



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

**As juremeiras da nação Xambá (Olinda, PE):
*músicas, performances, representações de feminino e relações de gênero na
jurema sagrada.***

LAILA ANDRESA CAVALCANTE ROSA

Salvador
2009

LAILA ANDRESA CAVALCANTE ROSA

**As juremeiras da nação Xambá (Olinda, PE):
*músicas, performances, representações de feminino e relações de gênero na
jurema sagrada.***

Tese submetida ao programa de Pós-Graduação
em Música da Universidade Federal da Bahia
como requisito parcial à obtenção do grau de
doutora em música – etnomusicologia.

Orientadora: Profa Dra Angela Lühning

SALVADOR
2009

Para voinha Elza, por três razões:

por ter reencontrado o mundo e sua autonomia feminina depois dos 60 anos, descobrindo a sua voz artística em grupos de teatro e de dança populares, e a sua voz política militando em grupos de mulheres como delegada do conselho tutelar do idoso;

por ter me ensinado que estudar era mais importante que casar, embora ela própria, como tantas nordestinas, tenha saído do interior para a cidade grande enfrentando a dura realidade de ser *catarina*, tendo casado aos 16 anos, criado filhos e netas sem nunca ter tido a oportunidade de terminar os seus estudos;

por ter feito uma promessa pra eu conseguir terminar a tese bem.

Agradecimentos

Dedico esta tese primeiramente às juremeiras históricas do terreiro Xambá, seus orixás e entidades de jurema: Severina Paraíso da Silva, Mãe Biu, ialorixá do terreiro por mais de 40 anos (*in memorian*), Dona Roseira (*in memorian*) e Dona Luziana (*in memorian*).

Às madrinhas de jurema do terreiro Xambá da atualidade: Dona Lourdes, Jacira, Maria José, Marinalva, Rosinete, Cristina, Ângela, Sônia.

Aos padrinhos de jurema: Adeildo Paraíso da Silva, Pai Ivo, *babalorixá* do terreiro Xambá, Hildo, Ailton, José Walter, Franklin (*in memorian*), Maurício e Yrlã.

Às *ogãs* Fabiana e Neta e os *ogãs* José Cleyton (Guitinho), Sandro, Gil, Evandro e Augusto.

Ao povo-de-santo do terreiro *Ilê Axé Oyá Meguê* e das casas de jurema de suas madrinhas: seu Juvenal, dona Nair, Leila, Laura, dona Cau, Gerlane, Carmelita, Cíntia, Yaçanã, Adriana, Luana, Cacau, Glória, Lene, Raulino e esposa, seu Marcos e esposa, Beta, Michele, Paulo de Oxum, Dona Adeilda e demais pessoas que me acolheram nos diversos encontros durante a pesquisa.

A Cleyton da Silva (Guitinho), Hildo Leal, João Monteiro, Marileide Alves e Valéria Costa, pelas trocas de pesquisa.

À minha mãe Sandra e minhas irmãs Samantha e Michelle, meus sobrinhos, meus amores: Ícaro e Victor, Gabriel Nabor e voinho Pedro (*in memorian*).

À minha orientadora Angela Lühning, Ricardo Pamfílio e família, pelo apoio e carinho.

Às professoras Cecília Sardenberg, Rita Laura Segato e Sonia Chada e ao professor Fernando Passos, por terem aceitado compor a minha banca, fazendo preciosas observações e críticas que certamente contribuíram muito para esta versão final da tese.

Ao NEIM, lugar que representou um ‘portal’ sem retorno: o portal da consciência feminista: à Cecília Sardenberg, Ana Alice Costa, Alda Brito, Marcia Macêdo, Teresinha Goçalves e todas as outras feministas que tornam esse sonho realidade.

Aos grupos feministas que fiz e faço parte: Jovens Feministas, Tramas Feministas e Espaço Feminista. Em especial a Ana Reis, Cláudia Cardoso, Mestra Janja, Eide e Amélia, Zilmar, Ulla, Rebeca, Jamile, Simone Negramone, Marinilda. A Cléber e demais colegas do PPG-NEIM.

A CAPES que me concedeu bolsa de estudos por estes quatro anos, incluindo o estágio de doutorado sanduíche de 1 ano em Nova York. Sem este apoio não teria sido possível a realização desta pesquisa.

À Escola de Música da UFBA, onde passei os últimos 6 anos de minha vida, encontrei amigas e amigos e cresci intelectualmente e como pessoa. Em especial à Sonia Chada, minha orientadora durante o mestrado, à Diana Santiago, Paulo Lima e demais professoras e professores da pós-graduação. Também a Pedro Moraes, Selma e Maísa Santos pelo apoio constante.

A todas(os) da Fundação Pierre Verger: Luiza, Noélia, Deninho, Isaac, Cici, dona Margarida, Eliane, Dione, Negrizu, Alex, André, Roberta, Rafael, Carlos e Jucélia.

À minhas amigas e amigos de Salvador:

À Edênia, Fernando, Rafael, Raquel e Ramon com quem pude sempre pude contar.

Lana, Aaron e Tom, Maria, Pedro Pai, Pedro Filho e Diogo.

À Flávia, Cidinha, Flávio, Lucas, Mateus, minha eterna família baiana.

Claudinha Cunha, Haley Clark, Gabriela Almeida, Renata D'urso e André Simões, Mariella Santiago e família, Iraildes Andrade, Cristiano Souza, Bernardo, Cássio e Bia, Nicolas e Marília e seus rebentos.

À Mariana Marin, Ângelo Santiago, Maurício Lourenço, Ricardo Hardmann e Daniel Vieira, pela música.

A minhas queridas amigas bruxas: Harue Tanaka, Flávia Candusso e suas crias Yasmin Tanaka e Leonardo Candusso.

A Mateus Dantas pelo inesquecível carinho, apoio e amizade nesse momento tão árduo.

A Ângelo Rafael e Eneida Rebouças pela nossa querida orquestra de câmara OCSAL e tod@s musicistas.

A Júlio Caldas pelo companheirismo e pela música.

Às minhas amigas e amigos de Recife:

Carlos Sandroni, primeiro orientador e grande amigo e Elisa Toledo, pelo apoio por meus estudos no Brasil e nos EUA.

À minha querida amiga Cristiane Almeida, cúmplice dos momentos mais difíceis não importa a distância.

Às professoras e professores da UFPE: Guiomar Ribas, Danielle, Paulo Lima, Fernando Rangel, Flávio Medeiros, Dierson Torres, Ricardo Brafman, José Amaro e Marco Caneca.

A amigas e amigos querid@s: Renata Galvão, fiinha do coração, Denise querida, Aninha, Gustavo, Publius, Tati, Arnoldo e Patrícia, Jean-Jacques e família, Ana Holanda (*in memorian*), Juliano e família.

A Serafim e família, Danielly, Raone e Ramon e Guida do coração.

Às minhas eternas irmãs Liu, Lela e Mary e família.

A amigas e amigos de Nova York:

Ao meu babalaô Brian Wilson e família.

À minha família da New House: Noah e Isaac, Alex, Eugene, Sarah e Jill.

À Denise e Gabriela. Sarah Carlisle, Ernesto, Denise Milstein e Julian. Valerie, Shaienne, Maryann, Ana, Miralva, Taagen, Akyre e Johnathan.

À minha co-orientadora Ana Maria Ochoa, às professoras Suzane Cusick e Ellie Hisama, Maritza Cólón e Carolina Férmin (CLACS/ NYU), minhas colegas da NYU e Columbia: em especial a Yoonja, Nicol, Tess e Mustafa.

À Angela Careño, Godfrey e demais amig@s da Bosbt Library (NYU), em especial à Valerie White, Kristina Nazimova, Ron, Liz e Bill.

Resumo

Este trabalho tem como foco as músicas e *performances* das entidades espirituais femininas da jurema, assim como, as relações de gênero e poder presentes no universo religioso deste culto praticado no *Ilê Axé Oyá Meguê* de nação Xambá (Olinda, PE) e casas de jurema lideradas por *filhas-de-santo* deste terreiro: as *juremeiras*.

A jurema é um culto afro-indígena que tem na bebida sagrada de nome homônimo e na fumaça “xamânica” o que o povo-de-santo chama de “ciência” que cura os males do corpo e da alma. Este culto é muito praticado na região Nordeste do Brasil, e no contexto urbano está fortemente presente nos terreiros de *xangô*, de culto aos *orixás*.

Na esfera humana, a maioria das casas de *jurema* ligadas ao terreiro de nação Xambá é liderada por mulheres. Na esfera divina, a *jurema* possui entidades femininas como as *caboclas*, as *pretas-velhas*, as *ciganas*, as *mestras* e as *pombagiras*. Cada uma destas entidades possui diferentes repertórios musicais e *performances* que serão analisadas aqui.

Por fim, pretendo discutir a música do culto da jurema “no feminino” em duas perspectivas: como narrativa do divino e como narrativa do humano, mostrando como representações e agências divinas se entrelaçam com o humano compondo práticas cotidianas. Estas por vezes reafirmam binarismos de gênero, por vezes subvertem a ordem de gênero, sendo importante considerar gênero, raça/etnicidade, sexualidade, geração e classe como categorias analíticas relevantes para construir uma teoria musical na etnomusicologia sob uma perspectiva feminista.

Abstract

This dissertation focuses on the music and performances by female entities from *Jurema* Cult, as well as, gender and power relationships within its religious context. The fieldwork was realized at *Ilê Axé Oyá Meguê* of *Xambá* ‘nation’ (Olinda, PE) and also other *Jurema* houses where the leaders are also *filhas-de-santo* from this *terreiro*: the *juremeiras*.

Jurema is an Afro-Indigenous Cult with the important presence of the sacred drink also called *jurema*, and the shamanic smoke considered by the *povo-de-santo* as a “science” that treats soul and body’s illnesses. This Cult is practiced in the Brazilian Northeastern area and as well as it is highly present in *terreiros* of *xangô*, de Orisha’s Cult, within the urban context.

Regarding the human aspect, most *jurema* houses related to the *terreiro* of *Xambá* ‘nation’ has women as leaders. On the other hand, in relation to the spiritual aspect, the *Jurema* Cult has female entities such as *caboclas*, *pretas-velhas*, *ciganas*, *mestras* and *pombagiras*. Each one of those entities has their own musical repertoires and performances that will be analyzed.

Finally, music “as feminine” within the *Jurema* Cult will be analyzed in two ways: as a divine’s narrative, and as a human narrative, showing how the representations and the spiritual agendas are related to the human experience. By analyzing that, I want to show how this relationship between the human and the divine builds practices that can either reaffirm gender binary systems or even disturb them, taking into account gender, race/ethnicity, sexuality, generation and class as important analytical categories in order to build a music theory in ethnomusicology under the feminist approach.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	v
RESUMO	ix
ABSTRACT	x
LISTA DE TRANSCRIÇÕES MUSICAIS	xiv
LISTA DE FIGURAS	xv
CAPÍTULOS	
1. PRELÚDIO À JUREMA SAGRADA	1
1.1. A jurema sagrada	2
1.2. Das metodologias e ‘porquês’: <i>etnografia religiosa e musical na jurema</i>	11
1.3. Da tese	17
2. DE QUE LUGAR EU FALO	24
2.1. Das epistemologias feministas: <i>conhecimento situado</i>	25
2.2. Quem vos fala: <i>da etnografia de minha própria trajetória religiosa</i>	27
2.3. Breve panorama conceitual: <i>conceitos, categorias e caminhos</i>	33
2.4. Dos aportes teóricos e das aplicabilidades: <i>por uma etnomusicologia feminista</i>	47

3. SALVE A JUREMA SAGRADA!	55
3.1. Princípios teológicos: <i>músicas, agências e idiomas de morte</i>	56
3.2. Antagonismos: <i>da esquerda, da direita</i>	67
3.3. Ambigüidades: <i>dos trânsitos</i>	69
3.4. A jurema sagrada: <i>“xamanismo urbano” e contemporaneidade</i>	77
4. MULHERES NEGRAS E ALTERIDADES HISTÓRICAS	91
4.1. <i>Seita Africana Santa Bárbara</i> da nação Xambá: “Os passos que vêm de longe”	92
4.2. Polifonia de mulheres negras: <i>clandestinidade e estratégias de empoderamento</i>	99
4.3. Mãe Biu e o coco do Xambá: <i>jurema com orixá</i>	102
4.4. A jurema no <i>Ilê Axé Oyá Meguê</i> : <i>espacialidades e territorialidades do sagrado</i>	107
4.5. A jurema no universo dos orixás	114
4.6. As juremeiras da nação Xambá	120
4.7. O <i>Ilê Axé Oyá Meguê</i> hoje: <i>jurema, cultura e políticas públicas</i>	125
5. MÚSICA COMO NARRATIVA DO DIVINO	130
5.1. As entidades femininas da jurema: <i>o feminino na música, a música no feminino</i>	131
5.2. As narrativas musicais do divino no feminino	181
5.3. Identidades sonoras e roteiros de escuta	185

6. MÚSICA COMO NARRATIVA DO HUMANO	191
6.1. Juremeiras: <i>as donas de uma ciência “ilegítima”</i>	192
6.2. O culto da jurema: <i>gênero, religião e cotidiano</i>	208
6.3. O capital simbólico e financeiro da música religiosa: <i>negociações, apropriações e transformações</i>	217
7. PERFORMANCE E PERFORMATIVIDADE EM 4 MOVIMENTOS	235
7.1. Da crítica à idéia universalista de <i>performance</i> : <i>questionando teorias da performance do ‘gênero neutro’</i>	236
7.2. Entidades femininas da jurema: <i>‘queering’ repertórios, performances e performatividades</i>	243
7.3. <i>Performances e Performatividades</i> : <i>das entidades aos discursos e às práticas</i>	250
7.4. Do divino ao humano: <i>a agência das entidades</i>	274
7.5. Pequena narrativa de uma festa de jurema: <i>música, transe e sexualidade</i>	285
8. CONCLUSÕES	293
9. BIBLIOGRAFIA	299
10. ANEXOS	317
10.1. Glossário	318
10.2. Textos dos pontos	325
10.3. Lista do cd	342

LISTA DE TRANSCRIÇÕES MUSICAIS

1. Toque de macumba	137
2. Toré	137
3. Comadre Florzinha	145
4. Ela não bambeia (cabocla)	147
5. Ela não bambeia 2 (cabocla)	148
6. Ita (cabocla)	149
7. Tapuia (cabocla)	150
8. Tapuia 2 (cabocla)	151
9. Jacira (cabocla)	153
10. Lá vem vovó (preta-velha)	155
11. Lá vem vovó 2 (preta-velha)	155
12. Lá vem vovó 3 (preta-velha)	156
13. Preta-velha da Bahia	157
14. Preta-velha da Bahia 2	157
15. Velha da macumba (preta-velha)	158
16. Velha da macumba 2 (preta-velha)	159
17. Maria Conga (preta-velha)	159
18. Vovó não quer (preta-velha)	160
19. Vovó não quer 2 (preta-velha)	161
20. Pombagira-cigana (cigana e pombagira)	163
21. Minha guitarra (cigana)	165
22. Eu bebo (mestra)	167
23. Amélia (mestra) 168	
24. Luziara (mestra)	169
25. Maria Caicó (mestra)	171
26. Paulina (mestra)	172
27. Arreda, arreda (pombagira)	174

28. Cala boca, homem (pombagira e mestra)	176
29. Eu vi a lua nascer (pombagira exu mulambê)	178
30. Fui menina (pombagira e mestra)	179
31. Meu povo é chegada a hora (pombagira)	180

LISTA DE FIGURAS

1. Fotos da cerimônia Louvação a Iansã (Pierre Verger)	98
2. Foto de Maria Oiá	98
3. Mãe Biu no trono de Iansã	99
4. Foto do terreiro Xambá	100
5. Vista superior do ilú	136
6. Fotografia de uma representação de índio	151
7. Fotografia das maracas	151
8. Ilustração das(os) caboclas (Mateus Dantas) 259	
9. <i>Gongar</i> com representações de caboclas(os) e pretas(os)-velhas(os)	260
10. Consulta com Preta-velha	262
11. Preta-velha reverenciando o <i>salé</i> do terreiro	262
12. Oferendas para preta(os)-velha(os)	262
13. Ilustração de Preta-velha (Mateus Dantas)	262
14. Ilustração de cigana (Mateus Dantas)	264
15. Mesa de mestra ou cigana	264
16. Mestra	266
17. Ilustração de mestra (Mateus Dantas)	267
18. Pombagira	268
19. Ilustração de pombagira (Mateus Dantas)	269

Capítulo I - *Prelúdio à Jurema Sagrada*

“Na jurema eu comecei a desenvolver as correntes. Em 1982. Eu fui feita de Oxum. Eu já trabalhava. Na década de 70, em 77 eu casei. Eu já trabalhava, só não tinha casa aberta, né. Tinha *obrigação* aqui aí eu participava, aí tinha no Campo Grande e eu ia. Aí as entidades viam, agora casa mesmo assim, de mesa, de assentamento, foi a partir de 82. Eu fiz Oxum em maio, aí 3 meses depois aí minha tia (Mãe Biu) jogou e disse: “você pode botar uma mesa na sua sala, por que é conveniente, por conta por que agora o problema que houver é com a jurema.” E eu já tinha desenvolvimento, mas só não tinha ainda a *firmação*. Aí pronto, eu fiz a mesa, peguei as imagens de caboclos, mas a firmação pro meu padrinho (seu mestre), as taças. Aí a partir daí eu comecei a botar assim, só para dentro de casa, com minha mãe e minha irmã, mais aí minha tia disse que eu não podia ter essa parte de jurema como uma exclusividade só minha. Eu tinha que abrir as portas para fazer caridade. A partir daí que eu comecei. Só assim, família né. Tem reunião de desenvolvimento. Aí depois começou o pessoal a ficar sabendo, começando a frequentar e hoje em dia eu, quer queira, que não queira, eu tenho que continuar.”
(Socorro, Madrinha de jurema)

1.1. A Jurema Sagrada

Segundo LUZURIAGA (2001, p. 8) o nome vulgar ou popular ‘jurema’ vem da língua tupi *Yu-r-ema*. O termo implica numa ampla utilização em relação a diversos aspectos ligados à religião:

Observamos um desenvolvimento notório do uso do símbolo, da palavra “Jurema”, o “povo de Jurema”, para indicar uma força espiritual: “Jurema é forte, a Jurema nos protege, a Jurema me salvou”; seja que mencionamos a procura cada vez mais da madeira da Jurema para se fazer imagens, crucifixos, cachimbos, a procura das sementes da Jurema para colocar nos maracás empregados nos ritos. (VANDEZANDE, 1975, p. 139).

MOTTA (1997, p. 11) define a jurema como culto aos *caboclos*, *mestres* e espíritos curadores de origem luso-brasileira e indígena, acrescido posteriormente de entidades africanas da macumba carioca (exus, pombagiras e pretas(os)-velhas(os)). Em outro artigo, o mesmo autor afirma que:

A jurema do Recife deriva da religião de índios do Nordeste Oriental, convertidos nominalmente ao catolicismo, mas que conservaram alguns de seus ritos, sincretizados com elementos da religião popular ibérica e com muitos africanismos. Constituem seu panteão caboclos, mestres e ciganos, aos quais, mais recentemente, acrescentaram-se os exus de derivação afro-carioca. (MOTTA, 2005, p. 279).

PINTO (1995) afirma que:

O culto da Jurema se enquadra, no esquema geral, em um conjunto de símbolos emprestados do catolicismo popular e traços culturais de origem africana e indígena. Apropriados e de novo relacionados, estes símbolos são utilizados em combinações sempre novas e originais. Arco e flecha, rosário, pretos-velhos e pombas giras convivem, de forma harmônica, no mesmo espaço físico e no imaginário popular. (PINTO, 1995, p. 30-31).

Enquanto “complexo cultural” (PINTO, 1995, p. 27) o culto da jurema está presente em todos os Estados do Nordeste em diversos formatos, desde o contexto rural aos centros urbanos de Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte, Alagoas, Sergipe, e outros, onde sua presença é muito representativa (SALLES, 2004; PINTO, 1995; CHADA, 2001; VATIN, 2001) sendo popularmente conhecida como *catimbó*, *toré*, *macumba*, no Norte como *pajelança*, e na Bahia como *candomblé de caboclo*. Em cada lugar ou região o culto toma sua forma específica, sendo a preservação da utilização da bebida jurema e da fumaça enquanto

elementos fundamentais aos rituais, um forte elo entre os diferentes cultos de diferentes denominações e particularidades nas diferentes cidades (PINTO, 1995, p 37).

Pode-se então constatar que o culto da Jurema, caracterizado pela incorporação de entidades de Mestre e Caboclos e pelo uso ritual da bebida e do fumo, configura-se como uma prática predominantemente nordestina (PINTO, 1995, p. 28).

Enquanto designativo religioso Jurema é um culto afro-indígena praticado em torno da bebida sagrada de nome homônimo e, que assim como o culto aos orixás, também possui seu próprio calendário religioso, repertório musical, comidas sagradas, cores atribuídas às entidades e seu próprio panteão religioso. O culto envolve uma série de práticas, preceitos e saberes que envolvem conhecimentos religiosos e medicinais através da manipulação das ervas que são transmitidos oralmente através das gerações e que são manipulados majoritariamente por mulheres.

Não existe uma bibliografia muito extensa sobre este culto, especialmente se comparado à bibliografia existente sobre o culto aos orixás. Contudo, os trabalhos existentes foram extremamente relevantes para a quebra deste silêncio sobre o então chamado “catimbó”. Não pretendo realizar uma extensa revisão bibliográfica sobre o culto da jurema, até por que os trabalhos que cito a seguir já o fizeram. Cito brevemente alguns trabalhos que passaram a representar referência sobre o assunto e que irão estar presente no decorrer deste trabalho:

O primeiro deles foi o trabalho de BASTIDE (2001; 1945)¹ que dedicou um capítulo de seu clássico livro sobre *O Nordeste místico* e o seu catimbó. Em seguida vem o clássico Catimbó, de CASCUDO (1978), originalmente publicado em 1951, baseado em sua pesquisa de campo realizada desde a década de 20. Somente em 1975 se tem uma nova obra inteiramente dedicada ao catimbó, que será a dissertação de mestrado em sociologia de

¹ Assim como Roger Bastide, outros autores, famosos por suas publicações a respeito do culto aos orixás no Brasil, dedicaram por vezes, algumas páginas sobre o ‘catimbó’ ou similares. Este foi o caso de Edison Carneiro ao tratar do universo Banto baiano e do candomblé de caboclo (CARNEIRO, 1991).

VANDEZANDE (1975), que também aborda a música, incluindo transcrições musicais no corpo do texto.

MOTTA (1997), antropólogo que orientou VANDEZANDE em sua dissertação, publicou alguns artigos sobre jurema, assim como a antropóloga Maria do Carmo Brandão, que, juntamente com seu ex-orientando Felipe Rios, abordou a jurema desde o contexto das migrações rurais a aspectos religiosos do culto (BRANDÃO e RIOS, 2001). PINTO (1995), então orientada por BRANDÃO escreve dissertação de mestrado também em antropologia sobre o culto da jurema em três universos distintos: 1. Indígena (dos Atikum, dos limites de Carnaubearas da Penha, PE); 2. No universo do xangô pernambucano, dentre este, o tradicional terreiro de Pai Adão; 3. O culto da jurema no universo umbandista.

LUZURIAGA (2001) vai tratar sobre os aspectos terapêuticos que visam a cura no culto da jurema em Recife. SALLES (2004) pesquisou a jurema de Alhandra, considerada a terra sagrada da jurema, na Paraíba desde seus aspectos religiosos, sua relação com a umbanda e sua música. Este foi orientando de ASSUNÇÃO (2006), antropólogo que estudou sobre o culto da jurema no contexto da umbanda do Rio Grande do Norte, Paraíba até o Ceará.

No terreiro *Ilê Axé Oyá Meguê* (Olinda, PE) o termo ‘jurema’ é empregado para designar:

1. O nome popular do arbusto considerado sagrado, de onde são extraídas partes da sua casca (*mimosa hostilis*) e é feita a bebida mágico-terapêutica de nome homônimo.² Neste caso, jurema passa a ser também o termo genérico para a bebida que pode consistir de

²São dois os tipos de jurema: a preta (*Mimosa hostilis benth*) e a branca (*Vitex agmus castus*). Estes dois tipos são usados tanto para o preparo da bebida sagrada, como também para banhos, remédios e defumações com objetivos terapêuticos para curar os males físicos e da alma (ASSUNÇÃO, 2006, p. 19). CARNEIRO (2005, p. 121-123) afirma que “o uso da jurema se insere numa ampla tradição indígena de consumo de plantas psicoativas”.

diversas combinações, a depender da entidade espiritual.³ Se a entidade religiosa bebe (literalmente) cachaça, como é o caso das *pombagiras*, então a sua jurema vai conter cachaça, além da própria jurema (partes da casca ou galhos) e de outras ervas. Podem ser usadas até 21 tipos diferentes de ervas no preparo da bebida jurema. Através de sua ingestão, juntamente com a fumaça sagrada de poder xamânica faz com que as pessoas entrem em contato com o divino, curando os males do corpo e da alma.

2. Como sinônimo de ‘ciência’, ou seja, conjunto de práticas medicinais e conhecimentos que levam à cura tanto em seu aspecto espiritual como medicinal. Neste sentido, “ciência” (singular) ou “ciências” (plural) são termos utilizados pelo povo-de-santo e que correspondem desde folhas, sementes, raiz, entrecasca e o tronco da jurema. Estes são concebidos como poderosos elementos da natureza e como conceito de ‘conhecimento’ na manipulação desses elementos e nas práticas xamânicas que levam à cura propriamente: “os próprios juremeiros definem o culto da Jurema mais como uma ‘ciência’, um domínio, do que como uma ‘religião’”(LUZURIAGA, 2001, p. 8).

3. Como designativo para o culto em si.

4. Jurema (em maiúsculo) é o nome de uma cabocla menina (entidade indígena), muito popular no culto.⁴

5. Para indicar o nome da ‘cidade’, termo êmico designativo do lugar de onde vêm as entidades mestras.⁵ A descrição de PINTO (1995, p. 29) se aplica ao universo da minha pesquisa de campo, com exceção dos príncipes e das princesas, que não estão presentes na jurema paraticada pelo *Ilê Axé Oyá Meguê*:

³No Nordeste em geral: “encontra-se ainda, a vinculação do complexo tabaco-Jurema relacionado ao movimento messiânico Sebastianista, onde a beberagem feita através da utilização daquela planta era chamada de vinho encantado, constituindo parte do ritual de imolação” (PINTO, 1995, p. 36).

⁴ Como designativo do culto e da bebida, usarei o termo jurema em minúsculo, assim como, candomblé ou espiritismo são termos escritos também em minúsculo. Já como nome próprio para uma cabocla específica, Jurema virá em maiúsculo.

⁵ LUZURIAGA (2001, p. 9) afirma que enquanto “cidade” “os mestres fazem a sua morada em pés de Jurema, mas também poderão morar em pés de angico, vajucá, jucá, imburana de cheiro, manacá, entre outras espécies consideradas sagradas. Uma “cidade” pode ser uma única árvore ou um local onde existem muitas delas.”

A cidade da jurema é representada de forma material, no quarto sagrado onde ficam os símbolos representativos das entidades. Encontram-se, então, depositados no quarto sagrado da Jurema, os cálices e vasilhas de louça branca ou transparente, representando os príncipes e princesas.

A minha pesquisa consiste basicamente no feminino no universo musical do culto da jurema do divino ao humano:

1. Desde da elaboração de um panorama geral das representações de gênero, raça e etnia, sexualidade, geração e classe nos repertórios musicais e performances das entidades femininas, sendo também observadas as falas do povo-de-santo sobre estas, enquanto atos de fala;

2. De uma abordagem geral da história de mulheres negras do terreiro pesquisado a uma discussão sobre relações de gênero e poder em relação à música;

Trabalho com um feminino na jurema enquanto categoria não essencializada ou fixada no corpo das mulheres: “Feminino refere-se, portanto, a um campo semântico que abarca uma gama relativamente extensa de possibilidades em termos de identidades de gênero” (BIRMAN, 1995, p. 96). Este não se restringe às mulheres, na mesma medida em que o masculino não se restringe aos homens. Contudo, enquanto representação o feminino atua de forma muito expressiva, até pela presença expressiva de mulheres lésbicas e de homens gays no culto. Em relação a esta questão, especificamente, é importante observar que a idéia recorrente da aproximação destas pessoas diz respeito a elementos estruturais do culto onde o feminino não é uma experiência fixa, existindo uma ordem de androginia na experiência religiosa.

O campo foi realizado no terreiro *Ilê Axé Oyá Meguê*, de nação Xambá (Olinda, PE), fundado por Maria das Dores, a Maria Oyá em 1930 e depois tendo como sucessora Severina Paraíso da Silva, Mãe Biu. Além deste, também assisti a cerimônias de jurema (*obrigações*, sessões de *mesa branca* e *giras*) em outras casas de jurema que pertecem

majoritariamente a filhas-de-santo deste terreiro. Contudo, o ponto de referência da minha pesquisa é o culto da jurema paraticado no terreiro Xambá.⁶

Fundado em 1930 por Maria das Dores da Silva, o terreiro *Ilê Axé Oyá Meguê* (São Benedito, Olinda, PE) é um terreiro de nação Xambá que cultua os orixás e, em espaços e tempos sagrados distintos, realiza o culto da jurema através de cerimônias fechadas. Fui a este terreiro pela primeira vez em 1999, enquanto bolsista PIBIC, contudo, somente em janeiro de 2005 fui convidada para assistir, pela primeira vez, uma cerimônia de jurema (*obrigação*). Àquela época estava finalizando o trabalho de campo e dissertação de mestrado sobre Iansã, orixá feminino que rege este terreiro (ROSA, 2005). Esta ocorreu no mês de janeiro, sendo a primeira cerimônia a ser realizada no calendário religioso da jurema, dedicada a entidades caboclas e indígenas para que estas ‘abram os caminhos’ daquele novo ano que se inicia, visto que estas entidades são consideradas guias espirituais elevadas e ‘puras’.

Em relação a questões de gênero, no dia desta obrigação que assisti a propriedade com que as mulheres cantaram para as entidades, assim como, o domínio de seu repertório musical foram fatores que me saltaram aos olhos e aos ouvidos.⁷ Nunca tinha presenciado nada parecido na parte dos orixás. Nesta, na maior parte das vezes somente os homens desempenham o papel de solista (voz e percussão), cantando as toadas para os orixás e o coro de grande maioria feminina, ‘responde’, como o povo-de-santo mesmo fala.⁸ Na jurema, não. Se alguém lembrar de uma cantiga, não se intimida de cantar e, neste caso, as mulheres exercem seu amplo conhecimento sobre os pontos das entidades.⁹

⁶ Por esta razão chamarei as madrinhas de jurema, líderes religiosas, de “juremeiras do Xambá”. Para os homens sacerdotes, ou padrinhos de jurema ou simplesmente juremeiros.

⁷ Me refiro aqui ao repertório vocal, pois as cerimônias de jurema realizadas no terreiro Xambá não têm percussão, exceto pela presença algumas vezes das maracas.

⁸ Embora o coro majoritariamente feminino seja imprescindível para o bom andamento religioso e musical do culto, no discurso do povo-de-santo ‘responder’ é diferente de cantar. As pessoas falam “eu não canto. Apenas ‘respondo””.

⁹ As cantigas também são chamadas de pontos.

Na referida cerimônia de jurema, vi mulheres que antes, em todo o ano anterior de trabalho de campo para o mestrado, nunca tinha visto cantando como solista nas cerimônias dedicadas aos orixás, mas que no culto da jurema, não se intimidavam em desempenhar o papel de solistas. Esta foi a primeira razão que me levou a estudar este culto, procurando compreender por que as mulheres cantavam para as entidades da jurema de uma forma que não acontecia em absoluto para os orixás. E por fim, procurar entender quais são as razões que fazem com que a participação musical feminina seja tão mais representativa neste culto. Em contraponto, passei a querer entender quais as razões para que a participação musical ocorra de maneira muito mais tímida no culto aos orixás do terreiro Xambá, se levarmos em conta que são as mesmas pessoas que, em grande maioria, nasceram e cresceram em ambos os contextos cultuando de um lado os orixás, do outro lado as entidades da jurema, sendo, em geral, profundas conhecedoras dos repertórios musicais de ambos.

Após esta cerimônia, outra questão que tomei conhecimento e que me chamou a atenção foi o fato de que existem filhas-de-santo do terreiro Xambá que realizam o culto da jurema em suas próprias casas enquanto líderes espirituais: as *madrinhas* de jurema. Estas mulheres são filhas-de-santo neste terreiro, não exercendo nenhum alto cargo hierárquico na parte dedicada aos orixás. Por outro lado, nas suas próprias casas, enquanto *madrinhas*, têm suas(eus) próprias(os) *afilhadas(os)* de jurema.

Além do culto da jurema do Xambá, tomei conhecimento também de outras casas de jurema, além do Xambá, que são lideradas por pessoas que simultaneamente são filhas e filhos-de-santo deste terreiro. São no total dez casas de jurema lideradas de mulheres e homens *juremeiras (os)* que realizam o culto, embora algumas destas pessoas não realizem festas públicas, mas apenas algumas reuniões ou *obrigações* como é no próprio Xambá. O importante é que mesmo que algumas destas casas não sejam grandes terreiros de jurema, com salão, tambores e grandes festas, existe uma periodicidade no culto, assim como, estas

mulheres (grande maioria) cuidam também das entidades espirituais de pessoas próximas como de familiares. Em termos de liderança religiosa o quadro das casas é o seguinte:

1. Oito casas são dirigidas por mulheres negras, afro-indígenas e brancas;
2. Duas casas são dirigidas por homens – ambos negros.

A representativa participação feminina neste culto me fez atentar para as questões que envolvem relações de gênero e música numa perspectiva feminista no culto da jurema. A presença de mulheres heterossexuais e lésbicas e dos homens gays representa um ponto relevante no contexto da jurema para pensar sobre a relação entre o culto da jurema e o homossexualismo/lesbianismo. Neste sentido o culto da jurema no contexto do Xambá e das casas que estão relacionadas ao mesmo por sua afiliação religiosa na ‘parte do orixá’, é considerado no discurso do povo-de-santo como eminentemente feminino e também gay.¹⁰

Nos contextos social e religioso as representações de feminino e de ‘afeminado’ estão muito fortes tanto no sentido positivo, como no negativo, assim como também no campo musical através do repertório das entidades. Na mesma medida em que há a inversão no sentido (binário) oposto para mulheres consideradas masculinizadas, independentes e lésbicas. É importante destacar aqui que o foco de interesse não é discutir em particular a sexualidade das pessoas que serão mencionadas no decorrer da tese, mas de discutir os pressupostos que regem discursos sobre o culto da jurema e os possíveis modelos e julgamentos que estão associados ao mesmo. Para evitar maiores exposições, adotei a utilização de pseudônimos para falar sobre as pessoas entrevistadas.

A partir da cerimônia de jurema a qual assisti surgiu o desejo de saber por que o culto da jurema é considerado pelo povo-de-santo como mais ‘aberto’, em relação ao culto aos orixás. Sobre este último, as pessoas, em geral, relutavam em falar a respeito durante as entrevistas, onde elas próprias citavam o culto da jurema como um contraponto ao culto aos

¹⁰ “Tem muita mulher e veado (gay)”, dizem.

orixás dizendo, “ah, se fosse sobre a jurema poderíamos falar mais, por quê é um culto muito mais aberto” (embora eu própria só tenha sido convidada para assistir a uma obrigação depois de muito tempo de convívio com o povo-de-santo do Xambá). “Já orixá é coisa mais fina, a gente não pode falar tanto, pois tem muito segredo...”, dizem. Então, a partir dessas afirmações emergiram as seguintes questões: “por quê existe a diferenciação entre ambos os cultos?” (e em que consiste esta diferenciação de ser ‘mais fechada’ ou ‘mais aberta’) e, “de que forma esta diferenciação se estende à música e, especificamente, à participação feminina na música da jurema, onde literalmente as mulheres têm muito mais voz?”.

Assim como pretendo mostrar como estão organizadas práticas e discursos (performances) de representações diversas das entidades femininas, pretendo discutir também como estão estruturadas as relações de gênero e de poder no contexto religioso e em relação à música no culto da jurema. Tentar compreender quais as razões que levam as mulheres a se movimentarem com muito mais propriedade tanto no culto em si, como em sua música, quando esta performance feminina é comparada à parte dos orixás que estas mesmas mulheres participam no terreiro Xambá. A questão da identificação com que as mulheres em geral compartilham com as entidades espirituais femininas no culto parece ser uma das respostas mais representativas a esta apropriação dos pontos da jurema pelas mesmas.

As entidades são consideradas muito mais próximas e humanizadas por terem sido mulheres comuns ‘em vida’ e por falarem português. Esta identificação me levou também à questão da transgressão feminina em todos os sentidos, onde, assim como as mulheres acusadas de bruxaria, as juremeiras, também chamadas de *catimbozeiras*, possuem um status diminuído em relação àquele possuído por mulheres que lideram terreiros de xangô (candomblé).

Para pensar sobre as assimetrias simbólicas entre o culto aos orixás naquele terreiro e, do outro lado, na ‘esquerda’ representada pelo culto da jurema, uma das questões

que mais me chamou a atenção, foi a feminização deste último. Logo, um dos focos principais é o repertório musical das entidades femininas como representações de feminino, assim como, um pouco das histórias de vida de algumas juremeiras que entrevistei para entender:

1. como soa essa música ‘no feminino’;

2. qual a relação e concepção que estas mulheres possuem com esta música e com as entidades. Para responder a estas duas perguntas analiso desde o repertório musical das entidades femininas ao discurso das juremeiras e juremeiros da nação Xambá, buscando compreender um pouco tanto da esfera do divino como da esfera humana, estabelecendo um diálogo entre ambas as partes deste culto que muitas vezes é equiparado com *bruxaria*, *baixa magia* ou simplesmente *catimbó*.

1.2. Das metodologias e ‘porquês’: *etnografia religiosa e musical na jurema*

Para a realização da minha pesquisa além da extensa pesquisa bibliográfica sobre o tema e aportes teóricos que me baseio, foi fundamental a realização da pesquisa de campo. Esta consistiu na observação direta e participante das cerimônias públicas e secretas de jurema realizadas no terreiro *Ilê Axé Oyá Meguê* (Xambá) e também, de forma complementar, das oito demais casas de jurema de filhas e filhos-de-santo do terreiro.

Realizei entrevistas com madrinhas e padrinhos de jurema. Foi importante ouvir as falas dessas mulheres que são lideranças religiosas no culto da jurema e referências no próprio terreiro Xambá, por serem filhas-de-santo antigas na casa. Todas elas são filhas-de-santo iniciadas e com santo assentado na parte do orixá do terreiro *Ilê Axé Oyá Meguê*. Dois homens da lista têm casa aberta, apenas 1 deles faz festa para todas as entidades da jurema. O outro faz festa apenas para a sua entidade específica. O terceiro juremeiro dessa lista atende com o seu mestre em sua casa, mas não tem casa de jurema aberta, apesar de ter ‘clientes’.

Entrevistei também *ogãs* homens e as duas únicas mulheres que tocam os tambores sagrados. É importante ressaltar que as mulheres tocam o *agogô*, *maraca* ou *xequerê*, quando estes instrumentos estão presentes. Inclusive as crianças. A restrição maior é em relação aos tambores. Mas ambas as *ogãs* em questão circulam pelos terreiros e são aceitas, ainda que, por vezes, com ressalvas. As falas desses homens e mulheres foram imprescindíveis para a compreensão da música das entidades, do universo sagrado dos tambores. Além das entrevistas tive também algumas aulas de *ilú* com um dos *ogãs* que aqui chamarei de Marco. Apesar destas aulas não terem me tornado percussionista, por conta tanto do tempo, da quantidade de aulas, como da minha dedicação, elas me ajudaram a compreender os padrões rítmicos executados pelos *ilús*, o papel que estes têm com os pontos cantados e com as representações das entidades religiosas. O universo rítmico é imprescindível para a compreensão do repertório musical das entidades. Mesmo que os tambores não sejam utilizados. Assim como as *maracas*, *agogô* e *xequerê* também são muito importante tanto musicalmente, como nas representações raciais e étnicas das entidades.

Conversei com muitas pessoas pelos corredores, durante as *obrigações* e *giras* de jurema nas diversas casas onde assisti as festas e cerimônias. Embora de extrema importância, gravei pouco estas conversas, muito mais por questões circunstanciais, do que metodológicas. Estas pessoas as quais gravei entrevistas são mais próximas, ou estavam no momento de entrevistar outras pessoas e acabaram sendo também entrevistadas, o que enriqueceu muito a minha pesquisa. Dentre estas pessoas com quem conversei, entrevistei uma garota, neta de madrinha de jurema, que foi iniciada para os caboclos aos 7 anos de idade. Assisti à cerimônia de sua iniciação (*obori de caboclo*) e depois conversamos um pouco a respeito. Conversei também com um exímio cantor e, afilhado de jurema há muito tempo, que tem várias entidades respeitadas e, também atua como solista nas *giras*. Conhece muito bem o repertório musical das entidades e me cedeu bastante de seu tempo cantando os pontos fora de contexto.

Também foi interessante conversar com duas pessoas que dizem não manter praticamente nenhum laço com o culto da jurema. Para ambos, o envolvimento mais profundo é com os orixás. Uma tem uma entidade cabocla (e a *recebe*) e aos poucos, embora tenha contato há mais de 40 anos com ambas as religiões, só mais recentemente tem desenvolvido o lado da jurema. O outro tem as entidades, mas não as recebe. Também não frequenta festas de jurema, mas se declara da religião e as cultua em sua casa e no terreiro Xambá, e lá dá as suas *obrigações*, etc. Estas falas foram muito importantes para compreender essa relação de complementaridade quase indispensável que a jurema tem no terreiro Xambá.

Desde a pesquisa de campo neste mesmo terreiro, ainda quando no mestrado, eu procurava ser útil no sentido mais prático possível. Ajudava no que podia (e que me era permitido) com a limpeza e organização das cerimônias que tive oportunidade de assistir. Muitas vezes optava por não gravar as conversas, mas apenas me familiarizar com as pessoas e o universo da religião, tentando não ser ‘a pesquisadora’, procurando não bombardear as pessoas com perguntas, mas observando e ouvindo mais o fluxo natural das coisas. Sinto que, desta forma, conquistei respeito pelo povo-de-santo em geral, tendo chegado até ajudar a preparar pratos sagrados, oferendas às entidades, sob a orientação de filhas-de-santo. Assim também procurei fazer em relação à minha presença enquanto pesquisadora no culto da jurema do terreiro Xambá e demais casas. No trabalho de campo, foram esses os momentos de preciosas trocas, diálogos e aprendizagem, pois as festas públicas já são mais para registro mesmo, pois dificilmente alguém vai conversar com calma, já que a grande preocupação é com o andamento de tudo. Claro que esta preocupação existe também quando nas cerimônias fechadas, mas estas são mais familiares, justamente por não serem públicas.

As *obrigações* funcionam meio como os ‘bastidores’ das festas públicas, das *giras*. Mesmo com muito trabalho, as pessoas estão mais informais, conversam mais. É o momento das pessoas se reverem, colocar os assuntos em dia, dividir alegrias e problemas. Também é o

momento em que vão se consultar com as entidades espirituais. É nas obrigações que são feitas as limpezas espirituais.

Em relação aos registros e acessos que tive oportunidade de fazer e ter, felizmente obtive autorização para gravar paraticamente todas as cerimônias de jurema que assisti, tanto públicas como secretas, além das entrevistas ou gravações fora de contexto dos pontos e toques, para facilitar a transcrição musical seja na qualidade da gravação e na inteligibilidade dos textos, além dos comentários fora de contexto sobre os diversos aspectos das músicas das entidades femininas e de suas performances que foram de extrema relevância. Além de gravar, pude também fotografar as cerimônias, mas decidi selecioná-las aqui de forma muito criteriosa para evitar desnecessárias exposições das pessoas envolvidas.

No geral foram quase 60 horas de gravação de entrevistas e cerimônias de jurema, sendo mais da metade de cerimônias. Realizei muitas entrevistas em “off”. Registrei diversas *giras e obrigações* de jurema (mais de 20) no Xambá e nas outras casas, durante todo o calendário religioso de 2006, tendo retornado duas vezes durante o ano de 2008 para fechar o trabalho de campo, após ter realizado 1 ano de estágio de doutorado sanduíche em Nova York (2007-2008).

Transcrevi as entrevistas que vou acrescentando aqui conforme as discussões vão emergindo, para estabelecer um diálogo com estas falas. Trechos das entrevistas elucidarão o universo religioso das mulheres da jurema, que, ao lado das entidades femininas, são as protagonistas desta pesquisa. Devido ao fato da jurema ainda ser uma religião estigmatizada como negativa, ‘baixa magia’, ‘catimbó’, etc., e também pelo fato das falas terem revelado muitas vezes comentários de esfera mais pessoal, especialmente sobre a sexualidade das pessoas envolvidas, optei por omitir os nomes das pessoas, sob o intuito de preservar a identidade das mesmas. Decorrente dessa decisão, embora trate de performance das entidades

espirituais, optei por não incluir fotos com as pessoas incorporadas com suas entidades, salvo casos em que a foto não esteja muito próxima e não exponha a pessoa em questão.

Na parte dos repertórios femininos, as transcrições musicais estão inseridas no corpo do texto. Escolhi as transcrições musicais sob alguns critérios que explicarei detalhadamente mais adiante. De antemão é importante ressaltar que é impossível precisar a extensão do repertório musical das entidades tanto individualmente, quanto em seu conjunto por duas razões:

1. como toda prática de tradição oral de muitas décadas, até de séculos, é marcada por um grande número de pontos cantados;

2. as entidades que ‘trazem’ os pontos, o que faz com que seus repertórios musicais que já são incrivelmente extensos, cresçam ainda mais a cada dia, pois os pontos inéditos se somam aos já conhecidos.

No total eu pude registrar um universo de mais de 80 pontos cantados e apenas dois padrões de tambor que acompanham os pontos. Gostaria de destacar que, ao entrar para o campo da performance e representações diversas das entidades, assim como das relações e representações no seio da comunidade, percebi o que já vem sendo tão amplamente discutido na etnomusicologia: as limitações da transcrição musical e, conseqüentemente, novas propostas de grafia das músicas de derivação africana.¹¹ Certamente a minha experiência de ter realizado um extenso trabalho com transcrição musical no mestrado, tendo discutido sobre questões teóricas concernentes sobre o tema na etnomusicologia e transcrito mais de 30 toadas para Iansã influenciou a minha decisão e o meu desejo de tomar outros caminhos (ROSA, 2005) neste momento. Logo, passei a ficar muito mais interessada em sonoridades e expressões, discursos musicais e corpóreos, que em estruturas musicais reduzidas a alturas e agrupamentos rítmicos escritos em partitura. Ainda assim, não os descartei por completo.

¹¹ ver LÜHNING (1990); SANDRONI (2001); VATIN (2001); KUBIK (1997); NKETIA (1974); CHADA (2001); NETTL (2005); MERRIAM (1964); SEEGER (1992 e 1992); ELLINGSON (1992)

Optei por fazer cinco transcrições de cada entidade. Estas serão úteis para mostrar escalas e modos na estruturação das alturas, e o diálogo entre as alturas com os textos dos pontos, assim como, alguns dos padrões rítmicos utilizados. No entanto, proponho um “roteiro de escuta” do feminino na jurema. Este consiste desde transcrições e gravações de falas das pessoas sobre as entidades, dos textos das próprias cantigas como narrativas autobiográficas das próprias entidades, até gravações de rezas, cantos, discursos que porventura sejam elucidativos. A idéia é mostrar como representações de gênero e demais categorias são delineadoras de performances musicais das entidades espirituais, assim como, de seus próprios repertórios musicais. Estas consistem em representações de gênero, sons e corporalidades em diálogo com falas de pessoas que vivem o amplo universo do culto da jurema.

Por fim, ao questionar estruturas e discursos no decorrer da tese, não quero afirmar que as *juremeiras*, enquanto mulheres negras, em sua maioria, estão limitadas a um lugar fixo de não-poder. Procuo colocar em evidência discursos, práticas e conflitos que estão presentes na estrutura religiosa e em relação à música, que podem ser geradores de assimetrias, não somente na minha perspectiva enquanto etnomusicóloga feminista, mas e principalmente, na perspectiva das próprias mulheres e homens gays. No decorrer deste trabalho tentarei mostrar que assim como as entidades femininas, estas(es) *juremeiras(os)* explicitam questionamentos em seus discursos. Se de um lado, podem reforçar cânones que aparentemente (ou realisticamente) as(os) oprime¹² através de binarismos de gênero, por outro lado, podem também desafiar estes mesmos cânones em suas práticas.

Decidi pesquisar o culto da jurema justamente por sentir o capital simbólico das mulheres heterossexuais e lésbicas negras, em sua maioria, enquanto líderes religiosas deste universo religioso e musical, assim também como dos homens gays. Me baseio na idéia do “entre-lugar” (BHABBA, 2001) que pode se aplicar também à dinâmica das relações de

¹² Ou oprimiu no passado, no caso de algumas das entidades femininas.

poder/não-poder, cujas fronteiras podem ser tanto rígidas, quanto tênues, onde por um lado, as mulheres negras enquanto cidadãs estão claramente em situação de desigualdade, com os menores salários ou excesso de carga de trabalho doméstico, ou por outro lado, estas mesmas são mães-de-santo, enfermeiras, rezadeiras, parteiras, professoras, artistas, etc, estando presentes em diversas instâncias na construção e transformação da sociedade (SIQUEIRA, 2001, p. 434).

1.3. Da tese

A presente tese consiste no resultado de quatro anos de pesquisa sobre música, representações de feminino, performances e relações de gênero e poder no culto da jurema praticado no terreiro *Ilê Axé Oyá Meguê*, de nação Xambá (Portão do Gelo, São Benedito, Olinda PE) e outras casas de jurema lideradas majoritariamente por filhas-de-santo deste terreiro: as suas *juremeiras*. Na realidade, nestes quatro anos conflui um total de dez anos de convivência e de aprendizagem que se completam neste ano de 2009, desde quando fui ao terreiro Xambá pela primeira vez, em 1999, para assistir ao *toque de Beji*. Não por coincidência, este é o único toque do calendário religioso da parte do orixá em que as entidades indígenas (índias e caboclas) e seus repertórios musicais cantados em português se fazem presentes no território sagrado das divindades africanas, onde as cantigas são em iorubá. A partir desta experiência até aqui, percebi que embora haja discursos e práticas de antagonismos entre direita (orixás) e esquerda (jurema), considerados distintos lados espirituais, há igualmente uma atmosfera de trânsitos e de compartilhamentos que inclui repertórios musicais e *performances* que pretendo tratar aqui.

O fato de que a atuação das mulheres se dá de formas muito diferentes no culto aos orixás e no culto da jurema deste terreiro consistiu em outro ponto fundamental que me levou a ‘transitar’ do universo dos orixás ao universo da jurema. Estas atuações consistem em *performances* que envolvem relações de gênero e poder, a agência das entidades espirituais,

diferentes repertórios musicais, sonoridades e corporalidades na jurema. Dentre o amplo universo musical de entidades espirituais, vou me deter ao feminino representado pelas entidades femininas. Proponho, portanto, que trilhemos rotas que mesclem teorias, práticas e sonoridades do feminino no culto da jurema sagrada.

A tese está dividida em oito capítulos, a começar por este prólogo:

Capítulo II - *De que lugar eu falo*: está dividido em quatro partes, apresentando os aportes teóricos e políticos do trabalho, assim como, “*Das epistemologias feministas: conhecimento situado*” tem como referência a premissa feminista da elaboração de uma fala situada em oposição à idéia positivista de neutralidade científica de verdade e razão universais. Em seguida em “*Quem vos fala: da etnografia da minha própria experiência religiosa*”, atuo em primeira voz, introduzindo a minha própria fala como produção de conhecimento que é fruto de experiência social, de marcos que transformaram a minha vida e o meu olhar em diálogo com este universo religioso, assim como, quais as responsabilidades que emergem a partir desta relação.

Na terceira parte traço um “*Breve panorama conceitual: conceitos, categorias, caminhos*” para considerar conceitos e categorias fundamentais ao meu trabalho: gênero, raça e etnia, sexualidade, geração e classe. Estas categorias são importantes para compor a análise tanto da música, como das *performances* e das relações de gênero no culto da jurema, sendo consideradas em sua articulação (interseccionalidade). A partir dos aportes feministas em música, procuro estabelecer também um enriquecedor diálogo com as teorias *queer* para pensar sobre sexualidade no universo religioso e musical da jurema.

Na quarta parte discuto os “*aportes teóricos e aplicabilidades: por uma etnomusicologia feminista*”. Esta considera a questão da pesquisa como projeto político que não pode perder de vista os lugares de fala: “quem” fala, “de quê” se fala, “por quê” se fala, e finalmente, “para quê” se fala (não negligenciando o “para quem”).

Capítulo III - *Salve a jurema sagrada!*: está dividido em quatro partes que visam contextualizar a jurema enquanto prática religiosa: A primeira parte consiste dos “*princípios teológicos: músicas, agências e idiomas de morte*”, onde abordarei desde os princípios teológicos do culto da jurema, com toda a sua atmosfera musical que está intimamente relacionada aos idiomas de morte e às agências das entidades em constante diálogo (e conflito) com as agências humanas.

A segunda parte deste capítulo discute um dos princípios estruturantes da jurema e da relação entre este culto e o culto aos orixás: os “*antagonismos: da esquerda, da direita*”. Estes são grande parte elaborados pelo “idioma de pureza” (MATORY, 2005) que a princípio, nega qualquer diálogo entre ambos os cultos que são realizados num mesmo terreiro que possui tempos e espaços distintos para a realização de cada um dos cultos (orixás e jurema). Contudo, diálogos, compartilhamentos e trânsitos representam práticas cotidianas, como será discutido na terceira parte das: “*ambigüidades: os trânsitos.*” Por fim, a última parte do capítulo vai tratar da jurema do terreiro Xambá e demais casas enquanto prática religiosa contemporânea e urbana que se constrói e reconstrói a partir de demandas cotidianas emergentes, neste sentido, utilizo “xamanismo urbano” (MAGNANI, 1999) como conceito que abrange práticas que de alguma forma apresentam similitudes com aquelas presentes no universo da jurema.

Capítulo IV – *Mulheres negras e alteridades históricas*: dividido em sete partes que procuram discutir o culto da jurema no terreiro Xambá, desde os aspectos históricos até os dias de hoje: a primeira abordará um pouco da história da “*Seita Africana Santa Bárbara da nação Xambá: “Os passos que vêm de longe*”, enquanto história protagonizada por mulheres negras no contexto de perseguição policial às religiões de matrizes africanas e afro-indígenas. Esta história contemplou o que será discutido na segunda parte da: “*Polifonia de mulheres negras: clandestinidade e estratégias de empoderamento*”, elaboradas como

mecanismo de resistência e de empoderamento feminino negro, na continuidade de práticas religiosas consideradas marginais. Em seguida na terceira parte: “*Mãe Biu e o coco do Xambá: jurema com orixá*” será discutido como se deram os trânsitos e compartilhamentos entre ambos os universos (orixás e jurema) na consolidação da história do terreiro Xambá, onde a festa do coco representa uma importante referência até os dias de hoje.

Na quarta parte: “*A jurema no Ilê Axé Oyá Meguê: espacialidades e territorialidades do sagrado*” discutirei a separação espacial e temporal que legitimam os idiomas de pureza que separam e organizam ambos os universos religiosos no terreiro. Neste sentido, a quinta parte “*A jurema no universo dos orixás*” visa discutir como se dá essa convivência atualmente, após o falecimento da sua mais representativa *ialorixá* Severina Paraíso da Silva, Mãe Biu, onde será discutido como o culto da jurema está organizado em relação aos seus aspectos religiosos e performances musicais.

Pensando na realidade atual do terreiro Xambá, a quinta parte vai abordar “*As juremeiras da nação Xambá*”, protagonistas do culto da jurema enquanto lideranças religiosas e paraticantes. Abordarei um pouco sobre cada uma das *madrinhas de jurema*, assim como, dos *padrinhos*, que são minoria enquanto liderança religiosa. A partir daí, analisarei também as diferentes trajetórias destes sujeitos, bem como, as assimetrias de raça e gênero entre *madrinhas* e *padrinhos* em relação a seus diferentes lugares na pirâmide social.

Para finalizar o terceiro capítulo, farei uma breve abordagem sobre o contexto atual do terreiro em relação aos aspectos religiosos de ambos os ‘lados’ espirituais (orixás e jurema) na elaboração de políticas culturais voltadas para a comunidade do Portão do Gelo: “*o Ilê Axé Oyá Meguê hoje: jurema, cultura e políticas públicas*”.

Capítulo V – *Música como narrativa do divino*: este capítulo está dividido em três partes que abordarão como o culto da jurema e suas entidades femininas ‘soam’ através de seus diferentes repertórios musicais, considerando também as suas diferentes performances

a partir das categorias de gênero, raça e etnia, sexualidade, geração e de classe: a primeira parte intitulada “*as entidades femininas da jurema: o feminino na música, a música no feminino*” abordará as entidades enquanto protagonistas espirituais do feminino na jurema que é representado musicalmente. Nesta parte estarão incluídas transcrições musicais dos pontos cantados e análises a partir das categorias superacitadas. Em seguida, “*As narrativas musicais do divino no feminino*” abordarão nomes, termos e expressões utilizadas pelas próprias entidades através dos seus pontos cantados, na esperança de fornecer um panorama em primeira pessoa do divino. Por fim, a terceira e última parte “*Identidades sonoras e roteiros de escuta*” elaborará uma síntese das representações de feminino na música das entidades femininas, a partir da elaboração de um roteiro de escuta destas diferentes identidades.

Capítulo VI - *Música como narrativa do humano* – capítulo dividido em três partes que primam pela esfera humana. Nestas serão discutidas desde a atuação religiosa das juremeiras, aos aspectos estruturantes do culto da jurema em relação às esferas religiosa e musical que, em grande parte, são determinadas pelas diferenças sexuais: a primeira parte “*Juremeiras: as donas de uma ciência “ilegítima”*” será discutida como a atuação das juremeiras lida com conhecimentos que estas chamam de “ciência”, mas que, no entanto, são excluídos dos cânones oficiais de conhecimento, assim como aconteceu com as mulheres acusadas de bruxaria. Em seguida, “*o culto da jurema: gênero, religião e cotidiano*” abordará como o culto está estruturado a partir das relações de gênero e da divisão sexual do trabalho.

A terceira parte da “*Música religiosa: capital simbólico e financeiro*” abordará desde as relações de gênero e poder no contexto musical, especificamente, considerando os idiomas de pureza sobre menstruação e corpo feminino. Por fim, *performance* musical será abordada como produto de processos de aprendizagem diferenciados para meninos e meninas na medida em que está intimamente relacionado ao trabalho doméstico. Contudo, no culto da jurema existem mulheres que, ao declararem se identificar com pontos e representações de

entidades masculinas, sendo assumidamente *entendidas* (lésbicas) ou apontadas como lésbicas, rompem com as barreiras de gênero e se inserem no universo masculino dos *ogãs*.

Capítulo VII – *Performance em 4 movimentos* – os diferentes “movimentos” deste capítulo consistem em quatro partes sobre *performance* e *performatividade* do feminino no culto da jurema. Estas vão desde a crítica a teorias universalizantes e supostamente neutras que negligenciam a categoria gênero em suas análises até as performances das entidades e a percepção êmica sobre as mesmas, assim como a relação estabelecida entre divino e humano: a primeira parte “*Da crítica à idéia universalista de performance: questionando teorias da performance do ‘gênero neutro’*” trata de algumas teorias de performance e propõe uma abordagem feminista da mesma.

A segunda parte “*Entidades femininas da jurema: ‘queering’ repertórios, performances e performatividades*” dialoga com alguns preceitos das teorias feministas que discutem os padrões heteronormativos (WITTING, 2003; SWAIN, 2006 e 1998; RICH, 1986) e das teorias *queer* que discutem sexualidade (gays, lésbicas e transexuais) e desejo no campo da música (MCCLARY, 2006 e 1993; MOCKUS, 2006; BRETT e WOOD, 2006; CUSICK, 2006; KOESTENBAUM, 2006; WHITELEY e RYCENGA, 2006). Seguindo a linha *queer*, a terceira parte deste capítulo abordará os conceitos de *performance* e *performatividade* numa perspectiva butleriana (BUTLER, 1999), enquanto práticas e discursos, respectivamente. Aqui serão apresentados trechos das falas do povo-de-santo do terreiro Xambá sobre as *performances* e as agências das entidades espirituais femininas da jurema. Por fim, a quarta parte deste capítulo “*Do divino ao humano: a agência das entidades*” discutirá como se dão as relações entre divino e humano em relação a performances que estabelecem políticas sexuais de inversão e de desnaturalização de gênero através da experiência da incorporação e também fora dela. Nesta parte apresentarei uma pequena narrativa de uma festa de jurema como exemplo elucidativo para esta discussão.

Capítulo VIII e outros – a última parte da tese é composta pelas considerações finais, bibliografia e anexos. Das conclusões, onde são reconsideradas um pouco de todas as rotas propostas no decorrer do trabalho para a compreensão deste feminino no sentido amplo em relação a músicas e *performances* do divino ao humano. Em seguida, da bibliografia que utilizo na tese, com títulos e autoras(es) que foram aportes teóricos fundamentais para a construção desta caminhada. E por fim, dos anexos compostos por: glossário com termos específicos do universo religioso, textos dos pontos cantados das entidades femininas, e pela lista com músicas e eventos sonoros da jurema que julguei importantes para a elaboração do “roteiro de escuta”, tais como falas e rezas de pessoas e entidades femininas.

Capítulo II - *De que lugar eu falo*

“Feministas não precisam de uma doutrina de objetividade que promete transcendência, uma história que perde as trilhas de suas mediações simplesmente onde alguém deve ser tido como responsável por algo, e que tenha poder instrumental ilimitado. Nós não queremos uma teoria de poderes inocentes para representar o mundo, onde linguagens e corpos caem numa felicidade de simbiose orgânica. Nós também não queremos teorizar o mundo, muito menos atuar dentro dele, em termos de Sistemas Globais, mas nós precisamos de uma rede de conexões no mundo todo, incluindo a habilidade parcialmente para traduzir conhecimentos dentre os tão diferentes poderes nas diferenciadas comunidades. Nós precisamos do poder de modular teorias críticas de como significados e corpos são feitos, não em ordem de negar significados e corpos, mas em ordem de construir significados e corpos que têm a chance de vida.”¹³
(HARAWAY, 1988, p. 580)

¹³ “*Feminists don't need a doctrine of objectivity that promises transcendence, a story that loses track of its mediations just where someone might be held responsible for something, and unlimited instrumental power. We don't want a theory of innocent powers to represent the world, where language and bodies both fall into the bliss of organic symbiosis. We also don't want to theorize the world, much less act within it, in terms of Global Systems, but we do need an earth wide network of connections, including the ability partially to translate knowledges among very different-and power-differentiated - communities. We need the power of modern critical theories of how meanings and bodies get made, not in order to deny meanings and bodies, but in order to build meanings and bodies that have a chance for life.*” (HARAWAY, 1988, p. 580). (Tradução minha).

2.1. Das epistemologias feministas: *conhecimento situado*

Ao propor o “conhecimento situado” o feminismo se contrapõe a discursos teóricos universalizantes (HARAWAY, 1988, p. 580). Existe a contraposição claramente estabelecida entre o discurso universalista representado pela hegemonia masculina e branca dos grandes centros¹⁴, de seus cânones heteronormativos¹⁵ e capitalistas *versus* as ‘minorias’ que se situam à margem desta estrutura hegemônica e a questiona, clamando por suas ‘especificidades’ e por voz política, sendo o feminismo uma dessas vozes, ainda que seja plural em suas diversas teorias e atuações. Esta contraposição é, muitas vezes, naturalizada, assim como muitas vezes são naturalizadas as próprias relações (e assimetrias) de gênero, assim como, de raça/etnia, sexualidade, classe, geração, em prol da construção de um sujeito universal e de uma pseudo democracia que invisibiliza desigualdades estruturais e simbólicas. A partir deste panorama teórico, creio que seja fundamental apresentar os caminhos que me levaram ao culto da jurema enquanto pesquisadora, assim como, retomar um pouco das escolhas teórico-metodológicas adotadas a partir da experiência de vida e das trocas realizadas no decorrer desses últimos quatro anos de pesquisa. Logo, situar a minha fala significa localizar de que lugar eu falo enquanto pesquisadora e sujeito político já que ambos os lugares são a meu ver, indissociáveis.

SPIVAK (1999, p. 5-6), como autora feminista e pós-colonialista, destaca que, no projeto político colonialista a linguagem reproduz e legitima seus preceitos através da

¹⁴ Do então chamado *primeiro mundo*, não deixando de destacar aqui a questão de centro e periferia enquanto elaborações epistemológicas historicamente construídas que localizam o que é centro e o que é periferia.

¹⁵ Na heteronormatividade a norma é a heterossexualidade. WITTIG (2001) considera a heterossexualidade como uma categoria política. Esta autora afirma que dentro dos parâmetros da heteronormatividade e da heterossexualidade compulsória, as lésbicas não são consideradas mulheres. Afirma que “sexualidade não é uma expressão subjetiva e individual para a mulher, mas uma instituição social de violência” (Idem, p. 253).

pela produção científica em geral.¹⁶ Propõe uma mudança, a partir da crítica ao discurso colonial na elaboração de estudos e falas transnacionais (idem, p. x). A autora menciona o conceito de “informante nativo” como categoria generalizante ou “o nome do Homem” (*the name of Man*), ou seja, “um nome que carrega o sentimento *inaugurante* de ser humano”. Por outro lado, ‘nativo’ é também um nome que impossibilita uma relação ética na etnografia.¹⁷ Seguindo o mesmo caminho CARVALHO (2001, p. 2) destaca a importância da construção de uma nova “etnografia das expressões culturais contemporâneas” que considerem “identidades, relações raciais, sexualidade, pertença étnica, hibridismo cultural”, etc. Esta consistiria num importante projeto político de “etnografia pós-colonial e anti-imperialista”, que adote a crítica cultural, e para esta, o autor reconhece a importância da crítica feminista, como uma de suas mais relevantes estratégias (CARVALHO, 2001, p. 16).

Ao discutir o “trabalho de campo: *olhares e vozes em diálogo*” (ROSA, 2005, p. 6-29), procurei abordar a importância do “eu” enquanto “sujeito **não** oculto” na pesquisa científica, procurando discutir (e questionar) concepções e métodos de pesquisa que primam pela suposta objetividade e neutralidade científicas. Dentro deste panorama, abordei um pouco sobre o papel exercido pelas escritas, desde o texto científico ao musical, abordando também os conflitos êmico-ético¹⁸ e a minha própria etnografia no terreiro de culto aos orixás, o *Ilê Axé Oyá Meguê* da nação Xambá (Olinda - PE). Por fim, venho nesses últimos

¹⁶ Sobre linguagem KRISTEVA (1984, p. 15) afirma que, por conta do seu isolamento específico de nosso tempo, as mudanças lingüísticas constituem também em mudanças no status do objeto, na sua relação com o corpo da linguagem, com os outros e com os objetos. A língua normatizada consiste em apenas um dos caminhos de articulação dos processos de significação que circunda a linguagem como um todo.

¹⁷ “*Native informant*” as the name of Man – a name that carries the inaugurating affect of being human” (...) “I think of the “native informant” as a name that mark of expulsion from the name of the ethical relation.” (SPIVAK, 1999, p. 5-6).

¹⁸ Os termos êmico e ético estão relacionados à distinção lingüística entre as classificações fonêmicas (das estruturas internas da linguagem) e fonéticas (das estruturas externas da linguagem, ao som) dos sons (GEERTZ, 1997, p. 87). Na etnomusicologia estes termos são empregados pra designar a visão “de dentro” da cultura como uma visão êmica e “de fora” como uma visão ética. Sobre o trabalho do antropólogo, (des)encontros no campo e abordagens científicas trabalhei com autores(as) como OLIVEIRA (2000), OLIVEIRA, Miguel e Rosiska Darcy (1990), LAPLANTINE (2000), FREIRE (1990), DA MATTA (1978), sobre conflitos êmico-ético GEERTZ (2001), e na etnomusicologia NETTL (1983), MERRIAM (1964), , LUHNING (1991), sobre escrita LÉVI-STRAUSS (1996), escrita musical ELLIGSON (1992), NETTL (1983), LUHNING (1991), sobre etnografia musical SEEGER (1992), dentre outros(as) autores(as).

anos procurando discutir relações de gênero, representações e conflitos presentes no culto aos orixás e depois, no culto da jurema. A partir destas discussões e refletindo sobre o meu lugar de fala, passei também a pensar sobre estas questões dentro do campo da etnomusicologia.¹⁹

2.2. Quem vos fala: da etnografia de minha própria trajetória religiosa

Acho importante falar um pouco da minha experiência de campo como um processo que transformou não somente a minha concepção e atuação acadêmica, como a minha vida pessoal e religiosa no decorrer dos últimos anos. Creio que seja fundamental fazer este breve relato aqui por duas razões: 1. Por conta da experiência social enquanto produção de conhecimento; 2. A partir da percepção de que as práticas religiosas, sobretudo as de fundamentos terapêuticos como a jurema, normalmente são dissociadas da vida cotidiana dos grandes centros urbanos, o que ASAD (1993) vai chamar de discursos de secularização. Logo, a minha própria experiência discute um pouco essa premissa de secularização.

Fui uma pessoa que como a maioria das(os) brasileiras(os) nasceu católica, mas que logo cedo, na adolescência rompeu com sua bases católicas: primeiro fui atéia, depois agnóstica, até quando comecei a pesquisar sobre o culto aos orixás e mudar a minha percepção de mundo, natureza e espiritualidade. Logo, quando comecei a pesquisar sobre religião, há exatamente dez anos atrás, não representou uma escolha pessoal. Pelo contrário, atéia, eu não estava nada interessada sobre religião. Mas Carlos Sandroni, o meu orientador de iniciação científica da época (Universidade Federal de Pernambuco) estava interessado sobre a Missão de Pesquisas Folclóricas idealizada por Mário de Andrade em 1938 e os cânticos do xangô pernambucano. Ele havia feito o contato com o terreiro Xambá e me comunicou que

¹⁹Todos os artigos apresentados e publicados desde os Seminários de Pesquisa da UFBA (ROSA, 2004a, 2005b e 2006b) aos congressos da ABET (Associação Brasileira de Etnomusicologia) (ROSA, 2004b, 2006e e 2008c, ANPPOM (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música) (ROSA, 2005a), Encontro da Society for Ethnomusicology (EUA) (ROSA, 2007) e artigo publicado da revista *Temas & Matizes* (ROSA, 2006d) levantam de alguma forma questões desta natureza no universo da etnomusicologia e numa perspectiva feminista.

nossa pesquisa seria sobre aquela casa de culto aos orixás. Eu fiquei desapontada, pois estávamos fazendo um trabalho que eu julgava muito interessante sobre os arquivos sonoros da UFPE, gravações de música tradicional popular realizadas nas décadas de 60 e 70. Eu queria terminar aquela pesquisa, ouvir todo o acervo, visitar as comunidades, etc. Mas tomamos outro rumo. Foi aí que fui parar no Xambá, em setembro, numa festa de Beji, os orixás gêmeos.

Meu caso diz respeito à trajetória religiosa de alguém que nasceu e passou maior parte da vida em grandes capitais como Recife (PE), Salvador (BA), embora sempre vivendo em bairros situados no subúrbio, muitas vezes num universo mais comunitário do que se costuma pensar sobre as relações das grandes cidades. Depois tive a rica experiência de viver um ano em Nova York e conhecer um pouco do universo religioso da santería cubana, participando de diversas cerimônias realizadas no apartamento daquele que se viria a se tornar meu *babalaô*,²⁰ no Brooklyn.

Durante o mestrado (2003-2004) comecei a estreitar laços com o terreiro da nação Xambá, com as pessoas e com os orixás. Comecei a entender também o que é mais comumente dito pelo povo-de-santo, que não é a pessoa quem escolhe o orixá, mas o orixá quem escolhe a pessoa. Joguei búzios para saber quem havia me escolhido nessa vida: Iemanjá, a mãe rainha do mar, depois veio o guerreiro e solitário Ogum em segundo lugar, como meu orixá *ajuntó*.²¹ Passei a ter sonhos relacionados à religião²² e sentir cada vez mais envolvida com a sua atmosfera, até por que gradativamente com o decorrer da pesquisa eu realmente me envolvia mais e mais com aquele universo.

²⁰ Babalaô é o “pai do segredo”, (THOMPSON, 1984, p. 34), o sacerdote que lê o ifá, um jogo divinatório de várias combinações como os búzios, e que fornece o odu, ou seja, as mensagens enviadas pelos ancestrais africanos. Segundo THOMPSON (idem): “*The literature of Ifa divination divides into sixteen main parts called odu. Each odu bears the name of an ancient prince. To hear the verses is to come into the presence of a royal voice imparting insight and infinite experience. The priest of divination himself is called the father of the secrets (babalawo), and he is allowed to possess, like the Yoruba divine kings, beaded treasure and regal.*” (Grifos meus).

²¹ De adjunto, segundo. Todos os termos específicos do universo do candomblé e da jurema que forem citados no decorrer do trabalho se não estiverem sua explicação no corpo do texto, constarão no anexo: do glossário.

²² Sonhos recorrentes que são explicados através dos arquétipos dos orixás tive por toda vida. A respeito de arquétipos e sonhos arquetípicos nesta religião afro-brasileira ver SEGATO (1995).

Viver em Salvador (Bahia) certamente contribuiu para mudar a minha percepção de mundo e de experiência religiosa que já iniciara um processo de reavaliação. Salvador, a primeira capital brasileira, onde foram levados os primeiros africanos escravizados do Brasil, é a maior cidade negra fora da África. Aqui continuei com as minhas peregrinações acadêmica e religiosa. Conheci alguns terreiros, joguei búzios para confirmar o meu orixá e definir outras questões de minha vida pessoal e profissional, e também jogo flores para Iemanjá todos os anos desde que moro em Salvador, desde quando nem sequer imaginava ser filha deste orixá feminino. Tenho vivenciado processos espirituais e existenciais que levam tempo. Ao todo são 10 anos desde quando fui a um terreiro na minha vida. A pesquisa me levou ali. Hoje, ao término desta pesquisa, tenho a clara consciência de que minha relação não somente acadêmica, mas também a religiosa não se encerra aqui.

Continuando um pouco de minha própria trajetória, mas voltando para o contexto de Nova York, foi lá que conheci Babá Brian, que em meio a muitas coincidências era mais um contato para a pesquisa, e que posteriormente se tornou uma pessoa fundamental nesse meu caminho religioso. Que 'irônico', sair de Salvador para estudar por um ano em Nova York e começar a dar alguns passos para uma futura iniciação religiosa com um americano iniciado na santería e branco. Babá Brian leu o ifá para mim, assim como passou a ser realmente meu Babá, que em yorubá significa pai. E mais irônico ainda, com meu estudo sobre gênero, feminismo e religião afro-brasileira, e eu própria, latino-americana re-significando minhas construções de branquitude e latinidade, brasileira, feminista, me encontro em outro país e estreito laços com um babalaô que 'ainda por cima' era homem e branco (o que dificilmente é bem aceito por grande parte da comunidade afro-descendente tanto daqui, como dos EUA).

Babá Brian cresceu num bairro do Brooklyn em Nova York. Músico de jazz dos guetos Nova Yorquinos, foi o único filho-de-santo branco a ser iniciado, há mais de 20 anos

atrás, no auge no movimento negro americano, pela sua mãe-de-santo que era negra. Segundo relato pessoal, ela teve que percorrer Nova York para conseguir outros sacerdotes que fizessem com ela a sua iniciação, pois todos se recusavam a iniciar um branco numa religião negra. Contudo, por questões religiosas, Babá Brian não foi somente iniciado como se tornou sacerdote, um *babalaô* hoje respeitado dentro do meio religioso. Ele quem me ajudou em relação a vários problemas que tive quando em Nova York, e me orientou espiritualmente não somente através do jogo do *Ifá*, mas para dar *obrigação*, tomar banhos com ervas, fazer lavagens de contas como confirmação de meu orixá e de sua proteção. Até hoje nos comunicamos com frequência, mesmo depois de mais de um ano de meu retorno ao Brasil. Ele continua me orientando espiritualmente à longa distância. Diria que minha situação é muito ‘pós-moderna’: orientação espiritual através de emails, skype, telefonemas...onde diversas alternativas tornam-se válidas para um processo religioso bem sucedido.

Espero que o meu breve relato ilustre um pouco de como a experiência religiosa apresenta uma complexidade muito maior que nossas análises acadêmicas muitas vezes supõem. Nestas o coração não tem lugar certo, senão a dita razão que muitas vezes ainda se acredita que seja neutra. Então me recordo aqui da fala de Rubem Alves (1999) sobre o que é religião, como esta vem a se estabelecer no seio do pensamento moderno. Por outro lado, como mulher e feminista, a minha aproximação com a religião (contraditória ou ambígua?) não me faz perder de vista o lugar da mulher na mesma e as relações de poder que estão envolvidas na estrutura religiosa de um terreiro. Babá Brian diria que é a minha cabeça que ainda luta com meus ocidentalismos e racionalismos exacerbados. A questão é que não consigo distinguir muito bem a cabeça do coração e vice-versa.

Os questionamentos presentes aqui certamente vêm do coração, não por simples questionar ou cair na “arrogância iluminista” (SEMÁN, 2004, p. 16), mas por eu também ter estado esses anos em contato com a religião e perceber as assimetrias de poder, ouvir as

mulheres e perceber que a religião ainda que venha de uma tradição de séculos de matriz africana²³ não ocidental, reproduz ainda as assimetrias que estão presentes na esfera social de relações patriarcais e que estas se renovam a cada dia em formas que oprimem a mulher heterossexuais e lésbicas e também aos homens gays. Por outro lado, é na religião que as mulheres e também os homens gays, muitas vezes na esfera doméstica e profissional e oprimidas(os) na vida social, se empoderam. É através do contato com as entidades que esse empoderamento se fortalece. A música está presente tanto como veículo de empoderamento como também de fortalecimento das assimetrias quando pensamos na performance em que a mulher não é autorizada a tocar e tantos outros momentos do sagrado como o sacrifício.

Trago aqui a fala que para alguns olhos pode soar polêmica por duas razões: 1. por ser de um padre católico de formação; 2. por ser um homem que escreve sobre mulheres (levantando a velha discussão se homem pode ou não ser feminista) e que por isso pede “las debidas licencias” (AGUIRRE, 1995, p. 8) para fazê-lo. Este autor fala sobre a relevância de se transgredir às relações patriarcais²⁴ e de desenvolver a capacidade de questionamento e de transgressão:

Por lo tanto no habrá más remedio que *transgredir*...Transgredir el patriarcado para llegar a ser nosotros mismos, diferentes. Pero no es fácil, nos sentimos solos y solas, hay poca gente que tiene el valor de querer ser transgresora y creativa porque ello conlleva lucha y sufrimiento. Junto a muchos otros y otras tenemos que apartarnos de ese sentimiento de culpa de que la transgresión por amor a sí y al prójimo es mala. La transgresión así entendida es buena, sana y necesaria. No

²³ GREGORY (1999) defende a manutenção do termo ‘matriz africana’ como expressão identitária relacionada a políticas referentes à diáspora africana. Este compara a diáspora africana à judaica ou nipônica, onde para estes últimos a utilização de termos que se refiram a suas histórias de origem estão legitimadas, enquanto para as(os) afro-americanas(os) este é, por vezes, veementemente criticado.

²⁴ O conceito de patriarcado foi fundamental para avaliar as desigualdades de gênero, que para o marxismo só eram explicadas pela luta de classes (ENGELS, 1984). Contudo, à luz deste conceito, acreditava-se que a subordinação feminina só poderia ser explicada pela origem da propriedade privada e das relações que se estabeleciam com a emergência do sistema capitalista. Várias teorias feministas vão mostrar que as desigualdades de gênero vêm muito antes das sociedades de classe e mesmo da propriedade privada (NICHOLSON, 1987; SACKS, 1979; MACKINNON, 1995). Existem várias sociedades em que não há a relação de propriedade privada e, ainda assim, as desigualdades de gênero estão presentes. As teorias feministas têm avançado ao tentar trabalhar com o conceito de patriarcado menos cristalizado, pensando-o em termos de ‘relações patriarcais’, pois, “nas teorias feministas, o paradigma do patriarcalismo, conceito universal de dominação masculina, tem privilegiado relações (de oposição) masculino e feminino e desigualdades dos sexos, num rígido recorte de territórios a ser revisto.” (COSTA, 2004, p. 25). Esta revisão consiste justamente de tratar lugares e desigualdades específicos a partir das interseções entre gênero, raça/etnia, geração, sexualidade e classe.

debemos tener miedo de decir lo que pensamos. El miedo a veces es tanto que ni siquiera pensamos. Nos preguntan qué pensamos, y decimos que no sabemos. Porque ni siquiera nos animamos a pensar deferente a los demás. Por eso será bueno que nos atrevamos a pensar desde el cuerpo, desde la experiencia y el sentimiento para abrirnos a la creatividad. La única condición es no tener miedo, miedo a decir algo que no le guste a la gente, al poder establecido. Nos es bueno tener miedo a pensar, a dudar, a sospechar...La sospecha es positiva. Sepamos que para combatir el patriarcado siempre tenemos permiso para equivocarnos... (AGUIRRE, 1995, p. 20).

A motivação do meu questionamento ou da minha ‘transgressão’ não consiste absolutamente em demonizar os homens. A minha preocupação aqui consiste em dar margem para a ousadia de se questionar sobre as estruturas e relações de gênero vivenciadas no universo religioso da jurema. Espero que eu alcance esta forma “boa, sana e necessária” de que fala o autor. O questionamento aqui é tanto de desconstrução como de construção:

1. Em termos de desconstrução, transgressão e de crítica questiono a idéia muitas vezes romantizada de matriarcado nas religiões afro-brasileiras, herdada da “Cidade das Mulheres” de Ruth Landes (2002). Estes anos de pesquisa me fazem concordar com ROSALDO (1979) e sua afirmação de que, embora as mulheres alcancem cargos importantes²⁵, sobretudo, nas religiões afro-brasileiras, os homens continuam a ser os grandes manipuladores do sagrado em diversas esferas.

2. A crítica passa a ser construtiva quando me proponho avaliar caminhos feministas que considerem nas suas pesquisas as relações patriarcais que são estabelecidas culturalmente e politicamente.²⁶ Estes caminhos consistem das contribuições que correntes feministas diversas vêm nos legando para repensar (e transformar) as assimetrias existentes.

Proponho avaliar as relações entre gênero e música no contexto religioso da jurema, considerando as questões de poder. Desta forma, pretendo também propor um olhar positivo sobre novos questionamentos, mesmo que estes se debrucem sobre cânones

²⁵ E não pretendo desmentir esta constatação, apenas reformulá-la, visto que nem o poder, nem o não poder devem ser tomados de forma absoluta seja demonizada, seja romantizada.

²⁶ É importante diferenciar machismo de patriarcado ou relações patriarcais de gênero. De uma forma simplista, machismo corresponderia à ação discriminatória e específica em relação às mulheres, enquanto patriarcado seria um sistema no qual são perpetuadas as desigualdades de gênero.

religiosos que se situam à margem e representam por um lado mecanismo de resistência cultural. A mulher ainda luta por seu lugar ao sol na própria sociedade e no seio da própria comunidade a qual pertence. Nesta são reproduzidas, em grande parte, a cultura machista nordestina, brasileira e latino americana, onde aquelas pessoas estão inseridas. Não quero parecer que nego a voz que a mulher tem na jurema e nas religiões afro-brasileiras em geral. Foi justamente reconhecendo isso que passei a ter interesse sobre estas. Contudo, a idéia de matriarcado é ingênua, pois existem assimetrias diversas entre homens e mulheres, assim como existem conflitos que compõem a dinâmica da tradição da nação Xambá, e é nisso que gostaria de me debruçar para pensar sobre as entidades femininas, as mulheres heterossexuais e lésbicas e também os homossexuais considerados afeminados, no contexto da *jurema sagrada*. Por todas as razões expostas, serão discutidos conceitos importantes para a fundamentação do que por ora proponho: uma abordagem feminista na etnomusicologia a partir do contexto religioso do culto da jurema.

2.3. Breve panorama conceitual: *conceitos, categorias e caminhos*

A partir da emergência de gênero enquanto categoria analítica fundamental para este trabalho acredito que seja importante traçar um breve panorama sobre este e outros conceitos fundamentais. Considerando o fato de que já existe uma ampla abordagem por parte de teóricas feministas, não pretendo aqui me estender, muito menos tenho a pretensão de esgotar o assunto, apenas situar conceitos, ainda que brevemente, na tentativa de mostrar como estes podem e devem ser incluídos cada vez mais no campo teórico da etnomusicologia.

GÊNERO, SEXO, SEXUALIDADE E TEORIAS *QUEER*

Gênero representa uma categoria analítica para avaliar as relações sociais baseadas nas diferenças sexuais, assim como analisar as relações de poder (SCOTT, 1990, p.

167).²⁷ Este se tornou um conceito relevante na fundamentação da recusa feminista de qualidades fixas de oposição binária (homem x mulher), visto que necessitamos de uma historicização e desconstrução para além das diferenças sexuais (SCOTT, 1990, p. 165). O conceito de gênero, portanto, consiste num importante marco político para teorias e atuações feministas:

El objetivo de la teoría feminista ha sido la creación de un marco interpretativo que haga visible el género como una estructura de poder. Al hilo de esta reflexión se acuñan en los años setenta los conceptos de género e patriarcado. Ambos remiten a una jerarquía de poder generizada y un sistema de dominación masculina. Sin embargo, el feminismo postmoderno se entiende más adecuadamente en el marco de los grandes debates feministas contemporáneos que han protagonizado los últimos años del siglo XX. (COBO, 2002, p. 61).

Gênero muitas vezes é utilizado como sinônimo de sexo, no entanto, é preciso ir teoricamente além e diferenciá-lo deste último, reformulando inclusive a idéia do que seja sexo enquanto marca cultural e política. Em termos *butlerianos* ‘mulheres’ são sujeitos culturalmente construídos e o sexo:

“não apenas funciona como uma norma, mas é parte de uma prática regulatória que produz os corpos que governa, isto é, toda força regulatória manifesta-se como uma espécie de poder produtivo, o poder de produzir – demarcar, fazer, circular – os corpos que ela controla. Assim, **o ‘sexo’ é um ideal regulatório cuja materialização é imposta**: esta materialização ocorre (ou deixa de ocorrer) através de certas práticas altamente reguladas. Em outras palavras, **o ‘sexo’ é um construto ideal que é forçosamente materializado através do tempo**. Ele não é um simples fato ou a condição estática de um corpo, mas um processo pelo qual as normas regulatórias materializam o ‘sexo’ e produzem essa materialização através de uma reiteração forçada destas normas” (BUTLER, 1999, p.153-54) .(Grifos meus).

BUTLER (1999, p. 159) acrescenta que “se o sexo é uma premissa fabricada, uma ficção, então o gênero produz a falsidade de um ‘sexo’ pré-discursivo, e o significado da construção torna-se o significado de um monismo lingüístico, pelo qual tudo é, apenas e sempre,

²⁷ A autora propõe quatro aspectos para avaliar relações de gênero. São elas: 1. Simbólico (SCOTT, 1990, p. 166) – dos símbolos e das representações; 2. Normativos – interpretações de símbolos que tentam limitar as possibilidades metafóricas presentes desde o discurso religioso ao científico, educacional, legal e político (SCOTT, 1990, p. 168); 3. Organizacional e institucional - noções de política em termos organizacionais, onde a religião também pode estar presente; 4. Subjetivo – identidade –tentando avaliar de que forma as identidades gendradas (gendered identities) são construídas (idem, p. 169).

linguagem.” Por outro lado, a historiadora feminista Tânia Swain (S-D, p. 7) concorda com BUTLER (idem) e afirma que no contexto das normativizações que aprisionam os corpos e as identidades em geral, e especificamente das mulheres, o sexo biológico passa a ser performativo, pois este passa a representar um “signo produzido no seio do agenciamento social.”

Não se deve, no entanto, negar a materialidade dos corpos. O que deve ser observado é que:

Não significa que não existam corpos humanos sexuados com um aparelho genital dado. O que é criado pelas redes de significação e pelas práticas sociais é a importância dada a este fator, é a significação que lhe é atribuída enquanto revelador, catalisador da essência do ser e da identidade do indivíduo. (SWAIN, S-D, p. 7).

A questão da materialização, do corpo e do sexo representa uma inscrição ao mesmo tempo biológica e cultural, onde o corpo não pode ser considerado como a-histórico ou objeto natural, pois este não é apenas uma ‘coisa’ (GROSZ, 1994, p. x). Em termos marxistas, GAYLE (1976, p. 112) vai afirmar que o que é considerado como sexo é culturalmente obtido e relaciona o sistema sexo e gênero ao patriarcado e aos modos de produção, onde a produção está para a economia da mesma forma que a reprodução está para o sistema sexual.

Logo, a teoria *Queer* enquanto “escrita que toma a sexualidade como seu objeto e tem se endereçado especificamente aos meios com que gays, lésbicas, e transexuais levantam questões sobre entendimentos convencionais de sexo e dos sexos, e inevitavelmente, gênero” (TURNER, 2000, p. xii) também será importante para a minha análise.²⁸ Logo, o conceito de *queer* trará importantes contribuições para a desnaturalização das diferenças sexuais para além de uma perspectiva heteronormativa, já apontada pelas feministas lésbicas.

Desde da década de 1980, quando houve uma grande emergência da teoria de gênero, muito se produziu e discutiu sobre o assunto, mas pouco se avançou no que se refere-se a essa discussão fora, e melhor, para além de

²⁸ *Existem importantes estudos sobre música que utilizam a ‘teoria queer’, um dos livros clássicos é o “Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology” (2006) já em sua 2ª edição e o “Queering the Popular Pitch.” (WHITELEY e RYCENGA, 2006).*

uma perspectiva heterossexual. Pelo menos até meados dos anos 80, quando surgem as primeiras discussões a partir da *queer theory*, trazendo suas propostas crítica sobre a questão identitária do movimento gay e lésbico. Essa nova corrente propõe uma análise da cultura a partir de um outro paradigma científico, cuja proposta teórico-epistemológica implica num deslocamento do olhar do cientistas do ‘centro’ da sociedades, para as suas ‘margens’. (PELÚCIO, 2004, p. 134)

Tânia Swain (2008)²⁹ afirmou que a teoria *queer*, por se basear no sistema sexo-gênero se apóia no binarismo homem-mulher pois consiste numa pré-disposição à manutenção da natureza (sexo), muitas vezes tomando o sexo e a sexualidade como um ‘ethos’ da sociedade. SWAIN (S-Db) ressalta ainda que antes de focalizar o sexo e a sexualidade, é preciso buscar e analisar quais os arranjos sociais que eram e são ainda determinantes na sociedade que se estuda, pois nem sempre estes priorizam a questão da sexualidade. No entanto, não há como negar a importância da sexualidade e as noções de desejo, na tentativa de compor uma “hermenêutica do desejo” relacionada à sexualidade (FOUCAULT, 1990, p. 5).³⁰

Em contextos religiosos é importante compreender que, de forma geral, a religião está profundamente inserida nas práticas sociais e políticas, na mesma medida em que o social e político muitas vezes estão delineados pelo religioso. Partindo deste princípio, as relações de gênero muitas vezes são estabelecidas não somente a partir do divino, mas pode-se afirmar que o discurso sobre o divino muitas vezes reforça e legitima as concepções naturalizadas e assimétricas de gênero, o que gera muitos conflitos internos. Neste discurso naturalizado existiria um perfeito (e nunca conflituoso) equilíbrio de gênero nas diferentes sociedades não ocidentais, e que, ao se questionar as relações de gênero, as feministas estariam simplesmente limitadas a sua visão ‘ocidentalizada’ de gênero e relações de poder. Creio que esta seja uma visão reducionista das teorias feministas, da mesma forma que tentar avaliar relações (e

²⁹ No curso “Teoria Feminista e História”, ministrado no Programa de Pós-Graduação em Gênero e Feminismo do Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Mulher (PPG-NEIM, Salvador, Junho de 2008). Tânia Swain é professora do departamento de história da UnB.

³⁰ “How individuals were led to practice, on themselves and on others, a hermeneutics of desire, a hermeneutics of which their sexual behavior was doubtless the occasion, but certainly not the exclusive domain.” (FOUCAULT, 1990, p. 5).

assimetrias) de gênero de forma generalizada também seja problemático, daí a necessidade do trabalho de campo, da observação e da escuta. O conceito de gênero, portanto, consiste numa das ferramentas analíticas fundamentais para a elaboração deste trabalho, servindo como aporte teórico fundamental para pensar sobre as representações das entidades femininas no culto da jurema. Ao estudar sobre as representações estou também interessada em saber como se dá a transferência de poder das entidades espirituais para as *juremeiras*, mulheres lésbicas e heterossexuais na maioria afro-descendentes, assim como também para os homens gays, que integram o universo religioso, sendo sexualidade outra categoria fundamental para pensar sobre o universo da jurema.

PODER

É importante que a abordagem sobre gênero considere também a complexidade das relações de poder, especialmente quando lidamos com o campo do religioso. MORENO (1987, p. 29) afirma que “mujeres y hombres participamos de diversas formas en el poder y en no-poder, sin que se corresponda por completo mujer y no-poder, hombre y poder”. Na música, incluindo a música religiosa, ainda que considerando suas especificidades, é fundamental avaliar como as diferentes atuações de homens são divididas e de que forma estas são valoradas na perspectiva êmica:

Como muitos aspectos do social, político e da vida ritual, papéis musicais em diversas sociedades ainda tendem a ser divididos a partir de linhas de gênero. Certas atividades, instrumentos, contextos de performances, rituais, cerimônias, e assim por diante, são vistas como responsabilidade primeira ou de homens ou de mulheres, raramente de ambos. Parece claro que esta divisão de papéis musicais baseadas no gênero emergem da interseção de noções de sexualidade e de poder culturalmente mantidas. (KOSKOFF, 1991, p. 769).³¹

A relação entre público e privado muitas vezes estabelece ‘lugares’ concebidos de forma binária e sexuada que devem ser analisados, onde homens protagonizam a esfera do

³¹ “*Like many aspects of social, political and ritual life, musical roles in most societies still tend to be divided along gender lines. Certain activities, instruments, performing contexts, rituals, ceremonies, and so on, are seen as the primary responsibility of either men or women, rarely both. It seems clear that the division of musical roles based on gender arises from the intersection of culturally held notions of sexuality and power.*” (KOSKOFF, 1991, p. 769). (Tradução minha).

público (e aí entra a música no contexto religioso).³² As mulheres na grande maioria ficam “do outro lado”, no campo da invisibilidade, inseridas no privado e do trabalho doméstico:

En el ámbito privado, el aprendizaje de las diferencias de género es una escuela para las relaciones de poder. Las relaciones de género dentro de la familia nos enseñan, desde la infancia, que existe una simetría básica entre ciertas categorías sociales, como por ejemplo, las de ‘hombre’ y ‘mujer’. Allí, a partir de nuestra identificación con las diversas posiciones y actitudes vinculadas con estos dos conceptos, construiremos nuestra identidad, y simultáneamente, nuestras maneras más básicas de relacionarnos con el poder. (CASTELLANOS, 1996, p. 39).

Numa perspectiva feminista não faz sentido discutir sobre poder, sem levar adiante a consciência de possibilidades de *empoderamento*. LEÓN (s/d, p. 192) ressalta que a palavra *empoderamento*, (do espanhol) denota ação para ‘fazer-se poderoso’, pois:

El uso del término empoderamiento por parte del feminismo tiene sus raíces en la importancia adquirida por la idea de poder, tanto para los movimientos sociales como para la teoría de las ciencias sociales en las últimas décadas (idem, s/d, p. 194).

“ENTRE-LUGARES”

O conceito de gênero sozinho, ainda que dialogue com os conceitos de poder e empoderamento não dá conta de explicar os diferentes aspectos e conflitos que recaem sobre as mulheres heterossexuais e lésbicas em geral. O mesmo se aplicando, ainda que de forma específica, aos homens gays, transsexuais, intersexuais, sujeitos considerados “desviantes”, visto que muitas vezes saem dos padrões heteronormativos.³³ Por esta razão, se faz necessário refletir sobre os “entre-lugares”:

Gênero é mais um componente destas relações sociais; ainda, ele atravessa todos os diferentes planos sociais e outros determinantes sociais – como classe, raça, etnicidade, idade e orientação sexual, por exemplo – que juntos contribuem para a construção da identidade social. Uma perspectiva de gênero torna possível reconciliar singularidade e comunalidade; gênero dá

³² A partir do modelo de homem universal hegemônico ou ‘homem genérico’: “El hombre genérico sintetiza un conjunto de atributos como ser paradigma de lo humano, dueño del mundo, de los bienes reales y simbólicos creados en él, de las mujeres y su prole” (...) “La organización genérica es en sí misma una estructura de poderes, jerarquías y valores. De hecho, la desigualdad de poderes se basa en la incidencia de los sujetos en el mundo y en la valoración que se hace de ella.” (LAGARDE, 1994, p. 12 e 21).

³³ Sobre sujeitos “desviantes” ver BUTLER (2004, 1999, 1993); BENTO (2008 e 2006); BORNSTEIN (1994).

sentido à substancialidade de mulheres e homens trans-culturalmente e através da história.³⁴ (SARDENBERG, 2007, p. 54).

