantasmas”, o primeiro tempo do padrão, quando tocado (FIG.53), não é executado como na frase mnemônica, pois a segunda semicolcheia não é acentuada com um toque *open*.

### Nagô



FIGURA 52 – Frase mnemônica do toque Nagô.



FIGURA 53 - Padrão rítmico do toque Nagô executado no *elu*.

A variação para o ritmo de Nagô (FIG. 54) tem menos notas executadas do que o toque original. A variação também tem dezesseis pulsações de semicolcheias, mas são executados quatorze toques. A acentuação dos toques também varia, em relação ao padrão original. A semicolcheia do primeiro tempo é acentuada, ao invés da quarta e é executado com um toque *flam*, o que reforça a característica de início do padrão, bem como, o deixa com características mais cométricas.

### Variação do Nagô



FIGURA 54 – Padrão rítmico da variação do toque Nagô, executado no *elu*.

Pancada de índio é um padrão exclusivo do *toque* de jurema. Mais especificamente, ele é utilizado apenas nos *pontos* para a entidade *caboclo*. A frase mnemônica e o padrão executado no tambor se baseiam em oito pulsações de semicolcheia. No entanto, a frase mnemônica (FIG.55) possui cinco articulações, enquanto no toque são executadas todas as semicolcheias, que correspondem às notas acentuadas e de apoio rítmico (FIG 56). Numa visão geral, a característica predominante no padrão é de contrametricidade, apesar do segundo tempo cométrico.

### Pancada de índio



FIGURA 55 – Frase mnemônica do toque Pancada de índio.



FIGURA 56 – Padrão rítmico do toque Pancada de índio executado no *elu*.

Durante esse ritmo, Netinho executa um padrão de “virada” (FIG. 57) – articulações que faz variações a partir do padrão rítmico – que também podem ser utilizadas em outros padrões com o mesmo *quantize*, alterando a quantidade de repetições do grupo de figuras executadas no compasso, ou seja, em um compasso 4/4, seriam quatro grupos de semicolcheia-colcheia-semicolcheia.

### “Virada”



FIGURA 57 – “Virada” aplicada no toque Pancada de índio executada no *elu*.

Pancada leve é um ritmo utilizado principalmente durante as louvações, as quais não têm exatamente um acompanhamento rítmico característico. São executados trechos desse padrão rítmico, que podem ser interrompidos e seguidos pelo rufar dos tambores. O padrão é constituído por dezesseis pulsações de semicolcheia. Um aspecto que chama a atenção e caracteriza esse padrão e é a divisão da primeira semicolcheia do tempo quatro. Essa característica também é repetida na sua frase mnemônica, reforçando sua importância. Desse modo, o padrão da frase apresenta onze articulações, e o padrão executado no tambor, dezessete, pois são acrescentadas as semicolcheias para apoio rítmico. O padrão apresenta características predominantemente cométricas.

### Pancada leve



FIGURA 58 – Frase mnemônica do toque Pancada leve.



FIGURA 59 – Padrão rítmico do toque Pancada leve executada no *elu*.

A frase mnemônica do Samba (FIG. 60) e o padrão do tambor (FIG. 61) apresentam dezesseis pulsações de semicolcheia. A frase contém dez articulações, enquanto o padrão executado no tambor adiciona as outras semicolcheias para apoio rítmico, preenchendo todas as pulsações. Há uma recorrência do toque *open* com a mão dominante, no começo de cada tempo, mas o ritmo apresenta características predominantemente contramétricas.

### Samba



FIGURA 60 – Frase mnemônica do toque Samba.



FIGURA 61 – Padrão rítmico do toque Samba executado no *elu*.

O Toque para subida de cabocla é exclusivo do ritual de jurema e é executado apenas no momento em que se canta para as entidades *caboclas* desincorporem (*subir*) de seus *médiuns*. No *Ilê Axé Xangô Agodô* evoca-se separadamente os *caboclos* e as *caboclas*. Netinho não me mostrou uma frase mnemônica referente a esse ritmo. Observei-o apenas nos cânticos para a subida dessa entidade. O padrão também tem a característica de acentos graves e agudos em sequência – observado também no Coro dobrado (FIG.42) – porém, seu *quantize* é em semicolcheias. Quando executado no tambor, o ritmo possui apenas uma “nota fantasma”, na segunda semicolcheia do primeiro tempo. Sua estrutura rítmica se divide em oito pulsações de semicolcheias, sendo caracteristicamente contramétrico.



FIGURA 62 – Padrão rítmico do Toque subida de cabocla.

O Toque para *Oxalá* é característico da cerimônia para os orixás, mas não é exclusivo dessa entidade, pois registrei um cântico para a orixá *Iemanjá* que utiliza esse padrão como acompanhamento. O ritmo tem dezesseis pulsações. Sua frase mnemônica apresenta onze sílabas (FIG.64) e, quando executado no tambor, são tocadas quatorze batidas. No *elu*, o ritmo pode, ou não, ser tocado com uma mão prendendo a pele, enquanto a outra toca os acentos agudos, na primeira semicolcheia do segundo tempo e na terceira semicolcheia do terceiro tempo. O ritmo é basicamente cométrico, apesar da articulação, semicolcheia-colcheia-semicolcheia, no último tempo. Na prática, o padrão é preenchido com as semicolcheias de apoio, menos no terceiro tempo, no qual são tocadas apenas nas duas colcheias.



FIGURA 63 – Frase mnemônica do Toque para *Oxalá*.



FIGURA 64 – Padrão rítmico do Toque para *Oxalá* executado no *elu*.



A quantidade e variedade de *pontos* entoados especificamente para cada entidade impossibilita uma análise desse repertório, e se distancia dos objetivos desta pesquisa, pois não há um número fixo de *pontos* para determinada entidade, esses também não são rigorosamente os mesmos. Tendo em vista que cada entidade de jurema, por exemplo, pode cantar um *ponto* que é próprio, e que cada *médium* pode incorporar mais de uma entidade, essa diversidade se junta ao repertório conhecido pelo pai de santo. Paralelo ao repertório de jurema está o dos orixás, cujos *pontos* são entoados pelo pai de santo, mas não são cantados pelas próprias entidades, como os guias de jurema.

Os cânticos foram analisados com o objetivo de identificar as características das estruturas de suas melodias. Desse modo, escolhi os *pontos* que marcam as partes dos rituais para verificar se existem possíveis semelhanças entre os cânticos das duas cerimônias, tendo em vista que as cerimônias mudam, mas as estruturas permanecem. Na análise, foram observadas as estruturas melódicas e rítmicas dos cânticos.

