
Dossiê: Patrimônios imateriais afro-indígenas na América Latina: invisibilidades, história, lutas por direitos e novas epistemologias

<https://doi.org/10.34019/2594-8296.2024.v30.46250>

Jurema é corpo, não é cabeça: Encantamento, aprendizado e transformação entre caboclos e caboclinhos

*Jurema is the body, not the head:
Enchantment, learning and transformation between caboclos and caboclinhos*

*Jurema es el cuerpo, no la cabeza:
Encanto, aprendizaje and transformación entre caboclos y caboclinhos*

Maria Acselrad*

<https://orcid.org/0000-0002-4673-1541>

RESUMO: Neste artigo discuto aspectos que permitem evidenciar as conexões existentes entre a tradição dos caboclinhos e a jurema, religião de matriz afro-indígena, invisibilizadas durante tanto tempo, devido à perseguição empreendida por regimes políticos racistas e autoritários. Através das práticas rituais, dos processos de transmissão, da fabricação dos corpos e de sua relação com o poder de transformação da jurema, tais conexões se revelam a partir de etnografia, realizada em Goiana, Pernambuco, à luz de uma antropologia da dança, acrescida da análise de registros sonoros e audiovisuais produzidos pela Missão de Pesquisas Folclóricas, em 1938, sobre os caboclinhos e o catimbó, nome pelo qual era conhecido o culto à jurema no passado, no Nordeste do Brasil. Acreditando que esta reflexão pode contribuir para a compreensão de aspectos importantes no que diz respeito às relações existentes entre dança e religiosidade, na caracterização de territórios constituídos por memórias afro-indígenas, abordarei discussões sobre a natureza dos caboclos e

* Professora adjunta do Departamento de Artes e colaboradora do Programa de Pós-graduação em Antropologia, da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Doutora em Antropologia pelo Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA/UFRJ). Autora dos livros *Viva Pareia! Corpo, Dança e Brincadeira no Cavalomarinheiro de Pernambuco* (EDUFPE, 2013) e *Avança Caboclo! A dança contra o Estado dos Caboclinhos de Pernambuco* (EDUFPE, 2022). Coordena o grupo *Pisada: pesquisas interdisciplinares em dança e antropologia* (CNPq). Atua nas áreas da antropologia da dança, do corpo e da performance. Dedicase ao estudo das danças populares e tradicionais brasileiras, assim como às dinâmicas de resistência e enfrentamento desenvolvidas por essas danças, interessando-se também pelos modos de experimentação somáticos e registros de imagem do corpo em movimento.

sua relação com os caboclinhos, em situações que envolvem as noções de guerra e cura, por meio da experiência do encantamento.

Palavras-chave: Jurema. Caboclos. Corpo. Memória. Território.

ABSTRACT: In this article I discuss aspects that make it possible to highlight the connections between the tradition of caboclinhos and jurema, a religion of Afro-indigenous origin, made invisible for so long, due to the persecution carried out by racist and authoritarian political regimes. Through ritual practices, the transmission process, the fabrication of bodies and their relationship with the power of transformation of jurema, such connections are revealed through ethnography, carried out in Goiana, Pernambuco, in the light of an anthropology of dance, added from the analysis of sound and audiovisual records produced by the Folklore Research Mission, in 1938, about the caboclinhos and the catimbó, the name by which the cult of the jurema was known in the past, in the Northeast of Brazil. Believing that this reflection can contribute to the understanding of important aspects regarding the relationships between dance and religiosity, in the characterization of territories constituted by Afro-indigenous memories, I will address discussions about the nature of caboclos, his relationship with the caboclinhos, in situations that involve the notions of war and healing, through the experience of enchantment.

Keywords: Jurema. Caboclos. Body. Memory. Territories.

RESUMEN: En este artículo analizo aspectos que permiten resaltar las conexiones entre la tradición de los caboclinhos y la jurema, religión de origen afroindígena, invisibilizada durante tanto tiempo, debido a la persecución llevada a cabo por regímenes políticos racistas y autoritarios. A través de las prácticas rituales, el proceso de transmisión, la fabricación de cuerpos y su relación con el poder de transformación de la jurema, tales conexiones se revelan a través de la etnografía, realizada en Goiana, Pernambuco, a la luz de una antropología de la danza, agregada del análisis de registros sonoros y audiovisuales producidos por la Misión de Investigación del Folklore, en 1938, sobre los caboclinhos y el catimbó, nombre con el que se conocía antiguamente el culto a la jurema, en el Nordeste de Brasil. Creyendo que esta reflexión puede contribuir a la comprensión de aspectos importantes sobre las relaciones entre danza y religiosidad, en la caracterización de territorios constituidos por memorias afroindígenas, abordaré discusiones sobre la naturaleza de los caboclos, su relación con los caboclinhos, en situaciones que involucran las nociones de guerra y curación, a través de la experiencia del encantamiento.

Palabras clave: Jurema. Caboclos. Cuerpo. Memoria. Territorio.

Como citar este artigo:

Acselrad, Maria. “Jurema é corpo, não é cabeça: Encantamento, aprendizado e transformação entre caboclos e caboclinhos”. *Locus: Revista de História*, 30, n. 2 (2024): 97-120.

Desenvolver uma antropologia que busca refletir sobre a dança dos caboclinhos, a partir da relação entre os grupos. Compreender como as forças que movem essa tradição asseguram a sua perpetuação e atualizam seu sentido de ser. Observar que, se não é graças ao Estado, por meio de suas políticas públicas, que essa tradição popular se encontra viva e pulsante em suas comunidades até hoje, possivelmente, é apesar dele. Esses foram alguns dos objetivos de minha pesquisa de doutorado da qual este artigo é um dos desdobramentos.

Os caboclinhos são agremiações carnavalescas formadas por homens, mulheres e crianças, vestidos de índios e munidos de arco e flecha, as chamadas brechas ou preacas, que saem pelas ruas da Região Metropolitana do Recife e da Zona da Mata norte de Pernambuco, dançando e tocando. Acontece que ao observar os caboclinhos, fui levada a ampliar o alcance de meu interesse até a jurema, religião de matriz afro-indígena bastante popular no Nordeste do Brasil. Isso fez com que não me restringisse a observar e nem a descrever aquilo que se move, no plano do visível, apenas. Aos terreiros de jurema encontram-se vinculados, muitas vezes, grupos de caboclinho, o que me permitiu acessá-los através das forças de uma dimensão invisível que também dança, nos terreiros e nas ruas.

A maioria dos caboclinhos encontra-se ligado a um terreiro de jurema, onde costuma cultivar um caboclo, entidade espiritual que dá nome ao grupo. A liderança religiosa deste terreiro, a madrinha ou padrinho do grupo, é responsável por conduzir as obrigações rituais, de modo que o caboclinho atravesse o período carnavalesco, longe dos riscos passíveis de serem experimentados nesta época.

“Trabalhar” pelo grupo são as principais atribuições desses padrinhos ou madrinhas, o que inclui acender velas, firmar orações, preparar o vinho da jurema, defumar seus integrantes, recomendar banhos de ervas, realizar sacrifícios, invocar entidades, despachar as oferendas, receber o caboclinho ao longo dos ensaios em seu terreiro e, em alguns casos, durante e após o carnaval. Ou seja, para compreender os caboclinhos é inevitável conhecer a jurema.

A jurema é um complexo religioso fundamentado no culto aos mestres, caboclos e reis, cuja origem remonta aos povos indígenas nordestinos. As imagens e símbolos presentes neste complexo remetem a um lugar sagrado, descrito pelos juremeiros como um “reino encantado”, os “encantos” ou “as cidades da jurema”. A jurema, árvore de cujas raízes se produz o vinho tradicionalmente bebido durante as sessões, é o símbolo maior do culto, sobretudo em seu sentido cosmogônico. É ela a “cidade” do mestre, sua “ciência”, simbolizando ao mesmo tempo morte e renascimento (Salles 2004, 10).