Como ressalta SARDENBERG (idem), além de gênero, é importante discutir sobre outras categorias de análise e suas relações/interseccionalidades³⁵, avaliando os interstícios, os entre-lugares,³⁶ ou seja, a articulação destas diferentes categorias, pois:

De fato, os sujeitos são, ao mesmo tempo, homens ou mulheres, de determinada etnia, classe, sexualidade, nacionalidade; são participantes ou não de uma determinada confissão religiosa ou de um partido político... Essas múltiplas identidades não podem, no entanto, ser percebidas como se fossem "camadas" que se sobrepõem umas às outras, como se o sujeito fosse se fazendo "somando-as" ou agregando-as. Em vez disso, é preciso notar que elas se interferem mutuamente, se articulam; podem ser contraditórias; provocam, enfim, diferentes "posições". Essas distintas posições podem se mostrar conflitantes até mesmo para os próprios sujeitos, fazendo-os oscilar, deslizar entre elas — perceber-se de distintos modos. Entender dessa forma os efeitos dos vários "marcadores" sociais obriga-nos a rever uma das idéias mais assentadas nas teorias sociais críticas, isto é, a de que há *uma categoria central*, fundamental — consagradamente a classe social — que seria a base para a compreensão de todas as contradições sociais. Se aceitamos que os sujeitos se constituem em múltiplas identidades, ou se afirmamos que as identidades são sempre parciais, não-unitárias, teremos dificuldade de apontar uma identidade explicativa universal. Diferentes situações mobilizam os sujeitos e os grupos de distintos modos, provocam alianças e conflitos que nem sempre são passíveis de ser compreendidos a partir de um único móvel central, como o antagonismo de classe. (LOURO, 1997, p. 51- 52).

A partir da localização destes “entre-lugares” é também possível localizar as desigualdades presentes nestas relações e estruturas sociais e construir novos discursos e práticas políticas.³⁷

É também possível avaliar as diferentes representações, como amálgama destes diferentes lugares:

³⁴ “*Gender is but one component of these social relations; yet, it transverses all the different social planes and other social determinants – such as class, race, ethnicity, age and sexual orientation, for instance – which together contribute to the construction of social identity. A gender perspective makes it possible to reconcile singularity and commonality; gender makes sense of the substantiality of women and men cross-culturally and throughout history.*” (SARDENBERG, 2007, p. 54).

³⁵ Segundo BLACKWELL e NABER (2002, p. 189) interseccionalidade diz respeito às “articulações entre a discriminação de gênero, a homofobia, o racismo e a exploração de classe.”

³⁶ “Entre-lugares” são interstícios nas complexas redes onde são tecidas as relações e estruturas sociais (BHABBA, 2001, p. 20).

³⁷ BHABBA (2001) utiliza também o conceito de “entre-tempo” na leitura pós-colonial dos processos históricos que questiona “o que é o ‘nós’ que define a prerrogativa do meu presente?..”. Acrescenta que “A intervenção da crítica pós-colonial ou negra tem por objetivo transformar as condições de enunciação no nível do signo – no qual se constitui o domínio do intersubjetivo – e não simplesmente estabelecer novos símbolos de identidades, novas imagens-positivas” que alimentam uma “política de identidade” não-reflexiva.” (idem, 2001, p. 341).

O afastamento das singularidades de “classe” ou “gênero” como categorias conceituais e organizacionais básicas resultou em uma consciência das posições do sujeito – de raça, gênero, local institucional, localidade geopolítica, orientação sexual – que habitam qualquer pretensão à identidade no mundo moderno. O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação das diferenças culturais. Esses “entre-lugares” fornecem terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria idéia de sociedade.” (BHABBA, 2001, p. 19-20).

Mulher enquanto categoria deve ser pensada de forma ampla e heterogênea.

Embora existam muitas afinidades entre os diferentes feminismos, ainda há muitos problemas a serem resolvidos em relação às desigualdades entre as próprias mulheres. Estes são camufladas pelo discurso feminista de “irmandade e sororidade”:

Na noção de sororidade, conformam-se a homogeneização e a ocultação das diferenças e desigualdades entre as mulheres. Essas revisões decorrem da crescente tomada de consciência das diferenças e desigualdades entre as mulheres; às circunstâncias raciais e étnicas; às distâncias de geração e ideológicas. (COSTA, 2004, p. 25).

A partir dessa consciência de gênero, proponho trabalhar com as categorias de raça e etnia, sexualidade, geração e classe. Estas são as categorias que proponho trabalhar para falar sobre práticas e representações no culto da jurema, em relação ao feminino e à música. Estas estarão presentes no decorrer de todo o trabalho. Embora soe ambicioso e até mesmo um risco de cair na superficialidade das generalizações, creio, ao abordar estas categorias no meu trabalho, estarei fornecendo um panorama geral para compreender o universo religioso e musical do culto da jurema, das representações de feminino nas performances das suas entidades espirituais femininas e também nas mulheres juremeiras heterossexuais e lésbicas, assim como nos homens gays:

O desafio de uma análise ancorada somente na diferença de gênero dentro do feminismo norte-americano surgiu a partir das intervenções das feministas não-brancas particularmente as feministas negras. Argumentando que a opressão das mulheres não poderia ser entendida unicamente pelo viés da diferença de gênero, feministas negras, judias, lésbicas, operárias, do “Terceiro Mundo” e chicanas, entre outras (ou uma mistura de todas essas categorias) demandaram atenção para as diferenças múltiplas entre as

mulheres, abrindo, portanto, o espaço para o que mais tarde veio a ser denominado abordagem interseccional, a qual expandiu o conceito de gênero e passou a formulá-lo como parte do conjunto heterogêneo das relações móveis, variáveis e transformadoras do campo social. (COSTA, 2005, p. 692-93).

RAÇA

Trabalho com conceito de raça como categoria de análise que não reforça o sentido biológico, mas, as formulações sócio-históricas que avaliam o preconceito sobre as características fenotípicas que passam a representar “indicadores da diferença racial que legitimam o preconceito” (STOLCKE, 1991, p.106). Raça é tomada aqui no sentido político, para pensar (e agir contra) o racismo:

Nós não desenhamos a linha de cor. A única linha que nós desenhamos é aquela baseada em nossos princípios políticos. Nós sabemos que empoderamento para as massas de mulheres no nosso país nunca será alcançada enquanto nós não tivermos sucesso em afastar a maré do racismo.³⁸ (DAVIS, 1990, p. 11).

Raça e racismo conectados à questão de gênero e demais categorias geram especificidades que precisam ser avaliadas.³⁹ Muitas vezes estas são construções de estereótipo e de controle sobre o corpo feminino que geram representações específicas à categoria (STOLCKE, 2006). Raça e gênero, especificamente, representam categorias que ordenam discursos construtores do coletivo. No entanto, esses discursos de coletivo tendem a generalizações e estas, por sua vez se beneficiam de funcionalidades simbólicas genéricas, despolitizando e invisibilizando os conflitos das diferenças e desigualdades que envolvem

³⁸“We do not draw the color line. The only line we draw is one based on our political principles. We know that empowerment for the masses of women in our country will never be achieved as long as we do not succeed in pushing back the tide of racism.” (DAVIS, 1990, p. 17). (Tradução minha).

³⁹ Para discutir sobre o conceito de raça e a questão do racismo, o mesmo certamente se aplica a etnia, é importante abordar a questão das construções da branquitude ou “branquidade” para a sua desnaturalização e desconstrução no projeto político da igualdade racial. Segundo STEYN (2004, p. 115) a branquidade enquanto “constructo ideológico extremamente bem-sucedido do projeto modernista de colonização, é, por definição, um constructo de poder: os brancos, como grupo privilegiado, tomam sua identidade como a norma e o padrão pelos quais os outros grupos são medidos.” visto que ao trazer a questão racial também para os brancos, fazendo com que estes se pergunte: “o que torna você branco?” (WARE, p. 13), temos a consciência política de que “A branquidade foi construída a um custo indizível para a humanidade, mas pode ser também desconstruída.”(WARE, 2004, p. 10).

ambas as categorias e outras, tais como classe e geração (VIDAL E SOUZA, 1996, p. 84-85).⁴⁰ Ao criticar o feminismo branco e etnocêntrico, AZERÊDO (1994, p. 207) destaca a importância de “complexificar a categoria gênero – historicizá-la e politizá-la -, prestando atenção em nossa análise a outras relações de opressão, pode nos abrir caminhos sequer imaginados ainda de uma sociedade mais igualitária.”

Situando a questão racial em relação ao gênero, situa-se lugares, identidades e discursos que destoam de generalizações do próprio discurso feminista branco, como por exemplo, a luta pela desconstrução do mito do ‘sexo frágil’:

Nós, mulheres negras, fazemos parte de um contingente de mulheres, provavelmente majoritário, que nunca reconheceram em si mesmas este mito, porque nunca foram tratadas como frágeis. Fazemos parte de um contingente de mulheres que trabalharam durante séculos como escravas nas lavouras ou nas ruas como vendedoras, quituteiras, prostitutas, etc.; mulheres que não entenderam nada quando as feministas disseram que as mulheres deveriam ganhar as ruas e trabalhar! Fazemos parte de um contingente de mulheres com identidade de objeto. Ontem a serviço de frágeis sinhazinhas e de senhores tarados. Hoje empregadas domésticas de mulheres liberadas e dondocas, ou mulatas tipo exportação. (CARNEIRO, 1994, p. 190-91).

ETNIA

O conceito de etnia, embora esteja intimamente relacionado ao conceito de raça, difere um pouco, no sentido em que este se refere a uma base social de grupo. Etnia diz respeito a questões de pertencimento (etnicidade), se referindo aos chamados grupos étnicos e religiosos, como por exemplos grupos de judeus, muçulmanos, ou mesmo de latinos, enquanto categoria racial/étnica, além é claro, dos grupos indígenas, etc. Estes não estão necessariamente diferenciados pelas características fenotípicas, mas pela noção de pertencimento a um determinado grupo:

Compulsando as definições de etnia, “ethnos” e ethnic”, verificamos que estes termos estão sempre associados, mas numa relação de oposição, à de *raça*. Enquanto esta noção estaria definitivamente vinculada a uma base estritamente *social* (daí estar sempre associada a *grupo*), tal como a noção de Cultura teria por base a sociedade. Creio que não cabe mais exorcizar a noção

⁴⁰ “As desigualdades de gênero favorecem a construção e a comunicação de todas as outras desigualdades, pois as diferenças sexuais funcionam como o modelo irreduzível, de incontestável concretude, capaz de auxiliar na expressão de valorações postas sob outros rótulos. (...) (VIDAL E SOUZA, 1996, p. 92).

de raça como não devemos lutar ainda para eliminar qualquer biologismo porventura agarrados à noção de etnia... (OLIVEIRA, 1976, p. 83)

A preocupação quanto a questões de gênero ainda é visivelmente ausente nos debates sobre raça e etnia, embora se discuta amplamente sobre significados conceituais e implicações sociais de raça, etnicidade e racismo⁴¹ (STOLCKE, 1991, p. 106). Já não se discute mais que raça se aplica estritamente a determinações meramente biológicas, mas raça está relacionado às construções que naturalizam as diferenças fenotípicas. Por outro lado, “há exemplos de racismo bem conhecidos em que não há sequer diferenças fenotípicas visíveis e coerentes.”

Para enfatizar o caráter ideológico das discriminações “raciais”, o termo “raça” tem sido ultimamente substituído pelo conceito de “eticidade” ou “grupo étnico” (STOLCKE, 1991, p. 106). O termo etnicidade seria muito mais recente⁴² que o termo raça, embora a substituição de terminologias não tenha transformado a realidade de discriminação. No entanto, houve uma tendência à substituição do termo raça pelo de etnia, minimizando e despolitizando a questão do racismo (idem, p. 107). Por fim: “onde quer que se empregue “raça” como indicador de diferença e desigualdades sociais, estamos lidando – não menos que no caso de etnicidade – como uma construção sócio-histórica”(idem, p. 109). Raça e etnia e também classe social apresentam especificidades quando entrelaçadas com gênero (idem, p. 115).

A “consciência mestiça”

A representação de mestiçagem representa outra categoria importante a ser discutida no universo de representações religiosas do culto da jurema. O povo-de-santo afirma

⁴¹ “Uma das características do racismo é a naturalização de supostas diferenças raciais/e ou culturais para justificar a exclusão e a discriminação” (...) “A naturalização das desigualdades sociais, ou seja, o racismo, é uma doutrina político-ideológica fundamental destinada a conciliar, embora obviamente sem sucesso, a igualdade de oportunidades com a desigualdade existente na vida real.” (STOLCKE, 1991, p. 113 e 115).

⁴² Do período pós-guerras mundiais (idem, p. 106).

‘mestiça’ ou ‘nordestina’ como categorias hegemônicas para classificar algumas entidades espirituais, embora nem sempre utilizem estes termos.

As entidades religiosas que se aproximam mais de identidades rurais e urbanas ‘nordestinas’⁴³ são aquelas que nem são consideradas pelo povo-de-santo como ‘puramente’ brancas, negras, ou indígenas. Estas são consideradas “pessoas normais”, no sentido de uma suposta normatividade homogênea nordestina. Logo, o conceito de mestiçagem enquanto conceito não assimilacionista⁴⁴ fundamenta uma teoria de inclusão que se contrapõe à teoria ariana de raça pura e política de pureza racial, pois:

Em vez de resultar em um ser inferior, gera uma prole híbrida, uma espécie mutável, mais maleável, com uma rica carga genética. A partir dessa “transpolinização” racial, ideológica, cultural e biológica, uma consciência outra está em formação – uma nova consciência *mestiza, una conciencia de mujer*. Uma consciência de Fronteiras. (ANZÁLDUA, 2005, p. 704)⁴⁵

A “consciência de fronteiras” consiste no choque de vozes que enfrenta a tolerância às contradições e ambigüidades e que gera quebra de paradigmas, ou seja, da junção de duas ou mais culturas (ANZÁLDUA, 2005, p. 706-707).

Em termos raciais e culturais, estas ‘fronteiras’ geram ambivalências. GILROY (2000, p. 1) aponta para o dinâmico conceito de “consciência dupla”⁴⁶ que consiste: 1. da consciência e 2. da consciência da consciência⁴⁷:

Não levando em consideração a sua afiliação⁴⁸ à direita, esquerda, ou centro, grupos têm voltado à idéia de nacionalismo cultural, em concepções super-integradas de cultura que se apresentam imutáveis, diferenças étnicas como uma quebra absoluta de histórias e experiências de povo “negro” e “branco”. Contra esta escolha se ergue uma outra, mais difícil opção: a teorização de

⁴³ Embora esteja ciente dos riscos do discurso cristalizado que recai politicamente sobre uma imaginária “identidade nordestina” supostamente homogênea (ALBUQUERQUE, 2001; ZAIDAN FILHO, 2001), mantenho-o enquanto designativo de um ‘meio-termo’ entre o geográfico (da região brasileira geopoliticamente denominada como Nordeste) e o conjunto de referências atribuídas a estas entidades, como o ritmo e a dança do *coco*, dentre tantas outras relacionadas a este suposto lugar de discurso sobre culturas do Nordeste, que certamente podem ser questionadas, mas, por outro lado, está presente no discurso do povo-de-santo.

⁴⁴ Como a idéia de uma identidade nacional, o mito das três raças e da pseudo democracia racial brasileira, onde a idéia de mestiçagem torna invisível não somente os pluralismo e especificidades, mas os conflitos, as desigualdades e discriminações (MUNANGA, 2004, p.99-100)

⁴⁵ A autora trabalha com o conceito de *raza mestiza* de Jose Vasconcelos.

⁴⁶ Edouard Glissant (Apud GILROY, 2000, p. 1).

⁴⁷ “La doublé” ou o segundo grau de consciência.

⁴⁸ De grupos brancos e negros.

creolização, métissage, mestizage, e hibridismo. Desde ponto de vista de absolutismo étnico, isso deveria ser um conjunto de queixas de poluição e impureza.⁴⁹

GERAÇÃO

Geração representa um conceito também importante e muitas vezes negligenciado. Este não se refere somente a idades, mas às construções (e valorações) acerca das diferentes fases da vida, desde a infância, até a velhice. Em relação à intersecção com gênero, é ainda mais interessante pensar sobre geração, visto que a feminização da velhice é uma realidade onde “ser velho é, em boa parte, ser mulher.” (MOTTA, 1998, p. 139).⁵⁰ As idades consistem, por fim, num elemento básico de organização social (MOTTA, 1998, p. 14) assim como, as classificações decorrente destas são marcas organizacionais:

Classificações ou periodizações são instrumentos de organização e classificação do saber científico; entretanto, terminam por definir valores sociais e atuações diferenciadas para grupos de indivíduos de acordo com as suas presumidas possibilidades e seus lugares sociais. (MOTTA, 1997, p. 109).

CLASSE SOCIAL

Decidi também incluir classe social enquanto categoria analítica, visto que, assim como as *juremeiras* estão situadas em termos de classe social, em alguns casos, as entidades religiosas também estão. Já em alguns casos o conceito de classe não é aplicável. Classe se constitui na dimensão política dos antagonismos socioeconômicos (SAFFIOTI, 1992, p. 185). Esta dimensão, por sua vez, consiste na identificação de interesses comuns de seus membros e da distância antagônica que separa uma classe de outras classes.

Numa perspectiva feminista, pareceu impossível alcançar um diálogo teórico entre materialismo e subjetividade visto que o Marxismo negou o sujeito em suas análises de

⁴⁹ “Regardless of their affiliation to the right, left, or centre, groups have fallen back on the Idea of cultural nationalism, on the overintegrated conceptions of culture which present immutable, ethnic differences as an absolute break in the histories and experiences of “black” and “White” people. Against this choice stands another, more difficult option: the theorisation of creolisation, métissage, mestizage, and hybridity. From the viewpoint of ethnic absolutism, this would be a litany of pollution and impurity.” (GILROY, 2000, p. 2). (tradução minha).

⁵⁰ “No Brasil, pelo menos 60% da população de idosos é mulheres. Entre os velhos mais velhos, a diferença é ainda maior.” (MOTTA, 1998, p. 139).

opressão de classe e de consciência (WITTIG, 2001, p, 253). De acordo com o Marxismo, a luta mais importante é baseada na relação de classe, em detrimento das relações pessoais.

A teoria Marxista não permite mais nenhuma outra classe de pessoas oprimidas para se constituírem como sujeitos históricos, por que o Marxismo não leva em consideração o fato que classe também consiste de indivíduos, um por um. Consciência de classe não é suficiente. Nós devemos tentar entender filosoficamente (politicamente) estes conceitos de ‘sujeito’ e ‘consciência de classe’ e como eles funcionam em relação à nossa história. (WITTIG, 2001, p. 253).⁵¹

Ao se contrapor à idéia de neutralidade e argumentar que o “pessoal é político”, o feminismo traz uma nova perspectiva em que a dicotomia público-privado, base de todo o pensamento liberal sobre as especificidades da política e do poder político é quebrada. Nesta perspectiva o privado passa a ser um fato social tão importante quanto o público:

Ao utilizar essa bandeira de luta, o movimento feminista chama a atenção das mulheres sobre o caráter político da sua opressão, vivenciada de forma isolada e individualizada no mundo privado, identificada como meramente pessoal. (COSTA, 2005, p. 10-11)

Neste sentido, um dos grandes feitos teóricos das teorias feministas sobre a categoria classe foi ter discutido as diferentes participações sexuais nas relações de produção e reprodução, estruturantes para bases tanto política, quanto econômica (COMBES e HAICAULT, 1986, p. 26). Por outro lado, ao localizar as questões de classe, percebemos que efeitos produzidos pelas relações patriarcais de gênero na sociedade não são os mesmos sobre todas as mulheres:

La noción de la opresión específica de las mujeres según su clase o su raza no debe ser olvidada en la nueva discusión sobre las sociedades patriarcales. El patriarcado no produce el mismo efecto sobre todas las mujeres. Algunos rasgos básicos son los mismos para todas las mujeres, otros son muy diferentes. En algunos casos el único factor común es que las mujeres de todas las clases, raza y etnias están relativamente peor en términos de ingresos, o historia étnica respecto a sus hombres. (HARDING 2001, p. 110)

⁵¹ *“Marxism theory does not allow any more than other classes of oppressed people to constitute themselves as historical subjects, because Marxism does not take into account the fact that class also consists of individuals one by one. Class consciousness is not enough. We must try to understand philosophically (politically) these concepts of ‘subject’ and ‘class consciousness’ and how they work in relation to our history.”* (WITTIG, 2001, p. 253). (tradução minha).

A importância da interseccionalidade se dá na medida em que a articulação entre gênero, raça e pobreza não podem ser negligenciadas, pois a dimensão de classe de longe está independente das dimensões raciais e de gênero (CRENSHAW WILLAMS, 1994, p. 94).

2.4. Dos aportes teóricos e das aplicabilidades: *por uma etnomusicologia feminista*

Preocupada com a questão da aplicabilidade política e social na pesquisa e, diante das minhas limitações institucionais e financeiras, na qualidade de bolsista de mestrado, encontrei como saída elementar para a ‘devolução’ à comunidade do Xambá doar exemplares da dissertação para a biblioteca do terreiro, o Memorial Severina Paraíso da Silva. Produzi de forma independente cd’s rom que constavam de cópia em pdf da dissertação e das gravações dos cânticos de Iansã para que não somente o povo-de-santo tivesse acesso, mas que, se fosse considerado interessante, vendê-lo, sendo a verba revertida para o terreiro, já que este é muito freqüentado por turistas. A idéia foi bem acatada pelo babalorixá e povo-de-santo. Rapidamente a pequena tiragem de 50 cd’s se esgotou e até hoje o terreiro reproduz cd’s de sua própria matriz, colocando num mesmo cd’rom a minha dissertação e a da Valéria Costa, historiadora e filha-de-santo da casa que defendeu sua dissertação pouco depois de mim (COSTA, 2005).⁵²

Acho fundamental levantar aqui a discussão sobre ética e aplicabilidades na pesquisa científica, que tanto se discute na área de etnomusicologia (ARAÚJO, 2006; LÜHNING, 2006; TUGNY e QUEIROZ, 2006). Um dos meus maiores receios era de que a

⁵² Depois da Cartilha da Nação Xambá (LEAL, 2000), que foi fruto de pesquisa/redação de filhos-de-santo do terreiro, o meu trabalho e o de Valéria, depois o de Marileide (ALVES, 2007) foram os pioneiros trabalhos científicos sobre esta casa de culto aos orixás. Situando as falas, estes foram três trabalhos escritos por mulheres e que não por coincidência ressaltaram lideranças femininas na história da casa. O meu em etnomusicologia sobre a música de Iansã e as filhas de Iansã do terreiro enquanto representações de poder e de resistência cultural e política (ROSA, 2005); O de Valéria (COSTA, 2005) na área de história sobre espacialidade, mecanismos de apropriação territorial e simbólica por mulheres negras, lideradas por Severina Paraíso da Silva e o de Marileide (ALVES, 2007) em jornalismo cultural sobre o coco do Xambá, que se tornou uma tradição desde os tempos desta famosa ialorixá: Severina Paraíso da Silva ou Mãe Biu. Houve também a pesquisa do antropólogo Fernando Lins (1992), à época orientando de René Ribeiro.

minha pesquisa se limitasse apenas ao discurso, embora a elaboração de um discurso engajado seja também fundamental. Juntamente a uma etnomusicologia aplicada, almejava também uma etnomusicologia feminista. Comecei a ‘tatear’ e ‘tecer’ novos caminhos teóricos, tentando unir os dois caminhos: feminismo e música. HERNDON (2000, p. 347) há quase dez anos atrás já alertava que o estudo de gênero como aspecto essencial da pesquisa etnomusicológica ainda estava longe de se tornar uma realidade.

No Brasil, o trabalho pioneiro que tratou de gênero na etnomusicologia foi o da profa Rita Laura Segato com sua tese sobre relações de gênero no xangô pernambucano, no tradicional terreiro de Pai Adão em Beberibe, Recife (1995). Dez anos depois da publicação do livro de SEGATO (1995), Maria Ignez Cruz Mello (MELLO, 2005) defende sua tese que, embora tenha sido no departamento de antropologia, foi sobre a música do ritual feminino Iamurikuma, dos Wauja do Alto Xingu. Neste mesmo ano defendi a minha dissertação sobre a música de Iansã (ROSA, 2005). Na etnomusicologia brasileira hoje já se discute os estudos de gênero com mais naturalidade e respeito. Contudo, o panorama de estudos de gênero na etnomusicologia no Brasil ainda é restrito. O foco maior ainda é a questão racial e políticas públicas, muitas vezes sem considerar as especificidades de gênero, como a questão das representações, da sexualidade, e da violência que se configuram de forma específica para mulheres e homens a depender de diversos outros fatores (e suas relações) como raça/etnia, sexualidade, geração e classe. Felizmente, ao analisar os anais dos encontros da ABET (Associação Brasileira de Etnomusicologia), pude constatar que desde o primeiro encontro em 2002, as temáticas vêm mudando e se politizando em relação a questões raciais, de gênero e de políticas públicas nas formulações teóricas e na aplicabilidade da pesquisa (ROSA, 2008b).

Estes últimos anos foram significativos no sentido de haver mudanças de paradigmas na área. Muitas vezes, entretanto, as etnomusicólogas acreditam que abordar gênero na pesquisa etnomusicológica é se limitar ao recorte de variáveis (homem e mulher),

focalizando apenas o estudo da música das mulheres. Contudo, partindo do princípio de que gênero é uma categoria relacional (SCOTT, 1990), o estudo de gênero na música pode incluir também a música dos homens e demais repertórios (HERNDON, 2000, p. 347). Creio que seja ainda mais relevante que estas pesquisas avaliem as relações entre os diferentes repertórios, quando existentes, assim como, as significações de poder que muitas vezes são também representações e práticas de violência (CRUZ MELLO, 2005).⁵³

Ao abordar de forma pioneira gênero, sexualidade e feminilidade na música Européia Ocidental MCCLARY (2002, p. 2) destaca a não aplicabilidade ao estudo de música de várias questões oriundas do feminismo. Segundo a autora, isto se deve ao fato de que a música requer habilidades (e discursos) específicos. Por fim, propõe suas próprias abordagens metodológicas para trabalhar com a relação feminismo-música e das políticas sexuais e música, que também me inspiro aqui para pensar sobre a música das entidades femininas da jurema, e das mulheres juremeiras:

1. *Construções musicais de gênero e sexualidade* – este é um dos aspectos que considera mais óbvios da crítica feminista. As diferentes agendas musicais estão relacionadas a atuações consideradas femininas e masculinas, confirmando o fato de que foram construídas a partir das relações de gênero. Este ponto é interessante para a minha pesquisa sobre entidades femininas da jurema e juremeiras, pois a autora aborda a questão da sexualidade relacionada à música. (MCCLARY, 2002, p. 9).

2. *'Gendrando' aspectos da teoria tradicional musical* – uma das principais preocupações da autora é identificar e analisar os modos pelos quais a música é formatada por construções de gênero e sexualidade. Para isto ela discute os conceitos de cadências feminina

⁵³ O acesso às flautas kawoká é vetado às mulheres Wauja do Alto Xingu sob penalidade de estupro coletivo. Em depoimento pessoal, a profa Maria Inez Cruz Mello, contou que o estupro realmente aconteceu. O último teria sido algumas décadas atrás (cerca de 50 anos). Como saída musical para este veto, as mulheres Wauja criaram o ritual feminino Iamurikumã, onde cantam muitas das melodias executadas pela música instrumental das flautas, domínio exclusivo masculino. O ritual Iamurikumã representa uma reapropriação da música das flautas Kawoká pelas mulheres. Os textos das músicas deste ritual feminino falam de amor e de sexo, mas também criticam os homens e depreciam os órgãos sexuais masculinos. É sem dúvida, um universo musical feminino muito interessante e muito bem observado pela autora (CRUZ MELLO, 2005).

(terminações femininas – *feminine endings*) e masculina. Considera a concepção sobre sonoridades das cadências como arbitrária e dicotômica, onde o feminino representa ‘o outro’, o ‘anormal’, enquanto o masculino representa a regra, o modelo, o normal. Embora todo o estudo da autora esteja voltado para a música Européia Ocidental, este ponto não deixa de ser interessante, pois, discute aspectos da estrutura musical para avaliar representações de gênero.

3. *Gênero e sexualidade na narrativa musical* – como tonalidade pode estar relacionada a representações de desejo, desde temas masculinos e femininos a polarizações nas narrativas musicais e analíticas.⁵⁴

4. *Música é um discurso ‘gendrado’* – neste ponto a autora trata das identidades de gênero na música. Nos antagonismos corpo, representado pelo feminino *versus* racional, representado pelo masculino. Do veto à participação musical feminina e da busca pela ‘objetividade’ pelo movimento da chamada música pura (música pela música- supostamente sem nenhum sentido extra-musical). (idem, p. 17).

5. *Estratégias discursivas de mulheres musicistas* – sobre os obstáculos que as mulheres em geral encontram para participar do produto musical como um todo. Fala sobre as mulheres compositoras e o espaço que estas vêm ocupando no cenário musical, assim como da importância de se analisar as convenções discursivas sobre música e sobre as diferentes participações de homens e mulheres, visibilizando a atuação feminina (MCCLARY, 2002, p. 18-19).

Estes três últimos pontos são especialmente convergentes pois tratam de aspectos de essencialização antagônica/binária das diferenças sexuais que são representadas musicalmente e legitimadas através das diferentes atuações musicais que muitas vezes não são muito receptivas à participação feminina. A questão da atuação musical dentro do candomblé e

⁵⁴“The ‘feminine’ never guest the last word within this context (tonalidade-sonata): in the world of traditional narrative, there are no feminine endings.” (MCCLARY, 2002, p. 12-16).

da jurema em relação aos tambores sagrados ainda é polêmica. Ora a proibição da participação feminina é concebida como determinação espiritual, ora é a participação de mulheres é permitida, fato muitas vezes criticado pelos terreiros que não adotam essa abertura.

Vários são os caminhos que se pode tomar para a pesquisa sobre gênero e música. MOISALA (2000) traça alguns que particularmente me inspiraram:

1. *a localização social e intelectual*, de que nos falava HARAWAY (1988), ressaltando a contribuição do feminismo ao trazer novas discussões para o estudo de música;

2. *Nós mesmas como 'objeto'* sobre a importância de se colocar na pesquisa enquanto sujeito, como mulheres pesquisadoras que têm uma experiência específica, assim como, um lugar social/acadêmico, a princípio diferente do lugar que ocupam os homens pesquisadores.⁵⁵

ABU-LUGHOD (1990, p. 26) complementa os dois pontos ao afirmar a importância da pesquisadora (ou pesquisador) se colocar enquanto sujeito na pesquisa, situando o seu lugar de gênero e sua inserção no seu campo de pesquisa em relação a 'este' lugar de fala, visto que o mesmo não é neutro:

⁵⁵Em sua pesquisa sobre ciência e vida privada SCHIEBINGER (2001, p. 181) mostrou dados que indicam que, embora o ambiente universitário seja por vezes equilibrado em relação à participação de homens e mulheres, a vida privada e o trabalho doméstico ainda consistem uma carga muito maior a ser administrada pelas mulheres pesquisadoras em relações heterossexuais. Estas, além de abrirem mão ou adiar uma atuação em cargos de poder, muitas vezes abrem mão ou adiam projetos profissionais, por conta da demanda familiar. Em geral as mulheres priorizam o campo da educação, que oferece maior estabilidade em termos de carga horária e disponibilidade, de forma que possa conciliar a vida profissional às demandas domésticas a seguir pelos caminhos da pesquisa que, em geral, demanda muito mais em termos de flexibilização e de disponibilidade. No caso dos homens que optam pela dedicação à pesquisa, em geral, não precisam nem abrir mão de projetos familiares nem mesmo de adiá-los. A autora conclui que ter família para o homem pesquisador, em geral, representa estabilidade emocional e estrutura familiar, onde se têm duas pessoas trabalhando para o sucesso da carreira de uma. Por outro lado, para a mulher pesquisadora, mesmo quando o seu marido tem a mesma profissão, a vida familiar, casamento, filhos, casa, etc, significa uma sobrecarga muitas vezes incompatível à vida acadêmica. Sobre trabalho doméstico, a profa Heleieth Safiotti, na sua fala em mesa redonda do Encontro Nacional sobre História do Feminismo no Brasil, organizado pelo NEIM (2008) destacou que, embora homens e mulheres tenham ingressado nos programas de pós-graduação, as mulheres demoram mais tempo para concluir suas dissertações e teses por conta das atribuições familiares e do trabalho doméstico do qual ainda não se libertaram.

Imagine uma pesquisadora mulher que não nega que ela é uma mulher e está atenta para gênero na sua abordagem, nas suas ações, e nas suas interações com as pessoas da comunidade que ela está escrevendo. Em alcançando compreender sua situação, ela está também alcançando seu próprio processo de especificar similaridades e diferenças. (ABU-LUGHOD, 1990, p. 26).⁵⁶

Levando em conta tais abordagens, o meu desejo de estudar sobre representações e performances e a partir da experiência de campo, fiquei muito mais interessada nas performances do que propriamente nas estruturas sonoras e análises musicais a partir de transcrições. Pensando nisto e querendo trilhar por análises de performances feministas enquanto representações das categorias de gênero, raça/etnia, sexualidade, geração e classe, decidi trabalhar com conceitos de performance e performatividade que dizem respeito tanto à identidade sexual, como à identidade de gênero (BUTLER, 1999).

É importante esclarecer que ao utilizar os termos ‘*performance* e performatividade’, não quero com isso afirmar que as entidades são fictícias ou teatrais. Quero dizer que estas entidades são personificadas ou materializadas através do transe ou da incorporação, e a partir daí, elaboram práticas e discursos que se tornam referências e podem ser avaliados como *performance* num sentido amplo, claro que numa dimensão diferenciada daquela *performance* considerada ‘simplesmente humana’, ou seja, das ‘pessoas’ propriamente ditas, sem estarem ‘manifestadas’. Contudo, estas ‘*performances*’ não deixam de compor representações religiosas e também musicais que são reais na medida em que fornecem práticas e interpretações do mundo dessas pessoas num sentido extremamente amplo. Como ressalta BIRMAN (2005, p. 405) ganhamos muito ao partir de uma perspectiva analítica que não “desrealize” os efeitos e produtos da possessão para os seus praticantes.

Discuto *performance* no culto da jurema no terreiro Xambá (Olinda, PE) e algumas casas lideradas por pessoas que são ao mesmo tempo filhas(os)-de-santo deste

⁵⁶“Imagine the woman fieldworker who does not deny that she is a woman and is attentive to gender in her own treatment, her own actions, and in the interactions of people in the community she is writing about. In coming to understand their situation, she is also coming to understand her own through process of specifying the similarities and the differences.” (ABU-LUGHOD, 1990, p. 26). (Tradução minha).

terreiro na parte do orixá, elegendo as entidades femininas e sua música. O conceito de performance será interessante tanto para avaliar os aspectos musicais presentes, como as coreografias e/ou gestuais das entidades, vocalizações, discursos, na corporalização na dança, no transe⁵⁷ e também dos discursos do povo-de-santo sobre as mesmas. Por conta da amplitude de aspectos, proponho trabalhar com os conceitos de *performance* e também de *performatividade*. *Performance* aqui será pensada de duas formas:

1. Relacionada a representações de gênero, raça e etnia, classe, geração e de sexualidade presentes nos aspectos musicais e da dança: rítmicos e vocais, nas narrativas das entidades presentes nas letras de seus pontos cantados e suas coreografias e gestuais;

2. Segundo BUTLER (2006) para pensar sobre gênero e sexualidade, música e corpo e nos discursos construídos a partir destas *performances*, que esta chama de ‘performatividade’.

A *performance* de gênero é analisada a partir da dança desde as diferentes coreografias aos gestuais das diferentes entidades, assim como, da relação entre música e transe ou **incorporação** que, até como a palavra mesmo indica, tem muito de corporalidades. Segundo (HANNA, 1999, p. 13) “A sexualidade e a dança partilham do mesmo instrumento: o corpo.”⁵⁸ Existe uma íntima relação entre dança, sexo e papel sexual, pois muitas vezes as imagens da dança projetam atividades sexuais que são supostamente naturalizadas de cada

⁵⁷ BASTIDE (2001, p. 148) define transe como uma mudança da personalidade num contexto místico que significaria a perda do “eu” (a consciência) encontrando um outro “eu” (que seria outra consciência). De acordo com o autor, o transe neste contexto poderia ser causado por processos físicos de intoxicação com a fumaça e a bebida jurema. MOTTA (1997, p. 15) usa a expressão “possessão verbal”, pois as entidades falam diretamente com o povo-de-santo em língua vernácula, diferentemente dos orixás, que não falam, salvo raras exceções. ROUGET (1985, p. 3) define transe como um estado de consciência composto por dois componentes diferentes e ao mesmo tempo complementares: psicofisiológico e cultural. O transe indica a mudança da condição relacionada ao ato de ‘passar’ da consciência à inconsciência. Para o povo-de-santo, a “inconsciência” apontada pelos autores corresponde à atuação direta da entidade que seria uma outra consciência, personalidade, por vezes oposta à pessoa que a recebe. O termo êmico geralmente utilizado para este estado é ‘incorporação’ ou ‘manifestação’, por esta razão, no decorrer da tese adoto a terminologia ‘transe-incorporação’.

⁵⁸ Embora esta autora trate de dança artística não religiosa, é interessante considerar suas colocações, visto que mesmo as entidades espirituais se prevalecem do corpo enquanto instrumento performático.

sexo. (HANNA, 1999, p. 17). O transe, por sua vez, representa um dos mais importantes veículos pelo qual as entidades se revelam. Ao mesmo tempo as entidades além de serem reais para as pessoas que com elas convivem, podem também ser consideradas representações arquetípicas que explicam as diversas *performances* de gênero e de sexualidade no cotidiano das pessoas que praticam o culto.

Através de suas performances as entidades estabelecem narrativas e códigos enquanto representações que orientam práticas e condutas, assim como fundamentam o reconhecimento e a identificação das pessoas com o universo religioso do culto da jurema. A análise de modos e códigos de som e de comunicação sonora nos leva à percepção de um todo da sociedade estudada como nos mostra FELD (1990, p. 3) sobre os Kaluli da Nova Guiné:

uma análise de modos e códigos de comunicação sonora leva ao entendimento do ethos e qualidade de vida da sociedade Kaluli. Analisando a forma e performance de choro, poética, e canção em relação a suas origens de mito e do mundo dos pássaros que eles metaforizam. As expressões sonoras da sociedade Kaluli são reveladas como incorporação de sentimentos sentidos profundamente.⁵⁹

As representações elaboradas para-e-pela *performance* contemplam, assim como, podem ser avaliadas a partir das categorias de gênero, raça/etnia, sexualidade, geração e classe social, aqui eleitas para a análise das entidades e de suas *performances* e músicas.

⁵⁹“How an analysis of modes and codes of sound communication leads to an understanding of the ethos and quality of life in Kaluli society. By analyzing the form and performance of weeping, poetics, and song in relation to their origin myth and the bird world they metaphorize, Kaluli sound expressions are revealed as embodiments of deeply felt sentiments.” (FELD, 1990, p. 3).

Capítulo III

Salve a jurema sagrada!⁶⁰

“Mientras que la experiencia laica el milagro es sinónimo de algo excepcional e inexplicable, en la visión cosmológica dicho milagro nunca ha dejado de estar a la orden del día. La definición de la totalidad que encuadra la experiencia siempre incluye, en un nivel superior y predominante, lo espiritual y lo divino. (...) quien vive en la perspectiva cosmológica, el milagro no es más que uno de los mecanismos de funcionamiento de la realidad. La extendida práctica del curandeirismo remite a algo mucho más profundo que una “medicina pobre” o una “curación propia de los humildes”. Por su posición estratégica en la vida cotidiana debe decirse que el lenguaje de la continuidad de lo físico y lo moral portado por el curanderismo es una lengua madre, una matriz de formas de comprender el mundo que se distancia de los principios que estructuran nuestras propias concepciones.” (SÉMAN, 2004, p. 36-37).

⁶⁰ Agradeço a professora Ana Maria Ochoa pelos preciosos comentários sobre o texto que gerou este capítulo e pelas inúmeras orientações e conversas a respeito de religião no contexto latino-americano contemporâneo e concepções de secularismo numa perspectiva pós-colonialista.

3.1. Princípios teológicos: músicas, agências e idiomas de morte

O culto da jurema possui um panteão religioso, repertórios musicais e calendário religioso próprios, diferente daqueles presentes no culto aos orixás, o que lhes confere autonomia religiosa. Contudo, a maioria do povo-de-santo do terreiro Xambá considera a jurema um culto complementar ao culto dedicado aos orixás. Esta complementaridade é considerada fundamental: da mesma forma que os dois braços são necessários, assim é a relação entre culto aos orixás e jurema. Esta divisão entre direita e esquerda é um dos principais fundamentos teológicos do culto da jurema.

Um dos aspectos estruturantes que diferencia um lado de outro (orixá e jurema) é a união dos aspectos africanos e indígenas, culturas que historicamente se uniram e encontraram diversos pontos de contato:

Os elementos em comum entre estas duas culturas, sem dúvida favoreceu um convívio que determinou profundos laços de fusão cultural, especialmente quanto ao aspecto religioso. O transe místico comum a ambos, aliado a organização ritual e lendas em torno das entidades míticas, foram alguns dos importantes pontos desta união entre as duas culturas, favorecendo o surgimento de novas formas de expressão religiosa. (PINTO, 1995, p. 43-44).

A partir desta perspectiva, é interessante considerar a inserção do culto da jurema no seio de terreiros de culto aos orixás, como é o caso do terreiro Xambá. Desta forma, é possível avaliar melhor a relação entre direita e esquerda. Na concepção êmica, embora seja comum a presença deste culto no âmbito dos terreiros de candomblé, assim como ocorre na Bahia, o termo adotado para designá-lo ainda é o nome da árvore considerada sagrada que, segundo a mitologia, teria sido o esconderijo escolhido por Maria para abrigar Jesus Cristo em fuga da perseguição do Rei Herodes (BASTIDE, 2001, p. 149). Assim como a árvore sagrada⁶¹, a bebida feita de sua casca ou mesmo raiz acrescida de aguardente possui o poder de

⁶¹ BASTIDE (2001, p. 150) afirma que para os adeptos de tal culto a árvore representa a encarnação da verdadeira ciência.

comunicação com os *encantados*, que são identificados através de suas toadas carregadas de ineditismo (GARCIA, 2001, p. 120).

A relação entre cultura africana e indígena está presente em diversos momentos no culto, sendo também representada musicalmente através dos pontos cantados das entidades indígenas, como se pode observar nos textos dois pontos a seguir:

Caboclo Índio

Com sua flecha
Com sua flecha

Com sua flecha
Veio atirar

Caboclo índio
Índio africano
Caboclo índio
Do Juremá.

O próximo ponto cantado relaciona de um lado, a Cabocla Índia, de outro, o Rei de Iorubá, mostrando a conexão entre ambos os universos:

Cabocla Índia

Cabocla Índia
Índia morena
Coberta de pena do juremá.

Caboclo *Rei de Iorubá*⁶²

Sustenta seu lema
Que eu vim da jurema para trabalhar.

A relação religiosa e musical entre elementos indígenas e africanos está presente na relação entre o humano e o divino, na construção e percepção destas representações e

⁶² MOTTA (1995, p. 182) ressalta a importância de se trabalhar com a possibilidade histórica dos ‘Rei Canindé’, ‘Rei Orubá’, ‘Mestre Malunguinho’, dentre outros, como possibilidades de representações de líderes de revoltas de índios e negros nas raízes na história social do Nordeste colonial. O caboclo de Yorubá, especificamente, é uma entidade indígena muito presente em Pernambuco. Na iniciação científica sob a orientação de Carlos Sandroni, pude observar a presença desta entidade na pesquisa que realizei juntamente com o músico Carlos Eduardo, Calucha sobre a manifestação popular de “cavalo-marinho” na Zona da Mata pernambucana (ROSA, 1999). O cavalo marinho é similar ao reisado, que por sua vez, tem muitos elementos do catolicismo popular, como os Reis do Oriente. Neste grupo, especificamente, o mestre de cavalo-marinho, que depois descobri, era juremeiro, incorporava o seu Caboclo de Iorubá, devidamente paramentado com penacho representando a figura do indígena em meio a toda aquela atmosfera católica do nascimento de Jesus. A performance do mestre incorporado com o seu caboclo dançava sobre cacos de vidro sem sangrar. Esta era parte da sambada de cavalo marinho daquele grupo no meio da rua em plena época de festividades de Reis, dias 5 e 6 de janeiro.

performances. As falas e performances das entidades são ‘traduzidas’ pelo povo-de-santo a partir deste prisma étnico e racial que se estende às representações de Nordeste, com as entidades mestras, até ao Oriente, com as entidades ciganas. Contudo, a maioria das entidades da jurema é brasileira, estando de modo geral, estritamente ligadas à questão do nacional.

Além dos aspectos étnicos e raciais presentes nas representações e atuações religiosas e musicais, através dos repertórios e performances, a questão de gênero é fundamental para situar as diferentes agências das entidades religiosas, que têm dois sexos correspondentes a representações binárias de feminino e de masculino, mas que, no entanto, não atuam de forma binária sobre a vida de suas(eus) afilhadas(os). Estas entidades atuam como arquétipos que explicam traços da personalidade das(os) afilhadas(os), ou até mesmo se revelando como uma alteridade incômoda com que a pessoa terá que negociar. Estes arquétipos são utilizados, dentre outras coisas, para definir também questões de gênero e de sexualidade na medida em que são geradores da identificação pessoal de afilhadas(os), ou ainda quando é utilizada como argumento para explicar a conduta sexual da pessoa.⁶³ É muito recorrente ouvir as pessoas dizerem “ah, ontem minha pombagira tava virada”, para explicar por que teve sexo com alguém que na realidade achava que não deveria, ou que ‘excedeu’ um pouco o usual de seu estilo de vestir, no sentido de ser mais ousada e sensual.

Basicamente são as entidades, suas características, demandas e particularidades que ‘dividem’ o culto em duas correntes espirituais, a da direita, onde estão situadas as entidades caboclas (em geral são criancinhas) e as pretas-velhas; e a da esquerda, onde estão situadas as entidades mestras, exus e pombagiras, consideradas entidades mais ‘pesadas’ e adultas. Em algumas casas existe também a presença das entidades ciganas que, jovens, em sua maioria, são consideradas mais ‘finas’ e sofisticadas. Estas podem ser da Iugoslávia, do

⁶³ Sobre uma profunda análise do sistema arquetipal no xangô pernambucano e da relação santo e pessoa ver SEGATO (1995).

Egito, e outros países do Leste Europeu e Oriente médio, tomados como referência para representações da cultura cigana ou oriental em geral.⁶⁴

Cada entidade específica integra uma categoria maior como a corrente das entidades caboclas e, dentro desta corrente cada pessoa possui sua própria entidade, como a cabocla Ceci, por exemplo. Acontece também de duas pessoas possuírem a mesma entidade, mas assim como a Ceci, também tem a cabocla Jurema ou Ita, dentre outras. Estas correspondem a entidades específicas dentro da categoria maior, possuindo um papel fundamental na vida das pessoas, como um misto de confidentes, de mãe e de pai, por serem entidades protetoras. A relação com a entidade da jurema é quase íntima, pois estas entidades são concebidas como muito mais próximas e humanas se comparadas aos orixás, por exemplo. Esta proteção e intimidade é muito forte na fala da madrinha de jurema Maria que recebe o seu mestre desde os 7 anos de idade:

Abaixo de Deus a minha jurema que me criou porque eu não tive mãe, meu pai, a bem dizer, me abandonou pela minha madrasta. E era meu mestre que ficava comigo, noite e dia me criando. Então esse mestre significa para mim, abaixo de Deus, meu pai que eu não tive em vida.

Exceto em casos especiais como o de Maria, em geral, o contato com a entidade acontece desde consultas particulares, fora do contexto das cerimônias religiosas, a sessões de *mesa branca*, nas *obrigações*, e também nas festas públicas, as *giras* que fecham o ciclo das oferendas sagradas. Nestas o momento da consulta espiritual representa o ápice, onde as pessoas ali mesmo no salão fazem perguntas sigilosamente sobre suas vidas. Todos estes momentos são de grande importância religiosa.

A atuação religiosa tanto das entidades, como das(os) líderes espirituais (orientadas pelas primeiras) é considerada emicamente como uma prática de ‘ciência’ que

⁶⁴ MOTTA (1995, p. 182) menciona ter encontrado no livro “Carmen” (in: *Neuvelle completes de Prosper Mérimée, 1845*) uma citação da cigana Maria Padilha que é invocada espiritualmente pela personagem Carmen. Segundo esta novela, Maria Padilha seria a amante de Dom Pedro, a “Bari Crallisa” ou a grande rainha dos ciganos. Na jurema no terreiro Xambá, e na umbanda em geral, Maria Padilha é muito popular, podendo ser uma mestra ou uma pombagira.

engloba desde rezas a cantos, danças e performances, sacrifícios e, por fim, a utilização de ervas e da fumaça de seus cachimbos e cigarros divinos em rituais de limpeza. Como ilustrou a fala de Maria, madrinha de jurema, existe uma grande recorrência ao sagrado para lidar com questões do cotidiano, como bem observa SEMÁN (2004, p. 25):

De un lado la práctica de la liturgia (en todas sus variables) es una constante en casi todos los casos: más allá de las diversas formas que adopta esa práctica, los vecinos se relacionan con entidades sobrenaturales y, a partir de esos vínculos sutiles, perciben los problemas de sus vidas y piensan largamente sobre una temática muy amplia. Por otra parte esa misma sacralidad parece constituir una especie de cuestión pública respecto de la cual entran en disputa diversas concepciones del mundo. Está en juego definir mejor qué son exactamente esas fuerzas o entidades sobrenaturales y la búsqueda permanente de la forma más útil de movilizarlas en función de solucionar una vasta problemática que nada está ajena a las urgencias de cada día.” (SEMÁN, 2004, p. 25).

O contato com o divino representa o contato com o mundo dos mortos, daquelas(os) que já se foram, se “encantaram”, se “passaram” (morreram) ou “foram passados” (foram mortas(os)). Estes conceitos são fundamentais para compreender aspectos teológicos que conferem uma historicidade a estas entidades, pois estão relacionados primeiramente à morte e também ao binômio pureza/impureza – direita/esquerda:

Encantamento – entidades *encantadas* são aquelas que não morreram como sujeitos ‘físicos’, mas se ‘encantaram’ nas matas.⁶⁵ Há, no entanto, algumas controvérsias no próprio discurso do povo-de-santo que, por vezes, afirma que estas entidades nunca foram pessoas ‘reais’, ‘de carne e osso’, mas sempre ‘encantadas’, outras dizem que estas foram indígenas, pessoas ‘normais’ no sentido natural de nascimento, vida e morte. Este é um conceito muito difundido nas diversas culturas indígenas e que diz respeito a pessoas que viveram, mas se tornaram ‘mártires’ por algum feito importante ou poderes sobrenaturais

⁶⁵PRANDI (2001, p. 7) define os encantados como “espíritos de homens e mulheres que morreram ou então passaram diretamente deste mundo para um mundo mítico, invisível, sem ter conhecido a experiência de morrer: diz-se que se encantaram.No universo plural das religiões afro-brasileiras, ou afro-índio-brasileiras, justaposto ao panteão de origem africana formado pelos orixás iorubanos, voduns, jejes e inquices bantos.”

especiais, e que se encantaram para poder retornar e ajudar as pessoas.⁶⁶ O culto da jurema indígena e a ingestão da bebida de nome homônimo são, portanto, os veículos para entrar neste universo de encantaria. Na jurema praticada no terreiro Xambá e casas filiadas a este, as entidades encantadas são as caboclas e as indígenas. Também se usa o termo ‘encantamento’ para designar as entidades pretas-velhas, que também vivem nas matas e são consideradas da ‘direita’ e portanto, puras e, de certo modo, assexuadas;

Passagem - entidades passadas são as entidades que foram humanas com todos os seus atributos naturais e que foram ‘passadas’ ou ‘se passaram’. No caso das entidades ‘passadas’ ou que ‘se passaram’, estas são consideradas como pessoas que ‘em vida’ “levavam uma vida errada” enquanto ‘sujeitos abjetos’, representantes de formas concebidas pela sociedade como ‘inviáveis’ de vida, ou seja, os sujeitos ‘marginais’ (BUTLER, 2004, p. 1).

‘Se passar’ quer dizer ter morrido de morte natural, e depois ter se tornado uma entidade espiritual. Enquanto, ter sido ‘passada’ significa que a entidade foi assassinada. Para as mulheres (prostitutas ou ‘mulheres de muitos homens, *mulher da zona, mulher da vida*, da ‘boemia’, etc.) que se tornaram mestras ou pombagiras esse contexto de violência diz respeito a relações sexuais ou amorosas geralmente relacionadas a uma figura masculina, a de seu amante. Para os homens (bêbados, assassinos, ladrões, homens envolvidos em jogos de azar) este contexto de violência diz respeito a brigas, à polícia, à bebida e ao jogo. Diferentemente

⁶⁶ Na pajelança Amazônica MAUÉS e VILLACORTA (2001, p. 20) afirmam que “as concepções sobre os encantados nos falam de seres humanos que, ao contrário das demais pessoas, não morreram, mas se encantaram. As pessoas se encantam por que são atraídas por outros encantados para o “encante”, local de morada dos encantados que se encontra “no fundo”, normalmente no fundo dos rios e dos lagos, em cidades subterrâneas ou subaquáticas.” Este é o universo da pajelança da Amazônia rural e não indígena, que incorporou elementos da pajelança dos antigos tupinambás, catolicismo, crenças, lendas, práticas e tradições de origem portuguesa e depois recebendo influências dos cultos mediúnicos de origem africana (mina, umbanda, candomblé), e européia (kardecista) (MAUÉS e VILLACORTA, 2001, p. 12 e 49). “O encantado da mina teve vida mas não morreu. Perdeu o corpo físico mas não houve morte, ele se transformou. Não é considerado egum nem catiço. Na visão dos outros cultos, é uma entidade que viveu no nosso mundo e morreu. Está no nosso meio numa possível evolução espiritual, no sentido de estar cumprindo uma missão. Não é essa a concepção do tambor-de-mina (no Maranhão).” (SHAPANAN, 2001, p. 325).

do conceito de encantamento, repleto de poderes e de pureza, as entidades que ‘se passam’ ou que ‘foram passadas’ são, em termos nietzscheanos “humanas, demasiadamente humanas”, muitas vezes, seres abjetos e marginais. O ‘retorno’ destas como entidades espirituais representa uma chance para que estas ‘evolua’ através do trabalho espiritual, ajudando as pessoas, para que então não precisem mais ‘baixar’. Seria como uma segunda chance para as mesmas que morreram e viveram em situações de violência.

A existência destes dois conceitos ênicos específicos, que diferenciam as formas que as entidades espirituais morreram: os conceitos de “passagem” e de “encantamento” ilustra como a morte enquanto princípio teológico é relevante para o universo da jurema. Logo, é importante trazer a antropologia da morte de proposta por LOMNITZ (2005, p. 12) a partir do contexto mexicano contemporâneo. A partir da perspectiva religiosa, o autor discute como a morte passa a representar o símbolo nacional mexicano:

O profundo interesse do mexicano sobre a morte é também reflexo do fato de que a elaboração artística de temas macabros em meados do século XX não foi inteiramente dominada pelo tão forçado sentimento nacionalista e nativista (LOMNITZ, 2005, p. 24-25).⁶⁷

O autor fala também sobre “idiomas da morte” (idem, p. 26), pois, na mesma medida em que se celebra a morte, através do contato com ela, as pessoas também tomam medidas de prevenção contra a mesma:

Este idioma notável é indubitavelmente um aspecto de um complexo de práticas que juntas constituem a organização social da doença, agonia, morte, sepultamento, e comemoração do morto, bem como, uma explanação, moralizando avaliação, e prevenção de mortes particulares e de mortes em geral.⁶⁸ (LOMNITZ, 2005, p. 26).

⁶⁷ “The depth of Mexican interest in death is also reflected in the fact that artistic elaboration of macabre themes in the early and mid-twentieth century was not entirely dominated by heavy-handed nationalist or nativist sentiment.” (Idem, p. 26). (Tradução minha).

⁶⁸ “Such a remarkable idiom is undoubtedly an aspect of a complex of practices that together constitute the social organization of sickness, agony, death, burial, and commemoration of the dead, as well as the explanation, moralizing evaluation, and prevention of particular deaths and of death in general.” (idem, p. 26). (Tradução minha).

Por serem mortas, as entidades da jurema (na parte da esquerda) por vezes são consideradas como *eguns* e, por esta razão, espiritualmente ‘pesadas’. Por outro lado, a madrinha de jurema Bendita critica esta concepção argumentando que egun não vem para ajudar ninguém, enquanto que as entidades da jurema vêm para trabalhar e ajudar as pessoas fazendo caridade. Contudo, a relação da morte ainda permanece, embora não seja festejada como evento em si, o que difere do contexto mexicano.

É interessante pensar sobre a perspectiva de morte no culto da jurema, pois esta pode ser tomada enquanto categoria que configura mais um dos seus princípios teológicos que estabelece o contato com o sagrado, tanto através da agência divina, como através da agência humana sobre as entidades espirituais. Conceitos como “médium”, “matéria”, “alma”, dentre outros são amplamente utilizados para qualificar pessoas e entidades e merecem, portanto, ser avaliados na análise do culto, da relação entre divino e humano e nas diversas representações e atuações que também serão definidores dos aspectos musicais. Depois de ‘passadas’ ou ‘encantadas’, estas retornam ‘em espírito’ (através do transe/incorporação) como entidades espirituais ‘trabalhar’, através da intervenção religiosa na vida de seus afilhados e afilhadas. As pessoas que “trabalham” com suas entidades são chamadas de médiuns que ao ‘receberem’ as entidades passam a ser apenas a ‘matéria’ na qual a entidade irá se utilizar para ‘descer’ e trabalhar no momento do transe que pode durar minutos, horas ou mesmo dias, a depender da necessidade e da dimensão do trabalho. Um exemplo ilustrativo de um longo período de incorporação ocorre com o mestre de Maria, madrinha de jurema, Seu Zé. Em período de grandes *obrigações*, cerimônias de iniciação e festas Seu Zé já é conhecido por ficar dias ‘em terra’. Tive a oportunidade de participar do *obori* de cabocla realizado em seu terreiro, que durou praticamente a noite inteira e que Seu Zé trabalhou durante todo o tempo. No dia anterior, todas as pessoas do terreiro seguiram as *obrigações* realizadas na mata que durou o dia inteiro e Seu Zé esteve lá integralmente. Certa vez uma afilhada comentou com pesar que

Seu Zé é muito trabalhador e que ajuda muito as pessoas e que, por esta razão, já cumpriu sua ‘missão’ na terra, o que significa dizer que cumpriu sua linha evolutiva e em breve vai deixar de ‘baixar’. Esta condição de trabalho espiritual das entidades espirituais é considerada como uma forma de evolução, ‘pureza’ ou ‘limpeza’ espiritual, defendidas por muitas(os) afilhadas(os) de jurema, assim como, pelo pensamento Kardecista.⁶⁹

Sobre a relação entre pessoa e entidade espiritual BASTIDE (2001, p. 148) afirma que o diálogo individualizado entre adepta(o) e entidade busca a resolução de problemas cotidianos, males humanos como doenças, questões amorosas e profissionais. Embora o forte apelo às entidades femininas seja em relação ao amor, elas também podem ‘trabalhar’ nas demais esferas da vida como saúde, profissão, amor, etc. Contudo, as mulheres declaram a identificação com estas figuras femininas que por também terem sido mulheres quando vivas, bem entendem sua situação a respeito de ser mulher na nossa sociedade. Por outro lado, se agradar com comidas, roupas, bebidas, fumos de sua preferência, as entidades também podem fazer o ‘mal’, isso vai depender do padrinho ou madrinha da jurema, responsável pela condução do culto. Neste sentido, o bem e o mal andam lado a lado.

Não há entidade ‘má’, uma mesma entidade pode trabalhar nos ‘dois lados’. Na esfera divina as entidades não são criticadas por suas ações, o mesmo não ocorre em relação às pessoas que tentam manipulá-las, entrando, neste caso, a crença Kardecista de doutrinação e do retorno das ações. Como afirma a madrinha de jurema Luzia, 60 anos, juremeira há 30 anos e filha-de-santo do terreiro Xambá. Segundo esta, a entidade deve ser doutrinada ou ‘educada’ como se fosse criança:

A gente tem que educar como se fosse uma criança. O meu mestre chega e pede jurema, ele não vai tomar três garrafas de jurema, por que ele é

⁶⁹Este mesmo princípio de pureza kardecista está presente na umbanda, religião considerada brasileira, que cultua os orixás do candomblé, mestres(as), pretos(as)-velhos(as) e caboclos(as). Existem alguns autores que já trataram desta relação entre jurema e umbanda, como é o caso de MOTTA (1997) que trabalha com o conceito de xangô umbandizado para se referir aos terreiros de xangô de Recife que também praticam a umbanda; ASSUNÇÃO (2006), por sua vez, aborda a jurema e sua umbandização no contexto urbano. A abordagem de ambos se aplica ao universo religioso do terreiro da nação Xambá.

doutrinado. Ele toma um copinho deste tamanhinho, sabe para quê? Para limpar o psíquico. Para limpar a mente do médium.

Luzia continua afirmando a importância de ‘limpar a mente’ de forma que seja possível dar espaço para a que a entidade seja ‘doutrinada’, agindo em prol do bem às pessoas. Logo, não se pode atribuir toda a responsabilidade das ações às entidades:

Não é a mestra que mente. Não é o mestre que mente. É muitas vezes coisas que ficam na cabeça da pessoa. Às vezes aquele médium tem tendência a pedir e muitas vezes não está em incorporação total, está em início de desenvolvimento. Aí começa a trabalhar diferente. Dona Maria pode chegar em você e dizer que quer um carro. Que é que eu tenho a ver? Ela nunca vai pedir isso incorporada em mim. Por que você que quer um carro. Há essa interferência da mente do médium.

Como a fala de Luzia demonstra, é estabelecida uma relação entre juremeira(o) como sacerdotisa ou sacerdote que vai doutrinar a entidade, na mesma medida em que esta(e) se curva ao poder da entidade, pois a(o) juremeira(o) sozinha não tem poder para ‘trabalhar’, porém tem muita responsabilidade com a entidade e com suas(eus) afilhadas(os) espirituais. Sem dúvida, a agência humana estabelece uma complexa reciprocidade com a agência divina, mas nem sempre a relação é equilibrada:

Às vezes as pessoas pegam uma mestra que tem uma tendência vingativa, que não tem tanta evolução, e que são altamente interesseiros. É como a corrente de exu. Eu não trabalho para fazer mal a ninguém. É para neutralizar as coisas que nos mandam e para neutralizar as coisas de pessoas que chegam.

Dentro desta perspectiva de diálogo entre divino e humano, a doutrinação espiritual (que visa a “evolução” espiritual) das entidades religiosas e de suas(eus) *afilhadas(os)*, representa o terceiro aspecto teológico estruturante do culto, tanto como agência divina, quanto como agência humana. Esta doutrinação vislumbra o equilíbrio espiritual através do idioma de limpeza e de pureza⁷⁰ que retoma os princípios de ‘direita-esquerda’. Vale ressaltar que “evolução” e “doutrinação” são conceitos amplamente empregados pelo povo-de-santo para qualificar as entidades e os processos religiosos no culto.

⁷⁰ A umbanda também é estruturada sobre esses pilares dos dois lados religiosos antagônicos, onde, à direita se situam as correntes de ‘luz’ (caboclos, guias, pretas(os)-velhas(os), e à esquerda estão os espíritos considerados menos ‘elevados’, como é o caso dos ‘escravos’ (exus e pombagiras) (BORGES, 2006).

Ambos os princípios são fundamentais para compreender os conceitos de direita e de esquerda. Estes são postos em ação a partir da perspectiva de “trabalho” como sinônimo de “doutrinação”.

“Doutrinação”, “evolução” e “trabalho” correspondem a conceitos ênicos que estão direta ou indiretamente relacionados à morte, visto que as entidades da jurema foram pessoas que morreram e retornaram como entidades espirituais para “trabalhar”. As entidades são doutrinadas pela *madrinha* ou *padrinho* de jurema. Após ter alcançado o estágio da ‘elevação espiritual’ plena, esta entidade deixa de ‘descer’ através do transe ou da incorporação, por já haver cumprido com a sua missão ‘em terra’, ou seja, ter trabalhado ajudar as(os) suas(eus) afilhadas(os) através da cura de problemas do corpo e da alma. Por outro lado, as entidades também doutrinam suas(eus) afilhadas(os) na medida em que representam agências da vida das pessoas, pois estas vêm para “trabalhar”. Já os orixás enquanto agência espiritual e étnica, são consideradas divindades ‘puramente africanas’ e que não necessitam de doutrinação, pois são ‘elevadas’ e ‘evoluídas’.

Como contrapartida espiritual ao trabalho realizado pelas entidades, o povo-de-santo ou afilhadas(os) de jurema, oferecem as *obrigações* para que estas ‘venham’ trabalhar, ou para agradecer algum trabalho espiritual feito, ou, finalmente, cumprir o calendário religioso, onde meses diferentes são dedicados a cada categoria de entidade religiosa, no sentido de festejá-las em sinal de respeito e de gratidão.

As *obrigações* são marcadas pela presença da música, através das cantigas entoadas pelas entidades e pelas pessoas, acompanhadas por palmas. A ausência dos tambores representa uma particularidade musical do culto da jurema realizado no terreiro da nação Xambá, sendo explicada pelo povo-de-santo como uma restrição dos orixás (os *donos* do terreiro) ao culto, pois estes não permitem nem o fumo nem a bebida. O povo-de-santo afirma que *Ogum Cecê*, que era o orixá de cabeça (principal) de Mãe Biu, não permite bebida nem

fumaça no terreiro, e que, por esta razão, não se pode fazer festas de jurema, mas apenas as *obrigações* para aquelas pessoas que não freqüentam outras casas de jurema, mas que ainda assim, precisam fazer as suas oferendas. Por outro lado, não se pode deixar de considerar neste contexto as repressões e adaptações vivenciadas pelas religiões afro-brasileiras, que em contexto de repressão religiosa precisavam torná-los “invisíveis” aos olhos da polícia para a manutenção de seus cultos.

3.2. Antagonismos: *da esquerda, da direita*

Em relação ao culto aos orixás, o culto da jurema pode ser considerado como um culto de ‘esquerda’, porém, dentro do próprio culto da jurema existe uma subdivisão espiritual de duas ‘correntes’: direita, considerada mais ‘pura’ por não ter a presença do álcool; esquerda, que é chamada da ‘parte de jurema’ propriamente dita, onde há a presença do álcool e da fumaça. O culto se estrutura na base da reciprocidade, ou seja, oferta-se comidas, roupas, perfumes e toda a sorte de objetos para as entidades de modo que estas retribuam, realizando o que as pessoas necessitam e desejam.

No terreiro Xambá o culto aos orixás e da jurema possuem diferentes calendários religiosos, diferentes espaços sagrados, diferentes repertórios musicais e diferentes performances, por esta razão, o culto aos orixás vai ser tomado sempre como referência, pois no discurso e na experiência religiosa do povo-de-santo, ambos os cultos são, ao mesmo tempo, antagônicos e complementares: falar de um pressupõe falar do outro. Logo, compartilhamentos e antagonismos integram os universos de ambos os cultos (candomblé e jurema), tanto em relação à estrutura religiosa, como em relação à música. Na parte dos orixás eu já havia percebido o discurso de pureza como algo muito evidente na fala das pessoas em geral. Este discurso é um dos grandes legitimadores da tradição Xambá em relação ao culto aos orixás. Este terreiro busca se afirmar enquanto nação religiosa dentro do cânone dos

terreiros tradicionais de culto aos orixás tanto no contexto pernambucano como no contexto brasileiro como um todo.

O discurso sobre a coexistência religiosa e musical de ambos os cultos num mesmo terreiro muitas vezes reforça a negação de um possível diálogo entre os mesmos. A grande maioria do povo-de-santo do terreiro Xambá prima pela idéia de pureza e de tradição, onde a visibilidade é fortemente direcionada ao culto aos orixás. Esta ambigüidade foi um dos aspectos que mais me motivou a transitar da ‘direita’, ou seja, do estudo do repertório musical dos orixás e as relações de gênero presentes neste contexto (ROSA, 2005) para a ‘esquerda’ e o estudo das músicas das entidades femininas, das performances, representações de feminino e por fim, relações de gênero na jurema com toda a sua atmosfera de ‘bruxaria’, por ser considerada ‘esquerda’, ‘catimbó’ e portanto, ‘marginal’. É importante destacar que apesar dos trânsitos, o discurso dicotômico de direita e de esquerda é muito forte e, por vezes, situa a jurema à esquerda - lugar marginal. O mesmo se estende à suas juremeiras e juremeiros.

Por outro lado, embora haja o dualismo de direita e de esquerda no culto, pureza e elevação espiritual de um lado e, de outro, o ‘peso’ e a necessidade de doutrinação para que a entidade⁷¹ alcance a elevação espiritual necessária, não existe entidade boa ou má na jurema sagrada. A idéia de bondade e de maldade é extremamente relativizada, visto que, a entidade trabalha para ajudar quem a requisita, não hesitando em fazê-lo ainda que isso vá, sob algum aspecto, trazer conseqüências negativas. O que se fala é que as pessoas em geral se aproveitam desta possibilidade e às vezes tentam manipular as entidades, que às vezes não são julgadas ‘evoluídas’ o suficiente discernir a situação e dizer não. Logo, as concepções de bondade e de maldade estão diretamente relacionadas à questão de doutrinação e de evolução espiritual, anteriormente discutidas. Ambas se inserem na perspectivas de direita e de esquerda, de ‘pureza’ e de ‘fineza’ versus ‘peso’ e ‘não evolução’ espiritual.

⁷¹ E o mesmo se estende à pessoa que a recebe através do transe-incorporação.

3.3. Ambigüidades: *dos trânsitos*

Ter mergulhado no universo da jurema sagrada no terreiro *Ilê Axé Oyá Meguê* da nação Xambá (Olinda, PE) foi ter mergulhado numa série de questões relacionadas principalmente ao discurso de pureza religiosa e ambigüidade como dois lados de uma mesma moeda. A presença da jurema na tradição do terreiro de culto aos orixás é vivenciada de forma muito particular tanto no campo teológico, onde estão estruturadas as relações de gênero e de poder, como no campo musical onde, muitas vezes, são estabelecidos diálogos.

O fato das mesmas mulheres que são filhas-de-santo e cultuam seus orixás no terreiro Xambá, terem uma outra postura muito mais participativa e desvolta tanto religiosa como musicalmente no culto da jurema, me fez também atentar para a ambigüidade onde estas têm muito mais voz, em relação ao culto aos orixás. Por fim, percebi que era impossível não voltar a transitar da ‘esquerda’ para a ‘direita’, compreendo o profundo diálogo teológico e musical entre ambos. Por esta razão, acho importante situar os conceitos de ambigüidade e de ambivalência (HOUAISS, 2001):

1. Ambigüidade:

- 1.1. obscuridade de sentido (de palavras, formas de expressão etc.);
- 1.2. **hesitação** entre duas ou mais possibilidades; dúvida, incerteza, indecisão;

2. Ambivalência:

- 2.1. estado, condição ou caráter do que é ambivalente, do que apresenta dois componentes ou valores de sentidos opostos ou não;
- 2.2. Derivação: por extensão de sentido. Existência simultânea, e com a mesma intensidade, de dois sentimentos ou de duas idéias com relação a uma mesma coisa e que se opõem mutuamente;
- 2.3. Derivação: por extensão de sentido. m.q. **ambigüidade** ('hesitação')

A partir de tais definições, fica explícito que ambigüidade e ambivalência são termos considerados praticamente como homônimos. Da mesma forma, ambas as definições apresentam também uma conotação um tanto negativa de ‘hesitação’, ‘incerteza’, ‘indecisão’, etc. Por conseguinte, o conceito de hesitação diz o seguinte:

3. Hesitação:

- 3.1. ato ou efeito de ficar indeciso sobre o que se deve fazer, dizer, pensar;
- 3.2. estado de quem hesita; **indecisão**, **perplexidade**, dúvida, embaraço;
- 3.3. morosidade, **dificuldade** no falar; gaguejo, titubeação; (Grifos meus).

Percebe-se então que *hesitar* não corresponde a uma atitude considerada muito positiva, visto que causa ‘embaraço’, dentre outras ações e/sentimentos pouco apreciáveis por serem justamente paradoxais (*ambivalente, ambíguo*).

A partir destes conceitos, retomo a idéia de ambigüidade de CHAÚÍ (1997) que trabalhei na minha dissertação de mestrado. Esta autora afirma que a objetividade científica positivista procura sempre estabelecer de maneira dogmática ‘isto’ OU ‘aquilo’, NUNCA ‘isto E aquilo’ ao mesmo tempo. DOUGLAS (1970, p. 37), por sua vez, define ambigüidade como uma proposição passível a duas interpretações ao mesmo tempo, ou seja, “isto e aquilo ao mesmo tempo” de que nos falava CHAÚÍ anteriormente.⁷² As negociações, no entanto, estão sempre presentes, onde a ambigüidade será mais tolerada em relação a outras, dependendo do contexto a que ela se refere (DOUGLAS, 1970, p. 37).⁷³ Diante deste panorama, é interessante trazer para a discussão a noção de ambigüidade apontada por SAMUELS (2004), a partir da identidade cultural e musical dos indígenas Apaches nos EUA. Este autor destaca como se dá à experiência de ambigüidade, do “trânsito” entre a suposta pureza indígena representada pela língua e pelos mártires históricos para a construção do

⁷² “A character of statements capable of two interpretations.” (DOUGLAS, 1970, p. 37)

⁷³ “It is not always an unpleasant experience to confront ambiguity. Obviously it is more tolerable in some areas than in others. There is a whole gradient on which laughter, revulsion and shock belong at different points and intensities.”

indígena americano urbano, supostamente “contaminado” ou ‘impuro’, que toca e canta música country com letras em Apache, ou que faz versões e traduções de canções de bandas consideradas como ‘clássicos do rock’, caso do Pink Floyd para o Apache, utilizando instrumentos elétricos como guitarras e teclados, muito apreciados entre os indígenas daquela comunidade (SAMUELS, 2004, p. 192).

SAMUELS (2004, p. 9) utiliza o conceito de “indexical ambiguity” como sinônimo de simultaneidade de gestos que geram complexidades e ambigüidades. A ambigüidade, por sua vez, representa fonte que expressa história e significados culturais delineadores das identidades indígenas contemporâneas representadas naquela comunidade Apache. SAMUELS (2004, p. 9) utiliza ainda o conceito de ‘troca de códigos’ (ou ‘code-switching’) para explicar as categorias que se remetem a questões identitárias do que representa ser Apache ou não.⁷⁴ Esta ‘troca’ compõe negociações, relações, práticas e representações ambíguas e complexas, onde compreender a ambigüidade se torna crucial para compreender a criatividade inerente à expressão cultural Apache (idem, p. 21).⁷⁵ Neste processo a música e a linguagem estão ligadas, pois a fala se torna canção, assim como a canção se torna som propriamente.⁷⁶

Identidade, no contexto Apache não é mantida através de limites étnicos somente, mas também através do fluir ambíguo das diversas formas que perpassam estes limites todo o tempo. A idéia de “full-time Indians”, ou seja, de indígenas em tempo integral corresponde a “indígenas não apenas quando cantam canções tradicionais ou dançam nos *powwows* ou rezam em sua língua indígena, mas também quando dirigem os seus carros, comem no

⁷⁴ O autor afirma que o conceito de “code-switching” reforça a idéia de “indexal ambiguity” (ambigüidade ‘indexa’): “*the simultaneity of the pointing gestures, at the heart of contemporary cultural identities on the Reservation.*” (idem, p. 9).

⁷⁵ “Ambiguity is crucial to an understanding of the creativity of cultural expression” (SAMUELS, p. 21, 2004).

⁷⁶ “*Speech becomes song and song becomes sound*” (SAMUELS, 2004, p. 18).

McDonald's ou escutam ao rádio" (SAMUELS, 2004, p. 133).⁷⁷ Este é, sem dúvida, um contexto extremamente interessante para ajudar a pensar sobre o culto da jurema do terreiro Xambá, onde o conflito diante das ambigüidades e de suas supostas contradições geradas pelas mesmas existe todo o tempo, gerando negociações, práticas e reelaborações. É a partir da idéia de ambigüidade fluida, hibridismo e de trânsito de isto e aquilo ao mesmo tempo que penso no culto da jurema do terreiro de nação Xambá, nas suas juremeiras e juremeiros e nas relações de gênero e de poder no contexto religioso e musical.

Por fim, penso na ambigüidade para situar essas mulheres juremeiras heterossexuais e lésbicas, assim como os homens heterossexuais e gays que negociam poder se situando ao mesmo tempo de um lado, no cânone da tradição - o lado da direita; e do 'outro lado' - o lado espiritual da esquerda, onde a sua atuação tem uma visibilidade maior, representando um ponto forte que é negociado e que representa veículo de empoderamento. É interessante ressaltar também que a própria marginalização pode ser tomada como veículo de empoderamento, na medida em que as(os) praticantes da jurema são marginalizadas(os) como *catimbozeiras(os)*, fator gerador de repulsa e, 'controversa' ou 'ambiguamente' gerador de respeito e de capital simbólico. Assim como as temidas e desprezadas e, no entanto, respeitadas mulheres acusadas de bruxaria da Idade Média, são as(os) juremeiras(os) do Xambá. Da mesma forma se situam os homens gays que são socialmente discriminados. No contexto religioso da jurema estes são figuras de poder, ainda que muitas vezes sejam marginalizados dentro do próprio contexto da jurema.

É no trânsito, portanto, que se dá a experiência religiosa entre os dois lados espirituais: da direita e da esquerda. O culto da jurema é praticado no seio de um terreiro de culto aos orixás com título de 'quilombo urbano' que reforça toda a idéia de pureza e de resistência concebida muitas vezes como o antônimo de ambigüidade e de fluidez. São

⁷⁷ "Indians not only when singing traditional songs or dancing at powwows or paraying in their indigenous language, but also when driving in their cars, eating at McDonald's or listening to the radio"(SAMUELS, 2004, p. 133).

movimentos dialéticos que necessitam ser pensados em suas interseções, mais que seus antagonismos. É no trânsito, entre o lugar da marginalização e do cânone, onde são negociadas as relações de gênero e de poder na medida em que estas mulheres (em sua maioria) abrem suas próprias casas de jurema e gozam de muito maior autonomia no culto para tomar decisões sobre como este é estruturado e realizado nas suas diversas esferas. Como madrinhas de jurema de suas próprias casas e às vezes como convidadas da casa de algum padrinho de jurema, estas mulheres podem seguir ou não aos cânones estabelecidos a princípio pela 'tradição Xambá', de onde afirmam seguir a tradição. Como exemplo de negociação relacionado à sexualidade e identidade de gênero, no terreiro Xambá tanto na 'parte do orixá', como na 'parte da jurema' o travestismo não é permitido, ou seja, não importa o sexo da entidade que a pessoa receba, esta pessoa deve vestir calça se for do sexo masculino, ou saia se for do sexo feminino. Contudo, na casa de um padrinho de jurema que é filho-de-santo do Xambá e assumidamente gay, o travestismo por vezes é permitido nas cerimônias de jurema que este realiza em sua casa. Ele próprio não se traveste, mas já assisti a uma cerimônia em sua casa onde um afilhado de jurema deste usava roupas e adereços femininos ao receber a sua mestra.

Assim como os compartilhamentos compõem um diálogo entre diferentes, e, ao mesmo tempo similares, experiências religiosas com que o culto da jurema dialoga, a música também os contempla, sendo estruturada e executada de uma forma que expressa esse constante diálogo. A música da jurema é a tônica congregadora de pessoas e de entidades, que sela a experiência religiosa e é ao mesmo tempo constituída por esta. Neste universo religioso a música é festa, é pesar, é celebração e é lamento, veículo que carrega alto teor de iconicidade ao mesmo tempo em que é 'fazer-já', pois é prática em si que faz com que as pessoas e as entidades dançam e narrem suas trajetórias pessoais. No caso das entidades, a música é o veículo primeiro de suas narrativas, juntamente com as suas danças e

performances; no caso das pessoas, a identificação que elas têm com o repertório musical das entidades faz com que estas sintam que suas próprias narrativas estão ali representadas. Neste caso, a música representa uma identidade sonora pessoal e intransferível da relação entre humano e divino (BARBARA, 2002, p. 136).

Por fim, para pensar sobre música e compartilhamentos no contexto do culto da jurema como um todo que agrega tanto um conjunto de práticas, como também alto teor de “iconicidade sentimental” (SAMUELS, 2004), trago aqui a crítica de ASAD (1993) sobre a idéia ocidental que se tem sobre interpretação de simbolismos provenientes das ‘outras’ culturas pesquisadas. O autor afirma que na perspectiva da antropologia cultural, sobretudo naquela baseada em GEERTZ (1989), a cultura estudada representa um texto a ser lido e interpretado pelas pessoas autorizadas a fazê-lo, no caso os(as) antropólogos(as) que em grande parte vêm dos grandes centros e realizam suas pesquisas nas ‘periferias’.⁷⁸

ASAD (1993, p. 36) fala sobre religião, especificamente sobre o islamismo. Sua crítica se centra basicamente contra a idéia de secularismo ocidental, que o autor considera como uma análise artificial, por parte desta corrente de pensamento racionalista e cética que estabelece um hiato entre sistema simbólico e prática.⁷⁹ Fruto do pensamento positivista moderno, essa concepção de símbolo e de significado reduz a experiência religiosa, deslocando o seu sentido real e concreto de fazer e aprender (ASAD, idem). Sua idéia central

⁷⁸ Sobre antropologias de centro *versus* de periferia ver também OLIVEIRA(2000). Em relação à Índia CHAKRABARTY (2000, p. 7-9) defende a idéia de ‘provincializar a Europa’, invertendo as posições dos países considerados como *centro* (Ocidente) e aqueles considerados como *periferia* (Oriente e países ‘em desenvolvimento’). Desta forma o autor ‘localiza’ o ocidente, o pensamento ocidental construído pelo século da razão. O autor afirma que o tempo histórico passou a ser traçado como medida da distância cultural onde o ocidente e o oriente são pensados em relação de oposição que é oriundo da questão de ‘alteridade’ ocidental em relação ao oriente. Nesta estão fortes as idéias de ‘desenvolvimento e de civilização’ ocidental versus o ‘ainda não’ (not yet) oriental. O autor afirma que: “*It was through recourse to some version of a statist theory of history – ranging from simple evolutionary schemas to sophisticated understandings of “uneven development” – that European political and social thought made room for the political modernity of the subaltern classes.*” Continuando, afirma que “*some people were less modern than others, and that the former needed a period of pretion and waiting before they could be recognized as full participants in political modernity.*” Enfim, a idéia do ocidente se baseia na oposição entre o agora (protagonizada pelo ‘moderno ocidente’) versus o ‘ainda não’ (protagonizado pelo oriente e países considerados ‘em desenvolvimento’).

⁷⁹ A ‘história secular’ como uma memória textualizada compostas por símbolos do ‘discurso sagrado’, se tornou na vida moderna das nações-Estado, assim como dos próprios campos epistemológicos da história e da antropologia (ASAD, 2003, p. 43).

e reforçar o fato de que as pessoas que praticam têm conceitos formulados sobre a experiência que vivenciam, na mesma medida, em que a prática em si elabora e representa o próprio discurso. Por outro lado, o autor enfatiza também que a etnografia, mesmo que se proponha ser uma ‘tradução’, consiste, na realidade, num ‘recorte’ que pode ser lido quase como uma ficção, visto que o olhar etnográfico está situado em lugar e tempo históricos específicos que, por sua vez, contemplam questões gênero, raça e etnia, classe, geração, sexualidade, etc. (CARVALHO, 2001; SPIVAK, 1999).

A prática é por si o fundamento da teoria e ambos só fazem sentido juntos. Sob esta mesma perspectiva, mas mudando o foco para simbologias e práticas religiosas da santería afro-cubana Nova Yorquina, GREGORY (1999) aborda os seus significados religiosos como construções sociais. Estas são comunicadas e interpretadas através de atividades rituais e interações da vida cotidiana de quem a pratica, opondo-se à concepção que reduz todo um conjunto de práticas sociais e religiosas a sistemas simbólicos a serem interpretados por especialistas.⁸⁰ O autor (idem, p. ix, 1999) aborda a santería como espaço de lutas políticas e de vida cotidiana numa perspectiva contemporânea:

Na Santeria o que você faz e como você faz é de longe, mais importante do que o que você acredita.” (...) Porque, “ a Santeria não é a religião que encoraja seus adeptos para retirar-se socialmente e espiritualmente das influências corruptivas da grande sociedade. Ao contrário, a Santeria provê uma filosofia ou visão de mundo para agir no mundo – na qual encoraja pessoas a se engajarem, interpretarem e responderem a novela, desafiadora e experiências paradoxais frequentes da vida cotidiana.”⁸¹ (GREGORY, p. ix, 1999).

É pensando na relação entre prática e iconicidade que quero estender a reflexão anteriormente citada ao campo da música, sobretudo da música religiosa no contexto da jurema. No campo

⁸⁰ “Rather than discuss these beliefs as an abstract, formal « system ,» I direct attention to how religious meanings are socially constructed, interpreted and communicated through ritual activities and everyday social interactions. In this way, I hope to convey the creative dynamism of Santeria as a world view and as a mode of both conceptualizing and negotiating social relations.” (GREGORY, p. 13, 1999).

⁸¹ “In Santeria, what you do and how you do it is far more important than what you believe.” (...) “For Santeria is not a religion that encourages its adherents to withdraw socially and spiritually, from the corrupting influences of the greater society. To the contrary, Santeria provides a philosophy or world view for acting in the world – one which encourages people to engage, interpret and respond to the novel, challenging and often doxical experiences of everyday life.”

da etnomusicologia é também muito recorrente o discurso de música como linguagem a ser interpretada⁸². Contudo, é fundamental reconhecer que muitas vezes o sentido está na ação.

Na jurema a *prática* musical transita entre os lados 'direito e esquerdo', juntamente com as pessoas e as entidades, pois as identidades religiosas e musicais experimentam o trânsito e o compartilhamento a todo instante, o que vai elaborar também a fundamentação teológica da jurema. Como veremos no decorrer da tese, a música na jurema é em grande parte modal, com a utilização de escalas amplamente utilizadas pela música nordestina em seus diversos gêneros. No repertório musical da jurema está o hino da umbanda ("umbanda é paz e amor") que é cantada para encerrar as cerimônias públicas, da mesma forma em que a música da jurema está presente (*transitando*) no repertório dos orixás através do toque de tambor 'umbanda' ou de 'macumba'⁸³ e até mesmo de pontos que são cantados para os orixás gêmeos Beji e mesmo para Exu.⁸⁴ O *trânsito* musical da jurema está relacionado também com a presença das maracas como símbolos musicais indígenas, e às vezes do abê e até mesmo do agogô, instrumentos tipicamente utilizados na parte dos orixás da nação Xambá e em vários outros terreiros de culto aos orixás.⁸⁵ Por fim, no Xambá a tradição da jurema se dá através do diálogo entre diferentes universos que compõem as experiências religiosa e musical. Estas unem prática à teoria, onde um universo identificado como tradicional e 'puro'(orixás) dialoga com outro (jurema).

⁸² SAMUELS (2004) destaca que tem sido crescente a abordagem acadêmica sobre performances contemporâneas de identidade utilizando o campo da lingüística para tratar das questões de ambigüidade, que, por sua vez, estão relacionadas a questões interpretativas expressas na linguagem e em suas várias categorias. Seu próprio trabalho sobre os Apache tem como foco a relação entre música e linguagem, assim como o de seu orientador Steven Feld (1999). Contudo o autor ressalta que a linguagem em si não representa um "self-contained system", mas está profundamente relacionada a outras áreas da vida social (idem, p. 12, 2004).

⁸³ Toque de tambor mais popular da jurema, considerado como um samba que acompanha a maioria dos seus pontos (cantigas).

⁸⁴ Na cerimônia dos homens que acontece no mês de agosto, mês de exus e pombagiras na parte da jurema e de exu na parte dos orixás.

⁸⁵ Sobre trânsitos e compartilhamentos religiosos e musicais entre candomblé e candomblé de caboclo na Bahia ver CHADA (2001).

3.4. A jurema sagrada: “*xamanismo urbano*” e contemporaneidade

Existem vários relatos históricos desde os viajantes do Brasil-colônia, aos jesuítas catequizadores, sobre o culto da jurema como uma prática religiosa indígena (PINTO, 1995, p. 27). No decorrer da história brasileira e da escravidão, este culto dialogou com outras práticas religiosas até chegar em sua configuração contemporânea presente nos centros urbanos, onde continua a dialogar com diferentes universos religiosos como catolicismo, kardecismo, candomblé e umbanda. PINTO (1995, p. 27) destaca:

Os momentos de encontro, conflitos e trocas de experiência e saber, entre índios, negros e brancos têm relevante importância na formação social brasileira, e se expressam ainda hoje em vários aspectos de nossa realidade. O culto da jurema, com suas características indígenas, configura-se como uma das expressões desses encontros.

No contexto urbano o culto da jurema passa a adicionar ao seu panteão entidades que originalmente são de duas das maiores religiões afro-brasileiras, são estas os exus e os pretos-velhos.⁸⁶ Na história da escravidão e das migrações rurais as grandes cidades, além de ter adicionado ao seu universo religioso, traços europeus, o culto da jurema foi também assimilado pelas religiões afro-brasileiras (BASTIDE, 2001, p. 148; GARCIA, 2001, p. 1):

Este culto se difundiu dos sertões e agrestes nordestinos em direção às grandes cidades do litoral, onde elementos das outras matrizes étnicas entraram em cena. Desse modo, o símbolo da árvore que liga o mundo terreno ao além, e, embora amarga, dá sapiência aos que dela se alimentam, ganha novos significados, surgindo um mito com traços cristãos. (BRANDÃO e RIOS 2001, p. 161)

A presença deste culto é uma realidade que faz parte da história de muitos terreiros que cultuam orixás, e embora seja majoritariamente relacionada a uma tradição Banto, dos terreiros de nação Angola, está presente mesmo naqueles terreiros Ketu que se

⁸⁶ Os exus são entidades masculinas do candomblé que também foram assimilados pela umbanda. Nesta última os exus são entidades brasileiras que falam português, como na jurema. As pombagiras (consideradas exus femininos) e as pretas-velhas são entidades femininas da umbanda (sobre umbanda, suas entidades e músicas ver BORGES, 2006). Sendo de origem indígena a jurema teria, a princípio, apenas entidades indígenas, os encantados (sobre este ‘legado indígena’ ver o “pequeno retrospecto” de SALLES, 2004, p. 43).

declaram mais tradicionalmente ‘puros’ no contexto da reafrikanização.⁸⁷ Nestes últimos casos, freqüentemente, o culto acontece numa parte menos divulgada do terreiro, ou seja, num calendário à parte apenas para as pessoas que são adeptas à religião, prática enfatizada pelo povo-de-santo, como é possível observar na *Cartilha da nação Xambá*, escrita por um grupo de filhos-de-santo do terreiro (LEAL, 2000), na seção sobre ambos os cultos.

A ‘assimilação’ da jurema pelos terreiros de xangô ou candomblé ocorre por diversas razões, dentre elas o culto africano dedicado aos ancestrais possui importante destaque, sendo esta uma tradição majoritariamente Banto na qual a questão da ancestralidade representa uma grande referência cultural e religiosa. Na jurema a ancestralidade nacional é representada pela figura indígena ou pela cabocla, mas também pelas(os) pretas(os)-velhas(os) que eram africanas(os) ou descendentes de africanas(os), ou mesmo pelas mestras e mestres que foram brasileiras(os) que viveram no início do século passado, ou pelos próprios exus que são entidades do candomblé, mas consideradas diferentes dos exus africanos deste. Por fim, estão as pombagiras que são consideradas exus femininos, e que, por vezes, são brasileiras, por vezes africanas e as entidades ciganas, que são do leste europeu ou do Oriente Médio, podendo algumas ser brasileiras também.

Outra importante razão para entender a presença da jurema no seio do culto aos orixás é o fato de que tanto o candomblé ou xangô, como a umbanda⁸⁸ e o próprio culto da jurema em si compartilham de uma estrutura religiosa similar na qual a mediunidade e o

⁸⁷ O mesmo acontece na Bahia com o candomblé de caboclo, que seria um similar ao culto da jurema naquele Estado (CHADA, 2006).

⁸⁸ A umbanda por ter princípios teológicos que mesclam princípios kardecista (de Allan Kardec) aos orixás africanos (BORGES, 2006).

transe (ou incorporação)⁸⁹ desempenham um papel fundamental, ainda que de maneira específica a cada diferente contexto religioso.

Apesar do incontestável caráter nacional presente no culto da jurema, através não somente do canto em língua vernácula, como das próprias entidades consideradas todas brasileiras, exceto por alguns(as) pretos(as)-velhos(as) e ciganas, é interessante trazer as suposições de MOTTA (1995, p. 182) sobre possibilidades de diálogo entre a jurema e antepassados diretos em mitologias européias, africanas ou ameríndias. Este autor argumenta que mesmo sendo perigoso lidar com suposições de origens de entidades, cita o caso da própria pomba-gira, por exemplo, que pareceria ser nada menos que tradução ou equivalente em língua banto do Exu iorubá que seria provavelmente ‘Bombonjira.’⁹⁰ Pessoalmente, durante o meu trabalho de campo ouvi várias vezes no Xambá as pessoas cantarem ou falarem ‘bombogira’ ao invés de pombagira.

Embora a suposição de MOTTA (idem) proceda, é a partir dos elementos indígenas que o culto da jurema pode ser considerado como um tipo de “xamanismo urbano” contemporâneo, sendo esta mais um aspecto teológico e prática de suma importância. O termo “xamanismo” (do inglês *shamanism*; do francês *chamanism*) originalmente está associado aos povos asiáticos da Sibéria, como designativo de práticas religiosas e mágicas desenvolvidas pelo *xamã*, “sacerdote ou médico feiticeiro” que atua como:

⁸⁹ BASTIDE (2001, p. 148) define transe como mudança de personalidade, perda do “eu” em busca de outros “eu” no âmbito místico, teoricamente, este seria provocado por processos físicos de intoxicação com fumo e a ingestão da jurema. MOTTA (1997, p. 15) adota o conceito de “possessão verbal” para a Jurema, pois as entidades quando “em terra” se expressam através da fala, e em língua vernácula, diferentemente dos orixás que só se expressam dessa forma em casos excepcionais. ROUGET (1985, p. 3) aponta para a concepção de transe como estado de consciência composto por dois componentes que embora distintos, são complementares: psicofisiológico e cultural. O transe designaria uma mudança de estado relacionado ao ato de “passar”, “transitar” do consciente ao inconsciente. Na ótica das(os) juremeiras(os) o que o pesquisador busca definir como “inconsciente” corresponderia à atuação de uma entidade mítica que na Jurema pode possuir personalidade diferente da pessoa que a ‘recebe’ ou a ‘incorpora’. As(os) juremeiras usam termos similares ao contexto do culto aos orixás para designar o transe ou a incorporação, como ‘baixar a entidade’, ‘receber’, ‘manifestar’, ou até mesmo dizer que ‘dormiu’, ou seja, o consciente ‘dormiu’ e dá espaço à entidade que passa a comandar a ‘matéria’, ou o corpo da pessoa que a recebe.

⁹⁰ Citando Edison Carneiro (Religiões Negras e Negros Bantos, 2ª ed., 1981, p. 144).

Especialista a que se atribui a função de poder, de natureza espiritual **mágico-religiosa**, de recorrer a **forças ou entidades sobrenaturais realizar curas, adivinhações, exorcismo, encantamentos**, etc. e cuja atuação pode ou não envolver o transe. [não há na antropologia, consenso geral quanto à diferenciação precisa entre xamã, **feiticeiro** e **sacerdote**]. Costuma-se empregar o termo xamã (assim como xamanismo) no contexto dos povos asiáticos setentrionais (inclusive os esquimós) e **ameríndios**, em que esse tipo de especialista tem um papel social de destaque. (FERREIRA, 1999). (Grifos meus).

Num sentido mais geral do termo, que interessa pensar sobre o universo religioso da jurema, “xamanismo” significa:

1. O **sistema religioso** dos povos asiáticos setentrionais (Sibéria), em que o xamã tem papel central como agente capaz de interceder junto aos espíritos, considerados responsáveis pelos acontecimentos bons e maus. 2. Designação dada a sistemas religiosos análogos de outros povos, especialmente **indígenas das Américas**. (FERREIRA, 1999). (Grifos meus).

MAGNANI (1999, p. 118) define “xamanismo urbano” como procedimentos espirituais e terapêuticos praticados em áreas urbanas, como é o caso da jurema. Estes incorporam elementos de práticas terapêuticas indígenas, se legitimando a partir desta referência e de suas diversas representações:⁹¹

É principalmente via as versões do xamanismo urbano que alguns elementos das culturas de povos indígenas contemporâneos e de seus ancestrais, principalmente das Américas – índios das planícies norte-americanas, do México, da América Central, da região andina e da América do Sul – são incorporados no imenso *bricolage* do neo-esoterismo. (MAGNANI, 1999, p. 118).