Agela Lühning (1992), ao debater sobre a forma de análise da música de candomblé, feita por pesquisadores, como Herskovits, afirma que a análise musical não deve ser feita excluindo os parâmetros extramusicais e reforça a necessidade de conhecer o contexto musical. A autora afirma que:

A análise deveria ser uma leitura inteligente e sensível de um certo fenômeno musical, uma leitura no sentido de uma interpretação hermenêutica que inclui todos os aspectos ligados à música, tentando explicar cuidadosamente alguns processos e aspectos internos e ajudar a compreendê-la melhor na sua complexidade (*ibid.* p. 6).

Desse modo, ao descrever as cerimônias de *toque* para as entidades cultuadas na casa, apresentei a inserção dos cânticos nos rituais, a interpretação dos que a fazem, buscando demonstrar seu significado ritual. Essa parte da análise não deve ser desconsiderada ao se observar os novos aspectos obtidos através de parâmetros baseados na teoria musical ocidental, utilizados aqui na tentativa de obter perspectivas não apresentadas pelo grupo, somados a fim de apreender a complexidade do fenômeno musical observado.

Optei por transcrever os cânticos em partituras (APÊNDICE). Os versos foram divididos em duas vozes, a primeira sendo a parte do sacerdote e a segunda, dos filhos de santo. Abaixo das linhas dos cânticos está o acompanhamento rítmico característico de cada *ponto*, apresentadas na forma de suas frases mnemônicas, tendo em vista que uma das características evidentes no cântico é a relação da letra e como ritmo, pois cada *ponto* é acompanhado por um ritmo específico, o qual o *ogã* tem que identificar, logo que o pai de

santo inicia um novo *ponto*. Esse método e as palmas de mão dos filhos de santo possibilitaram identificar as divisões rítmicas das palavras e dos versos. Mas, existem cânticos que não são acompanhados por palmas ou percussão, nestes casos, optei por fazer uma aproximação equivalente ao que foi cantado.

Os cânticos são considerados rezas, eles fazem a ligação entre o médium e suas entidades, homenageando-as e criando o ambiente propício para o desenvolvimento dos rituais. Em geral, o pai de santo inicia os cânticos, em alguns *pontos* os versos são cantados pelo sacerdote e repetidos pelos filhos de santo, ou, em outros exemplos, o pai de santo canta o verso e os filhos de santo respondem com outro verso complementar. Os únicos instrumentos que acompanham os cânticos são as percussões. Nesse sentido, as transcrições foram feitas a partir de gravações capturadas por mim, em campo, durante as cerimônias. As transcrições pretendem se aproximar o máximo possível das alturas das melodias apresentadas nas gravações, no entanto, por não ser característico da manifestação o uso de instrumentos que deem sustentação harmônica aos cânticos, não se pode afirmar com exatidão uma tonalidade, nem que a tonalidade apresentada para cada *ponto* seja fixa, ou seja, que se repita em todos os rituais. Porém, o que é perceptível é que a ideia do desenho melódico dos cânticos permanece.

Nesse sentido, foram observadas, a divisão rítmica, as divisões das estruturas dos versos, o contorno melódico, a indicação de possíveis tonalidades, a relação da distância intervalar, entre as nota nos versos e a tonalidade possível, a abrangência da tessitura dos cânticos, dos versos e o acompanhamento rítmico característico do conjunto de *pontos* que fazem parte da estrutura dos rituais. Em termos gerais, foi possível observar que a maioria dos *pontos* podem ser divididos em compassos quaternários simples, exceto o *ponto* Barabô Agô Mojibá (Ex. APÊNDICE F – Barabô Agô Mojibá), que tem características rítmicas mais livres para a melodia, soando *ad libitum*, variando conforme a interpretação do pai de santo. Na partitura preferi transcrevê-lo em compassos binários simples. Diferente dos outros cânticos analisados, esse *ponto* não tem acompanhamento das percussões, impossibilitando a afirmação de uma divisão rítmica exata.

A maioria dos cânticos se divide em duas estruturas de versos, com exceção do *ponto* A jurema tem o que ninguém tem (Ex. APÊNDICE R – A jurema tem o que ninguém tem), que se divide em três partes; Barabô Agô Mojibá se dividem em três partes, mais uma variação da segunda parte; o *ponto* Vai pelo pé (Ex. APÊNDICE G – Vai pelo pé) também com três partes; e Pé dentro, Pé fora (Ex. APÊNDICE I – Pé dentro, Pé fora) só tem uma

parte. A maioria dos versos que compõem os *pontos* têm desenhos melódicos descendentes, ou seja, finalizam em uma nota mais grave do que a que se inicia o verso.

Os cânticos são executados com referência na interpretação do pai de santo, desse modo, os filhos de santo tentam cantar o mais próximo possível do modelo apresentado, cada um em sua tessitura vocal, em uníssono. As melodias dos cânticos também foram transcritas com base na interpretação de Pai Beto, com exceção dos casos em que o coro dos filhos de santo respondem aos versos iniciados pelo sacerdote, fazendo outro desenho melódico.

Assim, foi possível identificar elementos que imprimissem características de as melodias e que possibilitaram categorizar genericamente esses cânticos, por exemplo, apontar tonalidades para as canções, a partir das notas que compõem os versos de suas melodias. Nesse sentido, pôde-se observar, a partir do modelo do pai de santo, que os cânticos se concentram, em sua maioria, na tonalidade de fá maior, em seguida, outra parte se concentra na tonalidade de fá sustenido maior, dó sustenido maior, e si maior. A abrangência da tessitura vocal do pai de santo abrange uma oitava de dó, indo, em alguns casos, até o dó sustenido acima. Obviamente, como já foi destacado, pode haver variações nessas tonalidades, e na precisão da afinação do executante. No entanto, um elemento que se presta menos às variações é o desenho melódico.

Acredito que a relação da distância dos intervalos das notas, em relação à tonalidade sugerida, ou seja, o desenho das melodias, se mantenha, guardando a característica principal do cântico, aquela que mantém o elemento reconhecível, simbolicamente importante para o grupo, que mantém sua unidade e continuidade, como visto acima, na explicação de Nettl (2006).

O acompanhamento rítmico em comum entre os *pontos* que fazem parte da estrutura dos rituais é o Baque virado, havendo apenas a variação de três cânticos acompanhados pelo padrão de Nagô e o *ponto* Barabô Agô Mojibá, que não tem acompanhamento rítmico. O fato de os cânticos para jurema serem acompanhados por tambor já um elemento que demonstra a intercessão entre os dois cultos, como já foi discutido anteriormente, assim como outros elementos também elucidam essa característica como, por exemplo, as divisões e articulações de semicolcheias dos cânticos, que possibilitam a junção com acompanhamentos rítmicos de tambores, cujos padrões rítmicos se baseiam, em sua maioria, no *quantize* de semicolcheia. Outro ponto em comum entre o cântico de jurema e para orixá são as divisões estruturais dos cânticos, como o canto responsorial. Esses elementos podem ter facilitado as interações entre os elementos constitutivos da música do culto da jurema e do candomblé.