Neste artigo discuto aspectos que permitem evidenciar as conexões existentes entre a tradição dos caboclinhos e a religião da jurema, invisibilizadas durante tanto tempo, devido a

perseguições empreendidas por regimes políticos racistas e autoritários. Através das práticas rituais, do culto aos caboclos, do processo de transmissão da dança, da fabricação dos corpos e de sua relação com a força da jurema e seu poder de transformação, tais conexões se revelam a partir de uma etnografia, orientada por uma perspectiva antropológica da dança, realizada em Goiana.

Situada na Zona da Mata norte de Pernambuco, palco de históricas batalhas entre povos indígenas e colonizadores, considerada a “terra dos caboclinhos”, a cerca de 60 quilômetros de Recife, Goiana possui dezesseis grupos, quase todos sediados no bairro periférico de Nova Goiana, onde também se concentra uma grande quantidade de terreiros de jurema. Acreditando que esta reflexão pode contribuir para a compreensão de aspectos importantes no que diz respeito às relações existentes entre dança e religiosidade, na caracterização de territórios constituídos por memórias afro-indígenas, abordarei discussões como a natureza dos caboclos, os ritos a eles associados e os processos de aprendizado da dança que ligam caboclos e caboclinhos, em situações que envolvem as noções de guerra e cura, por meio da experiência do encantamento.

A análise de registros sonoros e audiovisuais produzidos pela Missão de Pesquisas Folclóricas, em 1938, sobre os caboclinhos e o catimbó, nome pelo qual era conhecido o culto à jurema no passado¹, vêm enriquecer a discussão na medida em que permite tecer considerações relativas aos movimentos que atravessam ambas as práticas, a partir da análise de fotografias, vídeos e cadernos de campo consultados.

Jurema: nem começo, nem fim

“Ninguém alcança o início, nem o fim da jurema. É os filhos de santo plantando as mesmas sementes que eu plantei, e os meus netos que depois vão trabalhar no lugar dos meus filhos, e por aí vai. Não tem fim”, me ensinou Dona Jucedí, juremeira e yalorixá da João Batista Tenda Nossa Senhora do Carmo.

Em Goiana, se pode encontrar a jurema sendo cultuada, no contexto da umbanda, em paralelo ou de forma complementar ao candomblé. Isso significa que o uso do termo “jurema” pode se dar no sentido largo, como conjunto de práticas rituais realizadas em terreiros que as conciliam com outras práticas religiosas e, no sentido estrito, como uma ciência de caráter fitolátrico, isto é, fundamentada no culto às árvores e aos espíritos que as habitam, prática existente desde tempos imemoriais.

¹ Nos registros de Mário de Andrade, compilados por Oneyda Alvarenga (1949), consta que “existe no catimbó, o reino da jurema, que é uma das regiões bemaventuradas dos ares” (1949, 10).

Na maioria dos terreiros visitados², a jurema costuma ser cultuada no âmbito do que podemos chamar de uma “umbanda traçada”, como caracterizou Salles (2010), em Alhandra, cidade ao sul da Paraíba, situada a cerca de trinta quilômetros de Goiana, considerada o “berço da jurema”. Muitos desses terreiros cultuam orixás e, separadamente, a jurema, o que significa atualmente, cultuar além dos caboclos e mestres, também Exus, Pombagiras e pretos velhos. Segundo o falecido Pai Zé Carlos, juremeiro e babalorixá do Ilê Asé Ogum Beira-mar de Goiana, originalmente, a jurema era um culto de caboclos e mestres.

No passado conhecida como catimbó, culto religioso popular, frequente no norte e nordeste do Brasil, junto com a pajelança (presente na Amazônia, Maranhão e no Piauí) e o candomblé-de-caboclo (presente na Bahia), a jurema faz parte de um grupo de religiões populares aparentadas em que se fundem a elementos do catolicismo, do espiritismo e, principalmente, das religiões afro-brasileiras e dos costumes ameríndios (Alvarenga 1949).

Outros terreiros, no entanto, afirmam cultuar apenas a jurema, embora tenham sido batizados como centro espírita, como é o caso, por exemplo, do Centro Espírita de Umbanda Zé Molequinho. Sobre esta tendência, Salles (2010) conta que a necessidade de oficialização dos cultos afro-brasileiros junto às federações, a partir das primeiras décadas do século XX, com pagamento de anuidade e taxa de licenciamento, condição para o seu funcionamento, não diferenciou o catimbó de origem indígena dos cultos africanos, levando muitas casas de jurema a serem registradas como centros de umbanda. O papel das federações era “o de disciplinar o exercício desses cultos no Estado e exercer a representação legal das atividades de suas filiadas” (art. 4º da Federação dos Cultos Africanos do Estado da Paraíba apud Salles 2010, 91).

Sabe-se que a umbanda chega na região, no esteio de uma onda de industrialização e migração que liga o sudeste ao nordeste, por volta dos anos sessenta. Por isso, quando a umbanda aparece em Goiana, muitas vezes, como sinônimo de jurema, possivelmente, é porque esta assumiu alguns aspectos da doutrina umbandista, por meio de uma relação de influência que se convencionou chamar de “umbandização da jurema”. Ainda assim, o que se sabe é que a jurema é

² As casas frequentadas ao longo da pesquisa foram as seguintes: Ilê Asé Oyá Onira, Centro Espírita de Umbanda Zé Molequinho, Ilê Asé Ogum Beira-mar, João Batista Tenda Nossa Senhora do Carmo, Ilê Asé Iemanjá Janaína, Centro Espírita Nossa Senhora do Carmo e a Jurema Caboclo Cachoeira, todas em Goiana.

a religião mais cultuada no Recife e na Região Metropolitana³, presente em mais de 70% dos 896 terreiros em atividade.



Figura 1 — Mesa de jurema, Goiana/PE

Fonte: Ernesto Rodrigues, 2017.

Assim, o culto aos caboclos resistiu até os dias de hoje adaptando-se aos mais diferentes arranjos cosmopolíticos. Pensar a natureza específica de entidades como os caboclos pode ajudar a compreender este processo. Os caboclos fazem parte de um conjunto de entidades espirituais que passou diretamente do mundo real para um mundo mítico, através do encantamento, ou seja, sem conhecer a experiência da morte (Prandi 2001). Sobre a diferença entre caboclos, mestres e orixás, Zenilza do Nascimento Cavalcante, conhecida como Mãe Nininha, explica que

Jurema não tem mãe, tem madrinha. Mãe, zeladora, é da parte do orixá. Jurema não é cabeça, jurema é corpo. Orixá é cabeça. Porque na jurema, você não trabalha com divindade. Orixá é divindade. Jurema é os egúns, é os antepassados. Foram pessoas como nós. Orixá é uma coisa sagrada, é energia. E tem os encanto da jurema que são os caboclo. Os caboclo são encantado. Os mestres foram pessoa como seu pai, meu pai, meu bisavô, meu tataravô. São os egúns. Corpo morto e espírito vivo. Já os caboclo encantou-se numa árvore, no pé do angico, outro num cipó, outro numa mandioca, numa raiz. Tem os canindé, os tapuia, os tupinambá, os orubá. E quando a gente se concentra pra receber aquele caboclo, digamos o rei de orubá, na concentração vem aquela energia. Por isso que caboclo não deixa você gelada, deixa você quente. Porque eles são vivo. É um espírito que não experimentou a terra, o chão frio. Já quando você recebe um espírito de mestre ou mestra, você fica gelada. Porque é um espírito desencarnado. Deixou o corpo quente e foi pro chão frio. Daí tem muita diferença. O povo mistura as coisas, orixá com jurema, mas não tem nada a ver (Mãe Nininha, juremeira e yalorixá do terreiro Ilê Asé Oyá Onira, ex-madrinha do Caboclinho Tapuia Canindé de Goiana, agosto de 2016).