BASTIDE (2001, p. 148), por sua vez, afirma que as transformações sociais no que tange ao coletivo resultaram também nas modificações presentes no culto, que passou a dar ênfase ao individual. O autor reforça que “a benção coletiva das cidades dada pela festa da Jurema foi sucedida pela benção individual, a luta contra as preocupações particulares, a tristeza das

⁹¹ O autor (1999, p. 114) realiza uma abordagem interessante sobre religião nos centros urbanos contemporâneos, utilizando o conceito de xamanismo(s) urbano(s) a partir de práticas “xamânicas” emergentes desde a década de 60 e 70 nos EUA e Europa junto com a cultura da droga, ambientalismo, interesse por religiões não ocidentais. O autor ressalta que é preciso delimitar o campo de estudo, pois nem sempre o pluralismo das práticas xamânicas urbanas estão ligadas diretamente a práticas indígenas (idem, p. 117). É importante destacar também que o conceito de “xamanismo” é amplo, abarca práticas extremamente heterogêneas e, principalmente, representa um conceito ético, ou seja, não é empregado pelo povo-de-santo, no entanto, acho válido utilizá-lo pois oferece uma concepção contemporânea destas práticas que geralmente não são associadas com o ambiente urbano das grandes cidades.

almas solitárias.” A “benção individual” ressaltada por BASTIDE é caracterizada pelo diálogo direto entre os adeptos e as entidades através das consultas espirituais e das festas dedicadas às mesmas.

Sobre práticas religiosas contemporânea no universo urbano, é importante retomar a crítica à idéia de secularismo (ASAD, 1993; SÉMAN, 2004) de que estas práticas não devem ser consideradas como fenômeno extraordinário, pois estão inseridas em condições culturais específicas que integram o cotidiano das pessoas de uma forma autônoma às grandes instituições religiosas:

La religiosidad de los sectores populares se ejerce en un campo plural de instituciones que va más allá de las iglesias católica y evangélica. Este ejercicio implica lo que denomino una visión cosmológica del mundo, una noción generalmente ignorada en función de los supuestos culturales que fundamentan los análisis tradicionales. (SÉMAN, 2004, p.13)

Neste sentido, a intensificação contemporânea destas práticas religiosas não tem nada de ‘assombroso’, pois, estas consistem em práticas com bases muito sólidas que vêm integrando já há muito tempo a vida cotidiana dos diversos grupos sociais, resolvendo questões de ordem existenciais e práticas, como demonstra a narrativa de SÉMAN (2004, p. 23):

Todas las tardes, después de llegar del trabajo, este señor recibe a las madres que le traen sus hijos que los cure del mal de ojo. Estas prácticas de sanación, originadas en tradiciones que van desde las culturas rurales tradicionales al mundo indígena, están implantadas con características propias en el ámbito suburbano de la provincia de Buenos Aires y, claro, en muchos otros lugares. Lo que interesa destacar aquí, mas que las particularidades de cada creencia específica, es la notoria confluencia de diversos tipos de curanderos. También llama la atención el uso generalizado y frecuente de sus servicios. De hecho se establece un amplio campo de afecciones que no son curadas por los médicos sino por personas que cura. Este tipo de práctica revela una cosmovisión decisiva las experiencias religiosas y su creciente papel en la vida cotidiana.

BIRMAN destaca também a importância de não ‘desrealizar’ a experiência religiosa, o contato com o divino, para então compreendê-la como prática cotidiana, ou como como “hipótese de trabalho” (ALVES, 1999, p. 9). Se opondo à idéia do ‘extraordinário’ em relação às práticas religiosas desta natureza nos contextos urbanos, os propósitos mágico-terapêuticos da jurema

couberam muito bem no espaço urbano, onde “mediunidade, concentração, “ciências”, fumaça e cânticos são elementos que articulados em um procedimento ritualístico adequado podem permitir a comunicação com o mundo sobrenatural” (LUZURIAGA, 2001, p. 10).

É importante que os estudos sobre religião façam, portanto, uma reavaliação sobre a experiência religiosa e a idéia de secularização das cidades que, por sua vez, a excluem enquanto fator atual e contemporâneo, na medida em que a relega ao plano do ‘exótico’ ou a reduz a falas de resistência da tradição. Esta perspectiva de secularismo é muito acentuada em relação às religiões não ocidentais (sobretudo das Islâmicas) ou dos chamados países ‘em desenvolvimento’, como é o caso da América Latina. As religiões praticadas pelas comunidades afro-descendentes, indígenas ou camadas populares que tem no curandeirismo uma forte fundamentação, que é onde a jurema se situa, são religiões e práticas fortemente presentes nos diversos contextos da América Latina, transitando entre suas origens africanas e indígenas em diálogo com novas experiências nos grandes centros urbanos.

Dentro deste movimento de *trânsito*, desta vez no contexto do Nordeste brasileiro, a jurema se ‘mudou’ da zona rural para ser ‘engolida’ pelo contexto das cidades grandes do nordeste brasileiro em Estados como Alagoas, Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte (SALLES, 2004). Esta ‘mudança’ ocorre, em grande parte, em decorrência das migrações rurais em face à difícil realidade sócioeconômica das pequenas cidades de interior do Nordeste brasileiro, especificamente, que empurra as pessoas a trilhar novos caminhos. Estas, por sua vez, levam consigo suas crenças que são adaptadas de forma dinâmica ao contexto dos apartamentos das grandes metrópoles. Neste aspecto de adaptação e dinâmica podemos pensar no contexto brasileiro que em relação à jurema engloba grande parte do Nordeste, mas se

estendermos ao culto aos orixás, ocorre em nível nacional - de norte a sul, como é o caso também da umbanda.⁹²

Embora seja preciso destacar aqui que na verdade muitas dessas religiões se desenvolveram na própria cidade desde a vinda dos africanos escravizados no contexto da colonização, como é o caso do Batuque no RS⁹³, do candomblé em Salvador, do xangô em Olinda e Recife, da macumba no Rio de Janeiro, etc. São diversas as razões que nos levam a compreender o por que da apropriação cultural e religiosa da jurema pela grande cidade. Uma das mais proeminentes consiste no fato de que a jurema lida especialmente com questões existenciais cotidianas e de cura de forma que as(os) adeptas(os) adquirem uma resposta mais imediata por parte das entidades. O fato de nas grandes cidades estarmos inseridos no modo de viver capitalista e moderno é muitas vezes julgado como a razão para pensar na experiência religiosa como fator excepcional ao seu contexto, sobretudo em pleno século XXI. No entanto, a presença de diversas religiões afro-americanas e indígenas consideradas por tanto tempo como 'primitivas' por se basearem fundamentalmente na oralidade e, por terem caráter terapêutico como na jurema, é forte, perceptível e crescente nos grandes centros urbanos, na medida em que vão ganhando novas(os) adeptas(os) em termos regionais e nacionais, ou até se internacionalizando e sendo 'exportadas' de seus contextos de origens para as grandes metrópoles do mundo.

A exemplo da internacionalização ou *desterritorialização* das religiões afro-brasileiras e afro-americanas, podemos considerar como exemplo deste processos alguns países da América Latina como Argentina, Paraguai, Venezuela e Uruguai que têm 'importado' a umbanda como prática religiosa. A Europa, por sua vez, também tem

⁹² Ver BORGES (2006). Lembrar que a jurema do Xambá pode ser classificada como jurema umbandizada que é fruto dos encontros e trânsitos que só seriam possíveis no seio do contexto urbano (sobre jurema umbandizada ver MOTTA (1997); ASSUNCAO (2006); SALLES (2004)).

⁹³ Sobre Batuque no RS ver BRAGA (1998).

‘importado’ estas religiões.⁹⁴ Nos EUA, especialmente em cidades como Nova York, Flórida, Geórgia, Carolina do Sul e New Orleans, etc. além das religiões afro-cubanas como a santería ou afro-caribenha como vodun, o próprio candomblé também já está presente com a imigração de brasileiros(as).

Sobre a santería em Nova York, por exemplo, GREGORY (1999, p. xi-xii) destaca que o seu papel tanto em Cuba como nos EUA é, sobretudo, de um espaço de resistência desde a escravidão até as formas sociais mais recentes de subordinação tanto de raça e de etnicidade. Para as pessoas descendentes de latino-americanos(as) a experiência religiosa vivenciada na santeria está diretamente relacionada à questão da latinidade, assim como, o autor afirma também a questão da africanidade, onde um novo sistema de crenças e de formas de sociabilidade emerge, contrastando com aqueles estabelecidos pelos padrões culturais e de relações sociais Norte-Americanos:

Para pessoas de descendência latino-americana, a música, rituais, iconografias e crenças da Santería têm se tornado um meio importante através do qual elas experimentam e interpretam o significado de latinidade ou “*latin-ness*” bem como afirmam a contribuição africana às culturas latino-americanas. Similarmente, afro-americanos têm encontrado na prática da religião yorubá os significados não apenas para reivindicar uma identidade cultural distinta como povo afro-descendente, mas também para exercer crenças e formas de sociabilidade que contrastam em modos significantes com os padrões dominantes e relações sociais da cultura norte-americana (GREGORY, 1999, p. xii).⁹⁵

Quando estudei por um ano na cidade de Nova York (2007), tentei, na medida do possível entrar em contato com pessoas que praticassem estas ‘outras religiões’, situadas à margem das ditas religiões ‘oficiais’. Foi interessante pensar sobre este contexto, especificamente, pelo fato de que esta é uma cidade especialmente *cosmopolita* onde pessoas

⁹⁴ “O sentimento de pátria que se aliava a uma territorialidade fixa, a uma fixação em um território administrado por um Estado, deteriorou-se” SEGATO (2007, p. 105). Ainda sobre esta internacionalização religiosa ver OLMONS (2006); HIGGINS Jr. (1994); ORO (1995); FRIGERIO (1995) e POLLAK-ELTZ (1995).

⁹⁵ “*For people of Latin American descent, the music, rituals, iconography and beliefs of Santeria have become important media through which they experience and interpret the meaning of Latinidad or « latin-ness » as well as affirm the African contribution to Latin American cultures. Similarly, African Americans have found in the practice of Yoruba religion a means to not only claim a distinct cultural identity as people of African descent, but also to exercise beliefs and forms of sociability that contrasts in significant ways with the dominant patterns of North American culture and social relations.*” (GREGORY, 1999, p. xii). (Tradução minha).

do mundo inteiro vêm a se estabelecer, formando as mais diversas comunidades multiculturais. Ao usar o termo cosmopolita utilizo o sentido de que esta cidade representa um grande centro urbano por ser uma cidade de mais de 8 milhões de habitantes, com comunidades das mais diversas nacionalidades, raças, etnias. Contudo, quero lembrar aqui a crítica de ASAD (1993) sobre a idéia dicotômica de cosmopolitismo *versus* localismo:

dizer das pessoas que elas são locais implica que elas são atadas ao lugar, enraizadas, circunscritas, limitadas. Pessoas que não são locais pensadas como deslocadas, desenraizadas, desorientadas – ou mais positivamente como ilimitadas, cosmopolitas, universais, pertencentes de todo o mundo (e o mundo pertence a elas). (...) Todo mundo é “deslocado”; ninguém está enraizado. Por que não existe esta coisa como autenticidade emprestando e copiando não significa uma carência. Pelo contrário, elas indicam energia e criatividade libidinais da agência humana (ASAD, 1993, p.8 e 10).⁹⁶

Dentre as pessoas que conheci nessa minha curta e intensa experiência em Nova York, Baba Brian, 53 anos, pessoa extremamente representante neste contexto de desterritorialização religiosa por ser também músico e professor de bateria em jazz e de percussão sinfônica de uma universidade de Nova York. A situação de Brian reflete bem o contexto religioso contemporâneo em que se é branco, professor universitário e babalaô. Assim como ele, conheci também outros professores, em geral afro-americanos, que também são *santeros*.

Quero destacar que ao falar de internacionalização e *desterritorialização*, estou falando das religiões “subalternas” que em termos existenciais e teológicos, têm sido “importadas”. Não nego também a questão econômica que está em jogo, contudo, por agora não vou me ater aqui a estes aspectos. No entanto, não deixa de ser fundamental analisar as redefinições específicas de territorialidade que nem sempre correspondem a processos de “desterritorialização” como os que estou discutindo, mas a processos políticos e econômicos de “novas produções de territórios” ou “expansão tentacular” (SEGATO, 2007, p. 104)

⁹⁶ “To say of people that they are local is to imply that they are attached to a place, rooted, circumscribed, limited. People who are not local are thought of either as displaced, uprooted, disoriented – or more positively as unlimited, cosmopolitan, universal, belonging to the whole world (and the world belonging to them).” (...) “Everyone is dislocated; no one is rooted. Because there is no such thing as authenticity, borrowing and copying do not signify a lack. On the contrary, they indicate libidinal energies and creative human agency” (ASAD, 1993, p.8 e 10).

Os fenômenos da religiosidade contemporânea e das formas de alinhamento e formatação étnica conforme o padrão da política da identidade não podem ser explicados sem uma modelização do tipo que proponho. Ou seja, sem a identificação de uma nova lógica territorial. SEGATO (2007, p. 106 e 109).

Para além das questões existenciais, SEGATO (2007, p. 103) discute como a religião pode representar um projeto político e econômico da contemporaneidade latino-americana:

As tendências da religiosidade contemporânea respondem a uma nova ordem territorial e se percebem em seu pleno sentido quando interpretadas à luz da *territorialidade* que configura hoje nossa economia política do espaço.

Normalmente (e erroneamente) a cidade grande é pensada como um contexto completamente laico. Este senso comum muitas vezes é atribuído ao individualismo, à competitividade, as desigualdades sociais, ao capitalismo, dentre outros fatores.⁹⁷ Contudo, não podemos deixar de perceber como as redes religiosas, de gênero, de classe, de geração, de raça e etnia, são tecidas de uma forma muito mais complexa que simples dicotomias generalizantes. Na verdade, temos que repensar a idéia de secularização da cidade, diante do fato de que a mesma é dinâmica e repleta de práticas religiosas diversas que não estão isoladas no templo, na igreja ou no terreiro, mas estão enraizadas na vida cotidiana, social e política como um todo, desde a origem das grandes metrópoles (ASAD, 1993).

O conceito de religião foi se transformando na medida em que os paradigmas da modernidade, que relega a religião ao âmbito do privado, foram emergindo. Contudo, apesar de religião ter sido desvinculada do público e relegada ao plano do sentimento individual, esta continua a ser objeto de estudo da modernidade, estando intimamente relacionada à vida moderna. A insistência na separação da esfera religiosa das demais esferas da sociedade,

⁹⁷ Sobre o contexto urbano OLIVEN (1985, p. 13) afirma que “por se constituírem nos centros mais dinâmicos de sociedades complexas, as cidades representam também espaços nos quais as contradições deste tipo de sociedade se tornam mais evidentes. A cidade passa, assim, a se constituir no *contexto* no qual se desenvolvem vários processos e fenômenos sociais. Ela não é a principal causa destes fenômenos (embora possa intervir no seu desenvolvimento), mas se constitui no centro de convergência de processos das mais variadas ordens.” Sobre contextos urbanos ver também QUEIROZ (1978).

como se esta fosse uma essência autônoma, é um fenômeno transhistórico e transcultural (ASAD, 1993).

Sobre religião e secularização HIRSCHKIND (2006) aborda uma Cairo completamente urbanizada e islâmica, nos apresentando um olhar contemporâneo de cidade e de paisagem sonora ('The Ethical Soundscape') na qual a religião representa parte integrante da vida social, política e cotidiana das pessoas como um todo. Embora a idéia de religião como parte integrante do cotidiano das cidades não deva ser tomado de forma universal e generalizante, considerando o fato de que em toda a parte existem pessoas que não são praticantes de nenhum tipo de religião, assim como, na cultura ocidental o Estado seja supostamente laico⁹⁸, por outro lado, não deixa de ser uma evidência importante e constante nas relações sociais de sempre, nos mais diferentes contextos, onde a fé religiosa e/ou a ausência dela não se anulam necessariamente, mas convivem de forma dialética e dinâmica.

HIRSCHKIND (2006) destaca como o 'revival' dos sermões islâmicos amplamente divulgados através de fitas cassetes no Cairo corresponde ao que ele chama de "política do som" (idem, p. 6). O 'revival' representa uma configuração de religião, de política e de comunidade que se inter-relacionam e compõem a paisagem sonora do cotidiano urbano de um dos maiores centros urbanos do Oriente Médio contemporâneo (idem, p. 2). Neste contexto a percepção está intimamente relacionada à memória, assim como ambas compõem parte fundamental da prática na vida ético-política islâmica, pois "percepção não é um momento de passividade mas um ato, uma performance que liga as sedimentações do passado ao horizonte das ações presentes" (idem, p. 29)⁹⁹. Sua pesquisa trabalha como se dão as políticas contemporâneas de escuta, e como as tensões entre os diversos estilos de escuta na

⁹⁸ O que também deve ser questionado, pois quando pensamos em corpo feminino, violência, autonomia do corpo feminino, esterilização, aborto e políticas sexuais em geral sobre gays, lésbicas e transsexuais, etc. percebemos como a influência da religião é fundamental nas políticas públicas e isso continua sendo uma das grandes lutas do movimento feminista, movimentos anti-racistas, movimento LGBTT, dentre outros.

⁹⁹ "Perception is not a moment of passivity but an act, a performance that links the sensory sedimentations of the past to the horizon of present actions."

Cairo islâmica estão articulados com os conflitos sociais e políticos do Egito atual (idem, p. 63). Seu trabalho é muito importante para pensar sobre religião na contemporaneidade, sobretudo naquelas não ocidentais, especificamente o Islamismo, muitas vezes julgadas como ‘atrasadas’, o que nos fornece uma boa relação com o contexto da jurema.

Dois importantes conceitos emergem da crítica do *khutaba’-du ‘at* do Movimento de ‘Revival’ Islâmico em relação as tendências sociais contemporâneas, são eles: 1. o conceito de *al- ‘almaniyya* que é traduzido como secularismo ou “sistema político, adotado no ocidente, onde religião estava restrita ao campo pessoal de crença”; 2. o conceito de *al-ghazwa al-fikri* como ‘conquista ideológica’, mas que o autor prefere chamar de ‘imperialismo cultural’, “que freqüentemente é invocada para descrever a operação ideológica da cultura de massa, filmes, educação secular, e a crescente hegemonia das formas culturais ocidentais de forma mais geral” (HIRSCHKIND, 2006, p. 168).¹⁰⁰ Estes conceitos estão diretamente relacionados com a jurema na medida em que esta representa uma religião marginal e ‘exótica’ em relação as outras grandes instituições religiosas, da mesma forma em que se encontram numa situação de marginalidade social a maioria de suas(eus) praticantes que vêm de classes econômicas menos favorecidas, são mulheres e afro-descendentes.

É interessante considerar o fato de que a experiência religiosa no contexto da jurema, assim como as latino-americanas como um todo, sobretudo nas camadas populares deve ser concebida em termos muito mais complexos que aqueles geralmente fornecidos por muitos estudos oriundos das ciências sociais produzidos nos grandes centros.¹⁰¹ Estes tratam religião como um fenômeno extraordinário e à parte do cotidiano urbano contemporâneo (para não dizer exótico), pensamento que diverge da experiência religiosa vivida no dia-a-dia

¹⁰⁰ 1. *al- ‘almaniyya* “as a political system, adopted from the West, whereby religion was restricted to personal matters of belief.”; 2. *al-ghazwa al-fikri* - “frequently invoked to describe the ideological operation of mass media, films, secular education, and the increasing hegemony of Western cultural forms more generally” (HIRSCHKIND, 2006, p.168).

¹⁰¹ Aí entra a questão de raça, classe e etnicidade, pois, ainda que haja exceções, não podemos afirmar que a experiência religiosa da classe média intelectual latino-americana é a mesma que vive a classe operária latino-americana, por exemplo.

pela maioria das pessoas na América Latina (SEMÁN, 2004). A atividade religiosa não deve ser considerada como fenômeno extraordinário, pois está inserida em condições culturais específicas que integram o cotidiano das pessoas (SEMÁN, 2004, p. 10). Logo, a aparente intensificação contemporânea e experiência religiosa popular não têm nada de ‘assombrosas’, da mesma forma que estas consistem em práticas com bases muito sólidas que vêm integrando já há muito tempo a vida cotidiana dos diversos grupos sociais. Neste ponto existe um verdadeiro abismo entre as ciências sociais e a experiência popular contemporânea, pois nega a pluralidade de possibilidades de sagrado:

La religiosidad de los sectores populares se ejerce en un campo plural de instituciones que va más allá de las iglesias católica y evangélica. Este ejercicio implica lo que denomino una visión cosmológica del mundo, una noción generalmente ignorada en función de los supuestos culturales que fundamentan los análisis tradicionales.

O progressismo e o obscurantismo das experiências religiosas populares podem ser traduzidos pelo desejo de se combater a religiosidade popular por simplesmente não percebê-la como digna de status de religião (SEMÁN, 2004, p. 15). As críticas a estas ‘outras’ religiosidades e suas conseqüências institucionais contribuem indiretamente para as desigualdades que se denunciam, como as desigualdades de classe, de raça, de etnia, de geração e também de gênero. A postura da academia ocidental de negação ou de ‘rebeldia iconoclasta’ pode ser traduzida como uma espécie de arrogância iluminista que nega a experiência existencial e social das camadas populares, a relegando a um plano inferior:

Si el progresismo ilustrado desconoce negando, el gesto romántico acaba ignorando la realidad y imaginando a un pueblo “perfecto”, sin emociones, sin dolores, sin creencias, sin dudas. (SEMAN, 2004, p.15).

Retomando a epígrafe deste capítulo, o autor (SEMÁN, 2004, p. 35) levanta duas importantes questões que também estão presentes muitas vezes no olhar externo sobre o culto da jurema e de suas práticas:

1. a idéia de que o curandeirismo não passa de uma prática ancestral e supersticiosa nega o fato de que tais costumes ancestrais se atualizam e se reproduzem com grande vitalidade nas redes familiares e comunitárias contemporâneas;

2. a experiência religiosa tanto de protestantismo como de catolicismo nos camadas populares nada tem a ver com os dogmas ditados por estas instituições religiosas nos grandes centros, na mesma medida em que estas 'outras' experiências religiosas (como no caso do *curandeirismo*) apresentam marcos de compreensão extremamente particulares da vida, onde o milagre representa um fenômeno cotidiano.

É muito importante ressaltar aqui a relevância do papel da pessoa no processo do milagre e da cura. Esta é uma pessoa que não tem formação em medicina, mas é alguém que possui o dom da cura, sendo este um tipo de prática que revela uma cosmovisão das experiências religiosas e do seu papel cada vez mais crescente na vida cotidiana contemporânea (SEMÁN, 2004, p. 23). Sabe-se que desde as consideradas bruxas medievais esse domínio sobre o extenso conhecimento medicinal das ervas e do poder de cura esteve nas mãos das mulheres, das parteiras, e aqui, no caso da religião, das juremeiras, que, com suas entidades, são as *rezadeiras* ou *curandeiras* de que o autor está se reportando.

Capítulo IV

Mulheres negras e alteridades históricas

Las “alteridades históricas” son los grupos sociales cuya manera de ser “otros” en el contexto de la sociedad nacional se deriva de esa historia y es parte de esa formación específica. Las formas de alteridad y desigualdad histórica propias de un contexto no pueden ser sino falazmente transplantadas a otro contexto nacional, y los vínculos entre ellas no pueden establecerse sin esa mediación necesaria, a riesgo de caer en un malentendido planetario o, lo que es peor, que imponemos un régimen de clivajes propios de un contexto específico a todo el mundo –lo que no sería, ni más ni menos, otra cosa que subordinar el valor de la diversidad, hoy emergente, al proyecto homogeneizador de la globalización. En otras palabras, es a partir del horizonte de sentido de la nación que se perciben las construcciones de la diferencia (SEGATO, 2002, p. 115).

4.1. *Seita Africana Santa Bárbara da nação Xambá: “Os passos que vêm de longe”*¹⁰²

O discurso da alteridade é o discurso da diferença. Como afirmou SEGATO (2002, p. 115), “Alteridades históricas” representam grupos sociais com lugares de poder e não poder específicos, muitas vezes invisibilizados enquanto sujeitos pelo discurso homogenizador de globalização. A diferença não pode ser concebida como uma essência orgânica homogênea a ser classificada em termos de identidade fixa e pura: “seria, pois, mais correto falar de ‘locais’, no plural. Cada lugar é uma entidade particular, uma descontinuidade espacial” (ORTIZ, 1996, p. 58). Logo, deve-se atentar para as possibilidades de diversidade e de transversalidade, onde “não existe uma oposição imanente entre local/nacional/mundial. Percebemos isso quando falamos do cotidiano. (...) Tanto o nacional como o mundial só podem existir quando resultam em vivências” (idem, p. 59 e 63). Neste sentido, tanto a percepção, quanto o discurso sobre global e local deve considerar diálogos e conflitos que situam sujeitos, falas e práticas cotidianas que ocupam lugares diferenciados e muitas vezes, desiguais, quando avaliados a partir de recortes de raça e etnia, gênero, classe, etc (SEGATO, 2002, 115).

Falar sobre alteridade não é somente localizar poderes e desigualdades, mas, principalmente, buscar saídas específicas para transformar esta realidade de desigualdade, com um olhar histórico crítico e uma ação política pontual:

No es posible hablar de ninguno de estos niveles de análisis sin considerar la localización del poder y la égida de su influencia en el conjunto de relaciones. Ni tampoco será posible diseñar estrategias eficaces para superar

¹⁰²“Os meus passos vêm de longe” foi o poético título que a ativista negra e feminista Jurema Werneck (Criola, RJ) deu ao seu trabalho apresentado em novembro de 2008, no II seminário Nacional “O Feminismo no Brasil: Reflexões Teóricas e Perspectivas” e XIV Simpósio Baiano de Pesquisadoras(ES) sobre mulher e relações de gênero, promovido pelo Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Mulher (NEIM/UFBA). Este versava sobre a história de resistência das mulheres negras enquanto ações feministas, já que combatiam relações patriarcais de gênero em suas práticas cotidianas desde mulheres africanas seqüestradas e escravizadas, a ganhadeiras e trabalhadoras autônomas, chefes de família, líderes comunitárias, ialorixás, etc. A crítica da autora consiste no fato de que esta atuação das mulheres negras tenha sido invisibilizada pelo movimento feminista acadêmico (cuja maioria é branca e de classe média), que ao tratar história de feminismo no Brasil, enfatiza os feitos das suas pares.

los problemas de la desigualdad y la opresión que no tomen en consideración las peculiaridades de cada una de estas escenas.(SEGATO, 2002, p. 110)

É seguindo por esse caminho de consciência das “alteridades históricas” que abordo aqui um pouco da história do terreiro de nação Xambá – o *Ilê Axé Oyá Meguê*, situando-o enquanto comunidade religiosa negra que sofreu com perseguições policiais nos tempos do Estado Novo (1937-1945), tendo mulheres negras como importantes lideranças religiosas, políticas e culturais. Desde a fundação do terreiro, estas mulheres lutaram através de um misto de negociações, clandestinidade e saídas políticas e culturais criativas para construir uma história de resistência feminina negra através da religião, sendo o culto da jurema um desses caminhos até os dias de hoje.

Ilê Axé Oyá Meguê significa casa do axé de *Oyá Meguê*, em iorubá que corresponde ao tronco lingüístico da etnia Ketu ou Nagô (África Ocidental). Oyá é o orixá feminino também conhecido como Iansã, deusa dos ventos e das tempestades. *Oyá Meguê* era o segundo orixá (*ajuntó*) de Severina Paraíso da Silva, Mãe Biu, a ialorixá que por mais tempo liderou este terreiro (mais de quatro décadas). Mesmo sendo o segundo orixá de Mãe Biu, *Oyá Meguê* é a divindade que rege este terreiro e por isto o mesmo leva o seu nome. O *Ilê Axé Oyá Meguê*, portanto, é um terreiro de matriz africana de nação Xambá. Com espaços e tempos sagrados distintos que por vezes se entrecruzam. De um lado este terreiro cultua os orixás (o lado ‘direito’), de outro, as entidades da jurema (lado ‘esquerdo’). Vale ressaltar que a parte de culto aos orixás é a mais antiga, a razão primeira da fundação deste terreiro que funciona na sede atual na localidade de Portão do Gelo, bairro de São Benedito (Olinda, PE) desde 1951, sendo regido espiritualmente pelo orixá feminino Iansã. Significa dizer que Iansã é o orixá protetor do terreiro e do povo-de-santo do terreiro Xambá e que precisa ser consultado através do jogo de búzios para qualquer evento ou decisão importante a ser tomada em nome do coletivo do terreiro. Por outro lado, Iansã também recebe oferendas para

eventuais negociações religiosas ou para fortalecer o axé do terreiro. Com Maria Oyá, a Iansã que regia o terreiro era a sua *Oyá Dupé*, posteriormente muda para *Oyá Meguê*.

O terreiro foi fundado por Maria das Dores da Silva (1900–1939+), conhecida como Maria Oyá, em 1930 e originalmente foi chamado de “*Seita Africana Santa Bárbara*”, localizado à Rua da Mangueira, nº 137, no bairro de Campo Grande, Recife - PE. O nome “*Ilê Axé Oyá Meguê*” passou a ser utilizado recentemente, após o falecimento de Mãe Biu, em 1993 a partir da necessidade de modificá-lo para utilizar o nome do segundo orixá de Mãe Biu e também pela necessidade de filhas e filhos-de-santo de inserir o terreiro no contexto político de desejo crescente de reafirmação, através, dentre outras coisas, do emprego de termos em iorubá, ao invés da língua portuguesa.

Segundo LEAL (2000), o nome ‘xambá’ teria sido encontrado na região dos Camarões, sendo atualmente o nome de diversas famílias. Desta forma ocorreu uma dupla substituição dos termos que passaram a ser considerados obsoletos e pejorativos, como ‘*seita*’ e do nome da santa católica: *Santa Bárbara*, que teria similitudes com o orixá Iansã ou Oyá, sendo utilizado ao invés do nome do orixá que é o ‘dono’ do terreiro. Trabalhei sobre a história do terreiro na dissertação de mestrado (ROSA, 2005, p. 87-139), mas creio que seja importante retomar algumas questões para compreender um pouco da sua história, assim como, da inserção do culto da jurema em seu universo religioso. O ponto de partida é a fundação do terreiro em 1930, por Maria Oyá. Embora Maria Oyá tenha falecido em 1939, apenas nove anos após a fundação do terreiro, esta *ialorixá* representa uma ligação com o passado e com o presente mais recente do terreiro:

1. Por ter sido iniciada em 1927, por Artur Rosendo Pereira, famoso babalorixá que teria vindo de Alagoas ainda nos anos 20, fugindo da repressão policial aos cultos afro-brasileiros naquele Estado. Segundo narrativa do povo-de-santo do terreiro Xambá, este teria sido o responsável por introduzir o culto Xambá em Pernambuco, tendo iniciado várias

pessoas. Ainda conforme narrativas realizadas por filhos-de-santo, Rosendo teria ido à África, onde teria aprendido esta linhagem de culto com `Tio Antônio` no Dakar, Senegal (RIBEIRO, 1949; LEAL, 2000; COSTA, 2006);

2. Por ter iniciado Severina Paraíso da Silva (1915-1993+), Mãe Biu, que reabriu o terreiro em 1950 e o dirigiu até 1993, quando faleceu.

Oito anos após a sua abertura (1938), Maria Oyá teve o seu terreiro fechado pela polícia, no contexto do Estado Novo. A ialorixá faleceu no ano seguinte (1939), dizem, que teria entrado em depressão. Este fato é uma importante referência histórica para o terreiro Xambá. Logo, é impossível falar sobre a história do terreiro sem tocar na questão do Estado Novo e na perseguição aos cultos de matrizes africanas e indígenas, como a jurema.

A partir da pesquisa em jornais recifenses da época foi possível constatar que, com o surgimento do Estado Novo Vargas (novembro de 1937), a ocorrência dos fechamentos de terreiros era praticamente diária nas seções policiais dos jornais (ROSA, 2000). Dentre estas foi encontrada nota sobre o fechamento do terreiro de Artur Rosendo, à época localizado na rua da Regeneração, número 1043, no bairro de Água Fria, Recife - PE que foi preso e teve os seus objetos de culto apreendidos (Jornal Diário da Manhã, 13/02/1938): “Xangô, babalorixá e polícia – importante diligência da delegacia de investigações e capturas – verdadeira profanação aos sentimentos católicos do nosso povo”(ROSA, 2005, p. 94). (Grifo meu).

Com estas práticas de violência, percebe-se o ideal homogenizante das elites brancas que excluí todo e qualquer movimento que se situe fora do mesmo. Este ideal se situa um pouco mais que uma década após a Semana de Arte Moderna (1922), do qual Mário de Andrade fez parte. Mário de Andrade é um personagem importante dentre outras coisas por

ter sido idealizador da Missão de Pesquisas Folclóricas¹⁰³ que em 1938 chega ao Recife. Este não somente participou das atividades da Semana, como se tornou um ícone do modernismo nacionalista (TRAVASSOS, 2000). É no seio das políticas públicas de cunho nacionalista de cunho assimilacionista e autoritário, de onde emergiu a Missão de Pesquisas Folclóricas, contemporânea ao Estado Novo Vargasista. Como bem coloca MUNANGA (2004, p. 109), o modelo assimilacionista suprimiu as identidades afro-brasileiras e indígenas em prol de uma cultura hegemônica homogeneizante:

O modelo sincrético, não democrático, construído pela pressão política e psicológica exercida pela elite dirigente, foi assimilacionista. Ele tentou assimilar as diversas identidades existentes na identidade nacional em construção, hegemonicamente pensada numa visão eurocêntrica. Embora houvesse uma resistência cultural tanto dos povos indígenas como dos alienígenas que aqui vieram ou foram trazidos pela força, suas identidades foram inibidas de manifestar-se em oposição à chamada cultura nacional. (MUNANGA, *idem*).

Ao chegar em Recife, a Missão se deparou com uma situação ainda mais complicada em relação a outros Estados visitados do Norte e Nordeste, o que limitou os seus registros:¹⁰⁴

Em Pernambuco o catimbó foi muito pouco estudado por nós. Circunstâncias diversas desaconselhavam e mesmo impediam isso. As circunstâncias favoráveis a uma aproximação eficiente com o pessoal do catimbó não tivemos e a necessidade de trabalhar outras coisas que as procurássemos. Ainda que a feitiçaria viva da participação de um grande número de pessoas, pois além dos mestres e iniciados existe uma inumerável turma de frequentadores e consultantes, é coisa difícil a aproximação de um núcleo. A reserva mantida invariavelmente pelos iniciados, frequentadores e mesmo

¹⁰³ A Missão viajou pelo Nordeste e Norte entre os meses de fevereiro e julho de 1938 – “encarregada de registrar em disco o folclore musical dessas regiões e colher todo o material necessário ao completamento informativos dessas gravações.” O grupo era formado por: Luis saia – folclorista (chefe), Martin Branwieser – músico, Benedito Pacheco – técnico de gravação, Antônio Ladeira – auxiliar. Foram registradas 1.500 melodias, filmes, fotografias, objetos e informações obtidas em “fontes populares.” (ALVARENGA, 1949, p. 5). Sobre a Missão de Pesquisas Folclóricas ver ALVARENGA (1949, 1950), SANDRONI (1999), TONI (S/D), CARLINI (1993).

¹⁰⁴ A pesquisa em jornais recifenses da época ajudou para avaliar a represália policial aos cultos de matrizes africanas no período em que a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938, foi a Pernambuco registrar a música do xangô pernambucano, dentre as várias outras tradições da região (Jornal do Comércio e Jornal Pequeno - fevereiro e março de 1938; Diário de Pernambuco, novembro de 1937). Depois de várias negociações com os políticos locais e o interventor Agamenon Magalhães, os integrantes da Missão conseguiram registrar toadas do xangô pela ialorixá Idida Ferreira (Guida Mulatinho) no tradicional Teatro Santa Isabel, Recife-PE. Do ‘catimbó’ (culto da jurema) daquela cidade restaram apenas algumas transcrições e nenhuma gravação dos pontos cantados por Maria Madalena Pereira ou Maria Plácida, do Ceará, com casa no bairro de Afogados, Recife –PE (ALVARENGA, 1949, p. 199; CARLINI, 1993, p. 29).

mero consultantes, diante da pressão policial, se estende também a qualquer pessoa estranha. (ALVARENGA, 1949, p. 204)

Com registros pioneiros, a iniciativa da Missão se tornou uma referência histórica para os estudos etnomusicológicos no Brasil, sendo relevante para os estudos sobre religiões afro-brasileiras e especificamente, da música do culto da jurema, chamada por eles de “catimbó”.¹⁰⁵

O reconhecimento restrito das religiões afro-brasileiras e também afro-indígenas por parte da sociedade através do contato com pesquisadores diversos, como o grupo da Missão de Pesquisas Folclóricas se torna gerador de uma “regulamentação” destas religiões através da solicitação e concessão de licenças de funcionamento (ROSA, 2005, p. 92). A “regulamentação” datada de 21 de julho de 1935 (FERNANDES, 1937, p. 30) gera a distinção (discriminatória) entre os terreiros considerados “respeitáveis” e aqueles considerados “exploradores”. Conseqüentemente, esta ‘regulamentação’ gera também a restrição ao calendário religioso e dos toques públicos, bem como, do número de terreiros em si. A diferenciação entre os terreiros e os pais e as mães-de-santo apresentava-se como uma oposição entre religião e magia concebidas como bem e mal, respectivamente (DANTAS, 1988, p. 179). Muitas vezes a distinção partia dos próprios pesquisadores que buscavam a “pureza” africana traduzida como religião, enquanto que os demais cultos como a jurema ou ‘catimbó’, situavam-se à margem e eram ainda mais perseguidos:

O eixo central da argumentação, no fundo, é o mesmo utilizado por Nina Rodrigues e Artur Ramos. O Xangô africano mais puro é verdadeira religião. A perda dessa pureza leva à identificação do pólo misturado e moderno com feitiçaria, degenerescência e exploração, passível, portanto, de combate, não só pela polícia, mas por aqueles que trabalhavam pela elevação moral do negro. Desse modo, no Recife, a tentativa de legalização dos cultos, na década de 30, utilizando, sobretudo a oposição entre tradicional e moderno, remete, através de uma outra linguagem, à legitimação dos “puros” e desclassificação dos “misturados”(DANTAS, 1988, p. 179).

¹⁰⁵Os clássicos livros sobre ‘feitiçaria’ e ‘catimbó’ foram resultantes também destes registros (ALVARENGA, 1949; 1950).



Louvação à Iansã no terreiro de Artur Rosendo (Cerimônia que é realizada até hoje no terreiro *Ilê Axé Oyá Meguê*). (Fotos de Pierre Verger, Revista O Cruzeiro, 19/11/1949).



Maria das Dores da Silva, Maria Oyá (1900-1939), ialorixá fundadora do terreiro Setira Africana Santa Bárbara (nação Xambá). (Foto do acervo do terreiro)

4.2. Polifonia de mulheres negras: *clandestinidade e estratégias de empoderamento*

Após contextualização de Artur Rosendo, Maria Oyá, das perseguições e registros etnográficos da Missão em contexto de repressão policial, é importante seguir para a sucessora de Maria Oyá, Severina Paraíso da Silva, Mãe Biu, pois foi ela que em fins da década de setenta, introduziu o culto da jurema ao calendário religioso do terreiro Xambá.

Mãe Biu foi iniciada por Maria Oyá e Artur Rosendo em 1934, como filha de *Ogum Cece* e *Oyá Meguê*. Após o falecimento daquela que lhe iniciou, a jovem *ialorixá* dá continuidade às atividades do terreiro clandestinamente, até que finalmente o reabre, na Estrada do Cumbe, bairro de Santa Clara, Recife- PE. Em 1951 ela se muda para a atual sede do terreiro para a rua que hoje tem seu nome, em Portão do Gelo, bairro de São Bendito, Olinda-PE.



Mãe Biu incorporada com *Oyá Meguê* no trono de rainha dos xambanianos.

(Foto do acervo do Xambá.)

Ao levar consigo diversos parentes para a nova localidade de seu xangô, Mãe Biu transforma o que até então era uma área de terrenos baldios, numa área familiar, de organização reconhecidamente comunitária (política e social), religiosa e cultural:

Esta, no início dos anos 1950, em meio às efervescentes transformações nos cenários políticos, sociais, culturais e, principalmente urbanos, na cidade do Recife, deslocou a sede de seu Terreiro do bairro de Santa Clara para a localidade do Portão do Gelo, mobilizando familiares, parentes e filhos-de-santo, que, juntos, construíram a nova sede de seu xangô. Ela e os seus transformaram os espaços no novo lugar, de modo a tornar este lugar “seu pedaço”, ou melhor, seu espaço físico, social, simbólico e religioso, ou seja, seu local de construção estratégica de sociabilidades. (COSTA, 2006, p. 61-62).



Sede do *Ilê Axé Oyá Meguê* – terreiro de nação Xambá desde 1951. Portão do Gelo, São Benedito – Olinda - PE

Além das famosas *ialorixás* fundadoras Maria Oyá e Mãe Biu, COSTA (2006) e ALVES (2007) abordam outras figuras femininas que também foram de grande importância para a história do terreiro. Acho importante retomar aqui resumidamente este “pilares femininos do Xambá” (ALVES, 2007, p. 48-68):¹⁰⁶

1. **Maria das Dores da Silva** ou **Maria Oyá** (1900-1939) – Filha do orixá Iansã (*Oyá Dupê*) foi iniciada pelo babalorixá Artur Rosendo em 1928. Foi a ialorixá fundadora do terreiro Xambá (1930-1938) com o nome *Seita Africana de Santa Bárbara*, hoje *Ilê Axé Oyá Meguê*. Em

¹⁰⁶ Dados complementares extraídos do site: www.xamba.com.br

- 1938, sob a ditadura Varguista do Estado Novo, é forçada a fechar as portas do seu terreiro e falece no ano seguinte, dizem que por depressão. **Era parteira, tendo feito os partos das filhas-de-santo do próprio terreiro, além de cuidar espiritualmente das mesmas.**
2. **Maria do Carmo Paraíso** (1907-1968) - Foi a **primeira Oxum da Casa** de Maria Oyá, iniciada em 1932. Conhecida por todos como Madrasta, pois era a madrastra de Mãe Biu e Mãe Tila. filha de Juvenal e Inocência (irmã de Maria Oyá), casada com José Francelino, viúvo e pai de Mãe Biu e Mãe Tila.
 3. **Severina Paraíso da Silva** ou **Mãe Biu** (1915-1993) – Foi iniciada por Maria Oyá e Artur Rosendo em 1934, **aos 20 anos**. Filha de *Ogum Cece* e Iansã (*Oyá Meguê*) foi a ialorixá que liderou a casa por mais tempo, desde a sua reabertura em 1950 até o seu falecimento em 1993. O terreiro passou a ter o nome de seu orixá *Oyá Meguê* que é o orixá que rege o mesmo até os dias de hoje. Foi criada por Maria do Carmo da Silva, irmã de Maria Oyá que passou a ser chamada de ‘madrasta’. Não somente articulou diversas benfeitorias ao bairro, como organizou festejos carnavalescos, de aniversário, incluindo o seu próprio que viria a tornar-se o tradicional **coco do Xambá** que acontece até hoje e reúne centenas de pessoas, desde o povo-de-santo aos turistas que vão assistir e participar da festa que é aberta ao público e que também é considerada como uma **festa para mestras(es) de jurema**.¹⁰⁷
 4. **Donatila Paraíso** ou **Mãe Tila** (1912-2003) – irmã materna de Mãe Biu. Filha de Xangô, mas iniciada por Rosendo e Maria Oyá como filha de Orixalá em 1932. Extremamente católica, rezava o terço durante todo o mês de maio. **Foi uma das católicas fervorosas do terreiro que defendeu arduamente pela manutenção de práticas católicas no âmbito religioso do culto aos orixás e também fora dele.**
 5. **Maria José Paraíso** ou **Tia Betinha** (1923-1996), filha de Madrasta e enteada de José Francelino do Paraíso, sobrinha de Maria Oyá. Foi iniciada aos 11 anos, em 1934. Por todos é lembrada como a **Yemanjá da Casa**, posição que ocupou por mais de 60 anos.
 6. **Maria Luiza da Silva** ou **Tia Luiza** (1925-1989) – irmã paterna de Mãe Biu – filha de Oxum iniciada em 1951 junto com Tia Laura. **Presidente da ala das bananas da Escola de Samba Unidos do Comércio, Lider comunitária** fundou e presidiu a Associação de Bairro dos moradores do Jardim Beberibe, cuja sede era a sua própria casa. Durante a festa do coco Xambá, ela dançava por tempo quase integral, incorporada por seu mestre Mulequinho. **Era enfermeira.**
 7. **Laura Eunice Batista** ou **Tia Laura** (1925-1996) – filha de Oxum iniciada por Mãe Biu em 1951. Passou a viver no terreiro desde sua reabertura em 1950, se tornando uma das principais *yabás* da casa Xambá até a sua morte.

Como é possível perceber nas descrições sobre cada uma, todas estas mulheres, sendo a maioria delas negra, foram referências não só de dedicação espiritual e cuidado com o povo-de-santo, reforçando o modelo feminino de cuidado maternal, mas também enquanto expoentes sociais em seus grupos, mulheres religiosas, de festa, militantes e articuladoras culturais (carnavalescas). Estas foram desde parteiras a enfermeiras a líderes comunitárias. Em relação à música, parte destas mulheres, assim como também as suas filhas tinham

¹⁰⁷ Dizem que como os orixás, principalmente Ogum Cece, orixá de cabeça de Mãe Biu não permitia que o culto da jurema fosse praticado no terreiro com tambores, o coco veio representar uma negociação entre ambas as esferas religiosas (orixás e entidades da jurema). Este é o momento onde se toca tambores para as entidades e onde as mesmas ‘descem’ para dançar e participar da festa. Contudo, este acontecimento enquanto prática religiosa é cuidadosamente vigiada. Segundo Pai Ivo, as pessoas confundem. O coco não é uma gira de jurema, não é pra acontecer consultas e se resumir a isso. O *coco* do Xambá é um dia de festa e comemoração às entidades mestras da jurema e a sua fundadora, Mãe Biu, hoje ovacionada praticamente como uma ‘entidade’.

profundo conhecimento do repertório musical dos orixás, cantando e também tocando os tambores sagrados. Por fim, estas mulheres negras também frequentavam o culto da jurema da finada Roseira e em medidas diferenciadas para cada uma delas, iniciaram práticas de coexistência de ambos os cultos orixás- jurema.

Após o contexto de repressão institucionalizada aos cultos afro-brasileiros e afro-indígenas em geral, deve-se reforçar aqui o potencial histórico de empoderamento das mulheres negras, que superaram árduo contexto de perseguição policial e, mesmo às escondidas, continuaram realizando os seus cultos. Sua história nos faz constatar que as experiências do ‘ser mulher’ são diversas, não devendo ser generalizadas. Em relação às mulheres negras especificamente, as desigualdades sociais até hoje representam uma realidade social, econômica e política, fato que reforça a história de resistência e poder feminino deste terreiro.

4.3. Mãe Biu e o *coco do Xambá: jurema com orixá*

Pode-se entender o conceito de hibridismo ou hibridação como combinações de processos socioculturais específicos que ao serem combinados, geram novas estruturas, objetos e práticas (CANCLINI, 2003, p. 2). Neste sentido, a hibridação permite leituras abertas e plurais desprovidas de tendências a resolver conflitos multidimensionais através de políticas de purificação étnica (idem, p. 3). Por fim:

La teoría de la hibridación debe tomar en cuenta que no sólo los fundamentalismos se oponen al sincretismo religioso y al mestizaje intercultural. Existe una resistencia extendida a aceptar estas y otras formas de hibridación, porque generan inseguridad en las culturas y conspiran contra su autoestima etnocentrista. También es desafiante para el pensamiento moderno de tipo analítico, acostumbrado a separar binariamente lo civilizado de lo salvaje, lo nacional de lo extranjero. Este esquematismo deja afuera frecuentes modos actuales de compartir culturas, por ejemplo, gente que es brasileña por nacionalidad, portuguesa por la lengua, rusa o japonesa por el origen, y católica o afroamericana por la religión. Un mundo en creciente movimiento de hibridación requiere ser pensado no como un conjunto de unidades compactas, homogéneas y radicalmente distintas sino como intersecciones, transiciones y transacciones (CANCLINI, 2003, p. 8).

Por vezes como seu antagônico, por vezes como sua extensão, o conceito de pureza representa um dos princípios mais importantes no discurso político que fundamentou o “idioma de pureza” dentro do candomblé. Este representou, sobretudo, um discurso construído pelo povo-de-santo para fortalecer relações transatlânticas políticas, econômicas e sociais entre Brasil e África (principalmente na Bahia) (MATORY, 2005, p. 129). Por outro lado, universos religiosos como o culto da jurema ou seu similar baiano, o candomblé de caboclo, que também cultua os caboclos, entidades indígenas etnicamente híbridas, empoderaram aquelas pessoas que buscam independência fora desse discurso da estrutura purista e hierárquica defendida por alguns terreiros, sobretudo de nação Ketu (idem, p. 70 e 129): “o que é freqüentemente chamado de “memória cultural”, “sobrevivência”, ou “tradição” é, na verdade, sempre uma função de poder, negociação, e de recreação estratégica”.

Hibridismo e purismo são, portanto, conceitos importantes a serem retomados aqui para falar sobre a inserção do culto da jurema no universo do terreiro Xambá por duas razões:

1. Pelo fato deste culto estar muitas vezes relacionado a representação de identidade nacional ‘híbrida’. Segundo CASCUDO (1978, p. 35) “negros, indígenas, europeus fundiram-se no catimbó”, pois:

O Catimbó reúne, reconhecíveis na sua união como veios num mesmo bloco de mármore, as participações de brancos, negros, ameríndios. A bruxaria de Gregos e de Romanos revive processos perpétuos de encantamento disfarçados em rezas católicas usadas pelo português de casa armoriada e pelo preto fiel a Xangô. (idem, p. 20)

2. Por conta deste ‘hibridismo’ o culto da jurema pode ser considerado, a olhos externos, como incompatível ao discurso da suposta ‘pureza’.

No *Ilê Axé Oyá Meguê* o culto da jurema sempre esteve presente de alguma forma, seja indireta como diretamente, pois, apesar de não ser considerada juremeira, Mãe Biu tinha um envolvimento com o culto através do contato que manteve por muitos anos

freqüentando a casa de uma juremeira muito famosa, a dona Roseira, que era filha-de-santo da *ialorixá*. Com o falecimento desta em fins dos anos 70, Mãe Biu passou a realizar também cerimônias de jurema no terreiro Xambá para suprir a ausência da finada juremeira. Desta forma, a *ialorixá* fez com que as entidades da jurema não deixassem de receber as suas oferendas, confortando e equilibrando a vida das pessoas envolvidas com o culto.

Para manter o culto da jurema no seio de seu terreiro inicialmente dedicado de forma exclusiva aos orixás, a *ialorixá* teve de negociar com os deuses africanos, que a princípio, não admitiam a idéia de ter o culto da jurema com fumaça e bebida alcóolica em seu território espiritual. O fato de que os orixás não gostam nem de bebida, nem de fumaça é unânime no discurso no povo-de-santo e reforça o idioma de pureza no campo religioso. Outra questão, desta vez não de ordem espiritual, mas política que a *ialorixá* se deparou foi a negociação em relação aos discursos de pureza que lhes dava legitimidade religiosa.

Diante de toda a onda de preconceitos e perseguições Mãe Biu não poderia se dar ao luxo de assumir práticas que fossem vistas de forma negativas como ‘mancha’ de uma linhagem tradicional e pura. Retomo aqui um texto que citei na dissertação (ROSA, 2005, p. 100) e que ilustra muito bem esse discurso de pureza, pois representa uma ácida crítica às consideradas “descaracterizações” adotadas por pais e mães-de-santo no culto aos orixás. Segundo este texto, Mãe Biu seria uma das poucas *ialorixás* que conseguiu manter a tradição no seu terreiro Xambá. Esse discurso de ‘pureza Xambá’ ainda é muito presente hoje entre o povo-de-santo:

Afora terreiros famosos dos tempos passados que ainda hoje existem como os de Manuel Mariano, em Beberibe, da Nação Nagô; **de Severina, em Beberibe, da Nação Xambá**; de Mãe Lídia, em Regeneração, da Nação Nagô; José Romão, na Estrada Velha da Nação Gegê-nagô; Pai Apolinário em Casa Amarela da Nação Congo; Vicente Tavares na Linha do Tiro da Nação Gegê-nagô e o terreiro de Das Dores na Linha do Tiro da Nação Nagô. **São os que ainda permanecem na antiga linha, cultuando as mais puras tradições do culto negro. Os demais vêm fazendo concessões, degenerando, descaracterizando-se** e alguns já passam do misticismo

negro às mistificações mais tortas, constituindo-se verdadeiros casos de polícia”¹⁰⁸ (Grifo meu).

A saída encontrada pela *ialorixá* para conciliar os dois universos religiosos foi delimitar espaços e tempos sagrados: de um lado os orixás, de outro as entidades da jurema:

O Terreiro Santa Bárbara – Xambá maquia a sua prática da jurema apresentando os seus espaços físicos predominantemente voltados para o culto de orixás, com pegi e salão de toque exclusivos para estes; reservando um pequeno quarto no lado de fora da casa, na garagem, para as entidades da jurema. Este fica sempre fechado, sem nenhuma identificação ou indicativo de que se trata de um quarto de jurema; além disto, não costuma realizar festas para as entidades deste culto, efetuando apenas as obrigações (oferendas) que são reservadas única e exclusivamente para os membros do Terreiro, ocorrendo geralmente nos meses de janeiro (caboclos), março (mestres) e agosto (exu), e não constam no calendário das festas (toques) e demais comemorações do Terreiro como o coco de Mãe Biu, o aniversário de Ivo (babalorixá da casa), que é distribuído para todas as pessoas, sejam ou não adeptas das religiões afro-brasileiras, nos mais diversos espaços culturais da cidade. Além disto, os membros são precisos nas suas narrativas em dizer que em sua casa não há jurema, ou não se cultua jurema no Terreiro Xambá (COSTA, 2006, p. 101).

A divisão espiritual entre os dois ‘lados’ se dá da seguinte forma: o ‘lado’ de culto aos orixás ocorre através de cerimônias privadas (*obrigações*) e públicas (*toques*) que compõem o calendário religioso que deve ser cumprido rigorosamente durante o decorrer do ano. O lado do culto da jurema acontece através das cerimônias privadas (*obrigações*) dedicadas às suas entidades, tendo apenas a festa do *coco*,¹⁰⁹ que de certa forma, pode ser considerada como a única festa pública relacionada unicamente ao culto da jurema (ALVES, 2007).

A festa do *coco* acontece no dia 29 de junho, em comemoração do aniversário de Mãe Biu, que o introduziu como uma tradição ao calendário do terreiro. Esta se mantém até hoje, mesmo depois do falecimento de sua fundadora e, embora seja uma festa ‘profana’, a própria Mãe Biu reconhecia que era o único momento em que as entidades mestras são saudadas numa festa pública no terreiro. Este é também um momento em que estas entidades

¹⁰⁸ Jornal *Diário de Pernambuco*, Caderno Cidade Alerta (sábado, 18 de outubro de 1956).

¹⁰⁹ Também chamado de *toré*, este é o gênero musical favorito das entidades mestras. Hoje o *coco* do Xambá atrai várias pessoas que não são do terreiro.

‘descem’ através do transe ou incorporação para festejar, proteger o ambiente e saudar as pessoas presentes.¹¹⁰ Contudo, apesar de toda a visibilidade do *coco* do Xambá, em geral, o culto da jurema em si sempre esteve (e continua) ‘invisível’ aos olhares externos e esta invisibilidade se deve também ao fato de que em relação ao culto aos orixás praticado no terreiro, o culto da jurema é infinitamente ‘menor’ em termos de proporções.

COSTA (2006, p. 90) discute como o *coco* se tornou uma comemoração de caráter profano intimamente relacionado ao sagrado, pois estava vinculado às promessas de Severina Paraíso da Silva e aos seus mestres da Jurema Sagrada. Transcrevo aqui parte da fala de Tia Nair, hoje a madrinha do terreiro:

Porque ela teve uma grande decepção [...] veio uma família filha-de-santo dela que morava lá no Engenho do Meio, lá para o lado do Cordeiro, com uma menina muito desesperada. [...] Aí a gente tudo aqui entretido, servindo o pessoal, uma comemoração de gente que só vendo no aniversário de Mãe Biu, [...] então a gente quando soube foi da notícia que a menina caiu na cacimba. Ela fazia dança, aí dessa data em diante, ela deixou de fazer dança [...] aí se agarrou com os mestres, os bons espíritos de luz, aí que ia fazer enquanto ela fosse viva não queria mais dança no aniversário dela, só queria *coco*, aí ficou fazendo *coco* e não... nunca mais teve nada depois que ela se agarrou com os bons mestres, com os bons espíritos de luz para sustentar o aniversário dela, nunca mais houve decepção nenhuma graças a Deus e nem há de haver, a gente todo ano samba o *coco*, ela não está viva mais, mas o espírito dela está vendo, né? A gente faz o *coco* no dia 29 de São Pedro e samba aí o dia todo, a noite toda, até enquanto as canelas não estão cansadas a gente está sambando [...] (COSTA, 2006, p. 90).¹¹¹

¹¹⁰ Existem muitas controvérsias a respeito do *coco* do Xambá, onde se tem uma preocupação muito grande de que este não seja considerado como uma festa de jurema. Em depoimento, Pai Ivo afirmou que a preocupação da dissociação consiste muito mais em preservar o terreiro e a religião, mesmo a jurema, que de simplesmente escondê-la. Muitas pessoas já têm preconceito com a parte dos orixás, que são cultuados sem a presença do álcool, logo estas não compreendem o fato de que as entidades da jurema bebem e desta forma, o terreiro perde credibilidade, sofrendo críticas indesejáveis.

¹¹¹ A respeito deste relato que ilustra a inserção da jurema no terreiro Xambá por dona Nair, ou simplesmente Tia Nair, contemporânea de Mãe Biu e hoje a madrinha do terreiro Xambá, COSTA (2006, p. 92 e 101) comenta: “O relato de tia Nair nos faz pensar acerca das negociações de espaços de devoção e culto entre a jurema e o xangô. Os adeptos dos cultos aos orixás apresentaram-se resistentes em suas declarações, como também praticantes da jurema, principalmente os membros dos terreiros de xangôs mais ortodoxos. A ‘invisibilidade’ do culto aos mestres, caboclos e demais entidades da jurema sagrada é assim desnudada. Um exemplo é Mãe Biu, que recorre ao Culto da Jurema no momento de sua aflição para alcançar com mais precisão a solução para seu problema, pedindo proteção de possíveis repercussões na mídia ou na polícia acerca do acidente com a menina, ocorrido nas proximidades de sua casa por ocasião de seu aniversário. Tais questões, por serem ligadas ao cotidiano, segundo as narrativas dos próprios crentes, não poderiam ser levadas aos orixás, que por estarem em uma posição de superioridade não as atenderiam, visto que lidam apenas com as questões de ordem espiritual. Ficando, assim, para as entidades da jurema auxiliarem-na, pois são próprias para cuidar desses trabalhos do cotidiano, de ordem material.”

Além da festa do *coco*, a festa para os orixás gêmeos: *Beji* pode ser também considerada como um entrelaçamento entre ambos os ‘lados’ espirituais (orixás e jurema) (Ouvir a faixa 19 do cd). A festa de *Beji* acontece no mês de setembro. Os *Beji* são considerados orixás crianças e a sua festa é também chamada de ‘Cosme e Damião’, seguindo a tradição do catolicismo popular, em que são distribuídas balas e brinquedos para as crianças. A festa de *Beji* pode ser considerada como o único momento em que as entidades da jurema podem ‘descer’ até no salão de culto aos orixás. Mas não é qualquer entidade que está autorizada a ‘descer’. Somente as entidades caboclas, em sua maioria crianças, podem ‘descer’ incorporando suas(seus) filhas(os) para brincar e ser reverenciadas. Neste momento também são cantados seus pontos e como única vez do calendário religioso, os tambores sagrados do terreiro Xambá: os *ingomes*, tocam os padrões rítmicos do universo musical do culto da jurema para acompanhar os pontos das entidades caboclas: toques de *macumba* e *coco*.

4.4. A jurema no *Ilê Axé Oyá Meguê*: espacialidades e territorialidades do sagrado

A delimitação de territórios sagrados ilustra como as questões espacialidade e de temporalidade no terreiro *Ilê Axé Oyá Meguê* são fundamentais para o bom funcionamento do terreiro.¹¹² Sob esta perspectiva limítrofe, a forma julgada ‘correta’ e tradicional de cultuar tanto os orixás, como as entidades da jurema consiste primeiramente, na separação espacial dos cômodos, dos objetos sagrados, dos instrumentos musicais e tudo o mais que for referente a ambos os cultos:

Espaço e tempo são categorias que antecedem ‘as ideologias e ‘as concepções de mundo, variando com as sociedades ‘as quais correspondem.’”

¹¹² MOTTA (2005, p. 281) faz uma importante constatação em sua extensa trajetória de pesquisa sobre o tema: de que a forma “clássica” de religião africana em Recife, apontada pelos autores clássicos na realidade correspondem a uma minoria (15% no total), enquanto que cerca de 60% dos terreiros se dedicavam à prática da jurema. Logo, esta não consiste numa particularidade do terreiro Xambá. BRANDÃO e RIOS (2001, p. 178) destacam que” mesmo nos terreiros de xangô tradicionais do Recife, alguns dos quais sem nenhum espaço ritualmente constituído para cultuar os espíritos da jurema, estes reaparecem nas residências dos filhos-de-santo ou em terreiros afiliados (para os filhos que alcançaram a senioridade e abriram casas), recebendo culto de diversas formas.”

(...) Espaço e tempo são categorias sociais pertencentes a um determinado tipo de civilização (ORTIZ, 1996, p. 54 e 57).

No âmbito de um mesmo culto, no caso da jurema, mesmo dentro de um mesmo cômodo onde todas as entidades estão reunidas, existe a separação espacial que é estabelecida internamente. O mesmo acontece na parte dos orixás, onde nos grandes terreiros cada orixá possui o seu *Ilê*, a sua morada, que é uma pequena casa construída para cada um separadamente, onde são ofertadas as suas *obrigações*. Porém, nos terreiros de médio e menor porte, como é o caso do Xambá, todos os orixás ficam num mesmo *peji*, ou seja, num mesmo quarto de santo onde estão os ‘assentamentos’ de todos os orixás, desde Exu a Orixalá, seus objetos sagrados, aguidás, quartinhas, etc. Contudo, estes ‘assentamentos’ estão devidamente separados de forma a reforçar a separação entre as divindades africanas. As entidades da ‘direita’ são separadas das entidades da ‘esquerda’, mesmo que, na ausência de espaço, as entidades sejam separadas em diferentes níveis de um mesmo cômodo, como quando seus objetos sagrados estão dispostos diferentemente numa estante, por exemplo. No chamado ‘assentamento’, onde ficam as representações das entidades e por isso, representam os lugares sagrados onde são ‘arreadas’ (ofertadas) os sacrifícios, as entidades são dispostas literalmente (espacialmente) à esquerda, como exus, pombagiras, mestres e mestras, e direita, caboclas(os) e pretas(os)-velhas(os). Mas geralmente, não se utiliza o mesmo cômodo como assentamento comum de entidades de ‘esquerda’ e entidades de ‘direita’, então, geralmente se tem no mínimo um segundo cômodos para os assentamento de caboclas(os) e pretas(os)-velhas(os), visto que estas(es) não ‘recebem’ álcool em suas oferendas.

Embora o culto da jurema seja vetado espiritualmente pelos orixás deste terreiro, o segundo cômodo reservado as entidades da ‘direita’, fica no próprio prédio do terreiro, onde também (e principalmente) estão ‘assentados’ e são cultuados os orixás. Ao final, esta é uma prática que não é exclusiva do terreiro Xambá, mas que é comum a muitos outros terreiros de culto aos orixás, mesmo aqueles que se dizem mais ortodoxos:

Alguns juremeiros depositam oferendas no quarto dedicado às entidades da Jurema. Este quarto está sempre em local de pouco destaque do terreiro, e tem dimensões menores que as do quarto principal dedicado aos orixás (PINTO, 1995, p. 30).

Sobre a questão temporal é interessante perceber como os calendários religiosos do culto da jurema e do culto aos orixás estão intimamente relacionados de forma que sejam separados, afirmando assim a idéia de pureza na ‘parte do orixá’ que não tem álcool e da jurema, que utiliza álcool tanto na realização de suas cerimônias, como na liberação do mesmo para as pessoas presentes. No *Ilê Axé Oyá Meguê* os orixás se situam à direita,¹¹³ pois são divindades relacionadas à ancestralidade africana que são ‘puras’ e ‘limpas’ pois não toleram o álcool nem a fumaça em suas cerimônias e não se comunicam verbalmente com suas(eus) filhas(os); as entidades da jurema se situam à esquerda, pois tem em seu panteão entidades completamente humanizadas, que se comunicam em língua vernácula e que ontologicamente são fruto de integração, por serem brasileiras, negando qualquer possibilidade de pureza em sentido estrito. Por fim, em sua maioria, as entidades da jurema integram o álcool e a fumaça às suas práticas religiosas, sendo ambos elementos julgados como ‘impuros’, ou que, pelo menos, afetam diretamente a idéia que o povo-de-santo comumente possui sobre pureza e elevação espiritual, onde estão em choque os parâmetros de matrizes africanas e aqueles indígenas.

No terreiro *Ilê Axé Oyá Meguê*, exceto em janeiro e maio coincide de ter cerimônias de jurema e as dedicadas aos orixás. Os demais meses intercalam o calendário religioso dedicado à ‘parte dos orixás’, de forma que nunca coincidam as obrigações de jurema com as festas públicas dedicadas aos orixás. O calendário religioso da jurema é o seguinte:

¹¹³Inclusive em termos de organização espacial.

Calendário Religioso	
Janeiro	caboclos e caboclas
Março	pretas-velhos e pretas-velhas
Mai	mestres e mestras
Agosto	exus e pombagiras
Novembro	Algumas casas oferecem festa para suas(eus) mestras(es), caso não tenham feito no mês de março.

No culto da jurema janeiro é mês de caboclos(as), mas, no terreiro Xambá, ou *Ilê Axé Oyá Meguê* também tem festa pra Obaluaiê e Toque de Balé pra Iansã de Balé. Maio é mês de pretos(as)-velhos(as) e também de Iemanjá.

Em relação a ambos os calendários tanto ‘da parte do orixá’, como da ‘parte da jurema’ dá pra se perceber que a maioria das festas dos dois cultos não coincide, e se coincidir, acontecem em dias diferentes e espaços sagrados diferentes, pois nada para orixá (exceto pra Exu) pode ter álcool ou fumaça:

Calendários:		
Meses	Jurema	Orixás
Janeiro	Caboclos e caboclas	Amalá de Xangô, Toque de Obaluayê e Toque de Balé (pra Iansã de Balé)
Fevereiro		Toque de Oxum
Março	Mestres e mestras	
Abril		Toque de Ogum
Mai	Pretos-velhos e pretas-velhas	Toque de Iemanjá
Junho		Toque de Xangô
Julho		Toque de Orixalá e Nanã
Agosto	Exus e pombagiras	Obrigação dos homens pra exu
Setembro		Toque de Beji
Outubro		Toque do Inhame
Novembro	Mestres e mestras	
Dezembro		Toque de Iansã

Sem dúvida, pois ao final, é a idéia de pureza que norteia a relação entre ambos os cultos tanto a questão da espacialidade, como na questão da temporalidade. Porém, embora

haja esta separação espacial e temporal, as mesmas pessoas transitam em ambos os territórios sagrados e, mesmo que algumas pessoas afirmem que não se envolvem diretamente com o culto da jurema, dizendo até não gostar ou se identificar com o culto, estas mantêm algum tipo de relação com o culto. Isto pode ser constatado na fala de algumas pessoas que entrevistei, assim como no fato de que, algumas vezes estas diziam não ter nenhum tipo de envolvimento ou sequer apreciar o culto, mas, na prática, iam às giras, vestiam as cores das entidades e se consultavam com as mesmas:

Eu nunca dei obrigação na jurema. **Já fui acender vela na jurema a conselho de minha mãe**, mas na verdade eu não vou. Pra ser sincero, eu tenho mais consciência que pra mim tem uma força muito grande à minha volta. **Eu tenho uma ligação muito forte com minha avó, que tinha ligação com a jurema.** Inclusive, o povo fala que o mestre dela era o primeiro a chegar no corpo, logo de manhã, e só ia embora no final, até a noite. Minha avó gostava muito do côco, foi o mestre dela, junto com o mestre da minha tia, Laura, que criou a festa da pata, que é em novembro, que é uma coisa peculiar da Xambá, que minha tia diz que eles quando baixaram ficaram conversando entre eles que só tinha festa mês de março e agosto, que era festa de pomba-gira e exu e depois não tinha nada pra fazer. Aí eles criaram a festa da pata. Nessa festa, come-se caranguejo e se canta pra a jurema. E até após o falecimento delas, a festa continuou e as entidades vêm. Foi importante de tal maneira que outras casas hoje celebram o dia da pata.(Antônio)

A fala de Antônio ilustra como o trânsito é uma dinâmica constante entre ambos os universos do orixá e da jurema, visto que este filho-de-santo do Xambá não considera adepto do culto da jurema. Contudo, este não nega a importância do culto, e de algum modo, faz pequenos procedimentos dentro dos parâmetros religiosos desta, seja por respeito aos conselhos de entidades ou de parentes que praticam a jurema.

As falas a seguir demonstram como a jurema cumpre um papel fundamental tanto pra a história do terreiro Xambá, como para vida de filhas e filhos-de-santo:

Importância da jurema pro Xambá:

“A jurema é de matriz brasileira mesmo. Mesmo quando a jurema fala na questão dos pretos-velhos, ela não fala dos pretos-velhos que vêm da África: “Salve os pretos-velhos que vêm da Bahia...” (trecho que ponto de preto-velho). Até mesmo quando ela fala dos negros, são os pretos-velhos, são as pretas-velhas, são africanos que vieram embora, tem alguns pontos que cantam a África, que vieram da África, coisa e tal. Mas ela sempre faz referência maior à Bahia. Como se aquilo ali fosse uma religião baiana. (...) Então eu acredito que a jurema é uma coisa totalmente brasileira. De matriz brasileira.” (Pai Ivo)

“Eu acho que foi mais aquele tipo de influência, de convivência. Por que naquela época, a gente não discutia, quando criança. Tinha que acompanhar os pais, podia ser a reunião que fosse. Eu aprendi com ela, papai, na convivência. (...) foi uma coisa assim, que a gente não tinha opção de escolha. Foi o costume. Eu não tive escolha de religião. Mas tive o privilégio de seguir a religião dos meus pais.” (Socorro)

“A importância da minha Jurema foi que, a bem dizer, abaixo de Deus a minha jurema que me criou porque eu não tive mãe, meu pai, a bem dizer, me abandonou pela minha madrasta. E era meu mestre que ficava comigo, noite e dia me criando. Então esse mestre significa pra mim, abaixo de Deus, meu pai que eu não tive em vida. Porque minha mãe eu não conheci. Ela morreu antes de eu fazer um ano. Não tenho nenhuma lembrança dela. Fiquei com meu pai e uma madrasta. Essa minha madrasta me deixou com muitos sinais, de queimadura e tudo. Ela judiou muito de mim. Foi aí que eu disse, eu posso passar o que eu passar na minha vida eu nunca abandono meu mestre. Eu posso abandonar tudo. Já tive vontade de jogar tudo pro ar. Não os espíritos, sim as pessoas. Porque não há compreensão nem amor. Eu acho que isso aqui é amor, porque nenhum é maior nem menor e que a gente tem que entender uns aos outros. Então isso não existe na nossa religião. Existe muita falsidade, muita maldade. Eu adoro minha religião. Eu só queria que houvesse mais harmonia.” (Maria)

“Eu era muito pequena, na época, me lembro algumas coisa, fiquei na esteira,, vesti roupa branca, dei obrigação a caboclo, a mestre. Algumas coisa me lembro. Aí depois renovei com outra pessoa. Depois minha mãe afastou, porque antigamente era proibido criança participar. Foi até uma surpresa pra ela. Porque antigamente criança não entrava em salão, nem de candomblé, principalmente em umbanda, ai não entrava mesmo. Fiz mais pela necessidade. ” Era escondido, depois, com treze pra quatorze anos, comecei a me manifestar e não dava mais pra esconder, e fiquei dando obrigação. (Margarida)

“Aí quando foi na minha saída de caboclo, eu não sei por que ele veio numa vibração muito grande. Eu estava pesando 49 quilos. Eu passei 45 dias em cima da cama por que eu não queria fazer ele, e caboclo quando bate, bate mais do que orixá, viu. Por que isso aqui, minhas pernas, da doença de ficar com a perna preta, ‘brea maldita.’ E era flechada daqui pra cá. Aí eu me revoltei e comecei a xingar e era aí que eu levava flechada mesmo. Só fiquei boa quando fiz. E minha mãe disse: faça o caboclo dela senão ela se passa. E é por isso que eu tenho muito respeito. Por que é assim, minha filha. O povo diz assim: ah, umbanda não tem muita força, jurema?! Que nada! Só tenho é o santo mesmo. Vê se o povo do Xambá não cultua a jurema. Não vive constantemente. Mas que eles cultuam, cultuam.” (Luzia)

“A jurema é importante na minha vida por que me traz uma paz muito grande. Me conforta. Me ajuda muito. Me lembra das coisas ruim como assalto, coisa de morte, acidente, essas coisas. A gente que tem confiança na jurema, que confia nos mestres, nos caboclos, nas entidades da jurema, a gente sente que ta fazendo bem ao próximo. Eu adoro a jurema. Amo a jurema de paixão. Geralmente o orixá é em primeiro lugar, mas eu tenho a jurema como uma coisa minha. Uma coisa muito boa, bonita, boa de se trabalhar. Graças a Deus eu tenho meu orixá, a minha defesa dele, mas eu tenho o meu encanto na jurema.” (Pedro)

“É importante trabalhar com a direita e esquerda pra defender a casa. É uma coisa boa. Importância de saber trabalhar certo, com fé e acreditar: trabalhar com a verdade, não com a mentira.” (Joaquim).

“Olhe se eu disser pra você que não tem importância eu estou mentindo, agora se eu disser que tem, aí eu não vou dizer a você que tem um porque, porque eu sei que tem uma importância porque desde que a gente cultua dizem que ela não deixou, por que podia deixar os filhos- de- santo dela sem jurema, acabar e ela não trazer pra cá, aí se ela não trouxesse a casa pra cá eu ia achar que não tem importância, mas já que ela trouxe eu acho que tem uma importância e tanto. Principalmente agora, com a quantidade de juremeiros maior porque antigamente o pessoal nosso, do Xambá, fazia o santo primeiro pra depois fazer a jurema, hoje o pessoal já vem com a jurema pronta. Para o Xambá principalmente, eu acho que foi muito importante a jurema vir pro Xambá. Agora de que maneira assim a importância eu não sei explicar, mas que é importante

pra nós do Xambá está sendo importante. Pode até não ser pra outros filhos do Xambá, mas eu falo por mim.” (Paulo)

“É uma importância muito grande. Eu já me dei muito bem com assuntos da Jurema, muitas coisas. Hoje eu acendo minhas velas, peço muita luz ao meu guia. E vou na jurema e peço aos mestres também pra iluminar minha casa... Hoje em dia o pessoal é assim: vem aqui no Xangô, dá uma obrigação aí amanhã cai doente e diz “eu não devia ter dado aquela obrigação, não devia ter ido lá”. Mas não é assim, a gente tem uma carne humana, a gente tem que adoecer também e a gente tem que morrer na terra. Eu digo sempre, eu tenho paciência porque eu passei dez anos ou mais pra fazer essa casa, com toda dificuldade. Eu disse “só quem pode me dar alguma coisa são vocês daqui e do outro lado, pra eu ter onde encostar minha cabeça. Pra eu ter meu buraco.” porque não é minha, é de vocês.” (Zélia)

“Tudo é válido. A gente tem que aceitar os dois lados. Abraçar os dois e respeitar cada um do seu jeito.”

“eu respeito os dois. Do mesmo jeito que eu faço pra um, eu faço pra o outro com o mesmo respeito.” (Laura)

“A gente ta lutando pra ter igualdade.”

“Eu acho pura ignorância. Não pode haver divisões.” (Laura)

“Acho os dois a mesma coisa. Até por que iniciei nos dois ao mesmo tempo. Se bem que no orixá é mais forte que tem o santo dono da cabeça, mas na jurema tem minhas cabocla. É tudo muito importante. Faz um pouquinho de um lado, do outro.” (Glória)

“Primeiramente me levaram à jurema. Minha irmã me levou à jurema. Mas só que a jurema disse logo: “a gente não pode botar a mão nele, enquanto ele não cuidar do outro lado.” O outro lado é o quê, é o orixá. Então a primeira obrigação eu dei pro orixá, depois eu dei pra jurema. Geralmente quem começa na jurema, faz primeiro a jurema, e quem começa no orixá, faz primeiro no orixá. Mas como o orixá, é nosso guia de frente, a cabeça, ele não pode ficar em segundo plano. Ele é primeiro plano. Isso acontece das pessoas começarem pela jurema e fazer logo a jurema. Mas, de acordo com nossos ensinamentos, a gente sabe que o guia da frente é o orixá, a cabeça é que tá em primeiro lugar, é quem comanda o corpo, então a cabeça é o orixá.” (Marco)

Se pensarmos na perspectiva da ambiguidade e, ao invés de ressaltar o fato de que jurema ocupa um lugar por vezes considerado menor, e ressaltar o fato de que embora o terreiro seja dedicado em grandes proporções ao culto aos orixás, este não deixa de realizar as *obrigações* de jurema:

Desse modo, não podemos entender a jurema como uma forma secundária da religiosidade ou prática mágico-religiosa-curandeirística. Embora não possua ela uma existência autônoma, ou seja, ela apareça quase sempre relacionada a outras formas religiosas como o xangô e a umbanda, vemos a jurema como tendo uma importância fundamental dentro dessas formas de religiosidade. (BRANDÃO e RIOS, 2001, p. 178).

No Xambá embora as *obrigações* sejam por vezes concebidas como ‘menores’, por outro lado, não deixarão de ser realizadas enquanto houver pessoas do terreiro que participem dos dois cultos e não tenha se afiliado a nenhuma outra casa de jurema. Conseqüentemente, o calendário religioso da jurema já integra parte da história da casa, dado importante para

entender as questões sobre a estruturação religiosa da jurema no Xambá e sua importância que, num contexto mais geral do Nordeste, podemos observar que:

O Catimbó, no Nordeste do Brasil, permanece inalterado na confiança popular, espalhando receitas vegetais, fazendo “despachos”, tecendo amor, provocando morte. Macumbas e Candomblés, sonoros de danças, músicas, festas de iniciação atraindo povo e ampliando prestígio, levando suas melodias e ritmos aos microfones, seus babalorixás dando conversa nos jornais, com fotografias nas revistas e livros, não fazem recuar o velho Catimbó, clandestino, humilde, obstinado na sua existência secular. (CASCUDO, 1978, p. 19)

4.5. A jurema no universo dos orixás

O povo-de-santo guarda a memória de Mãe Biu como referência fundamental para a continuidade da tradição do Xambá enquanto comunidade religiosa negra. Após o falecimento da *ialorixá* em 1993, o terreiro passou a ser dirigido pelo seu filho consanguíneo Adeildo Paraíso, Pai Ivo. Pela primeira vez um babalorixá assumia a liderança do terreiro, mas isto é explicado pelo fato de Pai Ivo ser filho espiritual do orixá feminino Oxum. Logo, na perspectiva êmica, a tradição feminina continua.

Juntamente com Mãe Tila, que assumiu o cargo de *ialorixá* à época, Pai Ivo deu prosseguimento aos preceitos desta nação. Após o falecimento de Mãe Tila em março de 2003, o *babalorixá* passou a dividir as responsabilidades do terreiro e do culto com outra tia materna, Dona Lourdes (de Iemanjá), seu Maurício (de Xangô), que é filho de Dona Lourdes, e Dona Nair (de Oxum). Contudo, Maria do Carmo (Cacau de Iansã) é a pessoa responsável pelo andamento de praticamente todo o funcionamento do terreiro, cuidando desde a parte burocrática e administrativa à compra de bichos para as obrigações e por fim, a organização das obrigações e toques, agendamento de jogo de búzios, etc.

Logo a hierarquia do terreiro *Ilê Axé Oyá Meguê* é a seguinte:¹¹⁴

¹¹⁴ O principal cargo é o de *babalorixá*. Os demais servem como auxiliares às atividades deste. Como a *ialorixá* e a madrinha já são senhoras de idade avançada (mais de 70 anos), estas não atuam no terreiro com a mesma intensidade que o *babalorixá*, o padrinho e a *iabá*.

1. Babalorixá – Adeildo Paraíso - Pai Ivo (Oxum)
2. Ialorixá – Maria de Lourdes da silva - Dona Lourdes (Iemanjá)
3. Padrinho – Maurício César da Silva - S. Maurício (Xangô)
4. Madrinha – Nair Francis Paraíso (Oxum)
5. Yabá – Maria do Carmo Oliveira - Cacau (Iansã)

Na parte do culto da jurema do terreiro Xambá Pai Ivo está à frente, sendo padrinho de jurema de várias de suas filhas-de-santo que têm suas próprias casas de jurema. Acontece também destas madrinhas de jurema serem madrinhas de outros filhos-de-santo do terreiro Xambá que freqüentam suas casas de jurema. Se a casa tiver à frente uma madrinha, como é o caso da maioria das casas pesquisadas, o padrinho atua como um auxiliar para assuntos espirituais e práticos para o andamento da casa e do seu calendário de atividades religiosas, por menor que esta casa seja. Só existem dois padrinhos de jurema no universo das casas de filhas-de-santo do terreiro Xambá e somente um deles tem madrinha de jurema, a quem consulta. O segundo padrinho certamente não realiza todas as atividades sozinho. Este conta com a ajuda de várias mulheres de sua família para dar conta do seu terreiro, porém, espiritualmente ele, sob a tutela de suas entidades, é o único responsável pelas atividades e decisões a serem tomadas no terreiro e em relação a seus afilhados e afilhadas espirituais. A hierarquia religiosa do culto da jurema é basicamente a seguinte:

1. Madrinha de jurema – sacerdotisa responsável pelo culto.
2. Padrinho de jurema – sacerdote responsável pelo culto.

No Xambá, em relação à música, é Pai Ivo quem atua hoje como principal solista nas cerimônias dedicadas aos orixás. É ele quem abre e fecha os toques públicos, dividindo seu papel de solista com seu irmão mais novo Ailton Paraíso (que também é juremeiro) e também com Sandro Paraíso que é primo e *ogã* do terreiro. Trabalhei muito com Sandro durante o mestrado. Foi ele quem me ensinou os toques e toadas de Iansã, pois, apesar de

jovem (cerca de 24 anos), cresceu no terreiro e possui um extenso conhecimento musical que exerce na qualidade de ogã, cantando e tocando para os orixás. Sandro não se considera juremeiro, mas também conhece muito bem os pontos das entidades da jurema e os padrões executados pelos tambores ilús. Como várias pessoas do terreiro Xambá, ele próprio, embora não se considere adepto, frequenta as giras de jurema e muitas vezes também toca e canta nas mesmas. Na parte dedicada aos orixás as mulheres não atuam como solistas nas cerimônias públicas, nem estão autorizadas a tocar os tambores sagrados. Na parte da jurema não há a presença de tambores naquelas obrigações realizadas no terreiro Xambá. Contudo, em casas em que há a presença de tambores, as mulheres podem tocá-los. Independentemente da presença dos tambores, na jurema as mulheres atuam como solistas de forma muito mais significativa, assim como tocam as maracas.

É interessante ressaltar o fato de que as mesmas pessoas transitam de um universo religioso e musical ao outro. Contudo, o povo-de-santo do *Ilê Axé Oyá Meguê* não considera que este terreiro seja de jurema, pois não há cerimônias públicas para as entidades deste culto. É no culto da jurema onde vi transitar várias mulheres como lideranças religiosas, tendo uma participação musical mais intensiva quando comparada ao universo dos orixás deste mesmo terreiro. Foi numa obrigação de jurema que vi pela primeira vez mulheres cantando como solistas, ‘puxando’ os pontos dedicados as entidades e também tocando os tambores sagrados, os ilús, ainda que estas correspondam a uma minoria.

Diferentemente dos divinizados orixás, algumas das entidades femininas da jurema são extremamente humanizadas e ‘sexualizadas’, seja no fato de serem consideradas assexuadas, como é o caso das infantis caboclinhas e das velhas pretas-velhas, como, por outro lado, terem na sexualidade um traço extremamente marcante, como é o caso das mestras e das pombagiras que, em sua maioria, foram prostitutas quando em vida. Aqui temos uma dicotomia muito clara entre pureza e transgressão, ‘direita e esquerda’. Contudo, em todos os

casos, mesmo sendo de ‘esquerda’, as entidades femininas detém o poder da cura e do conhecimento sobre a ‘ciência sagrada’ da jurema e mesmo que estas sejam renegadas por muitas pessoas que não se envolvem com o culto, representam figuras de poder, sendo respeitadas e temidas. Conseqüentemente, as mulheres que participam da jurema, se vêem também poderosas, sentido-se fortalecidas pelo contato com o divino e negociando o seu lugar de marginalização de uma forma geral no contexto social onde estão situadas, onde a maioria é proveniente de classes econômicas desfavorecida.

Em relação à estrutura do culto da jurema em si e sua viabilização, além da relação entre gênero e música em seu contexto, um aspecto importante que me chamou a atenção foi que neste há uma maior flexibilização em relação à realização das cerimônias e da performance musical em relação ao culto aos orixás do terreiro Xambá. Além da predominância da liderança religiosa feminina, é também possível encontrar mulheres tocando os tambores sagrados nas festas públicas que ocorrem em outras casas de filhas-de-santo do terreiro Xambá, pois, como já foi mencionado, no próprio Xambá, as cerimônias de jurema são realizadas secretamente e também não têm a presença do trio de tambores chamados *ilús*. Esta flexibilização está relacionada a uma série de questões estruturantes do culto e que se estendem à sua música, fazendo emergirem questões ligadas à música, relações de gênero e também à sexualidade.

Assim como sua fundadora Maria Oyá, a sua sucessora Mãe Biu tinha um envolvimento com o culto da jurema, legando a filhos e filhas a concepção de que para viver bem é preciso trabalhar com os dois ‘lados’ da vida e do sagrado. Este sagrado assim como na bruxaria, está intimamente ligado à natureza, à ciência das ervas e aos conhecimentos ‘outros’ não oficiais e que foram por tanto tempo perseguidos, sendo até hoje de certo modo, marginalizada e por isso, realizada discretamente no âmbito de terreiros tradicionais de candomblé. Conseqüentemente, o ‘desprestígio’ por vezes gozado pela jurema se estende a

suas representantes femininas que compõem a maioria na liderança do culto. Das dez casas abertas por pessoas que também cultuam os orixás no Xambá, oito têm mulheres como lideranças religiosas. Por outro lado, nos recônditos do sagrado, a participação masculina goza de um status, sendo muitas vezes indispensável à manutenção da tradição, elaborando assim um conflito de poderes religiosos entre ambos os sexos que também se estendem ao âmbito musical e precisam ser avaliados para o alcance de uma compreensão mais abrangente a respeito do culto.

O universo do culto da jurema oferece mais espaço as mulheres, se compararmos ao universo do candomblé, onde existem cerimônias exclusivamente realizadas pelos homens onde a presença feminina é vetada. Como por exemplo, de cerimônias exclusivamente masculinas na parte do orixá temos a obrigação de Balé que ocorre principalmente em janeiro e é dedicada a Iansã de Balé, a rainha dos eguns (mortos) e a obrigação dos homens em agosto, dedicada a exu, onde apenas os homens participam, ainda que as mulheres sempre estão presentes e embora não entrem no recinto onde ocorram as obrigações, ficam à porta respondendo aos cantos puxados pelo babalorixá. Sem dúvida elas têm uma participação fundamental na cerimônias, seja como audiência, seja como coro. Tanto na ‘parte do orixá’, como na ‘parte da jurema’, o coro feminino, que desempenha um papel musical fundamental e é composto majoritariamente por mulheres, mas não é considerado como coro propriamente, pois não canta, ‘responde’. Só é considerado cantor, ou cantora o(a) solista, e, no Xambá as pessoas que desempenham esse papel são homens. Este são alguns dados que indicam uma mudança nas práticas e relações de gênero no terreiro a partir da sucessão da ialorixá Mãe Biu, por seu filho Pai Ivo, mas que não podem ser necessariamente observadas como decorrentes de uma ação direta do mesmo, visto que ele próprio sempre ressalta que não tem problema que as mulheres toquem. Contudo, em termos gerais, não deixam de configurar uma perda do poder feminino. No domínio do sagrado o corpo feminino é vetado em vários

momentos pelo fato da mulher menstruar. Esta só poderá participar do culto de uma forma mais global quando passar a ser considerada ‘homem’, ou seja, alcançar a menopausa.

No terreiro não são realizadas as cerimônias públicas (*giras*), mas apenas as *obrigações*, e estas envolvem apenas uma pequena parcela de adeptas(os). Também não são realizadas cerimônias de iniciação religiosa no culto da jurema. Contudo, em 2006 presenciei um *oborí de caboclo* da neta de uma das juremeiras do terreiro, que à época tinha apenas sete anos de idade. Este foi considerado um caso especial e que pôde ser realizado no terreiro devido ao fato da parte de entidades caboclas ser considerada como ‘pura’ e ‘limpa’. No Xambá, em geral não são feitas cerimônias de jurema, além das obrigações. Nas demais casas de jurema, a depender do porte são feitas as cerimônias de iniciação, e todos os processos que de algum modo se assemelham ao universo do xangô (dos orixás):

Características e estrutura do culto da jurema

Estrutura da religião

1. Iniciação – oborí ou benfeitoria de caboclo – geralmente é o primeiro a ser feito, ainda quando criança. Este se assemelha ao oborí do orixá, em que se oferta o animal à entidade e o sangue é utilizado na cabeça (*ori*) como elemento purificador e fortalecedor, estreitando laços com a entidade. Só pode ser feito para as entidades guias, da direita.

2. Juremação e tombamento de jurema – faz parte de um procedimento relacionado à esquerda. Em que se faz ou não a *curiação*, a incisão da semente da jurema na pele da(o) inicianda(o). Normalmente nas casas não se faz este procedimento, pois no Xambá não se adota a curiação nem mesmo na parte dos orixás. Contudo, há o tombamento com a queimadura de cigarros ou charutos utilizados como elementos purificadores das entidades mestras. O tombamento é feito pelas entidades mestras.

3. Bebida sagrada - A ingestão da bebida jurema é fundamental ao tombamento, que integra o processo de juremação como um todo. Esta é uma das responsáveis para o estabelecimento do contato com o divino.

4. A “ciência” do cachimbo – engloba as ‘cachimbadas’ feitas pelas entidades. Esta pode ser considerada como uma importante prática performática das entidades. Segundo BRANDÃO e RIOS (2001, p. 173) “tal ciência é dada através do sopro invertido do cachimbo, onde a fumaça é jogada pelo tubo do mesmo, diretamente sobre a pele do braço do iniciante, até que o calor queime o local.”

5. Morte – quando a pessoa morre, a entidade que vai decidir o que deve ser feito com os seus pertences. Se devem ser despachados ou algo deve ser guardado. No entanto, não existe cerimônia fúnebre da jurema.

A seguir algumas falas de madrinhas e afilhados de jurema explicam como se procede na parte da jurema:

Aqui só faz obrigação, não faz reunião. Então só vai cantar pra aquela entidade que ta recebendo a obrigação. Aí não segue aquela seqüência. Aqui só dá obrigação pra Exu, pomba-gira, mestres e mestras” portanto só canta para eles.

Na casa dela também não bate, pro causa de sua santa, que não permite. (Margarida, madrinha de jurema)

É quase idêntico ao *obori* do orixá. A pessoa fica dentro do *gongá* em reclusão. Ela (sua neta) ficou três dias de reclusão.¹¹⁵

Passa o tempo de reclusão no terreiro, volta pra casa e fica em casa. Se trabalhar, vai exclusivamente ao trabalho mas volta diretamente pra casa. Usa a cor da entidade. No caso do (a) caboclo (a) é branco. Não pode ter relações sexuais, nem beber. Caboclo é uma corrente de limpeza. É uma corrente limpa. (Margarida, madrinha de jurema).

O caboclo é quem pede. Se você tem um caboclo e seu caboclo desce, aí pede a benfeitoria, que chama-se benfeitoria de caboclo, aí ele pede. Aí o filho, se tiver na condição de fazer (financeira), ele vai comprando as coisas, vai guardando, até chegar um certo mês que ele diz: agora eu já posso fazer. Aí ele faz. (Pedro, padrinho de jurema).

¹¹⁵ Geralmente na casa de Dona Margarida, que é uma das casas de jurema mais antigas entre as do Xambá, fica-se 21 dias de reclusão. Não exclusivamente na casa (terreiro), mas 7 dias dentro deste e o restante em casa (residência) de resguardo.

4.6. *As juremeiras da nação Xambá*¹¹⁶

Esta parte é dedicada às histórias de vidas e falas das mulheres e de alguns homens juremeiras(os) do terreiro Xambá. A idéia é apresentar estas pessoas em primeira voz, elaborando um diálogo entre estas falas e a história da prática do culto da jurema no seio do terreiro Xambá. É importante ressaltar que, embora a jurema enquanto culto seja concebida como complementar ao culto aos orixás, não deixa de representar uma prática religiosa indispensável tanto para a história do terreiro, como para as(os) filhas(os)-de-santo do mesmo.

A fala de Luzia abaixo narra a importância da jurema pra vida desta madrinha de jurema. Esta também elucida muito bem o fato de que, mesmo para aquelas(es) que de algum modo negam qualquer tipo de relação com o culto da jurema no terreiro Xambá, seja por um discurso moralista ou mesmo por falta de envolvimento ou identificação, na maioria dos casos, têm sim, alguma relação com o mesmo, mesmo que esta seja mínima, como ter um “copo virgem”¹¹⁷ dedicado para uma entidade, por exemplo:

Aí quando foi na minha saída de caboclo, eu não sei por que ele veio numa vibração muito grande. Eu estava pesando 49 quilos. Eu passei 45 dias em cima da cama por que eu não queria fazer ele, e caboclo quando bate, bate mais do que orixá, viu. Por que isso aqui, minhas pernas, da doença de ficar com a perna preta, ‘brea maldita.’ E era flechada daqui pra cá. Aí eu me revoltei e comecei a xingar e era aí que eu levava flechada mesmo. Só fiquei boa quando fiz. E minha mãe disse: faça o caboclo dela senão ela se passa. E é por isso que eu tenho muito respeito. Por que é assim, minha filha. O povo diz assim: ah, umbanda não tem muita força, jurema?! Que nada! Só tenho é o santo mesmo. Vê se o povo do Xambá não cultua a jurema. Não vive constantemente. Mas que eles cultuam, cultuam. (Luzia, 21.05.2006)

Na prática do culto da jurema, as mulheres além de serem mais velhas que os homens que têm casas abertas, praticam o culto da jurema há mais tempo, tendo sido iniciadas no culto também há mais tempo que os homens. Os quatro homens são abordador squi por que são padrinhos de jurema ou por que possuem clientes que recebem com suas entidades

¹¹⁶ Todos os nomes utilizados aqui são pseudônimos para manter a privacidade e preservar a imagem das pessoas entrevistadas.

¹¹⁷ Termo que é muito utilizado para copo novo.

religiosas. Diogo é o único padrinho que tem sua casa de jurema aberta, com calendário religioso e afilhadas(os) para cuidar espiritualmente. Dos outros três, José acompanha sua esposa que desde quando a conheceu já era madrinha de jurema e dava consultas com suas entidades espirituais.

A madrinha¹¹⁸ de jurema atua como sacerdotisa, é responsável pelo culto, pelo cuidado com as entidades e com suas(eus) afilhadas(os) que vêm até ela e suas entidades religiosas para obter tratamento espiritual e terapêutico. Esta tem um alto conhecimento sobre a manipulação do sagrado, da ‘ciência’ da jurema através da utilização de ervas para o preparo da bebida sagrada jurema, de banhos medicinais, defumações, oferendas, sacrifícios, etc. A madrinha também tem um grande conhecimento sobre o extenso repertório musical das entidades religiosas, conduzindo tanto as sessões chamadas de *mesa branca*, como as festas dedicadas às entidades, as *giras* de jurema. No entanto, seguindo a hierarquia religiosa, nas casas relacionadas ao terreiro Xambá, por mais que as madrinhas tenham conhecimento, queiram e possam realizar determinadas *obrigações*, enquanto mulheres estas têm de ter um ‘padrinho’ de jurema para executar preceitos proibidos às mulheres. Os padrinhos, por sua vez, se forem os líderes espirituais da casa, como é o caso de Diogo, assumem as mesmas atribuições que a madrinha. Pedro tem um pequeno salão e recebe clientes, contudo, ele próprio é afilhado de Maria.

Quando me refiro as juremeiras do Xambá, falo especificamente daquelas que são madrinhas de jurema e que, juntamente com as entidades femininas deste culto, representam as protagonistas da minha pesquisa. Estas juremeiras são mulheres que praticam o culto há muitos anos. A maioria delas começou a receber suas entidades através da incorporação ou da irradiação ainda quando crianças, algumas vezes chegando à iniciação religiosa, por razões de força maior, como questões referentes à saúde, por exemplo. A atuação destas mulheres se

¹¹⁸ O termo madrinha e padrinho estão relacionados a uma referência católica que, por sua vez, reflete que a madrinha não é mãe, como é no candomblé. No entanto, na prática não há a diferenciação pois madrinhas, e também ou poucos padrinhos, desenvolvem uma relação de cuidado com suas(eus) afilhadas(os).

sobressaiu historicamente no discurso do povo-de-santo que considera o terreiro como eminentemente feminino. Essas mulheres participavam de todas as esferas da religião, inclusive na parte musical, sendo famosas como boas *ogãs*, além de detentoras do repertório musical dos orixás. A partir desta perspectiva, retomo a analogia entre estas juremeiras sacerdotisas e as mulheres acusadas de bruxaria como exemplo de mulheres ‘rebeldes’ da história: estas deveriam ser vistas como “mulheres envolvidas num revolta política independente. Durante dois séculos inúmeras mulheres foram queimadas em fogueiras pela Igreja pois a religião era a política daquele período” (FIRESTONE, 1970, p. 25-26).