## CONCLUSÃO

Perseguindo o objetivo do trabalho – investigar do ponto de vista etnomusicológico as relações do culto da jurema com o candomblé e a umbanda – inicialmente, optei por esclarecer as suas características individuais com base na revisão de literatura. Na segunda parte, apresentei a casa estudada e as características da doutrina, dos rituais e dos *toques* para jurema e para os orixás, de acordo com as observações da pesquisa de campo. Na terceira parte, esmiucei a descrição dos elementos musicais da casa, apreendidas com os seus principais agentes. No entanto, vale salientar que essa divisão é apenas uma tentativa de abordagem didática, pois não se trata de uma realidade fragmentada, mas, sim, amalgamada e contínua para os que dela participam. A distinção entre os elementos que a compõem se torna mais acessível e fluida com o passar do tempo e com a adesão do indivíduo ao sistema religioso. Deve-se ressaltar também que o aprendizado é facilitado a partir da constituição de laços que ultrapassam a dicotomia entre pesquisador e pesquisado e constroem relações de confiança mútua e amizade.

A partir do meu contato com o culto da jurema, na literatura e na prática, evidenciou-se seu caráter heterogêneo, apresentando-se como soma de diversos elementos, dentre eles as práticas dos rituais indígenas, católicos e africanos (ASSUNÇÃO, 2006; BASTIDE, 1945; CASCUDO, 1978; SALLES, 2010; VANDEZANDE, 1975). O contato da jurema com a umbanda adicionou novos elementos na construção de seu ritual, como por exemplo, as sessões de *toque* – e mesmo a sessão de *jurema de chão*, voltada para o desenvolvimento do médium – perderam a forma ritual das antigas *mesas de catimbó* (ASSUNÇÃO, 2006; SALLES, 2010; VANDEZANDE, 1975). Porém, deve-se ressaltar que essas modificações não foram aceitas de forma passiva, elas são frutos dos filtros e das reinterpretações e negociações realizadas pelos seus praticantes.

A convivência do ritual da jurema com o candomblé, em uma mesma casa, implica em trabalhar com dois tipos de entidades diferentes, contudo complementares (ROSA, 2009). Os guias de jurema “trabalham” com a permissão dos orixás e estão ligados aos aspectos materiais, mais próximos dos assuntos mundanos, enquanto os orixás são forças da natureza que influenciam e determinam todos os aspectos da vida do Homem. Essa organização hierárquica não compromete a construção mitológica de cada doutrina. Os mitos da jurema seguem independentes da influência das entidades africanas. A maior reelaboração se

encontra na estrutura das práticas cerimoniais, na qual se observa maior influência da forma do cerimonial aos orixás em detrimento ao da jurema.

Estas reelaborações podem ser notadas no *Ilê Axé Xangô Agodô*, onde a doutrina da casa se resume a Nagô com umbanda, formando um conjunto, e o ritual da jurema como uma doutrina e prática à parte. No entanto, a partir das minhas observações em campo, pude perceber que a umbanda aparece como mediadora dos dois cultos, que são praticados separadamente. A síntese das três doutrinas está presente nos elementos estruturais dos dois rituais, em suas cerimônias e músicas. A TAB. 57 sintetiza as características de cada culto, a partir de sua estrutura:

**TABELA 57**  
**Característica dos cultos do *Ilê Axé Xangô Agodô***

Cultos:	Jurema	Orixás
Origem:	Brasileira, influência das culturas: Indígena/europeia/negra	Africana
Entidades:	caboclos e caboclas de pena, pretos-velhos, Exu, Pombogira, boiadeiros, mestres, povo do oriente, príncipes, princesas e povo da Bahia.	orixás
Mitos:	A fuga de Maria e as cidades encantadas. Histórias e características das entidades, contadas através dos cânticos.	Reprodução de mitos africanos, que falam sobre formação do mundo, características e relações entre os orixás, e dessas entidades com os seres humanos.

Se observar apenas os dois cultos, percebe-se que eles possuem estruturas semelhantes, mas são poucos os pontos que possibilitariam a aproximação entre eles. Nesses pontos, observa-se a influência africana no culto da jurema, de modo que se reafirma a importância da umbanda no processo de mediação entre os dois cultos.

O desenvolvimento do indivíduo no *Ilê Axé Xangô Agodô* percorre dois caminhos paralelos que objetivam a sua evolução – fortalecimento espiritual e a aproximação de suas entidades – seja através da incorporação ou da vibração emanada por elas. Esses objetivos são

atingidos através das *obrigações*, presentes no desenvolvimento da jurema e dos orixás, mas diferem nas suas funções, procedimentos e materiais utilizados, específicos das entidades a que se dirigem. Observa-se que o indivíduo passa por limpezas espirituais – tanto para jurema quanto para o orixá – para, em seguida, passar a fazer parte do corpo mediúnico e para estreitar o contato com suas entidades. O amadurecimento espiritual do filho de santo o levará aos rituais de consagração da união com as forças das entidades: 1) o *semeamento de jurema*, ritual com forte influência do candomblé e da umbanda; 2) o *bori*, primeira forma de fortalecimento e consagração dos orixás; 3) a *feitura de iaô*, que ratifica a consagração do filho com seu orixá. O filho de santo só pode se tornar babalorixá após sete anos da *feitura de iaô*, quando ele tem que fazer uma nova *obrigação* para seus orixás. Do mesmo modo, ele só pode se tornar “pai” ou “padrinho de jurema”, após sete anos de *semeamento*, mas sem que seja necessário fazer uma nova *obrigação*.

Outros traços da influência do candomblé na jurema também podem ser encontrados nas cerimônias de *toques* (para jurema e para orixá). Por exemplo, ambas as cerimônias começam pela seguinte sequência de cânticos: de defumação; de evocação de *Exu*; de abertura da gira; e cânticos para as entidades. No entanto, as diferenças tornam-se mais nítidas nas entidades próprias de cada culto. Na jurema, após evocar *Exu*, canta-se para as *Pombogiras*, que não são cultuadas nas cerimônias para orixá. A própria natureza do *Exu* também muda. Na jurema, ele é considerado um guia, assim como os *caboclos* e *pretos-velhos*, já no candomblé ele é considerado um deus, igual aos outros orixás e que estabelece a ligação entre eles e os Homens.