³ De acordo com os dados oficialmente divulgados pelo Ministério do Desenvolvimento Social, esta pesquisa de grande porte, pela primeira vez realizada no país, aponta para uma abrangência do culto da jurema, antes impensada (Brasil 2011, 139 apud Oliveira 2017, 101).

Caboclos e Mestres

Se a diferença entre a jurema e o candomblé tem no entendimento de corpo uma de suas principais marcas, como diz Mãe Nininha, a diferença entre a natureza dos caboclos e dos mestres por sua vez, é caracterizada por uma experiência corporal distinta no que diz respeito à passagem do plano visível para o invisível. Enquanto os mestres experimentaram a morte, através do fim da matéria, os caboclos passam por um processo de transmutação que envolve a transição, geralmente, de uma forma de existência humana para uma forma de existência vegetal⁴, por exemplo, através de um tronco, uma raiz, uma folha, uma semente.

A vitalidade do caboclo seria a principal causa de a entidade passar pouco tempo incorporada. Do contrário, o rodante não aguentaria. A energia mobilizada pelos caboclos envolve a “morte temporária” do rodante, em contrapartida à dimensão da vida material alcançada por eles no momento da incorporação

Não só existe caboclo e índio que já se foram e o espírito ficou preso ali naquela aldeia favorecendo nos terreiros, àquelas pessoas que acreditam nele. Tem ainda sobrenatural encantado, vivo que nem você, que nem eu. Agora, depende da competência da mãe de santo ou do pai de santo de trazer dentro do terreiro o espírito dele, sendo vivo, para corporar numa pessoa viva também. Só que o vivo não demora na gente. O vivo chega, faz a sua parte, se tiver que cantar, canta e ali a menos de cinco minutos ele deixa o corpo da gente. Porque se permanecer mais, a gente não volta. É diferente daquele que já morreu e desencarnou. Que só ficou o espírito. Esse demora mais, porque a carne já tá morta. Agora o vivo com o vivo, a carne da gente não pode sustentar por muito tempo aquela entidade encantada, junto com o espírito da gente que é vivo também. É muita energia. Nas hora certa, ele tem que sair, pro corpo da gente poder receber de volta o nosso espírito, a força da nossas próprias energia, pra gente voltar a viver de novo (Dona Jucedí Ribeiro dos Santos, dirigente dos Índios Tabajara de Goiana e juremeira do centro espírita João Batista Tenda Nossa Senhora do Carmo, agosto de 2016).

Outros aspectos marcam a diferença entre mestres e caboclos como o fato de os primeiros terem tido uma vida material de excessos, enquanto os segundos foram figuras heroicas, chefes, guerreiros e curandeiros. Os mestres e mestras foram boêmios, notívagos, exímios amantes, brabos, vingativos e justiceiros o que resultou, na maioria dos casos, em mortes violentas, por tiro, faca ou doenças venéreas. Já o desaparecimento dos caboclos, encontra-se envolto numa aura de mistério. Ninguém sabe precisar quando, nem onde eles se encantaram. Enquanto os mestres tiveram sua passagem pela vida marcada pela individualidade, com nome próprio, local de nascimento e morte

⁴ Há referências, na literatura sobre a jurema (Shapanan 2004), de entidades que se encantaram em animais, em acidentes físico-geográficos, no vento, na fumaça. Já na literatura antropológica, vale lembrar que entre os kanak, da Nova Caledônia, estudados por Maurice Leenhardt (1947) o corpo recebe suas características do reino vegetal. O corpo não é concebido “como uma forma e matéria isoladas do mundo; ele participa em sua totalidade de uma natureza que, ao mesmo tempo, o assimila e o banha. A ligação com o mundo vegetal não é uma metáfora, mas uma identidade de substância” (Le Breton 2011, 23).

conhecidos, os caboclos na maioria das vezes têm essas informações nubladas por uma identidade coletivizada: caboclo canindé, caboclo orubá, caboclo tupinambá. Dentre as semelhanças, no entanto, pode-se verificar uma existência marcada pela visceralidade, isto é, por uma intensidade corporal associada ao poder, ao prazer e ao risco.

Lísias Negrão (apud Assunção 2001, 186) enumera algumas qualidades do caboclo tais como o fato de serem índios que viveram antes da colonização, só fazerem o bem, serem espíritos curadores e detentores da ciência das ervas, além de chefes e guerreiros. Já de acordo com Edson Carneiro (apud Assunção 2001, 184), os caboclos representariam ainda um ideal de índio brasileiro, a partir da nacionalização de hábitos de caráter indígena. Essa representação vem se conjugar a um processo de umbandização dos cultos populares, discutido por Assunção (2001) e que justifica todo um movimento de reelaboração da jurema, também apontado por Salles (2010), em consequência das transformações da sociedade na busca de uma religião popular comum, no caso a umbanda.

Referências ao poder de cura dos caboclos são unânimes, mas o que se destacou em todos os terreiros visitados foi o fato de fazerem a guerra, trabalhando tanto para o bem, como para o mal. O entendimento de bem e mal diz respeito, respectivamente, à capacidade de mobilizar energias para a autodefesa, de forma preventiva ou em resposta a possíveis ataques sofridos pelos adeptos, podendo ainda agir intencionalmente com o objetivo de prejudicar alguém, em resposta ou independente aos ataques vindos de seus inimigos.

Muitos caboclos podem aparecer num toque de jurema. Para eles, é de costume cantar logo depois das invocações a Exu, Pombagira e Malunguinho⁵, entidades que abrem a gira e antes dos mestres e das mestras, entidades responsáveis por fechá-la. Para os caboclos, costuma-se cantar de uma a duas horas seguidas, “traçado” ou “separadamente”. “Cantar traçado” ou “corrido” significa dedicar um ponto a cada caboclo, fazendo com que uma variedade maior de caboclos seja invocada na gira, embora isso não queira dizer que todos eles serão incorporados pelos presentes. Cada tribo de caboclo é considerada uma falange diferente. Por isso, nas casas onde se toca “traçado”, há risco de ter briga dentro do terreiro, como acontece nas ruas com os caboclinhos. Para isso, é importante que a casa saiba trabalhar com todos eles, de forma a evitar confrontos, marcando as suas diferenças.

⁵ Uma ressalva deve ser feita a Malunguinho que pode vir nas linhas de caboclo, mestre ou Exu e, por isso, é considerado uma das entidades mais poderosas da jurema. Para mais informações sobre a complexidade desta entidade, ver Salles (2010) e Oliveira (2017).

Já os terreiros que cantam “separadamente”, dedicam mais pontos a determinados caboclos, aqueles que os rodantes da casa costumam incorporar. Ali se canta para uma quantidade menor de caboclos, mas o tempo a eles dedicado é maior. Acredita-se que cantar desta forma, protege das “quizilas” que o “cantar traçado” pode desencadear. Cada caboclo possui um universo de preferências: suas danças, suas oferendas, desde as ervas que vão entrar na jurema, até as frutas e carnes de caça arriadas na mata. Esses universos não podem ser misturados, salvo permitido pela doutrina da casa.

O processo de incorporação dos caboclos tem suas peculiaridades, também no que diz respeito ao que eles vêm fazer em terra. Quando invocados, cantam, dançam e trazem recados. A sabedoria a eles atribuída no contexto das giras é compartilhada com os presentes, na medida de sua iniciação ou dos seus propósitos ali. Muitos integrantes de caboclinhos contam que aprenderam a dançar com os caboclos cultuados na jurema. É, portanto, através da intermediação dos caboclos que os pontos tocados, cantados e as danças praticadas nos terreiros de jurema chegam até os caboclinhos.