Além do culto da jurema praticado no terreiro Xambá, no total são oito madrinhas e dois padrinhos de jurema que têm suas próprias casas (total de onze casas). Além destes, considero também quatro outro padrinhos que auxiliam algumas das madrinhas de jurema. A tabela a seguir consta de dados sobre as madrinhas e padrinhos de jurema e um pouco da trajetória religiosa de cada um(a) para a obtenção de um panorama geral de de suas histórias de vida e diferentes atuações religiosas.¹¹⁹

NOMES	IDENTIFICAÇÃO BÁSICA
1. Margarida	Branca, 53 anos, casada, dona-de-casa, moradora do bairro de Beberibe (bairro popular de Recife), classe média baixa, juremeira desde os 7 anos, filha-de-santo de Xambá (Oxum) há 30 anos.
2. Maria	Afro-indígena, 57 anos, dona-de-casa, casada, moradora do bairro de Águas Compridas (bairro popular de Olinda), classe média baixa, juremeira desde os 7 anos, filha-de-santo de Xambá (Oxum) há mais de 20 anos.
3. Benedita	Negra, 60 anos, costureira, moradora do bairro de Campo Grande (bairro popular de Olinda), classe média baixa, juremeira e filha-de-santo do Xambá (Iemanjá) desde criança. Tem casa própria de jurema há mais de 20 anos.
4. Laura	Negra. 68 anos. Foi costureira, hoje é dona-de-casa, moradora do bairro de Beberibe (bairro popular de Olinda), classe média. Juremeira desde criança, mais profundamente depois dos 10, incorpora orixá antes dos 15, filha-de-santo de Xambá desde a fundação do terreiro. Tem casa própria de jurema há apenas 3 anos. Filha de famosa juremeira. Uma das primeiras juremeiras do terreiro Xambá (Iansã).

¹¹⁹ Relembrando que exceto pelo babalorixá, todos os nomes são pseudônimos.

5. Luzia	Branca, 63 anos, secretária aposentada, moradora do bairro de Caetés (bairro popular de Paulista), classe média baixa, juremeira iniciada em 1978 anos, filha-de-santo de Xambá (Iansã) há mais de 20 anos.
6. Dalva	Negra, 50 anos, dona-de-casa, moradora do bairro de Beberibe (bairro popular de Olinda), classe média, juremeira há mais de 30 anos, filha-de-santo de Xambá (Iansã) há mais de 20 anos.
7. Socorro	Negra, 54 anos, cabeleireira, moradora do bairro de Beberibe (bairro popular de Olinda), classe média baixa, juremeira há 28 anos, filha-de-santo de Xambá (Oxum) desde que nasceu, iniciada em 1982.
8. Zélia	Negra, 81 anos, moradora do bairro de Beberibe, classe média baixa, juremeira contemporânea de Mãe Biu, filha-de-santo do Xambá (Iemanjá) desde que nasceu.
9. Pedro	Negro, 33 anos, prestador de serviços gerais, moradora do bairro de Beberibe (bairro popular de Olinda), classe média baixa, juremeira desde os 17 anos, filho-de-santo de Xambá (Odé) desde criança.
10. Joaquim	Negro, 32 anos, contínuo de um sindicato, moradora do bairro de Beberibe (bairro popular de Olinda), classe média baixa, na jurema e filho-de-santo de Xambá (Xangô) desde criança.
11. Diogo	Negro, 35 anos, desempregado, morador do bairro de Caetés (bairro popular de Paulista), classe média baixa, juremeiro há mais de 15 anos, filho-de-santo de Xambá (Ogum) mais de 10 anos.
12. João	Branco, cerca de 50 anos, oficial de justiça, moradora do bairro de Beberibe (bairro popular de Olinda), classe média baixa, passou a ser juremeiro há mais de 20 anos quando casou com sua mulher que é madrinha de jurema, filho-de-santo de Xambá (Iansã) também há mais de 20 anos.
13. José	Afro-indígena. Cerca de 45 anos. Mora no bairro de Beberibe. Classe média. Juremeiro há mais de 10 anos, filho-de-santo (Iemanjá) do Xambá há mais de 15 anos.
14. Pai Ivo	Negro. Cerca de 60 anos. Se aposentou como presidente do sindicato dos estivadores. Desde criança está na parte do orixá e da jurema, junto à sua mãe, ialorixá do terreiro Xambá por mais de 4 décadas. Filho de Oxum. Na jurema, é padrinho de casas de filhas-de-santo, mas não se considera juremeiro, não recebe entidades da jurema. Sua esposa é madrinha de jurema há muitos anos.
15. Paulo	Negro. 60 anos. Aposentado. Ogã do Xambá há muitos anos. Filho-de-santo do Xambá desde criança. Passou a frequentar jurema a partir dos 15 anos de idade. Filho de Xangô. Hoje atua como padrinho de jurema em algumas casas de jurema, mas de forma muito pontual.

Tem um aspecto interessante nesta tabela em relação aos aspectos religiosos: todas as mulheres juremeiras e também alguns dos juremeiros são filhas(os) de orixás femininos, o que

reforça o discurso sobre o feminino na jurema tanto em termos das entidades, como das mulheres juremeiras e daqueles homens que também se identificam com este universo feminino:

Juremeiras	Juremeiros
Iansã – 3 Oxum – 3 Iemanjá - 2	Iansã - 1 Oxum - 1 Iemanjá - 1 Xangô - 1 Odé - 1 Ogum – 1

Por outro lado, embora a participação religiosa e visibilidade femininas saltem aos olhos, a análise da tabela a partir de uma rápida perspectiva de raça e de classe mostra que em geral, ambos, mulheres e homens estão socialmente à margem, encontrando-se na base da pirâmide de distribuição de renda. Contudo, as mulheres ainda se encontram em situação econômica mais desfavorável em relação aos homens:

Juremeiras	Juremeiros
Branças – melhor situação – secretária ou dona-de-casa com um padrão de vida de classe média (salário do marido)	Afro-indígena, negro e branco - estão acima da média de poder aquisitivo em relação às mulheres: pesquisador, aposentado como presidente do sindicato dos estivadores e oficial de justiça.
Negras e afro-indígenas– costureiras ou cabelereiras	Negros - contínuo e outro prestador de serviços. O terceiro tem problemas de saúde e não exerce nenhuma atividade profissional remunerada.

Estes são dados que mostram o hiato entre o campo simbólico e do universo religioso, e a realidade dos lugares em termos sócioeconômicos destes sujeitos que não podem ser negligenciados para compreender relações de gênero no universo religioso da jurema no Xambá.

4.7. O Ilê Axé Oyá Meguê hoje: orixás, jurema, cultura e políticas públicas

Com a inserção de historiadores que passaram a ser filhos-de-santo no terreiro na década de 90, iniciou-se toda uma movimentação direcionada a políticas públicas. Estes elaboraram pesquisa, em primeiro lugar sobre “as origens” do Xambá enquanto nação teológica e étnica,¹²⁰ tendo inclusive entrado em contato com a embaixada dos Camarões, pois naquela região existem hoje muitas famílias com o sobrenome *chamba* ou *shamba* (LEAL, 2000).¹²¹ Dentre outras coisas, esta pesquisa buscou refutar a escarsa bibliografia existente que afirmava que esta era uma nação quase extinta (CACCIATORE, 1977, p. 263; PRANDI 1996, p. 66).¹²² Neste mesmo período vem também a necessidade de pesquisar sobre a história do terreiro, de suas *ialorixás* fundadoras. Se construiu toda uma narrativa sobre Artur Rosendo, o *babalorixá* que teria trazido os axés desta nação para Pernambuco, na década de 20.

Outra contrapartida importante para a comunidade foi que em 2000 foi fundado o “Memorial Severina Paraíso” em homenagem ao centenário de Maria Oiá (25/07/1900), aos setenta anos da inauguração do terreiro aberto por esta *ialorixá* (07/06/1930) e aos cinquenta anos da reabertura do terreiro por Mãe Biu (16/06/1950)¹²³, representando iniciativa ímpar para a história do terreiro, pois possui um acervo de fotografias, os pertences de Mãe Biu, ingomes utilizados nesta casa, além de uma pequena biblioteca que possui títulos, em sua

¹²⁰ Na dissertação de mestrado me dedico mais ao conceito de nação em relação às religiões de matrizes africanas no Brasil. Este conceito deve ser avaliado originalmente como conceito étnico, que depois no contexto da escravidão, tomou um sentido mais teológico, visto que, devido às circunstâncias históricas não é possível comprovar de forma precisa o procedimento étnico de alguém (ROSA, 2005, p. 45-53).

¹²¹ MEEK (1931) menciona povos *chamba* ou *shamba* como habitantes da região próxima ao Vale do Rio Benué, falantes da língua Jukun.

¹²² Na dissertação discuto como ambos os autores atribuem origens distintas ao Xambá: PRANDI (1996) afirma que esta seria uma nação de extinção do tronco iorubá, enquanto CACCIATORE (1977) afirma que o Xambá seria nação de culto que mescla elementos das culturas Banto e indígenas, ou seja, do tronco de nação Angola (ROSA, 2005, p. 51).

¹²³ Dados extraídos da Cartilha da Nação Xambá (Leal 2000, 4) lançada com o mesmo propósito de homenagem a partir de extensa pesquisa realizada por Hildo Leal e com a colaboração dos filhos-de-santo do Xambá e dos preciosos depoimentos do *babalorixá* Ivo Paraíso da Silva, da atual *ialorixá* do terreiro Maria de Lourdes da Silva (Dona Lourdes) e de Donatila Paraíso do Nascimento (Mãe Tila).

maioria, sobre a história das religiões afro-brasileiras para utilização do povo-de-santo (Apud ROSA, 2005, p. 108).

O terreiro também já foi Ponto de Cultura, com apoio do MinC (Governo Federal) e recentemente (setembro de 2006) foi tombado como quilombo urbano pela Fundação Palmares, uma das mais importantes no Brasil que realiza projetos, pesquisas e publicações em nível nacional e internacional sobre cultura negra brasileira e religiões de matrizes africanas em geral. Este fato gerou grande status ao terreiro e fortaleceu ainda mais o seu discurso de tradição mantida através das gerações de laços não somente religiosos, mas, sobretudo, consanguíneos. No total o terreiro Xambá acumulou nos últimos dois anos dois importantes títulos para a sua história:

1. Terceiro quilombo urbano do Brasil - pelo Ministério da Cultura e a Fundação Cultural Palmares em conjunto com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) que reconheceram no dia 24 de setembro de 2006 - *o Quilombo Urbano do Portão do Gelo*;

2. decreto demarcação *Quilombo Urbano do Nordeste, Quilombo Urbano do Portão do Gelo*, pela prefeita de Olinda, PE, Luciana Santos (PCdo B).¹²⁴

Por um lado, certamente este pode ser considerado um efeito tradicionalizador das políticas públicas, carregado de caráter ‘purista’ no discurso religioso, retomando o conceito de “idioma de pureza” (MATORY, 2006) que exclui quem estiver fora deste, como é o caso, em grande medida, do próprio culto da jurema. Por outro lado, é indiscutível o valor político e

¹²⁴ Segundo o Boletim Quilombol@ (2007), os quilombos urbanos: “Lutam pela garantia de salvaguarda de seu território para consolidar sua história de resistência e autonomia, além do acesso a serviços públicos, infraestrutura básica e emprego.” O título de quilombo foge do estereótipo de quilombo rural distante e isolado, para representar grupos que vivem no coração dos grandes centros urbanos em situação histórica de desigualdade social e que “buscam o reconhecimento de sua identidade e a segurança jurídica de seu direito à propriedade para romper o ciclo da segregação espacial, prática naturalizada que nega aos setores socialmente diferenciados como negros, índios e pobres, o direito de viver em determinados espaços urbanos, principalmente aqueles bem localizados e dotados de infraestrutura” (idem). O Plano Diretor Municipal (artigo 182 da CF/ 88) representa um dos mais importantes instrumentos que viabiliza essa salvaguarda no contexto do desenvolvimento urbano na promoção da inclusão social deste grupos por vezes ameaçados pelas leis determinadas pelo feroz mercado imobiliário.

social deste tipo de iniciativa de salvaguarda para comunidades negras, indígenas que buscam não somente sobreviver diante do agressivo sistema capitalista e mercado imobiliário, que historicamente sempre deslocou estas comunidades de seus lugares de origem, empurrando-s para áreas sem saneamento básico ou outros tipos de assistência:

Não surpreende por isso que os termos por meio dos quais eram expressos os conflitos sociais passem a ser mediados pelos conceitos de profilaxia, da higiene e da eugenia. Assim, a justificativa para evacuar a população pobre da cidade, empurrando-a para os morros e os subúrbios, era formulada em termos de “política sanitária”. (SEVCENCKO, 1998, p. 571)

Em termos culturais o terreiro Xambá hoje tem um grupo de *afoxé Ilê Xambá* que toca nas terças negras no Pátio de São Pedro (Recife – PE) e outros espaços de movimento artístico e musical negro, além, é claro, de tocar durante o período de carnaval. Além do *afoxé* que tem jovens do próprio terreiro, tem também o grupo Bongar de *coco* que já tem dois cd gravados. O Seu líder Cleyton José da Silva (Guitinho) hoje é estudante de ciências sociais na UFPE, além de ser aprendiz Griô.¹²⁵

Diferentes de seus pais, esta nova geração da qual Guitinho representa um expoente cultural, se assume praticante do culto aos orixás, não se considerando mais católicos. Esta é uma geração imersa no discurso de reafricanização e conseqüentemente, têm uma certa resistência ao culto da jurema por este não se situar muito no discurso de pureza ou de “100% negro”, famoso slogan do MNU (Movimento Negro Unificado). Contudo, se por um lado, esta geração não se envolve tanto com a religião da jurema, os seus projetos artísticos estão cheios de elementos de seu universo: o *coco* enquanto gênero musical é um ótimo exemplo disso: ir aos *cocos* é antes de tudo, um evento social e jovem, sobretudo no contexto cultural pernambucano desde tempos de Chico Science, movimento *Mangue Beat*, etc., e de todo o discurso sobre “raízes culturais” e uma música eminentemente pernambucana que mescle o autoral ao tradicional “raíz”.

¹²⁵Projeto Ação Griô pelo MinC (âmbito nacional).

O Bongar se insere neste discurso, localizando-o mais ainda em relação à comunidade de onde os seus integrantes nasceram: o terreiro Xambá. Por fim, este grupo tem como fonte inspiradora o *coco* do Xambá, que é a festa das entidades mestras, estando intimamente ligado ao culto da jurema, o que demonstra que a música vai representar o fio condutor que leva toda essa juventude que nega uma relação religiosa mais intensa com o culto da jurema, mas que bebe nas suas fontes musicais. A fala de Guitinho a seguir destaca o que muitas vezes no discurso teórico soa *puro*, no discurso musical (prático) soa *trânsito*.

Na verdade tem muita coisa **louca**. **Eu particularmente não tenho muita afinidade com a jurema**. Com todo respeito, da jurema eu só gosto da farofa. **Eu admiro as entidades da jurema**, eu curto também e o Bongar quando a gente criou, eu não tinha nenhuma pretensão de vincular ele à jurema, mas depois no decorrer do tempo eu percebi que, pela ligação que a gente tem com o povo da Xambá e todo o mistério que o povo da Xambá tem, envolve né o coco e principalmente o lado da jurema **foi impossível essa coisa não entrar na nossa música**. (Grifos meus).

É importante destacar que todas estas articulações culturais e políticas hoje tomam parte fundamental e estruturante da rotina do terreiro *Ilê Axé Oyá Meguê*. Atualmente os agentes culturais têm se multiplicado na realização de projetos e feitos que antes eram cuidados pelo Estado (OCHOA, 2003, p. 20-21). Desta forma, não somente reformula-se as relações entre comunidades e Estado, como também gera novas demandas e atuações, o que implica na própria reformulação do conceito de políticas culturais (OCHOA, 2002, p. 21). Estas são reformulações importantes para pensar sobre o terreiro Xambá enquanto um projeto político e cultural que engloba os universos dos orixás (terreiro, memorial, título de Quilombo Urbano, grupo de afoxé, etc.) e da jurema (coco e o Grupo de coco Bongar). Isto nos leva a refletir como religião, cultura e políticas públicas representam uma tríade fundamental para repensar o papel da cultura. Como destaca YÚDICE (2004, p. 25) “o papel da cultura expandiu-se como nunca para as esferas política e económica, ao mesmo tempo em que as noções convencionais de cultura se esvaziaram muito.”

Capítulo V

Música como narrativa do divino:¹²⁶ *as entidades femininas da jurema*

Meu interesse em desenvolver um ramo de teoria da música que é marcadamente feminista tem me levado a considerar elementos não tipicamente incorporados à análise musical. Situando composições dentro de seus contextos social e histórico, eu atuo próxima a leituras que reconheçam o impacto das visões de gênero, política e social na “música em si”; relaciono cada peça a incidentes específicos na vida da compositora que ocorreram rigorosamente no tempo da composição. E ligo narrativas nas peças a identidade da compositor(a) como projetada nos seus escritos e nas reflexões de contemporâneos(as). Minhas análises, acima de tudo, não falam com uma autoridade despersonificada; elas são marcadas pela minha própria identidade. Em virtude do da crescente visibilidade do feminismo e suas correntes tentativas de aceitação em pesquisas de música, eu me benefico da liberdade de trabalhar na música fora do cânone analítico e desenvolver caminhos feministas de escuta e análise musical sem me sentir obrigada a escrever em tópicos mais tradicionais. (HISAMA, 2000, p. 1288).¹²⁷

¹²⁶ Este capítulo é uma abordagem revista de artigo apresentado e publicado nos anais do Encontro Internacional Fazendo Gênero 8 (ROSA, 2008).

¹²⁷ “My interest in developing a branch of music theory that is markedly feminist has led me to consider elements not typically incorporated into music analysis. Situating compositions within their historical and social contexts, I perform close readings that recognize the impact of the composer's gender, politics, and social views on the “music itself”; relate each piece to specific incidents in the composer's life that occurred at roughly the time of composition; and link narratives in the pieces to the composer's identity as projected in her writings and in reflections by contemporaries. My analyses, moreover, do not speak with a disembodied authority; they are marked by my own identity. By virtue of feminism's increased visibility and its current tentative acceptance in music scholarship, I enjoy the freedom to work on music outside the analytical canon and to develop feminist ways of hearing and analyzing music without feeling obligated to write on more traditional topics.” (HISAMA, 2000, p. 1288).

5.1. As entidades femininas da jurema: o *feminino na música, a música no feminino*

Antes de entrar propriamente no repertório das entidades femininas da jurema, é importante demarcar as diferenças entre direita (orixás) e esquerda (jurema), levando em conta tanto os aspectos religiosos, como os musicais: Na ‘direita’ as divindades cultuadas são africanas, e seus repertórios são cantados em iorubá acompanhados por padrões rítmicos de *time line* (linha guia ou padrão) de 16 pulsos executados geralmente pelo *agogô*, muito característicos da música africana e afro-brasileira. As melodias em sua maioria são tetratônicas, pentatônicas e hexatônicas também característicos daquele repertório. Na jurema, por outro lado, são cultuadas entidades majoritariamente brasileiras, ancestrais brasileiros, como os indígenas e caboclos. Mesmo os ancestrais africanos, pretos-velhos, viveram no Brasil e falam e cantam em português, afirmando um ‘hibridismo’ racial que se opõe à ancestralidade ‘puramente’ africana, assim como, a corrente ‘oriental’ das(os) ciganas(os) é uma re-significação do oriental num contexto brasileiro.

Do universo dos pontos cantados da jurema registrados e analisados durante a pesquisa, constatou-se que estes possuem melodias predominantemente modais, que podem ser verificadas nas suas organizações intervalares. Contudo, há ainda a ocorrência de escalas tonais maiores e menores e também de escalas pentatônicas. Os padrões rítmicos dos tambores que acompanham as cantigas são o *coco*, também chamado de *toré*, ou toque de *macumba*, *umbanda* ou *samba*, que mostrarei mais adiante. O *abê* pode ou não estar presente, mas geralmente é considerado importante timbristicamente ao grupo instrumental, e, por fim, as maracas são muito utilizadas como símbolos musicais nacionais que representam o indígena e também o preto-velho. Por fim, cantos, escalas, modos, instrumentação e padrões rítmicos da jurema estão relacionados diretamente a questões étnico-raciais representadas na atmosfera nordestina, indígena e africana ou baiana que diferenciam dos universos religioso e

musical dos orixás, mas que, por outro lado, também podem ser compartilhados em alguns momentos.

No quadro a seguir seguem algumas importantes distinções religiosas e musicais entre ambos os cultos no terreiro Xambá:¹²⁸

Esquerda – jurema	Direita – xangô ou candomblé
1. Entidades brasileiras – indígenas, caboclas, pretas-velhas, e também orientais (ciganas);	1. Divindades africanas
2. Entidades consideradas mais ‘humanizadas’ – comunicação direta com o povo-de-santo;	2. Consideradas mais ‘finas’ e distantes – comunicação indireta – só em alguns casos os orixás possuem “axé de fala” para se comunicar diretamente apenas com a <i>ialorixá</i> ou <i>babalorixá</i> ;
3. Falas, rezas e cantos – português regionalizado que será específico para cada entidade espiritual;	3. Toadas - Língua – iorubá transformado historicamente
4. Discurso que elege o hibridismo cultural, religioso e musical como tendências no culto - elementos indígenas, afro-brasileiros, do catolicismo popular; kardecistas e da <i>umbanda</i>	4. Discurso de pureza africana e ancestralidade;
5. Padrões melódicos com predominância de escalas modais, escalas maiores e menores e também de escalas pentatônicas, configurando compartilhamento com o universo musical dos orixás;	5. padrões melódicos com predominância de de escalas pentatônicas e hexatônicas, e também tetratônicas, raramente heptatônicas.
6. Canto e gênero – canto responsorial, utilização de versos populares. Muito comum as mulheres atuarem como solistas.	6. Canto e gênero – canto responsorial. Atualmente, desde que Mãe Biu morreu (1993), as mulheres não atuam como solistas. A atuação vocal feminina se restringe ao coro. Logo, houve uma perda do poder feminino.
7. Lógica da imprevisibilidade – ineditismo dos pontos cantados – as entidades ‘trazem’ os seus pontos;	7. Predominância de toadas que já integram o universo musical da tradição dos orixás.
8. Instrumentação e gênero – na maioria das casas canto à capela acompanhado por palmas e maracás; outras tem também a presença da dupla de <i>ilús</i> , <i>abê</i> e às vezes, o <i>agogô</i> . Ainda que seja raro, é possível ter mulheres <i>ogãs</i> que tocam.	8. Instrumentação e gênero – solista, coro, trio de tambores <i>ingomes</i> , <i>agogô</i> e <i>abê</i> . Só existem <i>ogãs</i> homens. As mulheres só podem tocar nas <i>obrigações</i> . Nas festas públicas elas só podem tocar o <i>abê</i> ou <i>agogô</i> (mais raro).
9. Padrões rítmicos ligados a ritmos populares nordestinos como o <i>coco</i> ou afro-brasileiros como o <i>samba</i> .	9. Padrões rítmicos de derivação africana – 12 e 16 pulsos, executados em time line. Contudo, há a presença do toque de <i>macumba</i> ou <i>samba</i> .
10. <i>performances</i> – falas, gestos, roupas e danças nas <i>giras</i> . Os gestos abrangem a utilização de arco e flecha (caboclas), fumar cigarros ou cachimbos (mestras e pretas-velhas) e beber cachaça (pombagiras).	10. <i>performances</i> – os orixás não falam em público. Seus gestuais são também específicos a cada categoria de orixá, contemplando apenas objetos sagrados (representações icônicas dos orixás).

¹²⁸ CHADA (2006, p. 92) analisou a relação entre candomblé de caboclo e *umbanda*, e também candomblé de caboclo e culto aos orixás, elaborando uma tabela parecida com esta, na qual eu também me baseio, pelo fato da mesma apresentar similaridades em relação ao culto da jurema e o culto aos orixás no terreiro Xambá.

Por outro lado, o culto da jurema e o culto dos orixás compartilham repertórios musicais, estruturas rítmicas e melódicas e toques de tambor:

Compartilhamentos	Jurema	Orixás
1. Repertórios	Entidades caboclas	Orixás gêmeos Beji
2. Estruturas melódicas e rítmicas	Escalas modais, tonais e pentatônicas	Escalas pentatônicas, tonais e algumas modais
3. Toque de tambor	Toré e macumba (acompanha o repertório de praticamente todas as entidades)	Toque de macumba (acompanha o repertório de exu, Iansã e Beji)

No meu trabalho optei por apresentar uma pequena, mas significativa amostra dos *pontos* cantados das entidades femininas da jurema, discutindo aspectos gerais pertinentes aos seus respectivos repertórios musicais e *performances*. Decidi apresentar transcrições musicais de 5 pontos cantados de cada categoria de entidade religiosa feminina. São quatro grandes categorias religiosas e uma que classifico como interseccional. O quadro abaixo segue as categorias das entidades e os respectivos meses em que estas são cultuadas no calendário religioso:

Direita		Interseccional	Esquerda	
1. Caboclas – janeiro.	2. Pretas-velhas - maio	Ciganas – por vezes em maio	3. Mestras – Março e/ou novembro	4. Pombagiras – agosto

Dentro destas categorias religiosas gerais que, podem ser masculinas e femininas, há várias entidades individuais. Veremos que esta individualização também se estenderá à música.

Como a minha pesquisa foca a casa Xambá, mas se estende também às demais casas, onde há a presença de tambores, não pude deixar de abordar a dupla de *ilús*. Apresento, ainda que de forma complementar, os padrões rítmicos executados pelo *melê*, pelo *agogô* e pelo *xequerê* quando estes se fazem presentes (o que nem sempre ocorre), além dos padrões das maracas e das palmas. Ao todo foram feitas as seguintes transcrições musicais:

Transcrições musicais	
1. Pontos cantados	23
2. Padrões rítmicos do <i>melê</i> – tambor <i>ilú</i> base	2 – toques de <i>umbanda</i> e <i>coco</i>
3. <i>Agogô</i>	1
4. <i>Abê</i> ou <i>xequerê</i>	1
5. Palmas	1

Para pensar sobre gênero em música numa perspectiva feminista em música gostaria de tocar na questão instrumental na música da jurema sob dois prismas:

1. Na esfera musical divina, o compartilhamento musical dos mesmos padrões rítmicos para os tambores, agogô, abê, maracás e palmas pode ser tomado como reflexo de uma horizontalidade nas representações de gênero das entidades espirituais. Ambas entidades femininas e masculinas são consideradas poderosas, embora em algumas casos, tenham atuações espirituais diferentes.

2. Na esfera musical humana, a ausência dos tambores na maioria das casas de jurema pesquisada confere uma maior autonomia feminina na *performance* musical. As casas sem tambores não precisam ter *ogãs*, logo, não entra na questão da relação de gênero e poder em relação à esfera musical, onde, na maioria das casas, só existem *ogãs* homens.

MCCLARY (1994, p. 79) destaca a importância de teorias de música que reúnam perspectivas dos estudos de cultura e da crítica feminista para “uma compreensão ampla da música”.¹²⁹ Estas tratariam das representações e construções de gênero, subjetividade, desejo, etnicidade, corporalidade, etc. para além da análise do texto vocal, rompendo, desta forma, com os cânones da música absoluta:

Bom para ópera, mas e sobre música instrumental? Certamente a chamada Música Absoluta reside além de apertos tanto dos estudos feministas quanto dos culturais. Sua autonomia de neologismos, orgânicos, desenvolvendo padrão de variações para guardá-la seguramente de qualquer incursão de fora;

¹²⁹ “In short, I would like to see a future in which theorists, students of culture, and feminist critics can all collaborate in the greater understanding of music. We need not be at odds.” (MCCLARY, 1994, p. 79).

aqui, ao menos, é o céu aonde o puramente musical opera livremente.¹³⁰ (MCCLARY, 1994, p. 75).

A partir da premissa feminista em música, decidi considerar também os toques do tambor e também ter aulas de *ilú* para entendê-los melhor. Segundo Pai Ivo, babalorixá do terreiro Xambá “na jurema tem apenas dois tipos de toque: ela tem um toque virado, e um toque mais batido.” O que ele chama de ‘virado’, é também conhecido como toque de *macumba*, *umbanda* ou *samba*. Já o segundo, mais “batido” é conhecido como o *coco* ou *toré*:

1. O toque de *umbanda*, *macumba* ou *samba* é um dos dois padrões rítmicos existentes que é executado pelos tambores. Este é um padrão de 16 pulsos de semicolcheia que acompanha também algumas toadas do repertório dos orixás, o que configura o compartilhamento musical entre ambas as esferas religiosas (orixás e jurema) de que venho discutindo desde o mestrado (ROSA, 2005). Neste caso, embora na jurema o *agogô* seja dispensável, e não esteja presente em nenhuma gravação de campo, e eu o tenha visto em algumas *giras*, na parte do orixá este executa o padrão de time line em 16 pulsos que dialoga com o padrão do tambor. Por esta razão, incluo o padrão do *agogô* como uma referência musical importante. Mesmo quando ele não estiver presente, acredito que ele esteja implícito como importante referência musical para a execução dos padrões dos *ilús*.





2. O *coco* é um gênero musical popular tradicional nordestino que a princípio se distancia bastante do universo musical dos orixás. Este é um padrão de 8 pulsos de semicolcheia que representa o ritmo das entidades indígenas e dos mestres por excelência. Já a maioria dos pontos de mestras é acompanhada pelo toque de *macumba*, talvez como um indicativo da relação entre mestras e pombagiras. No Xambá, o *coco* não é somente um ritmo ou gênero musical muito representativo, como é uma festa pública de grandes proporções que

¹³⁰ “Well and good for opera, but what about instrumental music? Surely so-called Absolute Music resides beyond the clutches of either feminism or cultural studies. Its buzzwords-autonomy, organic, developing variation-stand to guard it securely against any incursions from the outside; here, at least, is a haven where the purely musical can operate freely.” (MCCLARY, 1994, p. 75). (Tradução minha).

acontece todo 29 de junho, dia do aniversário de Mãe Biu, uma de suas mais importantes *ialorixás*. O *coco*, por sua vez não tem o acompanhamento do agogô.

A seguir, apresento uma bula com possibilidades de sons a serem tirados no tambor *melê*, com um gráfico mostrando aproximadamente a região de onde estes podem ser tirados. Certamente cada forma de tocar varia conforme a(o) percussionista. Aqui me baseio nas aulas de *ilú* que tive com o *ogã* Joaquim José de Araújo, conhecido por Gil, que me ensinou os dois padrões básicos:

BULA DOS SONS TIRADOS NO TAMBOR MELÊ¹³¹

1. 	Mão direita –bate inteira no centro da membrana – tira um som mais grave, com mais harmônicos.
2. 	Mão direita – bate com a ponta dos dedos (tapa) na extremidade superior na membrana – som agudo.
3. 	Mão esquerda – bate com a ponta dos dedos (tapa) na extremidade inferior da membrana – som agudo (mesmo som do número 2).
4. 	Mão bate inteira na região inferior da membrana – som médio.



¹³¹ Para criar essa bula me inspirei no trabalho de NONATO (2006, p. 75), onde o mesmo apresenta formas de tocar e possíveis sonoridades tiradas do atabaque para tratar da relação entre tambores e a dança dos orixás. Diferentemente da profunda abordagem que o autor faz no seu trabalho, aqui estou apenas interessada em mostrar padrões básicos para discutir identidade sonora na música das entidades da jurema.

A seguir, apresento os dois padrões rítmicos executados pelo *melê*, acompanhados pelo restante dos instrumentos de percussão. Embora raramente todos os instrumentos estivessem juntos, acho interessante apresentá-los aqui para auxiliar na visualização, para dar uma idéia do resultado sonoro:

Padrão do *melê* – Toque de *macumba*, *umbanda* ou *samba* - 16 pulsos (ouvir faixa 1 do cd, e faixa 2, como exemplo do *inhã*, o tambor solista)

1. Padrão do *melê* – *coco* ou *toré* – 8 pulsos - (ouvir faixas 3 e 4 do cd)

Para realizar minha abordagem na realização de algumas transcrições musicais dos pontos das entidades femininas me baseei em abordagens como as de KUBIK (2008; 1997), LÜHNING (1990), VATIN (2001), GARCIA (2006), SANDRONI (2001), NKETIA (1974), NONATO (2006), BRAGA (1998). Estas(es) autoras(es) abordaram músicas de derivação africana em diversos contextos, utilizando os princípios da time line ou linha guia nas escrita de padrões rítmicos destas músicas. No campo da discussão teórica e conceitual

geral sobre transcrição musical na etnomusicologia retomo autores como NETTL (2005), MERRIAM (1964), BLACKING (1974), SEEGER (1992); ELLIGSON (1992).

Trabalho também com autores como FELD (1990), SAMUELS (2004), CARVALHO (2002), SEGATO (1999) e SEEGER (1977) para analisar músicas e *performances* enquanto expressões icônicas relacionadas à afetividade. FELD (1990, p. 16) vai mostrar como o sistema musical Kaluli está intimamente relacionado à afetividade, onde o canto de pássaro não é concebido somente como um canto de pássaro, mas como uma “voz da floresta” que pode levar a lágrimas.¹³² SAMUELS (2004), que foi orientando de Steven Feld, aborda a música e cultura Apache pra mostrar como linguagens (musicais e lingüísticas) estão relacionadas à identidade étnica indígena numa perspectiva contemporânea e não cristalizada. SEEGER (1997) vai mostrar como representações de gênero definem *performances* no canto dos Suyá, ou seja, como e por que os índios Suyá cantam para as suas irmãs.

No contexto musical do xangô pernambucano, especificamente, CARVALHO (2002) propõe três níveis de análise que aborda desde os tipos rituais e tipos de cantos empregados, às características musicais de cada ritual e por fim, do diálogo entre os aspectos rituais e musicais. Por fim, para o contexto religioso e musical da jurema e de suas *performances* e discursos me baseio na abordagem de SEGATO (1999). Esta autora analisou representações e afetividades expressas através da música das divindades do xangô e propõe analisar “o orixá como uma idéia musical” considerando também as diversas falas do povo-de-santo sobre as divindades (idem, 1999, p. 242). A partir desta perspectiva, propõe os conceitos de “invocação”, “memorização” e de “dramatização” nas *performances* e na dança, conceitos também aplicáveis ao universo musical da jurema:

Os membros do culto dirigem-se, por intermédio de cada repertório, a uma entidade concebida como habitante de uma dimensão supra-ordenada e que, em dado momento do canto do repertório, deve tornar-se uma presença real por meio da música. Isso significa que o temperamento de cada entidade deve ser de alguma forma expresso em música e que cada *performance*

¹³² “To you they are birds, to me they are voices in the forest”(FELD, 1990, p. 16).

musical consiste numa busca coletiva, da experiência de contato concreto com cada modelo de personalidade. (SEGATO, 1999, p. 242-243).

Proponho um “roteiro de escuta” no decorrer do trabalho, onde a escuta de trechos de gravações realizadas em campo serão sugeridas de maneira que auxiliem na compreensão do universo sonoro da jurema e das *performances* das pessoas e das entidades femininas como um todo. Como estou interessada em *performances* que abrangem aspectos musicais e extramusicais que a transcrição de textos e/ou de melodias não contempla, como aspectos vocais de rezas, falas e cantos até *performances* de gênero. Estas são representações de feminino em relação às músicas e atuações das entidades femininas, onde o feminino é construído a partir da intersecção das representações de raça e de etnia, sexualidade, geração, e em alguns casos, também de classe. Estas representações de feminino serão analisadas não somente a partir de transcrições e análises das gravações, mas também da perspectiva êmica, através de suas falas sobre *performances* e músicas das entidades femininas de uma forma geral. Também vou considerar a *performance* das entidades e dos textos de seus pontos cantado, procurando estabelecer uma análise de suas falas como narrativas autobiográficas.

Por fim, a minha pesquisa focaliza o repertório musical das entidades femininas da jurema para discutir representações de feminino a partir das categorias interseccionais supracitadas. Estas serão fundamentais para compreender tanto estas representações de feminino, como as relações de gênero nos diferentes repertórios e *performances* das entidades e das pessoas. As categorias das entidades são classificadas também como ‘linhas’ ou ‘correntes’ espirituais. Estas compõem a ‘direita’ e a ‘esquerda’ dentro da própria jurema, além da corrente oriental.

SARKISSIAN (1992, p. 338-42) aponta alguns temas recorrentes levantados por estudos feministas, especificamente, no campo dos estudos sobre música:

1. Sobre a importância da *performance* musical no processo de socialização tanto expressando como moldando a ordem social;

2. Segregação dos mundos musicais femininos e masculinos como parte da uma tendência de oposição binária;
3. Estudos dos comportamentos musicais como indicador de relações de poder baseadas em gênero;
4. Estudos de música e gênero sobre estilos vocais;
5. Público e privado e comportamento musical, diferentes domínios musicais;
6. Relações de gênero entre o real e o sobrenatural;
7. Dicotomias natureza e cultura;
8. Relações assimétricas de poder;

A minha pesquisa sobre as entidades femininas da jurema, seus repertórios musicais, suas *performances* em diálogo com o contexto religioso e suas relações de gênero e de poder se inspira pelos tópicos citados acima, considerando além do gênero, as supracitadas categorias como importantes ferramentas analíticas e interseccionais que devem ser observadas nas descrições e análises apresentadas:

1. Gênero – das representações de feminino, do transgênero que pode ser vivenciado no transe, das relações de poder e assimetrias entre homens e mulheres no culto.

2. Raça e etnia – das identidades raciais e étnicas que marcam o culto da jurema e suas entidades que são consideradas negras, indígenas e/ou mestiças. Cada categoria vai se expressar de forma específica tanto na fala como musicalmente¹³³, onde as possibilidades de inversão são várias: uma pessoa negra pode se tornar uma entidade indígena, uma pessoa branca pode se tornar uma preta-velha, etc;

¹³³ Sobre raça, música e nação WADE (2000, p. vii) destaca que estudar a história da música colombiana foi fundamental para compreender questões sobre identidade nacional e ideologias de raça, classe, região (regionalismos), sexualidade e gênero presentes na mesma. Concordo também com RADANO e BOHLMAN (2000, p. 5) de que “a imaginação de raça não apenas informa percepções da prática musical, mas é, de uma só vez, constituída dentro e projetada num social através do som”. Logo, é muito importante interseccionar o musical ao discursivo, fazendo o exercício de ‘ouvir racialmente’ não de forma naturalizada, mas como construção cultural definidoras de *performances* (idem). (Tradução minha).

3. Classe social – da questão econômica e social que situa os sujeitos da jurema, grande maioria mulheres negras de classe econômica mais baixa, e também das suas entidades. O transe representa um veículo de inversão onde uma mulher ou mesmo um homem negro e pobre pode ser uma *pombagira* que tem acesso a artigos finos e caros que não fazem parte do seu cotidiano; uma mulher branca e de classe média alta pode se tornar uma preta-velha escravizada e com recursos financeiros mínimos.

4. Geração – das representações geracionais e inversões que ocorrem quando no transe, onde jovens se tornam velhos e vice-versa; As entidades cantam e dançam como crianças, jovens ou velhos, independentemente de sua condição na vida ‘real’;

5. Sexualidade - Das inversões de gênero e de sexualidade onde entidades podem ser assexuadas ou hipersexualizadas; homens podem ser mulheres e vice-versa, redefinindo ou legitimando experiências e papéis.

Cada entidade possui o seu repertório musical específico constituído por linhas ou pontos cantados¹³⁴, como são chamadas as cantigas, que representam narrativas das entidades, de suas histórias e características particulares que CARVALHO (1990, p. 135) considera como “claras histórias de anti-heróis”:

Cada uma dessas entidades tem não só uma ou mais canções que a identifica, como também fala longamente e conta sua história de vida, com um vocabulário extremamente explícito e invariavelmente ligado à marginalidade e à prostituição. São claras histórias de anti-heróis: ladrões, assassinos, rufiães, putas, donas de cabaré, capangas, enfim, “anti-sociais” de todo tipo e lugar (idem).

Os pontos falam também sobre os territórios, as moradas místicas das entidades. Esta territorialidade sagrada na jurema é representada pelas matas, encruzilhadas, mares, rios e até mesmo países, caso dos ciganos e das ciganas.¹³⁵

¹³⁴ Os cantos das entidades são chamados de linhas ou pontos, termos que também são utilizados no contexto musical da *umbanda* (BORGES, 2005), o que indica também o diálogo não somente religioso, como musical entre ambas as religiões.

¹³⁵ Sobre a territorialidade na bruxaria, MALUF (2005, p. 197) destaca que vários lugares são apontados como pertencente às bruxas e, por isso, em geral estes são temidos pelas pessoas.

As entidades ‘trazem’ suas próprias cantigas, que são cantadas em português e carregadas de uma forte dose de ineditismo, embora estas não sejam necessariamente consideradas compositoras num sentido convencional.¹³⁶ Esta constante possibilidade de ineditismo dos pontos cantados integra o princípio da casualidade ou imprevisibilidade que representa um aspecto musical norteador para o repertório das entidades, embora ainda que sejam desconhecidos, os novos pontos estarão dentro do mesmo padrão melódico, rítmico e temático dos demais pontos. A individualização das entidades religiosas, no entanto, é um dos principais fatores que geram o ineditismo dos pontos cantados:¹³⁷

A índia canta coisas que você entende mas que não pode gravar, por que fica aquela surpresa. E fica só pra aquele momento ali.

Índia é uma entidade difícil e muito trabalhosa.

Quando ela vem, ela traz o ponto dela. (Dalva, madrinha de jurema).

Apesar da individualização das entidades, nas entrevistas e sessões de *mesa branca*, *obrigações* e *giras* alguns pontos eram muito recorrentes e considerados representativos. Logo, embora tenha realizado muitas horas de gravação de entrevistas e música, muitas vezes os pontos se repetiam.

Grande parte das transcrições apresentadas aqui se baseia em ‘aproximações’ entre algumas gravações feitas dentro e fora de contexto. As gravações feitas **fora** de contexto não tinham a percussão, então o canto sempre era mais ‘*ad libitum*’. Quando pude gravar estes mesmos pontos também **em** contexto e com a presença da percussão (tambores e/ou maracas e abê), ‘adaptava’ aquela transcrição melódica ao padrão rítmico, pois este interfere na *performance* vocal de forma geral, em relação aos aspectos rítmicos e ao andamento. As figuras rítmicas utilizadas pela grafia musical correspondem, portanto, a valores aproximados de um recorte entre registros deste vasto repertório e campo de possibilidades performáticas

¹³⁶ Assim como no candomblé de caboclo baiano, onde, diferentemente dos orixás que possuem um repertório pré-estabelecido cantado em iorubá e transmitido oralmente de geração a geração, no candomblé de caboclo as entidades ‘trazem’ suas ‘linhas’ que podem ser completamente inéditas (GARCIA, 2001, p. 133).

¹³⁷ Também em alguns casos há o ponto riscado, igualmente individualizado – exclusivo, mas como no Xambá não há a presença do ponto riscado, não vou abordá-lo aqui.

realizadas **dentro** e **fora** de contexto. Também realizei transcrições a partir de registros feitos exclusivamente em contexto, quando a qualidade da gravação permitia. Por fim, a depender da presença ou da ausência dos tambores os aspectos melódicos podem mudar, mas não tão drasticamente quanto à rítmica.

Como estou trabalhando com o terreiro Xambá, onde NÃO há a presença de tambores, nem de *agogô* na jurema e por outro lado, trabalho também com praticamente o mesmo repertório musical em casas de madrinhas e padrinhos de jurema que têm ou não a presença de tambores, procurei fazer essa ‘aproximação’. Em geral, no entanto, optei por adotar as palmas como padrões rítmicos de acompanhamento para o canto, visto que estas SEMPRE estão presentes. Logo, para exemplificar a diferença irei apresentar nos pontos cantados das caboclas e pretas-velhas duas grafias de um mesmo ponto cantado: 1. Com a grafia tradicional, visto que as palmas em compasso binário simples (2/4) geralmente são a referência para o canto. Não vou adotar essa dupla grafia para pontos de mestras e pombagiras, pois mesmo que isto também ocorra (o canto à capela), a referência maior para estas entidades é o toque de *macumba*. Em relação à melodia, não vou utilizar armaduras de clave, visto que como não há acompanhamento harmônico, muitas vezes escalas, modos e tonalidades não se apresentam de forma muito explícita (escalas modais, pentatônicas, tetratônicas, etc.). Contudo, aponto para modalismos ou tonalismos a partir das organizações intervalares das melodias. Em relação à análise, muitas vezes, alguns aspectos serão repetidos nos quadros, visto que, por vezes, as entidades femininas apresentam semelhanças entre si.

A seguir serão abordadas as entidades femininas, um pouco de sua historicidade, suas características, representações, *performances* e análises dos seus repertórios musicais,¹³⁸ na esperança de fornecer um panorama geral sonoro do que estas entidades representam.

5.1.1. CORRENTE DA DIREITA: *GUIAS ESPIRITUAIS*

5.1.1.1. Caboclas e indígenas

Comadre Florzinha

Pode ser considerada como uma entidade introdutória à categoria das entidades caboclas. Esse caráter ‘introdutório’ é no sentido de que esta entidade representa uma ‘abertura’ que é sucedida pelas entidades caboclas e indígenas. Talvez a entidade que teria papel de certo modo similar seja o exu, que abre os caminhos e tem de ser o primeiro a ser reverenciado antes de qualquer outra. A Comadre Florzinha também deve ser a primeira a ser ‘dada de comer’ para poder adentrar ao território dos encantados: as matas. Ela ‘come’ mingau, o fumo, o cachimbo, uma caixa de fósforo e o mel.

A seguir, o ponto desta entidade que é cantado nas obrigações que abrem o ano, em janeiro. É cantado à capela, antes de entrar nas matas seja em sentido literal ou nas obrigações que tem decoração que simula as matas. Este é o único ponto para esta entidade e é cantado somente neste momento para pedir licença para que tudo corra bem, de outro modo, se não agradar a esta entidade há o grande risco de ser perder na mata ou sofrer algum acidente (ouvir faixa 5 do cd)

¹³⁸ Utilizo esta classificação de 1. individual para os pontos de entidades particulares, geralmente onde seus nomes aparecem como Jacira, Amélia, vovó Omerinda, etc; 2. coletivo, para todas as entidades daquela categoria específica, ou seja, qualquer entidade específica pode cantar este mesmo ponto, representando um momento de compartilhamento entre os iguais de uma mesma corrente espiritual (CHADA, 2006) no repertório dos caboclos baianos.



Oi siu siu siu siu, a Co-ma-dre Flor-zin-ha che-gou Oi siu siu siu siu a ci-ên-cia da ma-ta che-gou.

<i>Estrutura rítmico-melódica</i>	<i>Análise</i>	<i>Texto</i>	<i>Análise</i>
<p>1. dó-ré-mi-sol-lá</p> <p>2. emprego de colcheias e semicolcheias</p>	<p>1. da melodia: Escala pentatônica de dó. Possível compartilhamento com o repertório de orixá que é caracterizado pela ocorrência de escalas pentatônicas;</p> <p>2. do ritmo: estilo recitativo por ser um ponto cantado à capela e ser funcional para chamar a entidade.</p>	<p>“Oi siu, siu, siu, siu A Comadre Florzinha Chegou.</p> <p>“Oi siu, siu, siu, siu A ciência da mata Chegou.”</p>	<p>O texto toca em dois aspectos importantes:</p> <p>1. A funcionalidade do ponto. É um ponto de ‘chamada’. O único dedicado a ela. Da sua presença para adentrar o território dos encantados, por ser o primeiro, cantado no contexto da obrigação, a primeira a ser feita antes das entidades caboclas e indígenas.</p> <p>2. Da representação de sua identidade e poder associados à “ciência da mata”. Deve-se cantar e ofertar a esta para sob, sua proteção, adentrar os mistérios das matas e das ciências que estas contemplam.</p>

O ponto de Comadre Florzinha não menciona as demais categorias de raça e etnia, classe, geração ou sexualidade. Contudo, o discurso das pessoas preenche as possíveis lacunas que não são encontradas em seu ponto. No caso, esta é uma entidade feminina que vive nas matas, por isso suas oferendas devem ser realizadas lá. Segundo o povo-de-santo, depois de um incidente que houve numa obrigação de caboclas(os) nas matas, há mais de trinta anos, ainda quando Mãe Biu era viva, em que houve um ataque de abelhas e uma garota caiu numa cacimba e morreu. Depois deste acidente as obrigações passaram a ser realizadas na garagem do terreiro Xambá. Para compensar o ambiente urbano de uma garagem encimentada, ‘forja-se’ uma mata, ou seja, as pessoas pegam galhos e folhas de todos os tipos para representar a mata para que então, as entidades ‘desçam’. Na casa de Maria, todo mês de

janeiro é fretado um ônibus que leva todas(os) à mata para passar o dia, fazendo oferendas e cantando para estas entidades. Tive oportunidade de ir a uma destas obrigações.

Em geral as pessoas afirmam que Comadre Florzinha é criança, mas algumas pessoas dizem que ela é velha. Nos dois casos ela seria considerada tão assexuada quanto as caboclinhas, e concebida como detentora da ‘ciência da mata’. Por ser a dona das matas e portanto, uma entidade apenas para ‘abrir os caminhos’ das matas, ninguém ‘recebe’ ou realiza festas e obrigações exclusivamente para ela. Também por ser das matas, a categoria classe não se aplica ao seu caso.

Caboclas(os e índias(os) -

Saudação: *Oquê caboclas(os)!* Corrente que vive nas matas e em Aruanda. É cultuada no mês de janeiro. A corrente cabocla é considerada a mais ‘pura’ e da direita. São as entidades ‘guias’, ou seja, as primeiras que devem ser ‘assentadas’ na iniciação religiosa. No *gongá*, os objetos sagrados destas entidades ficam à direita, pois este é o lado espiritual em que estas se situam. São em grande parte entidades crianças. A maioria é de caboclas meninas que comem frutas, mel e adoram balas e brinquedos.¹³⁹ Sua oferenda quando é animal, é bicho pequeno ‘de caça’, como o coelho e o pombo. Muitas vezes estes nem são sacrificados, mas são soltos na mata. Já os índios ‘puros’ são em sua maioria homens adultos cuja representação é de homens fortes e viris, guerreiros. São entidades raras, assim como as caboclas e índias adultas. Como o índio é mais sério e considerado ‘selvagem’, da mata profunda, come carne crua com mel. Na maioria dos casos as caboclinhas crianças são ‘travessas’. Estas são diferenciadas pelo sexo. Estas entidades são representadas de forma quase assexuada, não havendo diferenças significativas entre caboclas e caboclos. Os objetos e vestimentas diferem: caboclas usam saias e vestidos e brincam de boneca, brinquedos ‘de

¹³⁹ BRANDÃO e RIOS (2001, p. 166) destacam que a incorporação por estas entidades expressa tipos de estereótipos relacionados ao gênero e à faixa etária, onde caboclas são crianças e expressam maior suavidade facial, enquanto caboclos são “carrancudos”.

menina’; caboclos usam calça e brincam de bola ou de carrinho, brinquedos ‘de menino’. Estas refletem representações naturalizadas e binárias de gênero, onde modelos fixos são estabelecidos para masculino e feminino.

Em termos de raça e etnia esta é uma ‘corrente’ indígena, assim como suas representações icônicas são bonecas(os) com roupas indígenas e seus instrumentos sagrados o arco e a flecha que possuem grande poderes religiosos e são também essencializados como representações indígenas. O ponto cantado a seguir narra esta identidade indígena da “cabocla de pena” (ouvir faixa 6 do cd):

Ela não bambeia

Ponto coletivo de cabocla

Voz

E - la não bam - be - i - a, e - la não bam - be - i - a ca - bo - cla de pe - (e) - na

Palmas e maracas

6

Voz

es - cre - ve naa - - re - i - a. Es - cre - ve naa -

Palmas e maracas

6

Voz

re - i - a com pe-na dea - ra - a - ra ca - bo - cla de pe - (e) - na ir - mã de Ta - qua - (a) - ra.

Palmas e maracas

Ela não bambeia2

Ponto coletivo de cabocla
Toque de macumba

<i>Estrutura rítmico-melódica</i>	<i>Análise</i>	<i>Texto</i>	<i>Análise</i>
<p>1. sib-dó-ré-mib-fá-sol-láb</p> <p>2. emprego de colcheias, semicolcheias, semínima num padrão de compasso binário simples (2/4).</p>	<p>1. da melodia: O padrão da escala da cantiga é heptatônico, modo mixolídio (VII grau abaixado).</p> <p>2. do ritmo: Nesta cantiga, assim como em grande parte do repertório das entidades caboclas, as maracas estão presentes como representação de uma identidade musical indígena.</p>	<p>“Ela não bambeia Ela não bambeia. Cabocla de pena. Escreve na areia. Escreve na areia Com pena de arara. Cabocla de pena Irmã de Taquara.”</p>	<p>O texto toca em três aspectos importantes que serão materializados na performance da entidade quando esta ‘desce’:</p> <p>1. Como ponto coletivo, narra esta identidade indígena da categoriageral das entidades caboclas .</p> <p>2. Da representação de étnica indígena específica da cabocla de pena que é irmã de Taquara.</p> <p>3. A segunda transcrição mostra o compartilhamento musical com o universo da “macumba” representando pelo toque de 16 pulsos, ao invés do binário executado à capela.</p>

Os nomes das(os) caboclas são em sua maioria, nomes de origem indígena. No modo como falam, estas apresentam um ‘sotaque’ indígena, subtraindo artigos ou trocando pronomes das frases, por exemplo, é enfatizado nas letras e na *performance* vocal, como é possível perceber no ponto cantado da cabocla Ita:

Ita

Ponto individual de cabocla

Voz

I - ta com-pa-nhei-ra - I - ta va-mos lá pra pra - ia va-mos tra - ba - lhar lá na pra - ia tem re - de tem ca -

Palmas e maracas

Voz

no - a pas - sa - ri - nho vo - a nas on - das do mar.

Palmas e maracas

<i>Estrutura rítmico-melódica</i>	<i>Análise</i>	<i>Texto</i>	<i>Análise</i>
<p>1. sol-lá-si-ré-mi</p> <p>2. emprego de colcheias, semicolcheias, semínima num padrão de compasso binário simples (2/4).</p>	<p>1. da melodia:</p> <p>O padrão da escala da cantiga é pentatônico.</p> <p>2. do ritmo:</p> <p>Nesta cantiga, assim como em grande parte do repertório das entidades caboclas, as maracas estão presentes como representação de uma identidade musical indígena.</p> <p>Sem os tambores, o ponto indica um caráter mais de cantiga popular tradicional.</p>	<p>“Ita. Companheira Ita Vamos lá pra praia Vamos trabalhar E lá na praia tem rede e tem canoa Passarinho voa Nas ondas do mar.”</p>	<p>O texto toca em três aspectos importantes que serão materializados na performance da entidade quando esta ‘desce’:</p> <p>1. Como ponto individual, narrando a identidade da cabocla das águas Ita.</p> <p>2. Da representação de étnica indígena de caboclos representada por seu nome “Ita” que em tupi significa “pedra.”</p> <p>3. da geração - este ponto se remete a cabocla Ita que é uma menina, como é possível perceber no seu canto</p>

Tanto o binarismo de gênero, assim como a essencialização étnica do indígena se inverte com a experiência do transe ou incorporação. Um homem pode receber uma cabocla, assim como uma mulher, um caboclo. Há também a inversão étnica e geracional, pois uma pessoa branca e idosa, por exemplo, ao receber a cabocla se torna apenas ‘matéria’ de uma entidade indígena criança e assexuada.

Em relação à *performance* musical destas entidades a maioria das entidades femininas são crianças e como tais, cantam com vozes consideradas como ‘infantis’ geralmente mudando completamente o timbre de voz da pessoa que está incorporada com a

entidade. O timbre infantil é representado numa voz suave e aguda, sendo o mesmo para caboclinhos e caboclinhas meninas. Algumas vezes o povo-de-santo faz uma analogia entre as entidades caboclas meninas e *erês*, pois no terreiro Xambá não existem *erês*, as entidades que mais se aproxima dos *erês* são realmente as caboclinhas.

Tanto a fala como a *performance* vocal desta entidade é ‘indígena’ e infantil, onde além de falar “como criança”, com voz de timbre mais agudo, o vocabulário indica dificuldade em falar a língua portuguesa, misturando termos, cortando as palavras numa fala quase ofegante como: “si Ju-re-ma si quer- si-brin-car”. Fazem sons sibilantes também. No seu repertório musical e *performance* esta entidade se acompanha com uma maraca, dança fazendo o gesto do arco e flecha, com perna da frente flexionada e de trás esticada como se fosse ‘flechar’. Vale ressaltar que as maracas são fundamentais para o repertório destas entidades, mesmo no terreiro *Ilê Axé Oyá Meguê* da nação Xambá, onde na parte da jurema não se ‘bate’ os ilús (tambores), as maracás não deixam de estar presentes. Estas representam a identidade musical indígena por excelência que acompanha o canto. O ponto da cabocla Tapuia é muito representativo neste sentido. Seguem duas transcrições com grafias diferentes:

Tapuia 1: à capela com palmas

Tapuia

Ponto individual de cabocla

The musical score consists of two systems. Each system has a vocal line (Voz) and an accompaniment line (Palmas e maracas). The vocal lines are in treble clef with a 2/4 time signature. The accompaniment lines are in bass clef with a 2/4 time signature. The lyrics are written below the vocal lines.

System 1:

Voz: Ta - pu - ia mi - nha Ta - pu - ia, Ta - pu - ia do Ca - nin - dé. Ta -
 Palmas e maracas: [Musical notation]

System 2:

Voz: - ia - do Ca - nin - dé cad - dé mi - nha flor de ju - re - ma mi - nha fle - cha, mi - nha coi - té.
 Palmas e maracas: [Musical notation]



À esquerda, representação do indígena masculino. À direita as maracas, instrumentos indígenas amplamente utilizados no repertório destas entidades.

Tapuia 2: com tambores

Tapuia

Ponto individual de cabocla
Toque de macumba

Voz

Ta - pu - ia mi - nha Ta - pu - ia, Ta - pu - ia do Ca - nin - dé. Ta - pu - ia mi - nha Ta - pu - ia, Ta - pu - ia do Ca - nin - dé ca - dé -

Palmas e maracas

Agogô

Voz

- mi - nha flor de ju - re - ma mi - nha fle - cha, mi - nha coi - té.

Palmas e maracas

Agogô

<i>Estrutura rítmico-melódica</i>	<i>Análise</i>	<i>Texto</i>	<i>Análise</i>
<p>1. dó-ré-mib-fá-sol-lá-sib</p> <p>2. emprego de colcheias, semicolcheias, semínima num padrão de compasso binário simples (2/4) na primeira transcrição e de 16 pulsos de semicolcheia na segunda transcrição.</p>	<p>1. <i>da melodia:</i></p> <p>O padrão da escala da cantiga é heptatônico, modo de dó dórico.</p> <p>2. <i>do ritmo:</i></p> <p><i>Nesta cantiga, assim como em grande parte do repertório das entidades caboclas, as maracas estão presentes como representação de uma identidade musical indígena.</i></p>	<p>“Tapuia, minha Tapuia Tapuia dos Canindés.</p> <p>Cadê minha flor de jurema Minha flecha Minha coité</p> <p>(possível versão complementar)</p> <p>Eu tava no meio da mata Num toco Embolando mel Chegou cabocla Tapuia Tapuia dos Canindés.”</p>	<p>O texto toca em dois aspectos importantes que serão materializados na performance da entidade quando esta ‘desce’:</p> <p>1. Como ponto individual, narrando a identidade da cabocla da Tapuia.</p> <p>2. Da representação de étnica indígena representada pelo nome e pelas referências Tapuia da tribo dos Canindés;</p> <p>* a categoria classe não se aplica às entidades caboclas e indígenas.</p>

No caso da Tapuia 2, presenciei este ponto sendo cantado com a presença dos tambores *ilús*, por esta razão mudei a grafia, considerando a *time line* do agogô, que embora não esteja presente neste contexto, está sempre presente na parte do orixá, quando este padrão é executado. O ponto é acompanhado pelo toque de *macumba*. Este é um dado que pode soar paradoxal, visto que o *coco* ou *toré* configura o toque de tambor é representativo das entidades indígenas e caboclas. Mas o fato é que, apenas como exemplo, nesta *gira* de jurema, onde foi gravado este ponto, dos 42 pontos cantados para entidades caboclas, 34 eram acompanhadas pelo toque de *macumba*, e apenas 8 pelo *coco*. Acredito que este é um dado relevante, por que ocorreu também em outras casas com a presença dos tambores. Este fato configura o compartilhamento com a *macumba* e com o universo dos orixás, porém, não quer dizer que o toque *coco* seja menos representativo destas entidades. O fato que demonstra esta representatividade musical e étnica através da presença do tambor é que o ponto de despedida é acompanhado pelo *coco*.

A seguir apresento a transcrição do ponto individual da caboclinha Jacira, que narra o seu perfil infantil indígena, de “cabocla de pena menina, e protetora da jurema”:

Jacira

Ponto individual de cabocla

♩ = 120

Voz

Palmas e maracas

<i>Estrutura rítmico-melódica</i>	<i>Análise</i>	<i>Texto</i>	<i>Análise</i>
<p>1. sol-lá-si-dó-ré-mi-fá#</p> <p>2. emprego de colcheias e semicolcheias, num padrão de compasso binário simples.</p>	<p><i>1. da melodia:</i> O padrão da escala da cantiga é o mesmo de uma escala tonal maior: 3M+2m+3M+3m, numa escala heptatônica de sol.</p> <p><i>2. do ritmo:</i> <i>Nesta cantiga, assim como em grande parte do repertório da jurema, o agogô não está presente como no repertório dedicado aos orixás.</i></p>	<p>“Salve Jacira, protetora da jurema.</p> <p>Jacira é uma menina, É uma cabocla de pena.”</p>	<p>O texto toca em cinco aspectos importantes que serão materializados na performance da entidade quando esta ‘desce’:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Como ponto individual salva a cabocla específica Jacira e seu poder de protetora da jurema. 2. Da representação de étnica indígena desta ser uma cabocla de pena; 3. da representação de gênero, como uma menina; 4. da representação geracional, desta ser uma menina; 5. como menina, ela é considerada assexuada e pura, no sentido em que seu ponto e sua performance são completamente infantis, assim como sua voz no canto e na fala.

5.1.1.2. Pretas(os)-velhas(os)

Saudação: *Salve as(os) pretas(os)-velhas(os)! Salve a Bahia!* - Considerada uma entidade que migrou da *umbanda*, a preta-velha representa o feminino envelhecido e negro da jurema. Esta é a ‘vovó’ empobrecida e escravizada que, assim como as(os) caboclas(os), integram a corrente espiritual considerada da ‘direita’, da ‘pureza’. Contudo, pode atuar também na ‘esquerda’ como poderosa e temida ‘quimbandeira’ pra ‘desmanchar catimbó e desmanchar bruxaria’, como menciona um de seus pontos. Luzia afirma que “Pretos-velhos são quem desmancham a maioria das mandingas, dos catimbós, das bruxarias. Preto-velho é muito poderoso.” (ouvir faixa 9 do cd).

Segundo Marina este é um tipo de “entidade mais velha que você pode pedir e alcançar. É uma entidade fortíssima.” Esta domina a ciência das ervas e da cura, limpa com arruda e defuma com seu cachimbo. Toma tanto bebidas ‘leves’ como o vinho branco, como o forte café frio e amargo. Fuma cachimbo ou cigarro de palha. ‘Come’ guiné, feijoada, arroz doce, cuscuz, angu, café amargo frio, peixe frito, peixe de *coco*, milho, pamonha, mungunzá, manuê, tapioca, erva-doce, cocada, etc, comidas relacionadas ao contexto africano, afro-brasileiro em tempos de escravidão e também de origem rural.

É cultuada no mês de maio, sendo que no Xambá a sua festa acontece especificamente no dia 13 deste mês, por ser a data ‘oficial’ da abolição da escravatura.¹⁴⁰ Marina, filha-de-santo do terreiro e também praticante de jurema, ainda que não tão intensamente, afirma que quando Mãe Biu era viva, prestava a homenagem a estas entidades, cantando para os orixás dentro do salão:

Minha tia antigamente batia no dia 13 de maio, mesmo no Xambá, ao meio-dia. Quando dava meio-dia, a gente ouvia os tambores e todo mundo ia pegando a saia, precisava nem vestir axó¹⁴¹, botava uma saia, uma blusa de manga e ia. Ela cantava umas toadas no dia 13 de maio, em homenagem aos escravos, a abolição.

A representação da velhice relacionada a uma condição quase assexuada está para a representação da infância das(os) entidades caboclas. Praticamente não há diferenças entre entidades pretas-velhas de ambos os sexos, havendo similaridades no gestual e na *performance* musical destas(es). Independentemente de seu sexo, estas cachimbam todo o tempo, cantam e dançam agachadas ‘como velhas(os)’ que não podem manter a coluna ereta.

A questão racial é muito evidente nestas entidades que foram africanas ou afro-baianas. A racialização vocal é importante para analisar o seu repertório. O registro vocal mais de garganta sem no entanto, perder o agudo, num estilo geralmente empregado para

¹⁴⁰ O movimento negro refuta esta data como data de referência para o movimento. Hoje com todo o processo político de reafrikanização. Pai Ivo tem consciência de que 13 de maio não é uma data representativa para o povo negro. Contudo, a questão de manter a tradição permanece, e o mês de maio continua a ser o mês dedicados a estas entidades.

¹⁴¹ Roupa tradicionalmente utilizada nas festas públicas para orixá.

cantar samba pode ser tomado como um indicativo desta. A questão geracional, da velhice reflete em seu canto, cuja voz muitas vezes ‘falha’, sendo praticamente inaudível e pouco inteligível. Exceto por àquelas(es) que já conhecem a entidade e o seu repertório.


No ponto que segue as vovós são cantadas em clima de festa e de *samba*, gênero musical considerado particular desta entidade (ouvir faixa 9 do cd):

Lá vem vovó

Ponto coletivo de pretas-velhas

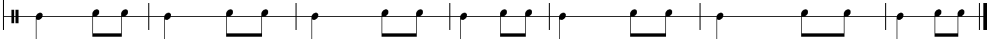
$\text{♩} = 120$

Voz



Lá vem vo - vó des-cen-doa la - dei-ra - com su - a sa - co - la. e - la vem ca - mi - nhan-doe - la vem de An - go - la.

Palmas



Lá vem vovó

Ponto coletivo de pretas-velhas
Toque de macumba

$\text{♩} = 120$

Voz



Lá vem vo - vó des-cen-doa la - dei-ra - com su - a sa - co - la. e - la vem ca - mi - nhan-doe - la vem de An - go - la.

Agogô



Palmas



Tem também uma variante deste ponto:

Lá vem vovó (variante)

Ponto coletivo de preta-velha
Toque de macumba

♩ = 120

Voz

Lá vem vo - vó des-cen-doa la-dei-rae-la vem tão bo - ni - ta. vem com seu re-bo - la-do com seu re-que-bra-doe seus la-ços de fi - ta. eu que-ro ver vo-vó eu que-ro

Agogô

Palmas

Voz

ver vo-vó eu que-ro ver se fi-lho deum-ban-da tem que - rer. Eu que-ro ver vo-vó, eu que-ro ver vo-vó eu-que-ro ver se fi-lho deum-ban-da tem que - rer.

Agogô

Palmas

<i>Estrutura rítmico-melódica</i>	<i>Análise</i>	<i>Texto</i>	<i>Análise</i>
<p>1. mib-fá-sol-sib</p> <p>2. dó-mib-fá-sol-sib</p> <p>2. emprego de colcheias e semicolcheias, semínima e semínima pontuada num padrão de 16 pulsações de semicolcheia.</p>	<p>1. da melodia:</p> <p>1. Escala pentônica de mib;</p> <p>2. Escala pentatônica de dó;</p>	<p>1. “Lá vem vovó descendo a ladeira com sua sacola.</p> <p>Ela vem caminhando, Ela vem de Angola.”</p> <p>2.(variante)</p> <p>“Lá vem vovó descendo a ladeira <i>ela vem tão bonita.</i> <i>Vem com seu requebrado,</i> <i>Com seu rebolado</i> <i>E seus laços de fita.</i></p> <p><i>Eu quero ver, vovó</i> <i>Eu quero ver, vovó,</i> <i>Eu quero ver,</i> <i>Se filho de umbanda tem querer.</i></p> <p><i>Eu quero ver, vovó</i> <i>Eu quero ver, vovó,</i> <i>Eu quero ver,</i> <i>Filho de umbanda estremecer.”</i></p>	<p>O texto toca em quatro aspectos importantes que são materializados na performance da entidade quando esta ‘desce’:</p> <p>1. Como ponto coletivo das vovós – gênero, sexualidade e geração onde é apresentado um perfil de feminino envelhecido da ‘vovó’, gracioso “com seu rebolado, requebrado e laços de fita”, porém, assexuado.</p> <p>2. Da representação racial e étnica africana de “Angola”. As escalas tetratônica e pentatônica sugerem um compartilhamento com o universo musical dos orixás;</p> <p>3. da representação nacional através da menção à umbanda, explicitando o compartilhamento religioso e musical entre ambos os universos;</p> <p>4. da representação de poder religioso que faz “o filho de umbanda estremecer”, ou seja, ser ‘incorporado’ pela entidade.</p>

O próximo ponto é de Preta-Velha da Bahia :

Preta-Velha da BA

Ponto coletivo de preta-velha

Voz



almas



U - ma pre - ta ve - lha da Ba - hi - a pra quê man - dou me cha - mar. É pra des - man
char ca - tim - - - bó é pra des - man - char bru - xa - ria.

V Variante 2:

Preta-Velha da BA

Ponto coletivo de preta-velha
Toque de macumba

Voz



Palmas



Agogô



U - ma pre - ta ve - lha da Ba - hi - a pra quê man - dou me cha - mar. É pra des - man
char ca - tim - - - bó é pra des - man - char bru - xa - ria.

<i>Estrutura rítmico-melódica</i>	<i>Análise</i>	<i>Texto</i>	<i>Análise</i>
<p>1. si-do#-ré-mi-fá#</p> <p>2. emprego de colcheias e semicolcheias, num padrão de binário simples (transcrição 1) quando à capela e de 16 pulsações de semicolcheia quando com os tambores (transcrição 2).</p>	<p>1. da melodia:</p> <p>1. escala pentatônica de si</p>	<p>“Uma preta-velha da Bahia Pra quê mandou me chamar? É pra desmanchar catimbó É pra desmanchar bruxaria.”</p>	<p>O texto toca em três aspectos importantes que são materializados na performance da entidade quando esta ‘desce’:</p> <p>1. Como ponto coletivo das pretas-velhas – que vem da terra sagrada - Bahia</p> <p>2. Da representação racial e étnica afro-baiana e da utilização da escala pentatônica de si, que sugere um compartilhamento com o universo musical dos orixás;</p> <p>3. da representação de poder feminino religioso que faz “desmancha catimbó” e “bruxaria”.</p>

O próximo ponto cantado une a questão geracional da velha e do seu poder religioso:

Transcrição 1:

Velha da macumba

Ponto coletivo de preta-velha

The musical score is presented in two systems. The first system shows the vocal line (Voz) and the first palm line (Palmas). The second system shows the continuation of the vocal line and the second palm line (Palmas). The vocal line is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The palm lines are written in a bass clef with a 2/4 time signature. The vocal line consists of a series of eighth and sixteenth notes, while the palm lines consist of a steady eighth-note rhythm.

<i>Estrutura rítmico-melódica</i>	<i>Análise</i>	<i>Texto</i>	<i>Análise</i>
<p>1. lá-si-do#- mi-fá#</p> <p>2. emprego de colcheias e semicolcheias, semínima e mínima num padrão de binário simples (transcrição 1) quando à capela e de 16 pulsações de semicolcheia quando com os tambores (transcrição 2).</p>	<p>1. da melodia:</p> <p>1. escala pentatônica de lá;</p>	<p>“Chegou a velha da macumba ê ê Da macumba real Sou filha de Maria Inês Sou neta do abongá Vamos pra Bahia apanhar dendê Pra fazer seu canjerê.”</p>	<p>O texto toca em quatro aspectos importantes que são materializados na performance da entidade quando esta ‘desce’:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Como ponto coletivo das pretas-velhas – cuja função é de saudar todas as pretas-velhas. 2. Da representação racial e étnica afro-baiana, do dendê, do abongá e do seu prato canjerê, todos nomes de origem africana, além da utilização da escala pentatônica de lá, que sugere um compartilhamento com o universo musical dos orixás; 3. da representação de poder feminino religioso da “macumba”. 4. geracional – da velha.

Transcrição 2: (ouvir faixa 18 do cd)

Velha da macumbaPonto coletivo de preta-velha
Toque de macumba

Voz

Che-gou a ve-lha da ma-cum - baê é, da ma-cum - baê é da ma-cum - ba re - al. Sou - fi - lha(o) de Ma - ri - al - nê - (ês) Sou

Agogô

Palmas

Voz

ne - ta(o) do a - bon - gá. Va - mos pra Ba - hi - aa - pa-nhar den - dê pra fa - zer seu can - je - ré.

Agogô

Palmas

Ponto de Maria Conga:

Maria CongaPonto individual de preta-velha
Toque de macumba

$\text{♩} = 100$

Voz

Ma - ri - a Con - gá é mes-tra for - ma - da. Ma - ri - a Con - ga é mes-tra for - ma - da. Ma - ri - a Con - ga das en - cru - zi -

A - bre-te me - sa, a - bre - te gon - gá . A - bre - te me - sa, a - bre - te gon - gá . Ma - ri - a Con - ga o mal vai le -

Agogô

Palmas

Voz

lha - das. Ma - ri - a Con - - - ga das en - cru - zi - lha - das.

var - - - Ma - ri - a Con - - - ga o mal vai le - var - - -

Agogô

Palmas

<i>Estrutura rítmico-melódica</i>	<i>Análise</i>	<i>Texto</i>	<i>Análise</i>
<p>1. dó-ré-mi-fá-sol-lá-si</p> <p>2. emprego de colcheias e semicolcheias, semínima e semínima pontuada num padrão de 16 pulsações de semicolcheia.</p>	<p>1. da melodia:</p> <p>Escala heptatônica de dó Maior;</p>	<p><i>“Maria Conga é mestra formada. Maria Conga é mestra formada. Maria Conga das encruzilhadas.</i></p> <p><i>Abre-te mesa, Abre-te gongá.</i></p> <p><i>Abre-te mesa, Abre-te gongá.</i></p> <p><i>Maria Conga o mal vai levar.”</i></p>	<p>O texto toca em três aspectos importantes que são materializados na performance da entidade quando esta ‘desce’:</p> <p>1. Como ponto individual da preta-velha Maria Conga que aqui parece mais ser ‘quimbandeira’, trabalhando na ‘esquerda’ (encruzilhadas) pra “levar o mal”. Este mostra o caráter ambíguo desta entidade que trabalha dos ‘dois lados’.</p> <p>2. Da representação racial e étnica africana, onde o ‘Conga’ parece se remeter ao Congo e universo da nação Angola;</p> <p>3. Da representação de gênero como figura feminina poderosa e “mestra formada” que ordena “abre-te mesa” (sessão de mesa muito presente também na umbanda) e “abre-te gongá”, o quarto sagrado das entidades da jurema.</p>

O próximo ponto narra a questão da escravidão:

Transcrição 1

Vovó não quer

Ponto coletivo de preta-velha

Voz

Palmas e maracas

Transcrição 2:

Vovó não quer

Ponto coletivo de preta-velha

♩ = 120

Voz
Vo-vó não quer casea de co-co no ter-rei-ro. Pra não se alembrar dos tempos do cativeiro.

Agogô

Palmas e maracas

Voz
se a - - - lem - brar dos tem - pos do ca - ti - vei - ro.

Agogô

<i>Estrutura rítmico-melódica</i>	<i>Análise</i>	<i>Texto</i>	<i>Análise</i>
<p>1. dó-ré-mi-fá-sol-lá-si</p> <p>2. emprego de colcheias e semicolcheias, semínima pontuada num padrão binário simples (2/4) à capela e de 16 pulsações de semicolcheia com os tambores.</p>	<p>1. da melodia:</p> <p>Escala heptatônica de dó Maior.</p>	<p>“Vovó não quer Casca de <i>coco</i> no terreiro Pra não se alembrar do tempo do cativeiro.”</p>	<p>O texto toca em três aspectos importantes que são materializados na performance da entidade quando esta ‘desce’:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Como ponto coletivo de pretas-velhas. 2. Da representação racial e étnica africana, que remete à questão da escravidão onde a vovó não quer “lembrar dos tempos do cativeiro”. 3. Da representação de gênero e geração da “vovó”.

5.1.2. CORRENTE INTERSECCIONAL - ORIENTAL

5.1.2.1. Ciganas

Saudação: *Salve as ciganas!* - As entidades ciganas (ciganas(os) e sultões) são consideradas pertencentes da corrente das águas, sendo mais raras, finas e misteriosas e estando presentes em apenas algumas casas e o calendário varia, mas podem ser cultuadas também no mês de maio, assim como as pretas-velhas. A cigana não é uma entidade cultuada no terreiro Xambá. Por não estar presente no terreiro e por ser uma entidade rara, consegui registrar somente dois pontos relacionados à mesma, dos quais fiz as transcrições musicais que apresento aqui em gravações fora de contexto. Contudo, no momento de falar sobre *performance*, ainda faltam registros desta entidade, pois são raras e poucas pessoas têm ou viram. Durante a minha pesquisa não tive a oportunidade de ver nenhuma entidade cigana. Logo, não procurei também me aprofundar sobre a mesma, já que não integra ao calendário religioso. Por outro lado, como algumas juremeiras têm ciganas, não poderia ignorá-las, então, decidi incluir aqui alguns dados sobre esta misteriosa entidade espiritual que mereceria um outro trabalho.

Ciganas são entidades interseccionais por que, se comparadas às caboclas, são mais da ‘esquerda’ pelos seus poderes mágicos e sua ‘sensualidade cigana’; por outro lado, se comparadas às mestras(es), pombagiras e exus, estas são entidades consideradas mais ‘finas’ e ‘leves’ (mais ‘elevadas espiritualmente’). Assim como as entidades caboclas estas comem frutas, porém preferem aquelas consideradas ‘finas’ como uvas e, por outro lado, assim como as mestras, bebem cidra, champanhe e vinho branco. Fazem a leitura de mãos e de cartas, conhecimentos místicos que muitas vezes são julgados como misteriosos e ‘traíçoeiros’.

Os pontos destas entidades narram seus poderes e também questões amorosas, além de sua identidade cigana. Assim como mestras e pombagiras, são mulheres jovens e também hipersexualizadas, que lidam muito com questões amorosas, sendo a *performance* musical semelhante a das mesmas. Algumas ciganas até mesmo ‘se misturam’ às figuras das

pombagiras, como é o caso da ‘pombagira-cigana’ (sendo esta de fato também uma pombagira), e também das mestras por compartilharem similaridades. Sobre esta entidade Luzia menciona uma identidade ‘aciganada’ na sua *performance*, ou seja, seu gestual apresenta ‘trejeitos de cigana’, portando cartas, lendo mãos e fazendo ‘simpatias’. Abaixo segue a transcrição do ponto de pombagira-cigana que é considerada uma pombagira ‘aciganada’. Todas as vezes que perguntei sobre as entidades ciganas, as pessoas mencionavam este tipo específico de pombagira, e por isso achei importante colocá-lo aqui (ouvir faixa 11 do cd):

Pombagira-Cigana

Ponto individual de pombagira e de cigana

♩=110

Voz

Bem queeu te a-vi-sei que vo-cê não fi-zes-se es-sa jo-ga-da co-

Agogô

Palmas

Voz

mi-go. Vo-cê a-pos-tou no va-le-te e eu a-pos-tei foi na da-ma. A-mi-go vo-cê se en-

Agogô

Palmas

Voz

ga-na. E-laa-in-da é _____ a Pom-ba-gi-ra Ci-ga-na.

Agogô

Palmas

<i>Estrutura rítmico-melódica</i>	<i>Análise</i>	<i>Texto</i>	<i>Análise</i>
<p>1. ré-mi-fá#-sol-lá-si-dó</p> <p>2. emprego de colcheia, colcheia pontuada, semicolcheia, semínima e mínima num padrão de 16 pulsações de semicolcheia.</p>	<p>1. da melodia:</p> <p>Escala heptatônica modo mixolídio de ré;</p> <p>2. do ritmo:</p> <p>Nesta cantiga o agogô está presente e executa padrão idêntico ao do repertório dedicado aos orixás.</p>	<p>“Bem que eu lhe avisei que você não fizesse esta jogada comigo.</p> <p>Você apostou no valete E eu apostei foi na dama Amigo você se engana. Ela ainda é a Pombagira-Cigana Amigo você se engana. Ela ainda é a Pombagira-Cigana.”</p>	<p>O texto toca em quatro aspectos importantes que são materializados na performance da entidade quando esta ‘desce’:</p> <p>1. Como ponto individual da pombagira-cigana. Pode ser cantada tanto para/por a entidade cigana, como para a pombagira.</p> <p>2. Da representação racial e étnica ‘cigana’. Esta não é mencionada em termos de nacionalidade, mas em termos de categoria étnica ‘cigana’. No entanto, esta dialoga com o padrão da macumba através da utilização do toque homônimo do universo das pombagiras.</p> <p>3. Da representação de gênero como figura feminina poderosa, representada pela ‘dama’, figura feminina do jogo de cartas.</p> <p>4. em termos de geração e de sexualidade pode-se deduzir duas possibilidades neste diálogo entre a entidade e ‘o amigo’: que o fato dela “ainda ser a pombagira-cigana” corresponda ao seu poder como entidade religiosa que deve ser respeitada; e também de uma relação amorosa, onde a mulher avisa que “eu te avisei que você não fizesse esta jogada comigo...”, logo “tome cuidado comigo por que eu sou poderosa e você pode se arrepender”. Ambas as leituras estão presentes no contexto religioso da jurema.</p> <p>* a categoria classe pode ser considerada para as entidades ciganas por estas, de certo modo, estarem inseridas no contexto da cidade e do mercado de trabalho, realizando trabalhos mágicos e informais, mas sobretudo por estas ‘gostarem do que é fino’, ou seja, de artigos mais sofisticados e caros.</p>

O aspecto étnico e racial é muito forte nas representações narradas nos pontos destas entidades. Joaquim afirma que estas vivem em ‘campos cheios de flores’. Em sua maioria estas não são entidades consideradas brasileiras, mas da Espanha, Iugoslávia, Egito, Turquia, e demais países do leste Europeu e Oriente Médio, famosos por serem marcados por uma cultura cigana (LUZURIAGA, 2001, p. 40). O ponto abaixo menciona aspectos relacionados desta representação ‘oriental’ (ouvir faixa 10 do cd):

Minha guitarra

Ponto coletivo de cigana

$\text{♩} = 110$



Mi-nha agui-tar-ra cho - ra, ___ ai co-mo-eu vi-vo-a can-tar. - Ô ci - ga - na ca - dê a mi-nha ro - sa, ro - sa ver - me-lha-quee-guar - dei pa-ra te dar.

<i>Estrutura rítmico-melódica</i>	<i>Análise</i>	<i>Texto</i>	<i>Análise</i>
<p>1. dó-ré-mi-fá-sol-lá-si</p> <p>2. emprego de colcheia, colcheia pontuada, semicolcheia, semínima e semínima pontuada num padrão de 16 pulsações de semicolcheia</p>	<p>1. da melodia:</p> <p>Escala heptatônica de dó maior;</p> <p>2. do ritmo:</p> <p>Este padrão foi adotado para facilitar a escrita e leitura musical. O registro deste ponto foi à capela e ad libitum. Devido ao fato de não ter festa pra cigana no Xambá, logo não tendo registros de festas para comparar os padrões rítmicos do agogô, a rítmica tenta se aproximar do registro realizado.</p>	<p>“Minha guitarra chora. Ai, como eu vivo a cantar.</p> <p>Ô cigana, cadê a minha rosa, rosa vermelha que eu guardei para te dar?”</p>	<p>O texto é curto e simples. Toca em quatro aspectos importantes que supostamente são materializados na performance da entidade quando esta ‘desce’:</p> <p>1. Como ponto coletivo narra uma possível relação amorosa onde a atmosfera gira em torno da música, da guitarra que chora por saudade.</p> <p>2. Da representação racial e étnica ‘cigana’ ligada a traços árabes. Esta não é mencionada em termos de nacionalidade, mas em termos de categoria étnica ‘cigana’.</p> <p>3. Da representação de gênero desta vez como uma cigana provavelmente, bonita e sensual, que irá receber uma ‘rosa vermelha’.</p> <p>4. em termos de geração e de sexualidade este é um ponto cigana jovem.</p>

5.1.3. CORRENTE DA ESQUERDA: JUREMA

5.1.3.1. Mestras(es)

Saudação – *Salve as mestras! Saravá as mestras!* - Vivem na cidade da jurema (e do encantamento da jurema), nas encruzilhadas e cemitérios e é cultuada no mês de março, quando comem galinha, azeite e farofa. Já em outubro tem a ‘festa da pata’ que é oferecida caranguejo aos mestres e mestras, embora em março também se oferte caranguejo em homenagem a estas entidades.

Esta é considerada uma poderosa entidade da ‘esquerda’ da jurema, que bebe álcool e fuma. As mestras foram mulheres de larga experiência amorosa ou mesmo prostitutas.¹⁴² Neste caso a sexualidade é que está em evidência, sendo o corpo um veículo de sua expressão. Elas bebem, fumam, falam palavrão, agem de maneira não correspondente às expectativas sociais vigentes. As mestras são mulheres jovens que lidam majoritariamente com questões amorosas, pois são consideradas grandes conhecedoras do amor e do sexo. A diferença entre as representações de gênero é nítida para mestras e mestres.¹⁴³ Com cigarro e taça em punhos quando ‘descem’, as mestras cantam suas cantigas que narram suas trajetórias, personalidades e poderes.¹⁴⁴ As cantigas das mestras geralmente falam sobre relacionamentos amorosos.

As mestras foram mulheres geralmente empobrecidas e prostituídas. As representações de gênero e de sexualidade são expressas na performance vocal e no gestual das entidades. Muitas mestras falam e cantam alto, bebem, fumam e falam palavrão. O coco é o seu ritmo mais representativo executado pelo ilú, quanto presente. Contudo, o toque de macumba também acompanha grande parte de seus pontos cantados. Segundo Joaquim em outros lugares tem gente que faz “o cabaré de Paulina,” “o casamento de Exu Tranca Rua com pombagira,” “saída de Paulina,” “de Júlia Galega” (outra mestra), que tem violão e se toca pagode. Este menciona também e “a seresta de seu Zé” (outro mestre). Jairo menciona que na casa de Socorro, madrinha de jurema, esta canta os pontos sendo acompanhada por um grupo de pagode, pois ela gosta de pagode.

¹⁴² BRANDÃO e RIOS (2001, p. 169) mencionam mestras da jurema que morreram virgens e por isso ganharam o estatuto de princesas como a Princesa Catarina e Princesa da Rosa Vermelha. Contudo são difíceis de baixar. As mais comuns são “as que na vida material foram ‘mulheres de vida fácil’, mulheres de rua e dos cabarés nordestinos.” Estas últimas que estão presentes o terreiros Xambá e demais terreiros.

¹⁴³ Os mestres representam uma virilidade absoluta, embora geralmente sejam brincalhões. Alguns eram viciados no jogo e na bebida, quando ‘descem’ através do transe ‘chegam’ bêbados e ávidos por mais bebida e cigarros.

¹⁴⁴ Os mestres, por outro lado, são figuras extremamente másculas, fumam cigarro de palha e falam com vocabulário considerado ‘dos tempos antigos’, pois estas entidades viveram no início do século passado. São jovens ou velhos, mas sempre bastante viris. Segundo Jairo, filho-de-santo do Xambá que também é juremeiro, o mestre masculino chega embriagado, pois ‘é uma entidade que vivia bebendo’. Eles chegam e dão o recado. Gostam de *coco* (gênero musical), de dançar, pois eram entidades que viviam assim.

Muitas vezes estas entidades mostram tanto no seu perfil como nas suas cantigas e gestuais o que SWAIN (2006, p. 6) vai chamar de “dispositivo amoroso”, ou seja, a dedicação ao amor na construção de um ideal feminino que só se constitui como sujeito quando em relação ao amor de outrem, nos caso das mestras, pelo amor do homem:

O amor está para as mulheres o que o sexo está para os homens: necessidade, razão de viver, razão de ser, fundamento identitário. O dispositivo amoroso investe e constrói corpos- em-mulher, prontos a se sacrificar, a viver no esquecimento de si pelo amor de outrem. (SWAIN, 2006, p. 6).

Veremos que o dispositivo amoroso das mestras não quebra com o binarismo heteronormativo homem-mulher, tampouco com a heterossexualidade compulsória. Contudo, na prática, veremos também que através das *performances* destas há uma quebra da ordem de gênero pré-estabelecida. O ponto cantado que segue narra um pouco esta questão do dispositivo amoroso da mulher que espera por seu “macho”:

Eu bebo

Ponto coletivo de mestra
toque de umbanda

The musical score is presented in three systems. Each system includes a vocal line (Voz) with lyrics, an Agogô line, and a Palmas line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

System 1:

Voz: Eu be-bo por que te-nho ca - be-ça só vou pra ca - sa quando ca-ba-rá se - fe - cha. Não te-ñoami-go bom(fom) Não te-ñoami-go ruim mi-

System 2:

Voz: nha me-lhor a - mi-ga so-men - te quer ver meu fim. Sea - quele macho bom(fom) che - gasse aqui a - go - ra o ca - ba-ré não fe-cha e eu não vou pra ca-saa-go - ra.

The Agogô and Palmas parts consist of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, typical of Umbanda music.

<i>Estrutura rítmico-melódica</i>	<i>Análise</i>	<i>Texto</i>	<i>Análise</i>
<p>1. si-dó#-ré-mi-fá#-sol-lá</p> <p>2. emprego de colcheia, semicolcheia, semínima e semínima pontuada num padrão de 16 pulsações de semicolcheia.</p>	<p>1. da melodia:</p> <p>Escala modal de si eólio.</p> <p>2. do ritmo:</p> <p>Padrão de 16 pulsos com a presença dos tambores executando o toque de macumba, mas o andamento é tão rápido que acaba virando samba.</p>	<p>“Eu bebo, por que tenho cabeça Só vou pra casa quando o cabaré se fecha. Não tenho amigo bom Não tenho amigo ruim Minha melhor amiga somente quer ver meu fim. Se aquele macho bom Chegasse aqui agora O cabaré não fecha E eu não vou pra casa agora.”</p>	<p>O texto toca em quatro aspectos importantes que supostamente são materializados na performance da entidade quando esta ‘desce’:</p> <p>1. Como ponto coletivo de mestra a partir desta idéia de dispositivo amoroso feminino.</p> <p>2. Da representação de gênero desta vez como uma mestra autônoma que bebe e decide quando vai e quando fica.</p> <p>4. em termos de geração e de sexualidade este é um ponto de mestra jovem e hipersexualidade dentro dos padrões heteronormativos em que esta frequênta o cabaré e espera por seu “macho”.</p>

O próximo ponto também é individual e mostra outro aspecto das mestras:

Amélia

Ponto individual de mestra

♩=100

Voz

Sou a mestra A - mé - lia, tam - bém sou mes - tra de me - (e) - sa. Sou a mestra A - mé - lia tam - bém sou mes - tra de

Agogô

Palmas

Voz

me - (e) - sa. Eu sou A - mé - lia com ci - pó de ja - pe - can - ga já che - guei pra tra - ba - lhar.

Agogô

Palmas

<i>Estrutura rítmico-melódica</i>	<i>Análise</i>	<i>Texto</i>	<i>Análise</i>
<p>1. sib-dó-ré-mib-fá-sol</p> <p>2. emprego de colcheia, semicolcheia, semínima e semínima pontuada num padrão de 16 pulsações de semicolcheia.</p>	<p>1. da melodia:</p> <p>Escala hexatônica de sib. Os arpejos de sib sugerem um centro tonal em sib.</p> <p>2. do ritmo:</p> <p><i>Padrão de 16 pulsos com a presença dos tambores executando o toque de macumba.</i></p>	<p>“Sou a Mestra Amélia Também sou mestra de mesa.</p> <p>Eu sou Amélia Eu sou Amélia com cipó de japecanga já cheguei pra trabalhar.”</p> <p>(versão anterior à doutrinação) Dá nela, Amélia Dá nela, Amélia com cipó de japecanga e bota ela pra rodar.”</p>	<p>O texto toca em três aspectos importantes que supostamente são materializados na performance da entidade quando esta ‘desce’:</p> <p>1. Como ponto individual de mestra.</p> <p>2. Da representação de gênero mestra “de mesa”, que tem poderes religiosos, chega pra “trabalhar” e bota a sua afilhada “para rodar”, ou seja, para incorporar a entidade.</p> <p>3. em termos de geração e de sexualidade este é um ponto de mestra jovem e hipersexualidade.</p>

O ponto a seguir é muito popular no Xambá e demais casas. Muitas pessoas recebem esta entidade:

Luziara

Ponto individual de mestra

2- 120

Voz

Agogô

Palmas

Voz

Agogô

Palmas

Voz

Agogô

Palmas

Voz

Agogô

Palmas

<i>Estrutura rítmico-melódica</i>	<i>Análise</i>	<i>Texto</i>	<i>Análise</i>
<p>1. lá-si-dó-ré-mi-fá-sol</p> <p>2. emprego de colcheia, semicolcheia, semínima e colcheia pontuada num padrão de 16 pulsações de semicolcheia.</p>	<p>1. da melodia:</p> <p>Escala heptatônica de lá cuja relação intervalar sugere um lá eólio.</p> <p>2. do ritmo:</p> <p><i>Padrão de 16 pulsos com a presença dos tambores executando o toque de macumba.</i></p>	<p>“Cadê meu cordão de ouro Foi meu amor quem me deu</p> <p>Na passagem do riacho Maria Luziara perdeu.</p> <p>Perdeu, perdeu, perdeu Maria Luziara perdeu.”</p>	<p>O texto é toca em três aspectos importantes que supostamente são materializados na performance da entidade quando esta ‘desce’:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Como ponto individual de mestra. 2. Da representação de feminino do dispositivo amoroso que fala de amor. 3. em termos de geração e de sexualidade este é um ponto de mestra jovem e hipersexualizada. 4. Entidade regional, brasileira, modo de lá eólio.

A mestra representa um feminino jovem hipersexualizado e nordestino. Raça e etnia já se apresentam de forma mais ‘híbrida’ de normalidade, pois as(os) afilhadas de jurema afirmam que mestras(es) foram “gente ‘normal’ como a gente”. A maioria teria nascido em Pernambuco ou Estados vizinhos como Alagoas. Decidi manter a categoria ‘nordestina’, embora reconheça a sua complexidade, visto que a mesma se consolidou como uma cristalização de uma identidade regional nos discursos da elite (ALBUQUERQUE, 2001; Z Aidan, 2001). Embora o termo ‘nordestina(o)’ não seja mencionada(o) nos pontos cantados, pode ser percebido no discurso do povo-de-santo. Logo, enquanto categoria este contempla uma percepção sobre as entidades e sua ‘normalidade’ que é considerada antagônica às entidades indígenas, pretas-velhas ou ciganas. Estas últimas estão muito bem situadas como indígenas, africanas e orientais. Acredito que um dos fatores desta ‘normalidade’ é o fato de que estas foram pessoas comuns de um universo muito mais próximo em termos geográficos e culturais que são em grande parte compartilhados pelo povo-de-santo, diferentemente das demais que vivem nas matas, na Bahia ou África ou no Oriente. O ponto a seguir é de uma mestra de Maceió:

Maria Caicó

Ponto individual de mestra

♩=100

Voz

Sou Ma - ri - a Ca - i - có, sou Ma - ri - a Ca - i - có. Foi dentro de Ma - cei - ó, eu sus -

Agogô

Palmas

Voz

ten - too ben - den - gó, oi dentro de Ma - cei - ó, on - de se faz ca - tim - bó.

Agogô

Palmas

<i>Estrutura rítmico-melódica</i>	<i>Análise</i>	<i>Texto</i>	<i>Análise</i>
<p>1. dó- mib- sol-sib</p> <p>2. emprego de colcheia, semicolcheia, semínima e padrão de 16 pulsações de semicolcheia.</p>	<p>1. da melodia:</p> <p>Escala tetratônica de dó, cuja relação intervalar sugere um modo eólio.</p> <p>2. do ritmo:</p> <p><i>Padrão de 16 pulsos com a presença dos tambores executando o toque de macumba.</i></p>	<p>“Sou Maria Caicó Sou Maria Caicó.</p> <p>Oi dentro de Maceió Eu sustento o bendengó.</p> <p>Oi dentro de Maceió Onde fica os catimbó”</p>	<p>O texto toca em três aspectos importantes que supostamente são materializados na performance da entidade quando esta ‘desce’:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Como ponto individual de mestra. 2. Da representação de feminino poderoso que “sustenta o bendengó” e que é do “catimbó” 3. Entidade regional, brasileira, de Maceió.