Com relação aos elementos ligados à música, percebe-se que o *ogã*, percussionista do ritual, ocupa uma posição de destaque na hierarquia da casa, logo abaixo do babalorixá. Ele é o responsável por facilitar o contato entre as entidades e os médiuns, através dos ritmos executados nos *elus*. O *ogã* não pode incorporar devido à sua função, mas passa pelos rituais de iniciação tanto na jurema quanto no orixá, menos o *borí*, voltado para a incorporação. No caso específico do *Ogã Netinho*, ele passou apenas pelo ritual de *feitura de santo*, faltando-lhe o *semeamento de jurema*. Também observa-se que seu processo de aprendizagem dos ritmos se deu durante as cerimônias, enquanto tocava junto com *ogãs* mais experientes. Através da imitação da diferença das frases rítmicas características de cada padrão, que ele tentava copiar e praticar em dias que não havia cerimônias. Seu contato prévio com o ritmo, através da capoeira e banda marcial escolar, o introduziu nos rudimentos técnicos da percussão. Esse conhecimento foi transferido para a execução dos *elus*.

O meu processo de aprendizado se deu a partir da minha demonstração de interesse e da disposição de Netinho de me ensinar através de aulas que ele sistematizou, a partir de sua experiência de aprendizado, continuada durante algumas cerimônias que me foi permitido tocar.

Percebe-se que a música é parte fundamental dos rituais praticados na casa. Os cânticos entoados pelo babalorixá e acompanhados pela dupla de *elus* conduzem as cerimônias, demarcando suas partes, “chamando” as entidades e facilitando o transe do corpo mediúnico.

Os elementos musicais tanto aproximam os dois cultos quanto os delimitam. Essas características encontram-se resumidas na TAB. 58. Observa-se que os instrumentos musicais, como por exemplo, os tambores acompanhando os cânticos da jurema foram introduzidos depois do contato com a umbanda (VANDEZANDE, 1975) e são utilizados nas duas cerimônias. O *abê* e o *ganzá* também podem ser utilizados tanto nos *toques* para jurema, quanto para orixá. A execução do *maracá* se restringe ao *toque* de jurema. O *triângulo* e o *agogô* são os instrumentos menos tocados nas cerimônias – apenas quando estão presentes os três músicos, Netinho, Ramon e o recém-chegado Fernando – que se dividem, geralmente, entre os dois *elus* e *maracá* ou *abê*.

TABELA 58

Características musicais dos cultos do *Ilê Axé Xangô Agodô*

Música	Jurema	Orixás
Instrumentos	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Elus</li> <li>– <b>Sineta</b></li> <li>– Abê</li> <li>– Ganzá</li> <li>– Agogô</li> <li>– Triângulo</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Elus</li> <li>– <b>Adjá</b></li> <li>– Abê</li> <li>– Ganzá</li> <li>– Agogô</li> <li>– Triângulo</li> </ul>
Cânticos	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Defumação</li> <li>– <i>Exu</i> e <b><i>Pombogira</i></b></li> <li>– Despachar <i>Exu</i> e <b><i>Pombogira</i></b></li> <li>– Abertura de gira</li> <li>– Guias da jurema</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Defumação</li> <li>– <i>Exu</i></li> <li>– Despachar <i>Exu</i></li> <li>– Abertura de gira</li> <li>– Evocar os orixás</li> <li>– Desincorporação</li> </ul>
Ritmos Característicos	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Coco</li> <li>– Coco dobrado</li> <li>– Pancada de índio</li> <li>– Toque de subida de <i>cabocla</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Toque para <i>Oxalá</i></li> <li>– Alojá de <i>Oxalá</i></li> <li>– Ijexá</li> <li>– Balé de <i>Iansã</i></li> </ul>

Alguns ritmos executados durante os *toques* são associados com outros da cultura popular nordestina, ligadas ou não ao contexto das religiões afro-brasileiras, como por exemplo, o Baque virado, que se refere ao Maracatu, e o Coco, ritmo popular nordestino. Essas associações foram feitas pelos músicos da casa devido à semelhança entre os padrões rítmicos, com o intuito de identificá-los e facilitar sua memorização. A variedade de ritmos demonstra as trocas de influência com contexto cultural mais amplo, no qual a casa está inserida. Alguns dos ritmos estão ligados exclusivamente a uma cerimônia. É o caso do Coco, Coco dobrado, Toque de subida de *cabocla* e Pancada de índio, que são executados apenas nas cerimônias de jurema. Por outro lado, os ritmos Toque para *Oxalá*, Alojá para *Oxalá*, Ijexá e Balé de *Iansã* são executados apenas nas cerimônias para orixás. Essa divisão contribui para determinar o caráter das cerimônias, enquanto os outros – Alojá de *Exu*, Angola, Pancada leve, Baque virado, Coro dobrado, Nagô, Maculelê e Samba – demonstram a intersecção entre os cultos.

As mudanças ocorridas na música do culto da jurema, no *Ilê Axé Xangô Agodô*, apontam para um quadro de mudança estrutural, observado na inserção de um repertório de *pontos* para *Exu*, que são os mesmos cantados no ritual para os orixás; e cânticos para *Pombogira*. Essas entidades não pertenciam ao panteão do culto da jurema, fazendo-se necessário a introdução de um novo repertório de cânticos. Outras mudanças estruturais na música são percebidas a partir do acompanhamento dos cânticos pelo *elu* e compartilhamentos de instrumentos musicais e ritmos entre as duas cerimônias.

A introdução de um novo repertório e as mudanças citadas acima refletem as mudanças ocorridas no âmbito estrutural do culto da jurema, observadas a partir do contato do catimbó com o candomblé e umbanda, mas não muda a essência desta religião, caracterizada pelo culto aos *mestres* da jurema. De acordo com Nettle (2006), mesmo mudança no estilo de uma música mantém algum elemento reconhecível, que mantém a unidade do grupo, no caso do culto da jurema, acredito que esse elemento possa ser os conteúdos das letras e os desenhos das melodias dos versos; sendo necessário um estudo amplo que busque registros históricos, plausíveis de comparação com o repertório entoado atualmente. Infelizmente esse esforço ultrapassaria os objetivos delimitados para este trabalho. Desse modo, entende-se que as mudanças musicais fazem parte da dinamicidade do culto da jurema e das negociações que o grupo (re)elabora no âmbito dos conceitos, relacionados à sua música e sua cultura.