No caso, você é uma Índia Iracema. Um espírito vivo, encantado. Eu começo a cantar aqui no meu terreiro, pensamento na mata. Saravá Iracema! Mexi com você. O pensamento tá ligado nas matas e eu tô lhe chamando. Lá você dá uma quebradeira no seu corpo, você adormece. Seu espírito vem imediatamente incorporar em mim. Afasta meu vivo carnal e incorpora. Ali você canta em mim, ali você dança, ali você dá recado. Mas quando dá a hora, em menos de cinco minutos você tem que deixar meu corpo senão eu não volto mais. Aí sigo viagem. Aí eu despacho. “Bebo água e vinho em qualquer lugar, leve sua tribo, cabocla, lá pro juremá”. Aí eu grito pra outros. [...] Tenho um caboclo que chega aqui pelo carnaval, ele ensina uma dança pras meninas. Ele incorpora em mim e começa a dançar. E as meninas já aprenderam e levaram pra avenida. Lá no Recife bateram palma. Uma dança indígena mesmo. Mas tu pensa que eu sei fazer? As minhas entidade chega, brinca, dança mas eu não sei como é. As menina é quem diz (Dona Jucedí Ribeiro dos Santos, dirigente dos Índios Tabajara de Goiânia e juremeira do centro espírita João Batista Tenda Nossa Senhora do Carmo, agosto de 2016).

Gira, mesa e chão

Os caboclos são cultuados nos “toques de jurema”, conhecidos também como “giras”, realizadas nos salões dos terreiros, onde os adeptos se reúnem para cantar e dançar ao longo de uma noite inteira, ao som dos ilús e dos maracás⁶. Os “toques de jurema” são festas públicas, onde

⁶ O ilú é um membranofone, tocado com as duas mãos, construído sobre uma base de madeira em formato de cruz, onde é preso por hastes de ferro que também são responsáveis por sua afinação. Os maracás podem ser os mesmos tocados nos caboclinhos, conhecidos como mineiros ou caracaxás, às vezes acrescidos de um ganzá (cilindro de ferro preenchido de sementes) de um agbê ou xequerê (cabaça revestida por uma rede de miçangas, muito utilizada no candomblé e no maracatu de baque virado) e de um maracá tradicional feito de cabaça que pode ser tocado também por integrante da gira (Santos e Resende 2009).

se bebe e fuma bastante. Acontecem com bastante frequência, em média, um toque por mês a depender da casa, gerando um calendário de festas bastante movimentado, em Goiana.



Figura 2 — Dança de caboclo de Mãe Paula em gira de Jurema, no Ilê Asé Iemanjá Janaína”, Goiana/PE

Fonte: Ernesto Rodrigues, 2017.

Mas a jurema também se organiza sob a forma de jurema de mesa e jurema de chão, onde variam os caboclos cultuados, assim como o modo pelo qual são invocados. No caso da jurema de mesa ou mesa branca da jurema, os médiuns trabalham sentados ao redor de uma mesa, no meio do salão ou num quarto reservado, onde recebem entidades tais como os caboclos d’água, as sereias e os mestres ou egúns limpos, entidades que se distinguem dos egúns cachaceiros, aqueles que morreram de morte violenta. Em sessões ou consultas privadas, ao som de pontos entoados, com ou sem o acompanhamento do maracá, sobre a mesa é colocada a “princesa”, um recipiente com água, rodeada de copos e taças, que representam as cidades da jurema que, de acordo com a liturgia, são cidades encantadas onde vivem os espíritos da jurema⁷.

Mário de Andrade se referiu ao Reino da Jurema como composto por sete cidades ou sete ciências: Vajucá, Junça, Catucá, Manacá, Angico, Aroeira e Jurema. “Segundo o autor, se dividiria em outros onze reinos: Juremal, Vajucá, Ondina, Rio Verde, Fundo do Mar, Cova de Salomão, Cidade Santa, Florestas Virgens, Vento, Sol e Urubá” (Andrade 1983 apud Salles 2010, 82). A

⁷ “Cidades da jurema” também é o nome que se dá às cantigas em forma de lamento que contam o passado das entidades, ou como elas trabalham, como se deu o seu processo de encantamento. Embora possa ser entoada também durante uma gira de Jurema, durante o canto de uma cidade, não se toca, nem se dança.

localização destas cidades e sua dimensão material revelam aspectos importantes sobre a cosmologia da jurema.

Aroeira, Angico, Vajucá, Acais, Jurema, Cupissura, Tanema, Tambaba, Rio Verde, Travessia, Urubá, Canindé, Bom Florar. Essas cidades ficam, segundo os caboclos e as pesquisas em cima da oralidade, no primeiro nível de céu, bem acima da terra. Por isso que eles nos protegem, nos orientam, nos dão informações. Porque eles convivem muito com isso. Não estão distantes da terra. É uma camada cósmica próxima. Por isso que através dos rituais nós conseguimos nos comunicar com eles. Através de canto, das palmas, e principalmente, das maracas e dos atabaques. E, também da dança, que é de origem indígena. Uma roda que gira no sentido anti-horário. Cada cidade tem um elemento. Uma planta, uma semente, um rio. Agora, hoje em dia, se for observar, a cidade da jurema, em Acais, por exemplo, em Alhandra, é um sítio arqueológico, tem muitos juremeiros enterrados. Naquela época, chamava catimbozeiro ou macumbeiro. Eles eram perseguidos e não podiam ser enterrados em cemitério cristão, ao lado da igreja. Então, os ancestrais tiveram a ideia de enterrar na mata, e para não perder a localização deste cemitério clandestino, plantava as árvores sagradas. São sete as principais cidades, mas existem diversas outras, cada uma dessas tem outras tantas. E elas ficam nesse universo cósmico acima da terra (Sérgio Ricardo Clementino da Costa, conhecido como Serginho da Burra, juremeiro, artista popular e produtor cultural de Goiana).

No caso da jurema de chão, considerada a mais antiga forma de cultuá-la, os caboclos são invocados também por meio de canto, palma de mão e maracá. Os adeptos encontram-se no chão ou próximos dele, sentados em troncos de árvores, tijolos e tamboretas diante de um altar, geralmente, no fundo das casas, num quintal ao ar livre, onde se encontram alguidares ou pratos de cerâmica, dentro dos quais ficam os assentamentos⁸ de cada afilhado e afilhada, em meio a plantas e pedras, muitas velas acesas e garrafas de bebida, além de cocares de pena, facas, cordas, colares de conta, lanças, arcos e flechas.

A principal diferença em relação aos toques ou giras é que, tanto a jurema de mesa como a jurema de chão são sessões privadas, podendo ser acompanhadas por pessoas ligadas ao consultado ou por afilhados do juremeiro ou juremeira que trabalham ali, incorporando suas entidades e auxiliando nas funções quando necessário. Essas sessões também assumem papel importante no processo de iniciação dos afilhados. As cidades da jurema, no caso, as cantigas costumam ser ensinadas neste contexto. É quando vemos os mestres ensinando pontos, esclarecendo práticas e instruindo obrigações. O uso do cachimbo e o consumo do vinho da jurema são comuns a todas as formas de culto. Mas tanto na jurema de mesa como na jurema de chão, não há dança. Ao menos, não de modo como costuma haver nas giras ou toques.

⁸ “A Jurema é uma religião que tem nos objetos (coisas) materiais os símbolos e forças que podem aproximar os espíritos e divindades [...]. Os assentamentos são os elos diretos com as Cidades” (Oliveira 2017, 194).

Há, no entanto, um registro audiovisual, produzido pela Missão de Pesquisas Folclóricas⁹, em 1938, no bairro de Torrelândia, em João Pessoa, Paraíba, onde se vê uma sessão de catimbó, sobre a qual o chefe da Missão, Luis Saia, em seus cadernos de campo, desenvolve uma “análise coreográfica do catimbó de João Pessoa”. Conduzida por Luis Gonzaga Ângelo e Sebastiana Maria Ângelo, esta sessão que pode ser considerada o mais antigo registro de uma jurema de mesa é descrita nas cadernetas de campo da Missão, considerando a posição dos dançantes em torno da mesa; a presença da rainha do catimbó; os movimentos do tronco em círculos daqueles que compõem a roda; as batidas do pé direito no chão dando “impressão de bebedeira”; e a queda de uma participante da sessão, enquanto os demais soltam baforadas de cachimbo e fazem vibrar os maracás que têm em mãos sobre ela, deitada no chão.