A seguir, a transcrição de um ponto de Paulina, uma mestra muito popular cujo repertório musical é extenso. Nas faixas 13 e 14 do cd é possível ouvir um de seus pontos que segue a mesma linha da temática presente na transcrição abaixo:

Paulina

Ponto individual de mestra

♩=120

Voz

Agogô

Palmas

Voz

Agogô

Palmas

Voz

Agogô

Palmas

<i>Estrutura rítmico-melódica</i>	<i>Análise</i>	<i>Texto</i>	<i>Análise</i>
<p>1. fá-sol-láb-sib-dó-ré-mib</p> <p>2. emprego de colcheias e semínimas, num padrão de 16 pulsações de semicolcheia</p>	<p>1. da melodia:</p> <p>Escala heptatônica modal – fá dórico</p> <p>2. do ritmo:</p> <p><i>padrão rítmico de 16 pulsos, tendo a semicolcheia como unidade de tempo.</i></p>	<p>“No pé da palmeira Paulina sentada</p> <p>Mas ela é Paulina Da rede rasgada.</p> <p>Mas ela é Paulina Das sete encruzilhadas.</p> <p>Tá, tá, tá Ela é Paulina Ela é de lá.”</p>	<p>Embora curto, o texto deste ponto individual de mestra toca em três aspectos importantes que são materializados na performance da entidade quando esta ‘desce’:</p> <p>1. Como ponto individual, narra uma Paulina poderosa e mais ‘pesada’ pois alerta que ela é “das sete encruzilhadas”, este é seu território, que é o mesmo dos exus e das pombagiras.</p> <p>2. Da representação de gênero e sexualidade como um feminino que é poderoso e também hipersexualizado, pois ser de ‘rede rasgada’ significa ter sido prostituta ou mulher de ‘muitos homens’, como é recorrente na fala das(os) juremeiras(os), sendo a ‘rede’ uma alusão ao hímen feminino.</p> <p>3. a tônica na sexualidade indica mais uma vez a juventude desta entidade, em termos geracionais.</p>

5.1.3.2. Pombagiras

Saudação: *Mojibá!* - Entidades cujos territórios (moradas) são as encruzilhadas e os cemitérios. São cultuadas no mês de agosto. Os exus são entidades africanas “adotadas” pelo culto da jurema, enquanto as pombagiras foram ‘adotadas’ da *umbanda*, sendo comumente chamadas de “exu-fêmea” (ouvir faixa 15 do cd). Assim como no culto aos orixás, estas entidades são consideradas mensageiras entre as pessoas e o divino, contudo são consideradas mais “pesadas”, “grosseiras” e “menos esclarecidas” ou “elevadas”. Pombagira come galinha preta e farofa, enquanto exu come pinto e farofa. Corrente espiritual da ‘esquerda’, dentro da ‘parte da jurema’, pois, assim como as(os) mestras(es) bebem álcool e fumam.

Assim como as mestras, as pombagiras também se diferenciam pela postura ‘rebelde’, bebem cachaça, fumam, cantam, dançam, levantam a saia aos presentes, confirmando assim a sua liberdade sexual e insubordinação, o que não as torna menos respeitáveis no culto. Nestes casos, representam um feminino hipersexualizado de mulher jovem que veste cores fortes (vermelho e preto), vestidos decotados e às vezes capas vermelhas ou pretas com tridentes bordados como representação do diabo católico.

Representando um feminino não totalmente humanizado esta entidade pode se arrastar pelo chão, praticamente não falar e possuir os movimentos corporais bastante limitados. Em suas *performances* dançam agachadas com as mãos em forma de ‘garras’ num gesto que se remete a um gestual muitas vezes associado à figura do demônio católico, por serem consideradas entidades ‘pesadas’. Neste último caso a situação da pombagira requer um processo de cuidado e de ‘doutrinação’ espiritual numa perspectiva evolutiva Kardecista para que a mesma possa então andar e falar de forma considerados inteligíveis, mudando completamente a sua *performance* e atuação religiosa.

Por vezes, assim como, com as mestras o discurso êmico sobre a questão de raça e etnicidade é de maior ‘hibridez’ ou de ‘normalidade’, pois são entidades ‘mestiças’ e

‘nordestinas’. Por outro lado, esta questão não é tocada, visto que é uma entidade que nem sempre foi humana. Contudo, há pontos como o de pombagira-cigana, mencionado anteriormente que narra uma identidade cigana. Mestras, pombagiras (e mesmo algumas ciganas) apresentam *performances* muito semelhantes. Contudo, Marina ressalta que há diferenças entre ambas quando estas ‘baixam’:

Dá pra sentir a diferença. Acho que as mestras são mais assim carinhosas, tem mais aquele carisma. Já a pombagira é mais grosseira. Já é mais de encarar as coisas com grosserias, mais séria. E as mestras não, elas são mais amorosas.

O ponto cantado abaixo é um dos pontos de chamada das pombagiras (ouvir faixa 15 do cd).

Arreda, arreda

Ponto coletivo de pombagira

♩ = 120

Voz

Ar - re - daar - re - da quea - i vem mu - lher. Ar - re - daar -

Agogô

Palmas

Voz

re - da quea - i vem mu - lher. Pom - ba - gi - ra fei - ti - cei - ra - ra - i - nha do can - dom -

Agogô

Palmas

Voz

blé. Se vo - cé não a - co - nhe - ce, ve - nha ver quem e - la é.

Agogô

Palmas

<i>Estrutura rítmico-melódica</i>	<i>Análise</i>	<i>Texto</i>	<i>Análise</i>
<p>1. lá -dó-ré-mi-fá</p> <p>2. emprego de colcheias, semicolcheias, semínimas e mínimas num padrão de 16 pulsações de semicolcheia</p>	<p>1. da melodia:</p> <p>Em escala pentatônica de lá com um centro tonal em lá, possivelmente modo de lá eólio.</p> <p>2. do ritmo:</p> <p>padrão rítmico de 16 pulsos, tendo a semicolcheia como unidade de tempo.</p> <p>Contudo, como é acompanhado pelo toque coco, torna-se padrão de 8 pulsos como é possível observar na gravação.</p>	<p>“Arreda, arreda que aí vem mulher</p> <p>Pombagira feiticeira Rainha do candomblé</p> <p>Se você não há conhece Venha ver quem ela é.”</p>	<p>Embora curto, o texto deste ponto coletivo de pombagira toca em três aspectos importantes que são materializados na performance da entidade quando esta ‘desce’:</p> <p>1. Como ponto coletivo da poderosa categoria pombagira que é “feiticeira” e “rainha do candomblé.”</p> <p>2. Da representação de gênero e sexualidade como um poderoso feminino “mulher pombagira e feiticeira”. Este feminino é também hipersexualizada, não pelo texto do ponto, mas pela sua performance, onde senhoras, mãe e avós, passam a ser jovens, rodar a saia, dançar como mulheres ‘sensuais’ e poderosas.</p> <p>3. a tônica na sexualidade indica mais uma vez a juventude desta entidade, em termos geracionais, como já discutido anteriormente, “se você não a conhece, venha ver quem ela é” ou o mesmo que tenha cuidado, saiba o que ela é também capaz de fazer.</p> <p>* a categoria classe não se aplica propriamente a estas entidades, pois seu lugar ‘híbrido’ entre humano e inumano. Contudo, quando estas são mais ‘humanizadas’, pode-se constatar uma situação semelhante a das mestras que gostam de beber e de fumar, de vestidos bonitos. Por serem ‘mais pesadas’, as pombagiras estariam numa categoria de classe inferior, pois bebem cachaça ao invés de cidra. Mas isso não fica muito claro se está relacionado à questão de classe ou à questão espiritual de sua não completa humanidade. As duas possibilidades podem ser consideradas.</p>

Cala a boca, homem

Ponto coletivo de mestras
e pombagiras

$\text{♩} = 120$

Voz

Ca - la bo - ca ho - (o)-mem, vo - cé não sa - beo que diz.

Agogô

Palmas

Voz

ca - la bo - ca ho - (o)-mem, vo - cé nun-ca foi as - sim. a-lém de lo - (u) - co, és um so - fre -

Agogô

Palmas

Voz

dor. ca-la bo - ca homem, você não sa-beo queó... a - mor. a-lém de lo - (u) - co, és um so - fre -

Agogô

Palmas

Voz

dor. ca - la bo - ca ho-mem, vo - cé não sa - beo queé oa - mor. ...

Agogô

Palmas

Este ponto cantado serve tanto para as mestras, como para as pombagiras. Ambas as correntes são consideradas similares em muitos aspectos, dentre estes, o fato de ambas pertencerem à esquerda, serem majoritariamente jovens e sensuais e lidarem com questões amorosas.

<i>Estrutura rítmico-melódica</i>	<i>Análise</i>	<i>Texto</i>	<i>Análise</i>
<p>1. fá-sol-láb-sib-dó-ré-mib-fá</p> <p>2. emprego de colcheias, semicolcheias, semínima, semínima pontuada e mínima num padrão de 16 pulsações de semicolcheia</p>	<p>1. da melodia:</p> <p>Em escala heptatônica modal de fá – fá dórico.</p> <p>2. do ritmo:</p> <p>padrão rítmico de 16 pulsos, tendo a semicolcheia como unidade de tempo.</p>	<p>“Cala a boca, homem, você não sabe o que diz. Cala a boca, homem, você nasceu pra mim.</p> <p>Além de louco, és um sofredor. Cala a boca, homem, você não sabe o que é o amor.”</p>	<p>O texto toca em quatro aspectos importantes que são materializados na performance da entidade quando esta ‘desce’:</p> <p>1. Como ponto coletivo e interseccional de pombagira e de mestra, demonstrando as similitudes entre ambas as entidades em relação aos assuntos do amor: “cala boca homem, você não sabe o que é o amor” .</p> <p>2. Do compartilhamento da representação racial e étnica híbrida de ‘normalidade’, que por vezes as pombagiras se assemelham. Neste caso, a entidade pode ser branca, loira, negra ou ‘morena’</p> <p>3. Da representação de gênero como um feminino que é poderoso por conhecer os segredos do amor, mas que por outro lado, também vive sob os cânones do dispositivo amoroso que as escraviza.</p> <p>4. em termos de geração e de sexualidade este é um ponto de pombagira e de mestra que geralmente está associado à sexualidade e juventude, retomando a idéia de que juventude e beleza caminham juntas nas performances e pontos da jurema.</p> <p>* a categoria classe normalmente não é aplicável a estas entidades. Contudo, neste ponto cantado especificamente, pelas similitudes com as mestras, são pombagiras urbanas que podem estar associadas por ao gosto pelas coisas ‘finas’.</p>

Eu vi a lua nascer

Ponto coletivo de pombagira
Toque de macumba

♩=120

Voz

Eu vi a lua nascer. Eu vi o sol clarear. A-go-ra eu que-ro ver es-spom-ba-

Agogô

Palmas

Voz

gi-ra gi-rar. Eu vi a lua nascer. Eu vi o sol clarear. A-go-ra eu que-ro ver es-spom-ba-gi-ra gi-rar. E-la vai gi-

Agogô

Palmas

Voz

rar ai á, e-la vai gi-rar. E-la vai gi-rar ai á E-xu Mu-lam-bê.

Agogô

Palmas

<i>Estrutura rítmico-melódica</i>	<i>Análise</i>	<i>Texto</i>	<i>Análise</i>
<p>1. dó-ré-mi-fá-sol-lá-sib</p> <p>2. emprego de colcheias, semicolcheias, semínima, semínima pontuada e mínima num padrão de 16 pulsações de semicolcheia.</p>	<p>1. da melodia:</p> <p>Em escala heptatônica modal de dó – dó mixolídio.</p> <p>2. do ritmo:</p> <p>padrão rítmico de 16 pulsos, tendo a semicolcheia como unidade de tempo.</p>	<p>“Eu vi a lua nascer, Eu vi o sol clarear.</p> <p>Agora eu quero ver Essa pombagira girar.</p> <p>Ela vai girar Ela vai girar Ela vai girar Exu Mulambê.”</p>	<p>O texto toca em quatro aspectos importantes que são materializados na performance da entidade quando esta ‘desce’:</p> <p>1. Como ponto individual de pombagira Exu Mulambê, que mostra a sua relação com exu.</p> <p>2. Em relação à questão étnica e racial a pombagira enquanto exu feminino ou “exu-fêmea” tem uma origem africana.</p> <p>3. Feminino, religião e transe – “eu quero ver essa pombagira girar faz menção à incorporação.”</p>

O próximo ponto é interessante, pois revela diferentes aspectos da pombagira:

Fui menina

$\text{♩} = 160$ Ponto coletivo de pombagira/mestra
Toque de macumba

Voz

Fui me-ni - na, já fuí - ça e tam-bém já fui ca - sa - da. Ho - je sou - ra - pa - ri - ga da re - - - de - ras - ga - - - - da.

Agogô

Palmas

Voz

ri - ga da re - - - de - ras - ga - - - - da.

Agogô

Palmas

<i>Estrutura rítmico-melódica</i>	<i>Análise</i>	<i>Texto</i>	<i>Análise</i>
<p>1. mib-fá-sol-dó</p> <p>2. emprego de colcheias, semicolcheias, semínima, semínima pontuada e mínima num padrão de 16 pulsações de semicolcheia.</p>	<p>1. da melodia:</p> <p>Em escala tetratônica de mib cujas relações intervalares sugerem um dó menor.</p> <p>2. do ritmo:</p> <p>padrão rítmico de 16 pulsos, tendo a semicolcheia como unidade de tempo.</p>	<p>“Fui menina, já fui moça e também já fui casada.</p> <p>Hoje sou rapariga das zonas.</p> <p>Rapariga da rede rasgada.”</p>	<p>O texto toca em quatro aspectos importantes que são materializados na performance da entidade quando esta ‘desce’:</p> <p>1. Como ponto coletivo de pombagira, que narra aspectos que representam toda a categoria desta entidade religiosa.</p> <p>2. Em relação à questão de gênero e representação de feminino mostra diversas faces do feminino que perpassa por geração e sexualidade.</p> <p>3. em termos de geração o ponto narra três diferentes períodos da vida desta entidade: a menina, a moça e casada (mulher madura), onde o casamento define o status de mulher;</p> <p>4. hipersexualização – “rapariga da zona”, “rapariga da rede rasgada”.</p>

O próximo ponto de pombagira é um ponto de despedida. Este fala também de amor:

Meu povo é chegada a hora

Ponto coletivo de pombagira

♩=130

Voz

Meu po-voé chega - dahora, a hora deir em - bo - ra. Meu po-voé chega - dahora, a

Agogô

Palmas

Voz

ho - ra deirem - bo - ra. Mas sôque euou fe - liz paquam hmemoriu pranim. Sôque euou fe - liz paquam hmemoriu pranim.

Agogô

Palmas

<i>Estrutura rítmico-melódica</i>	<i>Análise</i>	<i>Texto</i>	<i>Análise</i>
<p>1. fá-sol-láb-sib-dó</p> <p>2. emprego de colcheias, semicolcheias, semínima, semínima pontuada e mínima num padrão de 16 pulsações de semicolcheia.</p>	<p>1. da melodia:</p> <p>Em escala pentatônica de fá Modal – modo dórico ou eólio.</p> <p>2. do ritmo:</p> <p>padrão rítmico de 16 pulsos, tendo a semicolcheia como unidade de tempo.</p>	<p>“Meu povo é chegada a hora a hora de ir embora</p> <p>Mas só que eu vou feliz</p> <p>Por que um homem sorriu pra mim.”</p>	<p><i>O texto toca em quatro aspectos importantes que são materializados na performance da entidade quando esta ‘desce’:</i></p> <p>1. Como ponto coletivo de pombagira, que narra aspectos que representam toda a categoria desta entidade religiosa e sua interseccionalidade com a mestra e as questões do amor.</p> <p>2. Em relação à questão de gênero e representação de feminino mostra o feminino do dispositivo amoroso.</p> <p>3. hipersexualização – mas desta vez não mencionando diretamente a questão do sexo, mas do amor e do homem.</p>

No quadro a seguir apresento um panorama geral analítico dos pontos cantados, onde é possível verificar a predominância de melodias modais, em seguida tonais que reforçam a idéia de nacionalidade e regionalismo e por fim, pentatônicas, que reforçam o compartilhamento musical com o universo dos orixás.¹⁴⁵

Modais	Tonais	Pentatônicas
4 pontos no modo eólio 3 no modo dórico 1 modo dórico ou eólio 3 no modo mixolídio Total: 11	4 escalas maiores (3 de dó maior, 1 de sol maior, 1 de sib maior) 1 escala menor (Dó menor) Total: 6	Total: 5

5.2. AS NARRATIVAS MUSICAIS DO DIVINO NO FEMININO

Depois de analisar os diversos aspectos das entidades femininas que estão presentes nas músicas e *performances*, proponho um novo panorama musical do divino no feminino: as narrativas das próprias entidades através de seus pontos cantados. Uma característica importante na *performance* destas narrativas é que quando os pontos são cantados pelas(os) afilhadas, se utilize a terceira pessoa, por exemplo: “**Ela é** preta-velha, **ela é** da Bahia” ou “**Ela é** Paulina da rede rasgada”. Quando é a própria entidade que canta (o que é muito comum), ela canta em primeira pessoa: “**Eu sou** preta-velha, **eu sou** da Bahia” ou “**Eu sou** Paulina da rede rasgada”. Esta é uma prática que pode também acontecer com as entidades da direita, mas que é extremamente recorrente com as mestras e pombagiras.

No quadro que segue consiste numa amostra geral de nomes, termos e expressões utilizadas pelas próprias entidades femininas e extraídas dos seus pontos cantados. Estas podem ser tomadas como categorias êmicas do divino:¹⁴⁶

¹⁴⁵ Em relação à ocorrência de determinado padrão do tambor (Toré ou Macumba), vai depender de ter ou não acompanhamento rítmico, e isso dependerá única e exclusivamente da presença ou ausência dos tambores na casa de jurema:

¹⁴⁶ Ver os textos dos pontos cantados na íntegra nos anexos 10.2

Corrente espiritual	Entidades	Categorias e expressões êmicas
	1. Caboclas e indígenas	<p>1.Comadre Florzinha – “ciência da mata.”</p> <p>2.Cabocla – “Passa correndo nas moitas Nunca se ouviu seu pisar.”</p> <p>Índia, índia morena, Ceci, pequeninha, Iracema, canto de açucena, mestra das águas, Deus, Aruanda, badoque,Orixalá, cidade da jurema, iemanjá, corrente das águas, sereia, Jesus, coroa de aruê, guia, Xambá, pureza de viver, dia raiando, poderes, pai eterno, índio, caboclo, salve o índio, feiticeiros, Araripe, Taquaraci, índio de pena, raio a brilhar, Sianinha, pular e brincar, tribo, tribo de Noêmia, cabocla de pena, jurema, juremê, Tupinambá, cabocla de pena irmã de Taquara, Tapuia, Tapuia dos Canindés, flecha, coité (cuiá), mel, mata, Tapuia, aldeia, Jacira, menina, Ceci, pequeninha, flecheira.</p>

<p style="text-align: center;">Direita</p>	<p style="text-align: center;">2. Pretas-velhas</p>	<p>“Vamos pra Bahia apanhar dendê pra fazer seu canjerê.” “Eu sou da Bahia. Eu sou baiana. Eu sou baiana de São Salvador.” Eu vi a nega se balançar, Galho do alecrim, igreja, Senhor do Bomfim, proteção, inimigo, para inimigo vencer, vovó, rebolado, Angola, Omerinda, velha africana, anagô, Maria Conga, mestra formada, mestra da encruzilhada, gongá, Maria Conga o mal vai levar. Mãe Maria, cativeiro, velha da <i>macumba</i>, aroeira, terreiro, pamba, milonga, “É devagar, é devagarinho”, preta-velha da Bahia, desmanchar catimbó. desmanchar bruxaria, “Mãe Joana Preta-velha mal-criada”, cachimbo, lapada, fumaça, <i>umbanda</i>, nagô, orixá, angu, <i>macumba</i> eu desmancho pra tu, Guiné, foi com as almas que eu aprendi <i>macumba</i>, <i>macumbar</i>, baiana de miçanga, cipó, desmanchar o nó, “todo mundo é preto, Calunga”, Maria Cândida, pano da costa, peji, dendê, ijexá, Vovó Anastácia, livra o povo dos catimbozeiros.</p>
<p style="text-align: center;">Corrente espiritual</p>	<p style="text-align: center;">Entidade</p>	<p style="text-align: center;">Categorias e expressões êmicas</p>
<p style="text-align: center;">Interseccional</p>	<p style="text-align: center;">1. Ciganas</p>	<p>Cartas: valete, dama, pombagira-cigana, pombagira de fama, apostar, amigo, jogada, guitarra, cantar, minha guitarra chora, rosa vermelha, Deixa a cigana jogar, baralho de ouro, rosa vermelha que trabalha na quimbanda, carta velha, ciganinha puerê, cigana de fé, leu a minha mão.</p>

Corrente espiritual	Entidades	Categorias e expressões êmicas
Esquerda	1. Mestras	<p>Eu sou da rede rasgada, encruzilhadas, Paulina, Amélia, Ritinha, dou nela com cipó de japecanga, boto ela pra rodar, já cheguei pra trabalhar, cala a boca, homem (você – o homem, não sabe o que é o amor), amor, cordão de ouro, Luziara, cantar, noite de luar,</p> <p>Trecho: “Sou Luziara que anda de rua em rua tocando o seu violão”</p> <p>Fui menina, fui moca, fui mulher de cabaré, vivo na esquina procurando quem me quer, Mina, Nagô, Maria Caicó, bendengó, catimbó, tão bela, flor, flores da jurema, Serra da Borborema, “fui passada com 15 anos na Rua da Guia” (zona de prostituição em Recife), “minha vida era na beira do cais”, marinheiro, carinho, dinheiro, “marinheiro minha boca beijou”.</p>
	2. Pombagiras	<p>Feiticeira, rainha do candomblé, “venha ver quem ela é”, “eu vou feliz por que um homem sorriu para mim”, menina, moca, casada, rapariga de zona, rapariga da rede rasgada, “ela vai girar”, Exu Mulambê, “ninguém tem pena, ninguém tem dó”, “são sete homens pra uma mulher só, são sete homens pra lhe bater”, “resignada, não dou meu braco a torcer”, “toma cuidado, moco”, “ela é um perigo”, mulher de sete maridos.” “mulher de Lucifer”; “mulher de cabaré”, “inferno”, “diabo”, “pombagira mata”, “morte”, “Maria Padilha”, “encruzilhada”, “Tranca-rua”, “Tata Mulambo”, “rapariga pobre”, “homem”, “senhora”, “dona”, “pombagira tá na gira”, “luar”, “protetora dos homens”, “defensora das mulheres”, “quimbanda”, “pombagira das almas”, “pombagira malvada”, “exu”, “não mexa com a pombagira”.</p>

Através desta categorização êmica do divino, extraídas dos textos dos pontos cantados, podemos perceber as diferentes paisagens e atmosferas de feminino:

1. das indígenas como “ciência”, “mata”, “água”, “mel”, “tribo”, “jurema”, “pequeninha”, “Ceci”, “Tapuia”, etc.

2. das pretas-velhas “vovós”, “baianas”, “macumbeiras”, “preta-velha mal-criada”, “que desmancha catimbó e bruxaria”, “de rebolado”, “de Angola”, que fuma “cachimbo”, que é “nega” e que se “balança”, etc.

3. das ciganas que tem “guitarra” que “chora”, que gostam de “rosa vermelha”, saber “jogar cartas”, “dama” e “valete”, e que tem “baralho de ouro” e sabem “ler a mão”;

4. das mestras que são da “rede rasgada”, “mulher de cabaré”, do “amor”, do “cordão de ouro”, que vivem “de esquina procurando quem me quer”, que querem “carinho”, querem “dinheiro”, que receberam “beijo”, etc.

5. das Pombagiras que são “feiticeiras”, “rainha do candomblé”, “menina”, “moça”, “casada”, “rapariga”, da “rede rasgada”, que é “um perigo” e que tem “sete maridos”, etc.

Os pontos podem ser considerados como falas em primeira pessoa, relatos autobiográficos, enfim, narrativas das entidades religiosas que fornecem diversos elementos para compreendermos as representações e atuações das entidades femininas e, conseqüentemente, da relação entre divino e humano.

5.3. IDENTIDADES SONORAS E ROTEIROS DE ESCUTA

Através do panorama geral apresentado sobre as entidades, suas características, músicas, *performances* e narrativas, foi possível perceber como as diferentes entidades da jurema são classificadas também como diferentes ‘linhas’ ou ‘correntes’ espirituais. Estas possuem sexo e representações muito bem definidas de gênero, de raça/etnia e classe social, geração e sexualidade.

É importante ressaltar, que em relação às representações de gênero e à sexualidade, especificamente, as representações são compostas e executadas através de *performances* traçadas sob os moldes dos cânones binários heteronormativos de masculino e de feminino. As entidades em si não possuem uma sexualidade fora do binarismo homem-mulher, o que inverte é a realidade de quem as cultua e as recebe através do transe ou incorporação. Minha abordagem musical sobre o feminino e a interseccionalidades com gênero das diferentes categorias e de que forma uma categoria interfere na outra:

1. Gênero e geração – relação determinante para sexualidade e suas representações musicais e erotização ou não das *performances* – se jovem ou velha são em geral consideradas como assexuadas, ou, pelo menos, não há nenhuma referência à sua sexualidade; representação de feminino ‘pura’. Embora as velhas, pela larga experiência, não serem tão puras quanto as pequenas e singelas caboclinhas; a geração e sexualidade juntos serão determinantes para as *performances* das entidades, tanto em seu gestual, como em sua vocalidade. Existe uma neutralização na diferenças de gênero por conta das representações geracionais;

2. Gênero e raça/etnia - determinantes na *performance* enquanto formas de vocalidade, gestual, adereços, temáticas dos pontos e dos padrões rítmicos. Junto com gênero, vai definir vocabulário utilizado pelas entidades nas suas falas e pontos cantados, instrumentos a serem utilizados (quando presentes);

3. Gênero e classe - vão definir questões referentes à delicadeza material de seus adereços, comidas e preferências que são narradas nos pontos cantados. Classe interseccionalizada com gênero vai atuar sobretudo nas representações materiais das entidades. Junto à raça e etnia classe é uma categoria historicamente empobrecida ou completamente fora das relações de classe, como o caso das entidades indígenas que vivem nas matas. O lugar das entidades africanas é de subalternidade de classe, como entidades que foram escravizadas ou filhas(os)

de africanas escravizadas. As entidades não negras ou indígenas em geral (as mestras), ostentam maior poder aquisitivo e exigências consideradas mais caras e sofisticadas. As ciganas também, são uma categoria especial em relação à classe. Algumas ciganas exigem cristais, frutas finas e ouro. Porém o lugar étnico-racial das ciganas é diferenciado daquele ocupado pelas entidades africanas e indígenas, historicamente bem situadas na história brasileira como categorias de maior lugar de desigualdade social.

Como é possível constatar as categorias de gênero, classe, raça e etnia, sexualidade e geração vão se articular de forma diferenciada a cada categoria de entidade espiritual feminina da jurema. Estas articulações específicas geram discursos e *performances* individualizados, ainda que algumas vezes convergentes (direita e esquerda). Também será assim na *performance* musical, nas falas, nos pontos cantados, nos repertórios musicais como um todo.

Dos aspectos musicais	
1. Escalas e modos	Raça e etnia são determinantes para as escalas e modos utilizados – modalismo, ou as chamadas escalas nordestinas; identidade brasileira no <i>samba</i> e na utilização de escalas heptatônicas tonais, diferentemente das escalas pentatônicas, hexatônicas, etc, que permeiam os cânticos dos orixás;
2. Aspectos instrumentais	O compartilhamento dos mesmos padrões rítmicos para entidades masculinas e femininas configuram uma horizontalidade de gênero na esfera divina;
3. Andamento	Incluindo a categoria geração, a vitalidade rítmica traduzida pelos andamentos mais rápidos (quando com os tambores) das entidades jovens <i>versus</i> o “pesar” das entidades velhas, que mal conseguem dançar.
4. Aspectos vocais	Gênero e sexualidade estão representados através dos aspectos vocais, como as entidades femininas se expressam de formas particulares vocalmente, desde vozes ‘infantis’, a ciganas ‘suaves’, a pretas-velhas, mestras que falam, cantam e riem em alto e bom tom a pombagiras que se estiverem numa perspectiva religiosa a ser doutrinada nem sequer poderão se comunicar verbalmente, sendo consideradas quase inumanas e portanto, assexuadas. Por outro lado, se as pombagiras forem devidamente doutrinadas, terão praticamente a mesma <i>performance</i> vocal das mestras, o que configura a semelhança entre ambas as entidades femininas e, neste caso, a hipersexualização de ambas.

5. Corporalidades e música	A condição de gênero, geração e sexualidade da entidade vai ser fundamental em sua corporalidade e, conseqüentemente, em sua musicalidade. Se esta entidade mal pode dançar, como as velhas ou as pombagiras não doutrinadas, estas também terão a sua <i>performance</i> vocal comprometida. Se a corporalidade é de criança ou de mulheres jovens, automaticamente suas <i>performances</i> vocais serão também alteradas. O mesmo vai acontecer com os padrões rítmicos que acompanham as suas cantigas. Geração e aspectos religiosos poderão alterar o andamento dos padrões rítmicos e, conseqüentemente, a intensidade da dança e do canto.
-----------------------------------	--

A seguir, apresento um panorama geral das interseccionalidades das categorias nas *performances* musicais das entidades femininas:

Música e <i>performance</i> – voz e corporalidades	
1. Gênero, música e geração	Agudo erotizado/infantil/crianças/pulam e brincam e mulheres jovens/Dançam rodando a saia, requebram os quadris e mexem os ombros – grave e falha/velhas – dançam agachadas
2. Gênero, música e sexualidade	Estéticas do erótico/ jovens/voz e dança – assexuado/infantil e velho
3. Gênero, música e raça/etnia	Vocabulário indígena – sons sibilantes das matas – instrumentos/padrões rítmicos – <i>maracas- abê, coco/toré-</i> africano/ <i>macumbalsamba</i> - ‘regional’ – <i>coco</i>
4. Gênero, música e classe social	A questão de classe já é mais difícil de ser avaliada musicalmente. Neste sentido, considero que os aspectos de classe estão representados através dos aspectos raciais e étnicos, visto que sobretudo a questão da africanidade representada pelas entidades pretas-velhas, ou pelas indígenas e mestras, conferem diferentes sonoridades. Estas entidades estão de alguma forma inseridas também numa perspectiva de classe.

Para pensar e ouvir *performance* musical no universo religioso do culto da jurema e de suas entidades femininas é preciso destacar que estas ‘se’ cantam, puxando os seus próprios pontos cantados, assim como, o que elas representam em termos raciais e étnicos define também os padrões rítmicos dos *ilús*, melodias, coreografias e gestuais. Na dança executada pelas entidades corpos, gestuais e coreografias se tornam veículos reveladores das mesmas, e dos diversos aspectos constitutivos de sua identidade, assim como também da pessoa ou ‘matéria’ que a recebe através da incorporação. Se a dança não estiver presente, como acontece no terreiro Xambá e em algumas outras casas pesquisadas, as *performances*

das entidades ainda estarão presentes de formas particulares através de falas, gestos, adereços, movimentos. Logo, a *performance* musical é uma extensão da *performance* religiosa e social tanto das entidades, como das pessoas que praticam jurema. Ambas as *performances* não podem ser avaliadas sem as categorias de gênero, raça e etnia, geração, classe e sexualidade.

Há no âmbito místico o domínio do ‘feitiço’ pelas poderosas entidades espirituais: as caboclas podem mandar flechadas tanto para o bem, quanto para o mal; as pretas-velhas podem fazer o mesmo com as suas cachimbadas. Estas são consideradas assexuadas dentro de uma concepção binária de gênero. As mestras, ciganas e pombagiras, consideradas em grande parte como mulheres jovens, bonitas e sensuais, assim como as bruxas, mandam receitas, mestras e pombagiras soltam fumaça com seus cigarros pra esquerda e pra direita e por fim, representam figuras “sexualizáveis por excelência” (GOMES ZORDAN, 2005, p. 372), onde a sexualidade e o domínio do corpo, bem como seus poderes e sua insubordinação em relação às regras preestabelecidas é que fazem a diferença.

A música como narrativa do divino expressa o amor, o sexo, a violência, a morte, o lúdico, o conhecimento da ‘ciência’ da jurema, territorialidade e contexto escravocrata, dentre tantas outras coisas. Nela são narradas as dores das mestras que foram mulheres que viviam nos cabarés, prostitutas assassinadas brutalmente; das rebeldes pombagiras que vivem nas encruzilhadas e nos cemitérios, dominando a esfera da morte; das caboclinhas que brincam, mas são profundas conhecedoras das sagradas matas, sua morada por excelência; das pretas-velhas, ex-escravas cujo extenso conhecimento medicinal para rezas, chás e defumações é muito requisitado; e também das raras, misteriosas e ‘orientais’ ciganas.

Por fim, proponho que a leitura do decorrer deste trabalho seja guiada por um roteiro de escuta a partir dos elementos abordados até aqui, que estarão presente até o final da tese. Desta forma, creio que seja possível estabelecer um panorama das diferentes sonoridades e *performances* das entidades femininas. Como afirma PINTO (2008, p. 105):

Paisagens sonoras expressam culturas e são tão diversas quanto são diversificados os ambientes que as produzem. Estarão sempre marcando a primeira impressão que se tem de um ambiente desconhecido, impondo-se, infalivelmente, às pessoas, mesmo que o acontecimento sonoro signifique. (PINTO, 2008, p. 105).¹⁴⁷

A partir desta atmosfera de “paisagem sonora”, acho fundamental que esta *rota* seja trilhada a partir da relação entre estas sonoridades divinas e a perspectiva humana religiosas, existenciais e de como o religioso e social são estruturados a partir das relações de gênero e de poder:

Roteiros de escuta: *universo sonoro no feminino da jurema*

1. Estruturas musicais e identidades sonoras – escalas, modos e padrões rítmicos – predominância de escalas modais “nordestinas”, escalas tonais heptatônicas e pentatônicas; *samba* “africano” ou toque de *macumba/umbanda*, *torés* e *cocos* “indígenas” – padrões de 8/16 pulsos, ou cantigas em 2/4 à capela - compartilhamento de estruturas musicais entre feminino e masculino;
2. Textos – particularidades, discursos e representações específicas – narrativas de feminino;
3. Composição – de uma perspectiva histórica dos pontos cantados ao princípio da imprevisibilidade, da novidade (novas composições que as entidades “trazem”).
4. Instrumentação- voz, palmas, maracas, abê, agogô e dupla de tambores;
5. *Performances* – timbres, aspectos vocais, falas, rezas, cantos, sons sibilantes, gemidos, risos de criança indígena, risos de pombagira, voz inaudível de voz ‘falha’ de mulheres negras velhas, voz “suave” e misteriosa da cigana, sátira das mestras;
6. Corporalidades, coreografias e sexualidades – corpos, gestos e movimentos conforme as categorias das entidades que elaboram sonoridades específicas;

¹⁴⁷ SCHAFFER (1994, p. 8) define paisagem sonora como eventos que são ouvidos, mas que não podem ser vistos objetivamente. O autor indica 3 principais tendências nos estudos sobre paisagem sonora: 1. Acústica e físico-acústica – que cuida das propriedades físicas do som; 2. Da sociedade – como a sociedade se comporta em relação aos sons e como estes sons afetam e mudam seu comportamento; 3. Da música – como o ser humano cria uma paisagem sonora ideal para a “outra vida”, a da reflexão física e imaginária. Meu trabalho se inspira principalmente nos dois últimos pontos destacados pelo autor. Ver também SCHAFFER (1991) e HIRSCHKIND (2006).

Capítulo VI

Música como narrativa do humano

“Afastados de outras casas, no meio de sítios ou cercados, em arrabaldes de grande densidade de população pobre, eram apontados os Xangôs no Recife como centro de bruxaria. Dessas casas modestas de taipa dos negros a imaginação dos moradores mais próximos fazia séde de práticas demoníacas.”

(FERNANDES, 1937, p. 6).

6.1. Juremeiras: *as donas de uma ciência 'ilegítima'*

O termo jurema é concebido pelo discurso êmico como sinônimo de “ciência”, designando um complexo que contempla desde a árvore, a bebida mágico-sagrada até o culto religioso como um todo. Esta “ciência” engloba uma série de práticas terapêuticas e religiosas que utilizam ervas, defumações, banhos, rezas, cantos, etc. que trazem benefícios no campo espiritual e físico. A “ciência da jurema” pode também ser fixada materialmente no corpo da pessoa e no próprio território sagrado onde se cultuam as entidades, de forma que fortaleça o “axé”, ou seja, os fundamentos espirituais da religião. Logo, o termo “ciência” tem diversos significados, podendo corresponder desde o conhecimento do culto, da música, da manipulação das ervas, da própria jurema, até os objetos sagrados relacionados ao culto como tambores, cantos, rezas, *axés*, *curas* no corpo, semente da jurema, etc.

No quadro a seguir estão algumas falas sobre a jurema enquanto ciência nos diversos aspectos do culto. Estas falas ilustram a multiplicidade do conceito de “ciência” no universo religioso e musical da jurema:

A “ ciência da jurema” no discurso êmico
<p>1. Sobre as entidades religiosas:</p> <p>1. Ponto de Comadre Florzinha (entidade indígena):</p> <p style="text-align: center;">“Oi siu, siu, siu, siu A Comadre Florzinha chegou. Oi siu, siu, siu, siu A ciência da mata chegou.”</p> <p>Comadre Florzinha - “Ela é a ciência da mata.” (Pedro –juremeiro).</p> <p>“Caboclo, tem uma força que grita na mata a sua força, sua ciência. Mas é uma entidade calma. Preto-velho também.” (Joaquim, juremeiro)</p> <p>“Mestres eram pessoas que tinham determinadas atividades, levavam vida boêmia, ‘errada’, que deviam ter conhecimento da jurema, desta ‘ciência’. Voltam para evoluir daquela vida ‘errada’ para trabalhar, evoluir, fazer caridade até não precisar voltar mais.” (José, padrinho de jurema)</p> <p>“Algumas (entidades) não tinham a ciência da jurema em vida, mas passaram a fazer, para fazer a ‘purgação’.” (José, padrinho de jurema)</p> <p>2. Sobre a música sagrada - Pontos cantados:</p> <p>“Eu acho que significa que a gente cantando aproxima as entidades. Eles sabem que a gente está louvando eles. Como que a gente esteja numa igreja cantando para um santo e ali a gente sabe que está aproximando</p>

ele. Mesmo que ele não venha em terra é um prazer da gente cantar e saber que está ali cantando e louvando a ele. Essa é a **ciência** dos cantos. Eu mesmo me empolgo muito. Parece que eu não vejo ninguém.” (Maria, madrinha de jurema)

“Eu descobri que aquilo ali não é só um *bombo*, ou um *ilú*, na jurema propriamente dita, no Xambá, *ingomos* (*ingomes*), nos outros, atabaques, mas aquilo ali é uma **ciência**. Uma **ciência** que através do toques, dos sons, é que chama as entidades para que elas mostrem e desçam os rituais de danças, propriamente ditos.”(João, *ogã* do terreiro Xambá e da casa de jurema da madrinha Maria).

“Existe uma regra que em muitos terreiros se impõe, por que o lado espiritual da mulher, por que tem um mês que ela não pode tá dentro nem da jurema, nem do orixá. Por causa da menstruação dela. E como o *ilú* é uma **ciência**, o *gã* é uma **ciência**. Isso vem daí.” (João, *ogã* do terreiro Xambá e da casa de jurema da madrinha Maria).

3. Sobre a ciência materializada (corpo e território sagrados):

“A *curiação* é uma **ciência** que planta dentro de você.” (Dalva, madrinha de jurema)

“O *salé* foi feito paras minhas entidades nascerem ali. Todos os segredos da **ciência** da jurema foram plantados ali. Não foi em mim.”(ela não tem *curas* no corpo por que no terreiro Xambá não se faz *curiação*). (Dalva, madrinha de jurema)

“Minhas entidades são da terra. Andam de pé no chão. Ali (no *salé*) foi plantado as primeiras obrigações que eles receberam. Foi os *axés* e outras **ciências**, como ervas que eu tomei banho, teve *amassi*.” (Dalva, madrinha de jurema)

A idéia de “ciência ilegítima” é decorrente da marginalização e, portanto, suposta “ilegitimidade” que é conferida aos conhecimentos dominados pelas comunidades afro-descendentes, indígenas, pessoas de origem rural ou que se encontram na base da pirâmide econômica em geral. Embora seja considerado como um conhecimento ou “ciência” marginal e muitas vezes criminosa, esta é baseada na oralidade e num conjunto de práticas e crenças que estabelecem métodos de cura, lidando com questões existenciais (GOMES ZORDAN, 2005, p.332). Esta condição marginal se agrava ainda mais quando estes conhecimentos são manipulados por mulheres, como foi durante muito tempo com as mulheres acusadas de bruxaria, e como acontece hoje com as juremeiras cuja atuação ainda é por vezes estigmatizada¹. Um bom exemplo deste ‘estigma’ é a nomenclatura e significados atribuídos à

¹ A participação feminina na jurema no universo do Xambá é significativa. CASCUDO (1978, p. 57), no entanto, destaca a participação masculina no *catimbó*, diferenciando a atuação feminina de *rezadeira* e *feiticeira*, ao invés de *catimbozeira*. Atualmente no culto da jurema é possível encontrar mulheres rezadeiras, assim como, aquelas (e aqueles também) consideradas(os) *feiticeiras(os)*.

jurema, também chamada de *catimbó*, termo êmico, mas que se tornou comumente popularizado pela literatura clássica como “baixo espiritismo”.²

Nos tópicos a seguir, discutirei quatro dos aspectos percebidos com a experiência etnográfica, que estão relacionados à idéia de “ciência ilegítima”, enquanto conjunto de práticas e saberes que estão fora dos cânones de conhecimento e de ciência.

1. Hibridismo: A “ilegitimidade” muitas vezes atribuída à “ciência da jurema” também pode ser avaliada a partir dos parâmetros de pureza que são incompatíveis com muitos dos aspectos ontológicos híbridos estruturantes no culto, tais como práticas, entidades, repertórios e instrumentos musicais, além da presença da bebida alcoólica e da fumaça. Em sua ontologia religiosa ‘híbrida’ o culto da jurema reúne práticas, entidades espirituais e músicas de diferentes contextos. Desde concepções de evolução e de pureza kardecistas a entidades da umbanda como pretos-velhos e pretas-velhas ou caboclos e caboclas e também as pombagiras; às entidades indígenas e à própria bebida sagrada que tem sua origem indígena, e também aos seus exus que são entidades iorubás, do culto aos orixás. Também se fazem rezas e preces católicas, e se canta e se toca pontos da umbanda, além daqueles que são trazidos pelas próprias entidades que muitas vezes são configurados como música popular da época em que estas viviam na ‘matéria’, como o *coco*, o ‘brega’ dos cabarés, ou até mesmo o pagode atual. São diversos elementos que compõem uma atmosfera religiosa com forte discurso de cunho nacionalista e híbrido:

O *catimbó* é um processo de **feitixaria branca**, com o cachimbo **negro** e o fumo **indígena**. Certo? É uma reunião de elementos que vivem noutros ambientes de **bruxaria**. O cachimbo seria a característica se não configurasse também na Pajelança amazônica. E se não estivesse firme nos lábios do pajé curador, desde o séc. XVI. (CASCUDO, 1978, p. 26). (grifos meus).

Na mesma linha teórica ALVARENGA (1949, p. 9) afirma que:

² “Os ritos do *Catimbó*, em larga parte ligados às práticas do baixo-espiritismo, têm essencialmente funções mágico-curativas.” (ALVARENGA, 1949, p. 10)

O Catimbó é um culto religioso popular de formação **nacional**, freqüente no Nordeste e Norte Brasileiros. Com a Pajelança (Amazônia, Maranhão e Norte do Piauí) e o candomblé de caboclo (Bahia), o Catimbó forma um grupo de religiões populares intimamente aparentadas, em que se **fundem** elementos tomados à **feiticaria** afro-brasileira, ao **catolicismo**, ao **espiritismo** e, principalmente, as reminiscências de costumes **ameríndios**, que constituem a sua parte principal e caracterizadora. (ALVARENGA, 1949, p. 9). (Grifos meus).

O elemento indígena expressa o discurso de pureza e de elevação espiritual no culto da jurema. A representação indígena na jurema está fortemente relacionada à figura do caboclo, uma entidade híbrida em sua ontogênese. ALVARENGA (1949, p. 10) aponta a defumação e a “fitolatria” relacionada à jurema como dois dos principais aspectos de origem indígena. Qualquer *obrigação*, sessão de *mesa branca* ou *gira* de jurema é iniciada pela defumação, que acontece cantando o seguinte ponto (ouvir faixa 17 do cd):

“Defuma com as ervas da jurema.
Defuma com arruda e guiné.
Alecrim, bejuri e alfazema.
Vamos defumar, filhos de fé.”

Este ponto de defumação é cantado enquanto o defumador com ervas é passado em todas as pessoas presentes. Quando a entidade ‘chega’, se ela fuma, ela vai também ‘defumar’ as pessoas presentes. Mesmo que esta defumação seja realizada com um cigarro este procedimento é considerado como purificador. Este ponto é seguido por rezas (Pai Nosso e Ave Maria) e falas católicas responsoriais como: “Ninguém pode mais do que Deus – ninguém.”

Não quero afirmar que no culto da jurema a idéia de pureza está ausente. Além do discurso de pureza espiritual que diferencia direita de esquerda, também há um discurso de pureza em relação à tradição, sobretudo no terreiro de nação Xambá onde o discurso da manutenção da tradição é muito forte em falas como “eu sigo os preceitos da religião”, ou “eu faço exatamente como aprendi com a minha Mãe Biu” ou “eu sigo a tradição desde os tempos

antigos de Mãe Biu e da finada Roseira”.³ Embora o próprio terreiro Xambá não publicize o culto da jurema, como o faz em relação ao culto do xangô, não deixa de reforçar o discurso e a preocupação em realizar as cerimônias da mesma forma como estas lhes foram transmitidas.

Com um discurso que prima pela tradição, o culto da jurema representa também uma ligação com a ancestralidade, através de suas entidades, onde as figuras das caboclas e dos caboclos, das pretas-velhas e dos pretos-velhos como a ancestralidade pura, da ‘direita’, da corrente mais ‘evoluída’ simbolizam a pureza. Por outro lado, a idéia de pureza se esvai em relação às próprias entidades, no contato desde caboclas(os) ou mesmo índias(os), representações de indígenas totalmente urbanizadas, das entidades pretas-velhas, representações urbanas e contemporâneas de africanos escravizados que viveram na Bahia, das entidades estrangeiras ciganas (orientais) ou das entidades ‘mundanas’ da ‘esquerda’ como são consideradas as entidades mestras, exus e pombagiras. A pureza também se estende ao campo da sexualidade, que no caso das entidades da jurema vão desde a ‘pureza’ assexuada das caboclas à hipersexualização das mestras materializadas através das *performances* com a incorporação.

BIRMAN (2005, p. 405) discute como pesquisadores historicamente procuraram defender um pensamento politicamente correto que legitimasse as comunidades afro-descendentes cujas qualidades ‘morais’ fossem similares às dos brancos e de suas famílias. Estas estebeleceram um extenso trabalho de classificação (e de purificação) que produziu um

³ A questão da tradição é uma constante na legitimação do culto e da nação Xambá especificamente, podendo ser entendida como importante estratégia política desde o contexto de perseguição aos cultos afro-brasileiros. Este desejo também corresponde a uma afirmação de identidade supostamente ‘pura’ enquanto nação de candomblé ou xangô, ou seja, a pura tradição Xambá’, diante das demais nações consideradas tradicionais como as Ketu, Jeje e Angola que muitas vezes não reconhecem a nação Xambá como uma nação de candomblé.

modelo de ortodoxia valorizado em muitas casas de candomblé e muitas pesquisas sobre as mesmas (idem):⁴

O horizonte moral imposto por essas premissas na descrição dos cultos afro-brasileiros orientava seus estudiosos a valorizarem a face reprodutiva das identidades femininas, o que a princípio os levava a excluir ou, pelo menos, minorar os aspectos desviantes apontados por Ruth Landes. O ideal da maternidade e sua perfeita adequação às relações de gênero fazia das mulheres dessas *comunidades terreiros* seres um tanto assexuados, dedicados ao trabalho doméstico e subordinados às normas da vida em família e a sua hierarquia patriarcal. (idem, p. 406).

Por fim, a presença de elementos que se oponham a idéias de pureza (religiosa e moral), traduzidos por seu ‘hibridismo’ ou eventual erotismo pareceu não ter despertado tanto interesse acadêmico pelo culto por muitos anos. Pode-se considerar o fato de que não existem muitas pesquisas sobre o culto da jurema como um forte indicativo de sua marginalização e seu status diferenciado e “ilegítimo” em relação ao culto aos orixás, onde o discurso sobre pureza africana muitas vezes é bastante acentuado, além de se basear também em preceitos morais de sexualidade que privilegiam ideais de maternidade. Em relação ao candomblé baiano, o xangô pernambucano foi na prática, julgado como “ilegítimo, marginal e menos merecedor de prestígio” (SEGATO, 1995, p.15).⁵ Por fim, se o xangô por muito tempo não teve grande status, quando comparado ao candomblé baiano, a jurema alcançou um status ainda menor.⁶

⁴ BAUMAN & BRIGGS (2003, p. 43) mostram também como o projeto científico moderno desenvolveu práticas de purificação lingüística. Estas foram fundamentais na formação de ideologias de alteridade e, conseqüentemente, de desigualdades em relação a concepções de cultura *versus* escrita, e em sua contraposição, a noções de tradição e oralidade.

⁵O Psiquiatra e antropólogo René Ribeiro (1970), que realizou pesquisa pioneira nos anos 50 sobre o culto do xangô em Pernambuco atribuiu ao fato do xangô pernambucano não ter alcançado o mesmo status que o candomblé alcançou na Bahia por este ter sido realizado de forma muito mais ‘reservada’, em razão da perseguição policial aos cultos afro-brasileiros nas primeiras décadas do século passado. Contudo, creio que fatores ideológicos de pureza *versus* hibridismo também foram definidores destes status diferenciados entre ambos os universos (BA e PE).

⁶O *candomblé* baiano também sofreu uma violenta perseguição policial. Posteriormente muitas pesquisas foram realizadas sobre este culto o que ajudou a lhes dar uma visibilidade no sentido mais positivo tanto social como politicamente (BRAGA, 1995; LUHNING, 1996). Também a relação que muitas pessoas oriundas do meio intelectual de classe média e alta brancas passaram a ter com a religião contribuiu muito para uma visão positiva do culto. e obviamente, toda a luta do movimento negro e das pessoas da própria religião foi fundamental para que isso finalmente ocorresse, ainda que hoje em Salvador haja a grande luta contra a intolerância religiosa, sobretudo das pessoas adeptas a Igreja Universal do Reino de Deus.

2. Bebida alcoólica e fumaça - a presença da bebida alcóolica (cachaça, cerveja, vinho e champanhe – cidra, além da própria bebida jurema, que pode conter bebida alcóolica) e da fumaça (charuto, cachimbo, cigarros e cigarrilhas) também são fatores que podem ferir ideais de pureza até mesmo dos orixás. Se por um lado a presença de ambos integra o universo indígena da jurema, por outro esta é concebida também como uma ponte entre religião e laicidade.

A questão da bebida alcóolica é divisora de águas entre cultos como xangô e jurema, respectivamente. Diferente do culto do xangô no terreiro do Xambá, em que não há a presença nem de bebida alcóolica, nem de fumaça, o culto da jurema por vezes propicia um ambiente onde as pessoas cultuam as entidades religiosas, e ao mesmo tempo, podem também beber e se divertir. Contudo, essa divisão é muito clara dentro do próprio contexto religioso da jurema da seguinte forma:

1. Entidades da ‘direita’ não ‘bebem’ e fumam somente em alguns casos (entidades pretas-velhas e caboclos mais velhos);

2. Entidades da ‘esquerda’ bebem cachaça, cerveja, e se forem mais ‘finas’ (sofisticadas) bebem champanhe (cidra) e vinho.

Estas são consideradas menos ‘evoluídas’ em relação àquelas da direita, por serem da festa, do bar, do cabaré, da rua, do cemitério, e também por terem uma sexualidade extremamente em evidência até pela questão geracional, pois estas são entidades jovens, em sua maioria. Estas entidades também estão relacionadas à morte e à violência, questões do mundo mais real e cotidiano das pessoas que moram nas cidades grandes, diferentemente daquelas entidades que habitam territórios míticos distantes da cidade como florestas e matas (entidades indígenas), as sete cidades da jurema (entidades mestras), ou mesmo as matas da Bahia (entidades pretas-velhas). Todas estas entidades representam as várias categorias comportamentais da sociedade nas mais diversas esferas.

No discurso êmico a presença da bebida alcóolica e da fumaça é reforçada como uma das principais razões para a não publicização do culto. As pessoas ‘de fora’ da religião normalmente julgam a presença da bebida alcóolica e do cigarro como incompatível a uma prática religiosa ‘séria’ e espiritualmente ‘pura’. Sob esta perspectiva, as pessoas não ‘receberiam’ as entidades através do transe, mas estariam embriagadas, ou mesmo fingindo. Neste sentido, a presença da bebida e da fumaça pode ser uma ameaça que eventualmente ‘manche’ a idéia de ‘pureza’, de seriedade e de integridade religiosas. Por esta razão, certos terreiros realizam suas cerimônias de jurema de portas fechadas, apenas para as pessoas que são da religião.⁷

3. O feminino e a bruxaria – assim como foram as mulheres acusadas de bruxaria, as juremeiras representam tanto figuras de poder, como figuras socialmente marginalizadas. Pensando nesta analogia, é importante considerar alguns conceitos que estão presentes na maioria das definições de jurema e juremeiro/a (FERREIRA, 1999):

1. “*juremeiro*” - é uma pessoa que “usa o transe provocado pela jurema em práticas de **bruxaria**”;

2. “*bruxa*” – “mulher que faz **bruxarias; feiticeira**, maga, **mágica**.”

3. “*benzedeira*” - significa “mulher que pretende curar doenças e anular **feitiços** por meio de benzeduras. **Bruxa, feiticeira**.”

4. “*feiticeira*” – “mulher que faz feitiços; **bruxa**, carocha, estrige, maga, **mágica**.”

5. “*catimbó*” - “magia, **bruxaria**” (grifos meus). O termo seria uma variação de *catimbau*, palavra de origem africana que está relacionada a possessão e significa: “Culto e

⁷ Sobre rituais de pureza e impureza DOUGLAS (1970, p. 2) afirma que de forma geral, a idéia de “sujeira” representa essencialmente a desordem. Esta ‘desordem’ decorrente da sujeira pode ocorrer tanto no campo físico, da sujeira como contraposição da limpeza em termos de higiene (que acontece com a menstruação em diversas religiões, por exemplo); seja no campo do simbólico, como é o caso da presença da bebida e da fumaça que são fatores de purificação espiritual da jurema, mas que é considerada como fator de impureza no candomblé, pois os orixás não gostam nem de bebida, nem de fumaça.

rito onde se mesclam elementos da **pajelança**, do candomblé angola-congo, da **feitiçaria** e do **baixo espiritismo**.”⁸

6. *bruxaria* – “suposto exercício de poderes **sobrenaturais**.”

Além destes termos serem empregados pelas próprias pessoas da religião, estando também presentes nas letras das cantigas das entidades, foram amplamente empregados por diversos autores na literatura especializada sobre o assunto⁹, assim como também o termo *Feitiçaria*.¹⁰

Em seu estudo clássico sobre os Azande da África Central EVANS-PRITCHARD, E. E. (1978, p. 27) mostra como a bruxaria integra o cotidiano, inclusive como instrumento de proteção, defesa e ação dos momentos de tensão social. Contudo, nesta sociedade existe a distinção entre bruxaria e feitiçaria. Bruxas(os) agiriam de forma considerada maléfica e a bruxaria pode ser herdada através das gerações, tendo a sua ação enquanto ato psíquico. Feitiçaria já partiria para ação mágica e ritual, pois feitiçarias(os) podem fazer adoecer através destes ritos mágicos. Para combater a ambos é necessário recorrer a adivinhos, oráculos e drogas mágicas. Na jurema de um lado a *bruxaria* é considerada como feitiço maléfico e é utilizada como sinônimo de *catimbó*, como ilustra o ponto cantado de Preta-Velha da Bahia:

Preta-Velha da Bahia
Uma preta-velha da Bahia
Para que mandou me chamar?
É para desmanchar *catimbó*,
É para desmanchar *bruxaria*.

Por outro lado, *catimbó* e *feitiçaria* podem ser também território e ações sagradas de executadas pelas entidades femininas como mostram os pontos cantados de mestra e de pombagira:

Mestra Maria Caicó
Sou Maria Caicó
Sou Maria Caicó.

⁸ Segundo FERREIRA (1999) também serve como designativo para cachimbo que é utilizado no ritual.

⁹ Ver MOTTA (1997); BASTIDE (1945 e 2001); VANDEZANDE (1975)

¹⁰ Ver ANDRADE (1963) e ALVARENGA (1950)

Oi dentro de Maceió
Eu sustento o bendengó.

Oi dentro de Maceió
Onde fica os *catimbó*.

Arreda que aí vem mulher (ouvir faixa 15 do cd)
Arreda, arreda que aí vem mulher

Pombagira feiticeira
Rainha do candomblé
Se você não há conhece
Venha ver quem ela é.

Macumba, por sua vez, está muito presente no vocabulário das pretas-velhas “africanas”. Este termo pode ser utilizado empregado como sinônimo de *bruxaria* e *feitiçaria* a ser combatidos e *desmanchados*, como mostra o ponto cantado abaixo:

Eu sou da Bahia
Eu sou preta-velha
Eu sou da Bahia
Macumba feita eu *desmancho* de dia
Eu sou preta-velha
Eu sou de urucu
Macumba feita eu desmancho para tu

Eu sou preta-velha
eu sou da Guiné (eu sou Canindé)
Bate com a mão
eu *desmancho* com o pé.

Por outro lado, muito pontos falam da preta-velha poderosa e macumbeira que ensina a macumbar, como é o caso a seguir:

Chegou a velha da macumba (ouvir faixa 18do cd)
Chegou a velha da macumba ê ê
Da macumba real

Sou filha de Maria Inês
Sou neta do abongá
Vamos para Bahia
Apanhar dendê
Para fazer seu canjerê.

Maria Conga me ensinou a macumbar

Foi com as almas
Foi com as almas que eu aprendi macumba.

Foi com as almas que eu aprendi macumba
 Maria Conga (Meu preto-velho/minhas preta-velha) me ensinou a macumbar.

É importante ressaltar que, embora estejam presentes nos textos dos pontos cantados, os termos ‘bruxaria’ e ‘bruxa’ não são amplamente empregados no cotidiano do universo religioso da jurema. No entanto, acho válida a relação entre jurema e bruxaria no sentido epistemológico, pois, assim como as juremeiras, as bruxas foram em sua maioria do sexo feminino e detinham conhecimentos sobre cura, lidando com questões existenciais e cotidianas como amor e trabalho.¹¹ Estes representavam um complexo de saberes não reconhecidos enquanto status de conhecimento, durante muito tempo perseguidos institucionalmente:

Mulheres como sujeitos históricos também sugerem uma luta para o poder na qual mulheres não eram passivas ou desempoderadas. Enquanto mulheres tinham menos poder que os homens, existia durante esse período uma possibilidade real de igualdade. O julgamento das bruxas deve ser entendido como parte da luta para redefinir o lugar da mulher na sociedade¹² (BERGER, 1983, p. 146).

Outro aspecto importante a ser levantado diz respeito ao fato desta marginalização poder ser entendida também a partir do conflito entre a medicina popular, de aspectos prático e mágico, cujas paraticantes eram em grande parte mulheres, e a medicina oficial, por tanto tempo monopolizada pelos homens (TOSÍ, 1998, p. 375). No senso comum, até hoje a figura da bruxa é pensada de forma pejorativa, como referente a mulheres velhas, assustadoras ou escatológicas, ou como jovens, poderosas, mas vulgares e insubordinadas. Em ambos os casos as bruxas representam figuras ameaçadoras que, se de um lado são necessárias, de outro merecem ser banidas, por serem ‘perigosas’.

¹¹O documento *Malleus Maleficarum* ou *Martelo das bruxas*, escrito em 1486, por dois monges dominicanos foi o primeiro documento que sugeriu que o crime de bruxaria era peculiar às mulheres. Este confirma a idéia de bruxaria enquanto irmandade feminina que desafiava o seu status quo (BERGER, 1983, p. 14-15 e p. 63). Este mesmo documento indicava que acreditava-se que eram bruxas aquelas que se utilizavam de encantos, misturas **mágicas** com **ervas** e movimentos **ritualísticos** (idem, p. 75). (Grifos meus).

¹²“*Women as historical subjects also suggests a struggle for power in which women were not passive or powerless. While women had less power than men, there was during this period a real possibility of equality. The witch trials must be understood as part of the struggle to redefine women’s place within society.*” (BERGER, 1983, p. 146).

A perseguição policial às religiões de matriz africanas e afro-indígenas como o culto da jurema, além do racismo institucional, ilustrou também a perseguição ao feminino, visto que as mulheres sempre foram e continuam sendo maioria nestas religiões, desde sacerdotisas a paraticantes. Durante a perseguição policial aos cultos afro-brasileiros, objetos sagrados foram apreendidos e líderes espirituais eram internadas em hospitais psiquiátricos como loucas ou histéricas (maioria de mulheres). O que nos leva a crer que, além de racista, esta também consistia numa perseguição e controle das mulheres insubordinadas.

Nos quadros a seguir, retomo algumas notas de jornais de Recife sobre a repressão aos cultos durante o período do Estado Novo Vargasista, que foram pesquisadas num outro momento (ROSA, 2000):

Jornal do Commercio (1938)
<p>13/02/38 – p. 4</p> <p>“Fechadas pela polícia várias casas de xangô e catimbó”</p> <p>“Nomes e residências dos gajos responsáveis por aqueles antros de feitiçaria:” entre vários nomes está a Travessa da Universo 68, Casa Amarela – Guida F. Mulatinho – Santa Bárbara.</p> <p>20/02/38 – p. 8</p> <p>“Prossegue a polícia, na campanha de repressão à baixa magia”.</p> <p>Nota sobre a prisão da mãe de santo Josepha da Silva do chamado “Centro Africano”.</p> <p>13/03/38 – p. 7</p> <p>Na polícia e nas ruas – crônica da cidade</p> <p>“Contra o catimbó”</p> <p>(Nota sobre a atuação da polícia para extinguir a “magia negra”, citando a prisão da babalorixá Severino Miguel de Barros e Maria Gomes, esta última residindo no Alto do Mandu – Casa Amarela.)</p>

Diário de Pernambuco (1938)
<p>19/03/38 p.6</p> <p>Seção Desportos, parte policial</p> <p>Na Polícia e nas Ruas - “Bem freqüentado o “Xangô” de Joaquina. Uma visita da polícia e as explicações da velha africana”.</p> <p>Artigo sobre a apreensão de objetos de Xangô na casa da mãe de santo (Joaquina Francisco dos Santos), que residia em Afogados.</p> <p>31/03/38 –p.7</p> <p>“Na polícia e nas Ruas” “Repressão à baixa magia”</p> <p>(Artigo sobre ofício do diretor da Assistência a psicopatas à delegacia de Investigações sobre o envio do material apreendido dos Xangôs para o primeiro.</p>

12/03/38 – p. 12

“Paraticavam **baixa magia**”

Sobre a apreensão de materiais de culto em diversos locais (texto quase ilegível) dentre as casas de culto fechadas estava a de **Amália Maria Gomes** no Alto de Nandu, 46 em Casa Amarela.

29/03/38 – p. 9

“Presa a **catimbozeira**” Sobre a prisão da mãe-de-santo **Ambrosina da Silva**, na Ilha do Leite, lista do material apreendido.

31/03/38 – p.12

“A **catimbozeira** estava manifestada”

(Nota sobre a detenção da mãe-de-santo **Maria Francisca** encontrada na Ponte do Hemetério por um investigador alegando que a acusada estava fora de si, falando coisas desconexas, etc.).

Diário da Manhã (1938)

06/02/38 – p.2

“A polícia por dentro e por fora”:

“No “centro três reis magos” e no “círculo ateu adoradores dos astros”, a seção de Investigações tem êxito.”

(Nota sobre prisão da “**baiana**” **Caetana**, pela seção de investigações e capturas que a encontrou “**manifestada** e fazendo “**adivinhações**”. Em seguida foi a vez do “preto José Amaro”, em Beberibe, que fugiu, porém foram presos alguns adeptos.)

20/02/38 – p.2

“Mais uma **macumbeira**”.

(Nota sobre a prisão da mãe-de-santo **Josefa da Silva**, residente à Rua das Crianças, 103, Água Fria.)

22/02/38 – p. 2

“As diligências da polícia sobre o fechamento de coisas de “Xangô” e “**Catimbó**”.

(Sobre a detenção de **M^a da Conceição**, a “Simá” Anunciada Gomes Hisbello Pinto, na Macaxeira e este última de Jiquiá.)

As notas dos jornais acima mostram duas questões importantes:

1. O tratamento discriminatório policial e psiquiátrico legitimado pelo racismo institucional paraticado à época que conferia o status de “baixa magia”, “feitiçaria” e de “magia negra” às religiões afro-brasileiras (xangô) e afro-indígenas (catimbó)¹³ e a suas(eus) paraticantes;

2. O maior número de mulheres presas por serem “macumbeiras”, “catimbozeiras”, fazerem “adivinhações” e estarem “manifestadas”. Essas são negras, chamadas de “bainas” ou “africanas”. Esta constatação reforça o fato de que este empreendimento político e de saúde pública se não consistiu exclusivamente, findou por resultar também na perseguição específica e penalização de mulheres negras.

COLLINS (2000, p. 184) destaca a igual importância da definição de questões políticas e epistemológicas em relação a mulheres negras:

¹³ Embora a distinção entre ambos os cultos muitas vezes não seja tão clara.

O significado potencial do pensamento feminista negro vai muito além de demonstrar que mulheres negras podem produzir conhecimento independente, especializado. Este pensamento pode encorajar identidade coletiva oferecendo a mulheres negras uma visão diferente de si mesmas e de seu mundo que o que é oferecido pela ordem social estabelecida. (COLLINS, 2000, p. 186).¹⁴

CRENSHAW WILLIAMS (1994, p. 94) destaca a importância de reconhecer identidades políticas de forma social e sistêmicas (mulheres negras, lésbicas, latinas, imigrantes, homens gays, etc.), como um caminho para o fortalecimento destas identidades enquanto comunidades, seu desenvolvimento intelectual e por fim, na busca por estratégias específicas para suas situações específicas de tripla subordinação e violência (gênero, raça e classe) que, ainda representa uma realidade contemporânea, como podemos constatar nos dados apresentados.¹⁵

O discurso contra a bruxaria precisou ser reelaborado através da história, até por que bruxaria medieval européia e religiões de matrizes africanas são contextos muito distintos. Contudo, ambos os contextos de algum modo apresentam similaridades em algumas de suas práticas, assim como, na perseguição violenta que sofreu:

Mulheres não eram mais acusadas de bruxaria. No lugar, mulheres eram classificadas como melancólicas. Os cétricos foram os primeiros a ver as bruxas como mentalmente doentes. Quando as bruxas eram classificadas como melancólicas elas não eram mais vistas como ameaça para a comunidade. A igreja tentava eliminar o demônio no mundo através do extermínio das bruxas. Melancólicas, por outro lado, eram estudadas e controladas pela ciência médica. (BERGER, 1983, p. 189)¹⁶

Uma das madrinhas de jurema do terreiro Xambá passou pela situação de ser internada em clínica psiquiátrica, quando na realidade tinha problemas espirituais. Isso ocorreu em período

¹⁴ “Black feminist thought’s potential significance goes far beyond demonstrating that Black women can produce independent, specialized knowledge. Such thought can encourage collective identity by offering black women a different view of themselves and their world than that offered by the established social order.” (COLLINS, 2000, p. 186). (Tradução minha).

¹⁵ “This process of recognizing as social and systemic what was formerly perceived as isolated and individual has also characterized the identity politics of people of color and gays and lesbians, among others. For all these groups, identity-based politics has been a source of strength, community, and intellectual development.” (CRENSHAW WILLIAMS, 1994, p. 94). (Tradução minha).

¹⁶ “Women were no longer being accused of witchcraft. Instead these women were classified as melancholics. The skeptics were the first to see the witches as mentally ill. One the witches were classified as melancholics they were no longer viewed as a threat to the community. The church attempted to eliminate evil in the world through the extermination of witches. Melancholics, on the other hand, were to be studied and controlled by medical science.” (BERGER, 1983, p. 189).

relativamente recente em relação ao Estado Novo (nos anos 60). Desde criança o seu mestre incorporava e a sua família acreditava que ela estava louca:

Eu fui evangélica já adulta. Eu não queria assumir (a entidade espiritual), eu fiquei com medo, meu pai dizia muita coisa, eu ia sofrendo... aí eu joguei tudo para trás e fui ser crente. Mas aí eu fiquei louca depois de seis anos que eu tava na casa (?) Aí foi quando meu mestre disse “diga a ela que se ela tem fé no Deus vivo e ela confia no que ela tem, ela só vai ficar boa e sair dali no dia que ela realmente dobrar os joelhos dela e pedir ao Pai perdão pelo que ela fez”. Aí realmente, eu saí da casa que eu tava internada, na Tamarineira¹⁷, fui internada na Luiz Inácio, fui internada três vezes. Aí voltei ao normal e disse: “A partir de agora eu vou trabalhar nem que seja na rua, se não puder voltar, mas eu trabalho. Fazendo caridade eu trabalho. E daí eu continuei a minha vida.” (Maria, madrinha de jurema).

Todas estas questões que envolvem jurema e juremeiras e suas possíveis similaridades com a perseguição às bruxas ilustram o seu status de “ciencia” feminina e afro-indígena “ilegítima” que deve ser banida da sociedade nos seus diversos mecanismos que foram sendo atualizados com o passar dos séculos, desde a inquisição.

4. A jurema *queer* - A questão da sexualidade também está fortemente presente, sobretudo em relação às juremeiras que trabalham com as mestras e pombagiras, entidades femininas que estão muito associadas à sexualidade e ao erotismo. A homossexualidade tem também grande visibilidade no culto da jurema, mais até que na parte do orixá praticada pelo terreiro Xambá, visto que as *performances* com o transe mudam radicalmente do lado dos orixás ao lado da jurema.

Assim como as figuras das bruxas, muitas vezes as juremeiras são também estigmatizadas por representarem mulheres livres e autônomas tanto no exercício religioso, como no exercício de sua sexualidade (heterossexual ou lésbica), assim como, do feminino vivenciado e evidenciado pelos homens gays através da incorporação das entidades femininas ou da masculinidade evidenciada pelas mulheres lésbicas que se identificam com as entidades masculinas. O que não quer dizer, necessariamente, que não existam mulheres lésbicas consideradas masculinizadas que tenham entidades femininas, ou homens gays considerados

¹⁷Um dos maiores hospitais psiquiátricos de Recife, PE, famoso por ter tido como pacientes muitas(os) líderes espirituais, inclusive famosas, internadas em tempos de perseguição religiosa desde o Estado Novo Vargasista (1937-1945).

feminilizados que tenham entidades masculinas. Não há um padrão homogêneo de gênero nem para mulheres, nem para homens.

Normalmente as idéias de *bruxaria* e de *feitiço* estão também relacionadas a uma atmosfera de erotismo, como já destacou MOTTA (1995) ao abordar “o imaginário do sexo nos cultos afro-brasileiros”.¹⁸ Este “imaginário” certamente foi e continua sendo um dos fatores de marginalização destes cultos que assustaram a preceitos morais que os julgavam como ‘moralmente indignos’, sobretudo, até os anos 70. As mudanças deste ‘olhar’ conservador começaram a ocorrer somente no pós-68, com o desenvolvimento dos estudos de gênero, o estatuto das mulheres e homossexuais na vida social (BIRMAN, 2005, p. 406):

Como compreender, em suma, esses aspectos sexuais e de gênero, permanentemente associados à transgressão e que continuam, de certo modo, a perturbar os pesquisadores que se aventuram no campo, sempre um pouco exótico e excitante, dos terreiros de macumba?

Na jurema, mesmo que a maioria das casas filiadas ao terreiro Xambá não permita o travestismo, esse pode ser insinuado a partir da utilização dos adereços das entidades de sexo oposto a quem está incorporada(o), além da própria *performance* da entidade em sua corporalidade e vocalidade. No discurso êmico o feminino representado pelas mulheres heterossexuais e o *queer* (lésbica e gay) são fatores que reforçam o seu lugar ‘menor’ na escala de seriedade na hierarquia em relação à parte dedicada ao orixá no terreiro Xambá. Por outro lado, na prática, o *queer* (representado pelas *sapatões* e *bichas*) muitas vezes atrai a curiosidade e o fascínio alheios enquanto elementos de exuberância’.¹⁹

¹⁸ O ‘imaginário do sexo’ é muito mais explícito na *macumba* carioca: “hoje difundida em praticamente todo o território nacional, do que no Candomblé da Bahia ou no Xangô do Recife. Penso sobretudo no grande desenvolvimento que alcançam na *macumba* as figura de exus femininos, de tipo pomba-gira e Maria Padilha” (MOTTA, 1995, p. 181). Embora a jurema seja diferente da *macumba* carioca, não deixa de ter também similitudes, como é o caso da presença das pombagiras citadas pelo autor que compõem, sim, o que este chama de ‘imaginário do sexo’, assim como as mestras e também algumas ciganas.

¹⁹ Importante ressaltar que nem todo homem gay é considerado *bicha*. Esta última categoria está relacionada a uma identidade de gênero feminina. Do lado oposto estão as *sapatões* ou *entendidas*, como é o caso de algumas das mulheres que tocam, que são consideradas masculinizadas. Assim como as *monokó* da narrativa de BIRMAN (2005, p. 126), em termos rituais e numa perspectiva de ‘desvio’ de gênero, a *performance* masculinizadas das *sapatões* não desfruta do valor simbólico atribuído à *performance* das entidades femininas das *bichas*.

Na perspectiva êmica, muitas vezes este status ‘menor’ que está sendo discutido aqui de forma geral é reforçado apenas pelo campo discursivo. Os dados etnográficos e depoimentos do povo-de-santo do terreiro Xambá demonstram como a prática da jurema ocupa muitas vezes um espaço fundamental na vida das pessoas, seja como religião mais poderosa que o próprio culto aos orixás, como seu complementar de forma igualmente importante, ou mesmo enquanto uma prática menos importante, mas que, no entanto, não deve ser ignorada.

6.2. O culto da jurema: gênero, religião e cotidiano

A religião compõe a realidade cotidiana das pessoas, pois não se restringe a um sistema simbólico a ser decodificado, mas um conjunto de relações sociais e políticas. Esta representa práticas do cotidiano (ASAD, 1993), que por sua vez, estão marcadas por relações de gênero e de poder:

Se os símbolos religiosos são entendidos, em analogia com as palavras, como veículo de significados, podem estes significados ser estabelecidos independentemente da forma de vida na qual eles são utilizados?(ASAD, 1993, p. 125).²⁰

No que concerne as relações de gênero no campo religioso é fundamental ter consciência de que situações em que papéis femininos e masculinos parecem ser complementares, na realidade criam restrições que produzem desigualdades (SARKISSIAN, 1992, p. 342). Neste sentido, a teologia feminista vem contribuir para a elaboração crítica do não-poder feminino no âmbito religioso a partir da análise e crítica da ontologia diminuída de Eva:

Eva disafía la prohibición divina y con ello hace entrar el mal en el mundo. Su estirpe es una estirpe maldita. La religión prohíbe a las mujeres el ejercicio de la autoridad espiritual y las excluye de las jerarquías que son exclusivamente masculinas” (PALMERO, 2004, p. 34-35).

²⁰“If religious symbols are understood, on the analogy with words, as vehicles for meaning, can such meanings be established independently of the form of life in which they are used?”(ASAD, 1993, 125). (Tradução minha).

As mitologias patriarcais esforçaram-se arduamente para reduzir o prestígio feminino que sempre esteve associado à natureza e à fecundidade. A submissão do poder feminino a serviço do patriarcado foi estabelecida justamente a partir da redução do poder simbólico feminino. Neste sentido, é muito importante discutir sobre a localização, a manutenção e o rompimento com as relações de poder. Estas têm como dispositivo as relações de gênero enquanto práticas que muitas vezes, reproduzem as desigualdades entre homens e mulheres (PINTO, 1992, p. 132). Logo, uma abordagem feminista das relações de gênero no campo religioso procura avaliar assimetrias e conflitos existentes, ao invés de fazer recortes simplistas de gênero como variáveis complementares num universo supostamente idealizado de inabalável equilíbrio entre os sexos. Concordo com HERNDON (2000, p. 351) de que a negligência do recorte de gênero pode vir a representar “um risco de violação da integridade etnográfica”. Por esta razão, gênero enquanto categoria analítica é fundamental para pensar sobre religião e cotidiano no universo da jurema sagrada.

Ao pisarmos em terreno religioso fica claro o paralelo dos papéis de gênero (CASTELLANOS, 1996, p. 41). Estes paralelos presentes nas casas de jurema que venho pesquisando certamente refletem relações de poder. A naturalização da oposição binária é uma das principais geradoras destas relações de poder e de suas assimetrias:

Los hombres consideran que el trabajo de las mujeres no es una verdadera actividad humana – elegida y deseada conscientemente – sino una actividad natural, un trabajo instintivo de amor. Por lo tanto, las mujeres quedan excluidas de los conceptos de cultura que tienen los hombres. Además, las experiencias concretas que tienen las mujeres de sus propias actividades son incomprensibles e inexpresables dentro de las abstracciones distorcidas de los esquemas conceptuales de los hombres. Las mujeres quedan alienadas de su propia experiencia por el uso de los esquemas conceptuales dominantes. (HARDING (2001, p. 127).

No contexto religioso, mesmo das religiões afro-brasileiras/afro-indígenas que têm, em grande parte, nas suas mulheres negras ícones de poder, percebemos como as assimetrias emergem quando estes são recortados pelos conceitos de gênero, raça/etnia, poder

e relações patriarcais de gênero. Por outro lado, no culto da jurema as mulheres assumem a liderança do culto, mudando a estrutura de subalternidade recorrente, assim como as bruxas medievais, que por subverterem a ordem preestabelecida, foram perseguidas e queimadas na fogueira pela inquisição.

Assim como em diversos terreiros de candomblé ou xangô e também de jurema, as mulheres negras são lideranças religiosas em grande maioria, figuras empoderadas e respeitadas. Contudo, o não-poder feminino e sua invisibilidade em algumas esferas do religioso nos cultos afro-brasileiros e afro-indígenas, assim como em suas músicas deve ser considerado. É relevante refletir sobre o fato de que estas mulheres, por vezes empoderadas no contexto religioso como ialorixá ou madrinha de jurema sofre toda a sorte de desigualdade e discriminação enquanto sujeito mulher na sociedade em geral. Esta é uma situação que requer um olhar atento para a sua problematização e reflexão.

Um dos fatores que me levou a estudar a ‘parte da jurema’ relacionada ao terreiro Xambá, foi constatar que várias mulheres que na ‘parte do orixá’, estavam anônimas no coletivo de filhas-de-santo, na ‘parte da jurema’ eram líderes religiosas de grande visibilidade e prestígio, tendo profundo domínio do repertório musical e do culto em si. Na jurema as mulheres são maioria enquanto liderança religiosa (madrinhas de jurema) e praticantes (juremeiras). No discurso êmico estas são consideradas muito dedicadas a religião. O povo-de-santo do Xambá sempre menciona a dedicação religiosa das mulheres para explicar a maioria feminina na liderança e participação do culto, como bem ilustra a fala da madrinha de jurema Benedita:

Eu acho que no terreiro **predomina mais a mulher**, por que a mulher tem mais carisma. Ela é mais dada. A prova é minha Mãe Biu, que vivia integralmente ali. Tu sabe que homem é mais da rua. **A dedicação da mulher realmente é maior.** (Grifos meus).

ROSADO-NUNES (2005) destaca que embora as mulheres sejam a maioria em diversos universos religiosos, e sem dúvida, importantes mantenedoras da tradição e símbolos de poder

femininos, estas se encontram em posição de subordinação na esfera religiosa. Os homens continuam sendo os representantes de um status de maior prestígio, os manipuladores do sagrado, o que nos conduz a avaliar as relações de poder que estão presentes e são estruturantes para a tradição religiosa em geral, e também para a jurema. Esta afirmação nos remete às relações de poder e à constatação de que “não existe algo unitário e global chamado poder, mas unicamente formas díspares, heterogêneas, em constante transformação. O poder não é objeto natural, uma coisa; é uma prática social e, como tal, constituída historicamente” (MACHADO, 2004, p. x).

Em outro artigo eu falei sobre a relação de poder no culto da jurema, onde a manipulação do sagrado ainda é uma esfera muito masculina, pois assim como no candomblé, na jurema existem várias coisas que as mulheres não fazem por serem mulheres, basicamente pelo fato de menstruarem (ROSA, 2006b). Não há nada no culto onde a presença masculina seja vetada. A figura masculina muitas vezes mantém o seu status, sendo convidada a executar determinadas tarefas que lhes dá prestígio e muitas vezes um retorno financeiro. Na esfera do sagrado mesmo com ampla participação feminina no culto, existem diversos momentos como o sacrifício animal oferecido à entidade, em que a presença, ou a atuação mais direta das mulheres é vetada. Para a realização de *obrigações*, fundamentais à esfera religiosa, é necessário ter o "axé de faca". No entanto, as mulheres não têm o “axé de faca para “bicho de quatro pés”, o que significa dizer, elas não estão autorizadas a realizar o sacrifício de animais quadrúpedes, apenas quando alcançam a menopausa.

Mesmo que uma mulher lidere o terreiro como madrinha de jurema, ela está limitada a realizar as obrigações consideradas menores, como as chamadas ‘obrigações de pena’, que consistem no sacrifício de aves. Para a realização das obrigações maiores, consideradas mais complexas, as chamadas de ‘obrigação de bicho de quatro pés’, esta deve consultar o seu padrinho de jurema, que é uma pessoa externa e do sexo masculino, para que

realize os sacrifícios. Neste aspecto a autonomia masculina é maior em relação a feminina, visto que o único terreiro que é liderado por um padrinho de jurema não tem uma outra pessoa como auxiliar, o que não acontece nas casas lideradas por mulheres. Independente do grau de autonomia religiosa que estas tenham em suas casas, liderando sozinhas ou dividindo as responsabilidades com um padrinho, todas têm um padrinho para executar o que não lhes é permitido na condição de mulheres.

A *obrigação* de ‘bicho de quatro pés’ consiste numa cerimônia de maior porte, sendo uma das mais importantes na esfera sacrificial do culto. Benedita, madrinha de jurema, afirmou em depoimento pessoal que, tendo tantos anos de jurema, não compreendia por que ainda não tinha o ‘axé de faca’ para este tipo de *obrigação*. Ela falou que poderia assumir o ‘axé de faca’ para bichos de quatro pés, mas não o faz em respeito ao Xambá, por ter optado seguir a tradição, mas não por que se sente incapacitada em fazê-lo. Na realidade ela considera que é a única liderança espiritual de sua casa e que não tem padrinho: “Eu já tenho mão de faca, mas eu chamo ele que eu gosto que ele corte para mim.” Nota-se que é uma negociação que não compromete a sua autonomia religiosa no seu terreiro, assim como acontecia com Mãe Biu. Ouvi várias vezes algumas pessoas do Xambá falarem que a própria Mãe Biu realizava cerimônias tais como o sacrifício de bicho de quatro pés ou até mesmo participava de alguma forma em cerimônias para o orixá feminino *Iansã de Balé* (culto aos eguns da parte dos orixás), que é exclusivamente masculina. As pessoas lembram de Mãe Biu como uma autoridade religiosa feminina insubordinada que até certo ponto era transgressora no sentido de se apropriar do que a princípio lhes seria vetado enquanto mulher. Muitas filhas-de-santo falam sobre Mãe Biu desta forma, embora ressaltem que ele não era tão envolvida com o culto da jurema quanto era com o culto aos orixás.

Além da menstruação, um outro princípio básico às relações de gênero e que é fundamental ao culto é a divisão sexual de trabalho, geradora de assimetrias entre homens e

mulheres, pois, os diferentes lugares possuem diferentes/desiguais status. Esta assimetria põe um pouco em xeque a idéia de complementaridade muitas vezes defendida pelas pesquisas sobre religiões afro-brasileiras, levando a uma reflexão sobre a questão da subordinação da esfera social que é reproduzida na esfera religiosa, visto que ambas representam um contínuum. Embora ‘subordinação’ não deva ser tomada em termos absolutos no contexto religioso afro-brasileiro, por outro lado, também não deve ser invisibilizada, pois, muitas vezes, ela existe e é questionada inclusive pelas próprias mulheres. EISENSTEIN (1997, p. 202) reforça que a divisão sexual do trabalho precisa ser "racialmente codificada a lo largo de las líneas de clase", sendo por isso, imprescindível:

Reconocer que los enemigos siempre tienen un color y sexo es importante. Esto porque la raza ya ha sido sexualizada, la sexualidad ha sido racializada, y la raza inmersa en él género, mientras que el género ha sido racializado (EISENSTEIN, 1997, p. 202).

Torna-se fundamental, portanto, racializar e gendrar as relações de classe, pois a realidade desigual das mulheres negras em relação aos homens brancos ainda persiste nos diversos contextos em que estes historicamente representam figuras de poder na nossa sociedade, recebendo também os maiores salários. Mesmo em sua comunidade, as mulheres negras, em geral, estão em situação de desigualdade em relação aos homens negros, seus companheiros e irmãos, justamente pela mesma divisão sexual do trabalho que legitima as relações patriarcais de gênero. No contexto religioso da jurema a divisão sexual do trabalho é basicamente a seguinte:

1. Os homens, minoria no culto, são a maioria a tocar os tambores sagrados com o importante cargo de *ogãs*, assim como, dominam de forma exclusiva importantes esferas do sagrado na qualidade de padrinhos de jurema que precisam ser consultados ainda que esporadicamente;

2. As mulheres, enquanto coletivo e maioria no culto basicamente lidam com o trabalho doméstico, limpando e cozinhando.

Esta divisão, todavia, não deve ser simplificada visto que existem mulheres na liderança do culto da jurema (até mais que homens). No entanto, a partir dos dados etnográficos, é importante avaliar a situação dialética e complexa que não anula o fato de que existem assimetrias (simbólicas e estruturais) entre homens e mulheres, mesmo no contexto religioso da jurema onde as mulheres exercem papéis de poder e prestígio. Não pretendo, portanto, tecer uma crítica generalizada e simplista de que a jurema é uma religião patriarcal, onde de um lado estão os homens poderosos, de outro as mulheres subordinadas.

MARIN (2006) ressalta que muitas vezes a perspectiva feminista ocidental oscila entre a “condenação” e a “apologia” das mulheres, produzindo “visiones ambas esencialistas y compactas”:

Todavía hoy día, dos siglos después, se mantiene vivos los estereotipos que declaraban en ese momento al mundo árabe-islámico como territorio destinado a ser “civilizado” por Occidente, convertidos ahora en manifiesto de una cruzada “democratizadora” de las sociedades islámicas. (MARIN, 2006, p. 43)

Tento tomar cuidado para não cair neste essencialismo, tendo consciência de que, mesmo nas sociedades mais fortemente patriarcais, assim como em suas religiões, na mesma medida que existem mulheres que perpetuam esta estrutura que muitas vezes as exclui, sempre existiram, por outro lado, mulheres contraventoras que negociam espaços e ocupam lugares de poder.

Como afirma SAFFIOTI (1992, p. 184):

Em todas as sociedades conhecidas, as mulheres detêm parcelas de poder, que lhes permitem meter cunhas na supremacia masculina e, assim, cavar-gar espaços nos interstícios da falocracia. As mulheres, portanto, não sobrevivem graças exclusivamente aos poderes reconhecidamente femininos, mas também mercê de luta que travam com os homens pela ampliação-modificação da estrutura do campo do poder *tout-court*. Como na dialética entre escravo e senhor, homens e mulheres jogam, cada um com seus poderes, o primeiro para preservar sua supremacia, a segunda para tornar menos incompleta sua cidadania.

Contudo, embora as mulheres metam suas ‘cunhas’ na supremacia masculina todo o tempo durante toda a história e cada vez mais no presente através do feminismo e de movimentos de mulheres e movimentos sociais em geral, a idéia de matriarcado não corresponde a uma

realidade, pois “la conjetura acerca de la existencia de un matriarcado se desvanece. Aparece como expresión de la nostalgia del supuesto “paraíso perdido” (PALMERO, 2004, p. 35). Por conta da ampla participação feminina e negra nas religiões de matrizes africanas em geral, o discurso da existência de um matriarcado é muito recorrente, sobretudo por que estas são lideranças religiosas e chefes de família. LANDES (2005) foi pioneira ao falar de “cidade das mulheres”, “matriarcado” e (homos)sexualidade nas religiões afro-brasileiras trazendo importantes e inovadoras contribuições à época. Esta foi duramente criticada por ter ressaltado um universo feminino, além de aspectos que fugiam dos cânones morais da época (VERGER, 1992; CORRÊA, 2003; BIRMAN, 2005):

Podemos imaginar o desgosto de Arthur Ramos ao ver a religião pela qual tanto lutou para preservar das variadas formas de preconceito, além de ter que suportar vê-la conhecida pejorativamente como “religião de negros”, passar também a ser referida como “religião de homossexuais. (BIRMAN, 2005, p. 68).

Contudo, a mulher como chefe de família não corresponde necessariamente a uma matriarca, visto que embora ela seja empoderada, está situada num contexto mais amplo que é regido por pressupostos patriarcais (DAHLERUP, 1987, p. 117). Logo, o conceito de matriarcado não dá conta para explicar a atuação feminina, mesmo em universos onde esta ocupa espaços de visibilidade, como nas religiões afro-brasileiras:

La respuesta es que como promedio en nuestra sociedad las mujeres ganan menos que los hombres, que en general las mujeres avanzan menos que los hombres y tienen puestos inferiores, que las mujeres arrastran un doble peso de trabajo, que son violadas, golpeadas, están sometidas a la violencia física de los hombres y al hostigamiento sexual en el trabajo; que las instituciones políticas, los partidos políticos y los sindicatos están dominados por hombres y por último, que las niñas y las mujeres son depreciadas por los hombres - y por ellas mismas. La auto-estima de las niñas y de las mujeres es en general más baja. Estas son algunas de nuestras razones para llamarla una sociedad patriarcal. El ‘patriarcado’ es un concepto que define a una sociedad en general. Dentro de una sociedad patriarcal en su totalidad, las relaciones entre los hombres e las mujeres pueden variar de acuerdo con sus características personales, pero también de acuerdo con el espacio político. Entonces, las mujeres pueden, en general o en un gran número de casos, dominar la escena familiar dentro del esquema de una sociedad patriarcal en su totalidad (DAHLERUP, 1987, p. 117).

O conceito de matrifocalidade fornece uma alternativa interessante para o conceito de matriarcado que passou a ser largamente utilizado, mas, que no entanto, não dá conta da complexa situação da mulher negra na sociedade e nas religiões afro-brasileiras:

A matrifocalidade como forma alternativa de família parece fazer parte dos fluxos, das trocas constituídas na diáspora. Tanto para a mulher africana quanto para a afrodescendente, a matrifocalidade aparentemente não foi somente uma imposição da escravidão e do pós-abolição, com a consequente marginalização do homem negro no mercado livre durante as primeiras décadas do século XX, que o impossibilitava de assumir a chefia familiar (BERNARDO, 2005, p. 10).

O conceito de matrilinearidade, combinado ao de matrifocalidade, traz também importantes contribuições para compreender este universo feminino negro, pois diz respeito à descendência materna (BROWN, 1972, p.3, apud BERNARDO, 2005, p. 15). Este poder feminino religioso vem historicamente da autonomia econômica e social que as mulheres negras adquiriram enquanto ganhadeiras (BERNARDO, 2005, p.10):

Para iluminar ainda melhor este fato - o da chefia feminina - torna-se importante destacar alguns fatores que foram incisivos para que a mulher viesse a ocupar o ápice da hierarquia religiosa, além dos outros que foram elencados no trajeto feminino da África para o Brasil. As mulheres africanas pertencentes a etnias fons e iorubás exerceram em seus respectivos reinos um poder político importante. É claro que no presente da escravidão esse poder teve que ser ressignificado. Na realidade é totalmente contraditório com a situação de escravo o exercício de qualquer poder no plano do real. Assim, pode ter ocorrido uma transformação: se não existiam condições de exercício do poder real, exercia-se no plano do imaginário, através da religião. (idem, p. 16).

Certa vez numa conversa com um *babalaô*, este afirmou que as diferenças entre homens e mulheres vêm do fato de que estas são celestiais, enquanto os homens são terrestres. Segundo esta perspectiva, os homens têm acesso exclusivo a determinados trabalhos que lhes permitam alcançar o lado celeste da mulher proveniente de sua capacidade superior de gerar vida. Concordo que esta concepção possa fazer sentido no campo do simbólico, visto que nas religiões de matrizes africanas, assim como também na jurema, as representações de gênero não são fixas ou essencialistas quando chegam até a esfera do humano (SEGATO, 2003, p. 352). Essas diferenças, no entanto, não se limitam ao campo da materialidade sexual (corpo

sexuado) sendo importante desnaturalizar este discurso. Retomo a crítica feminista de que a diferença muitas vezes legitima as desigualdades, e que o alto status em grande parte ocupado por homens goza de maior prestígio social e capital simbólico, que também gera um retorno financeiro, que, por sua vez, em grande parte discrimina ou exclui a participação feminina.

6.3. O capital simbólico e financeiro da música religiosa: *negociações, apropriações e transformações*

6.3.1. MÚSICA, GÊNERO E PODER

Música enquanto narrativa do humano no culto da jurema entrelaça experiência religiosa, representações e o contato com o divino. Esta experiência tece (e é tecida pelas) relações sociais e de poder, onde são vivenciados conflitos e assimetrias entre homens e mulheres que, em geral, têm acessos diferenciados tanto à esfera religiosa, como à esfera musical.

A música no culto da jurema do *Ilê Axé Oyá Meguê* e demais casas pesquisadas está relacionada a diversos fatores, desde as estruturas sonoras dos repertórios musicais compostas por escalas, modos, estilos, padrões rítmicos, textos, aspectos vocais, presença ou ausência dos tambores, etc. No plano do humano a música envolve as diferentes atuações de homens e mulheres. No universo do culto da jurema, música, portanto, consiste num poderoso veículo de diálogo entre o humano e o sagrado, não se limitando ao som musical. Esta representa elemento fundamental para o andamento do culto da jurema nas casas observadas, estando sempre presente nas *obrigações*, sessões de *mesa branca* e *giras* dedicadas às entidades. Sem música estes ciclos do sagrado não se concluem. Logo, quem canta e toca ganha visibilidade e respeito até mesmo das entidades. Neste caso, os diferentes papéis musicais são exercidos a partir da diferença entre os sexos.

Quando presente nos demais terreiros, a dupla de *ilús*, tambores sagrados, é tocada apenas por homens com exceção de apenas uma casa (da madrinha Benedita). Mesmo que

estes não exijam, muitas vezes recebem um ‘agrado’ financeiro, o que reforça o seu status no culto, pois:

Muito mais do que meros instrumentos musicais que servem para acompanhar as cantigas e danças religiosas. (Os tambores) São considerados seres dotados de alma e personalidade. São batizados e, de vez em quando é necessário infundir-lhes uma nova força por meio de oferendas e sacrifícios (VERGER, 1999, p. 25).

Em relação ao universo vocal, as mulheres que cantam no coro não se consideram ativamente participantes musicais pois ‘só respondem’ aos cantos puxados pela madrinha/padrinho, solista cujo domínio do repertório musical é extenso. O canto é responsorial, dando ainda mais destaque a quem desempenha o papel de solista, no entanto, a *performance* de ‘só responder’ é fundamental tanto em termos religiosos como estéticos. Na dissertação (ROSA, 2005, p. 212-213) discuti sobre aspectos vocais do coro feminino no culto aos orixás, que são muito parecidos na parte de jurema também. Me baseei na abordagem de VATIN (2001, p. 146) sobre heterofonia e “tuilage”²¹ que estão presentes na *performance* vocal do coro feminino e que estabelecem não somente um padrão de tessitura vocal aguda que é seguido também pelos homens que geralmente cantam em falsete, como também nas formas de cantar.

A partir dos diferentes papéis musicais, emerge a questão do poder que envolve música e gênero. A música é fundamental em diversos momentos para os ciclos do sagrado, gerando tanto capital simbólico como capital financeiro. Por conseguinte, quem toca e canta como solista ganha visibilidade e respeito tanto da parte das pessoas, como da parte das entidades da jurema, além de receber uma remuneração na maioria das vezes, pois tocar é *axé*.

²¹ Na “tuilage” as vozes ficam sobrepostas umas às outras de maneira ininterrupta, como um “telhado” composto por várias telhas (em francês “tuilles”). Na heterofonia as diferentes vozes cantam uma mesma melodia (acrescida de variantes), em momentos diferentes. O oposto da monofonia em que se canta em uníssono ou num intervalo de oitava.

O *ogã* Leandro²² reconhece que, embora dinheiro não seja prioridade, é remunerado pelo papel que exerce enquanto *ogã*:

Ganha 10 reais. Mas num é certeza, não. A gente vai por que a gente gosta e tá desenvolvendo o lado que a gente sabe. Aí mesmo assim ela diz: “tome aqui, você tocou, ajudou.” Aí a gente diz, não dona *Maria*, num quero, não. Aí para ela não ficar chateada, a gente pega.

Marco²³ contou que quando estava tocando o mestre que estava incorporado em uma juremeira gostou tanto dele tocando que não deixou ele parar de tocar até o final da festa, que tem a duração de pelo menos quatro ou cinco horas, a depender da cerimônia. Segundo ele, os outros *ogãs* que estavam tocando eram muito inexperientes e não tocavam bem. Este episódio ilustra a importância da música e, especialmente do tambor, neste caso, para que o contato com o sagrado, no caso, com o mestre, fosse bem sucedido. Da mesma forma que para aquele *ogã* é muito importante receber um elogio da entidade, legitimando, assim, as suas habilidades como percussionista, o que imediatamente é reconhecido pela comunidade religiosa que lhe confere um status elevado.