A influência do movimento de federalização, que se inicia na Paraíba nos anos 1960, não pode ser descartada desse processo de mudança no panorama dos cultos da jurema (SALLES, 2010; SANTIAGO, 2011). As federações introduzem a umbanda, inaugurando um

novo campo de legitimação e disputa de poder entre os religiosos, nesse e em outros Estados. Hoje, a Federação Cultural Paraibana de Umbanda Candomblé e Jurema busca ampliar sua influência sobre os centros religiosos da região, através da filiação e de ações socioeducativas, atingindo tanto a comunidade religiosa quanto a não-religiosa. O movimento de preservação de símbolos do culto da jurema, como o sítio do Acais, o memorial de Zezinho do Acais e a preservação de árvores de jurema de antigos mestres de Alhandra, tornaram-se o carro-chefe das ações da federação, propagadas através dos encontros anuais de juremeiros, realizados no *Ilê Axé Xangô Agodô*, que reúnem representantes dos cultos afro-indígenas de João Pessoa e Alhandra.

Por fim, reconheço que algumas questões levantadas durante o trabalho merecem maiores aprofundamentos, mas não poderia investigá-los com mais cuidado sem me distanciar dos objetivos deste trabalho. A carência de estudos sobre o culto da jurema na área de etnomusicologia demonstra a necessidade e as possibilidades para novas pesquisas, espero que este ajude a completar o quebra-cabeça, sempre mutável, das práticas culturais, que incluem as relações sociais e musicais das religiões afro-indígena-brasileiras.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário. *Música de feitiçaria no Brasil*. Organização, introdução e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo: Martins Fontes, 1963.

\_\_\_\_\_. *Dicionário musical brasileiro*. Coordenação Oneyda Alvarenga; Flávia Camargo Toni. Belo Horizonte : Itatiaia, 1989.

ASSUNÇÃO, Luiz Carvalho de. *Reino dos mestres: a tradição da jurema na umbanda nordestina*. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

BASTIDE, Roger *O candomblé da Bahia: rito nagô*. Tradução de Maria Isaura Pereira de Queiroz. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. *Imagens do Nordeste místico em branco e preto*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1945.

\_\_\_\_\_. *As religiões africanas no Brasil: contribuições a uma sociologia das interpretações de civilização*. Tradução de Maria Eloísa Capellato e Olívia Krähenbühl. 1 vol. São Paulo: EDUSP, 1971a.

\_\_\_\_\_. *As religiões africanas no Brasil: contribuições a uma sociologia das interpretações de civilização*. Tradução de Maria Eloísa Capellato e Olívia Krähenbühl. 2 vol. São Paulo: EDUSP, 1971b.

BÉHAGUE, Gerard. Patterns of Candomblé Music Performance: an Afro-Brazilian Religious. In Béhague, Gerard. (org.). *Performance Practice: ethnomusicological perspectives*, Westport/London, 1984. p. 223-254.

BRAGA, Reginaldo Gil. *Batuque Jêje-Ijexá em Porto Alegre: a música no culto aos orixás*. Porto Alegre, FUMPROARTE, Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre, 1998.

CARNEIRO, Edison. *Religiões negras/Negros bantos*. 2.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 1981.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Meleagro: pesquisa do Catimbó e notas da magia branca no Brasil*. 2.<sup>a</sup> Ed. Rio de Janeiro, RJ: Agir, 1978.

DANTAS, Beatriz Góis. *Vovó Nagô e papai branco: usos e abusos da África no Brasil*. 1982. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Estadual de Campinas. São Paulo, 1982. Disponível em: <<http://cutter.unicamp.br/document/?code=000047169&fd=y>> . Acesso em 01 de abril de 2011.

CHADA, S. M. M.. Solene para Boiadeiro: um caso de mudança musical. *ICTUS* (PPGMUS/UFBA), Salvador-Bahia, v. 04, n. 04, p. 44-56, 2002.

KARDEC, Allan. *O Livro dos espíritos: princípios da doutrina espírita*. Tradução de Guillon Ribeiro. 76.<sup>a</sup> ed. Brasília: Federação Espírita Brasileira, 1995.

KUBIK, Gerhard. *Angolan traits in black music, games and dances of Brazil: A study of African cultural extensions overseas*. Lisboa: Junta de Investigação Científica do Ultramar, 1979.

LÜHNING, A. E.. Os sons da Bahia. Pesquisa etnomusicológica. *Revista da Bahia*, nº vol. 32, nº 39, 2004, p.38-48, Disponível em: <<http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/04/revista%20da%20bahia/Musica/sons.htm>>. Acesso em: 26 de março de 2011.

\_\_\_\_\_. Análise na etnomusicologia? dois exemplos da pesquisa sobre a música afro-baiana. In: JORNADA DE ETNOMUSICOLOGIA, 4., 1992, Salvador. . Salvador: 1992. p. 1-8.

MERRIAM, Alan P. *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

NETTL, Bruno. *The study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*. 2ed. Illinois: University of Illinois Press, 2005.

\_\_\_\_\_. Etnomusicologia/antropologia da música. In: ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo. (Orgs.). *Música em debate: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: MAUAD X; FAPERJ, 2008. p. 25-30.

\_\_\_\_\_. O estudo comparativo da mudança musical: estudo de caso de quatro culturas. Tradução de Luiz Fernando Nascimento de Lima, com revisão de Samuel Araújo. In: *Revista Athropológicas*, ano 10, volume 17 (1), p. 11-34, 2006.

OLIVEIRA, José Henrique Motta de. *Das macumbas à Umbanda: uma análise histórica da construção de uma religião brasileira*. Limeira, SP: Editora do Conhecimento, 2008.

ORTIZ, Renato. *A morte branca do feiticeiro negro: umbanda e sociedade brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

\_\_\_\_\_. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PARÉS, Luis Nicolau. *A formação do Candomblé: história e ritual da nação jeje na Bahia*. 2.ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

PRANDI, Reginaldo; VALLADO, Armando; SOUZA, André Ricardo de. Candomblé de caboclo em São Paulo. In: PRANDI, Reginaldo (org.). *Encantaria brasileira: o livro dos mestres, caboclos e encantados*. Rio de Janeiro: Pallas, 2004. p. 120-145.

RAMOS, Arthur. *O negro brasileiro*. 1º Vol.: Etnografia Religiosa. 5.ed. Rio de Janeiro: Graphia, 2001.

ROSA, Laila. *As juremeiras da Nação Xambá (Olinda, PE): música, performances, representações de feminino e relações de gênero na jurema sagrada*. Orientadora: Angela Elizabeth Lühning. 344 f. Tese (Doutorado em Música). - Universidade Federal da Bahia. Escola de Música, Bahia, 2009.

SALLES, Sandro Guimarães de. *À sombra da jurema sagrada: mestres juremeiros na umbanda de Alhandra*. Recife: Universitária da UFPE, 2010.