Caboclos e Caboclinhos: dança, guerra e cura

Formada por onze pessoas, a sessão é aberta com uma defumação coletiva. Cada um tem seu cachimbo numa das mãos e o maracá na outra. No antebraço, um arco e flecha. Assopram o cachimbo, pelo lado contrário, ao invés de puxar a fumaça, e assim defumam o ambiente. Logo após, dão início às danças e aos cantos de abertura da mesa, fazendo o sinal da cruz com uma das mãos, enquanto empunham o maracá com a outra.

⁹ A Missão de Pesquisas Folclóricas, idealizada por Mário de Andrade, quando esteve à frente do Departamento de Cultura de São Paulo, teve como objetivo gravar, filmar e fotografar o maior número possível de tradições populares brasileiras, durante o ano de 1938. Composta por Luis Saia (folclorista), Martin Braunwieser (músico), Benedito Pacheco (técnico de gravação) e Antonio Ladeira (auxiliar), a Missão percorreu, durante quase seis meses, vários estados do Nordeste.



Figura 3 — Sessão de Jurema, João Pessoa

Fonte: Luis Saia (Missão de Pesquisas Folclóricas), 1938.

O que chama atenção neste registro, igualmente destacado pela análise coreográfica de Luis Saia, no entanto, diz respeito ao momento em que os participantes da sessão dançam em torno da mesa estalando suas brechas. Estas, que até então encontravam-se dependuradas nos antebraços de todos os presentes, neste momento da sessão são estaladas enquanto todos dançam e giram ao redor da rainha, que também estala a preaca que tem em mãos¹⁰. Como o registro não possui áudio, não sabemos para qual entidade exatamente os participantes da sessão estavam cantando, no momento.

O que se pode observar ali, no entanto, é uma organização coreográfica semelhante àquela encontrada nos toques de jurema – uma roda que, neste caso, envolve a mesa e a cadeira onde a rainha está sentada. A diferença está na posição dos participantes que circundam a mesa com a frente do corpo voltada para o centro da roda, desenvolvendo pequenos deslocamentos laterais, diferente da fila indiana que costumamos ver, nos dias de hoje, nos toques ou giras, onde os participantes posicionam-se lateralmente em relação ao centro, mas deslocando-se frontalmente.

Acontece que neste registro, num dado momento, é possível observar o círculo de participantes se separar em duas fileiras quase paralelas com, praticamente, a mesma quantidade de

¹⁰ Segundo análise de alguns informantes que analisaram este registro, esta era uma configuração muito comum de culto da jurema, em Goiana., numa época em que ainda não havia o costume de realizar giras e a parte instrumental só contava mesmo com o canto e o maracá. Severina Tereza Maria da Silva, conhecida como Pinta, madrinha do Caboclinho Carympós, ainda acrescentou que, pela ausência de visitantes, provavelmente, a sessão devia ser de ensinamento e de cura, pela presença das flechas e dos cachimbos.

integrantes de cada lado, deixando a mesa, a cadeira e a rainha, no meio delas. Ao invés de girar, os participantes realizam avanços e recuos em direção à rainha. Por alguns instantes, tem-se a impressão de ver a movimentação e a estrutura de organização coreográfica das manobras que caracterizam a dança dos caboclinhos, formada por dois cordões paralelos, que avançam e recuam, cruzando-se por vezes entre si, revolvendo-se no espaço. Quando perguntei a Laudicéia Simplício, caboclinha do Carijós de Goiana, enquanto ela assistia a este registro se o caboclinho seria uma jurema sem mesa, ela me respondeu: “Claro, quem não gosta de espírito não adianta nem botar um caboclinho. Quanto mais gente de jurema no grupo, mais forte é o caboclinho”, me disse ela.

O fato deste catimbó ter sido registrado ao ar livre, neste caso, deve-se possivelmente a uma questão técnica, embora nada muito explícito sobre isso seja mencionado nas cadernetas de campo da Missão, a não ser o fato de que assistiram na noite anterior a uma cerimônia, deste mesmo grupo, em local fechado, a qual não registraram.

À cena acima descrita, se segue outra sobre a qual só temos acesso, em sua completude, por meio dos registros das cadernetas de campo de Luis Saia, uma vez que o filme utilizado pela Missão acaba justo neste momento. Graças a esta descrição e, também a algumas fotografias, sabemos que uma das participantes, Amélia de Sousa ou de Santos (há duplo registro do nome), a secretária da rainha, tem uma queda.

Neste momento, os discípulos a rodeiam com objetivo de defumá-la com seus cachimbos, também conhecidos como marcas, utilizados ao contrário, isto é, soprados pelo lado do forninho. Ao som de um ponto cantado para o Mestre Jandarai – um “caboclo de flecha” –, os participantes dançam para frente e para trás, em torno da mulher deitada, batendo suas flechas até que “[...] todos ficam deitados batendo a flecha e só o mestre sai dando a volta tôda e também batendo a flecha. Depois todos se levantam e continuam batendo a flecha. Batem de um lado e doutro se abaixando quando batem. Quando se alteiam também batem” (Alvarenga 1949, 30). De acordo com as anotações de Luis Saia, as batidas de flecha só aparecem, francamente, na toada deste Mestre.



Figura 4 — Sessão de Jurema, João Pessoa.

Fonte: Luis Saia (Missão de Pesquisas Folclóricas), 1938.

Nos registros da Missão, não há referências à diferença entre caboclos e mestres. Pelo contrário, muitos mestres são descritos como caboclos. Em *Música de Feitiçaria* (1983), Mário de Andrade chega a afirmar que “os mestres são caboclos” (1983, 105).

Outros dois catimbós foram registrados pela Missão de Pesquisas Folclóricas. O de Manuel Laurentino da Silva, da cidade de Itabaiana e o de Mestre Hilário, da cidade de Alagoa Nova, ambos na Paraíba. Por conta da riqueza de detalhes, nos concentramos no de Luis Gonzaga Ângelo¹¹. Em Recife, também foi visitado o catimbó de Maria Plácida, ou Maria Madalena Pereira, do bairro de Afogados. E, embora não tenha sido gravado pela Missão, merece destaque o fato de que a mestra também era dona do Cabocolinho Taperaguá, segundo registros da Missão.

Importante lembrar que os catimbós, nesta época, assim como os cultos afro-brasileiros encontravam-se sob regime de perseguição por parte de uma política institucional racista empreendida pelo Governo Vargas, durante o Estado Novo (Campos 2001). Portanto, o valor histórico deste registro encontra-se no fato de que essas imagens nos sugerem haver uma forte relação dos catimbós, no caso, da jurema com os caboclinhos. O uso do arco e flecha, a posição dos presentes em torno da mesa, em alguns momentos compondo um círculo, em outros, duas

¹¹ Dentre as referências de Luis Gonzaga Ângelo foram mencionados os catimbozeiros: Galileu, Agustavo Dia, Amélia Bate Pé, Lula Crispim, Adamastor Viana, Celso Delgado e Maria das Chagas, todos esses de Goiana. Tia Joana da Conceição, Francisco de Assis, Zé Alves e Severino Gomes, de Recife e Olinda. E ainda Severina Alipordina, Aluisa Brito, Filomena da Conceição, Francisco Gomes e Mané Brisa de Natal. Com todos esses, aprendeu as toadas das quais tinha conhecimento, na época do registro da Missão (Alvarenga 1949, 31).

espécies de cordão que ladeiam a mesa, somado às alternâncias entre avanços e recuos, levantes e agachamentos fazem lembrar a explicação que nos foi dada em campo, de que os caboclos são aqueles que, além de curar e proteger, ensinam aos humanos dançarem e cantarem.