O reconhecimento gera convites para tocar em outras *giras* de jurema e ser remunerado na maioria dos casos. Embora remuneração não seja o principal propósito, este fator não pode deixar de ser levado em consideração, pois retorna à questão da divisão sexual do trabalho, anteriormente discutida, onde atividades normalmente concebidas como masculinas são remuneradas, enquanto que as atividades geralmente associadas ao feminino ou são gratuitas ou são mal remuneradas. Nesta perspectiva, aquelas atividades ‘femininas’ representam uma extensão ao gratuito de cuidados (da maternagem de suas crianças e de crianças de outras filhas-de-santo aos cuidados com o terreiro), como se concebe a maternidade, o que inclui o trabalho doméstico. Tal assertiva é importante para compreender a

²² Negro, apesar de ter apenas 15 anos, Leandro é *ogã* da casa de Dalva. Frequenta a jurema desde criança com sua mãe, trajetória muito comum a todas(os) aquelas(es) que frequentam o culto. Passou a frequentar o Xambá há apenas três anos.

²³ Afro-indígena, 41 anos, músico, filho-de-santo do Xambá desde os 15 anos de idade. Passou a frequentar a jurema no mesmo período, dando obrigações para ambos os *lados*. É *ogã* tanto na parte do orixá do terreiro Xambá, e da jurema, na casa da madrinha Maria.

estruturação religiosa do culto e entender também o fato de que a jurema é uma religião que prima pela reciprocidade, e, quanto mais satisfeita estiver a entidade ao receber suas oferendas e sua música, mais esta vai ajudar para que a(o) afilhada(o) alcance o que deseja e precisa.

No terreiro Xambá percebe-se que a tradição é seguida e negociada paraticamente na mesma medida. Esta negociação contempla as relações de gênero e de poder de maneira em que se reforça o interesse e o discurso de se estar dentro do cânone da tradição Xambá. Seguir o cânone representa manter um status tanto de prestígio como de lugar de pertencimento à comunidade. Contudo, cada casa das diferentes madrinhas juremeiras, devidamente apoiadas por suas afilhadas(os),²⁴ vão definindo as suas prioridades, aberturas, vetos e negociações que vão tomar formas específicas em relação à atuação de homens e mulheres.

As casas que cultuam as entidades da jurema são desde terreiros que realizam festas públicas com calendário religioso regular, onde a(o) líder religiosa(o) realiza cerimônias iniciáticas e outros procedimentos importantes, seguindo todas as *obrigações* do calendário religioso a casas que, assim como o terreiro Xambá, restringem a sua atuação à realização das *obrigações*. Independente do espaço físico disponível, todas as casas de jurema têm os seus pequenos ‘assentamentos’ de jurema, onde são firmadas as entidades de forma física, com representações simbólicas onde as *obrigações* possam ser ‘arreadas’ ou ofertadas.

Os quadros a seguir mostram o perfil geral de juremeiras e juremeiros do terreiro Xambá e de suas casas de jurema, se têm ou não a presença dos tambores sagrados e a representatividade da liderança religiosa e de sua casa dentro da comunidade:

²⁴ Nem sempre são filhas(os)-de-santo do Xambá, mas geralmente, através do contato com madrinhas e padrinhos de jurema, as pessoas vão também ao terreiro Xambá. Já presenciei obrigações para o orixá em que uma madrinha de jurema havia levado sua afilhada, pois o seu caso necessitava da intervenção do orixá, e não das entidades da jurema.

Casas de jurema lideradas por juremeiras	
1. Sem a presença dos tambores –estas casas só realizam as <i>obrigações</i> , e, em alguns casos, reuniões de <i>mesa branca</i>	2. Com a presença dos tambores – além das <i>obrigações</i> , estas casas realizam as <i>giras</i> , que são as festas públicas da jurema
1. Madrinhas	2. Madrinhas
1. Margarida – tem um salão em sua casa onde também realiza as sessões de <i>mesa branca</i> . Possui afilhadas(os) de jurema e segue o calendário anual do culto.	6. Maria – tem casa de jurema aberta há mais de vinte anos, tendo cultivado o lado do orixá mais recentemente. Realiza as <i>giras</i> de jurema e recentemente também festas para o seu orixá e de orixás de alguns de seus afilhados. Tem várias afilhadas e afilhados de jurema. Seu terreiro é um dos mais antigos.
2. Laura - tem uma casa onde realiza as sessões de <i>mesa branca</i> . Possui afilhadas(os) de jurema, contudo as sessões são voltadas mais para as pessoas da família. Segue o calendário anual do culto.	7. Benedita – juremeira há muitos anos, assim como Maria, também tem casa de jurema aberta há tempos, onde realiza as <i>giras</i> , tendo muitas afilhadas e afilhados espirituais. OBS.: A sua casa é a única em que tem uma <i>ogã</i> mulher confirmada para tocar nos tambores sagrados. ²⁵
3. Luzia - tem um salão em sua casa onde também realiza as sessões de <i>mesa branca</i> . Possui afilhadas(os) de jurema e segue o calendário anual do culto.	8. Dalva – embora seja mais nova que Maria e Benedita, é juremeira há muito tempo e vem gradativamente tendo mais prestígio religioso no meio. Tem casa aberta há dez anos, onde realiza as <i>giras</i> e tem várias afilhadas e afilhados de jurema. Ultimamente tem dividido a direção da casa com seu marido que passou a ser juremeiro. Mas ela continua a ser a referência religiosa maior da casa.
4. Zélia – tem um quartinho de jurema em sua casa para fazer as <i>obrigações</i> . Restrito às pessoas da família. No entanto, segue o calendário religioso.	
5. Socorro – faz reuniões de mesa branca na sua casa, trabalhando mais no âmbito da família. As <i>giras</i> não são permitidas na sua casa, devido a proximidade com o terreiro Xambá. Por vezes chama grupo de pagode para fazer festas de mestras, como o “cabaré da Paulina”. Mas não se configura como <i>gira</i> , pois é um momento excepcional.	

²⁵ Para ser *ogã* responsável pelos tambores sagrados a pessoa deve passar pela cerimônia de “confirmação”. Deste modo, ela deixa de ser a pessoa que toca eventualmente para ser o *ogã* da casa. Um cargo espiritual e musical muito importante, pois esta pessoa estará encarregada dos cuidados com os tambores que recebem obrigações anuais, assim como será responsável por estar presente durante todo o calendário litúrgico, abrir e fechar as cerimônias de jurema tocando, mesmo que no meio do culto se revele com outros *ogãs* (na maioria homens) que estejam eventualmente presentes.

Juremeiros: Os padrinhos de jurema	
2. Juremeiros e padrinhos (casas sem a presença de tambores)	2. Juremeiros e padrinhos (casas com a presença de tambores)
1. Pai Ivo – babalorixá do terreiro Xambá. Não se considera padrinho de jurema do Xambá, embora atue como tal de forma pontual nas <i>obrigações</i> de algumas de suas filhas-de-santo que têm casa de jurema aberta. Conduz as <i>obrigações</i> de jurema realizadas no terreiro Xambá desde que sua mãe, a ialorixá Mãe Biu faleceu.	6. Diogo – é o único padrinho que tem casa de jurema aberta, sendo a liderança religioso à frente do terreiro, onde realiza as <i>giras</i> e tem afilhadas e afilhados de jurema. Não tem madrinha de jurema auxiliando.
2. Pedro – tem um pequeno salão ao fundo de sua casa onde realiza festas para as suas entidades e também dá consultas para eventuais clientes. Contudo, não é considerado pela comunidade como padrinho, pois não tem casa aberta com afilhados(os). É afilhado espiritual da madrinha de jurema Maria.	7. João – padrinho de jurema da casa de Dalva. Atua auxiliando esta madrinha que é a principal liderança religiosa da casa.
3. Joaquim – embora seja juremeiro desde criança, não é padrinho de jurema. Contudo, recentemente passou a ter um quarto em sua casa onde atende clientes com o seu mestre. É afilhado de jurema de Maria.	
4. José – é padrinho de jurema da casa de Luzia. No entanto, a referência da casa é ela, que, além de ser mais velha, tem mais tempo na religião.	
5. Paulo – além de auxiliar nas obrigações do Xambá, é padrinho também da casa de Zélia, de Margarida e Socorro	

Os dois quadros mostram que além do *Ilê Axé Oyá Meguê* (terreiro Xambá), a maioria das casas (seis) não tem a presença dos tambores. Parte desta ausência é explicada pela proximidade das casas de algumas destas juremeiras ao terreiro Xambá, considerada a matriz religiosa para todas as outras casas tanto na parte do orixá, como na parte da jurema. Contudo, mesmo sem as *giras*, a maioria das casas de juremeiras realiza as sessões de *mesa branca*, tendo uma periodicidade mensal e por vezes até semanal, além de ter afilhadas e afilhados espirituais, ou mesmo clientes que vêm consultar as entidades. As casas com tambores são das juremeiras (três) e do juremeiro (uma) que ou moram relativamente longe do terreiro Xambá, considerado o território dos orixás que não permitem os tambores da

jurema, ou que têm espaço físico adequado para tocar os tambores. Estas casas são relativamente grandes em relação àquelas juremeiras que algumas vezes têm apenas um quartinho em sua casa para colocar os objetos sagrados das entidades da jurema.

Outro aspecto interessante dos dados apresentados é que apenas um juremeiro é padrinho com casa própria aberta. Os demais juremeiros, mesmo quando são padrinhos, atuam de forma mais secundária, apoiando as madrinhas de jurema como auxiliares na condução das atividades das casas. Por fim, este dado ilustra como as mulheres estão mais envolvidas com o culto da jurema. Com ou sem a presença dos tambores que são considerados instrumentos sagrados, estas mulheres juremeiras negociam com as entidades e dão prosseguimento às práticas religiosas.

A ausência de tambores nas *obrigações* de jurema do terreiro Xambá e de demais casas de jurema demonstra que os mesmos são importantes, mas não são imprescindíveis. Dominar o extenso repertório musical das entidades da jurema, assim como, dos procedimentos religiosos a serem feitos é o mais importante. Nisso as mulheres juremeiras são especialistas, tanto que, mesmo quando estas vão a *giras* em outras casas, ‘puxam’ os pontos cantados com a mesma propriedade como se estivessem nas suas próprias casas, incluindo no próprio terreiro Xambá, como bem destacam as falas a seguir:

Na parte do orixá, não. Mas **na jurema é mais mulher que canta.** (...)

Eu não sei se às vezes é por causa do terreiro em si. Por que na maioria dos terreiros de jurema que eu vou é **as mulheres que cantam.** E geralmente é **as mulheres que são as donas das casas.** (...)

(Benedita, madrinha de jurema)

Elas não se intimidaram. Elas não precisam que um ou outro mande, **elas tomam a iniciativa de puxar.**

(Antônio, *ogã* do terreiro Xambá)

“Porque a Jurema deixa você mais **confiante**, já o orixá é mais fechado”.
(Margarida, madrinha de jurema).

Certamente a presença ou ausência dos tambores muda ligeiramente a *performance* vocal, embora os mesmos padrões rítmicos e melódicos sejam mantidos, visto

que as palmas representam a pulsação básica. Contudo, há, neste caso, maior ênfase no estilo recitativo, sobretudo para a(o) solista. A *performance* corporal e coreográfica tanto das pessoas como das entidades também vai ser diferente sem os tambores, pois vai se restringir mais a aspectos de falas, gestos e utilização de adereços, que da dança propriamente dita. Dificilmente se dança nas sessões sem tambores, seja por falta de espaço, seja pelo caráter mais solene que passa a ser conferido ao culto, sem o toque vibrante dos tambores.

Embora a ausência dos tambores possa indicar uma ‘falta’, esta também pode ser pensada como sinônimo de autonomia religiosa e musical feminina, visto que as madrinhas de jurema não precisam da presença de *ogãs* para que a música aconteça e as entidades incorporem. Neste sentido, parece que a autonomia feminina ainda é maior em relação à música que na esfera religiosa, em que as madrinhas têm de requisitar a presença de padrinhos para a execução de determinados procedimentos sagrados, o que já deixa de acontecer em relação à música nas casas que não têm a presença dos tambores. Por outro lado, mesmo sendo a minoria de casas que têm tambores(quatro), uma destas tem uma *ogã* mulher que é confirmada religiosamente para exercer este importante cargo religioso e musical.

6.3.2. MÚSICA, MENSTRUÇÃO E OS IDIOMAS DE PUREZA SOBRE O CORPO FEMININO

A proibição do acesso feminino a importantes esferas do culto da jurema, tanto na música, através do veto aos tambores, quando estes estão presentes, como ao sagrado através do sacrifício, pode ser entendida como o veto ao corpo feminino. Este é um corpo que sangra e, por esta razão, é considerado *impuro*, que pode contaminar os objetos sagrados do culto:²⁶

A mulher com o fluxo catamenial, boi, regras, pacote, é tabu universal. Não pode atravessar água corrente, deitar galinhas para o choco, tocar em crianças doentes, em líquidos que estão em fermentação, nas árvores com frutos verdes, fazer a cama aos recém-casados, dar o primeiro banho numa criança ou o primeiro leite, mesmo por mamadeira, amamentar, assistir batizado, sepultamento de adulto (tabu para a menstruada), guardar frutos

²⁶ Na minha dissertação (ROSA, 2005, p. 240) tratei um pouco sobre menstruação e o veto ao feminino na esfera sagrada e musical dos orixás do terreiro Xambá.

para amadurecer, enfim é uma força negativa, um obstáculo vivo, um poder maléfico para tudo quanto represente ou constitua início de desenvolvimento, desdobração, crescimento. (CASCUDO, 1978, p. 57-58).

Por outro lado, este é um corpo *suscetível* na medida em que naquele período, está aberto para energias que podem se tornar negativas para aquela mulher, exigindo assim o seu resguardo e distanciamento do campo religioso, como explica o juremeiro Pedro:

A mulher menstruada **não pode participar de nada** que tiver dentro da jurema. Fica do lado de fora. Se for ver, fica vendo da janela, mas, geralmente a mulher menstruada, ela não entra no salão, ela não faz nada. E ela também tendo uma entidade, ela também **não se manifesta**, não recebe entidade nenhuma, menstruada. Fica esperando passar o tempo dela, da menstruação para poder depois entrar.

A mulher menstruada está de **corpo aberto**. Ela sabe que não pode estar ali dentro, pois, ela sabe que atrapalha a ela mesma. E **as entidades não gostam**. (Grifos meus)

Ter o acesso aos tambores e à realização das *obrigações* representa ter acesso a dois momentos fundamentais do culto. O veto específico às mulheres a ambos simboliza o veto ao corpo feminino de uma forma geral. Por outro lado, a idéia de resguardo para proteger a mulher, consiste em que esta não vá a festas de jurema, e se for, não entre no salão ou tenha contato algum com as entidades, além de que não trabalhe em nada relacionado ao culto durante o período menstrual. Embora haja a idéia de resguardo para a proteção daquela mulher, tais vetos as excluem de forma quase generalizada, visto que a presença das mulheres é vetada em determinados momentos não devido ao fato delas estarem menstruadas, mas sim, pelo fato delas menstruarem.

Embora toda mulher menstrue, a experiência relacionada ao fato dela menstruar é muito diferente, pois as mulheres estão situadas em diferentes contextos históricos, culturais e sociais (SARDENBERG, 1994, p.332). Na jurema, as mulheres podem participar intensivamente do culto apenas quando deixam, de alguma forma, de ser consideradas pelo povo-de-santo como mulheres, ou seja, quando deixam de menstruar. Nesse momento da vida a relação com a música provavelmente acontecerá apenas através do canto, do domínio do

extenso repertório vocal, e do reconhecimento dos padrões rítmicos que devem ser executados pelos tambores. Contudo, dificilmente se elas não tocam, caso da grande maioria das juremeiras, estas não terão acesso aos tambores por conta do esforço da aprendizagem tardia, pois, geralmente a aprendizagem dos tambores acontece quando se é criança.

A fala do *ogã* Marco ilustra algumas das razões que este acredita serem norteadoras para o veto ao feminino em relação aos tambores. Em seguida está a sua resposta à minha colocação de que a mulher não menstrua todo o tempo, e então, por que ainda estaria proibida de tocar:

Existe uma regra que em muitos terreiros se impõe, por que o lado espiritual da mulher, por que tem um mês que ela não pode tá dentro nem da jurema, nem do orixá. Por causa da **menstruação** dela. E como o *ilú* é uma **ciência**, o *gã* é uma **ciência**. Isso vem daí. (...)

Poderia, sim. Mas eu não sei por que muitos terreiros não querem. Eu não sei se é por causa da origem, das raízes, por que nas origens **o homem sempre que tocou**. Inclusive tão me chamando muito de **machista**, por causa do afoxé. Por que eu disse que, na minha opinião, por causa das **origens**, quem tocaria só era homem. Né, a prova é dos Filhos de Gandhi e outros afoxés da Bahia. (Grifos meus).

Enquanto mulher que toca e acredita que possui um dom legítimo Andresa²⁷, *ogã* da casa de Benedita, afirma que não tem problema tocar desde que não esteja menstruada. Defende que muito do discurso corrente é proveniente do machismo:

Não tem problema. Só se eu tiver menstruada que eu não pego.(...) O pessoal diz que mulher que tem menstruação que não pode. Eu acho que não tem nada a ver, se a pessoa tem um **dom**.(Grifos meus).

As vezes tem o **preconceito** de falar: olha ali **sapatão** tocando. Tem o preconceito por que eu tenho a minha vida.

Glória²⁸, *ogã* de outro terreiro de orixás, mas também toca às vezes nas *obrigações* de orixá no Xambá e em outras casas de jurema. Esta segue o mesmo discurso de Andresa:

Existe **preconceito**. Só que eu sou uma das pessoas que quer quebrar este tabu. **Mulher pode fazer tudo que homem faz. Não tudo**, mas grande parte das coisas. (...)

²⁷ Afro-indígena, 30 anos, além de musicista trabalha com serviços gerais. Desde os cinco anos de idade está tanto na parte do orixá, como da jurema.

²⁸ Negra, 21 anos, percussionista e cabelereira, é filha-de-santo do Xambá desde criança, e fez tombamento da jurema também criança, aos sete anos.

Tem casa que tem receio pelo *ilú* comer e mulher tocar. Na casa do meu tio não tem preocupação. Mas tem nação que não aceita. (...)
Acho que isso é uma **coisa das pessoas, não dos orixás**, pois os orixás são os mesmos. (Grifos meus).

Ambas as *ogãs* são requisitadas e consideradas musicalmente competentes, tanto que adquiriram este importante cargo musical e religioso que é majoritariamente exercido por homens tanto na parte do orixá, como da jurema.

Retomando a idéia do não essencialismo de gênero (SEGATO, 1995 e 2003; BIRMAN, 1995 e 2005) ambas as *ogãs* são consideradas masculinizadas, declarando se identificar mais com entidades masculinas do que com as femininas. Andresa é assumidamente lésbica, em suas palavras, *entendida*. Ela acredita que, assim como ela própria, a maioria das *ogãs* mulheres são também *entendidas*. Por outro lado, Glória foi apontada por outras filhas(os)-de-santo como *entendida*, porém ela própria não se declarou lésbica e acrescentou que discorda do fato de que as mulheres que tocam o sejam. Acredita que esse julgamento é fruto de preconceito, devido ao fato de que ambas integram de forma excepcional o universo masculino dos tambores e da percussão em geral, pois a atuação musical de ambas não se restringe à esfera religiosa. Sobre tocar e ser considerada masculina ela diz não se importar e finaliza: “dou a resposta tocando.”

Concordo com BIRMAN (1995, p. 96) de que, embora o feminino não esteja restrito à mulheres, o universo dos *ogãs* está restrito a uma idéia de masculinidade plena. A autora fala sobre *ogã* enquanto cargo espiritual exercido por homens como consultores do terreiro. É muito comum, na Bahia, por exemplo, que intelectuais sejam *ogãs*. No terreiro Xambá não existe o cargo tal qual em outras casas, no sentido que a autora fala, *ogã* é o homem que toca os tambores. Ainda assim, a sua constatação se aplica pois, para serem reconhecidas enquanto *ogãs* respeitáveis, essas mulheres precisam perder um pouco que seja de sua suposta ‘feminilidade’. Por outro lado, ser *ogã* mulher na Bahia é impensável. Este cargo com esta nomenclatura só se aplica a homens. Logo, no universo da jurema do Xambá,

se a mulher transita pelo outro gênero, ela pode, sim, ser aceita e reconhecida pela comunidade, ainda que de forma limitada, pois não são todas as casas que aceitam.

A diferenciação religiosa por sexo a partir da ligação com o corpo e especificamente em relação ao corpo feminino e à menstruação está presente em diversas religiões de diferentes contextos, países, línguas, embora se apresente de forma particular a cada um. No Islamismo, por exemplo, as mulheres são impossibilitadas de cumprir os preceitos da religião por serem mulheres (MARIN, 2006).²⁹ A condição de pureza tem como pré-requisito a união entre a mente e o corpo que podem sofrer ‘contaminação’ que causa impureza a partir do contato com determinadas substâncias, incluindo também os fluidos corporais:

Algunos de ellos afectan especialmente a las mujeres, que no puedan controlar su aparición, como ocurre con la sangre menstrual o puerperal. El hecho biológico discrimina a las mujeres, cuya oración, ayuno o peregrinación quedan invalidados por la presencia impura de la sangre corporal (MARIN, 2006, p. 46).

Sobre pureza e impureza como sinônimos de poder e de perigo, DOUGLAS (1970) cita várias etnografias mostrando como estão estruturadas as idéias de pureza e de perigo nas diferentes sociedades. De uma forma geral, a idéia de sujeira está ligada aos princípios de higiene e de respeito por convenções que expressam sistemas simbólicos, visto que a sujeira não representa um evento isolado (idem, p.7). A idéia de sujeira está intimamente relacionada à idéia de pureza.³⁰ Contudo, se estabelece uma relação entre sujeira/pureza/impureza que se situa entre ambiguidades e anomalias (idem, p 37).³¹

²⁹ Os cinco pilares do Islamismo são a oração, o jejum, a peregrinação, a esmola e a profissão de fé. Estes dois últimos se aplicam igualmente para homens e para mulheres, porém, os três primeiros, a oração, o jejum e a peregrinação estão sujeitos a uma situação de pureza (*tahara*) (MARIN, 2006, p. 46).

³⁰ “Dirt then, is never a unique, isolated event. Where there is dirt there is system. Dirt is the by-product of a systematic ordering and classification of matter, in so far as ordering involves rejecting inappropriate elements. This idea of dirt takes us straight into the field of symbolism and promises a link-up with more obviously symbolic systems of purity.” (DOUGLAS, 1970, p. 7).

³¹ Ambiguidade – “It is not always an unpleasant experience to confront ambiguity. Obviously it is more tolerable in some areas than in others. There is a whole gradient on which laughter, revulsion and shock belong at different points and intensities.” (idem, p. 37). Anomalia - “an element which does not fit a given set or series.” (idem, p. 37).

O que se aplica à poluição sexual, também se aplica à poluição corporal de uma forma geral (Douglas, 1970, p. 4). Na tradição bramânica, por exemplo, idéias de purificação e impureza são definidoras nas relações de gênero sendo a menstruação, nascimento e morte marcos fundamentais que lidam com ambas as perspectivas (purificação e impureza), recaindo sobretudo sobre o corpo feminino (idem, p. 34). Estas concepções estão relacionadas à idéia de ‘contágio’, que desempenha papel fundamental na religião e na sociedade:

Uma mulher menstruada era perigoso para toda a comunidade se ela entrasse na floresta. Sua menstruação não era apenas certa para arruinar qualquer empreendimento na floresta que ela deveria encarregar-se, mas seria pensado como produzindo condições desfavoráveis para os homens. (DOUGLAS, 1970, p. 151).³²

É interessante observar que todos os vetos relacionados a poderes e perigo e experimentados como sinônimo de ‘impuro’ e ‘poluído’ controversamente empoderam, (DOUGLAS, 1970, p. 151). Esta assertiva é muito interessante para pensar sobre o universo religioso da jurema que, se por um lado é marginalizada, por outro é temida e respeitada.

6.3.3. PERFORMANCE MUSICAL, APRENDIZAGEM E TRABALHO DOMÉSTICO

Além da manipulação da “ciência da jurema”, conhecimento no culto da jurema engloba também música e *performance*, o domínio do extenso repertório das entidades, seus usos e funções, que seguem padrões estéticos de como se deve cantar e tocar de forma ‘correta’ que agrade as entidades e as traga para perto. Geralmente estes conhecimentos são aprendidos desde a infância, ao longo dos anos. Contudo, as relações de gênero vão de algum modo, estabelecendo acessos e atuações que serão perceptivelmente diferenciadas.

Musicalmente a mulher no terreiro é invisibilizada em detrimento ao alto status de um *ogã*. O discurso do povo-de-santo no Xambá, especificamente, é de que as mulheres não

³² “A menstruating woman was a danger to the whole community if she entered the forest. Not only was her menstruation certain to wreck any enterprise in the forest that she might undertake, but it was thought to produce unfavourable conditions for men.”(idem, p. 151).

tocam por que não querem. Segundo grande parte do povo-de-santo, a razão da ausência de mulheres tocando, além da questão da tradição, é explicada pelo fato de que supostamente não existiriam mulheres que toquem bem ‘o suficiente’, embora tenham algumas poucas mulheres que tocam. Por vezes o fato das mulheres tocarem tambor é concebido como negativo para o povo-de-santo, visto que contraria a tradição, como ilustra o comentário de um incidente em que a pele do tambor do terreiro de uma madrinha de jurema furou ao ser tocado por mulher *ogã* de uma outra casa de jurema. A madrinha considerou que foi um ‘recado’ das entidades, confirmando o desagrado por parte destas com o fato. Em seu terreiro só existem homens *ogãs*. Tocar nas cerimônias públicas da jurema, portanto, gera capital simbólico e muitas vezes financeiro também.

O trabalho feminino que é realizado no terreiro tanto de orixá, como de jurema, é o trabalho doméstico, que, por sua vez, além de ser gratuito, nem sequer é concebido como trabalho. Por outro lado, a música ocupa um lugar especial na medida em que está diretamente relacionada à mediação entre humano e divino, trazendo as entidades à terra, através do transe ou incorporação, dá visibilidade para quem toca, além de gerar algum tipo de regalia ou mesmo remuneração. Neste sentido, é importante avaliar as relações de gênero e de poder que circundam a música e que não se resumem a tocar ou não tocar simplesmente, mas ao todo presente no contexto religioso que reproduz as desigualdades presentes na esfera social.

Enquanto universo e categoria a ser abordada numa pesquisa etnomusicológica, a música engloba diversos aspectos, sendo gênero uma categoria fundamental para avaliar *performances* musicais. Enquanto “som humanamente organizado” (BLACKING, 1964), música é “organizada” em termos de execução (*performance*) e audiência (apreciação) por pessoas que estão inseridas de forma específica (gênero, raça/etnia, classe, sexualidade, geração) a cada contexto. Logo, a música presente no universo religioso não deve ser avaliada sob a ótica de princípios generalizantes. Contudo, questões básicas necessitam ser avaliadas,

desde as diferenciações no acesso à música, a partir da divisão sexual de trabalho às questões de aprendizagem e à participação musical, acesso a instrumentos, fabricação de instrumentos, *performances* e diferentes valorações sobre as *performances*, ou seja, como e por quem essas *performances* são incentivadas, desencorajadas, avaliadas e valoradas. O *ogã* Leandro relata como, em seu caso, houve um forte incentivo para que aprendesse a tocar:

Aqui tinha muitos afilhados de jurema, mas nenhum sabia tocar. Aí meu padrinho, pediu para *Edson* para me ensinar a tocar. Aí eu ia, toda tardezinha, por que eu estudava de manhã. Chegava da escola, tomava banho, estudava um pouquinho, aí ia para lá. Chegava lá, a gente ia lá para trás. Aí eu tocava no repique, instrumento de pagode. Aí ele começava a me ensinar os toques, tudinho. Aí eu aprendi. Aí teve um mês que eu fui para obrigação lá do Xambá, eu tava olhando o povo tocar, aí meu padrino disse: “bota ele aqui para tocar”, aí eu fiquei meio acanhado. Aí comecei a tocar.

A fala dele ilustra como o processo de aprendizagem dos tambores é diferente para meninos e meninas: os meninos são incentivados a tocar. No próprio terreiro Xambá existem dois pequenos tambores que ficam no salão para crianças de ambos os sexos. Contudo, na medida em que as meninas vão crescendo as demandas domésticas vão se acentuando e as afastando do universo dos tambores, o que dificilmente acontece para os meninos.

A fala da *ogã* Andresa já apresenta uma outra perspectiva em que esta chegou até os tambores por que se interessou, persistiu e, finalmente se insiriu no universo masculino dos *ogãs*, aprendendo paraticamente sozinha vendo e fazendo:

Eu tinha grande interesse quando era pequena, quando via os *ogãs* do Xambá tocando e aprendi. (...)

Eu aprendi desde criança, olhando, chegava em casa e treinava na mesa.

Muitas vezes a dita ‘falta de interesse’ por parte das mulheres para tocar um instrumento ou participar de movimentos sociais e cargos políticos, é reflexo de sua situação de desigualdade. Esta desigualdade muitas vezes é estabelecida e naturalizada através de processos de aprendizagem que incluem o fazer musical nos mais diversos contextos:

Música expressa aspectos da experiência de indivíduos na sociedade. Eu não considero necessário elaborar o argumento de que todos seres humanos normais (e isso inclui os gênios) nasceram com ambas as capacidades emocional e intelectual. O desenvolvimento ou a inibição dessas capacidades

é largamente, se não completamente, condicionado pela experiência das relações humanas. (BLACKING, 1995, p. 32).³³

Sobre relações de gênero e educação, ÁVILA (2001, p. 56) destaca que “a sobrecarga de trabalho das mulheres dificulta os processos de educação”, pois de forma geral, a mulher não dispõe de tempo próprio. O seu tempo está sempre disponível aos demais. PALMERO (2004, p. 52) destaca que “sin espacio ni tiempo próprio, las condiciones para la individuación propiciadas por la recién nacida privacidad burguesa quedan sin efecto”. A ‘suposta’ doação de seu tempo próprio para terceiros torna-se geradora da falta de tempo para outras atividades. Esta situação faz com que a mulher carregue o estigma de ‘superioridade’, a ‘super-mãe’, a ‘super-mulher’, a ‘super-amiga’, etc. Contudo, esta ‘suposta’ superioridade historicamente confinou as mulheres ao universo do privado ou simplesmente desqualificou os feitos daquelas que insistiram em romper este confinamento:

La colaboración de la ciencia dando una nada neutral plausibilidad a la exclusión debido a la misión reproductora de la mujer se anudaron con la ley y la costumbre para confinar a las mujeres en la oscuridad de lo privado, para hacerlas desaparecer de escena. Si osan aparecer serán escarniadas por impostoras, ridiculizadas como “marisabidillas”, insultadas como “cortesanias”, o todo lo más ignoradas. Nada de lo que digan las mujeres será tomado en serio, todo lo más que se conseguirá es alguna sonrisa paternalista que disfraza amablemente el desprecio (PALMERO, 2004, p. 64).

No contexto religioso do Xambá e demais casas de jurema é possível perceber as transformações nas relações de gênero e música. Quando as poucas mulheres que tocam estão presentes nas cerimônias públicas ou privadas, estas não estão proibidas de tocar, mesmo que a casa em questão não tenha *ogãs* mulheres, e até seja contra o fato das mulheres tocarem sob a justificativa de que isto contraria a tradição.

O conceito de patriarcado, englobando as relações patriarcais de gênero que não punem somente às mulheres, mas também aos próprios homens, principalmente aos

³³ “*Music expresses aspects of the experience of individuals in society. I do not consider it necessary to elaborate the argument that all normal human beings (and this includes geniuses) are born with similar emotional and intellectual capacities. The development or inhibition of these capacities is largely, if not completely, conditioned by people’s experience of human relationships.*” (BLACKING, 1995, p. 32). (Tradução minha)

homossexuais e transsexuais que, nos terreiros de jurema que venho pesquisando, não correspondem ao modelo hegemônico de classe, poder e nem tampouco de sexualidade, estes são os fora da lei de gênero ou “sujeitos abjetos” (BUTLER, 1999; BORNSTEIN, 1994). Contudo, na escala das desigualdades, os homossexuais gozam de um status maior em relação às mulheres, pois ‘apesar de’ serem homossexuais, sua posição de sexo masculina lhes dá todos os privilégios no culto, incluindo o acesso a determinadas esferas do sagrado e da música de que as mulheres não têm:

Gênero, assim como raça e etnicidade e classe, adicionou níveis de complexidade à situação social dos homossexuais em quase todos os contextos musicais no ocidente. O homem homossexual do ocidente se situa num lugar de ambigüidade, especialmente se este for branco, pois, como ‘homem’ pode usufruir dos privilégios e poderes decorrentes do que ele não expõe publicamente, no caso, a sua sexualidade (BIRMAN, 2005, p. 356).

As lésbicas, por outro lado, são tratadas como minoria não somente pela sua sexualidade, mas também pela hierarquia imposta, em geral, pelo sistema de gênero nos contextos musicais mais diversos (BRETT, Philip; WOOD, Elizabeth, 2006) e esta invisibilidade também está presente no universo da jurema.

Por estas e outras questões as teorias queer sobre música ressaltam a importância da elaboração de um discurso gay e lésbico sobre música, visto que é importante visibilizar a categoria, de forma que musicistas lésbicas e gays possam se identificar com outras referências distintas daquelas oferecidas pelos padres heteronormativos. Desta forma se constrói também caminhos para o enfrentamento da homofobia presente na tradicional academia de música (idem, p. 373). Dentro do contexto musical religioso existem questionamentos sobre a ordem vigente todo o tempo, isso inclui a questão de gênero e de geração. Quando a filha-de-santo me interrogou e exclamou ‘tocar para quê?!’ ao me responder *porquê* ela não tocava mais, pois seu irmão havia me dito que ela costumava tocar tambores muito bem quando mais jovem, ela deixa clara a sua discordância e insatisfação diante do fato das mulheres não poderem tocar nas cerimônias públicas do Xambá e da

maioria das casas de jurema. A fala desta filha-de-santo representa uma avaliação e crítica que faz emergir conflitos que fomentam a transformação no contexto social e religioso e que afetam diretamente a música e a *performance*. *Performance* musical na esfera humana representa, portanto, um veículo de empoderamento:

Frequentemente descrita como um canal ou veículo que transporta humanos entre um estado psicológico ou outro, entre o mundano e o espiritual, ou entre o status social ou outro, música na *performance* tem poder que é acreditado ser apenas parcialmente controlado por humanos, e o seu uso é frequentemente limitado, especialmente em contextos rituais, para poucos especialistas. (KOSKOFF, 1991, p. 775).³⁴

Dentro desta perspectiva, músicos e especialistas rituais como compositores, executantes, sacerdotes e xamãs representam antes de tudo, manipuladores do som. As divisões de gênero muitas vezes são reforçadas por noções culturais essencializadas de ‘força’ masculina versus ‘fraqueza’ feminina que excluem ou limita a participação das mulheres neste veículo (KOSKOFF, 1991, p. 775). Por fim:

Nós devemos desenvolver uma teoria que procure explicar do seu começo, os meios pelos quais as mulheres são desencorajadas de ou penalizadas por performing, embora nós não vamos, e espero que não, encontrar tais restrições em todos os casos. (SAWIN, 2002, p. 41).³⁵

³⁴ “Often described as a channel or vehicle that transports humans between one psychological state and another, between the mundane and the spiritual, or between one social status and another, music in performance has power that is believed to be only partially controlled by humans, and its use is often limited, especially in ritual contexts, to a few specialists.” (KOSKOFF, 1991, p. 775). (Tradução minha).

³⁵ “We must develop a theory that seeks from its inception to explain the ways women are discouraged from or penalized for performing, even though we will not, and hope not to, find such restrictions in every case.” (SAWIN, 2002, p. 41). (Tradução minha).

Capítulo VII

Performance em quatro movimentos

“Podemos olhar com menos constrangimentos teóricos, e quiçá, teológicos as delicadas relações que se tecem quando a prática da possessão entrelaça humanos, deuses e espíritos em tramas que envolvem desejos sexuais, elos afetivos e papéis de gênero com os diferenciais de poder que atravessam todas essas inter-relações.” (BIRMAN, 2005, p. 405).

7.1. Da crítica à idéia universalista de *performance*: *questionando teorias da performance do gênero neutro*

Segundo TURNER (1988, p. 74) *performance* representa um “drama social”.³⁶ A dramaticidade residiria no fato de que participantes da *performance* “não apenas fazem coisas, mas tentam ‘mostrar’ o que fazem, onde as ações tomam lugar num aspecto ‘performatizado-para-uma-audiência’, numa relação de reciprocidade (TURNER, 1988, p. 74).³⁷

O conceito de “performance cultural” indica uma perspectiva ampla de *performance* (TURNER, 1988, p. 21). Este contempla desde etnografias de falas a ações simbólicas e suas relações com o cotidiano que estão relacionadas ao uso da linguagem e outros tipos não verbais de comunicação presentes na vida social. Nesta perspectiva, a relação entre cotidiano e *performance* cultural é dialética e reflexiva (TURNER, 1988, p. 21 e 24).³⁸

Essa relação não é unidirecional e “positiva” – no sentido de que o gênero performativo meramente “reflete” ou “expressa” o sistema social ou a configuração cultural, ou em qualquer índice destas relações-chave – mas ela é recíproca e reflexiva – no sentido que a *performance* é freqüentemente uma crítica, direta ou velada, da vida social de onde cresce de fora, e avaliação (com possibilidades vivas de rejeição) do meio em que a sociedade não lida com história.³⁹ (idem, p. 24).

Por fim, performances culturais são agências ativas de mudança, representando o olho pelo qual a cultura se vê e envolvendo criatividade por parte dos sujeitos que estão interessados em modelos de vida (idem).⁴⁰

³⁶ O drama estaria “enraizado” na realidade social, não simplesmente imposta sobre ela, apresentando fases estruturais como: 1. Doença que implicaria numa aflição desafortunada de um membro ou membros da comunidade; 2. Crise que implicaria na utilização de recursos espirituais como oráculos e divinações; 3. Rituais de ações curativas; 4. Cooperação ritual de participantes e celebrantes que comungam com a teoria religiosa de que o invisível causa aflições (TURNER, 1988, p. 37-38).

³⁷ “*Performed-for-an-audience*” aspect.” (TURNER, 1988, p. 74).

³⁸ “*The relationship between quotidian or workaday social process (including economic, political, jural, domestic, etc., interactions) and cultural performance is dialectical and reflexive (...).*” (idem, 24).

³⁹ “*This relationship is not unidirectional and “positive”- in the sense that the performative genre merely “reflects” or “express” the social system or the cultural configuration, or at any rate their key relationship – but that it is reciprocal and reflexive – in the sense that the performance is often a critique, direct or veiled, of the social life it grows out of, and evaluation (with lively possibilities of rejection) of the way society handles history.*” (TURNER, 1988, p. 22). (Tradução minha).

⁴⁰ “Cultural performances are not simple reflectors or expressions of culture or even of changing culture but may themselves be active agencies of change, representing the eye by which culture sees itself and the drawing board on which creative actors sketch out what they believe to be more apt or interesting “designs for living.” (TURNER, 1988, p. 24)

Na etnomusicologia alguns estudos se baseiam no artigo clássico de BAUMAN (1977) sobre *performance* como uma arte verbal. A análise deve avaliar a situação de *performance* e suas quatro diferentes instâncias básicas, que em termos gerais podem ser (BAUMAN, 1977, p. 290): 1. da pessoa que realiza a *performance* (performer); 2. da forma artística performática; 3. da audiência; 4. do ‘*setting*’ ou estrutura e lugar organizados para que a *performance* aconteça. O autor afirma que:

A concepção central da *performance* de arte verbal clama por uma abordagem através da *performance* em si. Nesta abordagem, a manipulação formal dos traços lingüísticos é secundária à natureza de sua *performance*, por si, concebida e definida como um modo de comunicação. (BAUMAN, 1977, p. 292).⁴¹

Segundo a sua abordagem, a *performance* necessita de uma atenção e consciência ‘mais além’ do ato expressivo, permitindo com que a audiência perceba o ato performático com intensidade especial o que o leva a afirmar que a “*performance* é um modo de uso da linguagem, uma forma de falar” (BAUMAN, 1977, p. 293).⁴² Esta ‘fala’ como um sistema cultural é variável conforme o universo em que é estabelecida e praticada, sendo a etnografia da *performance* suscetível às mudanças constantes que são constituintes das dinâmicas da própria *performance* (BAUMAN, 1977, p. 294).

Dentro do contexto religioso a *performance* é concebida como um comportamento situado dentro de um determinado contexto e também das referências que são significativas, sendo os lugares da *performance* culturalmente estabelecidos:

Estes contextos devem ser identificados numa variedade de níveis em termos de *settings*, por exemplo, os lugares culturalmente definidos onde a *performance* ocorre. Instituições também – religião, educação, política – devem ser vistas da perspectiva do meio pelos quais estas representam ou

⁴¹ “A *performance-centered conception of verbal art calls for an approach through performance itself. In such an approach, the formal manipulation of linguistic features is secondary to the nature of performance, per se, conceived of and defined as a mode of communication.*” (BAUMAN, 1977, p. 292).

⁴² “*Performance thus calls forth special attention to and heightened awareness of the act of expression, and gives license to the audience to regard the act of expression and the performer with special intensity. Thus conceived, performance is a mode of language use, a way of speaking*” (BAUMAN, 1977, p. 293).

não contextos para *performance* nas comunidades. (BAUMAN, 1977, p. 292).⁴³

Certamente BAUMAN levantou importantes questões para pensar sobre o tema. Por outro lado, abriu também precedentes para críticas posteriores, sobretudo, no que se refere à relação entre *performance* e gênero, que o autor não contemplou em sua análise. SAWIN (2002, p. 28) critica a teoria de *performance* de BAUMAN que, por se basear em teorias formalistas e behavioristas de comportamento, é incompatível com conceitos contemporâneos de subjetividades ‘gendradas’⁴⁴, embora ressalte também que o autor seja utilizado por várias feministas..

A *performance* constrói reciprocidade entre a audiência e o performer, mobilizando desejos, e motivando investimentos em posições do sujeito ‘gendrado’ (SAWIN, 2002, p. 28).⁴⁵ Esta autora se baseia em epistemologias feministas empiricistas, do conhecimento situado para ressaltar que a teoria generalizada da *performance* negligencia os problemas de gênero, carecendo tanto da dimensão da audiência, como da dimensão emocional da experiência estética.⁴⁶ Continuando, acrescenta parâmetros que não são

⁴³ “Such contexts may be identified at a variety of levels-in terms of settings, for example, the culturally-defined places where performance occurs. Institutions too-religion, education, politics-may be viewed from the perspective of the way in which they do or do not represent contexts for performance within communities.” (BAUMAN, 1977, p. 298).

⁴⁴ Podemos traduzir ‘gendered’ como ‘gendrado’. Ao utilizar o termo ‘sujeito gendrado’ a autora fala sobre sujeitos que representam ou integram categorias específicas de gênero, diferentes da concepção universal de sujeito, que na realidade se baseia no universal masculino, que nem mesmo serve para os homens. SARDENBERG (2002, p. 56) afirma que “falar de “corpos gendrados” requer que pense o corpo não como algo dado “naturalmente”, mas como produto da história – tanto como objeto quanto produto de representações e práticas sociais diversas historicamente específicas.”

⁴⁵ “Richard Bauman's theory of performance has supported feminist work in folklore but proves incompatible with contemporary concepts of gendered subjectivity. Bauman's combination of formalist and behaviorist perspectives paradoxically de-emphasized and undertheorized audience and emotion. The threat posed by women's performance is better explained by exploring how performance constructs reciprocal positions for audience and performer, mobilizes desire, and motivates investment in gendered subject positions” (SAWIN, 2002, p. 28).

⁴⁶ “By reading Verbal Art as Performance through the lens of recent feminist work concerning the philosophy of knowledge and the construction of the gendered subject, I argue that unresolved tensions among the component theories that Bauman brought together to craft performance theory and attendant lack of attention to the audience and to the emotional dimension of esthetic experience produce a definition of performance that obscures the problematics of gender as they operate in small group esthetic communication.” (SAWIN, 2002, p. 29).”

universais, criticando o tipo de abordagem dispensada por BAUMAN (1977) para pensar sobre *performance*:⁴⁷

De uma perspectiva feminista, a carência de atenção à emoção como um aspecto crucial da “experiência” social inspira as duas seguintes objeções: 1. emoção como um componente chave de definições culturais de gênero. (...); 2. Muito do trabalho teórico nos estudos culturais que relacionam *performance* à constituição das posições do sujeito ‘gendrado’ privilegia a operação do ‘desejo’ evocada pela experiência estética.” (SAWIN, 2002, p. 34-35).⁴⁸

Outra questão muito importante para pensar sobre *performance* e especificidades que construiriam uma teoria da *performance* mais abrangente é o próprio conceito de pessoa que forma a tríade 1. da idéia de pessoa; 2. da construção de sua identidade de gênero; 3. do desejo (SAWIN, 2002, p. 46). A partir desta perspectiva é possível alcançar o conceito de *performance* como “fenômeno de múltiplas camadas” (idem). Logo, a reformulação do conceito de pessoa como categoria de amplas possibilidades em diálogo com o contexto e também com relações de poder é muito importante para compreender esta multiplicidade. Contudo, o sujeito e seu desejo não podem ser concebidos como categorias que começam e terminam em si mesmas, daí a importância da audiência e do contexto, para a análise da *performance*. São diversos aspectos a serem avaliados, para se obter uma visão mais ampla possível sobre a *performance*:

Nós devemos estar constantemente conscientes de ambos, dos seres humanos atuais que agem e observam e das relativas posições subjetivas determinadas pela cultura e gênero. Adiante, nós devemos reconhecer que

⁴⁷ Quero ter o cuidado aqui de ressaltar a crítica feminista histórica ao velho binarismo homem-mulher X cultura-natureza X razão-emoção, onde a mulher é mais próxima da natureza que o homem, e portanto, menos transcendente da cultura, o que legitima a cristalização da segregação do público-privado, e a invisibilidade feminina em diversas esferas do artístico ao religioso, do político ao social. Mais uma vez relembro o histórico slogan feminista de que “o pessoal é político”, ou seja, privado e público interagem a todo instante, sendo um definidor do outro (ROSALDO e LAMPHÈRE, 1979; ROSALDO, 1979; ORTNER, 1979).

⁴⁸ “From a feminist perspective the lack of attention to emotion as a crucial aspect of social “experience” inspires two further objections. First, emotion is a key component of cultural gender definitions. Women and men (whatever those categories mean in a particular culture) are in important respects defined according to the emotions considered natural or acceptable for members of each gender-linked class to feel or in the extent to which they are conceived of as capable of feeling or expressing emotions (even though the conventional Anglo-American model of women as emotional and men as unemotional is neither universal nor indeed borne out in individual practice) (see Lutz 1988; Lutz and White 1986). Second, much of the theoretical work in cultural studies that relates performance to the constitution of gendered subject positions privileges the operation of “desire” evoked by the esthetic experience (Berger 1972; Butler 1990; Mulvey 1984; Walkerdine 1990). (SAWIN, 2002, p. 34-35).

essas posições discursivas, num sentido, ‘criam’ as(os) participantes (como ‘performer/espectador(a)), enquanto as(os) participantes (como ‘performer’/audiência) reciprocamente “criam” estas posições como realidades sociais efetivas por incorporar e reafirmar estas.” (SAWIN, 2002, p. 46).⁴⁹

Sobre o feminino nas artes e na religião e conseqüentemente, da *performance* do feminino em ambos os universos, IRIGARAY (2004, p. 97)⁵⁰ fala sobre a importância de levar em consideração a nossa subjetividade sexuada. A partir desta consciência, poderíamos abrir novas perspectivas para a criação artística e para o campo religioso. Historicamente as mulheres estiveram fora da cultura escrita, sendo protagonistas de tradições orais. Tanto na religião como na arte, música é mais importante que as palavras e a “mensagem vocal é feita com o corpo em si e impressa com o corpo do outro” (idem, p. 102).⁵¹ Por fim, assim como na bruxaria, as culturas religiosas femininas permaneceram, de forma geral, no âmbito do chamado ‘paganismo’, onde divindades femininas e música se situam fora da oficialidade das escrituras sagradas e dos sermões, eminentemente masculinos. A abordagem da autora é interessante para o campo da *performance*, visto que traz reflexões sobre arquétipos femininos e masculinos, através das várias linguagens artísticas como escrita, pintura e a música. Defende que a linguagem (para além da escrita) é aprendida, não herdada pela condição sexual.

Pensando em representações em música, especificamente, é importante destacar que para além de sons, performances musicais consistem de metáforas de gênero (KOSKOFF,

⁴⁹ “We must constantly be aware both of the actual human beings who act and observe and of the relative subject positions posited by the culture and genre. Further, we must recognize that these discursive positions in a sense “create” the participants (as performer/spectator), while the participants (as performer/audience) reciprocally “create” these positions as effective social realities by embodying and reinstantiating them.”

⁵⁰ O feminismo francês da diferença do qual esta autora se tornou expoente apresenta algumas limitações quanto a possíveis naturalizações de gênero. Por outro lado, a autora, enquanto psicanalista, realiza uma análise interessante a partir de falas de homens e mulheres e construções de gênero. Ela mantém uma perspectiva por vezes restrita a cânones heteronormativos. Mas se consideramos que representações de feminino e de masculino não são pré-estabelecidas pelo sexo, mas são construções culturais, sua análise torna-se muito interessante.

⁵¹ “The vocal message is made with the body itself and printed with the body of the other.” (idem, p. 102).

1991, p. 779). No entanto, estas foram invisibilizadas historicamente pelos estudos em música, sobretudo no campo da musicologia que, segundo MCCLARY (2002, p. 79) procuraram estabelecer uma luta acadêmica para negar o corpo e controlar a música ‘objetivamente’. Mesmo na etnomusicologia, campo que pensa em música como cultura (MERRIAM, 1964), muitas vezes as questões de gênero foram também invisibilizadas em prol de um universalismo musical.

A etnografia vai trazer as noções locais de sexualidade e de desejo sexual, que são também definidoras das práticas performáticas e que estão em constante negociação com identidades de gênero e de *performance* artística (SAWIN, 2002, p. 47). Neste sentido, algumas perguntas devem ser feitas: quem é concebida (o) como capaz de ter desejo? Quem é permitida(o) ser objeto de desejo? Por quem? Sob quais circunstâncias ou restrições? Que tipo de poder é acreditado como desejado para ser mantido sobre a(o) ‘desejante’? Quão flexíveis são as regras? Quais as tantas diferentes posições ortodoxas e heterodoxas competem numa mesma arena? Qual a distância existente entre posições oficiais, crenças individuais e práticas? (idem).⁵²

As perguntas supracitadas são aplicáveis às entidades da jurema enquanto ‘performers’, assim como, às pessoas que as recebem através do transe. Estas últimas elaboram também *performances* cotidianas que muitas vezes estão intimamente relacionadas com suas entidades e a agência destas em suas vidas. A questão da interseccionalidade de gênero com as categorias de raça e etnia, classe, geração e sexualidade, por sua vez, é muito importante para pensar sobre construções de identidades e de desejos a serem

⁵² “Remembering that both identity and artistry are emergent performances, we can recognize that local notions of sexuality and sexual desire will figure significantly both in the ongoing negotiation of gender identity and in local notions about artistic performance, in which strong emotions are likely to be evoked. Indeed, one might well trace a correlation between access to performance in any given group or context and local ideologies of desire: Who is conceived of as capable of desire? Who is allowed to be an object of desire? For whom? Under what circumstances or restraints? What kind of power is the desired believed to hold over the desirer? How flexible are the rules? How many different orthodox and heterodox positions compete in the same arena? How much distance is there between official positions and individual belief and practice?” (SAWIN, 2002, p. 46).

‘performatizados’. A partir da concepção de identidades que não são fixas, pretendo apresentar um panorama geral das *performances* das entidades femininas, mulheres gays ou heterossexuais e homens gays (também considerados femininos) na jurema. Para tanto, será fundamental elaborar um recorte sobre as categorias supracitadas e sua interseccionalidade para pensar sobre estas músicas no feminino, ou do feminino na música da jurema.⁵³

Gênero não consiste numa identidade estável, mas que é permanentemente constituída através do tempo, estilizada através da repetição dos atos (performáticos), compondo uma realização performativa que interage com a audiência e que constrói a realidade e as identidades de gênero (BUTLER, 1990, p. 140-141). Reitero, portanto, a importância de considerar as categorias supracitadas para compreender a construção destas identidades e dos desejos presentes na *performance*, assim como multiplicidade (e não estabilidade) de possibilidades de *performances* ou de “atos performáticos”.

A relação entre a pessoa e a entidade da jurema também compõe *performances*, não ‘teatralizadas’ num sentido fictício. Estas são reais na medida em que definem as práticas cotidianas dessas pessoas, e isto também se aplica às *performances* musicais, visto que há julgamentos estéticos sobre as entidades das pessoas, suas *performances* e seus repertórios musicais. É muito comum ouvir alguém falar: “a mestra de fulano é linda”, ou “o ponto de tal pombagira é muito bonito”, da mesma forma em que algumas entidades já não são tão apreciadas, sendo às vezes até criticadas, embora sempre sejam respeitadas. Também é comum que se faça gozações de *performances* de determinadas entidades recebidas por algumas pessoas mais inexperientes durante as festas e também de seus pontos. Nestes casos, questiona-se inclusive a veracidade do transe, ou mesmo o poder de atuação que estas entidades têm. No fim, ‘na dúvida’, todas as entidades são respeitadas, mesmo que não

⁵³ Sobre a emergência de novas identidades (fragmentadas e específicas) na contemporaneidade, que desestabilizam as “velhas identidades” homogêneas do sujeito unificado ver HALL (2001, p. 7). Sobre construções e desconstruções identitárias na área de gênero e teoria feminista sobre a constituição do sujeito moderno e do sujeito feminista ver MARQUES (2004, p. 83).

necessariamente na mesma medida. Tudo isso deve ser levado em consideração para pensar sobre *performances* na jurema, onde pessoa e entidade são duas faces de uma mesma moeda.

Por esta razão:

Reimaginar uma teoria de *performance* de uma perspectiva feminista, então, nos requer mais crucialmente reconceitualizar as pessoas envolvidas, ambos, membros da audiência e ‘performers’.⁵⁴ Melhor que percebê-los primeiramente como seres intelectuais (avaliadores/as e exibidores/as de competência), nós colocamos em primeiro plano suas emoções, explorando atrações e repulsões, interrogando ideologias locais de ‘desejo’ e suas dinâmicas, e reconhecendo que ambos, audiência e ‘performer’ devem ser alcançadas nas respostas emocionais que são encorajadas e exploradas, ou declaradas ilegítimas e vergonhosas. (SAWIN, 2002, p. 48).⁵⁵

7.2. Entidades femininas da jurema: ‘queering’⁵⁶ repertórios e performances, performatividades

Para entender a minha proposta de ‘queering’ a música e das entidades da jurema, é importante retomar o conceito de ‘queer’ que fundamenta *teoria queer*. A importância desta corrente de pensamento consiste na transgressão de romper com o silêncio imposto pelos moralismos e proibições diversas que supostamente invisibilizam a sexualidade e seu papel social e histórico, incluindo as pesquisas acadêmicas, inclusive no seio do próprio feminismo.⁵⁷ Uso a expressão “queering a jurema” no sentido de ‘gendrar’ e sexualizar a sua música, a partir da perspectiva da teoria queer que pode ser aplicada às diversas esferas sociais, campos de conhecimento e artístico, incluindo a música. Usando o termo ‘queering’

⁵⁴ Que aqui, especificamente, inclui também as entidades da jurema, como ‘performers’, no sentido em que estas materializadas executam *performances* consideradas reais pelo povo-de-santo.

⁵⁵ “Reimagining a theory of performance from a critical feminist perspective, then, requires us most crucially to reconceptualize the persons involved, both audience members and performers. Rather than seeing them as primarily intellectual beings (evaluators and displays of competence), we foreground their emotions, exploring attractions and repulsions, interrogating local ideologies of “desire” and their dynamics, and recognizing that both audience and performer may be caught up in emotional responses that are encouraged and exploited, or declared illegitimate and shameful.”

⁵⁶ Uso o termo ‘queering’ por que se remete à teoria Queer que não somente toca na questão das sexualidades marginais, mas que é uma teoria voltada para gays, lésbicas, intersexuais, transsexuais, etc. O que BUTLER (2001) vai chamar de “sujeitos abjetos”. Não existe tradução para o português e “sexualidade” não representaria o que quero discutir aqui, pois trato de sexualidades específicas, já amplamente abordadas pela Teoria Queer e, sobretudo no campo da música (ver TURNER, 2000; BUTLER 2004, 1999, 1990; MCCLARY, 2006, 1994, 1993; CUSICK, 2006; MOCKUS, 2007, 2006; SOMMERVILLE, 2000).

⁵⁷ “Sexuality was carefully confined; it moved into the home. The conjugal family took custody of it and absorbed it into serious function of reproduction. On the subject of sex, silence became a rule.” (...) “If sex is repressed, that is, condemned to prohibition, nonexistence, and silence, then the mere fact that one is speaking about it has the appearance of a deliberate transgression.” (FOUCAULT, 1980, p. 3 e 6).

não quero com isso defender um determinismo sexual no culto da jurema e na sua música, ou seja, tentar encontrar um ‘ethos’ sexual que supostamente explique todo o seu contexto.

Sexualidade representa uma questão fundamental para compreender qualquer sociedade, cultura, e conseqüentemente suas músicas e *performances* diversas, tentando observar como o sujeito pode experimentar e se perceber como sujeito e objeto da sexualidade (FOUCAULT, 1990, p. 6). Por todas estas questões sexualidade como categoria analítica será uma das importantes categorias que vai elucidar a *performance* no contexto da jurema, tomando como um dos marcos teóricos a teoria *queer*, assim como a questão do poder relacionado à sexualidade:

Poder é essencialmente o que dita sua lei para o sexo. O que, em primeiro lugar, significa que sexo é colocado num sistema binário pelo poder: lícito e ilícito, permitido e proibido. Segundo, poder transcreve e ordena para o sexo que opera ao mesmo tempo como forma de inteligibilidade: sexo é para ser decifrado em base na sua relação com a lei. E finalmente, poder atua em estabelecer a ordem: poder é mantido sobre o sexo que é mantido através da linguagem, ou ainda, através do ato do discurso que cria, do fato em que é articulado, a regra da lei. Este fala, e é a lei. A pura forma de poder reside na função do legislador; e seu modo de ação com o olhar sobre o sexo é de caráter jurídico-discursivo.” (FOUCAULT, 1980, p. 83).⁵⁸

Para a obtenção de um panorama ‘performático’ amplo do culto da jurema, de suas entidades e sujeitos, será fundamental considerar não somente as *performances*, mas as *performatividades*, no campo discursivo, que reforçam e constroem *performances* e suas agências divina e humana. A fala de Luzia, madrinha de jurema ilustra parâmetros definidores de *performances* na jurema que são determinados pela agência de suas entidades religiosas. Ela diz que: “Errado, feio ou bonito eu vou trabalhar de acordo com a minha corrente. Eu não vou copiar nada de ninguém.” A ‘ciência da jurema’ compreende saberes que, por sua vez,

⁵⁸ “Power is essentially what dictates its law to sex. Which means first of all that sex is placed by power in a binary system: licit and illicit, permitted and forbidden. Secondly, power transcribe and ‘order’ for sex that operates at the same time as a form of intelligibility: sex is to be deciphered on the basis of its relation to the law. And finally, power acts by laying down the rule: power’s hold on sex is maintained through language, or rather through the act of discourse that creates, from the very fact that it is articulated, a rule of law. It speaks, and that is the rule. The pure form of power resides in the function of the legislator; and its mode of action with the regard to sex is of a juridico-discursive character”.

elaboram práticas e performances diferenciadas para cada entidade, como narra a clássica descrição de BASTIDE (2001, p. 155):

O cântico, murmurado mais do que entoado, provoca a descida do espírito. Cada caboclo tem o seu caráter e o mestre, sozinho, se transforma numa cena de teatro, no lugar das metamorfoses; seu rosto muda, sua voz modifica, suas palavras exprimem uma transformação profunda da personalidade. É a velha índia, curvada pelos anos, com os membros trêmulos, o rosto enrugado e a boca torcida pela idade. É o caboclo jovial e alerta, que conta boas histórias, faz brincadeiras e diverte a assistência. É o chefe poderoso e temido, marcial e violento que faz tremer seu povo...

Originalmente escrito em 1945, no clássico livro “*O Nordeste Místico em Branco e Preto*” o autor nos fornece colocações interessantes e pioneiras sobre a música, assim como a descrição das entidades da jurema, ou como era mais comumente chamada, de “catimbó” que chama de “teatralidade”. Hoje sua narrativa pode ser traduzida para etnocologia que integra o campo da *performance*.

A experiência coletiva na construção dos parâmetros musicais, sociais de gênero e de sexualidade também consiste num ponto relevante. Considerar o sujeito e o conhecimento produzido deste sujeito a partir de sua experiência de gênero e da construção de seu sexo e de sua sexualidade (BUTLER, 2004; 1999; 1993) é importante, já que as relações e representações de gênero são construídas por estas, que por sua vez, estão expressas musicalmente. Nesta construção é importante ressaltar que “o ‘sexo’ é um construto ideal que é forçosamente materializado através do tempo” (BUTLER, 1999, p. 153), ou seja, ‘sexo’ não é um fato material simplesmente ‘dado’. Este é construído pelos ideais regulatórios diversos, da mesma forma que cria inversões e contradições que estes próprios ideais comportam como parte de seu antagonismo. SWAIN (S-Da, p. 2) acrescenta que “não é suficiente desnaturalizar o natural, mas, sobretudo mostrar os mecanismos históricos, materiais, simbólicos, imaginários, que criam as relações sociais e a própria realidade.” Neste caso, acrescento que a realidade musical da jurema através dos repertórios de suas entidades

femininas revela importante parte da realidade da religião em si, assim como dos sujeitos que a paraticam.

A seguir apresento quadros com as entidades femininas e as correntes espirituais as quais são pertencentes. A idéia é traçar um panorama geral dos perfis das entidades nas suas diversas especificidades, traçadas pelas categorias eleitas aqui, assim como, de sua interseccionalidade. Estas envolvem música e *performance* (musical, coreográfica, de gênero, raça, etc.), atuação religiosa (direita/esquerda), além de uma ordem de performance e escatologia, a depender da entidade:

ENTIDADES	Esquerda - jurema		Interseccional Oriental	Guias - 'direita'	
CATEGORIA	Mestras	Pombagiras	Ciganas	Caboclas e indígenas	Pretas-velhas
1. GÊNERO	Feminino sensual e hipersexualizado, poderoso, de esquerda, muitas vezes até vulgarizado e transgressor.	Feminino entre o humano e o inumano da esquerda. Entidades consideradas 'pesadas', hipersexualizadas e até escatológicas.	Feminino entre o puro, relacionado à 'suavidade' da direita. Por outro lado, sensual e sexualizado da esquerda.	A maioria das caboclas representa um feminino 'puro' e assexuado. Brincam como meninas, vestem-se de branco, considerada a cor da pureza.	Feminino assexuado e puro. Veste branco, em trajes de 'vovós'. São experientes e podem atuar na esquerda para 'desmanchar e catimbó e bruxaria'.

ENTIDADES	Esquerda - jurema		Interseccional Oriental	Guias - 'direita'	
CATEGORIA	Mestras	Pombagiras	Ciganas	Caboclas e indígenas	Pretas-velhas
2. GERAÇÃO	Feminino jovem, cujos aspectos vocais se caracterizam pela fala deste feminino insubordinado e jovem. Falam e cantam alto e com humor e	Feminino por vezes jovem, por vezes quase inumana. ⁵⁹ Quando humana apresenta paraticamente a mesma <i>performance</i> das mestras, sendo	Feminino jovem cujos aspectos vocais e corporais se aproximam das mestras consideradas mais 'finas' (refinadas), 'suaves' e	Infantilizado, que caracteriza sua <i>performance</i> vocal, seja na comunicação verbal, seja no canto, assim como corporalmente,	Feminino negro envelhecido que se caracteriza também em sua <i>performance</i> vocal, apresentando uma voz 'falha' e quase inaudível, pois

⁵⁹ Utilizo o termo inumano para aquelas pombagiras que não são consideradas humanas, mas como ex-fêmea, uma entidade que nunca foi humana. Há controvérsias, existem pessoas que afirmam que as pombagiras eram mulheres 'normais', outras vezes afirmam que não, que elas nunca foram mulheres. Como esta entidade apresenta duas performances muito distintas, utilizo o termo, visto que neste caso, a entidade é considerada tão pouco "evoluída" que se arrasta pelo chão, não fala e tem suas mãos em formas de garra, numa menção simbólica que às vezes é atribuída à figura do diabo, inclusive é muito comum que estas utilizem tridentes em suas capas pretas.

	ironia, principalmente quando falam ou criticam os homens e sua ignorância sobre os assuntos do amor.	muitas vezes confundidas com estas, além de compartilhar pontos musicais. O mesmo acontece com as ciganas. Quando menos evoluídas ou quase inumanas Apresentam <i>performance</i> vocal de sons guturais ininteligíveis. O gestual também representa este quase inumano, se arrastam no chão, mas não por serem velhas, mas por serem espiritualmente ‘pesadas’.	‘leves’.	pulando, flechando como indígena jovem ou brincando de boneca como menina.	estão cansadas e velhas. A <i>performance</i> corporal também representa esse aspecto geracional envelhecido. As pretas-velhas dançam completamente curvadas como ‘velhas vovós’.
--	---	--	----------	--	---

ENTIDADES	Esquerda - jurema		Interseccional Oriental	Guias - ‘direita’	
CATEGORIA	Mestras	Pombagiras	Ciganas	Caboclas e indígenas	Pretas-velhas
3. RAÇA E ETNIA	‘híbrida’, ‘mestiça’ e ‘nordestina’ como categorias complexas no discurso da normalidade, em ser ‘uma mulher normal’, em contraposição às caboclas ou pretas-velhas. Neste aspecto ‘regional’ e ‘nordestino’ o coco, ritmo extremamente popular da região Nordeste, é eleito o padrão rítmico que acompanha muitos de seus pontos.	Entre o híbrido das mestras e o inumano, onde tais categorias não seriam aplicáveis. São exu-fêmeas e portanto, também africanas que não se expressam muito bem na língua portuguesa por conta da dificuldade, já que sua língua materna é o yorubá. Como ‘rainhas do candomblé’, o toque que acompanha seus pontos é sobretudo o toque de macumba, pois estas são	Oriental que está muito mais narrada nos textos dos pontos e nos gestuais ‘aciganados’ como ler cartas, mãos, etc.	Indígena que vai ser representada no seu canto através do vocabulário através do emprego misto de palavras supostamente oriundas de línguas indígenas e da língua portuguesa; através da utilização de sons sibilantes das matas, como entidades encantadas. Gestual indígena de ‘flechar’ que compõe a sua coreografia. Musicalmente a	Representações de africanidade e baianidade. A racialização vocal também é importante pois as pretas-velhas se comunicam e cantam de forma particular como pretas africanas ou baianas utilizando um vocabulário que muitas vezes não corresponde à norma culta. Os aspectos vocais diferem das demais entidades não somente em relação à geração, mas em relação a timbre a altura, cuja entonação vocal

		'quimbandeiras'.		maraca representa seu instrumento por excelência.	é situada numa região mais da garganta, num médio e agudo que se diferencia. O samba é seu ritmo por excelência.
--	--	------------------	--	---	--

ENTIDADES	Esquerda - jurema		Interseccional Oriental	Guias - 'direita'	
CATEGORIA	Mestras	Pombagiras	Ciganas	Caboclas e indígenas	Pretas-velhas
4. CLASSE SOCIAL	Eram comerciantes, prostitutas, mulheres geralmente empobrecidas, de classes mais baixas, que não tinham tanto acesso a artigos de luxo; por outro lado, tem mestras que são mais 'finas' e gostam apenas de artigos de luxo.	Se humanas, seriam mais 'pesadas' e de classe ainda mais baixa que as mestras, pois bebem cachaça ao invés de bebidas consideradas mais refinadas. Não fica claro se por seu 'peso' espiritual, ou por sua condição de classe. Outras nem sequer foram humanas, logo classe não seria aplicável.	Estas entidades estão inseridas num contexto das cidades, do mercado informal de prestação de serviços e também de serviços 'mágicos', como leitura de mãos, jogo de cartas.	Não se aplica, por estas serem 'encantadas', viverem nas matas e em Aruanda	Não se aplica necessariamente por esta estar inserida num contexto escravocrata.

ENTIDADES	Esquerda - jurema		Interseccional Oriental	Guias - 'direita'	
CATEGORIA	Mestras	Pombagiras	Ciganas	Caboclas e indígenas	Pretas-velhas
5. SEXUALIDADE	Hipersexualizadas, também pela condição de juventude e pelo fato de terem sido mulheres de larga experiência amorosa, até mesmo prostitutas. Assim é sua <i>performance</i> , fumam e bebem e gostam de festa, boemias e cabarés.	Por vezes hipersexualizadas, por vezes inumanas, quando nem conseguem caminhar, mas se arrastam no chão e têm suas mãos como garras semelhantes a representações da figura do diabo na visão cristã.	Hipersexualizadas pela condição de juventude, muito semelhante às mestras. Por outro lado, há a presença de ciganas que se assemelham também às pretas-velhas, sendo assim um pouco assexuadas.	Consideradas assexuadas e 'puras' como crianças. (sobre a sua <i>performance</i> ver categoria geração)	Consideradas assexuadas como 'vovós'.

7.3. Performances e performatividades: das entidades aos discursos e às práticas

Depois de apresentar um panorama performático geral das entidades e a articulação das categorias apresentadas em suas performances, é importante obter um panorama geral das *performatividades* no universo do culto da jurema traduzidas pelas falas do povo-de-santo do Xambá. Estas versam sobre as entidades da jurema e os diversos aspectos no culto que envolvem as mesmas, na tentativa de oferecer um panorama geral do discurso êmico sobre as entidades religiosas. Nem sempre estas falas estão relacionadas à música, mesmo assim, oferecem outros aspectos tão valiosos quando os musicais para compreender as músicas das entidades femininas da jurema e de suas *performances*. Estas falas abordam também a relação que as pessoas têm com as entidades, e que as mesmas têm com as pessoas, numa relação dialética, e as diversas representações e práticas performáticas, em termos Butlerianos. Nestas falas estão explícitos aspectos que enriquecem a análise, não podendo jamais ser substituídas simplesmente pela **minha** fala, ainda que não deixem de representar um recorte feito por mim, claro.

O conceito de *performatividade* diz respeito à construção dos discursos sobre as *performances* de gênero. BUTLER (1999) trata especificamente da função criadora da linguagem, ou seja, o que é constitutivo da tríade sexo-gênero-sexualidade. A autora acrescenta que devemos nos deter não somente às performatividades de gênero e às normas que as governam, mas investigar os mecanismos pelos quais a realidade é reproduzida e alterada no percurso desta reprodução.⁶⁰

É interessante antecipar a contradição entre o discurso e a prática onde, embora o discurso enalteça tanto o puro da direita, esta ‘pureza’ não goza de muita popularidade. As

⁶⁰ “Through the practice of gender performativity, we not only how the norms that govern reality are cited but grasp one of the mechanisms by which reality is produced and altered in the course of that reproduction.” (BUTLER, 2004, p. 218) (Tradução minha).

festas para entidades indígenas e caboclas são praticamente vazias em relação às festas das entidades da esquerda, em as pessoas lotam, assim como adoram trabalhar com estas entidades. O mesmo se aplica ao repertório musical, onde as pessoas possuem e explicitam um conhecimento muito maior sobre os repertórios das correntes de esquerda se comparada às de direita. Já presenciei festas de pretas-velhas onde as pessoas que ‘puxavam’ os pontos se queixavam de que não estavam sendo respondidas apropriadamente, assim como, pediam para que as pessoas presentes ‘puxassem’ algum ponto, pois não recordava e então, repetia pontos já cantados. Isso jamais aconteceria numa festa de mestra ou pombagira, aliás, as mestras são festejadas duas vezes por ano, em março e em novembro, somente como um exemplo de sua popularidade e claro, da necessidade de trabalhar com estas entidades. A fala do filho-de-santo Evandro explicita essa preferência:

Geralmente o povo não gosta muito de caboclo. Geralmente o povo dá mais valor a exu, a pombagira, a ‘seu-Zé-num-sei-quem’, a ‘seu-Manoel-não-sei-das-quantas’. Às vezes você chega e vê “Centro Espírita Caboclo Pena Branca”, e quando chega lá a pessoa tá trabalhando com seu Zé.

Evandro se refere aos mestres e à corrente da esquerda em geral. O mesmo se aplica às entidades pretas-velhas, cujas festas são consideradas ‘paradas’, pois não há presença de bebida alcoólica. Enquanto que na esquerda, as festas das entidades geralmente são consideradas ‘verdadeiras’ festas, onde as pessoas vão ver as entidades, se consultar, mas também se divertir, reencontrar pessoas, cantar, etc. Este é um aspecto extremamente criticado pelas pessoas mais envolvidas com o culto, que declaram a necessidade da seriedade e comprometimento necessários para trabalhar com estas entidades. Contudo, esta continua a ser a realidade das festas de jurema. O mesmo acontece quando existe ou não a presença dos tambores. Festas com tambores são de maior porte e consideradas mais ‘animadas’, enquanto no Xambá e em casas de jurema onde não há a presença dos tambores *ilús*, as festas são mais vazias e consideradas ‘paradas’.

A seguir estão dois grupos de quadros com falas sobre as entidades (Grupo 1 e Grupo 2):

1. Grupo 1: Falas do povo-de-santo sobre aspectos gerais das entidades femininas;
2. Grupo 2: Falas do povo-de-santo sobre as performances das entidades femininas;

Cada tabela está dividida conforme o ‘lado espiritual’ (esquerda/intersecção/direta) em que as entidades estão situadas tanto na fala do povo-de-santo do Xambá, como na forma em que o culto é estruturado. Esta separação, no entanto, embora muitas vezes seja coerente no discurso de exclusão e de pureza *versus* impureza, apresenta vários pontos de intersecção, com gradações que são aceitas a partir de constantes negociações religiosas. A fala da filha-de-santo Marina explicita isto:

A separação é por que a jurema, o mestre, a pombagira, tudo são entidades que bebem. Tudo tem bebidas alcoólicas. E caboclo já é uma coisa bem limpa, uma coisa já bem mais singela, uma coisa já bem delicada. Não tem essa coisa de cerveja, de pitú. Nada de bebida. Apesar de quando vai fazer um serviço para caboclo, que chamam ‘tombamento’ tem bebida também. O pessoal coloca bebida. Tem champanhe, tem refrigerante, tem esse tipo de bebida. Eu acredito que a separação por isso. Por que não tem bebida, os caboclos. Assim como preto-velho. Apesar que preto-velho tem bebida alcoólica. Mas preto-velho é mais vinho, é também uma coisa mais limpa, mais simples. Apesar de que quando se vai fazer um serviço de caboclo na mata, pela primeira vez, você vai fazer também sempre, e faz uma oferenda a exu, a pombagira, você leva cerveja, você leva pitú para se colocar na mata. É tempo de se fazer isso. Mas é uma coisa mais limpa.

Grupo 1: Características gerais, origens e agência religiosa das entidades

1. Da direita, da pureza- correntes guias
Comadre Florzinha:
<p>“A comadre florzinha pode ser incluída na parte de caboclo também, por que para fazer algum serviço na mata, tem que fazer para ela primeiro.” (Pedro, juremeiro)</p> <p>“É a ‘ciência’ da mata. É a 1ª por que, para fazer qualquer coisa, antes de caboclo, você tem que fazer para ela. É uma lenda. Mas eu acredito que ela é também uma realidade. Você quando entrar na mata tem que, primeiramente, botar o mingau dela. O mingau que ela gosta, o fumo, o cachimbo, uma caixa de fósforo e o mel. Você canta para ela e, com certeza, ela está ali recebendo. Eu já ouvi muito que Comadre Florzinha já deixou muita gente perdida na mata. Por que o pessoal fazia as cosias, entrava logo o caboclo, esquecia dela. Afí ela dava ‘um jeito’ da pessoa se perder na mata.” (Pedro, juremeiro)</p>
1. Caboclas:

“É quase mesmo como uma criança que se você prometer ele cobra que você cumpara.” (Marina, filha-de-santo que tem uma cabocla, mas não se considera necessariamente juremeira).

“Caboclas meninas são crianças e Beji, Cosme e Damião, são meninos também. Mas não tem mistura, por que beji são orixás e os caboclos de pena e caboclinhos que tem já são de jurema. Mas em festa de Beji não tem problema, vem misturado com caboclo mesmo. Mas já na jurema eles não ‘encostam’.” (os Beji). (Pedro, juremeiro)

“Os caboclos são reais, da Amazônia, da mata. Caboclos desencarnados, de tribo, legítimos, de tribo de índio. Tem encantado também. A jurema mesmo é o príncipe que se encantou e virou um pé de jurema.” (Paulo, juremeiro)

“O guia é uma coisa muito fina. Uma coisa muito frágil. Uma coisa muito simples. O nome já diz: tal caboclo é o teu guia, então, você vai sempre tá em harmonia com aquela entidade.” (Alex, filho-de-santo e *ogã*)

“São entidades em que geralmente o pessoal se faz a promessa, é bom cumprir com aquilo que prometeu aquela entidade. Que no orixá é o beji, os erês. Por que eu até perguntei isso. Por que caboclo chega dentro do salão, no Xambá. Como chega também na festa do caboclo que a gente faz na garagem. É uma entidade que eu considero mais rigorosa. Ela é mais de fazer cobrança. Todos os orixás fazem também. Mas o caboclo é mais exigente. E em termos também de proteção.” (Marina, filha-de-santo)

“Às vezes a pessoa não tem um caboclo, mas tem um índio como guia. Às vezes não tem índio nem caboclo, tem uma corrente cigana ou preta-velha como guia. Só não pode ser guia nem mestre, nem mestra, nem pombagira, nem exu. Por que são entidades que não trabalharam muito, assim, vivem na cachaça. Então tem que ser uma entidade que seja calma, que seja pura, que seja da natureza.” (Joaquim, juremeiro).

“Desde pequena, foi a minha madrinha de batismo mesmo, que tinha uma cabocla chamada Noêmia, e ela chegou e disse que eu tinha esta cabocla, que eu tenho esta cabocla. E que é uma cabocla da mesma tribo dela. Ela nunca me disse: “a minha tribo é tal”, não. Mas ela disse: “ela é da mesma tribo minha, sua cabocla.” E aí depois eu freqüentando a casa de minha prima Ângela, indo para reuniões, desenvolvendo, e ela chegou, realmente, a minha cabocla, e disse o nome. Chama-se Sianinha, cantou o ponto dela. Inclui o ‘axete’ é muito bonito. E de lá para cá ela disse a mim, que eu botasse a mesa, com copo, tudo direitinho, nunca deixasse faltar mel para ela, sempre acendesse vela para cabocla, e que um dia eu fizesse também o serviço de ir na mata, dar pombo, fazer o serviço para ela. Um serviço como se faz geralmente para caboclo. Que logo assim não precisava fazer serviços grandes, que chama-se bicho de quatro pés. Aí justamente foi quando eu coloquei a mesa, copo, tudinho, e sempre zelo até hoje e faço a festinha dela, que é no mês de setembro, Cosme e Damião, dou almoço. Esse almoço, a minha mãe fez uma promessa, que eu morava em casa alugada e aí minha mãe fez uma promessa, que se conseguisse comparar uma casa, ela dava um almoço as crianças na casa que comprou para mim. E depois que ela morresse se eu quisesse continuar fazendo, eu fizesse.” (Marina, filha-de-santo).

“A acho que as pessoas recorrem mais a caboclo por que caboclo tem essa finalidade também de você pedir, ele conversar, dele prometer e fazer uma cobrança séria, mais séria. O trabalho dele é mais com mato, com ervas. O trabalho de caboclo é mais uma coisa limpa, mais assim, mais singela. Ele pode botar um trabalho para que você faça com confeitos, com frutas. Você pode oferecer uma fruta para o caboclo. Por que caboclo tem aquela sua fruta determinada. E a minha cabocla diz que a fruta dela é o sapoti, que além de ser deliciosa, é fruta rara, você não encontra ela sempre. Assim como cada caboclo tem a sua pedra. Pode ser uma pedra que você encontrou na rua. Você pode pedir um jogo de búzio na jurema e a pessoa dizer “a pedra do seu caboclo é uma pedra assim, assim, assim.” E você de repente encontrar. Como tem a do orixá, tem a do caboclo também.” (Marina, filha-de-santo).

“Caboclo não gosta de fumaça de cigarro, bebida, chama de ‘água suja’” (Paulo, juremeiro)

“Futuramente você vai ver alguém baixar com a cabocla da novela, a Serena.” (Paulo, juremeiro)

“Se sonhar com a mata, é caboclo ou índio.” (Pedro, juremeiro)

“Geralmente a gente chama corrente à parte da jurema mesmo. Caboclo a gente chama mais falange... Caboclo é de jurema, mas eles são diferentes, por que, o que diferencia eles de mestres e mestras é por que, caboclo não fuma, caboclo não bebe. O negócio de caboclo é mel, confeito, fruta. A parte da jurema, que é a

parte da jurema mesmo, que é mestre e mestra, se fuma, bebe cachaça, bebe vinho, bebe uísque. Não mistura com caboclo. Se você fizer uma festa para caboclo, você vai, começa com caboclo e encerra com caboclo. Não canta mais para corrente nenhuma, por que caboclo é uma corrente de limpeza, uma corrente de coisas boas. E se você fizer uma festa para mestres, você realmente tem que cantar para caboclo por que ele é o seu guia de frente. Aí encerra logo, ligeiro. E entra os mestres, aí com mestres vem a fumaça, os mestres fumam cigarro. Bebida, aí não mistura, não.” (Pedro, juremeiro)

“Eu nunca vi ninguém dizer que deu uma consulta com um caboclo. Raramente. Quando uma criança da família tá doente, ou com um problema muito sério.” (Alex, filho-de-santo e *ogã*)

“Na minha feitura na parte de umbanda ela (sua madrinha de jurema) pedia do guia (Caboclo Pena Branca) o ponto riscado, o ponto cantado, o nome de guerra, a tribo a que pertencia e tudo isso o guia tinha que dar.” (Luzia, madrinha de jurema).

“Os orixás são quem regem o caboclo.” (Luzia, madrinha de jurema)

“Eu fui para minha mesinha e pedi a ele (Caboclo Pena Branca) a confirmação das coisas (de sua iniciação), que era o orixá que acobertava. Aí ele pediu uma guia azul e branca. Ele disse que a guia dele era azul e branca. Era acobertado por Iemanjá e Orixalá.” (Luzia, madrinha de jurema)

“Meu caboclo dizia que a minha cabeça, o meu ori, é do orixá.” (Luzia, madrinha de jurema).

“Quando eu chegar no quarto para cortar para esquerda, pode descer um exu, pode descer uma pombagira, pode descer uma mestra, até a preta-velha, se quiser. Mas geralmente eu começo com o guia. Para isso que em janeiro, o primeiro trabalho grande na jurema é para caboclo. Na minha casa, tem que primeiro fazer a parte do santo, para poder cortar para exu, para poder fazer para caboclo. Mas quando chega da noite de ano novo para o primeiro dia no ano novo, eu *arreio* logo a obrigação de fruta para iniciar o ano com eles já confortados.” (Luzia, madrinha de jurema).

2. Pretas-velhas

“Pretos(as)-velhos(as) são da Bahia. Todos(as) dizem “salve a Bahia, salve o Senhor do Bomfim!. Por que eles(as) são baianos(as) ou africanos(as). São pessoas ‘antigas’ e velhas.” (Marina, filha-de-santo)

“Os trabalhos deles são trabalhos muito limpos, que não levam bebida.” (Marina, filha-de-santo)

“Os pretos-velhos são entidades que trabalham muito com ervas. Passam serviços de ervas, geralmente passam chá. São um serviço de se botar um café na sexta- feira. Toda sexta-feira ofertar eles num mato verde.” (Marina, filha-de-santo)

“Entidade mais velha que você pode pedir e alcançar. É uma entidade fortíssima.” (Marina, filha-de-santo)

“Minha preta-velha é Maria Salomé. Ela só vem de ano em ano, em maio. Ela vem, faz a limpeza no pessoal e vai embora.” (Laura, madrinha de jurema).

“festa de preta-velha é uma coisa mais sagrada, mais restrita para eles. Festa de mestre a gente já fuma e bebe, já caboclo e preto-velho, não.” (Glória, *ogã*)

“Pelo menos que eu conheça existem mais pretas-velhas que pretos-velhos”. (Margarida, madrinha de jurema).

“Pretos-velhos foram matéria, muitos foram escravos. Baianos, pernambucanos.”(Margarida, madrinha de jurema).

“Tem um menino que tava aqui, que nasceu de oito meses e tinha uns problemas de saúde e uma preta velha que *Socorro* tem que praticamente curou ele. Todo mês de maio ele presta uma homenagem para ela. Leva um café, uma cocada. Eu mesmo já procurei eles (os pretos velhos) para problemas de saúde. A minha neta tem uma, fez um ano agora, com o nome de Anastácia. Fez ano no dia doze. No dia treze minha neta fez uma

promessa, a gente arreou obrigação para preto velho e isso aí também faz parte do preto velho. Os pedidos bons. Preto velho é mais para saúde, mais para coisas boas. Porque tem gente que não vai só para pedir coisas boas, né?”. (Paulo, padrinho de jurema).

* **Entre a direita e a esquerda – corrente oriental**

3. Ciganas

“Ciganos pode tá incluída na parte de caboclo por que a gente ‘arreja’ frutas para eles, incenso, essas coisas de cigano mesmo.” (Pedro, juremeiro)

“A cigana não pode ser da corrente de caboclo por que ela não é ‘nativa’(brasileira).”(João, padrinho de jurema).

“Geralmente quando a gente canta para corrente de caboclo, mais adiante a gente salva a corrente cigana. Que é corrente de limpeza, corrente boa.” (Pedro, juremeiro)

“Cigano é muito complicado. Porque por exemplo, numa casa tem duas ou três pessoas que têm cigano, eu tenho uma afilhada minha hoje que tem um cigano, a guia dela é uma cigana. É difícil porque a cigana dela não aceita cerveja, como a Pombagira, não quer cachaça como o mestre, é tudo diferente, é vinho branco. É muito complicado.”(Diogo, padrinho de jurema)

“Maria Helena é uma cigana dos povos que vêm peregrinando não só aqui como nos outros países.” (João, padrinho de jurema)

“Os ciganos são do Egito. As ciganas podem ser Rayana, que é a rainha de todos os ciganos, Luana, Maria Betânia, etc. Já os ciganos são Pedro, Vladimir, André, e outros. (Pedro, juremeiro)

“ Muitas são do Egito. Nunca vi cigana brasileira.”(Laura, madrinha de jurema)

“Nunca vi ninguém incorporado com cigano, mas com pombagira cigana.” (Paulo, juremeiro)

“A corrente cigana não tem muito a ver com jurema, não. Apesar de terem me dito que esses ciganos mais humildes são da linhagem de preto-velho. Tem uma senhora ali que trabalha com a cigana Metusa e ela diz que arreja para cigana dela inhame, macaxeira, batata doce, esse tipo de coisa assim.” (...) “Eu nunca arriei para minha corrente cigana isso. Nem muito menos eu sei que ela não gosta de sangue. Se aí afora se as outras ciganas gostam eu não sei. Eu sei que as obrigações da minha cigana são frutas finas e vinho.” (Luzia, madrinha de jurema).

“comia churrasco de pombo com vinho.”(Laura, madrinha de jurema)

“Quando minha mãe fez o assentamento de exu, pombagira, aí ela (cigana) afastou-se. Ela não gostava de bebida.” (Laura, madrinha de jurema)

“Ela era muito kardecista.” (Laura, madrinha de jurema)

“Quem abria a corrente era ela, aí passou a não ser ela mais. Passou a ser a cabocla Noêmia (que revelou a cabocla Sianinha de outra filha-de-santo que a recebe até hoje).”(Laura, madrinha de jurema).

“Foi muito pedido que Mãe Biu fez explicando que tinha que trabalhar com as duas mãos, mas ela era muito turrona. Ela não aceitou e deixou de descer.” (Laura, madrinha de jurema).

2. Da esquerda e da não-pureza – a corrente da jurema

4. Mestras

“Os mestres são gente da vida passada, “gente de carne e osso”. Elas são Luziara (viveu na rua da Guia),

Paulina (também vivia pelo cais do Porto), Ritinha (“vivia de esquina em esquina com homem e homem, cada uma vivia com um homem, deixava um e ia para outro”), Aninha (mesma corrente da Ritinha), Rosinha, e outras. (Paulo, juremeiro).

“A jurema a gente pode dizer que é morta. Por que os mestres foram pessoas e voltam com a missão para trazer a paz. Cada espírito tem o seu lugar”. (Paulo, juremeiro).

“Mestres são gente como a gente a diferença entre eles e as mestras é que os mestres eram calunga de caminhão, major do exército como Major do Dia, açougueiro, dono de venda, dono de barraco. Já as mestras, a maioria foram prostitutas – Ritinha, Paulina, Ana Paulina, Aninha, Guiomar, Maria Juvina, Julia Galega, Maria Rita de Cássia todas foram prostitutas. Mas tiveram outras que não foram prostitutas, foram donas de casa, dona de comércio.” (Paulo, juremeiro).

“As mestras também, não ficam abusando ou perturbando, dando em cima de homem, mesmo tendo sido prostitutas no passado.” (Paulo, juremeiro).

“Existe aquelas correntes. O povo é que faz a entidade ser má. Por que geralmente uma entidade de jurema, vem fazer o bem. Vem ajudar as pessoas que procuram ele. Mas as próprias pessoas que ‘abaixam’ a entidade, no caso, mestre ou pombagira, as próprias pessoas procuram mesmo fazer a maldade. Existe, existe a parte da maldade na jurema mas é muito difícil você ver, por que o povo tá mais para fazer o bem, graças a Deus. A gente trabalha para atender as pessoas, atender os clientes, como a gente chama na jurema: “vou atender meu cliente, ele tá chegando aí”. Ele vem procurar conforto, às vezes tem um aperreio dentro de casa, problemas no seu trabalho, seu emprego. Aí o mestre vêm e ensina banho, manda fazer serviço, manda ‘arrear’ isso, manda ‘arrear’ aquilo, manda acender um ponto, que é acender uma vela.” (Pedro, juremeiro).

“Tem muitas que são de vários lugares. A história da mestra Ritinha e Luziara eu fui conhecer os lugares em que elas foram passadas.” (Laura, madrinha de jurema).

“Numa rua em Maceió, perto do Cais do Porto, chama Rua das mestras.” (Laura, madrinha de jurema).

“Luziara morreu, e Ritinha mataram.” (Laura, madrinha de jurema).

“Muitas eram prostitutas” (Laura, madrinha de jurema).

“Luziara era da beira do cais.” (Laura, madrinha de jurema).

“Toda mestra tem sua história, por exemplo, a mestra Paulina foi passada no pé da palmeira.” (Laura, madrinha de jurema).

“Pombagira é um exu que tanto você pode notar ela como homem, como mulher. Mestra foi mulher que viveu na vida de cabaré, na zona, nos portos. Então essa é a diferença. Por que pombagira, se você tá fazendo serviço para exu, se de repente você tá ali evocando exu, e ela se aproximar, você pode chamar ela como exu-pombagira. A diferença entre ela e a mestra é que a mestra foi mulher que dançou, que bebeu, que disputou homem em mesa de bar.” (Luzia, madrinha de jurema).

“Tudo é jurema. A diferença, no caso de mestre, mestra, é que trabalha com bebida, com cigarro. O caboclo não come sangue, ele come a caça, a carne branca, o peixe e tal. O caboclo é mais caça e fruta. Os mestres e mestras já bebem. Caboclo não bebe. Já é mais de frutas, flores. Água perfumada, que é água de cheiro, que é perfume, luz, que através da luz que traz a força e a orientação para os demais e água. Para isso toda jurema tem a mesa com água de caboclo. Aí você pensa que a mesa é para caboclo, e não é, é pros espíritos que quando eles recebem, cobre com água. E já na jurema, não, você bota uma taça para uma mestra com uma cerveja. Bota para outra com champanhe. Bota para outra com jurema. Pro mestre bota cachaça. Aí já bota o vinho. Aí existe essa separação.” (Luzia, madrinha de jurema).

“Paulina mesmo aprontou uma numa terça-feira que entrou para a história. É minha história de vida. Ela me acompanhou, eu tava em um local jantando. Chegou no local, me acompanhou até o pátio de São Pedro... Quando eu me dirigi à galega que vende acarajé lá no parque de São Pedro, o esposo dela tem paulina e disse “tu trabalha com Paulina né?” eu disse “trabalho”. Aí ele disse “eu senti que ela veio com você desde que você entrou no Pátio de São Pedro.” Aí eu me arrepiiei todo. Aí a gente continuou a conversar e ele disse “ela

tá aqui agora” e eu disse “eu sei que ela está aqui”. Teve uma pessoa que ela não gostou da atitude e ela ia fazer a pessoa apanhar, não sei. Aí a pessoa foi embora. No lugar exato onde essa pessoa estava, assim que ela saiu aconteceu uma briga. Uma briga de quebrar mais de dez garrafas.”(Diogo, padrinho de jurema).

5. Pombagiras:

“As pombagiras viveram também como mulheres da vida, mulheres que viveram na beira do cais. E hoje em dia as pessoas recebem essas entidades, como tem Pombagira das Almas, Pombagira-Menina, Pombagira-Cigana, Pombagira-Mulambo, Pombagira do Cemitério, tem muitas. E viveram assim também.” (Marina, filha-de-santo).

“Quando as pessoas querem fazer serviços que chamam para esse lado (morte) então eles fazem para Pombagira das Almas, ou Pombagira do Cemitério.” (Marina, filha-de-santo).

“Tem Pombagira do Cruzeiro, do Cemitério, das Sete Catacumbas, das Sete Pancadas, Maria Navalha, Cigana, Cigana do Egito, Tata Mulambo. Cada uma tem seu nome.” (Marina, filha-de-santo).

“Cada uma pombagira tem o seu nome diferente: existe Pombagira das Almas, existe Pombagira do Cemitério, existe Pombagira Mulambo. Tem Pombagira das Sete Encruzilhadas. Tem Pombagira Maria Padilha, que é a pombagira mais pesada, a Maria Padilha.” (Paulo, juremeiro).

“No Xambá, a pombagira que está assentada é a das Sete Encruzilhadas.” (Pedro, juremeiro).

“Eles são quem escolhe você. Se uma pombagira se engrajar de você e quiser que você seja cavalo dela, você vai ser. Ela que se engraja de você e passa a lhe acompanhar. Passa a lhe rodear. A mesma coisa é o mestre. Você não escolhe qual é o mestre que você quer. O mestre é que escolhe você.” (Paulo, juremeiro).

“A jurema é de todos. A jurema tem mais sincretismo que o orixá. A jurema abraçou a pombagira.” (João, padrinho de jurema).

Grupo 2: Performances – incorporação – músicas e performances musicais

Nesta parte acrescento também algumas ilustrações de possíveis *performances* das entidades femininas que são narradas nestes quadros, mas que por uma questão de preservação da imagem das pessoas, não constam em fotografias. As poucas fotografias que cuidadosamente optei por colocar aqui mostram representações ou aspectos das *performances*, sem mostrar a identidade das pessoas incorporadas com suas entidades.

Para as ilustrações apresentadas aqui me inspirei na abordagem de BARBARA (2002, p. 141) sobre a dança das *iabás* no candomblé baiano. A autora destaca como a comunicação corporal às vezes é até mais importante que a verbal, decorrente disto, propõe a análise dos diferentes níveis do corpo no espaço: horizontal e vertical, considerando a correspondência entre música e dança e os entrosamentos e *performances*.

1. Da direita, da pureza- correntes guias

1. Caboclas e indígenas

“Acho bonito. Interessante. Agora, eu acho mais bonito na linha de jurema, as mestras e as pombagiras. Por que caboclo é aquela simplicidade, né?!” (Laura, madrinha de jurema).

“Tem caboclo que tem pé de dança. Dança bonito.” (Laura, madrinha de jurema).

“Caboclo trabalha na linha de cura, coisa limpa, defumação e banho.” (Paulo, juremeiro).

“Geralmente são meninas e mulheres. Mas eu nunca vi uma entidade mulher. Aí tem Jandira, tem Jacira, e sempre menininhas.” (Alex, *ogã*).

“O jeito de dançar, do arco e da flecha é próprio do caboclinho que a gente vê nas ruas. A fala é aquela fala de criança. Sempre querer se enfeitar no mato com uma pena, uma coisa. Caboclo não, caboclo já é mais sério.” (Alex, *ogã*)

“Normalmente todo caboclo quando vem em terra ele diz o nome dele.” (Paulo, juremeiro).

“Nos pontos têm a dificuldade pela linguagem, só os antigos que sabem e cantam os pontos, quem não conhece tem dificuldade para entender.” (Paulo, juremeiro).

“Não é tanto como os outros. Por que parece que o povo gosta mais de cantar para mestra e pombagira por que tem mais liberdade. E caboclo é mais sério.” (Laura, madrinha de jurema).

“A gente sabe por que é caboclo por que caboclo se identifica. Se é novo, quer brincar. Aí a gente conhece.” (Laura, madrinha de jurema).