\_\_\_\_\_. 2004. Um tambor para a jurema. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, 2., 2004, Bahia, *Anais...* Bahia: ABET, 2004. p. 1263-1275.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço descente: Transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: Ed. UFRJ, 2001.

SANTIAGO, I.M.F.L. A jurema sagrada da Paraíba. *QUALIT@S: Revista Eletrônica*, v7.n.1, 2008. Disponível em: <<http://revista.uepb.edu.br/index.php/qualitas/article/view/122/98>>. Acesso em: 26 de jan. de 2011.

VANDEZANDE, René. *Catimbó: pesquisa exploratória sobre a forma nordestina de religião mediúnica*. Dissertação de mestrado . Recife: UFPE, 1975.

## GLOSSÁRIO

**Abê:** chocalho feito de cabaça, revestido por uma trama de fios perpassada por contas.

**Agogô:** idiofone de duas campânulas de tamanhos diferentes, percutidas com uma baqueta

**Aguidavi:** baquetas feitas de galhos de goiabeira ou araçazeiro.

**Ajeum:** Comida coletiva, servida geralmente no fim de celebrações.

**Ajuntó:** Orixá que exerce menos influência sobre o indivíduo; segundo orixá do casal que rege a vida do filho de santo.

**Alá:** Manto com símbolos que representam as entidades.

**Alabê:** Ogã, músico, com mais tempo de iniciação ritual.

**Arriar:** Forma genérica de se referir à incorporação de entidades.

**Assentamento:** Objetos consagrados às entidades, depósitos de força das entidades, tornando-se seus símbolos representativos.

**Axé:** Força espiritual, presente em todos os elementos da natureza.

**Baraô:** Saudação a *Exu* ou *Pombogira*

**Borí:** Cerimônia de purificação, que também serve para aplacar a cólera do orixá e aproximá-lo do filho.

**Caboclo:** Entidade espiritual, com arquétipo de índio.

**Campa:** Sineta utilizada nas sessões de jurema para atrair as entidades.

**Contas:** Colares coloridos, usados pelos integrantes dos cultos afro-brasileiros para representar os orixás dos.

**Curiação:** Ritual de sacrifício de animais.

**Curupiro:** Nome dado músico (percussionista) no culto da jurema.

**Delogum:** Jogo de búzios, usado para comunicação com as entidades.

**Despachar:** Em relação às entidades, é mais comum se referir a *Exu* e *Pombogira*, no sentido de fazê-los desincorporar, ou que levem as más energias do ambiente, recolhida através da água de sua moringa, que jogada fora do terreiro. No sentido material, refere-se às oferendas depositadas em locais específicos, para as entidades, ou depois que os trabalhos espirituais foram realizados.

**Ebó:** Oferendas feitas às entidades,

**Eguns:** Espíritos de seres humanos desencarnados.

**Eked:** Cargo da casa, cuja função é auxiliar nas atividades da casa, zelar pelas paramentas dos orixás, acompanhar os orixás nos rituais e servi-los.

**Elu:** Tambor que acompanha os cânticos.

**Encantado:** Forma como são chamadas as entidades espirituais no culto da jurema.

**Exu:** Entidade espiritual, considerado o orixá da comunicação, que faz a ligação entre os humanos e outros orixás. Na umbanda ele é cultuado como espírito evoluído, com grande conhecimento espiritual, que auxilia aos que estão encarnados em questões materiais e espirituais.

**Feito:** Devoto que passou pelo ritual de *feitura*.

**Feitura:** Ritual de iniciação, consagração do devoto à suas entidades, seja de jurema ou orixá.

**Ganzá:** um chocalho em forma de tubo fechado, feito de ferro.

**Gira:** Círculo formado no salão, no qual os filhos de santo dançam e cantam para se concentrarem e incorporarem suas entidades.

**Guia:** Nome genérico dado às entidades que incorporam tanto na umbanda, quanto no culto da jurema.

**Ialorixá:** Sacerdotisa dos cultos afro-brasileiros; popularmente chamada de mãe de santo.

**Ilê:** Casa.

**Iaô:** Filho de santo iniciado, no candomblé.

**Juntó:** Mesmo que *ajuntó*.

**Linha:** Canções entoadas nos cultos afro-brasileiros.

**Linha:** Falanges de diferentes entidades espirituais.

**Marca mestra:** Mesmo que maracá.

**Mesa (de catimbó):** Forma do culto da jurema; catimbó praticado em mesa.

**Mestre:** Dirigente das sessões de catimbó, conhecidas como *mesas de catimbó*.

**Mestre:** Refere-se às entidades apenas da jurema, catimbó.

**Oberização:** Incisão realizada em rituais de iniciação, onde são colocados elementos que representam as forças das entidades.

**Obrigação:** Nome genérico do conjunto de rituais, feitos pelo indivíduo para suas entidades.

**Ogã:** Nodado a quem desempenha alguma função ritual, que não seja o sacerdócio. Comumente se refere ao músico, percussionista, do ritual.

**Oló:** Desincorporar.

**Orí:** Região que fica no alto da cabeça, onde se concentra a força espiritual do indivíduo, e por onde se faz a ligação das pessoas com as entidades.

**Orixá:** Deuses que representam as forças da natureza e influenciam as pessoas com suas características.

**Ostinato:** Motivo ou frase rítmica ou melódica que se repete ao longo da música.

**Otá:** Pedra, utilizada nos rituais de iniciação de orixá.

**Peji:** Quarto sagrado, onde se inicia, na linha dos orixás, os filhos dos orixás, e na linha de jurema, os filhos da jurema.

**Pombogira:** Mesmo que pombagira, ou pomba-gira; entidade espiritual feminina, companheira de exu.

**Pontos:** Cânticos.

**Quantize:** Termo utilizado para orientar e manter a divisão rítmica durante a execução dos padrões.

**Semeamento (de jurema):** Ritual de iniciação, no culto da jurema.

**Terreiro:** Mesmo *ilê*, ou também pode se referir especificamente ao salão onde incorporam e dançam as entidades.

**Toque:** Padrões rítmicos.

**Toque:** São cerimônias de doutrinação, as quais utilizam tambores para acompanhar os cânticos.

**Triângulo:** haste de ferro, de forma triangular, percutido por outra haste reta de ferro.

**Tronqueira:** Objetos consagrados especificamente às entidades de jurema, depósitos de força das entidades, tornando-se seus símbolos representativos.