Quase dez anos antes, em 1929, numa viagem exploratória que deu origem ao que mais tarde se tornou o projeto da Missão de Pesquisas Folclóricas, Mário de Andrade registrou as danças de um grupo de caboclinho, no bairro de Cruz de Almas, também em João Pessoa. Sua interlocução com o gaitero do grupo, Antonio Francisco Marim, natural de Goiana, por coincidência também a mesma cidade de origem de Luis Gonzaga Ângelo, o mestre do catimbó registrado, permitiu que ele assistisse a um ensaio e registrasse algumas melodias e coreografias do grupo, como a Dança do Cipó, a Peleja de Guerra, a Dança da Morte do Matroá, a Marcha do Tombo, entre outras.

De início, Mário de Andrade chama atenção para o fato de que, “dentre todas as danças dramáticas, os Cabocolinhos são único bailado verdadeiro”, pois “a dança sobrepuja em muito todos os outros elementos artísticos do brinquedo” (Andrade 1982, 190). Isso porque todas as danças ali, segundo o autor, são eminentemente dramáticas, ou seja, “representativas de uma ideia qualquer” (1982, 190), com diálogos resumindo-se ao mínimo possível. Um destaque é dado ao papel ritual da preaca em “coreografias religiosas propiciatórias de caça, de guerra, de morte” e ao fato de que “quase todas essas danças se baseiam no passo comum de andar” (Andrade 1982, 191).

Os Cabocolinhos saem prá rua, se dirigindo a uma casa determinada, diante da qual vão dançar. Estão formados em duas filas, cada qual encabeçada por um personagem solista, Capitão e Tenente, ou Embaixador e Príncipe. Atrás destes se aliam os caboclos, a um de fundo, em ordem decrescente de altura. Cada fila acaba num menino, os “rabos de cordão”, da terminologia coreográfica deles, os Perós. Os outros personagens solistas, Reis, Rainha, Matroá, vão entre as duas filas, junto às cabeças de cordão. [...] Chegados diante da casa destinada, o brinquedo principia. A disposição dos dançarinos é a mesma da ordem de marcha. Os instrumentais se colocam, dum lado, junto a uma das cabeças de cordão. Nas danças coletivas, os personagens solistas, agora enfrentando as duas filas, ficam sem dançar, como que presidindo as danças cerimoniais. Quando uma dessas personagens dança, salta pro centro, as filas fechando o círculo em torno dela. A coreografia consiste em grandes trejeitos com o corpo todo, num avançar e recuar de cordão, sentimentalmente expressiva de selvageria, pouco representativa. Os braços gesticulam muito, volteando no ar arco e flecha. As pernas flexionam fortemente, trazendo os joelhos à altura do peito. O torso também se movimentava muito, com grandes curvaturas laterais. Na gesticulação se distinguem vagamente sentimentos de cólera e de alegria, idéias de ameaça e de vitória, e um mimar de caçada, apontando as frechas pro ar e estalando os arcos, como quem matasse pássaros nas árvores (Andrade 1982, 192-195)

Dentre os personagens solistas mencionados encontrava-se o Matroá, “caboclo velho”, figura hoje conhecida como pajé ou curandeiro, à época considerado o principal personagem dos caboclinhos. A sua performance e o círculo formado pelos cordões que dançam ao seu redor a sua “fúria belígera”, Mário de Andrade identificou como Dança da Morte:

Depois de uma pequena dança de virtuosidade, principia uma coreografia de arquejo, cheia de titubeios, brutal, com o arco de que se armara, seguro debaixo do braço esquerdo, as duas mãos apertadas ao peito, segurando a vida. Esta figuração de morte exagera-se aos poucos. O Matroá todo recurvado agora, já mal levanta os pés do chão, pouco sai do lugar, soa o apito, pára tudo. Segue a isso um curto diálogo em que o Reis grita ao Peromingú: "Matarum nosso Matroá!". É quando os cordões dão início a uma outra movimentação. "Sempre em círculo, viram-se para o centro porém, onde está morrendo o Matroá, e o frecham, estalando os arcos, acabando com a vida do moribundo. Mas do chão, o velho ainda se defende com heroísmo, frechando pra um e outro lado (Andrade 1982, 198-199)¹².

A semelhança da descrição feita por Mário de Andrade acerca da movimentação dos caboclinhos de Cruz de Almas em torno do Matroá, com aquela da sessão de cura do catimbó de Torrelândia feita por Luis Saia chama a atenção. Salvo pela presença da mesa da jurema e da cadeira onde se encontra a rainha, em torno dela entrevemos o cordão de caboclos dançando, com suas flechas estalando para frente e para trás. Entre os caboclinhos, por sua vez, segundo as indicações de Mário de Andrade, visualizamos os cordões se fundirem num círculo em torno da morte do Matroá que, quando se supõe "bem morto e enterrado [...], se levanta vivinho, e dança pra nossa admiração artística, enquanto os dançarinos renovam a figuração belígera" (1982, 199).

Surpreende, por outro lado, o fato de possíveis relações entre os caboclinhos e o catimbó não figurarem nas análises de Mário de Andrade, seja em *Danças Dramáticas do Brasil* (1982) ou ainda em *Catimbó* (1949), ambas as publicações organizadas por sua discípula Oneyda Alvarenga, com base na primeira viagem de Mário ao Nordeste e na experiência da Missão de Pesquisas Folclóricas, respectivamente. Nos seis fonogramas relativos aos caboclinhos, consultados no Acervo Multimídia do Centro Cultural São Paulo, onde os registros da Missão de Pesquisas Folclóricas encontram-se reunidos, não há nenhuma referência à jurema. Já nos cinquenta e nove fonogramas relativos ao catimbó, encontramos, por exemplo, esta, a seguir.

No pé da jurema
tem uma flor
eu sou aquela princesa
o meu nome é Lianou
(linha de catimbó cantada pra mestra Lianou, em Torrelândia, João Pessoa, gravada pela MPF, em 1938)

A ausência desta referência, possivelmente, causada pelo regime de perseguição sofrido pelos cultos religiosos de origem indígena e afro-brasileira nas primeiras décadas do século XX, no entanto, não impediu que registros desses cultos fossem feitos, embora com reiterada dificuldade.

¹² Deste ensaio, Mário de Andrade conta ter saído "besta da sala apertada do clube, um calorão pavoroso e o cheiro dos corpos suados que na dança de despedida, dançando então todos admiravelmente foram tomados de um frenesi dionisíaco espantoso" (Andrade 1982, 180).

A sessão de catimbó em Torrelândia, por exemplo, só foi registrada após inúmeras tentativas por parte da Missão que, mesmo tendo autorização policial, fez “fôrça muita pra arranjar um catimbó que sabia dever existir ali” (Alvarenga 1949, 23). O fato é que “quando se pensava ter uma sessão arrumada tudo fugia oleosamente” (Alvarenga 1949, 24). Possivelmente, por isso também, podemos deduzir, Luis Gonzaga Ângelo, o mestre do catimbó, não se apresentou exatamente como um catimbozeiro e o medo da polícia foi alegado para justificar que aquilo que eles fariam seria uma simulação e não uma sessão, propriamente dita.

Jurema é
casa de abelha
que trabalha
sem ninguém ver
(ponto tradicional de jurema, registrado durante o campo da pesquisa, Goiana, 2016).

Hoje, no entanto, tal relação parece ser cada vez mais explícita. Em trabalhos acerca da performance musical dos caboclinhos (Santos 2008) ou sobre o culto da jurema (Salles 2010), esta relação recebe atenção destacada.

Oliveira (2017), em estudo que chamou de “juremologia”, também identifica no calendário litúrgico dos terreiros, atividades previstas que revelam a importância da jurema no carnaval.