“Eu acredito que seja uma criança. Por que aconteceu de eu ver uma menina passar no corredor. De branco e verde, parecendo uma indiazinha. Botei na minha cabeça que era a minha cabocla.” (Glória, *ogã*)

Caboclos: “O toque (de tambor) não é tão agitado.” (Glória, *ogã*)

“Eu gosto muito de um toré para caboclo. Caboclo (masculino) é difícil. Não aparece tanto.” (Glória, *ogã*)

“Caboclo é bem mais sério. Mais fechado. Feito índio. Muitos não demoram muito.” (Glória, *ogã*).

“Muitas gente confunde Beji com caboclo.” (Glória, *ogã*).

“Caboclas têm voz mansa, como se fosse criança. Elas complicam as palavras, trocam.” (Glória, *ogã*).

“Dança tipo caboclinho.” (Glória, *ogã*)

“Índia é difícil e muito trabalhoso.” (Dalva, madrinha de jurema).

“Quando ela vem, ela traz o ponto dela.” (Dalva, madrinha de jurema).

“Índia é selvagem, fica querendo se esconder” (Dalva, madrinha de jurema).

“Assobiam, gritam.” (Dalva, madrinha de jurema).

“ela canta coisas que você entende, mas que vc não pode gravar, por que fica aquela surpresa. E fica só para aquele momento ali.” (Dalva, madrinha de jurema).

“Quem fica de caboclo, fica de ‘festa’”. (Dalva, madrinha de jurema)

“A maioria são tudo menino. Tudo pequeno. Aí vem com aquelas brincadeiras deles, pega o mel, a banana, mistura na mão...” (Leandro, *ogã*)

“Para caboclo já é aquela coisa mais apressada, por que caboclo trabalha mais flechando, pulando.”(Luzia, madrinha de jurema)

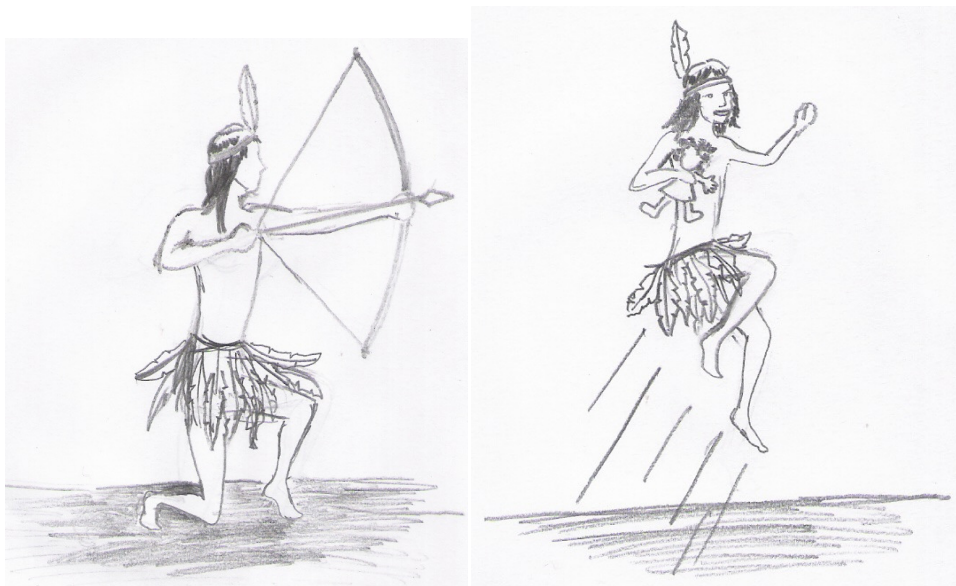
“Por que no caso caboclo é homem, cabocla é mulher. Cabocla, de acordo com a falange dela, trabalha com tipo de caça, trabalha com a vestimenta diferente. E o caboclo é mais aquilo, né. Até o linguajar do caboclo é mais atrapalhado, mais difícil de você entender. A diferença que eu entendo é essa: caboclo é homem, cabocla, mulher. Acho que a força é tal qual igual.”(Luzia, madrinha de jurema).

“Eu conheci uma senhora que recebia um caboclo Rei de Iorubá, adulto. Tinha o caboclo Tertuliano, que ela recebia, e tinha o caboclo Toinho, que já era um menino. Aí já é uma entidade de mais brincadeira. O caboclo (adulto) não, já é uma entidade mais séria, mais concentrada, fala pouco, trabalha mais assim o visual. Você não chega assim para dizer: “olha eu quero uma consulta com caboclo.” Geralmente vem o quê, a cabocla que tem a falange dela mais desenvolvida, então ela trabalha, ela faz, incensa. O linguajá dela você já entende mais.” (Luzia, madrinha de jurema).

“O caboclo já é mais sério, não dá para você chamar assim. Já a cabocla você diz: “vem cá cabocla”, Eu te dou isso, tu me dá aquilo? Eu te dou mel, você me dá aquilo?” (Luzia, madrinha de jurema).

“Caboclo é mais de fruta, já índio é mais de carne vermelha, carne crua. O índio fala pouco e o pouco que fala você não entende. É igual ao caboclo, mas tem assim, digamos, se for botar da balança, o peso é parecido, mas tem a diferença de que o índio é uma entidade, não que tenha mais força, mais que é mais difícil de tá baixando. É mais soberano. E o caboclo, não. Se você fazer uma reunião cantada, o caboclo já chega. Ele tem mais uma aproximação. E o índio já é mais reservado.” (Luzia, madrinha de jurema).

“Cabocla sempre é mais traquina. Ela conversa você entende. Caboclo já é mais sério.” (Luzia, madrinha).



Etnia, gênero, sexualidade e geração - planos horizontal (ajoelhada flechando como indígena) e vertical (pulando e com a boneca, como uma menina “pura” e assexuada). Possíveis representações das *performances* das entidades caboclas e indígenas. No Xambá não há a utilização de penacho, mas o arco e a flecha são itens imprescindíveis para estas entidades. A representação como apresentada em ambas as ilustrações é presente na fala das pessoas. Em outras casas ligadas ao Xambá, pode haver eventualmente a utilização de penacho. A caboclinha com pulando com a boneca é uma *performance* muito comum, visto que as caboclinhas, assim como, meninas brincam de bonecas, dentro de parâmetros essencializados de gênero (Ilustrações de Mateus Dantas).



Representações da 'direita' da jurema: acima as(os) caboclas(os) e entidades indígenas, e abaixo as entidades pretas(os)-velhas(os) e suas oferendas no gongá. A água representa pureza e a vela luz, iluminação que não podem faltar para as entidades indígenas e caboclas, consideradas as guias. Já para as entidades pretas-velhas o arruda para a limpeza espiritual, chás e banhos, o vinho branco e o café frio e amargo para estas entidades africanas ou baianas que um dia foram escravizadas no contexto Brasil-colônia, ou foram descendentes diretos de pessoas negras escravizadas.

2. Pretas-velhas

“Ela é muito velha. Fica sentadinha no banco, faz a limpeza e vai embora.” (Laura, madrinha de jurema)

“São as “vovós”. As linhas identificam elas.” (Laura, madrinha de jurema)

“Tem preto-velho que baixa que na consegue ficar de pé – Ana Joaquina, rezadeira, benzedura com galho de arruda.” (Antônio, juremeiro)

Pretos(as)-Velhos(as): “desmancham macumba. Rezam. Geralmente passam galho de arruda, que eles trabalham muito com arruda. Manjerição ou então, vassourinha de botão. Aí eles tão benzendo.” (Pedro, juremeiro)

“Mazuca’ (chama toque de *mazuca* ou *macumba*) mais lenta, até pelos pontos. (Glória, *ogã*)

“Poucas casas que fazem festa e cantam para elas.” (Glória, *ogã*).

“é mais respeitada. É como os idosos, aquelas velhinhas que todo mundo tá preocupado com aquilo.” (Glória, *ogã*)

“Preto-velho veste chapéu e no torso, um chalé.” (Glória, *ogã*)

“A parte (musical) das pretas-velhas já é uma parte mais compassada de acordo com o ponto e de acordo com aquela entidade. Preto-velho já é mais devagar.” (Luzia, madrinha de jurema)

“Dizem que é corrente de velho. São passivos, tudo o que pede, recebe. No candomblé a corrente passiva é orixalá e na umbanda são os pretos velhos. Eles tem mais o lado de fumaça, mas não tem cachaça, prefere café forte e amargo. É muito boa, muito caridosa. Para situações de doença.” (Margarida, madrinha de jurema).

“Tenho uma preta-velha, Vovó Margarida.mas, eu também não sei nada a respeito dela. Eu sou sei que quando ela incorpora, minha filha, me deixa com as pernas assim...” (cansadas) Agora trabalha em pé. Já vovô trabalha sentado.” (Luzia, madrinha de jurema).

“Os toques são quase iguais ao toque de jurema de mestres, mas as toadas são diferentes. É mais com coisa indígena, trabalha mais com cachimbo, vinho, mel, azeite doce... acho que nunca vi comer sangue, é só oferenda de mugunzá, flores, uma coisa chamada manuê feita com massa de mandioca, milho. As toadas são diferentes, mas os toques são iguais.” (Paulo, padrinho e *ogã* de jurema).”



Acima à esquerda, afilhado de jurema se consultando com uma preta-velha que o 'limpa' com seu galho de arruda e seu cachimbo, itens inseparáveis da entidade quando ela 'desce'. Nesta foto é possível observar a técnica utilizada pela outra preta-velha para a defumação da pessoa: segura as duas mãos e utilizando o cachimbo de forma invertida, expele a fumaça que é considerada elemento purificador. À direita, uma preta-velha dançando no *salé*, marca sagrada do terreiro. E abaixo as oferendas para estas entidades e os seus cachimbos sagrados.

Raça, gênero, sexualidade e geração – plano horizontal (curvada). Representação da preta-velha (feminino negro velha e assexuada, representada por ser negra e pelo seu vestido), sentada (velha) no seu banco, com cachimbo para cachimbar (purificando) e galho de arruda para rezar. As pretas-velhas são exímias rezadeiras. (Ilustração de Mateus Dantas).

*** Entre a direita e a esquerda – corrente oriental**

1. Ciganas

“Minha mãe tinha uma cigana que herdou da minha avó. Ela puxava uma linha que ninguém entendia. Era lindo. Era uma música linda. Naquela língua cigana, bem baixinho.”⁶¹(Laura, madrinha de jurema).

“Ela fazia limpeza na gente com água florida.” (Laura, madrinha de jurema).

“Quando minha mãe fez o assentamento de exu, pombagira, aí ela (cigana) afastou-se. Ela não gostava de bebida.” (Laura, madrinha de jurema).

“Ela sabia rezar. Tudo era essa cigana.” (Laura, madrinha de jurema).

“Muitas são do Egito. Nunca vi cigana brasileira.” (Laura, madrinha de jurema).

“Cigana é muito fina. Gosta de cristal.” (Laura, madrinha de jurema).

“Ela bota cartas. A linhagem, a postura. ;É uma pessoa decente. Uma pessoa de família. Canta bem educada, baixinho.” (Laura, madrinha de jurema).

“A cigana da minha mãe era velha. Era curandeira.” (a mãe dela era parteira e ‘curandeira’) (Laura, madrinha de jurema).

“Tem Cigana Maria do Egito, Cigana Maria Betânia, Cigana Tatiana, Cigana Metusa... a minha cigana é Soraya.” (Luzia, madrinha de jurema).

“Muitas vezes são como mestras” (João, padrinho de jurema).

“A minha cigana é da corrente de Oxum. Ela é acobertada por Oxum. Mas é a linhagem oriental.” (...) Se diz que ela é acobertada por que ela está no mesmo patamar de Oxum em termos de riqueza, de dinheiro, de gostar das coisas boas da vida. Por que Oxum é vaidosa e gosta do que é bom. As ciganas também gostam do que é bom.” (Luzia, madrinha de jurema).

“Quando eu morava em Peixinhos eu tinha um quarto especificamente para ela. Totalmente dela. E as toadas e coisas são totalmente diferentes da de jurema.” (Luzia, madrinha de jurema).

“Canta paras ciganas e elas incorporam, agora o manifesto é leve. Até parece que você, sei lá, muito diferente. (...) em termos de manifesto, é um manifesto muito leve.” (Luzia, madrinha de jurema).

“Ela bota cartas. A linhagem, a postura. É uma pessoa decente. Uma pessoa de família. Canta bem educada, baixinho.” (Laura, madrinha de jurema).

“O pessoal chegava com criança com mal olhado, dente caído, corpo aberto e ela curava com a cigana.” (Laura, madrinha de jurema).

“A diferença é que o meio dela revelar, prever a situação é particular dela.” (João, padrinho de jurema).

“A corrente de cigano e cigana você não pode fazer uma obrigação dessa (*a que estávamos presenciando no Xambá – de mestre*) e botar. Por que são frutas, ouro, jóias, né?! O trabalho já é bem diferente. Aquele defumador, aqueles incensos, mais quase puxando para parte do orixá. Não entra muito sangue. Eu comparo a corrente de cigano como entre a reunião da jurema e a reunião de mesa branca: a mesa branca é os livros, a água, flores e a luz.” (Luzia, madrinha de jurema).

“A indumentária, trajés, a intuição, todas as qualidades que existem na cigana tá relacionada à pombagira.” (João, padrinho de jurema).

⁶¹ MOTTA (1997, p. 12) menciona que a falecida *ialorixá* Lydia Bonfim tinha uma cigana chamada Antonia Sales que “ao manifestar-se, exprimia-se num impagável acento ídiche, que Mãe Lydia com certeza teve ocasião de aprender nas lojas da Rua Imperatriz (Recife, PE) ou com vendedores ambulantes (“mascates”) provenientes da Europa Oriental.” Esta pode ser uma possibilidade para esta voz e sotaque diferenciados das entidades ciganas.



Raça e etnia, gênero, sexualidade, classe e geração – plano vertical de juventude. Representação da cigana como entidade feminina “jovem”, “fina”, “bonita” (vestidos e saias coloridas) e “oriental”. Esta entidade joga cartas ou lê mãos. Também pode representar uma figura sensual (Ilustração de Mateus Dantas).



Na foto acima uma mesa decorada para as mestras. Esta mostra similaridades com o universo das ciganas que também adoram frutas “finas” e champanhe.

2. Da esquerda e da não-pureza – a corrente da jurema

1. Mestras

“Eu acho as mestras bonitas, né. Mestra Luziara eu acho uma mestra muito bonita, mestra Ritinha, Amélia, são mestras muito bonitas mesmo. Tem a mestra Josefina que também é muito bonita. As características delas são bem bonitas. Elas são mais diferentes. Elas encantam mais os terreiros, quando as mestras chegam. Dão mais vidas pros terreiros. Quando se começa cantando paras mestras é muito bonito. ((Marina, filha-de-santo).

“As mestras encantam o salão. Quando chegam as mestras o salão fica com mais brilho, fica mais animado. As linhas das mestras são linhas muito bonitas. Tanto de Luziara, como de Ritinha, Amélia, Paulina, uma mestra bonita também, Josefina. São muito bonitas. Eu acho lindo as linhas delas e acho que elas encantam muito o salão. As roupas né, as vestes das mestras são muito bonitas. A maneira que elas se vestem, que elas se arrumam, o cabelo e são bonitas.” (Marina, filha-de-santo).

“Geralmente quando tá na parte da jurema e começa a cantar para caboclo aí ele vem, fazer uma visita na casa, trazer os recados, depois ‘sobe’. Aí vem a jurema, a gente canta para jurema, o mestre ‘desce’, tem os seus clientes, que procuram este mestre, aí o mestre vem e começa a conversar com os seus clientes.” (Pedro, juremeiro).

“Já Luziara é espivitada. Dança muito. Fuma muito. Segura a saia e bebe. Eu nem fumo, nem bebo.” (Laura, madrinha de jurema).

“Eu não era vaidosa. Eu era muito masculinizada. Eu só ficava feminina quando botava roupa de santo. Depois que Luziara começou a baixar, comecei a mudar. Tem espírito que remeça muito a pessoa.” (Laura, madrinha de jurema).

“Ritinha era muito danadinha. Arranjava muita confusão com os homens.” (Laura, madrinha de jurema).

“Toda mestra tem sua história, por exemplo, a mestra Paulina foi passada no pé da palmeira.” (Laura, madrinha de jurema).

“Tem pontos de pombagira que são bonitos. De mestra também, Mestre ou mestra tem linhas muito interessantes. Eu acho muito bonito as linhas de Paulina.” (Laura, madrinha de jurema).

Os pontos das mestras são mais bonitos: “Por causa da história. Por que todos os pontos vem contando uma historiazinha.” (Laura, madrinha de jurema).

“Quando é uma mestra bonita que sabe cantar e dançar é bonito.” (Laura, madrinha de jurema).

“Eu gosto muito quando ta cantando pros mestres. Eu acho os pontos mais interessantes. Para as mestras e pombagiras são pontos mais relacionados a amor, a homem. E eu já me identifico mais com os mestres.” (Glória, *ogã*)

“São mais elevados. São mais adultos, assim. Tem uns que são mais brincalhão. É um pouco de tudo: um pouco brincalhão e um pouco brabo também – na hora de brincar, ele brinca, na hora de trabalhar ele trabalha.” (Leandro, *ogã*)

“Eu gosto mais de mestre também. Parece que para mestre eu tenho um cd na cabeça. Por que tem mais pontos: acho que é mais por que o povo se empolga mais. Tem mais mestre, mais pontos e a gente vai aprendendo mais e vai aumentando o cd.” (Andresa, *ogã*).

“Eu acredito muito nisso: uma mulher tem um mestre de frente, uma mestra de frente. Tem mestra para botar a pessoa na vida errada até para pessoa descobrir que tem ela.” (Glória, *ogã*).

“Corrente mais leve. Ela vem como se fosse uma dançarina de cabaré.” (João, padrinho de jurema).

“Tomam champanhe, tomam cerveja, tem outras que tomam cachaça. Tem umas que dizem mesmo que foram passadas no lado da orgia, no baixo meretrício, na zona. Nos pontos delas mesmo elas falam, né, que foram passadas. Tem muitas que foram passadas por causa de facada por causa de amores na vida.” (Marco, *ogã*).

“Mestra é mais boêmia, mais seresta, cabaré. Então nisso aí que entra. Tem ponto de mestra que é bem agitado. Tem outros que já é mais compassado. Tem ponto de mestra que você dança e não se cansa e tem pontos que você pensa, pôxa, pede a Deus para que termine de cantar por que é aquela coisa que não dá aquele estímulo, que não é animado. Agora o ritmo do batuque muda muito pouco. Mas o pouco que muda, para nós que vivemos, a gente entende, né?! Para quem não vive, que tá de visita, para assistir, é tudo igual. Mas não, é tudo diferente. É a mesma coisa de você cantar um brega, um pagode, um bolero, um samba: existe um ritmo. Não é o batuque, é o ritmo que é diferente.” (Socorro, madrinha de jurema).

“Diferença entre mestre e mestra – “de acordo com o seu problema já entra a parte de mestre, problema amoroso, já entra a parte da mestra e no caso, problema de saúde já entra a parte dos caboclos. Você diz: “ah eu to com um problema, o médico não descobre. Aí não é da parte do orixá, aí que entra a parte do caboclo.” (Socorro, madrinha de jurema).

“Meu marido tá meio estranho, eu tô notando que ele tá querendo se separar, meu namorado, meu noivo...aí entram as mestras. Aí é um buquê de flor, uma obrigação com perfume, com vela, com cerveja, com champanhe. Cada mestra tem sua especialidade. Cada entidade tem sua especialidade.” (Socorro, madrinha de jurema).

“Pontos de mestras falam mais de amor, relacionamento. Mestres falam mais na vida, jogo, bebeu demais, foi passado assim. Geralmente as mestras é mais na disputa do homem, e os mestres já é mais o trabalho, que

trabalhou muito quando vivia, e que tinha voltado para terminar a missão.” (Socorro, madrinha de jurema).

“Seu Zé fala português normalmente como a gente fala. Já a mestra fala com certo sotaque diferente que é explicado como sendo ‘aciganada’: “Visse-se menino?”, para dizer “ouviu menino?” (José, padrinho de jurema).

“Jurema mais escrachada como dizem. Corrente de pombagira, pelo menos na minha casa eu não deixo entrar escracho. Mestre não tem escracho. Porque minha mestra não chama palavrão. Meu mestre é muito rígido. Minha mestra já chegou a dizer muita coisa, “caralho” “buceta”, não sei o quê... hoje em dia já não diz porque a gente tem que colocar no devido lugar, feito uma criança. “Se chamar nome fica de castigo” para a entidade aprender a dialogar sem chamar palavrão.” (Diogo, padrinho de jurema).

“A mestra em si ela vem mais, a minha mestra vem mais. Eu senti ela lá atrás e senti ela aqui também aí passou um casal confirmando que ela estava presente, como você viu. E ela é assim, ela é muito terra, ela tem dia que vem muito gente. Pelo fato de eu estar assim, não tem hora para ela não, ela vem qualquer hora. Ela diz assim “quem sofreu a doença foi meu filho. Eu não, eu não tenho nada”. (Diogo, padrinho de jurema).



Na foto ao lado, mestra incorporada num afilhado (transexual) cujas vestes e jóias mostram um pouco o perfil hiperfeminino desta categorias de entidade que é considerada uma das mais bonitas do panteão religioso da jurema.



Gênero, etnia, geração, sexualidade e classe - Plano vertical - As mestras “encantam o salão”, “fumam” e bebem “cerveja” e “champanhe”. São jovens, “bonitas”, “Lindas”, “gente como a gente” (nordestinas e mestiças). São da “boemia” e do “cabaré”, gostam de “dinheiro” e do “que é bom”. (Ilustração de Mateus Dantas).

2. Pombagiras

“Nas linhas delas elas falam muito de exu. Elas falam também muito de homem e também muito de exu quando elas estão cantando as linhas delas.” (Marina, filha-de-santo).

“Dá para sentir a diferença. Acho que as mestras são mais assim carinhosas, tem mais aquele carisma. Já a pombagira é mais grosseira. Já é mais de encarar as coisas com grosserias, mais séria. E as mestras não, elas são mais amorosas. (Marina, filha-de-santo).

“Exus não falam nem dançam. Não descem. Só quem desce são as pombagiras. Vira mundo desce, seu tranca, mas é raro. Nunca vi ninguém incorporar exu homem.” (Antônio, juremeiro.)

“A pombagira vem mais como exu. Ela é de pouca conversa. Muito fechadona. Ela agora fica em pé, por que quando ela incorporava em mim logo no início me dava muita câimbra quando ela vinha, e ela vinha só de joelhos. Minha Mãe Biu foi quem colocou ela em pé. A entidade quando vem assim ela deixa o médium muito para baixo, então minha mãe que subiu, que levantou-a, que deu a obrigação com essa finalidade, para ela ficar de pé.” (Luzia, madrinha de jurema).

“Eu carrego duas pombagiras: eu tenho a Pombagira da Boca da Mata. Dona Maria é muito aciganada e dizem que eu carrego muito Pombagira-Cigana. E a Pombagira Tata Mulambo incorpora de quando em vez.” (Luzia, madrinha de jurema).

“Tem o ponto de pombagira do cemitério que eu não gosto muito de cantar, não.” (Laura, madrinha de jurema).

“Ela vinha deitada, curvada e quando dava meia-noite apagava a luz. Hoje ela já dança de pé.” (Laura, madrinha de jurema).

“Pombagira trabalha mais com relacionamento só que é um trabalho mais pesado. A mestra enquanto você pode dar um buquê de flor, uma carteira de cigarro e um champanhe, a pombagira pede logo uma cabra, uma galinha, um coração de boi para fazer aquele trabalho. Então é aquela coisa mais sanguínea. A mestra não.” (Luzia, madrinha de jurema).

“Tem a voz ‘puxada’, ‘trancada’.

Normalmente quando ela vem como exu, ela vem transformada: Os membros inferiores/superiores se atrofiam.” (João, padrinho de jurema).

“Pombagira é cultuada como se fosse a rainha da jurema, por isso ela usa capa, e em algumas casas, coroa.” (João, padrinho de jurema).

“Quando ela vem na corrente de exu as expressões usadas por ela se tornam difíceis de entender, porque ela não consegue expressar com facilidade. Devido a própria dificuldade por que vem da corrente de exu, para transmitir a linha ou toada.” (Diogo, padrinho de jurema).

“A dificuldade de se expressar no nosso idioma é por causa do yorubá.”(Diogo, padrinho de jurema).

“Pombagira é como uma prostituta de luxo ou cafetina. Ela vem na corrente de exu por que ela é uma entidade masculina.” (Diogo, padrinho de jurema).

“Tem a Pombagira, que muita gente vê como exu. Ela vem como exu, mas não é obrigada a fazer o mal. Ela faz o bem, tudo de bom.”(Diogo, padrinho de jurema).

“Tem pombagira mestra e tem pombagira exu. É feito criança que é bem desesperada, que depois ela vai crescendo e vai se tornando uma pessoa maleável. Dependendo da educação que você vai dar. O espírito chega agora... chega um exu, aí ele chega batendo, empurrando, caindo, dizendo que vai fazer, que vai acontecer. Na continuação que você vai fazendo uma oferenda a ele, doutrinando ele, dizendo “não é assim, tem que chegar direito, tem que dançar, não pode chegar derrubando” e você vai dando uma oferenda a ele, você vai doutrinando ele. É como se estivesse educando um filho. Não é todo filho que aceita a educação, mas se você sempre bater na tecla da educação, assim também é com o espírito. Aí dizem que tem o espírito do bem e o espírito do mal. Eu acho que não, acho que todos eles são do bem, agora, cabe a você doutrinar, zelador, doutrinar da maneira que convier, porque senão você vai ter problema.” (Paulo, padrinho de jurema).



Na foto ao lado, pombagira. Este é um tipo dentre as diferentes *performances* que a pombagira pode apresentar. Vestida de vermelho, sua cor preferida, esta entidade apresenta uma *performance* semelhante a de algumas mestras. Representação de feminino poderoso e hipersexualizado.



Gênero, raça e etnia, geração e sexualidade - Na foto acima, plano vertical, ao lado, plano horizontal - Esta é uma representação de uma das possíveis *performances* da pombagira (“exu-fêmea”, de origem africana). Com mãos em forma de garras para trás, ajoelhadas no chão e sorrindo, embora nem sempre tenham uma fala inteligível. Muitas pombagiras como estas são jovens hipersexualizadas e usam capas pretas com tridentes bordados em vermelho. (Ilustração de Mateus Dantas).

Estas falas sobre as entidades mostram que no culto da jurema *performance* e *performatividade* dizem respeito ao cotidiano, construção de identidades e sujeitos, arquétipos a atuações religiosas e identidade musical das entidades, assim como construção dos discursos que regulam (e são reguladas por) todas estas experiências, considerando a agência das entidades sobre a vida das pessoas de inúmeras formas. O repertório musical, por sua vez, expressa e fomenta *performances*, tanto em relação às entidades, como às pessoas que as recebem na incorporação, ou travam contato com estas através de consultas espirituais e assim, reconstroem os seus cotidianos e suas identidades.

O contato com as entidades pode gerar tanto uma inversão de *performances* de gênero, raça, geração, classe e sexualidade como uma legitimação da realidade que já é experimentada no cotidiano. Por exemplo, um homem negro, velho e heterossexual, pertencente à camada social mais pobre, e que não bebe nem fuma, pode inverter sua condição real através do contato com a entidade, passando a ser uma jovem e ‘sexy’ pombagira de olhos azuis, que se veste com luxo e extravagância, bebe champanhe, dança, canta e é reverenciada como princesa. Da mesma forma que uma mulher, branca, lésbica, jovem, de classe média, pode se tornar uma preta-velha quase assexuada e que vive nas matas ou na Bahia, mas em condições de privação da escravidão ou do contexto pós-escravidão.

Estas correspondem a apenas algumas das possíveis experiências que invertem a realidade ou a legitimam, mas que de uma forma ou de outra fundamenta mecanismos teológicos de construção da realidade e das *performances* construídas tanto pelas pessoas como pelas entidades e que têm na música e na dança (e-ou gestuais) veículos fundamentais que expressam identidades musicais, de gênero, de raça e etnia, de sexualidade e de geração.

A seguir, apresento um novo grupo de quadros, desta vez, como uma amostra geral de termos utilizados pelo povo-de-santo para qualificar as entidades femininas, suas performances religiosas e musicais. Estes foram extraídos das dois quadros anteriores com o intuito de destacar categorias, termos e expressões específicas de forma sucinta, como uma “coda” das falas sobre as entidades femininas e suas performances. Nestes estão as novamente as diferentes correntes espirituais (direita, interseccional e esquerda), as entidades femininas e, por fim, as categorias e expressões⁶² êmicas empregadas pelo povo-de-santo.

Grupo 3: das categorias, termos e expressões

Corrente espiritual	Entidades	Categorias e expressões êmicas
Direita	1. Caboclas e indígenas	<p>1.Comadre Florzinha – ciência, mata, ciência da mata, lenda, realidade, deixa gente perdida na mata, mingau, cachimbo, mel.</p> <p>2.Cabocla – guia, fino, frágil, simples, pura, rigorosa, exigente, proteção, calma, coisa limpa, singela, cobrança séria, chama bebida alcoólica de água suja”, linha de cura, corrente de coisas boas, corrente das águas, natureza, menina, menininha, criança, mata, tribo, tribo de índio, encantado, arco, flecha, pena árvore da jurema, mel, confeitos, vela, mesa, erê, Cosme e Damião, Beji.</p> <p>* Música (canto e fala) e dança - ritmo é o <i>coco</i> ou <i>toré</i>, pontos ritmados, maracas. Fala ‘errado’. Voz de criança. Dança ‘flechando’, dança pulando que nem criança.</p>

⁶² Uso ‘expressões’ aqui num sentido amplo que vai desde frases curtas que remetem-se às características das entidades, como explicações sobre suas qualidades, a lugares, comidas, atuação espiritual,

		3. Índia – sizuda. Nunca vi. Coisa séria. Mal fala. Não dá para entender o que fala. Fala de índio.
	2. Pretas-velhas	Bahia, Senhor do Bonfim, baiano, africano, pessoas antigas, pessoas velhas, entidade mais velha, vovó, entidade fortíssima, rezadeira, trabalhos muito limpos, ervas, chás, café preto amargo, serviços de ervas, seu dia é sexta-feira (Oxalá), mato verde, pedir e alcançar, benzedura, arruda, desmancha macumba, manjerição, vassourinha de botão. Música (canto e fala) e dança – seu ritmo é o samba ou macumba, pontos falam de macumba, da Bahia, Angola, África, rebolado, vovó. Canta e fala como aquela pessoa velha. Dança como velha, não consegue ficar em pé.

Corrente espiritual	Entidade	Categorias êmicas
Interseccional	1. Ciganas –	Parte de caboclo, coisas de cigano, corrente de limpeza, corrente boa, bonita, jovem, intuição, lê cartas, lê a mão, linhagem oriental, acobertada por Oxum, riqueza, dinheiro, vaidosa, gostas do que é bom, é do Egito, corrente cigana, pombagira-cigana, não gosta de sangue, gosta de frutas finas, cristais, vinho, champanhe, não mistura com as entidades da jurema, cigana, cartomante, pombagira-cigana, as vezes considerada da corrente de pombagira, às vezes de corrente de cigana – corrente ‘tracada’ Música (canto e fala) e dança – voz suave, voz baixa, toadas totalmente diferentes da jurema, ‘manifesto’ é muito leve.

Corrente espiritual	Entidades	Categorias êmicas
Esquerda	1. Mestras	Bonitas, muito bonitas, carinhosas, amorosas, carisma, brincalhonas, as características delas são bem bonitas, diferentes, elas encantam o salão, dão mais vida, as roupas e as vestes são muito bonitas, se arrumam, arrumam o cabelo, são gente da vida passada, foram gente de carne e osso, foram gente como a gente, prostitutas, donas de casa, comerciantes, donas de cabaré, vivia de esquina com homem e homem, com cliente, entidade

		<p>morta, passada, missão, paz e espírito, corrente, ajuda as pessoas, conversa, maldade, bem, Deus, trabalho, atender os clientes, conforto, aperreio, problemas, trabalho, emprego, banho, serviço, acender um ponto (acender uma vela)</p> <p>Música (canto e fala) e dança – seu ritmo é o coco, quando começa cantando para mestra é muito bonito, tem brilho, é animado, as linhas são muito bonitas, fala palavrão, fala como mulher da vida, fala de homem, fala de amor, usa linguajar antigo.</p>
	<p>2. Pombagiras</p>	<p>Fechada, fechadona, séria, pesada, grosseira, de pouca conversa, deixa o médium para baixo, mulheres da vida, prostituta, vivia na beira do cais, serviço, morte, cemitério, gosta de sangue,</p> <p>Música (canto e fala) e dança – as linhas falam muito de exu, falam de homem, encruzilhada, não dá para entender o que falam, fala (e canto) primitiva, fala(e canto) difícil de entender, com o tempo (trabalho e evolução) a fala melhora, vem de joelhos, com o tempo (trabalho e evolução) fica em pé, minha mãe colocou ela em pé, aciganada, levantar, ficar em pé.</p>

Decidi incluir na mesma tabela as falas desde os diversos aspectos religiosos do culto da jurema e de suas entidades femininas, assim como, os aspectos musicais relacionados às mesmas por que é possível perceber como estas categorias e expressões se misturam nas análises e percepções êmicas das diferentes esferas religiosa e musical. É interessante destacar que os discursos são construídos a partir dos pontos das entidades e da *performance* com que os mesmos são cantados e dançados pelas entidades femininas.

Como mostram os três grupos de tabelas, são várias as possibilidades de *performances* no culto da jurema que são constitutivas dos sujeitos e de suas experiências, assim como a performatividade, do campo do discurso sobre estas experiências também que englobam várias possibilidades de inversão. Os discursos sobre a música das entidades

femininas, assim como a *performance* musical em geral, junto com a dança, os gestuais das entidades do culto da jurema, representam uma experiência fundamental na legitimação de inversões e construções de *performances* e de performatividades, compondo um processo dialético.

No universo religioso da jurema é estabelecido o diálogo direto com entidades divino-humanas que carregam em sua fala, suas cantigas e em sua corporalidade, as marcas das vidas passadas, das dores, das contradições e também dos poderes/saberes religiosos. As entidades femininas neste complexo, além do divino-humano, pessoas que já viveram, mas que depois de terem se ‘encantado’ ou se ‘passado’, adquiriram uma morada mística, representam uma narrativa que elabora suas relações de gênero construídas na comunidade religiosa, como já destacou MALUF (1992, p. 193) em suas narrativas de bruxaria na Lagoa da Conceição (Florianópolis, SC). Estas narrativas dialogam também com a esfera humana, onde os conflitos não deixam de estar presentes, e onde a música representa um de seus veículos mais significativos de expressão.

Por fim, não quero propor aqui uma ‘ditadura culturalista’, onde a cultura supostamente determinaria toda essa construção identitária a partir do contato com as entidades femininas, e o corpo seria apenas uma página em branco escrita pela cultura. Retomo aqui a questão do corpo tão profundamente abordada por MARTIN (2006 e 1994)⁶³ e

⁶³ Esta autora trabalha com o corpo como uma importante categoria cultural que deve ser situada a partir da classe, sexo, raça e etnia e que não pode ser negligenciada, representando matéria prima para as construções metafóricas médico-científicas. Ela trabalha com a questão do corpo tanto sobre a metáfora de flexibilidade e imunização dos corpos, onde, segundo o discurso médico, o masculino representaria a força e o feminino a fragilidade (1994, p. 102); como as metáforas sobre o corpo feminino e a questão da reprodução, mais uma vez como metáfora médica que elabora discursos binários que desqualificam o feminino, interferindo nas representações que as próprias mulheres têm com seus próprios corpos e todo os seus ciclos reprodutivos desde a menstruação até a menopausa, sua grande contribuição é mostrar a partir de extenso trabalho de campo em ambos os casos, como as idéias científicas estão permeadas por pressupostos culturais (MARTIN, 2006, p. 67).

GROSZ (2004, 1995 e 1994)⁶⁴, sem essencializações para compreender de forma dialética a complexidade dessas identidades que, embora não sejam determinadas pelos aspectos biológicos, também não podem negar a materialidade dos seus corpos, compondo um processo dialético entre matéria e possibilidades de inversão através da incorporação e fora dela, como experiência cotidiana.

7.4. Do divino ao humano: a agência das entidades

É importante pensar na agência das entidades na vida das pessoas e em suas identidades de gênero, relações de gênero e poder, assim como na vivência de sua sexualidade.⁶⁵ BIRMAN (2005, p. 404) destaca que:

Faz parte do consenso antropológico e sociológico que princípios religiosos de interpretação do mundo são instrumentos poderosos de construção da realidade. Contudo, no caso dos cultos de possessão, há uma evidente discordância entre o que os pesquisadores e religiosos consideram parte integrante do ‘real’ que os primeiros analisam. A presença das entidades ‘na Terra’ é ‘real’ para os religiosos e ‘irreal’ para os pesquisadores. Essa pequena diferença quanto ao estatuto de realidade dos entes, de absoluta centralidade nessas experiências religiosas, não acontece sem consequências analíticas.

⁶⁴ GROSZ, polemiza o corpo seja como um instrumento da busca pelo ‘feminismo corporal’, tão negado pelo feminismo culturalista, que tem adotado uma tendência a ignorar o corpo como veículo para a construção das subjetividades em suas atuações políticas (GROSZ, 1994, p. vii). Ela vai trabalhar com a questão das diferenças sexuais, identidades sexuais e a problemática do essencialismo que muitas vezes faz com que as teorias feministas tomem o extremo oposto. Embora o feminismo tenha se ocupado tanto da questão do aborto, reprodução, maternidade, contracepção, imagens corporais, pornografia e sexualidade, ainda há uma relutância em conceitualizar o corpo feminino como executando um papel importante na opressão femininina: “*Analyses of the representation of bodies bound, but bodies in their material variety still wait to be thought.*” (GROSZ, 1995, p. 31). Por fim, a autora (2004, p. 2) clama por uma ‘ontologia corporal’. Se propõe lembrar o que considera ter sido esquecido: não apenas o corpo, mas o que torna o corpo possível em seus limites e ações espacial e temporalmente reguladas: “*We have forgotten the nature, the ontology, of the body, the conditions under which bodies are enculturated, psychologized, given identity, historical location, and agency*” (idem).

⁶⁵ Sobre religião, sexualidade e empoderamento em relação aos homens, VADILLO (2002, p. 59) cita o caso de Oxum ou Osun na santería cubana. A autora cita Oxum como “homoerótica o hermafrodita”. Afirma que “Sin embargo por su extremada sensualidad, por ser la debilidad de los hombres y por admitir los amores lícitos e ilícitos a sus hijos, Oshun ha sido el canon de los hombres homosexuales en la Isla. Parecerse a ella es su máxima aspiración.” Pensando sobre a relação com a entidade como forma de compreender e viver o mundo, tecendo as relações sociais GREGORY (1999, p. 21) afirma que: “*Rather than discuss these beliefs as an abstract, formal “system”, I direct attention to how religious meanings are socially constructed, interpreted and communicated through ritual activities and everyday social interactions. In this way, I hope to convey the creative dynamism of Santería as a world view and as a mode of both conceptualizing and negotiating social relations.*”

WAFER (1991) ressalta também a importância de reconhecer a agência das entidades na vida das pessoas, percebendo os jogos relacionais e afetivos presentes no seio do mesmo. Tendo sido ele próprio beijado por uma pombagira, o autor traça um rico panorama sobre erotismo no culto afro-brasileiro e na macumba a partir desta perspectiva.

Na minha dissertação (ROSA, 2005, p. 145-146) trabalhei com as diferentes categorias ou qualidades de Iansãs à luz da abordagem de SEGATO (1995) sobre arquétipos e a assimilação da personalidade do orixá e o complexo “encontro dos eus”. Esta relação se mantém também no contexto da jurema através do contato entre as pessoas e as entidades”:

O eu tem um papel de administrador e é percebido como um agente não-autocrático que faz as vinculações com o orixá, amparando-se e afirmando-se através da associação com ele. Às vezes o eu se vê, se sente interpelado pelo santo. Outras vezes ele o interpela. Porém, de forma geral, o santo é concebido como o termo forte nessa relação. (SEGATO, 1995, p. 22).

No culto da jurema praticado pelo terreiro Xambá e demais casas pesquisadas, o contato com as entidades define aspectos do cotidiano das pessoas e de sua sexualidade, explicando e legitimando as supostas ‘inversões’ situadas ‘fora’ dos padrões (hetero)normativos, caso do lesbianismo e da homossexualidade, ou mesmo de autonomia feminina e ‘insubordinada’ representada por mulheres poderosas. Nas entrevistas, várias mulheres afirmaram que optaram pela solidão para poder se dedicar mais à religião, onde têm poder e reconhecimento da comunidade. Outras escolheram maridos ‘compreensivos’ que não atrapalhem ou mesmo apóiem a sua dedicação religiosa e, outras são lésbicas ou bissexuais.

Mulheres heterossexuais e lésbicas, assim como homens heterossexuais e gays certamente têm experiências religiosas diferentes. Este fato se dá, sobretudo, pela divisão histórica que separa homossexualidade e heterossexualidade.⁶⁶ Esta separação histórica confere, portanto, a concepção de normatividade da heterossexualidade

⁶⁶ “ *I argued, along with social constructionists, not only that homosexuality was socially and culturally constituted in the modern period but also that the very division between homosexuality and heterosexuality was the product of recent historical developments.*” (HALPERIN, 2002, p. 10)

(heteronormatividade), delegando o sentido de ‘desvio’ das experiências homossexual e lésbica. Logo, a jurema enquanto espaço de atuação desses sujeitos ‘desviados’, torna-se também uma religião “periférica”:

Espaços de afirmação de uma religiosidade cada vez mais periférica, os cultos de possessão colocam em relevo, como podemos depreender desses trabalhos, identidades sexuais e de gênero que transitam entre a adesão à norma sexual e de gênero dominante e a sua transgressão, afirmando, apesar de todos os conflitos, as hesitações e as dificuldades de que ‘outros mundos’ são possíveis. (BIRMAN, 2005, p. 412)

Assim como na sociedade de forma geral, no universo da jurema os lugares de mulheres lésbicas e homens gays são bem diferenciados. No universo da jurema homens gays e mulheres lésbicas têm espaços e visibilidades distintas e por vezes assimétricas. As mulheres lésbicas são invisibilizadas. Não se fala delas como se fala do brilho da atuação dos homens gays incorporados de suas entidades femininas. Por esta razão, é interessante considerar a questão conceitual para gays e lésbicas que demonstra a especificidade da experiência para cada grupo.

Os primeiros registros da utilização do termo ‘lésbica’ datam da antiguidade clássica (HALPERIN, 2002, p. 49). Este derivaria da ilha de Lesbos, que se tornou famosa pela poetisa Safo e outras contemporâneas desta que escreviam poemas eróticos para outras mulheres. No entanto, o termo homossexual, que é bem mais recente (sec. XIX), se tornou amplamente utilizado, inclusive para designar mulheres lésbicas, o que denota assimetrias entre homens e mulheres, mesmo quando compartilham de experiências que fogem dos padrões heteronormativos. Logo, é necessário estabelecer diferentes recortes para abordar as experiências específicas de homens gays e mulheres lésbicas através da história, visto que

estas são experiências bem distintas (HALPERIN, 2002, p. 79).⁶⁷ BLACKWELL e NABER (2002, p. 189) destacam a importância da interseccionalidade das diversas categorias para avaliar e combater “os modos pelos quais o racismo se intersecta com a pobreza, a discriminação de gênero e a homofobia.” Nesta perspectiva, as articulações geram “intolerâncias correlatas”, mas que são experienciadas diferentemente.

No contexto do xangô pernambucano, do qual o terreiro Xambá faz parte, são vivenciadas diferentes homossexualidades por homens e mulheres, decorrentes dos papéis assimétricos masculino e feminino concebidos pela ideologia dominante (SEGATO 1995, p. 445). Os homens homossexuais reificam uma identidade através do uso de certos termos para definir a sua sexualidade, enquanto as mulheres homossexuais carecem deste caráter conceitual e identitário como categoria no grupo (não que elas não os possuam de fato, como sujeitos).

Sobre diferentes lugares de *monokós* e *adés*⁶⁸ BIRMAN (1995, p. 125) faz uma interessante análise que é também aplicável ao universo religioso da jurema. Esta avalia a valorização performática dos segundos em detrimento da invisibilidade e desvalorização das primeiras que:⁶⁹

A menor atribuição de valor às *ekedes* corresponde, num outro nível, à relação que é mantida frente à homossexualidade feminina. Há na construção de identidade de gênero da *monokó* um fenômeno que aparenta ser recorrente, qual seja, uma constante comparação dessa com o gênero *adé*. Entre um e outro, contudo, o *adé* leva uma evidente vantagem. Assim, os atributos ‘masculinos’ que são dispostos como pertencentes à identidade gênero *monokó* não possuem, em termos rituais, o valor que é dado ao

⁶⁷ O termo lésbica foi utilizado “Originally as adjectival form of the reek place- name Lesbos (northwest cost of Asia Menor, probably settled by Aeolian reeks in the 10t century B.C.). “That island was the birthplace and some of Sappho, who composed lyric poems in reek toward the end of the 17t century B.C. and the beginning of te 6t. Many of her poems express love and desire for women and girls. Sappho`s work was greatly admired in the male literary culture of classical antiquity, and sufficient numbers of er poems survived by the third century B.C. to fill none books, although they have come down to us (wit one possible exception) only in fragments. Nonetheless, Sappho`s poetry and her fame have proved sufficiently powerful to impart to the adjective lesbian its now-familiar sexual meaning. Lesbian is in that sense far the most ancient term in our current lexicon of sexuality”. (HALPERIN, 2002, p. 49).

⁶⁸ Mulheres lésbicas masculinizadas e (homens gays que incorporam os orixás, respectivamente.

⁶⁹ Esta ressalta que “a aparência masculina não só não parece ser incentivada, como também não se apresenta como um atributo relevante – trata-se, antes de qualquer classificação, de *mulheres*.” (idem).

‘desvio’ masculino equivalente, a identidade de gênero *adé*. (BIRMAN, 1995, p. 125)

A invisibilidade da homossexualidade feminina pode ser explicada pelo fato de que esta não envolve a elaboração de tipos e personagens, como é o caso dos *adés* e dos homens gays e transsexuais que incorporam entidades femininas (BIRMAN, p. 127). As mulheres só tem sua performance admirada no culto da jurema quando são incorporadas por entidades consideradas hipersexualidades e femininas como as mestras e as pombagiras, ou por outro lado, quando são completamente ‘puras’ e assexuadas, como as caboclas e as pretas-velhas. Todas estas reforçam uma representação de feminino tecido por padres heteronormativos, seja da menininha, da vovó ou, no outro extremo, da puta.

De forma geral, o culto da jurema é considerado extremamente feminino, e esta representação de ‘feminilidade’ não se restringe às mulheres, é muito recorrente o discurso de que a jurema serve como veículo para que as pessoas se revelem sexualmente:

Tem a questão da **feminilidade até dos homens** que trabalham com suas entidades. Existem histórias dessas pessoas que tem seus costumes escondidos e que não assumem e eu acho que elas vão buscar na jurema esse espaço que não conseguem na sociedade. Quando vem suas mestras, quando tem a liberdade de conversar coisas de mulheres com suas afilhadas, então eu acho que a jurema tem esse potencial. (Antônio)

É recorrente que se diga que a jurema é muito gay e lésbica, veículo para afirmar uma sexualidade reprimida num contexto social cotidiano. Os homens juremeiros e padrinhos que não se assumem enquanto gays, são em parte apontados pela comunidade como gays, mesmo que sejam casados, o que não quer dizer que realmente sejam, mas automaticamente ao adentrarem para o universo da jurema, já são tidos como “suspeitos”. O mesmo vale para as mulheres.

A importância de se considerar a visibilidade gay e, por conseguinte, a invisibilidade lésbica no culto da jurema, não pretende indicar que este culto seja ‘mais gay’ que qualquer outra religião. Concordo com BOSWELL (1997, p. 116) de que a historiografia da homossexualidade tem tanto enriquecido, como complicado com suas controvérsias sobre

as epistemologias da sexualidade humana. Esta deve ir além do “quem-era-quem-não-era” para compor uma análise mais aprofundada de homossexualidade e conseqüentemente, assumir uma postura política contra a homofobia. ⁷⁰Logo, tomo minhas as palavras de BIRMAN (1995, p. 73):

O que quero propor aqui não é, evidentemente, que o candomblé tenha ‘inventado’ o desejo homossexual, mas que, como qualquer instituição, cria modos e possibilidades de esses e outros desejos existirem, com as características que apresentam em tal ou qual sociedade.

O reconhecimento de uma ‘feminilidade’ supostamente generalizada no universo da jurema reforça a concepção êmica que insiste no ponto do feminino na jurema, que, no entanto, não deve ser naturalizado. Antônio compara o universo do orixá ao da jurema. Sua fala ilustra bem como a jurema consiste num plano muito mais próximo e humano, onde representações de feminino e de masculino circulam entre homens, mulheres e suas entidades religiosas:

Quando é com orixá a coisa é mais sagrado, o orixá não te toca. Você não conversa com o orixá, você não come junto com o orixá, você até dança com o orixá, mas é uma coisa mais sagrada. Diferentemente da jurema. Na jurema você nota que, **uma mulher incorporada com um mestre, ela dá em cima de outra mulher**, como eu já presenciei. Ela está incorporada com um mestre dela, eu estou querendo conquistar uma garota e ela dá dicas de como um homem pode se comportar. **Ela não, a entidade**. Então ela tem essa função. As pessoas encontram espaços aí para mostrar o que não podem no espaço social. Eu digo isso, talvez reprimido pelos professores, mas digo porque **eu sei histórias cabeludas** de pessoas da minha família que tem esses comportamentos, são reprimidos por diversos fatores e não afloram esse lado. Na minha visão, eu acho uma coisa completamente normal mas talvez por causa da carga histórica, pelo seu posicionamento intelectual defasado elas não aceitam isso.

Quando Antônio corrige “ela não, a *entidade*” é muito interessante pois explicita a questão da agência das entidades na vida das pessoas. Ele próprio em conversa afirmou que não se identifica muito com a jurema, contudo, tendo crescido nesta atmosfera religiosa,

⁷⁰ A historiografia da homossexualidade é relevante na medida em que não somente apresenta ou ‘exotiza’ estilos ‘gays’ de vida, mas que promove e apóia a heterogeneidade de identidades *queers* (HALPERIN, 2002, p. 16). Dentro desta historiografia, é importante ter consciência de que sexualidade não é uma experiência humana atemporal e a-histórica elaborada por um discurso de representações neutras. Logo, torna-se fundamental desnaturalizar a própria idéia de heterossexualidade, na mesma medida em que é importante tocar na questão da sexualidade, da homossexualidade e do lesbianismo enquanto experiências construídas social e culturalmente (HALPERIN, 2002, p. 10).

inclusive a sua mãe também recebe entidades da jurema, ele próprio ressalta a agência da entidade.

Sobre a agência de entidades masculinas em mulheres é interessante considerar a experiência da *ogã* Andresa. Esta se declara *entendida* ao invés de lésbica, e chama a sua companheira de *minha figura*, designação genérica e discreta normalmente utilizada que não define o sexo da pessoa em questão. Andresa saiu de casa ainda adolescente para viver com a namorada, se assumindo lésbica aos 13 anos. Na parte do orixá ela é filha-de-santo de um orixá masculino. Pela sua conduta e referências religiosas de entidades masculinas, ela teve uma experiência diferenciada na sua iniciação do orixá. Normalmente a iniciação acontece com grupos separados por sexo, mas no seu caso foi feita uma exceção e ela ficou recolhida com homens, sendo a única mulher do grupo. Foi a primeira vez depois de 37 anos que uma mulher foi iniciada junto com homens. Esse dado é importante para perceber que a partir da agência divina, regras que por vezes são muito rígidas, podem ser renegociadas, tanto na parte do orixá, como na parte da jurema. Além do seu orixá *macho*, ela própria confessou a agência de uma possível entidade, um mestre, em sua vida que necessita ser investigado para ser ‘trabalhado’: “eu sei que tenho um mestre problemático. Tem que ver aí.” Por outro lado, não nega a questão do preconceito sobre os supostos ‘desvios’ que representam mulheres lésbicas e homens gays sob perspectivas heteronormativas:

Às vezes as pessoas criticam a religião por causa de **certas pessoas**.(...)

As vezes a entidade modifica o jeito da pessoa. **O rapaz fica afeminado** e ninguém sabe por que é. (...) (Grifos meus).

Ao afirmar que tem “um mestre problemático”, Andresa coloca em questão a agência autônoma da entidade, que não se aplica somente ao seu caso. O fato dela ser lésbica não quer dizer automaticamente que ter entidades masculinas representam experiência de empoderamento somente. Da mesma forma acontece para a mulher heterossexual que recebe sua entidade feminina. É o caso da fala de Marina, sobre uma filha-de-santo, senhora casada e

com filhos, mas que no carnaval recebia seu mestre e tinha a sua personalidade e gênero completamente transformados:

A gente tem uma senhora que ainda ela ainda tá viva, que a entidade dela, o mestre dela quando chegava pelo carnaval, vestia aquele paletó branco, todo de branco, chapéu a, bengala e saia na boa. A gente quando encontrava ela já sabia que ela tava com o mestre. Bebia nos lugares, **dançava com as mulheres**, tudinho, passava a noite, dormia, ficava lá. Chegava no outro dia..

A agência autônoma da entidade muitas vezes representa um fardo que elabora situações de “fogo cruzado” ou mesmo um ‘menáge à trois’ nem sempre harmonioso entre médium, cônjuge e a entidade”, por exemplo (BIRMAN, 2005, p. 412). As falas de Laura, a seguir ilustram este conflito:

Quando minha mãe começou a botar sangue pelo nariz, Mãe Biu falou que ela tinha que cuidar da sua jurema.

Mãe Biu dizia: “vocês têm que desenvolver as correntes de vocês para ajudar a sua mãe. Mas eu nunca quis ajudar, por que o caboclo ou mestre me pegava e eu não gostava.

(Laura, madrinha de jurema e filha de uma famosa juremeira).

“Vocês” a quem Laura se refere, são ela e sua irmã, ambas filhas de uma famosa juremeira já falecida. Ambas as irmãs seguiram o conselho de Mãe Biu e hoje, ambas com mais de 60 anos, são juremeiras dedicadas respeitadas. Estes são exemplos de como a experiência com o sagrado através do transe torna-se empoderamento e conflito na mesma medida:

O fato de as mulheres terem aceitado trabalhar com suas entidades apresenta-se em inúmeras narrativas como um apoio e também um fardo que elas devem gerir cuidadosamente no interior de suas relações familiares e conjugais complexas, em que dificuldades de todas as ordens sobrecarregam um cotidiano marcado pela instabilidade. (BIRMAN, 2005, p. 411)

A *obrigação* das matas e *oborí* da cabocla da casa da madrinha Maria, (28-29/01/2006) foram bons exemplos para ilustrar a agência autônoma do mestre desta juremeira. Seu Zé, mestre de Maria havia conduzido toda a cerimônia da noite anterior e de todo o dia seguinte. Uma afilhada ressaltou que Seu Zé trabalhou e iria trabalhar ainda mais, conseqüentemente, não dando descanso à “matéria”, ou seja, o corpo de Maria, que estava esquecido, não se alimentava nem descansava. Ele só ‘deixava’ ela poucas horas para que ela dormisse e se

recuperasse. A seguir estão cinco pequenas narrativas a partir dos meus escritos de campo referentes a esse dia, que acho válidas retomar aqui:

1. Seu Zé e eu

Antes do *oborí* ter início aconteceu um momento inesquecível para mim. Quando cheguei ao terreiro, fui orientada para sentar no banco que fica no salão principal. Para a minha surpresa, quando olho no canto direito da sala, sentado numa cadeira, com o chapéu de vaqueiro que lhes cobria o rosto estava Maria incorporada com Seu Zé, com um cigarro de palha numa das mãos. Seu Zé chamou uma das afilhadas e se queixou por que ninguém comunicou a ele que eu estava lá no terreiro e pediu para falar comigo. Isto era em parte verdade, pois eu havia falado com Maria que havia me autorizado a pernoitar no terreiro e participar de tudo. Mas como ali não era Maria que estava, e sim apenas a sua ‘matéria’ com o seu mestre, o quadro mudou de figura. A afilhada volta para mim e me conta a situação e diz: “Seu Zé quer falar com você.” Eu fiquei atônita.

Fui lá falar com Seu Zé, que me perguntou o que eu estava fazendo ali. Tentei resumir a minha pesquisa, falando sobre o meu interesse pelas juremeiras do Xambá, pelas entidades femininas e claro, pela música. Certamente fiquei um pouco ou talvez muito nervosa. Até ali, nunca havia precisado explicar a minha pesquisa a uma entidade espiritual. Estava acostumada eu, a sempre perguntar sobre coisas. Claro que conversava muito e também respondia a perguntas normalmente como em qualquer conversa. Mas ali era muito diferente. Ali estava claro que eu estava sendo investigada.

Seu Zé me ouviu, balançava a cabeça e colocava a mão no queixo. Então comentou que sim, “as cantarolas” eram a ciência. Que muita gente achava que era só “abrir e fechar a boca” e não sabia que as “cantarolas” eram responsáveis por muita coisa na jurema e que as mulheres eram muito importante pro culto. Por fim, Seu Zé virou para mim e à queima-roupa perguntou: “mas e vosmicê, é de coração que tá aqui fazendo isso?”. Respondi que em primeiro lugar era de coração. Seu Zé me dispensou.

2. *Oborí* de cabocla

Seu Zé conduziu todo o *oborí*. Para dar início Seu Zé começou fazendo a limpeza e o sacrifício de bichos de caça (coelhos), o que normalmente as entidades caboclas comem. A afilhada que estava recolhida no quarto da jurema recebia o sangue sentada no chão imóvel, recebendo os *axés*, símbolo de vida e de renovação. Ela ficará recolhida durante toda a semana. Mas no dia seguinte ao seu *oborí* ela sairá do quarto com sua roupa de cabocla, devidamente paramentada com seu arco e flecha, provavelmente incorporada com a sua cabocla. Pode-se dizer que o momento desta *obrigação* é mais solene, sendo um rito iniciático na jurema. A cabocla agora está *assentada* em sua cabeça, passando a ser sua guia. A entidade primeira que conduz diversos aspectos de sua vida, além de representar conforto e fortalecimento. Por outro lado, mais que nunca será ela também uma agência autônoma para a afilhada provavelmente pelo resto de sua vida.

3. *Obrigação das matas*

Logo de manhã cedo o ônibus fretado pelo terreiro saiu rumo à mata. Antes de sair, no entanto, rezam Pai Nosso e Ave Maria. Seu Zé já incorporou em Maria, agora bebe cerveja quente e fuma. As pessoas comentam como aquela mulher (Maria) se transformava com a agência de sua entidade masculina. Logo antes de adentrar a mata, deixam o mingau, mel e cachimbo para a entidade Comadre Florzinha. As pessoas acendem velas, a “luz da jurema.” Todas(os) cantam e logo o caboclo de uma afilhada incorpora. Ela se arrasta pelo chão, se cobrindo com folhas e terra. Em minutos o caboclo “subiu” e ela, atordoada com sua roupa branca suja, chora e pergunta o que havia acontecido. Outras mulheres chegam junto e ela e falam: “vá para sua casa!”. Ela, “irradiada” entre a consciência e a incorporação, finalmente é tomada pelo caboclo e grita “eu vou!” e sai correndo pela mata fechada. Foram buscá-la sob o argumento de que a entidade não maltratasse a “matéria”.

Passamos o dia inteiro na mata fechada. Esse é um empreendimento grande que envolve muito trabalho. Os tambores, comidas, água, animais a serem sacrificados, bebidas, tudo foi carregado por

todo mundo. Organizando comidas, decoração, etc. as mulheres comentaram para uma menina que já ia se servir, que não poderia, os homens tinham de ser os primeiros. Em tom de crítica e ironia falaram que homem era primeiro em tudo: para fazer limpeza, para comer, para tomar banho...claro que essa fala me marcou e pensei como uma religião matrifocal privilegiava o homem na sua estrutura religiosa.

Já no final do dia retornamos. E no ônibus afilhadas e afilhados batucavam e cantavam pontos das entidades caboclas e para minha surpresa, várias entidades baixaram ali mesmo, dentro do ônibus em movimento! Lembro bem de uma afilhada com sua filha ainda pequena no colo, recebeu sua cabocla e saiu pelo ônibus cantando. Claro que sua pequena estava familiarizada e não se assustou. Logo foi assistida por outra afilhada que não estava incorporada. Por fim, procedimentos religiosos foram necessários para que as entidades fossem embora.

4. Saída de cabocla

Retornamos da mata e almoçamos. Apesar do cansaço, todo mundo vai tomar banho e se vestir apropriadamente e “brilha” à noite, na “Saída”. Seu Zé que já incorporou em Maria, manda dar início à festa. Ao ser dado início aos cantos para as entidades caboclas, uma afilhada prontamente incorpora sua entidade. Finalmente ocorre o momento mais esperado, a *iaô* de cabocla é retirada do quarto por um outro caboclo.

Realmente a maioria das entidades caboclas são crianças. Esse é também o caso da *iaô* que saiu vestida de indiazinha, com penacho na cabeça e saia com desenhos em forma de penas.

Seus longos cabelos negros, lisos como os de uma mulher indígena, cobriam o seu rosto quase por completo. Ela, já incorporada com sua cabocla, pulava com sua pequena flecha parecendo uma caboclinha de bloco carnavalesco de caboclinhos. Quando puxava seus pontos, tinha uma voz muito doce e suave como a de uma criancinha que mal sabe falar. Sua performance foi muito reverenciada. Todas as pessoas comentavam como a sua cabocla era linda.

Após receber os cumprimentos da comunidade religiosa a entidade retorna para o quarto e é dado prosseguimento à gira, para a sua finalização com o hino da Umbanda, momento em que todo mundo se abraça e se despede, até o próximo ciclo religioso acontecer (março).

5. Volta para casa

A questão do julgamento estético dos mínimos detalhes das pessoas, das entidades, das músicas e da *gira* como um todo é muito comum. Após o término da festa, grande parte das pessoas, inclusive eu, fomos ao ponto de ônibus para voltar para casa. Todo mundo comentava sobre as caboclas bonitas, engraçadas, desajeitadas, suas roupas, seus pontos. Mesmo as entidades de uma mesma categoria (caboclas) não compõem uma massa homogênea. Cada entidade guarda sua própria feição, beleza, seu ponto cantado, sua performance que é avaliada de forma geral. Certamente esta avaliação será mais profunda ou superficial na medida em que as pessoas conheçam ou não a entidade e o universo religioso da jurema. Esses momentos de escuta das falas das pessoas sobre as festas e as entidades são igualmente importantes à participação das cerimônias. Nestas falas percebe-se como a agência das entidades é uma realidade a ser avaliada em seus diversos aspectos.

Estas notas correspondem a momentos importantes presenciados por mim nas mais de 24 horas que passei no terreiro, e que certamente foram elucidativos para a minha pesquisa, sobretudo, em relação à agência autônoma das entidades. Esta agência produz performances específicas que são também apreciadas e/ou avaliadas pelo povo-de-santo. A agência autônoma das entidades não é regra geral, no entanto. Existe a agência humana sobre

estas. Um bom exemplo desta agência humana diz respeito às críticas de pessoas da comunidade sobre alguns abusos na jurema por parte de juremeiras(os) e de suas entidades. Para estes abusos existe a idéia de doutrinação como solução. Esta pode ser compreendida como uma agência do humano sobre o divino, sob ideais de evolução espiritual que modificam determinadas posturas, como narra Antônio:

Eu confesso que eu já fui para lugares que eu fiquei impressionado. Eu não tinha comentado nada sobre um determinado assunto com ninguém e quando eu cheguei lá **a entidade disse tudo**. Eu acredito que em determinados lugares a entidade não mente. Mas tem lugares que sim.

(...)

Uma entidade séria não vai te cobrar nada. A entidade não depende de uma cerveja ou coisa do tipo, ela depende da luz. Eu acho que uma entidade não deveria falar de coisas particulares como a fidelidade de um ou de outro. Eu acho que deve, sim, tratar dos assuntos de uma forma que não deixe a pessoa se sentindo traída.

(...)

Eu soube de uma história que uma mulher foi saber se o marido estava traíndo e a mestra incorporada disse que sim, a entidade falou sobre o aspecto físico do marido da mulher e o descreveu como negro. A mulher retrucou dizendo que o marido dela era galego. A mestra resolveu dar outro giro e disse que, de fato, o marido da consulente era mesmo galego. Então são coisas que acontecem que não são trabalho da entidade. **A entidade serve para indicar um banho, para orientar a pessoa**.

(...)

Tem gente que não tem emprego e tem uma casa de jurema. **Como é que eu vou pedir emprego a uma entidade dessa casa se a entidade não ajuda nem o dono da casa?** Eu acho que aí é descaso. É uma coisa que existe muito na jurema. (Grifos meus).

Embora estas falas, de certo modo, questionem a veracidade do transe neste caso, assim como da atuação de determinadas madrinhas e padrinhos de jurema, Antônio não questiona a realidade da entidade. Em sua fala anterior ele deixa claro que quem conversava com ele era o *mestre*, não a *mulher* que estava incorporada. Esta sua última fala ilustra que a relação humano-divino não é unilateral. A agência das pessoas em relação às entidades pode ser tanto de admiração como de crítica, como ilustra a fala da madrinha de jurema, Luzia:

Certa vez apareceu uma garrafa cheia de caco de vidro e as entidades tavam bebendo aquilo ali. Aí foi uma briga cada um dizendo: “Ah! Foi você que botou!”, aí foi uma briga de exu com exu. Eu disse “eleve o pensamento a Deus, ao seu guia espiritual, pedir aos guias que nos ajude a sair daqui sem nenhum problema, por que se houver uma morte aqui dentro, nós vamos todos para delegacia testemunhar.” Fui lá e disse: minha filha, você entrou com uma roupa tão bonita da sua pombagira, está toda rasgada. Você gastou

para fazer. O seu exu, ele para mostrar que é exu, meu velho me perdoe, não precisa rasgar a roupa do médium, não precisa cortar o médium. Ela pegou as *obés* de exu e fez assim (se cortou). Ela diabética e o sangue escorrendo. A pessoa que ela julgou, que ela achou que fez o trabalho estava lá até o término dos trabalhos, que foi até 6 da manhã, uma pessoa de nível lá em baixo, simplesmente, esperando por um parato de comida. E eu disse: você que está toda cortada. Faça isso não. **Dê doutrina a sua corrente. E ela disse: mas ela é doutrinada assim. Não é doutrinada, não.** (Grifos meus).

A crítica serve igualmente à entidade e à pessoa que a recebe, visto que pessoa e entidade são identidades que se confundem:

Os espíritos e entidades são considerados como partes constituintes da pessoa, do indivíduo, mesmo que este insista em afirmar a agência dos entes sobrenaturais com os quais interage (BIRMAN, 2005, p. 404).

Compreender a articulação entre pessoa e entidades espiritual é muito importante para avaliar performances não somente enquanto representações, mas também enquanto agências transformadoras na vida das(os) suas(eus) afilhadas(os).

Por fim, fica a sugestão para ouvir a última faixa 20 do cd, que é o ponto cantado da cabocla Jurema, acompanhado pelo toque de *macumba*. Este ponto foi gravado neste dia do *Obori*, e sintetiza a *força* com que se canta os pontos da jurema nas performances, assim como nos trânsitos musicais que as compõem, onde um ponto para uma entidade indígena é acompanhado pelo toque de macumba.

7.5. Pequena narrativa de uma festa de jurema: *música, transe e sexualidade*⁷¹

Em termos de políticas sexuais torna-se necessário definir espaços geopolíticos, localizando as hegemonias (e suas políticas de violência) e as comunidades que representam ‘minorias’ (e que sofrem violência). Para tanto é importante perguntar “em que tempo estamos?” e “onde nos situamos?”, pois, “não pode haver consideração de políticas sexuais

⁷¹ Esta é a parte de um artigo publicado numa edição especial sobre música e poder (ROSA, 2006^a).

sem uma consideração crítica do tempo do agora.”(BUTLER, 2008, p. 2).⁷² Várias articulações são necessárias para irmos além dos culturalismos e discutir hegemonias que se colocam enquanto definidoras de temporalidades (*moderno, pós-moderno, etc.*). (BUTLER, 2008, 1). Logo, retomando o slogan feminista de que “o pessoal é político”, podemos acrescentar que o campo do religioso é também político. É possível falar em termos de políticas sexuais no campo do religioso e aqui, no universo da jurema, visto que inversões de gênero muitas vezes geram deslocamentos numa perspectiva sociopolítica, sendo a homofobia e a lesbofobia resultantes de uma das violências que estes ‘deslocamentos’ estão sujeitos, daí a importância de se politizar as sexualidades e os seus diferentes lugares de (i)legibilidade:

O humano é diferencialmente entendido dependendo de sua raça, da legibilidade de sua raça, sua morfologia, a reconhecibilidade desta morfologia, seu sexo, a verificabilidade percentual deste sexo, sua etnicidade, o entendimento categórico desta etnicidade. Certos humanos são reconhecidos como menos que humanos, e esta forma de reconhecimento qualificado não lida com uma vida viável. Certos humanos não são reconhecidos de forma alguma como humanos, e isto lida ainda com outra forma de vida inviável.”⁷³(BUTLER, 2004, p. 1)

De modo geral, as representações de gênero das entidades são essencialistas. Contudo, esse essencialismo é colocado em xeque quando vivenciado através da incorporação espiritual das pessoas pelas entidades, tornando a experiência do transe não essencialista:

Contienen siempre los elementos de un ideário de género no esencialista, que permitió y permite la maleabilidad adaptativa de las relaciones familiares, sexuales y afectivas em las condiciones severísimas que los afro-descendientes tuvieron que soportar.” (SEGATO, 2003, p. 336)

Para tratar de representações e políticas sexuais chegamos agora ao momento da revelação a partir da narrativa de uma festa de jurema protagonizada por um homem gay incorporado com seu mestre, e outro transsexual incorporado com a sua mestra. Esta narrativa

⁷² “There can be no consideration of sexual politics without a critical consideration of the time of the now.” (BUTLER, 2008, p. 2). (Tradução minha). A autora trata das políticas sexuais a partir da ideia de “liberdade”, secularismo e anti-islamismo (ver também ASAD, 1993).

⁷³“The human is understood differentially depending on its race, the legibility of that race, its morphology, the recognizability of that morphology, its sex, the perceptual verifiability of that sex, its ethnicity, the categorical understanding of that ethnicity. Certain humans are recognized as less than human, and that form of qualified recognition does not lead to a viable life. Certain humans are not recognized as human at all, and that leads to yet another order of unlivable life.” (Tradução minha).

é interessante para ilustrar como o momento de receber as entidades espirituais representa um momento de empoderamento e de legitimação de um modelo não hegemônico de sexualidade e de religiosidade. O momento da incorporação da entidade espiritual é também um momento de inversão de papéis:

En fin, invocada y aludida en la conversación ordinaria, una innumerable serie de inversiones transforma esa mitología aparentemente convencional y jerárquica en un discurso irónico sobre la sociedad brasileña, donde no apenas la determinación biológica es removida de su lugar usual de soporte de la ideología, sino también el patriarcado y la jerarquía son desestabilizados por las prácticas diarias. Las fundaciones patriarcales de un estado “doméstico” privatizado son también cuestionadas. (SEGATO, 2003, p. 348)

A “revelação” representa o momento em que a etnografia nos revela possibilidades de entendimento do culto em que as teorias apenas nos apontam caminhos, mas que se esvaziam se não existe o diálogo com o real e concreto, o humano que elabora as relações, as narrativas da jurema sagrada. Para pensar sobre estas ‘revelações’ e ampliar a análise não somente para as relações de gênero entre homens e mulheres, mas em como a questão da sexualidade e da homossexualidade consistem em parte estruturante desta religião na mesma medida em que esta é marginalizada como um modelo situado fora dos padrões hegemônicos religiosos, morais e sociais:

Com a presença de toda gama mais “pesada” ocorre, também, em termos de comportamento dos espíritos, um considerável relaxamento das regras de conduta que vigoravam quando a festa começou, e a licenciosidade, o erotismo, a violência simbolizada e a escatologia crescem dramaticamente. Todos os espíritos da jurema falam muito e gesticulam, e os Mestres se sentem à vontade para gritar obscenidades, convidar os presentes abertamente para manter relações sexuais, assumem posturas provocantes com o corpo etc. (CARVALHO, 1990, p. 135).

A questão da classe social também situa a jurema para fora dos cânones de valores morais e sociais:

No universo dos cultos afro-brasileiros, se colocamos a umbanda branca de classe média num extremo de poder aquisitivo e classe social, podemos dizer que o público da jurema é o de mais baixa renda e o culto nem sequer conta com uma clientela de classe média, ou com membros honorários e ilustres, como são os ogãs do candomblé. Seus espíritos dramatizam então muito diretamente a forma como os participantes são vistos pelos segmentos de maior poder dentro da sociedade recifense, permeados por valores classistas

e de preconceitos morais: marginais, sem compostura, imorais, anárquicos. (CARVALHO, 1990, p. 137).

Hoje o panorama de classe social se modificou um pouco do narrado pelo autor. Tenho conhecimento de universitárias(os), advogadas(os), pesquisadoras(es) e pessoas da classe média recifense e olindense, em geral, procurar pelos serviços das entidades da jurema. Contudo, de maneira geral, a marginalidade apontada pelo autor é ainda a tônica do contexto da jurema em termos de classe social.

Para ilustrar estas questões, decidi tomar como ponto de partida uma festa de jurema onde as protagonistas não são mulheres, mas dois homens gays, onde a figura feminina é representada e materializada através da mestra que um dos dois ‘recebeu’ na incorporação. Esta é uma das duas únicas casas de jurema que é liderada por um homem que também é filho-de-santo do terreiro Xambá.⁷⁴ A narrativa que segue é de uma festa de mestre:

Numa tarde de domingo, mês de março, mês dedicado aos mestres e mestras no calendário religioso da jurema sagrada, era festa de mestre. Esta entidade religiosa viveu, tempos atrás, pelas ruas do Recife, provavelmente na primeira metade do século passado. As/os afilhadas/os da jurema falam que mestres e mestras foram pessoas de ‘tempos antigos’, com vocabulário característico da época. Os mestres mais comuns são seu Zé Pilintra, seu Zé Pretinho, seu Zé... Vira Mundo, seu Zé Filintra, etc. Estes freqüentavam bares e cabarés, jogavam e bebiam, e por fim, tiveram uma morte trágica e violenta.

As mestras, por outro lado, foram mulheres ‘reais’, que viveram no início do século passado, e que, assim como os mestres, também morreram de forma trágica. Estas mestras ‘voltam’ e se tornam entidades religiosas, que vêm para trabalhar. Trabalho é a sua missão. Elas vêm, na maioria das vezes, através da música. Como quando estavam ‘em vida’, estas entidades mantêm os mesmos hábitos: fumam, bebem, dançam. As mestras eram aquela

⁷⁴ Em seu terreiro existe a presença do trio de tambores sagrados, os *ilús*, e este padrinho segue o calendário religioso da jurema, realizando as obrigações e em seguida, as festas públicas dedicadas para as entidades da jurema sagrada.

que viveram pelas ruas de Recife, como mulheres livres e ‘da vida’, ou seja, que viviam livremente, mas que sofriam de amores, com muitos homens, decepções amorosas, e violência, embora pudessem estar com quem desejasse. Estas, sendo prostitutas ou não, viviam pelas noites, bares, cabarés. São entidades de festa e de poder, embora tragam também histórias de dores, de desamores e de violência. Estas entidades geralmente vestem roupas de cores vivas como vermelho, amarelo, saias com estampas de flores, também são vaidosas, arrumam o cabelo, se perfumam e se maquiam.

A festa era dedicada ao mestre de um padrinho de jurema, o dirigente da casa que, como juremeiro, exerce grande poder sobre seu pequeno terreiro situado no subúrbio de Paulista, Zona Metropolitana de Recife - PE. Mesmo sendo uma figura de poder em seu terreiro, como cidadão comum este vive em situação de desigualdade socioeconômica e simbólica, assim como também não representa o modelo patriarcal de sexualidade e de masculinidade vigentes. Por esta razão, os recortes de raça e de classe são importantes para pensar sobre esta festa e este padrinho que tem quase quarenta anos, é afro-descendente e gay.

Em geral as religiões condenam a homossexualidade e o travestismo como atos desviantes, pois rompem com os limites de categorias consideradas fundamentais para a experiência humana (DAVIES, 1997, p.39). No contexto da jurema do terreiro Xambá esta idéia de moralidade que refuta o homossexualismo por vezes está presente enquanto discurso. Segundo José, padrinho de jurema e também homossexual, por conta das fundadoras do terreiro Xambá, a homossexualidade era vista como “tabu”, pois “ninguém podia se expandir”. Se tinha a idéia, por parte das mais velhas de que “isso (homossexualismo) tem no vizinho. Na nossa casa não tem.” Grande parte das(os) suas(eus) adeptas(os) foi educada dentro do preceitos morais católicos que condenam ou recriminam o homossexualismo, o que não quer dizer que, na prática, as pessoas não vivessem sua sexualidade lésbica, gay ou bissexual, como é tão comum no povo-de-santo.

Religião e sexualidade, assim como, a constante preocupação da manutenção de regras morais que regulem esta última estão intimamente relacionadas. É importante perceber como a sexualidade no contexto religioso dialoga com a história. As religiões afro-brasileiras e afro-indígenas estão simbolicamente e socialmente à margem em relação às religiões hegemônicas. Estas demarcações morais se apresentam com maior flexibilidade, apesar da forte presença da moral católica que muitas vezes as permeia. Certa vez, o padrinho de jurema da minha narrativa me falou que era noivo de uma garota. Naquele momento não compreendi pois, falávamos sobre outro assunto. Depois, compreendi como é difícil assumir a homossexualidade, mesmo em terreiros de candomblé, ou xangô, em Pernambuco, um espaço religioso que em termos teológicos não condena a preferência sexual de suas/eus adeptas/os, mas que, contudo, a discriminação se revela no cotidiano religioso, através de piadas, a utilização de termos pejorativos como ‘veado’, ‘bicha’, etc, utilizados como sinônimo de homossexual. Compreendi também que, na posição de pesquisadora, eu estava sendo vista como uma referência externa que era, e que mesmo com o passar dos anos e meu envolvimento com o terreiro, ainda sou para muitas pessoas. Naquele momento eu era talvez de alguma importância especial, para transmitir o ‘discurso ideal’ ou a ‘imagem ideal’ do que é socialmente aceito para a cultura nordestina e brasileira em geral.

Nas casas de jurema dirigidas por pessoas que também pertencem ao terreiro Xambá não é permitida a mudança de roupas, o travestismo, mesmo que a pessoa em questão ‘receba’ uma entidade do sexo oposto, isso se aplica também aos orixás. Quando acontece de um homem ‘receber’ uma entidade feminina, este levanta a bainha da calça até o tornozelo, amarra a sua camisa até a cintura e geralmente coloca uma flor no cabelo, ou algum outro adereço feminino, e fuma cigarros como damas de cinema, segurando-os com as pontas dos dedos de uma maneira considerada extremamente feminina, assim como bebem taças de champanhe ou cerveja do mesmo modo. No caso da mulher receber uma entidade masculina,

esta prende a saia entre as pernas para que pareça que estão usando calça (pois as mulheres sempre usam saia nas obrigações e festas de jurema), coloca um chapéu masculino na cabeça e fuma seu charuto ou cachimbo de uma forma que é considerada masculinizada, pois ser um pouco mais desleixada e até grosseira, e toma cerveja ou cachaça da mesma maneira.

Nesse dia em seu pequeno terreiro havia um grande número de gays em volta, talvez mais até em relação às próprias mulheres, protagonistas regulares do culto da jurema em geral. Na festa, este juremeiro recebeu três visitas especiais: a de um amigo especial, a de seu mestre, a quem a festa era dedicada, e por fim, a da mestra de seu amigo. Este encontro foi consumado pela mudança de roupa, o transgênero, e tanto o mestre, quanto a mestra colocaram roupas apropriadas para a festa: ela como uma dama dos anos 50, maquiada e sempre com uma taça de champanhe à mão; ele com a pompa de terno de linho e de chapéu brancos. Ambas as entidades cantaram seus 'pontos', foram reverenciados pelas pessoas presentes com presentes, comidas, bebidas, música e dança. Por fim, declararam a importância que um tinha para o outro, tanto espiritual, como na 'matéria'. Este foi um momento de celebração, onde a música trouxe as entidades à festa para serem celebradas, e outras mestras e mestres das demais pessoas presentes também 'vieram' e 'puxaram' seus próprios 'pontos'.

Na festa em questão as entidades representaram o veículo legitimador do travestismo, da experiência do transgênero, do amor homoerótico, da mudança total de identidade e de sexo, onde o homossexualismo ganha poder, visibilidade e legitimação. Por outro lado, o homossexualismo não é representado diretamente pelas entidades, pois cada categoria tem dois sexos, e quando estas entidades vêm através da incorporação, não manifesta desejo por outra entidade do mesmo sexo. A entidade travestida é reverenciada como legítima, pois a 'matéria' já não é mais levada em consideração, mas sim, as entidades em si, que estão ali presentes, ou seja, se um homem 'recebe' uma mestra, a partir daquele

momento é a mestra que está presente, a identidade daquele homem passa a ser anulada, o mesmo ocorre se uma mulher ‘receber’ um mestre. Contudo, de qualquer maneira, o homossexualismo ganha poder, visibilidade e legitimação, quando um/a homem gay ou uma mulher lésbica recebe a entidade de sexo oposto, vivenciando uma inversão de papéis, na medida em que pessoas do mesmo sexo ‘recebem’ entidades de sexos diferentes, caso do mestre e da mestra da festa de jurema em questão.

Situações como a narrada nesta festa de mestre criam uma certa rejeição por parte de algumas pessoas. Alguns(as) filhas(os)-de-santo no Xambá afirmam não querer se envolver com o ‘lado’ da jurema, dentre várias razões, justificam este não desejo pela rejeição ao comportamento um tanto escatológico e declarado de muitos gays e lésbicas (sapatões) neste culto. Esta rejeição que não representa uma regra generalizada, mas que existe e é forte, reflete a marginalização em relação aos padrões hegemônicos preestabelecidos, sobretudo quando se relaciona com a idéia de autonomia religiosa, quando, por exemplo, nesta festa, especificamente, o travestismo foi permitido, representando um importante momento para a cerimônia. A questão central posta aqui consiste no poder em termos de políticas sexuais, que tanto a mestra, como o mestre dos protagonistas desta festa delegou a seus dois afilhados, os homens que os ‘receberam’. Falo poder no sentido de assumir pública e ritualmente a possibilidade do transgênero e também sobre o empoderamento religioso que faz com que as pessoas os procurem para se consultar, resolver problemas pessoais, profissionais, dar-lhes presentes como sinal de gratidão. Por fim, através de músicas e falas estes dois homens que na vida cotidiana encontram-se abaixo da linha do modelo que representa alto status na nossa sociedade, nos diversos aspectos, desde o de classe, por serem provenientes da classe econômica baixa na pirâmide das classes sociais, das de raça por serem afro-descendentes e das de gênero e sexualidade por serem homossexuais, tornaram-se extremamente empoderados.

8. Conclusões

A presente pesquisa abordou representações de feminino nas músicas, e *performances* das entidades femininas, assim como, das relações de gênero no universo religioso do culto da jurema do terreiro Xambá. É importante, no entanto, ressaltar que esta tese consiste num importante marco não somente profissional, mas também pessoal: ela é fruto de dez anos de pesquisa iniciada na parte dedicada aos *orixás* quando eu ainda era bolsista de iniciação científica em 1999, e fecha este ciclo com a parte da jurema, que começou há pouco mais de quatro anos atrás.

À época da supracitada pesquisa de iniciação científica o meu interesse pelo universo dos *orixás* era proporcional à minha ignorância sobre o tema: absoluta. Contudo, realizei pesquisa durante o mestrado sobre o repertório musical de Iansã e as filhas de Iansã neste mesmo terreiro, experiência que possibilitou um significativo estreitamento de laços com o povo-de-santo e com o universo dos *orixás* (ROSA, 2005). Por fim, a minha dissertação foi publicamente apresentada por Pai Ivo e pelo historiador e filho-de-santo Hildo Leal, ao povo-de-santo no final de um toque como o primeiro trabalho científico realizado sobre a casa. O cd rom da dissertação que produzi de forma independente passou a ser reproduzido e vendido pelo terreiro, sendo a verba revertida para a comunidade. O meu trabalho juntamente com os de ALVES (2007), COSTA (2005) e LEAL (2000) serviu como aporte para a aquisição de importantes títulos para esta casa que tem mais de 70 anos de

história desde Maria das Dores da Silva, a Maria Oyá e Severina Paraíso da Silva, a famosa Mãe Biu, suas duas ialorixás filhas de Iansã mais representativas. Atualmente o Xambá vive tempos políticos extremamente importantes, tendo sido recentemente tombado como Quilombo Urbano pela Fundação Palmares, além de ter um jovem e promissor grupo musical *Bongar*, coco do Xambá, que saindo do Portão do Gelo, subúrbio de Olinda, PE, viaja pelo Brasil fazendo shows e já tem dois CDs gravados, além do grupo de afoxé *Ilê Xambá*, também atuante na comunidade. Todas estas informações são importantes para contextualizar o meu universo de pesquisa.

Com o passar dos anos a minha relação com o terreiro, com as pessoas e com a religião mudou completamente. Neste percurso, fui levada a transitar do lado espiritual da ‘direita’, que na perspectiva do povo-de-santo é protagonizada pelos orixás (o lado africano), ao universo espiritual da ‘esquerda’ protagonizada pelas entidades da jurema (o lado majoritariamente brasileiro). Este trânsito despertou diversas questões, dentre elas, o fato de que as mulheres assumem papel de destaque no segundo, em relação ao contexto do terreiro especificamente. Além do terreiro Xambá, que realiza *obrigações* de jurema, oito *filhas-de-santo* (cujos orixás são todos femininos) são madrinhas de jurema, possuindo suas próprias casas para cultuar as entidades brasileiras deste culto. Desta forma, estas mulheres atuam como lideranças religiosas e musicais importantes e por esta razão, são as protagonistas desta pesquisa.

A partir desta constatação, uma das primeiras questões que emergiu foi por que as mesmas mulheres assumem papéis e possuem *performances* tão distintas em ambos os universos? Da mesma forma, o culto da jurema sempre era apontado pelo povo-de-santo como feminino e gay. Logo, um caminho para esta compreensão foi analisar as diversas faces do feminino representadas pelas entidades femininas, suas músicas, sonoridades e performances. Mas para uma perspectiva feminista, a análise do simbólico não faz sentido

sem a análise do cotidiano, da esfera humana, o que me levou a buscar o feminino na *práxis* da jurema, a atuação das madrinhas de jurema que, em sua maioria, são mulheres negras (heterossexuais, lésbicas ou bissexuais) e também dos homens gays que também são apontados como representantes do feminino na jurema, por conta da agência de suas entidades femininas.

A tese apresentou sete capítulos a começar pelo prólogo, onde introduzo o meu objeto de pesquisa: a jurema sagrada, depois da abordagem teórico-metodológica e da etnografia religiosa e musical e por fim, da estrutura da tese; Em seguida, no 2º capítulo situo o meu lugar de fala, considerando os aportes feministas de produção de conhecimento “situado” (HARAWAY, 1988) e da pesquisa enquanto experiência social e projeto político. A partir desta primeira fala, partimos então para o universo da jurema, discutindo alguns dos seus princípios teológicos estruturantes tais como os idiomas de morte que conferem uma historicidade às entidades femininas e que certamente ajudaram na compreensão de suas músicas e performances, dos princípios de direita e esquerda em seus antagonismos e trânsitos. Por fim, foi fundamental pensar sobre o culto como parte de um universo religioso contemporâneo amplo que dá respostas práticas a diversas indagações existenciais e problemas de ordem prática. Embora a religião seja erroneamente relegada ao plano do privado (ASAD, 1993), esta não somente reproduz como também cria e legitima as assimetrias presentes nas esferas sociais, econômicas e políticas que muitas vezes naturalizam as diferenças sexuais entre homens e mulheres, criando um sistema binário que hierarquiza estas diferenças. Por outro lado, o campo religioso da jurema também possibilita inversões e transgressões que põem em xeque este binarismo, reformulando estas hierarquizações.

Após discutir sobre o culto da jurema de forma geral, foi importante situar este culto praticado no terreiro Xambá, num universo protagonizado por mulheres negras enquanto alteridades históricas (SEGATO, 2002) que sofreram com perseguições policiais que

chegaram a fechar o terreiro na década de 30, além do racismo e das desigualdades sociais que se perpetuam até os dias de hoje. Nesta parte foi abordada desde a história do terreiro até o contexto político atual que engloba políticas culturais onde orixás e jurema estão presentes. O universo da jurema torna-se uma das referências profanas de maior importância para o terreiro através do coco do Xambá, realizado no dia 29.06, aniversário de Mãe Biu que é comemorado há mais de 40 anos, e, sem dúvida, da atuação do grupo Bongar. Por outro lado, a jurema enquanto prática religiosa é restrita ao povo-de-santo.

A partir da contextualização da jurema e do terreiro, seguimos para a análise sobre a música do divino e do humano, compreendendo sonoridades, *performances* e falas sobre os diversos aspectos relacionados a estas duas esferas. Foram apresentadas transcrições e análises musicais, roteiros de escuta, fotografias e ilustrações referente às entidades femininas, assim como falas das(os) juremeiras(os) sobre os diversos aspectos do culto e da música e também de suas relações de gênero e de poder. Todos estes fatores foram importantes para compor uma etnografia musical do feminino no culto da jurema no terreiro Xambá e casas ligadas e este, elaborando desta forma, uma reflexão sobre estas múltiplas possibilidades de feminino do divino sem perder de vista o humano.

As conclusões obtidas até aqui consideram a presença de diversas faces do feminino tanto na esfera divina, como na esfera humana. Em relação ao divino, foram analisadas as quatro categorias das entidades religiosas (caboclas, pretas-velhas, mestras e pombagiras), além da categoria interseccional das ciganas, como narrativas do divino que possuem características teológicas, musicais e performáticas específicas que foram discutidas. As categorias de gênero, raça/etnia, sexualidade, geração e classe na suas interseccionalidades foram fundamentais para fornecer desde representações de um feminino infantil, indígena e assexuado das caboclinhas “meninas” e “protetoras da jurema”, às hipersexualizadas pombagiras, consideradas como exu-fêmeas, “rainha do candomblé”, “mulher de cabaré” ou

até mesmo “mulher de Lúcifer”. Em relação ao humano, foram analisadas as relações de gênero e poder que envolvem, sobretudo, as mulheres no universo religioso da jurema do terreiro Xambá, onde a atuação musical das madrinhas de jurema consiste no fato de que são detentoras não somente do conhecimento da “ciência” da jurema, como do extenso repertório musical das entidades. A idéia foi traçar um panorama geral sobre música enquanto narrativa do divino e do humano, mostrando como essas narrativas “soam”, quais suas estruturas e discursos, assim como, as narrativas são construídas cotidianamente por uma maioria de mulheres negras que se empoderam num universo de “anti-heróis”, estigmatizado e marginalizado pelos discursos da elite branca.

Outro ponto importante versa sobre a existência de mulheres *ogãs* presentes neste universo. Estas dizem se identificar, sobretudo, com referências masculinas (a músicas das entidades masculinas, por exemplo) assim como, sendo apontadas como lésbicas pela comunidade, o que, por um lado, lhes confere uma inserção no universo masculino dos *ogãs*, por outro lado, lhes confere uma invisibilidade que não goza da popularidade das *performances* dos homens gays com suas entidades femininas, questão já apontada por outras autoras (SEGATO, 1995; BIRMAN, 2005). Este é um ponto importante que ficou sem ser aprofundado: as representações do masculino e a atuação/invisibilidade das mulheres lésbicas no universo religioso e musical da jurema, assim como, dos homens heterossexuais que também estão presentes no culto. A partir da premissa feminista de que “o pessoal é político”, outra percepção importante é que as agências do feminino atuam enquanto representações arquetípicas que reelaboram as relações de gênero, constroem também estratégias de empoderamento e de políticas sexuais que invertem a ordem de gênero e que transformam a realidade nas relações cotidianas.

Por fim, este trabalho espera contribuir para a compreensão do culto da jurema do universo do terreiro Xambá, e de suas músicas e *performances* no feminino. Desta forma, estaria:

1. Visibilizando um culto religioso que não é muito popular como tema de pesquisa. Enquanto inúmeras pesquisas são realizadas sobre o culto aos orixás e sua música, sobretudo do candomblé Ketu baiano e seus idiomas de pureza (MATORY, 2005), poucas pesquisas são feitas sobre a jurema e sua música. Socialmente ainda hoje a jurema é estigmatizada como “catimbó” num sentido pejorativo ou “baixa magia”, sendo comumente apontada como espaço feminino por excelência que faz “amarração” feita pelas entidades mestras que lidam com questões do amor, também um espaço protagonizados por “sapatões” e “veados”, considerados “sujeitos abjetos” e marginais (BUTLER, 1999). Além das próprias mulheres, muitas vezes em situação de desigualdades e assimetrias de gênero (incluindo também algumas das entidades espirituais como algumas mestras que foram prostitutas e sofreram violência, algumas tendo inclusive sido brutalmente assassinadas), acredito que ao colocar estes ‘outros’ sujeitos como protagonistas a pesquisa coloca também reflexões e críticas a respeito destas assimetrias.

2. Mostrando como o universo da jurema é rico e complexo, com princípios teológicos que lidam com questões de ordem prática e existencial profundas, que tem diferentes entidades espirituais, cada uma com sonoridades, pontos cantados, discursos, agências, coreografias e performances específicas. Sendo a jurema extremamente integrada ao contexto contemporâneo das cidades. A presença deste culto num terreiro de xangô, de culto aos orixás consiste nesta integração. Ainda que o *Ilê Axé Oyá Meguê* por vezes compartilhe do “idioma de pureza” com demais terreiros Ketu, dentro do contexto de políticas públicas para estas comunidades, por outro lado, não abandona a prática da jurema, visto que direita e esquerda são duas faces de uma mesma moeda.

9. BIBLIOGRAFIA

ABU-LUGHOD, Lila. "Can There Be A Feminist Ethnography". In: *Women and Performance: A Journal of Feminist Theory*, 1989. Pp. 7-27.

AGUIRRE, Luiz Pérez. *La condición femenina*. Montevideo, Uruguay: Ediciones Trilce, 1995.

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 2ª Ed. Recife: FJN, Ed. Massagana, 2001.

ALVARENGA, Oneyda. *Catimbó*. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1949.

_____. *Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1950.

ALVES, Rubem. *O que é religião*. 4ª edição. São Paulo: Loyola, 1999.

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

ANZÁLDUA, Glória. "La conciencia mestiza/ Rumo a uma nova conciencia." Tradução de LIMA, Ana Cecília Acioli. In: *Revista Estudos Feministas*, 13(3). Set-dez. Florianópolis: UFSC, 2005. Pp. 704-719.

ARAÚJO, Samuel et all. "A violência como conceito na pesquisa musical; reflexões sobre uma experiência dialógica na Maré, Rio de Janeiro." In: *Revista Transcultural de Música. Transcultural Music Review*. Vol. 10, 2006. ISSN:1697-0101. Pp. 1-28.

ASAD, Talal. *Genealogies of Religion: Discipline and Reasons of Power in Christianity and Islam*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1993.

ASKEW, Kelly. *Performing the Nation: Swahili Music and Cultural Politics in Tanzania*. Chicago: University of Chicago Press, 2002. .

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

_____. "Os mestres da Jurema: Culto da Jurema em terreiros de Umbanda no interior do nordeste." In *Encantaria Brasileira: o livro dos mestres, caboclos e encantados*. Reginaldo Prandi (org.). Rio de Janeiro: Pallas, 2001. Pp. 182-215.

ÁVILA, Maria Betânia. Feminismo, cidadania e transformação social. In: *Textos e imagens do feminismo. Mulheres construindo igualdade*. ÁVILA, M. B. (org.). Recife: SOS Corpo, Gênero e Cidadania, 2001. Pp. 15-61.

AZERÊDO, Sandra. “Teorizando sobre gênero e relações raciais.” In: *Revista Estudos Feministas*. No Especial, 2º semestre, 1994. Pp. 203-216.

BAIROS, Luiza. “Nossos feminismos revisitados”. In: *Revista Estudos Feministas*. Vol. 3, No 2, 1995. Pp. 458-463.

BARBARA, Rosamaria *A dança das Aiabás: dança, corpo e cotidiano das mulheres de candomblé*. Tese em sociologia: USP, 2002.

BASTIDE, Roger. “Catimbó.” In: *Encantaria Brasileira: o livro dos mestres, caboclos e encantados*. PRANDI, Reginaldo (org.). Rio de Janeiro: Pallas, 2001. Pp.146-159.

_____. *Imagens do Nordeste Místico em Branco e Preto*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1945.

BAUMAN, Richard “Verbal Art as Performance”. Source: *American Anthropologist*, New Series, Vol. 77, No. 2 (Jun., 1975), pp. 290-311 Published by: Blackwell Publishing on behalf of the American Anthropological Association Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/674535>.

BAUMAN, Richard; BRIGGS, Charles L. *Voices of Modernity: Language, Ideologies and the Politics of Inequality*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo*. Tradução de Sérgio Millet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

BÉHAGUE, Gerard. “Expressões Musicais do Pluralismo Religioso Afro-baiano: a negociação de identidade.” In: *Brasília*, 1999a (jan.). Pp. 40-47.