**Virar no santo:** Incorporar um orixá.

**Xangô:** orixá masculino, senhor da justiça, que rege os trovões e as pedreiras.

**Xirê:** sequência de cânticos que evocam os orixás.

## APÊNDICE A

### Ponto de defumação para jurema

bpm: 104

De - fu - ma-com-as-er - vas da-ju - re - ma - - de-

fu - ma-com-a-rru - da - e - qui - né

De - fu - ma-com-as-er - vas da-ju -

De-

re - ma - - de - fu - ma-com-a-rru - da - e - qui - né

fu - ma - com - as - er - vas - ver - da - dei - ras

Va - mos - de - fu - mar - fi - lhos - de - fê

## APÊNDICE B

### Ponto de defumação para Orixá

bpm: 99

No-ssa - se - nho - ra - de - fu - mou - seu - ben - to - fi - lho

De-fu-

Eu - in - cen - soe - sse - i - lê

mou - pra - chei - rar - meu - pai

Pro-mau-sair

Tô - in - cen - san - do - tô - de - fu - man - do

e - a - fe - li - ci - da - deen - trar

A - ca - sa - do - meu - bom - Je - sus - da - la - pa - A - ca - sa - do - meu - bom - Je - sus - da - la - pa

## APÊNDICE C

### Ponto de encerramento de defumação

bpm: 97

E - ssa-ca - sa - já - foi-de - fu - ma - da-foi-São - Mi-guel - que - a - de - fu -

*mou*  
E - ssa-ca - sa - já - foi-de - fu - ma - da-foi-São - Mi-guel - que - a - de - fu -

Os - con-trá-rios-que - ti - nha - na - ca - sao-an - jo - Mi-guel com/a-es - pa - da - le -

*mou*

*vou*  
Os - con - trá - rios - que - ti - nha - na -

ca - sao-an - jo - Mi-guel-com/a-es - pa - da - le - vou

## APÊNDICE D

bpm: 99

### Pombogira trabalhou e vai embora

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of five systems of music, each with a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (bass clef), and a guitar accompaniment line (bass clef). The lyrics are: "Pom-bo - gi - ra-tra-ba-lhou-e vai - em - bo - ra", "É-na-bo-ca-da - ma - ta-é-na-en-cru-zi-lha-da-que-e-la", "gi - ra-tra-ba-lhou-e vai - em - bo - ra", "mo - ra", and "É-na-bo-ca-da - ma - ta-é-na-en-cru-zi-lha-da-que-e-la - mo - ra". The score includes various musical notations such as rests, eighth notes, quarter notes, and triplets.

Pom-bo - gi - ra-tra-ba-lhou-e vai - em - bo - ra

Pom-bo-

É-na-bo-ca-da - ma - ta-é-na-en-cru-zi-lha-da-que-e-la

gi - ra-tra-ba-lhou-e vai - em - bo - ra

mo - ra

É-na-bo-ca-da - ma - ta-é-na-en-cru-zi-lha-da-que-e-la - mo - ra

## APÊNDICE E

### Galo cantou meia-noite

bpm: 104

Ga - lo - can - tou - mei - a - noi - te - se - não - ba - teu - já - é - ho - ra

Ga - lo - can - tou mei - a - noi

A - Ma - ria - Pa - di - lha - mo - ra - na - ca -  
- te - se - não - ba - teu - já - é - ho - ra

lun - gaa - ca - lun - ga - te - cha - mae - la - vai - em - bo - ra

A - Ma - ria - Pa - di - lha - mo - ra - na - ca -

E - xu - Pom - bo - gi - ra - mo - ra - na - ca -

lun - gaa - ca - lun - ga - te - cha - mae - la - vai - em - bo - ra

E - xu - Pom - bo - gi - ra - mo - ra - na - ca -

## APÊNDICE F

### Barabô Agô Mojibá

Ba-ra-bô - a - gô-mo-ju-bá - é - bom-a-xé I - a-ma  
Ba-ra-bô - a - gô-mo-ju-bá - é - bom-a-xé

dê - ê - a-go-i - lê - ê-ba-ra-ba - ô - a-gô-mo-ji - bá - e - le-ba-reexu-a-go-lô - nã  
I - a-ma

A - gô-lo-nan  
dê - ê - a-go-i - lê - ê-ba-ra-ba - ô - a-gô-mo-ji - bá - e - le-ba-reexu-a-go-lô - nã

ba-ra-ba-ô - a - gô - mo-ji-báé-bom-a-xé  
A - gô-lo-nan - ba-ra-ba-ô - a - gô - mo-ji-báé-bom-a-xé

I - a-ma - dê - ê - a-go-i - lê - ê-ba-ra-ba - ô - a-gô-mo-ji - bá - e - le-ba-reexu-a-go-lô - nã  
I -

a-ma-dê-ê - a-go-i - lê - ê - ba-ra-ba-ô a - gô-mo-ji-bá - e - le-ba-reexu-a - go-lô-nã

## APÊNDICE G

### "Vai pelo pé"

bpm: 102

Vai - pe-lo-pé - ba - bá - e - xu - já - vai-em-bo - ra

Vai - pe-lo pé - a - en - cru-zi -

E - xu-da-ma-ram bai - a

lha - da - já - te-cha - ma É - ho - raé - ho-raé - ho - ra - já -

É - cor-dão - de - ou -

de - u - mei - a - noi - te - ba - bá - e - xu - já - vai - em - bo - ra

roé - mi - ssão - lá - fo - ra

Des - pa - chae - xu - é - do - la - do - de - fo - ra

## APÊNDICE H

### A festa tá melhor lá fora

bpm: 104

The musical score is written for a single melodic line in treble clef, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The tempo is marked as 104 bpm. The score consists of four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are written below the vocal line.

**System 1:**  
 A fes - ta - tá - me - mor - lá - fo - ra ra A - brea - por  
 É - ho - raé - ho - raé - ho - ra

**System 2:**  
 tei - ra - quee - xu - vai - em - bo - ra A - fes  
 A - brea - por - tei - ra - quee - xu - vai - em - bo - ra

**System 3:**  
 ta - tá - me - mor - lá - fo - ra ra A - brea - por -  
 A - fes - ta - tá - me - mor - lá - fo - ra ra

**System 4:**  
 tei - ra - quee - xu - vai - em - bo - ra  
 A - brea - por - tei - ra - quee - xu - vai - em - bo - ra

## APÊNDICE I

bpm: 104

### Pé dentro, pé fora

Musical score for 'Pé dentro, pé fora' in 4/4 time, key of D major. The score consists of three staves: a vocal line, a piano accompaniment line, and a bass line. The lyrics are: Pé - den-tro-pé - fo - ra. Quem - ti - ver-pé-pe - que - no-que-váem bo - ra.