Fevereiro - obrigações de carnaval. São realizados os rituais de limpeza para preparar os discípulos para a Festa de Momo. A Jurema e o Carnaval têm grande ligação e as entidades que dizem que também brincam na festa, avisam sempre que podem falar com seus discípulos nas ruas etc. Neste período são realizados os cortes/imolações para os trunqueiros, espíritos de esquerda que defendem os caminhos, os discípulos e a casa. Muitos blocos de Carnaval, maracatus, caboclinhos, troças, ursos, La Ursas, Bois são apadrinhados pelos espíritos da Jurema. Assim sendo, temos no Carnaval uma mística e cosmo muito interessantes que compõe o imaginário desta religião (Oliveira 2017, 204).

A força que a Jurema tem, a força que a Jurema dá

Muito da força que se busca na jurema está na sua bebida ritual, o vinho da jurema, tomado com intuito de curar-se, fortalecer-se, de proteger-se. Composto da casca da raiz e do tronco da *Mimosa tenuiflora* (Willd.), conhecida como jurema-preta, em alguns casos, e da *Piptadenia stipulacea* (Benth), mais frequentemente, conhecida como jurema-branca misturada com água, a preparação da bebida varia de acordo com o terreiro. Alguns misturam-na com bebidas alcoólicas, e um conjunto de ervas que são submetidas ao calor chegando, em alguns casos, a ser enterrada para que se dê o processo de fermentação, depois do qual receberá baforadas de fumaça de cachimbo, lançadas sobre a mistura, cujo sabor é sempre amargo. A bebida, também descrita por Mário de

Andrade (apud Alvarenga 1949, 10) como um “estimulante [...] empregada como estupefaciente místico”, tem como uma de suas principais funções dar ânimo, alegria, entusiasmo.

Sobre o uso da jurema há registros, a partir do século XVIII, que descrevem o seu consumo em rituais indígenas, entre os povos do nordeste, no período colonial. O documento que institui o Diretório dos Índios em Pernambuco, criado pelo Marquês de Pombal faz referência à jurema “determinando que seja abolido seu uso. [...] Dezesete anos antes do referido documento, em 1741, uma carta a Dom João V, enviada por Henrique Luís Pereira Freire de Andrada, Governador da capitania de Pernambuco, já alertava sobre os riscos da bebida” (Salles, 2010, 39). Num anexo desta carta, encontra-se:

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

Consumida por aqueles que eram os mais hábeis para a guerra, a bebida atuava na preparação de combates (Salles 2010, 39-40). Curioso observar que há muitas referências à noção de caminho nos pontos de jurema entoados pelos caboclinhos, durante o carnaval. Nesses caminhos, as vias nem sempre se encontram abertas, abrem-se conforme a passagem dos caboclos que atravessam mundos, assim como são atravessados por eles. O caminho ali parece ser a própria vida traçada.

Caboclo não tem caminho para caminhar
Caminha pro cima da folha
Por dentro da folha
Por qualquer lugar
(Ponto tradicional de jurema, registrado durante o campo da pesquisa, Goiana, 2016)

De acordo com o etnobotânico Pedro Luz (2015), a jurema tem seu uso medicinal comprovado entre muitos povos indígenas do Nordeste, até os dias de hoje, curando males físicos e mentais. Também utilizada como afrodisíaco, a jurema se destaca por suas funções tônicas. O seu uso pode ser observado entre povos indígenas de Pernambuco como os atikum, pankararu, fulni-ô, além dos tuxá da Bahia e os cariri-xokó de Alagoas que bebem a jurema e celebram suas virtudes em rituais como o toré, símbolo identitário entre os povos indígenas da região (Grünewald 2005).

O transe místico em que caem os participantes do toré, sob efeito da jurema, faz com que se dirijam ao centro da roda, onde realizam movimentos “que expressam o caráter dos espíritos pelos quais estão incorporados, seja o de “índios bravios”, os antepassados mortos antes da

conquista, seja o de “caboclinhos”, crianças indígenas e ainda outras entidades, principalmente, os “encantados”, os falecidos ilustres da comunidade, lideranças e pajés que viraram “encantos”, seres iluminados, protetores e curadores (Luz 2015, 225). O autor menciona também o consumo da bebida nos catimbós, associada ao uso do cachimbo, ao canto e ao maracá, para invocar as entidades, “antigos usuários de jurema já falecidos e que se notabilizaram no culto” (Luz 2015, 226). É através da bebida que seus adeptos têm acesso por meio das visões ao poder e à força da planta.

Em *Mitos indígenas inéditos na obra de Curt Nimuendaju* (1986), encontra-se uma descrição da cerimônia da jurema, realizada na aldeia de Santa Rosa, ao norte de Jequié, estado da Bahia, onde reuniram-se alguns descendentes dos Tupiniquim e remanescentes dos Kamuru-Kariri, da aldeia Pedra Branca, destruída por causa da resistência ao recrutamento à Guerra do Paraguai. Os efeitos da jurema são aqui descritos graças a um informante de Nimuendaju que na sua juventude participou de algumas dessas cerimônias.

A jurema mostra o mundo inteiro a quem a bebe: vê-se o céu aberto, cujo fundo é inteiramente vermelho; vê-se a morada luminosa de Deus; vê-se o campo de flores onde habitam as almas dos índios mortos, separadas das almas dos outros. Ao fundo, vê-se uma serra azul. Vêem-se as aves do campo de flores: beija-flores, sofrês e sabiás. À sua entrada estão os rochedos que se entrechocam, esmagando as almas dos maus quando estes querem passar entre eles. Vê-se como o sol passa por debaixo da terra. Vê-se também a ave do trovão, que é desta altura (um metro). Seus olhos são como os da arara, suas penas são vermelhas e no alto da sua cabeça ela traz um enorme penacho. Abrindo e fechando este penacho, ela produz o raio e, quando corre para lá e para cá, o trovão (Nimuendaju apud Viveiros de Castro 1986, 73).

Entre os caboclinhos, esta força também pode ser invocada através de pontos de jurema tocados e cantados, seja nos ensaios, nas apresentações ou durante seus rituais de preparação. Os pontos cantados, no contexto ritual da jurema, respeitam a seguinte estrutura: um adepto, de dentro da gira ou de fora, da assistência, entoando o ponto uma vez, sozinho. Na segunda vez, já o faz acompanhado pelos demais participantes da gira e dos instrumentos que compõem a batucada: dois ilús e um maracá ou agbê. Assim, segue-se uma estrutura de pergunta e resposta.

O canto tem o poder de atuar como um “enunciado performativo” (Austin 1991), reivindicando a força da jurema e evocando a presença das entidades. Sobre as características desta “força” própria da jurema, evocada através do ponto cantado, pude observar que ela costuma aumentar a sensibilidade do rodante, facilitando o acesso à incorporação das entidades durante os toques e nos ensaios de preparação para o carnaval, sempre que combinada à ingestão da jurema e à dança. Isto é, beber e não dançar, nem cantar não tem o mesmo efeito que dançar, cantar e beber. Embora, alguns adeptos incorporem suas entidades quando estão na periferia da roda, são

imediatamente lançados ou levados para dentro dela, onde passam a dançar, beber e, às vezes, a fumar. Todas essas práticas garantem o entusiasmo que circula na gira.

O vinho da jurema também confere maior resistência aos integrantes de caboclinho para realizar seus movimentos nas ruas e na passarela. Mas é, sobretudo, no poder de transformação da forma do corpo que a jurema parece encontrar a sua “força”.

Minha família é toda de médiuns. Minha mãe, meu pai. Sou filha de juremeiros. Meu vô se encantava. Ele aprontava. Lá vem Galdino! A polícia vai te pegar. Deixa aqueles besta pegar. Eles passava por ele e não via porque ele se transformava numa touceira de mato, num rolo de coqueiro. Eles passava que batia no braço de meu vô, mas pra eles era um rolo de coqueiro. E meu vô rindo: Olha praí, que macaco besta, esses macacos fardado. Isso meu pai que contava. Que ele nunca foi à escola. Ele era índio. Índio estuda o que? O que tem nas matas (Dona Jucedí Ribeiro dos Santos, dirigente dos Índios Tabajara de Goiana e juremeira do centro espírita João Batista Tenda Nossa Senhora do Carmo, agosto de 2016).

Eu dei uma brigada com um homem, ele disse que ia me pegar. Pode andar, Zé Filintra me disse. Confia no mestre ou não confia? Ah, você não tem fé? Fé, eu tenho. Esse rapaz tinha matado um primo meu e ficou com medo de que eu ia fazer uma coisa ruim com ele. Quando ele veio, eu parei, olhou pra mim e tudo e não me viu. Sentou, eu fui andando. Pronto, vou dar as costas e ele vai me matar. Quando encontrei o mestre, ele me disse. E eu tava sozinho! Ele fez um envoltamento com a ponta da faca. Quem você não queira ver, não vai lhe ver. Tipo um fechamento de corpo (Ednaldo Marcelino da Silva, conhecido como Boneco, ogã e batedor do Terreiro Ilê Asé Oya Onira, e ex-integrante do Caboclinho Canindé de Goiana, agosto de 2016).

Dançar não se resume a se deslocar pelo espaço. Dentre os aspectos motores passíveis de observação do corpo que dança, há também a capacidade do corpo de transformar-se, acessando diferentes estados corporais. Isso significa que o movimento também se desenvolve mediante uma organização da energia e da duração (Guilcher 1971). Através da capacidade de transformação do corpo, a “força” da jurema permite o acesso a uma visão privilegiada, ao deslocamento pelo espaço, a uma suspensão do tempo e mesmo à transmutação¹⁵, em condições adversas ou situações de risco. Uma vez acessada, esta “força” leva a uma relação de continuidade com a natureza, possibilitando outra experiência do mundo.

Joguei uma flecha na jurema
Veio o sereno e molhou
E aí veio o sol e o vento soprou
e as matas se abriu toda em flor
(Ponto tradicional de jurema, registrado durante o campo da pesquisa, Goiana, 2016).

A explicação sobre o poder da jurema, também encontra sua fundamentação num mito de origem do catolicismo popular que diz que a Virgem Maria, voltando de Belém, teria colocado o

¹⁵ Algumas entidades da jurema quando incorporadas fazem uso de elementos que desafiam os limites do corpo, aqui destacados por Mãe Nininha: "Uns brinca com fogo, outros brinca com faca, outros com flecha. Eles trabalham assim. É a brincadeira deles. É o que eles gostam de fazer. É a ciência deles" (Goiana, agosto de 2016).

menino Jesus para descansar à sombra de um pé de jurema. Os espinhos da planta teriam furado o pé de Jesus fazendo com que seu sangue escorresse até as raízes, conferindo à planta suas virtudes (Luz 2015, 225). Por isso, como me ensinou Dona Jucedí, “o mestre vai buscar a força nos pés da jurema que foi onde Jesus descansou nos dias da perseguição e foi com o espinho da jurema que os Judas coroaram Jesus. Jurema sagrada, senhora rainha, porque acolheu Jesus”.

Neste sentido, é que podemos afirmar que entre os caboclinhos encontra-se em jogo a celebração de uma dimensão da jurema que pode, ou deve, circular pelas ruas da cidade. A mata seria o local de onde essa ciência emerge, os terreiros onde ela se transmite e cultua, mas é nas ruas por onde dançam os caboclinhos, que essa ciência se difunde. O caboclinho é, de algum modo, a jurema na rua. Os pontos entoados na gaita e cantados pelos adeptos evocam sua presença. Abalados por ela, os dançarinos mais preparados irradiam-se ou incorporam os caboclos em meio à evolução das manobras. Assim, caboclos e caboclinhos deslocam-se pelas ruas, durante o carnaval, por meio de uma dinâmica de movimento coletiva, as chamadas manobras que despertam um sentimento de comunhão, tornando visível o invisível. A cada ano, sua força é renovada, envolvendo a todos os seus membros, porque “a força do caboclinho é correspondente à jurema”, me ensinou Eliel Fernando, puxante do Caboclinho Tupinambá de Goiana.

Esse povo é quem dizia
Que o Cabôco não saía
Os Cabôco anda na rua
Com prazer e alegria
Senhoras que estão lá dentro
Façam favor de escutar
Venha ver os Cabocolinho
Pela rua passeá
(Dobrado de Marcha, registrado na zona dos engenhos/RN, por Mário de Andrade, em 1929).



Figura 5 — Cabocla dançando com Jeane Gonçalves, Caboclinho União Sete Flexas, Goiana.

Fonte: Ernesto Rodrigues, 2017.

Referências bibliográficas

- Alvarenga, Oneyda. *Catimbó*. São Paulo: Registros Sonoros de Folclore Musical Brasileiro, 1949.
- Andrade, Mário. *Danças Dramáticas do Brasil*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1982.
- Andrade, Mário. *Música de feitiçaria*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1983.
- Assunção, Luiz. “Os Mestres da Jurema. Culto da Jurema em Terreiros de Umbanda no Interior do Nordeste”. Em *Encantaria Brasileira: o Livro dos Mestres, Caboclos e Encantado*, org. Reginaldo Prandi, 182-215. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.
- Austin, John Langshaw. *Quand dire, c'est faire*. Tradução de Gilles Lane. Paris: Éditions du Seuil, 1991.
- Campos, Zuleica Dantas Pereira. “O combate ao catimbó: práticas repressivas às religiões afro-umbandistas nos anos trinta e quarenta”, Tese de doutoramento, Recife, Universidade Federal de Pernambuco, 2001.
- Grünewald, Rodrigo, org. *Toré: regime encantado do índio do nordeste*. Recife: Editora Massangana, 2005.
- Guilcher, Jean-Michel. "Aspects et problèmes de la danse populaire traditionnelle", *Ethnologie Française* 1/2, CNRS, Faculté de Brest, (1971): 7-48.
- Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). *Censo Demográfico*. 2010.
- Le Breton, David. *Antropologia do corpo e modernidade*. Petrópolis: Vozes, 2011.
- Leenhardt, Maurice. *Do Kamo*. Paris: Gallimard, 1947.
- Luz, Pedro. *Carta Psiconáutica*. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2015.
- Oliveira, Alexandre A. Santos de. “Juremologia: uma busca etnográfica para sistematização de princípios da cosmovisão da jurema sagrada”, Dissertação de Mestrado, Recife, Universidade Católica de Pernambuco, 2017.
-

Prandi, Reginaldo, org. *Encantaria Brasileira: o Livro dos Mestres, Caboclos e Encantado*. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

Salles, Sandro. *À sombra da Jurema Encantada: mestres juremeiros na Umbanda de Albandra*. Recife: EDUFPE, 2010.

Salles, Sandro. "Religião, memória e festa". *Anais do 2º Simpósio Nordeste da Associação Brasileira História das Religiões*, Recife, 2015.

Santos, Climério de Oliveira. "O Grito de Guerra dos Cabocolinhos: Etnografia da Performance Musical da Tribo Canindé do Recife", Dissertação de Mestrado, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2008.

Santos, Climério e Tarcísio Soares Resende. *Batuque Book - Cabocolinbo*. Recife: Ed. autor, 2009.

Shapanan, Francelino de. "Entre Caboclos e Encantados, mudanças recentes em cultos de Caboclo na perspectiva de um chefe de terreiro" Em *Encantaria Brasileira: o livro dos Mestres, Caboclos e Encantados*, org. Reginaldo Prandi, 318-330. Rio de Janeiro: Pallas, 2004.

Viveiros de Castro, Eduardo. Introdução aos "Mitos indígenas inéditos na obra de Curt Nimuendaju", *Revista do Patrimônio Histórico Nacional - IPHAN*, Sessão Documento, n. 21, 1986.

Recebido: 12 de outubro de 2024

Aprovado: 04 de dezembro de 2024