## APÊNDICE J

bpm: 104

### Toma lá exu, toma lá, quem quer?

Musical score for 'Toma lá exu, toma lá, quem quer?' in 4/4 time, key of D major. The score consists of three staves: a vocal line, a piano accompaniment line, and a bass line. The lyrics are: To-ma-lá-e xu - to-ma-lá-quem quer? To-ma-lá -e xu - to-ma-lá-quem E - xu - é - ho - mem - não - é - mu - lher. quer? E - xu - é - ho - mem - não - é - mu - lher.

# APÊNDICE K

## Exu Ventania

bpm: 102

E - xu - Ven ta - ni - a o - que - trou - xe - de - lá?

E - xu - Ven ta -

Po - de - en - trar - e - co - rrer

ni - a o - que - trou - xe - de - lá?

gi - ra - o - que - for - de - bom - fi - cao - que - for - de - ruim o - se - nhor - ti - ra

Po - de - en -

trar - e - co - rrer gi - ra - o - que - for - de - bom - fi -

cao - que - for - de - ruim - o - se - nhor - ti - ra

## APÊNDICE L

### Eu abro a minha gira - jurema

bpm: 100

Eu - a - broa - mi - nha - gi - ra - com - Deus - e - No - ssa - Se - nho - ra

Eu -

A - mi - nha - gi - ra - é - a -

a - broa - mi - nha - gi - ra - com - Deus - ea - Pre - ta - de - An - go - la

mi - ha - gi - ra - é - a - mi - nha - gi - ra - é - San - to - for - teé - São - Jo - sé

A -

mi - nha - gi - ra - é - a - mi - nha - gi - ra - é - a -

mi - nha - gi - ra - é - San - to - for - teé - São - Jo - sé

## APÊNDICE M

### Quem vem lá de tão longe?

bpm: 100

Quem - vem - quem-vem - lá - de-tão - lon - ge? São-no-ssos

gui - as-que vêm tra - ba - lha - ar

Quem - vem - quem-vem - lá - de-tão-

lon - ge? São-no-ssos-gui - as-que vêm tra - ba - lha - ar

for - ça - pe-loa-mor - de-De - e - us -se-nhor - meu - pai - dai-me-for - ça -pros-tra-

ba - lhos - me - us

Ô - dai - me - for - ça - pe - loa - mor -

de - De - e - us - se-nhor - meu - pai - dai - me - for - ça - pros - tra - ba - lhos - me - us

## APÊNDICE N

### Onde a jurema abala

bpm: 105

On - dea - ju - re - maa - ba - la

Seus - dis - cí - pulos - não - tom -

Eu - tô - a - brin - doa - ju - re - ma

Eu - tô - sau - dan - doa - ma - zô - nia

*bam*

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of two systems. The first system has three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef), and a bass line (bass clef). The second system also has three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef), and a bass line (bass clef). The lyrics are written below the vocal lines. The bass line includes rhythmic markings such as 'bam' and 'Eu - tô - sau - dan - doa - ma - zô - nia'.

## APÊNDICE O

### Ô jurema preta

bpm: 106

Ô-ju-re - ma - pre - ta-se-nho ra-é - ra -inha - é-do -na-da-ci - da - de-mas -a -cha-veé  
 mi - nha  
 Ô-ju-re - ma - pre - ta-se-nho ra-é - ra -inha - é-do -na-da-ci - da - de-mas -a -cha-veé  
 É - de - bê - rê -rê - dê  
 mi - nha É - de - bê - rê -rê - dá - sal -veo-po - vo-da -ju-  
 É - de - bê - rê -rê - dê  
 re - ma - e - va - mos - tra -ba - lhar É - de - bê - rê -rê -  
 dá - sal -veo-po - vo-da -ju - re - ma - e - va - mos - tra -ba - lhar

## APÊNDICE P

### Jurema preta palanda à meia-noite

bpm: 105

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of three systems, each with a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef), and a bass line (bass clef). The lyrics are in Portuguese and are placed below the vocal line.

**System 1:**

Vocal: Ju - re - ma - pre - ta - plan - ta - daã - mei - a - no - i - te  
 Piano: (Accompaniment)  
 Bass: (Bass line)

**System 2:**

Vocal: E - la - dá -  
 Eu - que - ro - ver - os - fi - lhos - deum  
 ca - cho - no - mei - o - do - te - rrei - ro  
 Piano: (Accompaniment)  
 Bass: (Bass line)

**System 3:**

Vocal: ban - da  
 Des - man - char - ma - cum - ba - de - rru - bar - os - fei - ti - cei - ros  
 Piano: (Accompaniment)  
 Bass: (Bass line)

# APÊNDICE Q

## Tenho meu poder

bpm: 103

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are: 'Te-nho-meu-po-der Foi-Deus-que-me-deu Te-nho-meu-po-der No-pé-da-ju-der Foi-Deu-que-me-deu re-ma-só-vo-cê-e-eu No-pé-da-ju-re-ma-só-vo-cê-e-eu'. The piano accompaniment features a consistent rhythmic pattern of eighth notes.

Te-nho-meu-po-der Foi-Deus-que-me-deu Te-nho-meu-po-der

No - pé - da - ju - der Foi - Deu - que - me - deu

re - ma - só - vo - cê - e - eu No - pé - da - ju - re - ma - só - vo - cê - e - eu

## APÊNDICE R

bpm: 106

### A jurema tem o que ninguém tem

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of five systems of music, each with a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef), and a bass line (bass clef). The lyrics are in Portuguese and describe the unique aspects of a 'jurema' (a type of Brazilian folk dance).

**System 1:**  
 A - ju - re - ma - tem - o - que - nin - guém - tem  
 A - ju - re - ma -

**System 2:**  
 Ô - vem - brin - car - ju - re - ma  
 tem - a - for - ça - do - bem Ô - ju - re - mi - nha mi

**System 3:**  
 É - de - bê - rê - rê - dê  
 - nha - ju - re - ma - sa - gra - da - ô - ju - re - ma - ra - nha

**System 4:**  
 É - de - bê - rê - rê - dá - é - do - na - da - ci - da -

**System 5:**  
 dec - ne - laeu - vou en - trar

# APÊNDICE S

## Abrimos a nossa gira - Orixá

bpm: 98

A - bri - mos-a-no - ssa - gi - ra - pe - di - mos-a-pro - te -

ção  
A - bri - mos-a-no - ssa - gi - ra - pe - di - mos-a-pro - te -

Ao - no-ssô-pai-O-ri-xa - lá - pa-ra-cum - pri - no-ssa-mi-ssão

ção

Ao - no-ssô-pai-O-ri-xa - lá - pa-ra-cum - pri - no-ssa-mi-ssão