_____. “A Etnomusicologia Latino-Americana: Algumas reflexões sobre sua ideologia, história, contribuições e problemática”. In: *Anais do segundo simpósio Latino-Americano de Musicologia*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1999. Pp. 41-99.

_____. “Patterns of Candomblé Music Performance: An Afro-Brazilian Religious Setting.” In *Performance Practice: Ethnomusicological Perspectives*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1984. Pp. 222-254.

BENTO, Berenice. *O que é transsexualidade*. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 2008.

_____. *A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2006. Pp. 11-18.

BERGER, Helen A. *Witchcraft and the domination of women: the English witch trials reconsidered*. Tese de doutorado em sociologia. New York: New York University, 1983.

BERGER, Peter. “A dessecularização do mundo: uma visão global”. In: *Revista Religião e Sociedade*. Vol. 21 (no 1). Rio de Janeiro, 2000. Pp.: 9-24.

BERNARDO, Teresinha. “O candomblé e o poder feminino.” In: *Revista de Estudos da Religião*. Nº 2. ISSN 1677-1222. São Paulo: PUC, 2005. Pp. 1-21.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: ed. UFMG, 2001.

- BIRMAN, Patrícia. “Transas e transe: sexo e gênero nos cultos afro-brasileiros, um sobrevôo.” In: *Revista Estudos Feministas*. Vol. 13, n. 2 (maio-agosto). Florianópolis: UFSC, 2005. Pp. 403-414.
- _____. *Fazer estilo criando gêneros: estudo sobre a construção religiosa da possessão e da diferença de gêneros em terreiros de umbanda e candomblé no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.
- BLACKING, John. “The Study of Man as Music-Maker.” In: *The Performing Art Music and Dance*. BLACKING, John; KEALIINOHOMOKU, Joann W. (Eds.). New York: Mouton Publishers, 1979.
- _____. *How Musical is Man?* 2a ed. Washington: University of Washington Press, 1974.
- BLACKWELL, Maylei; NABER, Nadine. “Interseccionalidade em uma era de globalização: as implicações da conferência mundial contra o racismo para práticas feministas transnacionais.” In: *Revista Estudos Feministas*. Tradução de Tradução Susana Bornéo Funck. Revisão de Luiza Bairros. No 1. Florianópolis: UFSC, 2001. Pp. 189-198.
- BORGES, Mackely Ribeiro. *Gira de escravos: a música dos exus e pombagiras no centro umbandista Rei de Bizara*. Dissertação de mestrado em etnomusicologia. Salvador: UFBA, 2006.
- BORNSTEIN, Kate. *Gender Outlaw: on men, women, and the rest of us*. New York: Routledge, 1994.
- BOSWELL, John. “Concepts, Experience, and Sexuality”. In *Que(e)rying Religion: a critical anthology*. COMSTOCK, Gary David and HENKING, Susan E. (eds.). New York: Library of Congress, 1997. Pp. 116-117.
- BRAGA, Júlio. *Na Gamela do Feitiço: repressão e resistência nos candomblés da Bahia*. Salvador: EDUFBA, 1995.
- BRAGA, Reginaldo Gil. *Batuque Jêje-Ijexá em Porto Alegre: a música no culto aos orixás*. Porto Alegre: FUMPROARTE, 1998.
- BRANDÃO, Maria do Carmo; RIOS, Luis Felipe. “O catimbó-jurema do Recife.” In: PRANDI, Reginaldo (org.). *Encantaria Brasileira: o livro dos mestres, caboclos e encantados*. Rio de Janeiro: Pallas, 2001. p. 160-181.
- BRANDES, Edda. “The Role of the Female Ethnomusicologist in the Field: Experiences in Traditional Algerian Communities”. In *The World of Music* 33(2), 1991.Pp. 35-49.
- BRETT, Philip; WOOD, Elizabeth. “Lesbian and Gay Music”. In: *Queering The Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*. BRETT, Philip; WOOD, Elizabeth; THOMAS, Gary C. (eds.). 2a ed. New York: Routledge, 2006. Pp. 351-389.
- BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BUTLER, Judith. “Sexual politics, torture, and secular time.” In: *The British Journal of Sociology*. Volume, 59, Issue 1. 2008. Pp. 1-23.
- _____. *Undoing Gender*. New York: Routledge, 2004
- _____. “Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo””. In: LOURO, Guacira Lopes. *O corpo educado, pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. Pp. 153-172. (tradução do capítulo introdutório de “*Bodies that Matter*”).
- _____. *Bodies that Matter: On the Discursive limits of “sex”*. New York and London: Routledge, 1993.
- CACCIATORE, Olga Gudolle. *Dicionário de Cultos Afro-Brasileiros: Com a indicação da origem das palavras*. 3a ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.

CANCLINI, Nestor García. "Noticias recientes sobre la hibridación. In: *Revista Transcultural de Música / Transcultural Music Review*. No 7 (2003). ISSN:1697-0101. Pp. 1-12.

_____. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp, 1998.

CARBY, Hazel V. "White Women Listen!: Black Feminism and the Boundaries of Sisterhood". In: *Black British Cultural Studies: a Reader*. BAKER, Houston; DIAWARA, Martha (eds.); LINDENBERG, Ruth (eds.). Chicago: University of Chicago Press, 1996. Pp. 61- 86.

CARLINI, Álvaro. *Cachimbo e maracá: o catimbó da Missão (1938). Centenário de nascimento de Mário de Andrade*. SP: Centro Cultural SP, 1993.

CARNEIRO, Edison. *Religiões Negras: Notas de etnografia religiosa. Negros Bantos: Notas de etnografia religiosa e de folclore*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

_____. *A linguagem popular da Bahia*. Salvador : Secretaria da Educação, 1951.

CARNEIRO, Henrique. S.v. "jurema". In: *Pequena Enciclopédia da história das drogas e bebidas: histórias e curiosidades sobre as mais variadas drogas e bebidas*. RJ: Elsevier, 2005. Pp. 121-123.

CARNEIRO, Sueli. "Identidade feminina." In: *Mulher Brasileira é assim*. SAFFIOTI, Heleieth; MUÑOZ-VARGAS, Monica (orgs.) . Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1994. Pp. 187-194.

CARVALHO, José Jorge de. "Estéticas de la opacidad y la transparência: Música, mito y ritual en el culto shangó y en la tradición erudita occidental." In: *Revista Transcultural de Música/ Transcultural Music Review* #6 (2002) ISSN:1697-0101.

_____. "O olhar etnográfico e a voz subalterna." In: www.unb.br/ics/dan/serie261empdf.pdf. 2001. Pp. 2-30.

_____. "Jurema". In: *Diversidade Religiosa no Brasil*. LANDIM, Leilah (org.). Rio de Janeiro – ISER, 1990. Pp. 131-145.

CARVALHO, José Jorge de.; SEGATO, Rita Laura. "Sistemas abertos e territórios fechados: para uma nova compreensão das interfaces entre música e identidades sociais". Material não-publicado, 1994. 11 pp.

CASCUDO, Luís Câmara. *Meleagro: depoimento e pesquisa sobre a magia branca no Brasil*. Rio de Janeiro: Agir, 1951.

CASTELLANOS, Gabriela. "Género, poder e posmodernidad: Facia um feminismo de la solidaridad". In: *Desde las orillas de la política. Género e poder en América Latina*. LUNA, Lola; VILANOVA, Mercedes (comps.). Barcelona: Seminário Interdisciplinar Mujeres y Sociedad/ Universidad de Barcelona, 1996. Pp. 21-48.

CASTILLO CASTILLO, Concepción. "Sobre las mujeres el "más allá"". In: *Mujeres y Sociedad Islámica: Una Visión Plural*. CALERO SECALL, María Isabel (coord.). In: *Atenea, Estudios sobre las Mujer*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2005. Pp.. 21-40.

CHAKRABARTY, Dipesh. *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e Resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. 6ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1996.

COBO, Rosa. "El declive de la Posmodernidad. Falta de pausabilidad Del feminismo posmoderno." In: *Revista de Estudios de la Mujer*. La Aljaba. Segunda época. Vol. VII, Buenos Aires: Universidad de Lujan, 2002. Pp. 59-77.

COMBES, Danièle HAICAULT, Monique. "Produção e Reprodução: relações sociais de sexos e de classes." In: *O sexo do trabalho*. KARTCHEVSKY, André et alii. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986. Pp. 155-173.

CORRÊA, Mariza. *Antropólogas e Antropologia*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

COSTA, Ana Alice. "O movimento feminista no Brasil: dinâmicas de uma intervenção política." In: *Revista Gênero*. Vol. 5, nº 2. Niterói: NUTEG/UFF, 2005. P. 09-35.

_____. "A construção do pensamento feminista sobre o "não-poder" das mulheres". In: *As donas no poder: Mulher e política na Bahia*. Salvador: NEIM/UFBA, 1998. Cap. I, p. 19-46.

COSTA LIMA, Vivaldo da. "Nações de Candomblé." *Encontro de Nações-de-candomblé, Salvador 1.6.81 a 5.6.81*. Série Estudos e Documentos 10. Salvador: Ianamá e Centro Editorial e Didático da UFBA, 1984. 11-26.

COSTA, Sueli Gomes. "Movimentos feministas, feminismos." In: *Revista Estudos Feministas*, vol. 12. Florianópolis: UFSC, 2004. Pp. 23-36.

COSTA, Valéria Gomes. *Nos arrabaldes da cidade: práticas de apropriação e estruturação dos espaços no subúrbio do Recife pelo Terreiro Santa Bárbara – Nação Xambá (1950-1992)*. Dissertação (Mestrado em História). Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2006.

CRENSHAW WILLIAMS, Kimberlé. "Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color". In: *The Public Nature of Private Violence*. FINEMAN, Martha Albertson; MYKITIUK, Rixanne (eds). New York: Routledge, 1994. Pp. 93-118.

CUSICK, Suzanne. "On a Lesbian Relationship with Music: A Serious Effort Not to Think Straight." In: *Queering The Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*. BRETT, Philip; WOOD, Elizabeth; THOMAS, Gary C. (eds.). 2a ed. New York: Routledge, 2006. Pp. 205-34.

DAHLERUP, Drude. "Conceptos confusos. Realidad cobfusa: uma discusión teórica sobre el Estado patriarcal." In: *Las mujeres y el Estado*. SASSOON, Anne (org). Madrid: Vindicación Feminista. 1987. Pp. 111-150.

DA MATTA, Roberto. "O ofício de Etnólogo ou como ter 'Anthropological blues'". In: *A Aventura Sociológica*. NUNES, Edson de Oliveira (org.). Rio de Janeiro: Zahar, 1978. Pp. 23-35.

DANTAS, Beatriz Góis. *Vovó nagô e papai branco: usos e abusos da África no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DAVIES, Christie. "Religious Boundaries and Sexual Moralities". In *Que(e)rying Religion: a critical anthology*. Comstock, Gary David and Henking, Susan E. (eds.). New York: Library of Congress, 1997. Pp. 39-60.

DAVIS, Angela. *Women, Culture & Politics*. New York: Vintage Books, 1990.

DE LANDA, Manuel. 2006. *A New Philosophy of Society, Assemblage Theory and Social Complexity*. Great Britan: Continuum.

- DE LAURETIS, Teresa. "A tecnologia do gênero". In: *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. HOLLANDA, H. (org.). Rio de Janeiro: Rocco, 1994. Pp. 206-242.
- DOUGLAS, Mary. *Purity and Danger: An analysis of concepts of pollution and taboo*. New York: Praeger Publishers, 1970.
- EISENSTEIN, Zillah. Lo público de las mujeres y la búsqueda de nuevas democracias. In: *Debate Feminista*, Ano 8, vol. 7. México, 1997. Pp. 198-243.
- _____. "Hacia el desarrollo de una teoría de patriarcado capitalista y el feminismo socialista." In: *Patriarcado Capitalista y Feminismo Socialista*. Mexico, D.F.: Siglo XXI, 1980. Pp. 15-47.
- ELLINGSON, Ter. "Transcription". In *Ethnomusicology: an introduction*. Helen Myers (ed.). New York: W. W. Norton, 1992. Pp. 110-152.
- ENGELS, Friedrich. *A Origem da Família, da propriedade privada e do Estado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.
- EVANS-PRITCHARD, E. E. *Bruxarias, Oráculos e Magia entre os Azande*. RJ: Zahar, 1978.
- FELD, Steven. *Sound and Sentiment: birds, weeping, poetics, and song in kaluli expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.
- FERNANDES, Gonçalves. *O Sincretismo Religioso no Brasil: Seitas, cultos, cerimônias & práticas religiosas e mágico-curativas entre as populações brasileiras*. São Paulo: Editora Guaíra, 1941.
- _____. *Xangôs do Nordeste: Investigações sobre os cultos negro-fetichistas do Recife*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1937.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da Língua Portuguesa*. 3ª edição revista e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. s.v. "juremeiro", s.v. "catimbó", s.v. "feitiço", s.v. "feitiçaria" e s.v. "bruxaria".
- FIRESTONE, Shulamith. *A Dialética do Sexo: um manifesto da Revolução Feminista*. Tradução de Vera Regina Rebelo Terra. Coleção de bolso. (publicado originalmente em New York, por Bartam, 1970). Rio de Janeiro: Editorial Labor do Brasil, 1976.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 19ª ed. São Paulo: Edições Graal, 2004.
- _____. "The Subject and Power". In: *Power*. Faubion, James D. (ed.). New York: The New Press, 1992. Pp. 326-348.
- _____. *The History of Sexuality. Volume 2: The Use of Pleasure*. New York: Vintage, 1990.
- _____. *The History of Sexuality. Vol. 3: The Care of the Self*. New York: Vintage, 1988.
- _____. *The History of Sexuality. Volume I: An Introduction*. trans. Robert Hurley. New York: Vintage Books, 1980.
- FREIRE, Paulo. "Criando Métodos de Pesquisa Alternativa: aprendendo a fazê-la melhor através da ação." In: *Pesquisa Participante*. BRANDÃO, Carlos Rodrigues. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- FRIGERIO, Alejandro. "Política y Drama em el Trance de Posesión em Argentina". In: *Horizontes Antropológicos: Religiões Afro-Americanas*. Ano 1, nº 3. Revista Temática Semestral. ORO, Ari Pedro (org.) Porto Alegre: UFRGS, 1995. Pp. 39-56.
- FRISBIE, Charlotte J. "Women and the Society for Ethnomusicology: Roles and Contributions from Formation through Incorporation (1952/53 – 1961)." In *Comparative Musicology and Anthropology of*

Music: essays on the history of ethnomusicology. NETTL, Bruno; BOHLMAN, Philip V. Chicago: The University of Chicago Press, 1991. Pp. 244-265.

FRITH, Simon “What is Bad Music?” In *Bad Music: The Music We Love to Hate*. WASHBURNE, Christopher; DERNO, Maiken. New York: Routledge, 2004. Pp. 15-35.

GARCIA, Sonia Maria Chada. *A música dos caboclos nos candomblés baianos*. Série Fundação Gregório de Mattos. Salvador: EDUFBA, 2006.

_____. *Um repertório musical no seio do culto aos orixás, em Salvador – BA*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Música – Etnomusicologia. UFBA. Salvador, 2001.

RUBIN, Gayle. “The traffic in Women: Notes on the ‘Political Economy of Sex’”. In: *Toward and Anthropology of Women*. R. Reiter (ed.). New York: Monthly Review Press, 1976. Pp. 105-151.

GEERTZ, Clifford. *O Saber Local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. 5ª edição. Petrópolis: Vozes, 2002.

_____. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GILROY, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2000.

GOMES ZORDAN, Paola Basso Menna. “Bruxas: figuras de poder”. In: *Revista Estudos Feministas*. Vol. 13 (2). Florianópolis: UFSC, 2005. Pp. 331-341.

GREGORY, Steven. *Santeria in New York City : A Study in Cultural Resistance*. New York : Garland Publishing, 1999.

GROSZ, Elizabeth. *The Nick of Time: Politics, Evolution, and the Untimely*. Durham: Duke University Press, 2004.

_____. *Space, Time and Perversion: Essays on the Politics of Bodies*. New York: Routledge, 1995.

_____. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Indianapolis: Indiana University Press, 1994.

GUILLAUMIN, Colette. *Racism, Sexism, power, and ideology*. New York: Routledge, 1995.

HALERSTAM, Judith. “Unlosing Brandon: Brando Teena, Billy Tipton, and Transgender Biography”. In a *Queer Time and Place: Transgender Bodies Subculture Lives*. New York: NYU Press, 2005. Pp. 47-75.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HALPERIN, David M. *How to do the History of Homosexuality*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.

HANNA, Judith Lynne. *Dança, sexo e gênero: signos de identidade, dominação, desafio e desejo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

HARAWAY, Donna. “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective”. Source: *Feminist Studies*, Vol. 14, No. 3 (Autumn, 1988), pp. 575-599 Published by: Feminist Studies, Inc. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/3178066> Accessed: 15/10/2008 03:08.

HARDING, Sandra. "Gênero, democracia e filosofia da ciência". In: *Revista Eletrônica de Comunicação Informação & Inovação em Saúde*. RECIIS – R. Eletr. de Com. Inf. Inov. Saúde. Rio de Janeiro, v.1, n.1, p.163-168, jan.-jun., 2007.

_____. "El feminismo, la ciencia y las críticas anti-iluministas." In: *Nuevas Direcciones*. NAVARRO, Marysa e STIMPSON, Catharine (orgs.). Buenos Aires: FCE, 2001. Pp. 107-139.

HERNDON, Marcia. Epilogue: "The Place of Gender within Complex, Dynamic Musical Systems." In: *Music and Gender*. MOISALA, Pirkko and DIAMOND, Beverley (eds.). Chicago: University of Illinois Press, 2000. Introduction, p. 347-359.

HILL, Patricia Collins. "Distinguishing Features of Black Feminist Thought". In: *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. 2a ed. New York: Routledge, 2000. Pp. 21-43.

HIGGINS JR., Chester. *Feeling The Spirit: Searching the World for the People of Africa*. New York: Bantam Books, 1994.

HIRSCHKIND, Charles. *The ethical soundscape. Cassette Sermons and Islamic Counterpublics*. New York: Columbia University Press, 2006.

HIRSCHKIND, Charles; MAHMOOD, Saba. "Feminism, the Taliban and the Politics of Counter-Insurgency". In *Anthropological Quarterly* 75, Spring 2002. Pp. 339-354.

HISAMA, Ellie M. "Feminist Music Theory into the Millennium: A Personal History Author(s)": Source: *Signs*, Vol. 25, No. 4, Feminisms at a Millennium (Summer, 2000). Pp. 1287-1291. Published by: The University of Chicago Press Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/3175529>.

http://www.geocities.com/girl_ilga/textos/pensamentohetero.htm. Pp. 1-5.

HORNBOSTEL, Erich M. von; SACHS, Curt. "Classification of musical instruments." In: *Ethnomusicology: An Introduction*. MYERS, Helen (ed.). New York: WW. Norton & Company, 1995. Pp. 444-461.

HOUAISS . Dicionário Eletrônico Da Língua Portuguesa 1.0. 2001.

IRIGARAY, Luce. In *Key Writings*. IRIGARAY, Luce (ed.). New York: Continuum, 2004.

Democracy begins between two. New York: Routledge, 2001a.

_____. *To be Two*. Translated by Monique M. Rhodes and Marco F. Cocito-Monoc. New York: Routledge, 2001b.

KIMBERLIN, Cynthia Tse. "What Am I To Be?: Female, Male, Neuter, Invisible... Gender Roles and Ethnomusicological Field Work in Africa". In *The World of Music* 33 (2), 1991. Pp. 14-33.

KOESTENBAUM, Wayne. "Queering the Pitch: A Posy of Definitions and Impersonations". In: *Queering The Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*. BRETT, Philip; WOOD, Elizabeth; THOMAS, Gary C. (eds.). 2a ed. New York: Routledge, 2006. Pp. 1-5.

KOSKOFF, Ellen. "Gender, Power and Music." In *The Musical Women: An International Perspective*. ZAIMONT, Judith Lang (ed.). Vol. III – 1986-1990. New York: Greenwood Press, 1991/ Pp. 769-788.

KRISTEVA, Julia. *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia University Press, 1984.

KUBIK, Gerhard. "Pesquisa musical africana dos dois lados do Atlântico: algumas experiências e reflexões pessoais." In: *Revista USP*. Março/abril/maio. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008. Pp. 90-97.

_____. “O intercâmbio cultural entre Angola e Portugal no domínio da música desde o século XVI.” In *Portugal e o mundo: o encontro de culturas na música*. CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan (ed.). Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997. Pp. 381-405.

LAGARDE, Marcela. *Genero y Poderes*. Heredia, Costa Rica: Instituto de Estudios de la Mujer. Universidad Nacional Autónoma, 1994.

LANDES, Ruth. *A cidade das mulheres*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2002.

LAPLANTINE, François. *Aprender Antropologia*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

LAQUEUR, Thomas. *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1990.

LEAL, Hildo. *Cartilha da Nação Xambá*. Recife: S/E, 2000.

LEÓN, Magdalena. “Empoderamiento: relaciones de las mujeres con el poder.” In: *Revista Estudos Feministas*, vol. 8, nº 2. Florianópolis: UFSC. Pp. 143-166.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. Traduzido por Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LIMA, Marileide Alves de. *Chão batido coco pisado: a contribuição do povo xambá à cultura pernambucana*. Monografia em Jornalismo Cultural. Recife: UNICAP, 2005.

LIMA, Vivaldo da Costa. “O conceito de Nação nos candomblés da Bahia.” In: *Afro-Ásia* 12, (jun.), Salvador, 1976. Pp. 65-90.

LINS, Fernando Antônio Domingos. *Um Retorno aos Estudos de Transe e Doença Mental nos Cultos afro-brasileiros*. Dissertação em Antropologia. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1992.

LOMNITZ-ADLER, Claudio. *Death and the Idea of México*. New York: Zone Books, 2005.

LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

LÜHNING, Angela. “Etnomusicologia brasileira como etnomusicologia participativa: inquietudes em relação às músicas brasileiras.” In: *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. TUGNY, Rosângela Pereira de; QUEIROZ, Rubem Caixeta de. (Org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. Pp. 37-55.

_____. “Música no candomblé da Bahia: cânticos para dançar”. In *Anais do IV Simpósio Latino-Americano de Musicologia*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2001. Pp. 111-131.

_____. “ ‘Acabe com este santo, Pedrito vem aí.’: Mito e realidade da perseguição policial ao candomblé baiano entre 1920 e 1942”. In *Revista USP* 28, 1996 (dez.-fev.). Pp. 195-220.

_____. “Métodos de Trabalho na etnomusicologia: Reflexões em volta de experiências pessoais”. *Revista de Ciências Sociais* XXII (1/2), 1991. Pp. 105-126.

_____. “Música: coração do candomblé”. *Revista USP*, 1990b (set.-nov.). Pp. 115-125.

_____. *A Música no candomblé Nagô-ketu: estudos sobre a música afro-brasileira em Salvador – Bahia*. Tese de Doutorado em etnomusicologia. Universidade Livre de Berlim. Tradução de Raul Oliveira. Material não publicado. Salvador, 1990.

LUZURIAGA, José Martín Desmaras. *Jurema e cura*. Dissertação de mestrado em Ciências Sociais. Recife: UFPE, 2001.

- MACHADO, Roberto. "Por uma genealogia do poder". *Microfísica do poder*. MACHADO, Roberto (org.). 19ª ed. São Paulo: Edições Graal, 2004. Introdução, vii-xxiii.
- MACKINNON, Catharine A. "Crítica feminista de Marx e Engels" In: *Hacia una teoría feminista del Estado*. Madrid: Cátedra, 1995. Pp. 43-81.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. "Xamanismo urbano e a religiosidade contemporânea." In: *Religião e Sociedade*. Vol. 20. No 2. Rio de Janeiro, 1999. Pp. 113-140. www.scielo.com
- MALUF, Sônia Weidner. "Gênero, poder feminino e narrativas de bruxaria". In: *Entre a virtude e o pecado*. COSTA, Albertina de Oliveira; BRUSCHINI, Cristina (orgs.). Rio de Janeiro: Ed. Rosa dos Tempos, 1992. Pp. 191-212.
- MARÍN, Manuela. "Cercanas a Dios: La religiosidad de las mujeres en algunas sociedades islámicas pre-modernas". In: *Mujeres y Sociedad Islámica: Una Visión Plural*. Calero Secall, María Isabel (coord.). Atenea, Estudios sobre las Mujer. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga. 2004. Pp. 43-64.
- MARIZ, Cecília Loreto. "Secularização e dessecularização: comentários a um texto de Peter Berger". In: *Religião e Sociedade*. Rio de Janeiro, 21(1): 25-39, 2000.
- MARQUES, Siomara Aparecida. "O sujeito sociológico e a crítica feminista". In: *Gênero, Cultura e Poder*. LISBOA, Maria Regina Azevedo; MALUF, Sônia Weidner (orgs.). Florianópolis: Ed. Mulheres, 2004. Pp. 83-89.
- MARTIN, Emily. *A mulher no corpo: uma análise cultural da reprodução*. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.
- _____. *Flexible Bodies: Tracking Immunity in American Culture – From the Days of Pólio to the Age of AIDS*. Boston: Beacon Press, 1994.
- MATORY, James Lorand. *Black Atlantic Religion: tradition, transnationalism, and matriarchy in the afro-Brazilian Candomblé*. New Jersey: Princeton University Press, 2005a.
- _____. *Sex and The Empire That Is No More: Gender And The Politics Of Metaphor In Oyo Yoruba Religion*. New York: Berghahn Books, 2005b.
- MAUÉS, Raymundo Heraldo; VILLACORTA, Gisela Macambira. "Pajelança e encantaria amazônica." In: *Encantaria Brasileira: o livro dos mestres, caboclos e encantados*. PRANDI, Reginaldo (org.). Rio de Janeiro: Pallas, 2001. Pp. 11-58.
- MCCLARY, Susan. "Constructions of Subjectivity in Schubert's Music". In: *Queering The Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*. BRETT, Philip; WOOD, Elizabeth; THOMAS, Gary C. (eds.). 2a ed. New York: Routledge, 2006. Pp. 205-34.
- _____. "Paradigm Dissonances: Music Theory, Cultural Studies, Feminist Criticism." *Perspectives of New Music*, Vol. 32, No. 1 (Winter, 1994), pp. 68-85 Published by: Perspectives of New Music Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/833152>
- _____. "Narrative Agendas in 'Absolute' Music: Identity and Difference in Brahms's Third Symphony". In *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*. SOLIE, Ruth A. Berkeley: University of California Press, 1993. Pp. 326-44.
- MEAD, Margaret. *Sexo e temperamento*. Tradução de Rosa Krausz. 2ª ed. São Paulo: Prespectiva, 1979.
- MEEK, C. K. *A Sudanese Kingdom: an Ethnographical Study of the Jukun-speaking Peoples of Nigeria*. London: Routledge & Kegan Paul, 1931.
- MELLO, Maria Ignez Cruz. "O 'ciúme'-inveja' na música e nos rituais Wauja." In: *Antropológicas*, ano 10, vol. 17(1). SANDRONI, Carlos (ed.). Recife: UFPE, 2006. Pp. 35-4.
- _____. *Iamurikuma: música, mito e ritual entre os Wauja do Alto Xingu*. Tese em antropologia. Florianópolis: UFSC, 2005.

MERRIAM, Alan. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University, 1964.

MILLET, Kate. “Teoria de la política sexual”. In: *Política Sexual*. (publicado originalmente em New York por Avon, em 1971). México, DF, 1975. Pp. 31- 77.

MOCKUS, Martha. *Sounding Out: Pauline Oliveros and Lesbian Musicality*. New York: Routledge, 2007.

_____. “Queer Thoughts on Country Music and k.d.lang. In: *Queering The Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*. BRETT, Philip; WOOD, Elizabeth; THOMAS, Gary C. (eds.). 2a ed. New York: Routledge, 2006. Pp. 257-276.

MOHANTY, Chandra Talpade. “Feminist Encounters: Locating the Politics of Experience.” In: *Theory Feminist Reader: local and global perspectives*. MCCANN, Carole R.; SEUNG-KYUNG, Kim (eds.). New York: Routledge, 2003. Pp. 460-471.

MOISALA, Pirkko and DIAMOND, Beverley. “Music and Gender: Negotiating Shifting Worlds.” In *Music and Gender*. MOISALA, Pirkko and DIAMOND, Beverley (eds.). Chicago: University of Illinois Press, 2000. Introduction, p. 1-19.

MORENO, Amparo. “El arquetipo viril protagonista de la história.” In: *Ejercicios de lectura no androcêntrica. Cuadernos Inacabados*. Barcelona: La Sal, 1987. Pp. 17-43.

MOTTA, Alda Britto. “Pesquisa e relações em campo: subjetividades de gênero e geração. In: *Reparando a falta: dinâmica de gênero em perspectiva geracional*. Salvador: UFBA/NEIM, 2005.

_____. “PVC – Bicho Papão para as feministas?”. In: *Metamorfoses : gênero nas perspectivas interdisciplinares*. PASSOS, Elizete; ALVES, Ívia; MACÊDO, Márcia (orgs.). Salvador: NEIM/UFBA, 1998. Pp. 137-145.

_____. “Terceira idade: gênero, classe social e moda teórica.” In: *Ritos, mitos e fatos: mulher e gênero na Bahia*. COSTA, Ana Alice Alcântara; ALVES, Ívia (Eds.). Salvador: NEIM/UFBA, 1997. Pp. 103-120.

_____. “Gênero, família e fases do ciclo da vida.” In: *Cadernos CRH*. Salvador: UFBA, 1998. Pp. 13-20.

MOTTA, Roberto. “A Jurema do Recife: Religião Indo-Afro-Brasileira em Contexto Urbano.” In: *O Uso Ritual das Plantas de Poder*. LABATE, Beatriz Caiubi; GOULART, Sandra Lúcia. (Org.). Campinas, SP.: Mercado das Letras, 2005. Pp. 279-300.

_____. “Religiões Afro-recifenses: ensaio de classificação”. In: *Revista Antropológicas III (2)*. Programa de Pós-Graduação em Antropologia da UFPE, Recife, 1997. 11-34.

_____. “Sexo e o candomblé: repressão e simbolização.” In: *Vertentes do imaginário*. PITTA, Danielle Perin Rocha; MELLO, Rita Maria Costa. Recife: Editora Universitária da UFPE, 1995. Pp. 173-191.

MOUFFE, Chantal. “Feminismo, cidadania e política democrática radical..” In: *O regresso do político*. Lisboa: Gradiva, 1993. Cap. 5, p. 101-120.

MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

NATALE CARDOSO, Ângelo Nonato. *A Linguagem Dos Tambores*. Tese de doutorado em etnomusicologia. Salvador: UFBA, 2006.

NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: twenty-nine issues and concepts*. 2a ed. Illinois: University of Illinois Press, 2005.

NICHOLSON, Linda. "Interpretando o gênero." In: *Revista Estudos Feministas*, vol. 8, n. 2, 2000. Pp. 9-41.

NKETIA, Joseph. H. Kwabena. *The Music of Africa*. New York: W.W. Norton, 1974.

NYE, Andrea. "Liberté, Égalité et Fraternité: Liberalismo e Direitos das mulheres no século XIX." In: *Teoria Feminista e as filosofias do homem*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1995. Cap. 2, p. 18-47.

OAKLEY, Ann. "Sex and Gender". In: *Sex, Gender and Society*. New York: Harper, 1972. pp. 158-172.

OCHOA, Ana Maria. *Musicas locales em tiempos de globalización*. Buenos Aires: Grupos Editoras Normas, 2003.

_____. *Entre los deseos y los derechos: Um ensayo crítico sobre políticas culturales*. Bogotá: Insituto Colombiano de Antropologia e Historia, 2003.

_____. "Musicas "El desplazamiento de los discursos de autenticidad:Una mirada desde la música".
In: *Revista Transcultural de Música Transcultural. Music Review*
#6 (2002) ISSN:1697-0101.

OLIVEIRA, Miguel Darcy; OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. "Pesquisa social e ação educativa: conhecer a realidade para poder transformá-la." In: *Pesquisa Participante*. BRANDÃO, Carlos Rodrigues (org.). 8ª ed. São Paulo: Brasiliense. Pp. 16-33.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. *O Trabalho do Antropólogo*. 2ª edição. São Paulo: UNESP, 2000.

_____. *Caminhos da identidade: ensaios sobre etnicidade e multiculturalismo*. São Paulo: UNESP, 1976.

OLIVEN, George. *Antropologia dos grupos urbanos*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1985.

OLMONS, Lioba Rossbach de. "Orixás em novos confins: A Santería afro-cubana na Alemanha". In: *Humboldt*. Ano 48, nº 92, 2006. Pp. 26-27.

ORO, Ari Pedro. "A Desterritorialização das Religiões Afro-Brasileiras". In: *Horizontes Antropológicos: Religiões Afro-Americanas*. Ano 1, nº 3. Revista Temática Semestral. Ari Pedro Oro (org.) Porto Alegre: UFRGS, 1995. Pp. 69-79.

ORTIZ, R. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. 3ª ed. SP: Brasiliense, 1996.

_____. *A morte branca do feiticeiro negro – umbanda: integração de uma religião numa sociedade de classes*. Petrópolis: Vozes, 1978.

ORTNER, Sherry. "Está a mulher para o homem assim como a natureza para a cultura?". In: *A mulher, a cultura e a sociedade*. ROSALDO, M.Z.; LAMPHERE, Lousie (orgs.). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. Pp. 95-120.

PALMERO, Maria José. *Teoria feminista contemporânea: una aproximación desde la ética*. Madrid: Complutense, 2004.

PELÚCIO, Larissa Maués. “Travestis, a (re)construção do feminino: gênero, corpo e sexualidade em um espaço ambíguo.” In: *Revistas Antropológicas*, ano 8, vol. 15(1), Recife: UFPE, 2004. Pp. 123-154.

PETIT, Cristina Molina. *Dialética Feminista de la Ilustración*. Barcelona: Anthropos. 1994. Pp. 57-85.

PHILLIPS, Anne. “Las pretensions universals del pensamiento político.” In: *Desestabilizar la teoría: Debates feministas contemporáneos*. BARRET, M.; PHILLIPS, A. (comp.). México: PUEG/UNAM, 2002. Pp. 203- 222.

PINTO, Céli. “Movimentos Sociais: espaços privilegiados da mulher enquanto sujeito político.” In: *Uma questão de gênero*. COSTA, A. e BRUSCHINI, C. (orgs.). São Paulo: Rosa dos Tempos e Fundação Carlos Chagas, 1992. Pp. 127-150.

PINTO, Clélia Moreira. Saravá jurema Sagrada: as várias faces de um culto mediúnic. *Dissertação de mestrado em Antropologia*. Recife: UFPE, 1995.

PINTO, Thiago de Oliveira. “Ruídos, timbres, escalas e ritmos: sobre o estudo da música brasileira e do som tropical.” In: *Revista USP*. Março/abril/maio. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008. Pp. 98-111.

POLLAK-ELTZ, Angelina. “La Transformación de las Religiones Afroamericanas en el Mundo de Hoy”. In: *Horizontes Antropológicos: Religiões Afro-Americanas*. Ano 1, nº 3. Revista Temática Semestral. ORO, Ari Pedro (org.) Porto Alegre: UFRGS, 1995. Pp. 80-84.

PRANDI, Reginaldo. “Introdução”. In: *Encantaria Brasileira: o livro dos mestres, caboclos e encantados*. In: PRANDI, Reginaldo (org.). Rio de Janeiro: Pallas, 2001. Pp. 7-9.

_____. “As religiões negras do Brasil: para uma sociologia dos cultos afro-brasileiros.” In *Revista USP* 28, 1996 (dez.-fev.). Pp. 64-83.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. “Dialética do rural e do urbano: exemplos brasileiros”. In: *A luta pelo espaço: textos de sociologia urbana*. BLAY, Rva Alteman (org.). Petrópolis: Vozes, 1978. Pp. 23- 73.

RADANO, Ronald; BOHLMAN, Philip. “Music and Race: Their Past, Their Present”. In: *Music and The Racial Imagination*. In: RADANO, Ronald; BOHLMAN, Philip (eds.). Chicago: The University of Chicago Press, 2000. Pp. 1-56.

REILY, Suzel Ana. “Macunaíma’s Music: National Identity and Ethnomusicological research in Brazil.” In: *Ethnicity, Identity and Music*. S.l.: Martin Stobes, 1994. Pp. 71-95.

RIBEIRO, René. *Cultos afro-brasileiros de Recife*. Recife: Instituto Joaquim Nabuco, 1970.

_____. “Pai Rosendo faz uma Iyawo”. In: *O Cruzeiro* (19 nov.), 1949. Pp. 27-30.

RICH, Adrienne. “Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence”, 1986, In: <http://www.terry.uga.edu/~dawndba/4500compulsoryhet.htm>

ROSA, Laila. “Performance de raça, gênero, geração e sexualidade na jurema sagrada.” In: *Anais do Seminário Internacional Fazendo Gênero* 8. Simpósio: Música e dança: percepções sobre as práticas

musicais e/ou de dança e suas relações de gênero. Florianópolis: UFSC, 2008a. Disponível no: www.fazendogenero8.ufsc.com.br

_____. “Engels e Mead: Gênero, economia e cultura”. Artigo final da disciplina Teoria Feminista I (PPG/NEIM/UFBA), ministrada pela Profa Cecília Sardenberg. Material não-publicado, 2008b. 9p.

_____. “Sexo, sexualidade e gênero por Oakley e outras autoras: releituras e contestações.” Artigo final da disciplina Teoria Feminista I (PPG/NEIM/UFBA), ministrada pela Profa Cecília Sardenberg. Material não-publicado, 2008b. 15p.

_____. “Reflexões sobre feminismo em música: saindo do ‘genérico’ para avaliar sons, ações e possibilidades”. In: *Caderno de Resumos do Seminário Nacional “O feminismo no Brasil: Reflexões Teóricas e Perspectivas e XIV Simpósio Baiano de Pesquisadoras(es) Sobre Mulher e Relações de Gênero”*. PPG/NEIM/UFBA: Salvador, de 4 a 7 de novembro, 2008c.

_____. “Epistemologias feministas e teorias Queer na etnomusicologia: repensando músicas e performances no culto da jurema (Olinda, PE)”. In: *Anais do IV Encontro Nacional da ABET*, Maceió, de 11-14 de novembro de 2008d. Pp. 345-358.

_____. “Salve a jurema sagrada!: *das revelações aos conflitos, do gênero neutro ao feminismo em música.*” In: *Revista Matizes*, Edição Especial sobre Música e Poder. FIÚZA, Alexandre (Ed.). 2006a. vol. Pp. 271-287.

_____. “As juremeiras da nação Xambá: religião, música e poder.” In: *Anais do Seminário Internacional Fazendo Gênero 7*. Simpósio: Religião, gênero e poder ST47. Florianópolis: UFSC, 2006b. Disponível no: www.fazendogenero7.ufsc.com.br

_____. “Iansã, Mãe Biu e a busca pelo “eu” nacional em terra estrangeira – sincretismo religioso, compartilhamentos musicais e gênero a partir de uma toada de Iansã.” In: *Anais do XV Congresso da ANPPOM*. VERZONI, Marcelo (ed.). Rio de Janeiro: ANPPOM/UFRJ, 2005. Pp. 739-748.

_____. *Epahei Iansã! Música e resistência na nação Xambá: uma história de mulheres*. Dissertação de mestrado em etnomusicologia. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2005.

_____. “Batuque e louvação na nação Xambá (Olinda, PE): um terreiro de Iansã, uma história de mulheres.” In: *Anais do II Encontro Nacional da ABET*, 2004. Pp. 36-49.

_____. *Estudo etnomusicológico do acervo fonográfico do Departamento de Extensão Cultural da UFPE (fitas 1 a 11)*. Relatório final de bolsista PIBIC. Recife: PIBIC-CNPq, 2001.

_____. *A Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938 em Pernambuco*. Relatório final de bolsista PIBIC. Recife: PIBIC/FACEPE, 2000.

_____. *Sambadas de cavalo-marinho: música, dança e poesia da Zona da Mata Norte*. Relatório final de bolsista PIBIC. Recife: PIBIC-CNPq, 1999.

ROSADO-NUNES, Maria José. “Gênero e religião”. In: *Revista Estudos Feministas*. Vol. 13 (2). Florianópolis: UFSC, 2005. Pp. 363-365.

ROSALDO, Michelle Zimbalist. “A mulher, a cultura e a sociedade: uma revisão teórica” de Michelle Rosaldo. In: *A mulher, a cultura e a sociedade*. ROSALDO, Michelle Zimbalist; LAMPHERE, Louise (eds.) .Tradução de Cila Anker e Rachel Gorestein. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. Pp. 33-64.

ROSALDO, Michelle Zimbalist; LAMPHERE, Louise. “Introdução”. *A mulher, a cultura e a sociedade*. Tradução de Cila Anker e Rachel Gorestein. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

ROUGET, Gilbert. *Music and Trance: a theory of the relations between Music and Possession*. Tradução para o inglês de Brunhilde Biebuyck. Chicago: The University of Chicago, 1985.

SAFFIOTI, Heleieth. “Rearticulando Gênero e Classe.” In: *Uma Questão de Gênero*. COSTA, A. O. e BRUSCHINI, C. (orgs.).Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos; São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1992. p. 183-215.

SACKS, Karen. “Engels Revisitado: a mulher, a organização da produção e a propriedade privada. In: *A mulher, a cultura e a sociedade*. ROSALDO, Michelle Zimbalist; LAMPHERE, Louise (eds.) . Tradução de Cila Anker e Rachel Gorestein. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. Pp. 185-206.

SALLES, Sandro Guimarães de. *À sombra da jurema: um estudo sobre a tradição dos mestres juremeiros na Umbanda de Alhandra – PB*. Dissertação de mestrado em Ciências Sociais. Natal:UFRN, 2004.

SALVAGGIO, Ruth. *The Sounds of Feminist Theory*. Albany: State University of New York Press, 1999.

SAMUELS, David W. *Putting a Song on Top of It: Expression and Identity on the San Carlos Apache Reservation*. Tucson: The University of Arizona Press, 2004.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro; Jorge Zahar/Editora UFRJ, 2001.

_____. “Notas sobre Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938”. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Nº 28, 1999. Pp. 62-73.

SANTANA, Esmeraldo Euretério de. “Nação Angola”. In *Encontro de Nações-de-candomblé, Salvador 1.6.81 a 5.6.81*. [Promovido pelo Centro de Estudos Afro-Orientais da UFBA]. Série Estudos e Documentos 10. Salvador: Ianamá e Centro Editorial e Didático da UFBA, 1984. Pp.35-47.

SARDENBERG, Cecília. “Back to Women? Translations, Resignifications, and Myths of Gender in Development Planning and Policy in Brazil”. In: *Feminisms in Development: Contradictions, Contestations & Challenges*. CORNWALL, A.; WHITEHEAD, A. & HARRISON, E. (Orgs.) London: ZED Books, 2007. Pp. 48-64.

_____. “Estudos Feministas: Esboço Crítico.” In: AMARAL, Célia Chaves Gurgel Do. (Org.). In: *Teoria e Práxis dos Enfoques de Gênero*. Salvador: REDOR, 2004a. Pp. 17-40.

_____. “Teoria e práxis dos enfoques de gênero.” In: *REDOR*. AMARAL, Célia Chaves Gurgel do (org.). Salvador: REDOR, Fortaleza, NEGIF-UFC, 2004b. Pp. 17-40.

_____. “Da crítica feminista à ciência a uma ciência feminista?”. In: *Feminismo, Ciência e Tecnologia*. COSTA, Ana Alice; SARDENBERG, Cecília (orgs.). Salvador: NEIM-FFCH-UFBA, REDOR, 2002a. Pp. 89-120.

_____. “A mulher e a cultura da eterna juventude: reflexões teóricas e pessoais de uma feminista cinquentona”. In: *Imagens da mulher na cultura contemporânea*. ROSENDO, Enilda. FERREIRA, Sílvia L. Salvador: NEIM-UFBA, 2002b. Pp. 51-68.

_____. “De sangrias, tabus e poderes: a menstruação numa perspectiva sócio-antropológica.” In: *Revista Estudos Feministas*, vol. 2. Florianópolis: UFSC 1994. Pp. 314-344.

SARKISSIAN, Margaret. “Gender and Music”. In: *Ethnomusicology: an introduction*. MYERS, Helen (ed.). New York: W. W. Norton, 1992. Pp. 337-48.

SAWIN, Patricia E.. “Performance at the Nexus of Gender, Power, and Desire: Reconsidering Bauman's Verbal Art from the Perspective of Gendered Subjectivity as Performance”. Source: *The Journal of American Folklore*, Vol. 115, No. 455, Toward New Perspectives on Verbal Art as Performance (Winter, 2002), pp. 28-61. Published by: University of Illinois Press on behalf of American Folklore Society Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/542078>

SCHIEBINGER, Londa. *O feminismo mudou a ciência?*. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

SCOTT, Joan.. “Gender: A Useful Category of Historical Analysis”. In: *Feminism and History*. SCOTT, Joan (ed.). Reprinted in paperback. New York: Oxford University Press, 2004. Pp. 152-180.

_____. “Deconstructing equality-versus-difference: or, the uses of poststructuralist theory for feminism”. In: *Theory Feminist Reader: local and global perspectives*. MCCANN, Carole R.; SEUNG-KYUNG, Kim, (editors). New York: Routledge, 2003. Pp. 378-390.

_____. “Introduction”. In: *Feminism and History*. SCOTT, Joan (ed.). Oxford: Oxford University Press, 1996. Pp. 1-16.

_____. “Gênero: uma categoria útil para análise histórica”. Tradução de Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila, 1990, Pp. 1-27. Do texto original: *Gender: An Useful Category of Historical Analyses. Gender and the Politics of History*. New York: Columbia University Press, 1989.

SEEGER, Anthony. 2006. “Lost Lineages and Neglected Peers: Ethnomusicologists Outside Academia.” In: *Ethnomusicology*, Vol. 50, No. 2: 214-234.

_____. “Ethnography of Music”. In: *Ethnomusicology: an introduction*. Helen Myers (ed.). New York: W. W. Norton, 1992. Pp. 88 -109.

_____. “Styles of Musical Ethnography.” In: *Comparative Musicology and Anthropology of Music: essays on the history of ethnomusicology*. Bruno Nettl and Philip V. Bohlman (eds.). Chicago: The University of Chicago Press, 1991. Pp. 342-355.

_____. *Por que os índios Suyá cantam para as suas irmãs?*. In: *Arte e Sociedade*. VELHO, Gilberto (org.). Rio de Janeiro: Zahar, 1977. Pp. 39-63.

SEGATO Rita. “A faccionalização da república e da paisagem religiosa como índice de uma nova territorialidade”. In: *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 13, n. 27. jan./jun. 2007. Pp. 99-143

_____. “Identidades políticas e alteridades históricas: uma crítica a las certezas Del pluralismo global.” In: *Revista Nuevas Sociedad*. No 178. Buenos Aires: 2002. Pp. 104-125.

_____. Gênero, política e hibridismo en la transnacionalización de la cultura Yoruba. In: *Estudos Afro-Asiáticos*, Ano 25, no 2, 2003, Pp. 333-363.

_____. “Okarilé: uma toada icônica de Iemanjá”. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* 28, 1999. Pp. 237-253.

_____. *Santos e Daimones: o politeísmo afro-brasileiro e a tradição arquetipal*. Brasília: Editora da UnB, 1995.

SEMÁN, Pablo. *La Religiosidad Popular: Creencias y vida cotidiana*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2004.

SEVCENKO, Nicolau. “A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio”. In: *História da Vida Privada no Brasil*. SEVCENKO, Nicolau (org.). Vol. 3. São Paulo: Cia das Letras, 1998. Pp. 517 – 619.

SHAPANAN, Francelino de. “Entre caboclos e encantados: mudanças recentes em cultos de caboclos na perspectiva de um chefe de terreiro.” In: *Encantaria Brasileira: o livro dos mestres, caboclos e encantados*. PRANDI, Reginaldo (org.). Rio de Janeiro: Pallas, 2001. Pp. 318-330.

SCHAFER, Murray. *Our Sonic Environment and The Soundscape: The Tuning of the World*. Vermont: Destiny Books, 1994.

_____. *O ouvido pensante*. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1991.

SHOTTER, J. ; LOGAN, S. “A penetração do patriarcado: sobre a descoberta de uma voz diferente.” In: *O pensamento feminista e a estrutura do conhecimento*. GERGEN. M. McCanney (ed.). Brasília: Rosa dos Tempos, 1993. Pp. 91-109.

SILVERMAN, Kaja. *Male Subjectivity at the Margins*. New York: Routledge, 1992.

SIQUEIRA, Maria de Lourdes. “Gênero e racismo”. In: *Anais de Seminários Regionais Preparatórios para Conferência Mundial contra racismo, discriminação, xenofobia e intolerância correlata*. SABOIA (org.). Brasília: Ministério da Justiça, Secretaria de Estado de Direitos Humanos, 2001. Pp. 419-448.

SIQUEIRA, Deis. “Prefácio”. In: BENTO, Berenice. *A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2006. Pp. 11-18.

SOMERVILLE, Siobhan B., “Scientific Racism and the Invention of the Homosexual Body”. In: *Queering the Color Line. Race and the Invention of Homosexuality in American Culture*. Durham, NC: Duke University Press, 2000. Pp. 15-38.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge: Harvard University Press, 1999.

SPRADLEY, James P.; McCURDY, David W. “Culture Change”. In: *Anthropology: The Cultural Perspective*. 2ª ed. Londres: Waveland Press, 1989.

STEPHAN, Nancy Leys. “Raça e gênero: o papel da analogia na ciência”. In: *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. HOLLANDA, H. Buarque de (org). Rio de Janeiro: Rocco, 1994. Pp. 72-96.

STEPHEN, Lynn. *Zapotec Women: Gender, Class, and Ethnicity in Globalized Oaxaca*. 2nd Ed. Durham: Duke University Press, 2005.

STEYN, Melissa. “Novos matizes da “branquidade”: a identidade branca numa África do Sul multicultural e democrática.” In: *Branquidade: Identidade branca e multiculturalismo*. WARE, Von (org.). Rio de Janeiro: Garamond, 2004. Pp. 115-136.

STOLCKE, Verena. “O enigma das interseções: classe, “raça”, sexo, sexualidade. A formação dos impérios transatlânticos do século XVI ao XIX.” In: *Revista Estudos Feministas*, vol. 2. Florianópolis: UFSC, 2006. Pp.15-42.

_____. “Sexo está para gênero assim como raça para etnicidade?”. In: *Estudos Afro-Asiáticos*, 20. São Paulo: USP, 1991. Pp. 101-119.

SWAIN, Tânia Navarro. “Corpos construídos, superfícies de significação, processos de subjetivação”. (Brasília, S-Da, Pp. 1-12). In: www.unb.br/ih/his/gefem/labrys10/livre/anhita.htm.

_____. Entre a vida e a morte, o sexo. In: *Labrys. Estudos Feministas* (Online), Brasília, Montréal, Paris, v. 12, n. julho/dez, Pp. 10, 2008. In: www.unb.br/ih/his/gefem/labrys10/livre/anhita.htm. 2006

THOMPSON, Robert Farris. *Flash of the Spirit*. New York:Vintage Book,1984.

TONI, Flávia Camargo. *A Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo. Sem ano de publicação (S/D).

TOSI, Lucía. “Mulher e ciência, a caça às bruxas e a ciência moderna”. *Cadernos Pagu*, v. 10, 1998, Pp. 369-397.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. 2ª Ed. Série “Descobrimo o Brasil.” Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

_____. “A Antropologia Musical de Anthony Seeger: uma proposta para os estudos etnomusicológicos”. In *Revista Debates* 1. Cadernos do programa de Pós-graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNI-RIO, 1997. Pp. 69-79.

TUGNY, Rosângela Pereira de; QUEIROZ, Rubem Caixeta de. (Org.). *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

TURNER, Victor. *The Anthropology of Performance*. NewYork: PAJ, 1988.

- TURNER, William B. *A Genealogy of Queer Theory*. Philadelphia: Temple University press, 2000.
- VADILLO, Alicia E. *Santería y Vodú : sexualidad y homoerotismo: caminos que se cruzan sobre la narrativa cubana contemporánea*. Madrid : Ed. Biblioteca Nueva, 2002.
- VALENTE, Waldemar. *Sincretismo Religioso Afro-Brasileiro*. 3ª edição. São Paulo: Editora Nacional, 1977.
- VANDEZANDE, René. *Catimbó: forma nordestina de religião mediúnica*. Dissertação de mestrado em sociologia. Recife: UFPE, 1975.
- VATIN, Xavier. *Etude comparative de différentes nations de Candomblé à Bahia, Brésil*. Tese de doutorado em Antropologia e Etnologia. Paris: Ecole des Hautes Etudes in Sciences Sociales, 2001.
- VERGER, Pierre. “A contribuição especial da mulher ao candomblé do Brasil”. In *Artigos, Tomo I*. São Paulo: Corrupio, 1992.
- VIDAL E SOUZA, Candice. “Brasileiros e Brasileiras: gênero, raça e espaço para construção da nacionalidade em Cassiano Ricardo e Alfredo Ellis Jr.” In: *Cadernos Pagu*, vol 6-7, 1996. Pp. 83-108.
- VISWESAREN, Kamala. “Identifying Ethnography”. In: *Fictions of Feminist Ethnography*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.
- WADE, Peter. *Music, Race, Nation: Música Tropical in Colombia*. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.
- WAFER, Jim. *The Taste of Blood: Spirit Possession in Brazilian Candomblé*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1991.
- WARE, Vron. “O poder duradouro da branquidade: “um problema a solucionar.” In: *Branquidade: Identidade branca e multiculturalismo*. WARE, Von (org.). Rio de Janeiro: Garamond, 2004. Pp. 7-40.
- WERNECK, Jurema. “Os meus passos vêm de longe.” Trabalho apresentado oralmente em novembro de 2008, no II seminário Nacional “O Feminismo no Brasil: Reflexões Teóricas e Perspectivas” e XIV Simpósio Baiano de Pesquisadoras(ES) sobre mulher e relações de gênero, promovido pelo Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Mulher (NEIM/UFBA).
- WHITELEY, Sheila; RYCENGA, Jennifer. *Queering the Popular Pitch*. New York: Routledge, 2006.
- WITTIG, Monique. “One is not born a woman.” In: *Theory Feminist Reader: local and global perspectives*. MCCANN, Carole R.; SEUNG-KYUNG, Kim (editors). New York: Routledge, 2003. Pp. 249-254.
- _____. “O pensamento hetero.” In: http://www.geocities.com/girl_ilga/textos/pensamentohetero.htm
- YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- ZAIDAN FILHO, Michel. *O fim do Nordeste & outros mitos*. São Paulo: Cortez, 2001. Coleção Questões de Nossa época.

3. Online:

([Boletim Quilombol@, n. 18, jan./fev. 2007](http://www.ciranda.net/spip/article1162.html) (www.ciranda.net/spip/article1162.html))

<http://www.xamba.com.br>

10. ANEXOS

10.1. GLOSSÁRIO

Abê – Idiofone feito de uma cabaça grande envolvida por contas presas em cordões, chamadas de “ave-maria”, que são friccionadas para a produção do som. Do iorubá “sekèrè”, significa cabaça (Cacciatore, 1977). Também chamado de *xequerê*.

Afilhada(o) – adepta(o) ao culto da jurema, semelhante a filha(o)-de-santo.

Agogô – idiofone percutido, de campânula metálica única sem badalo, com cabo também de metal tocado no Xambá com uma vareta de madeira. Segundo CACCIATORE (1977) vem do iorubá e significa ‘sino’. Também chamado gã em outros terreiros (termo de origem ewe). Difundido em toda extensão da África Negra. Nas línguas de origem banto é chamado “ngonge”. No português ‘gonguê’. Na jurema não é muito utilizado, porém algumas casas o utilizam juntamente com os demais instrumentos de percussão.

Aguidá – recipiente de barro, onde se coloca a comida a ser ofertada para as entidades.

Ajuntó – de adjunto. Segundo orixá dono da cabeça da pessoa.

Amassi – água com ervas que é abençoada pela(o) sacerdotisa e entidades espirituais. Utilizada para purificar o corpo ou objetos do culto, como as *guias* (colares) protetoras com as cores das entidades que são usadas para fechar o corpo.

Angola – nação afro-brasileira de origem bantu, da “região do sudoeste da África, na costa do Atlântico, habitada por povos do grupo lingüístico bantu, até há pouco domínio português”. (CACCIATORE, 1977).

Arrear – ato de oferecer a obrigação ou oferenda à entidade, literalmente colocar a obrigação, seja frutas ou animal sacrificado para a entidade. Fala-se ‘arriar a obrigação’.

Aruanda – de ‘Aluanda’, referente à Luanda, capital de Angola. Representa a morada das entidades. O termo está muito presente nos textos das cantigas e jurema.

Assentamento – morada da entidade da jurema ou do orixá. “Coisa, pedra, árvore, símbolo metálico etc. que representa o orixá” (CACCIATORE, 1977). Também corresponde ao lugar reservado para guardar os objetos sagrados e as pedras que representam a entidade. No Xambá, na parte da jurema, os assentamentos de todas as entidades ficam no gongá, quarto sagrado onde são ‘arriadas’ as obrigações de jurema. Este assentamento pode ser representado por copos, taças ou demais objetos que simbolizam as cidades da jurema, o lugar onde as entidades moram. Na parte dos orixás, seus objetos sagrados ficam no Peji, embora cada um possua sua parte separadamente.

Axé – No candomblé é sinônimo de *fundamento* da religião, ou seja, a energia vital, no campo do espiritual, e também é empregada enquanto saudação. Mas “axé” também pode ser esta energia materializada através do sacrifício, de partes do animal, geralmente vísceras e sangue, que são oferecidas às entidades e despachadas. Como trabalhei com juremeiras(os) que também fazem parte de um terreiro de candomblé, o emprego desta palavra acabou sendo muito usual, mesmo no universo religioso da jurema.

Babalaô – em iorubá ‘baba’ significa pai, ‘awo’ (aportuguesado para *aô*) significa segredo. Babalaô é, portanto, o “pai do segredo”, especificamente sobre o *ifá*, jogo divinatório que se diferencia do jogo de búzios, mas que se assemelha com este em seus princípios básicos de oráculo.

Babalorixá – designação para pai-de-santo. Segundo VERGER (1992, 96) significa “pai-em-santidade” ou “a primeira pessoa na coisa sagrada”.

Baixar – receber a entidade. Esta ‘baixa’ e o corpo, ou ‘matéria’, deixa de ser a pessoa que recebeu, para ser a entidade em si, uma outra consciência. Também chama ‘incorporar’, momento designado por pesquisadores(as) das religiões afro-brasileiras como o ‘transe’ (ver).

Banto – segundo Vivaldo Costa Lima (1976, 21) corresponde a grupo lingüístico mais ao sul da África (distinto do jeje e nagô, respectivamente, do Daomé e Nigéria). CACCIATORE (1977) acrescenta que esse grupo compreende milhões de africanos e quase 300 dialetos presente em quase dois terços da África Negra, do Camerum (atual Camarões) até o sul. Inclui também Angola e Congo, países de onde veio a maioria dos africanos escravizados para o Brasil, cujas línguas são principalmente o kibundo e kikongo, dentre outras.

Batuque – toque, padrão rítmico executado pelos tambores *ilús*.

Búzios – pequenas conchas utilizadas em número e sete ou catorze no jogo divinatório que é feito tanto na parte do orixá, como na parte da jurema. Orixás e entidades da jurema se comunicam através dos búzios.

Caboclo (a) – entidade de origem indígena cultuada na Jurema. Considerado o ancestral brasileiro. “Mestiço de índio com branco” Do tupi “caá” – mato, folha (CACCIATORE, 1977).

Canjerê – ver *macumba*.

Catimbó – como também é chamada a jurema. Por muito tempo, e pode-se afirmar que ainda hoje, este termo foi empregado num sentido pejorativo, como sinônimo de ‘baixa magia’, o que nos faz relacioná-lo ao conceito de bruxaria, pois FERREIRA (1999) além de considerá-lo sinônimo de ‘feitiçaria’, define ‘catimbó’ como “ritual sincrético, com elementos de magia européia associados a elementos negros, ameríndios, espíritas e cristãos.”

Cigano(a) – entidade considerada interseccional, pois se situa entre a ‘direita’ e a esquerda da jurema. Comem frutas ‘finas’ e bebem champanhe. As ciganas lêem cartas e lêem mão.

Cliente – como é chamada a pessoa que vai se consultar com a entidade religiosa, e, sob ‘prescrição’ da mesma, vai realizar alguns trabalhos (como *obrigações*, banhos, chás, etc.) específicas, mas que não é iniciada, nem da comunidade.

Comadre Florzinha – entidade feminina da jurema que mora nas matas, considerada a ‘ciência da mata’. É a primeira a ser reverenciada quando se faz obrigação para caboclos(as).

(Con)firmação – assim como no candomblé, quando a pessoa é iniciada e confirmada como sendo filha de determinada(s) entidade(s) religiosa(s). A partir daí, ela estabelece um vínculo vitalício com a(s) sua(s) entidade(s). Logo a (con)firmção representa justamente a confirmação deste vínculo perante a entidade e demais afillhadas(os) de jurema.

Corrente – a linha, tipo ou ‘falange’ da qual pertence a entidade. Geralmente corrente é atribuída à parte da jurema, ou seja, ‘a esquerda’ da qual integram mestres(as), exus e pombagiras.

Cortar – expressão utilizada para o sacrifício do animal dedicado à entidade. Também se fala ‘cortar com’ alguém, ou seja, com a madrinha ou padrinho da jurema que está devidamente habilitada (o) a fazê-lo. Na parte do orixá também é comum se utilizar esta expressão.

Curiação – emprego de marcas ou *curas* no corpo, quando na iniciação religiosa.

Despacho – segundo CACCIATORE (1977) significa “oferenda feita a Exu. Com a finalidade de enviá-lo, como mensageiro, aos orixás e de conseguir sua boa vontade para que a cerimônia a ser feita não seja perturbada. Da mesma forma que “despachar” é o mesmo que “enviar, mandar embora para o ar livre. Colocar arriar, em lugar determinado pelos orixás ou entidades-guias, os restos das oferendas”. Este está presente tanto no candomblé quanto na Jurema. Mesmo que ‘ebó’.

Ebó – ver ‘despacho’. Geralmente o ‘ebó’ é ‘arriado’ no final do dia, após todo um dia de preparativos e muito trabalho, o dia de ‘obrigação’. O ebó é o resultado de um dia ou mais de limpeza e de sacrifício de animais. Para o ebó também existe um repertório musical específico a ser cantado.

Eguns – são os mortos, os ancestrais. No candomblé são cultuados com o culto aos eguns ou egunguns. A cerimônia funeral chama-se *axexê*. Por vezes no universo religioso da jurema este termo é empregado para falar sobre as entidades da jurema como entidades ‘mortas’.

Ekede – no terreiro Xambá é a designação para mulher jovem responsável pelo cuidado com o terreiro em seus aspectos administrativos e religiosos, sendo a principal assistente do pai-de-santo e também cuidando do povo-de-santo durante as cerimônias.

Entidade – o “ser espiritual passível de devoção” (FERREIRA, 1999) no contexto da jurema. Estes ‘seres’ viveram em épocas passadas e retornam através da ‘incorporação’ para ajudar as pessoas, fazendo ‘trabalhos’, passando chás, rezas, banhos, etc.

Erê – No contexto dos orixás são consideradas entidades crianças que proporcionam um estado de transe mais leve que o do orixá. No Xambá, no entanto, não se recebe *erês*, as entidades que se aproximam do que representa a figura do *erê* são as(os) caboclinhas(os) crianças.

Escala modal – escalas (sucessão de notas) em geral heptatônicas (7 notas) que têm como base os chamados modos gregos: jônico (começa a partir da nota dó, com semitom entre III-IV, VII-VIII graus da escala), dórico (ré, com semitom entre II-III, , VI-VII graus da escala), frígio (mi, com semitom entre I-II, V-VI graus da escala), lídio (fá, com semitom entre III-IV, VII-VIII graus da escala), mixolídio (sol), eólio (lá) e lócrio (si). Estes são chamados de modos por que têm como base a nota inicial e mantém as suas relações naturais (notas brancas do piano), sem a inclusão de alterações. Enquanto no tonalismo só existem basicamente dois modos (maior e menor) para todas as escalas, aqui cada nota (7 ao todo) terá o seu modo com sonoridades particulares, o que significa dizer que temos 7 diferentes modos ou escalas modais. Por fim, estas são chamadas de modos gregos por conta de seus nomes que originaram-se a partir dos nomes de ilhas gregas, na Antiguidade Clássica, o que não significa absolutamente afirmar que a sonoridade dos modos gregos ou escalas modais que são utilizadas na atualidade, é a mesma que se utilizava no período clássico. As escalas modais são comumente chamadas de escalas nordestinas, por que se tornaram muito populares na música popular de tradição oral desta região em seus mais diversos gêneros musicais, que depois passaram a ser amplamente utilizadas tanto por músicos populares em geral, como por compositores do universo da chamada música clássica, com o intuito de representar uma ‘brasilidade’ ou ‘nordestinidade’ sonora a partir de sua utilização.

Escala tonal – escalas (sucessão de notas) heptatônicas cujas sonoridades se enquadram em dois tipos de modos (maior e menor), logo, para cada escala das 7 notas musicais, haverá uma escala maior e a mesma menor, ou seja, dó maior e dó menor

Espírito – como também são chamadas as entidades da jurema. Ver ‘entidade’.

Exu – entidade de origem africana que está presente tanto na parte dos orixás, como o primeiro a ser reverenciado, aquele que ‘abre os caminhos’, o mensageiro, como também está presente na parte da jurema exercendo função semelhante. A diferença entre ambos está em sua postura, o orixá Exu não ‘desce’, enquanto que na jurema ‘desce’, pessoas podem ‘recebê-lo’. Como entidade da jurema, Exu fala em português regionalizado, ainda que numa forma de falar que poucos (as) compreendem, canta em português, possuindo repertório específico, bebe cachaça e fuma. Já na parte do orixá Exu muito raramente ‘desce’, nem se comunica verbalmente. São vários os tipos de exus, com nomes e pontos diferentes, carregando suas particularidades. No Xambá estão assentados no gongá os exus Tranca Rua e o Exu Caveira, respectivamente.

Falange – Falange é mais atribuído aos caboclos(as) e pretos(as)-velhos(as), entidades da direita. Diz-se a falange que eles(as) pertencem, ou seja, de que tipo são, quais suas características, qual o tipo de morada, comida, etc. Termo presente na umbanda designativo de “conjunto de entidades que formam uma linha” (FERREIRA, 1999). Ver também ‘corrente’.

Filha(o)- de-santo – Como é chamada a pessoa que faz parte do culto e cultua seu orixá, o dono de seu ‘ori’. VERGER (1992, p. 96) afirma que significa “pessoa de menor grau na coisa sagrada”, em relação ao babalorixá ou ialorixá.

Firmar o ponto – acender uma vela e fazer pedidos às entidades. Também se fala “acender um ponto”.

Gira – quando se está na roda dançando na jurema. Homens ficam ao centro e mulheres em volta. A gira representa também a festa dedicada às entidades da jurema, a comemoração do final do ciclo de oferendas (as obrigações), contemplando a expectativa da presença das entidades homenageadas. No Xambá não se faz gira de jurema, pois assim como não se ‘bate o tambor’, sendo apenas as palmas, também não se dança. O termo ‘gira’ também é utilizado na umbanda.

Gongá - quarto das entidades da jurema, na parte da ‘esquerda’, ou seja, exus e pombagiras, mestres e mestras. É onde ficam os seus assentamentos e são ‘arriadas’ as suas obrigações/ofereidas. No terreiro Xambá, os assentamentos de caboclos(as) e pretos(as)-velhos (as) ficam em outro quarto, por serem consideradas entidades ‘puras’, da ‘direita’, que não bebem bebidas alcoólicas nem gostam de cigarros (exceto os(as) pretos(as)-velhos(as) que fumam cachimbo). Já em outras casas, quando não há condições de separar os espaços físicos, as entidades são separadas em níveis diferentes, dentro de um mesmo quarto, por exemplo, numa estante onde as entidades da ‘direita’ ficam em cima e as da ‘esquerda’ na prateleiras abaixo. O termo ‘gongá’ é também utilizado na umbanda para designar o seu ‘altar’.

Guia – como são chamadas as entidades da ‘direita’, também chamadas de ‘corrente de limpeza’, são as entidades caboclas, indígenas e pretas-velhas. Os colares com as cores que representam as entidades são também chamadas de guias.

labá – ver ekede.

Ialorixá – designação para mãe-de-santo. Segundo VERGER (1992, 96) significa “mãe-em-santidade” ou “a primeira pessoa na coisa sagrada”.

Idiofone – classificação organológica (estudos sobre os instrumentos musicais) dada por HORNBOSTEL e SACHS (1995) para instrumentos que soam a partir de seu próprio corpo, ou seja, a pessoa toca diretamente o corpo do instrumento para obter o som, caso do agogô, do abê e das maracas, por exemplo.

Ilê – significa casa em iorubá. Ilê Axé Oiá Meguê corresponde à Casa do axé de Oiá Meguê, a Iansã específica de Mãe Biu, ialorixá por mais de quarenta anos do Xambá.

Ilú – membranofone de pele dupla que é percutido diretamente com as mãos. Este tambor é cilíndrico e geralmente é tocado em dupla no culto da jurema. A dupla de ilús também pode ser encontrada em terreiros de candomblé ou xangô, além dos conhecidos atabaques do candomblé Ketu (que possuem formato diferente – cônico). Do iorubá “ilú” – qualquer tambor (CACCIATORE, 1977). Como instrumentos sagrados, estes ‘recebem’ obrigações anualmente para renovar os seus poderes religiosos de convocar as entidades. Em cada casa de jurema os *ilús* pertencem às entidades que são donas da casa (correspondentes às entidades específicas da madrinha/padrinho), o que varia de terreiro em terreiro.

Incorporação – ato de ‘receber’, ‘incorporar’ a entidade. O mesmo que transe. Ver ‘baixar’.

Ingoma ou ingome – membranofone percutido diretamente, de corpo em barril e tampo único, tocado com as mãos. Também chamado de Ilú. O Xambá utiliza nas cerimônias o trio: inhã, mele-ancó e melê (do grave ao mais agudo) que possuem diferentes funções. CACCIATORE (1977) afirma que o termo é de origem banto “ngoma”, significa tambor. A cada ano é feita cerimônia fechada de renovação dos tambores, é a chamada obrigação.

Inhã – ilú mais grave que exerce a função de solista. Geralmente quem toca o inhã é um *ogã* (v. *ogã*) mais experiente que, baseando-se no padrão rítmico feito pelo outro ilú, o melê (v. *melê*), executa as variações e improvisado que no entanto não são aleatórios. O improvisado é muito bem articulado a partir das bases fornecidas pelo *melê*.

Irradiação – irradiar é sentir a presença da entidade sem entrar no transe.

Jurema – Também chamada de ‘catimbó’. MOTTA (1997, p. 11) a define como culto aos *caboclos*, *mestres* e espíritos curadores de origem luso-brasileira e indígena acrescido posteriormente de entidades africanas, cujo ritual ocorre em torno da bebida de mesmo nome. No Xambá é realizada em espaço físico distinto do que se realiza para os orixás, separando ambos os universos de orixás e entidades da Jurema.

Ketu – nação afro-brasileira de troco lingüístico iorubano cujo panteão religioso é formado pelos orixás, deuses africanos cultuados na África Ocidental.

Linha – cantiga que se canta para as entidades da jurema. Esta se refere sobretudo ao texto e à melodia que se canta. Também chamado de ‘ponto’.

Macumba – (do quimbundo ma’kôba) “designação genérica dos cultos sincréticos afro-brasileiros derivados de práticas religiosas e divindades de povos bantos, influenciadas pelo candomblé e com elementos ameríndios, do catolicismo, do espiritismo, do ocultismo.” Ou “Magia negra” ou “bruxaria”. Ou “Denominação atribuída à quimbanda pelos seguidores da umbanda da chamada *linha branca*.” Ou “antigo instrumento de percussão, espécie de reco-reco, de origem africana, e que produz um som rascante.” (FERREIRA, 1999)

Madrinha de jurema – a líder espiritual responsável pelo terreiro. Similar à mãe-de-santo, e assim como esta, possui afilhadas(os) pelas(os) quais se sente responsável em zelar, sob a proteção das entidades da jurema. CARNEIRO (1951) define como a “mãe-de-santo do candomblé-de-caboclo” (culto baiano similar à Jurema).

Maracá – idiofone sacudido com a mão. Espécie de chocalho de origem indígena, com sementes em seu interior que ao ser sacudido, produz o som que é muito comum para acompanhar os ‘pontos’ ou ‘linhas’ da jurema. Este instrumento remete à ancestralidade indígena que o culto da jurema evoca.

Matança –sacrifício animal.

Matéria – como as entidades e adeptas(os) da jurema chamam o corpo, a pessoa quem ‘recebe’ ou ‘incorpora’ a entidade. Esta também é chamada de médium, como no espiritismo.

Médium – a pessoa que recebe ou ‘sente’ a entidades espiritual através da “irradiação.” (ver)

Melê – ilú mais agudo, utilizado como referência para os padrões rítmicos. O Melê possui a importante função de ‘puxar’ dos padrões ou toques que são executados pela dupla de ilús e demais instrumentos de percussão. Em grande parte do tempo ele se mantém em ostinato, ou seja, executa o mesmo padrão sem muitas variações. Seria o tambor utilizado como base para que o *inhã* (v. *inhã*) execute as suas variações.

Membranofone - classificação organológica (estudos sobre os instrumentos musicais) dada por HORNBOSTEL e SACHS (1995) para instrumentos que soam a partir de membrana (pele) do instrumento, ou seja, a pessoa toca diretamente esta membrana (pele), que por sua vez vibra, e então se obtém o som do instrumento, caso dos tambores com pele, como são os ilús utilizados no culto da jurema.

Mesa Branca – reunião que se faz sob a consulta das entidades espirituais como um auxílio cotidiano às pessoas. Geralmente são reuniões semanais, onde se canta e se evoca as entidades da ‘direita’ da jurema. Às vezes as pessoas podem também abreviar para ‘mesa’, ao ser referirem à esta parte do culto.

Mestre (a) – entidade da jurema que viveu em épocas passadas. Os homens geralmente bebiam muito e se envolviam com jogo, freqüentavam cabarés. As mulheres ou eram prostitutas, ou viviam também nos cabarés, tinham vários amantes, pessoas de larga experiência amorosa que geralmente, na jurema, são requisitadas para estes assuntos. Cada entidade possui seu próprio repertório musical.

Nação – grupo étnico ou religioso. Termo que deve ser concebido em sentido amplo, teológico. As nações afro-brasileiras são similares, contudo, diferem conforme sua origem africana e seu grupo lingüístico. São elas: a nagô-ketu (tronco iorubá), Angola (tronco banto), Jeje (Ewe-jeje).

Nagô – “nome dado no Brasil, ao grupo de escravos sudaneses procedente do país iorubá. Também designa a língua iorubá. Do ewe – “anago” – nome dado pelos daomeanos aos povos que falavam iorubá, tanto na Nigéria como no Daomé, Togo e arredores e que os franceses chamavam apenas nagô (CACCIATORE, 1977).

Oborí – o mesmo que “dar de comer à cabeça” ou “fazer o santo”. Importante cerimônia do período iniciático que é concluído com a “Saída de Iaô”. Também chamado “Bori” – do iorubá “bó” – alimentar; “ori” – cabeça” (CACCIATORE, 1977).

Oborí de cabocla(o) – iniciação religiosa no culto da jurema que é semelhante ao do orixá. Representa o momento em que se oferece o orí (a cabeça) da(o) filha(o)-de-santo à entidade. Esta(e) recebe o sangue do animal sacrificado, visando selar definitivamente os seus votos para com a entidade, ou mesmo renová-los periodicamente, a cada obrigação que acontece anualmente.

Obrigação – cerimônia em que é realizado a oferenda para a entidade, esta pode consistir no sacrifício animal ou mesmo na oferenda de frutas e mel para caboclos(as). É realizada em agradecimento e respeito às entidades da jurema, e também aos orixás. O ciclo de obrigações sempre culmina no toque público, que na jurema. De forma resumida, a obrigação acontece da seguinte forma: primeiro se faz a limpeza com os animais a serem sacrificados para que estes levem consigo todos os males, absorvendo as energias negativas que possam estar fazendo mal à pessoa que oferece o animal. Depois de sacrificados, a pessoa que oferta o bicho vai até o ‘pegi’ ou ‘peji’ para receber aquele sangue em seu ‘ori’ como sinônimo de vida, de renovação e de fortalecimento espiritual. Vai ter a cabeça coberta por alguns dias para se fortalecer. Em seguida, seguem-se aos preparativos dos pratos sagrados a serem ofertados. Estes serão preparados conforme a entidade, o que ela come e como come, variando de entidade a entidade. A obrigação acontece sempre com muita música, pois, além de se cantar para a entidade que o animal ou alimento está sendo ofertado, há um repertório musical específico para os sacrifícios.

Ogã – quem toca os tambores sagrados (no universo do Xambá: *ingomes* na parte dos orixás e *ilús* em algumas casas de jurema). É um importante cargo religioso de domínio masculino. Contudo, nas obrigações fechadas ao público externo as mulheres, se quiserem podem tocar também. A própria Mãe Biu tocava. Contudo, na parte do orixá, ogã é um cargo exclusivamente masculino. Já na jurema, as mulheres que tocam também são chamadas de *ogãs*. No Xambá o *ogã* não tem que ser iniciado na religião, mas certamente faz parte da família-de-santo desde que nasceu. Embora não seja freqüente, o *ogã* pode receber o orixá enquanto toca, neste caso é substituído.

Ori –o guardião da “cabeça”, mas também é concebido como a própria cabeça, a “força vital”, ou seja, simboliza um indicador do estado geral de vitalidade ou vulnerabilidade da pessoa e, “fortalecer o ori” é o mesmo que fortalecer a vitalidade de uma pessoa (CARVALHO e SEGATO 1992, p. 21).

Orixás – divindades de origem iorubá que se relacionam com as forças da natureza. Iansã, por exemplo, é a rainha dos ventos e das tempestades. O panteão do Xambá é composto por 14 orixás que são cultuados e possuem filhas (os)-de-santo (Exum Ogum, Odé, Beji, Nanã, Obaluaiê, Ewá, Xangô, Oyá, Obá, Afrekete, Oxum, Iemanjá e Orixalá) (LEAL, 2000).

Padrinho de jurema – sacerdote na jurema. No contexto das casas do Xambá geralmente é aquele que auxilia a madrinha cotidianamente no culto da jurema ou é requisitado pontualmente apenas nas obrigações, para ‘cortar’ para as entidades, quando a mulher não pode fazê-lo. Dentre filhos e filhas-de-santo do Xambá apenas uma casa é liderada por um padrinho. Neste caso, ele tem a mesma autoridade que a madrinha. Segundo CARNEIRO (1991) seria o “pai-de-santo do candomblé-de-caboclo”.

Peji ou pegi – quarto de santo, onde ficam os objetos sagrado das entidades e onde são ‘arriadas’ as oferendas. Onde geralmente são feitos os sacrifícios.

Ponto cantado – a cantiga da entidade espiritual da jurema. Ver também ‘linha’.

Ponto riscado – é uma representação gráfica da entidade feita com *pemba*, giz sagrado misturado com cola.

Povo-de-santo – todo o conjunto constituído por filhas e filhos-de-santo do terreiro abaixo da hierarquia. Todos se consideram uma família, sendo o babalorixá e ialorixá pai e mãe, padrinho e madrinha e filhos e filhas se chamam de irmãs e irmãos-de-santo.

Quimbanda 1 – (do quimbundo) “Linha negra da umbanda, considerada seu lado maléfico; macumba. O conjunto de seus adeptos, que mantém a tradição religiosa banta numa vertente considerada feiticeira, mesclada a elementos populares do espiritismo e do catolicismo, e que cultuam entidades de feição ameríndia, outras nagôs, mas especificamente os exus.” (FERREIRA, 1999)

Quimbanda 2 – “Curandeiro, adivinho e exorcista.”

Salé – lugar sagrado que fica no chão, ao centro do terreiro, onde são depositadas os “axés” daquela casa de jurema.

Terreiro - o lugar sagrado (templo) onde os cultos são realizados. Também pode ser chamado ‘casa’. Na Bahia também é chamado de ‘roça’.

Todas as entidades

Tombamento - na iniciação na parte “esquerda” da jurema (mestras/es) se faz um corte na pele e “se planta” a semente da jurema. Às vezes se faz também a marca com charuto.

Toque (1) – como o povo-de-santo se refere ao padrão rítmico executado pelos tambores, com o acompanhamento do abê e das maracás.

Toque (2) – como é chamada a festa pública dedicada aos orixás.

Transe - BASTIDE (2001, p. 148) define transe como uma mudança da personalidade num contexto místico que significaria a perda do “eu” (a consciência) encontrando um outro “eu” (que seria outra consciência). De acordo com o autor, o transe no contexto da jurema poderia ser causado por processos físicos de intoxicação com a fumaça e a bebida jurema. MOTTA (1997, p. 15) usa a expressão “possessão verbal”, pois as entidades falam diretamente com o povo-de-santo em língua vernácula, diferentemente dos orixás, que não falam, salvo raras exceções. ROUGET (1985, p. 3) define transe como um estado de consciência composto por dois componentes diferentes e ao mesmo tempo complementares: psicofisiológico e cultural. O transe indica a mudança da condição relacionada ao ato de ‘passar’ da consciência à inconsciência. Para o povo-de-santo, a “inconsciência” apontada pelos autores corresponde à atuação direta da entidade que seria uma outra consciência, personalidade, geralmente oposta à pessoa que a recebe, esta é chamada de “incorporação” (ver) ou “receber” ou “baixar o santo” (ver).

Xambá – nação afro-brasileira que foi levada à Pernambuco por Athur Rozendo Pereira, de Alagoas na década de 20, no contexto das perseguições policiais aos cultos afro-brasileiros. Possui relações com a nação Nagô, dentre diversos elementos, através de seu panteão de orixás e de suas cantigas em iorubá; à nação Angola, através de seu toque de tambor chamado ‘umbanda’, pertencente ao culto da jurema, assim como também pelo nome de seus tambores, os ‘ingomes’ (ver ‘ingome’); por fim, aparentemente à nação jeje, com a presença do vodun Afrequête.

Xangô – Além de ser o nome do orixá masculino, deus do trovão e o rei dos orixás de tradição Ketu, também é o termo genérico para o culto aos orixás em Pernambuco. O Xambá pertence ao universo do xangô pernambucano.

Xequerê – Ver *abê*.

10.2.
TEXTOS DOS PONTOS CANTADOS

1. Entidades caboclas e indígenas

1. Ponto de Comadre Florzinha (individual)

“Oi siu, siu, siu, siu
A Comadre Florzinha chegou.

Oi siu, siu, siu, siu
A ciência da mata chegou.”

2. Ponto de abertura para os guias, para a paz (coletivo)

“Quando o dia vem raiando
e o sol vem clareando,
com os poderes do Pai Eterno,
eu vou chamar os vossos guias”.

2. Os caboclos desceram (coletivo)

“Os caboclos desceram
lá do alto da serra
e traziam no peito
uma cobra coral.”

3. Cabocla Sianinha (individual)

“Eu vi um raio a brilhar
eu já sei quem vem lá

É a cabocla Sianinha
Que vem pular e brincar
(refrão)

Eu sou da tribo de Noêmia
Ela foi quem me chamou lá

4. Jurema (individual)

“Jurema, ô juremê, jurema

É uma cabocla de pena
Filha de Tupinambá

Tem a pele bronzeada
Os olhos cor de luar

Passa correndo nas moitas
Nunca se ouviu seu pisar.

É uma cabocla de pena.”

5. Cabocla de pena (coletivo)

“Ela não bambeia
Ela não bambeia.

Cabocla de pena.
Escreve na areia.

Escreve na areia

Com pena de arara.

Cabocla de pena
Irmã de Taquara.”

6. Tapuia (individual)

“Tapuia,
minha Tapuia
Tapuia dos Canindés.

Cadê minha flor de jurema
Minha flecha
Minha coité

Eu tava no meio da mata
Num toco
Embolando mel
Chegou cabocla Tapuia
Tapuia dos Canindés.”

7. Cabocla Iracema (individual)

“Sou uma cabocla
que vem lá de Aldeia
(repete)

Apanhando flores
Mas eu sou flecheira
(repete)

Na minha cidade
Tem o canto de açucena
(repete)

Vou colhendo flores
Pra cabocla Iracema.”

8. Cabocla Índia

“Cabocla Índia
Índia morena
Coberta de pena do juremá.

Caboclo Rei de Yorubá
Sustenta seu lema
Que eu vim da jurema pra trabalhar.”

9. Jacira (individual)

“Salve Jacira
Protetora da jurema (2X)

Jacira é uma menina
É uma cabocla de pena.”

10. Ceci (individual)

“Ceci é pequenininha
Ceci é do jurema.

Batam palmas pra Ceci
Quero ver Ceci flechar.”

11. Corrente das águas (coletivo)

“Trabalha seu marinheiro.
Coragem pra trabalhar.

Se o meu navio está no porto, ai meu Deus
Pra quê mandou me chamar.

O meu navio apitou.
Às águas estremeceu.

Deus nos salve a mesa mestra, meu Deus
Que a mestra das águas sou eu.”

12. Cabocla de pena (coletivo)

“Eu tenho uma cabocla de pena
Soltei lá na mata
Pra ela trabalhar.
Pra ver a força que a jurema tem.
Pra ver a força que a jurema dá.”

13. Cabocla Ita (individual)

“Quando eu andava no meu barco
Não temia ao meu Jesus
E a virgem de Santa Cruz.”

16. Cabocla Ita (individual)

“Ita
Companheira Ita
Vamos lá pra praia
Vamos trabalhar
E lá na praia tem rede e tem canoa
Passarinho voa
Nas ondas do mar.”

17. O galo já cantou na Aruanda (coletivo)

“Caboclo pega a sua flecha, pega o seu badoque que a hora já chegou...
O galo já cantou na aruanda
Orixalá te chama para as suas bandas.”

Orixalá, por que é o pai da Umbanda.

18. Caboclos vão embora (coletivo)

“Caboclos vão embora
pra cidade da jurema
Cantam pois Jesus tá lhe chamando
Na cidade da jurema

Aonde vão ser coroados

Na cidade da jurema
É com a coroa de Aruê
Na cidade da jurema.”

19. Ponto de chamada pra Índios (coletivo)

“Meu deus, uma cobra piou
Lá no alto da serra
Aonde Oxossi baixou.
Cobra que pia,
Cobra que chama
Vamos sarava Oxossi.
No terreiro de umbanda.”

2. Pretas-Velhas

1. canto de chamada dos pretos-velhos (coletivo)

“Mandei cortar a madeira
do galho do alecrim.

Para fazer uma igreja
Pro meu senhor do Bomfim.

Meu senhor do Bomfim,
Meu senhor

Vossa proteção eu quero ter
Para o inimigo eu vencer,
Eu vencer
Para o inimigo eu vencer,
Eu vencer.”

2. Lá vem vovó (coletivo)

“Lá vem vovó
descendo a ladeira
com sua sacola

Ela vem caminhando
Ela vem de Angola.”

3. Omerinda (individual)

“Salve Omerinda velha, ô que velha.
Salve Omerinda velha africana.

Salve o anagô, Omerinda
Salve o anagô, Omerinda.”

“Omerinda Deus manda,(Xambá)
Deus manda é orixá.
Omerinda é velha do Xambá Nagô.”

4. Maria Conga (individual)

“Maria Conga é mestra formada.
Maria Conga é mestra formada.
Maria Conga das encruzilhadas.

Abre-te mesa,
Abre-te gongá.

Abre-te mesa,
Abre-te gongá.

Maria Conga o mal vai levar.”

5. Mãe Maria (individual)

“Mãe Maria, cadê Pai José?
Foi na mata apanhar café.
Diga a ele quando vier
Não faça barulho
Nem bata com o pé.”

6. Vovó não quer (coletivo)

“Vovó não quer
Casca de coco no terreiro
Pra não se alembrear do tempo do cativo.”

7. Chegou a velha da macumba (coletivo)

“Chegou a velha da macumba ê ê
Da macumba real

Sou filha de Maria Inês
Sou neta do abongá
Vamos pra Bahia apanhar dendê
Pra fazer seu canjerê.”

8. Maria Conga (individual)

“No terreiro do meu pai tem pemba
No terreiro de meu pai tem milonga
No terreiro de meu pai quero ver
A velha Maria Conga

Maria Conga tem sete filhos
Todos sete querem comer
Mexe, mexe Maria Conga
Mexe, mexe que eu quero ver

O galo já cantou:
Maria Conga já chegou.”

9. Vovó já vai caminhar (coletivo)

“Vovó já vai caminhar
Acorda cedo, menino
É devagar, é devagarinho”

10. preta-velha da Bahia (coletivo)

“Uma preta-velha da Bahia
Pra quê mandou me chamar?
É pra desmanchar catimbó
É pra desmanchar bruxaria.”

11. Mãe Joana (individual)

“Mãe Joana, ô Mãe Joana
 Preta-velha mal-criada
 Mas o cachimbo de Mãe de Joana
 Faz nego levar lapada
 Mas a cachaça de Mãe Joana
 Faz nego levar lapada
 Mas a pimenta de Mãe Joana
 Faz nego levar lapada
 Mas a fumaça de Mãe Joana
 Faz nego levar lapada”

12. Na umbanda ela é preta-velha (coletivo)

“Na Umbanda ela é preta-velha
 No Nagô ela é orixá
 É babá: ela é orixá”

13. Fogo na panela do angu (coletivo)

“Preta velha: fogo na panela do angu
 Preto-velho: fogo na panela do angu.”

14. Eu sou baiana (coletivo)

“Eu sou baiana
 Eu sou da Bahia
 Eu sou baiana
 Da mestra Maria

Eu sou baiana
 Da Bahia eu sou
 Eu sou baiana
 De São Salvador

Eu sou baiana do acarê
 Eu sou baiana do acará
 Aê, aê, Eu sou baiana do acará

Peguei na barra da saia
 Eu vi a nega se balançar
 Aê, aê, eu vi a nega se balançar
 Aê, aê eu sou baiana do acará.”

15. Eu sou da Bahia

“Eu sou preta-velha
 Eu sou da Bahia
 Macumba feita eu desmancho de dia
 Eu sou preta-velha
 Eu sou de urucu
 Macumba feita eu desmancho pra tu

Eu sou preta-velha
 eu sou da Guiné (eu sou Canindé)
 Bate com a mão
 eu desmancho com o pé.”

16. Maria Conga me ensinou a macumbar (individual)

“Foi com as almas
 Foi com as almas que eu aprendi macumba.
 Foi com as almas que eu aprendi macumba
 Maria Conga (Meu preto-velho/minhas preta-velha) me ensinou a macumbar.”

17. Baiana de miçanga (coletivo)

“Que terreno é esse
 Pisa devagar
 Ô baiana de miçanga”

18. Maria Conga (individual)

“Todo mundo ta falando da corrente do cipó
 Eu vou chamar Maria Conga
 Pra desmanchar esse nó.”

19. Na Bahia tem (coletivo)

“Na Bahia tem
 Que tem orobin
 Que tem orobô
 Pimenta da costa
 Macumba oiô

20. Sete baianos no chão (coletivo)

“Na Bahia tem
 Tem lima, tem limão
 Sete baianos no chão

Valei-me nossa senhora
 Meu senhor do Bonfim
 Na Bahia tem sete baianos por mim

Valei-me nossa senhora
 A virgem da Conceição
 Na Bahia tem sete baianos no chão”

21. É preto, Calunga (coletivo)

“É preto, é preto, é preto, Calunga
 Todo mundo é preto
 Na terra de preto
 Todo mundo é preto, Calunga.”

22. Maria Cândida (individual)

“Vamos ver,
 Vamos olhar
 Vamos olhar
 Maria Cândida
 Entrou no terreiro,
 vamos ver
 Apanha o pano da costa
 E traz pro peji
 Com a garrafa de dendê
 e o grão de imbuí
 pois toca um ijexá pra gente ouvir
 Chama Maria Cândida pra gente aí.”

23. Vovó Anastácia (individual)

“Vovó Anastácia – mulher cantando
 Venha aqui neste terreiro
 Abençoar os seus netinhos
 Livrando eles dos catimbozeiros.”

24. Planta ioiô, planta Iaiá (coletivo)

“planta ioiô,
 Planta Iaiá
 Angu de caroço
 Pra gente ajudar.”

25. Salve os pretos-velhos (coletivo)

“Salve os pretos-velhos
 que vêm da Bahia
 Pombo já vai
 Pra São Salvador.”

3. Ciganas**1. Minha guitarra chora (Coletivo)**

“Minha guitarra chora.
 Ai, como eu vivo a cantar.
 Ô cigana,
 cadê a minha rosa,
 rosa vermelha que eu guardei para te dar?”

2. Pombagira-cigana (individual)

“Bem que eu lhe avisei
 que você não fizesse
 esta jogada comigo.

Você apostou no valete
 E eu apostei foi na dama
 Amigo você se engana
 Ela ainda é a Pombagira-Cigana
 Amigo você se engana
 Ela ainda é a Pombagira-Cigana.”

3. Pombagira-cigana (individual)

“Mandei fazer um baralho de ouro
 Pra Pombagira jogar
 Oh embaralha uê
 Oh embaralha uá
 Oh embaralha uê
 Deixa a cigana jogar

Rosa vermelha que trabalha na quimbanda
 E clareou, *tiriri bará baô*
 É *keré keré*
 A pombagira é mulher de cabaré”

4. Pombagira-cigana(individual)

“Eu tenho uma carta velha
 Foi a cigana quem me deu
 O que é meu é da cigana
 O que é dela não é meu

Oh ciganinha puerê
 Puerê ô puerá”

5. Pombagira cigana (individual)

“Vinha caminhando a pé
 Quando de longe avistei
 Uma cigana de fé
 Ela parou e leu a minha mão
 Me disse a verdade
 Eu só queria saber
 Aonde mora a Pombagira cigana”

3. Mestras**1. Paulina (individual)**

“No pé da palmeira
 Paulina sentada

Mas ela é Paulina
 Da rede rasgada.

Mas ela é Paulina
 Das sete encruzilhadas.

Tá, tá, tá
 Ela é Paulina
 Ela é de lá.”

2. Amélia (individual)

“Amélia deu um nó,
 ninguém pode desatar.

Amélia tá na gira
 Amélia vai girar.”

3. Amélia (individual)

“Sou a Mestra Amélia
 Também sou mestra de mesa.

Eu sou Amélia
 Eu sou Amélia
 com cipó de japecanga
 já cheguei pra trabalhar.”

Dá nela, Amélia
 Dá nela, Amélia
 com cipó de japecanga
 e bota ela pra rodar.”

4. Cala boca, homem (coletivo de mestras e pombagiras)

“Cala boca, homem
 você não sabe o que diz

Cala boca, homem
 Você nunca foi assim

Além de louco,
 um sonhador

Cala boca, homem
 Você não sabe o que é o amor.”

5. Luziara (individual)

“Cadê meu cordão de ouro
 Foi meu amor quem me deu

Na passagem do riacho
 Maria Luziara perdeu.

Perdeu, perdeu, perdeu
 Maria Luziara perdeu.”

6. Luziara (individual)

“Ô Luziara,
 quero ouvir você cantar.
 Desperte o sono,
 Hoje é noite de luar.
 A Luziara
 que anda de rua em rua
 tocando o seu violão.
 Ela é a Luziara,
 Maria da Conceição.”

7. Ritinha (individual)

“Foi menina,
 foi moça,
 foi mulher de cabaré.
 Hoje vive na esquina,
 Procurando quem lhe quer.
 Sustenta o ponto dela,
 Não deixa cair.
 Ritinha chegou,
 Ela é assim.”

8. Paulina

“Meus senhores
 Deixem Paulina trabalhar.

Eu tô salvando o Rei de Mina.
 Eu to salvando o Rei Nagô.

Sustenta eu, Paulina

Se eu merecer, Paulina
Sustenta eu, Paulina
Se eu merecer.”

9. Maria Caicó (individual)

“Sou Maria Caicó
Sou Maria Caicó.

Oi dentro de Maceió
Eu sustento o bendengó.

Oi dentro de Maceió
Onde fica os catimbó”

10. Luziara (individual)

“A flor da jureminha é tão bela
Mais bela é Luziara quando pousa nela.

Oi lá vem ela
Oi lá vem ela
Maria Luziara
Como és tão bela.”

11. Luziara (individual)

“São flores, são flores,
São flores de jurema.

É Maria Luziara na Serra da Borborema.

Cadê o seu colar de ouro
Foi o seu amor que lhe deu.

Na passagem do riacho
Maria Luziara perder.

Perdeu, perdeu, perdeu,
Maria Luziara perdeu.

Cadê sua aliança de ouro
Foi homem casado quem lhe deu.

Na passagem do riacho
Maria Luziara perdeu.”

12. Luziara ou Ritinha (individual)

“Fui passada com 15 anos
Dentro da Rua da Guia.

Me chamam de Luziara,
Mas meu nome é Maria.

Minha mãe sempre dizia:
Minha filha olha o que faz.

Por que a minha vida

Era na beira do cais.

Um homem para mim
Tinha que ser marinheiro
Por que me dava carinho
E também me dava dinheiro.

Estava na beira do cais
Quando o navio apitou

Marinheiro me dê um abraço
Um aperto de mão
Minha boca beijou.”

13. Eu bebo (coletivo)

“Eu bebo, por que tenho cabeça
Só vou pra casa quando o cabaré se fecha.
Não tenho amigo bom
Não tenho amigo ruim
Minha melhor amiga somente quer ver meu fim.
Se aquele macho bom
Chegasse aqui agora
O cabaré não fecha
E eu não vou pra casa agora.”

4. Pombagiras

1. Arreda que aí vem mulher (coletivo)

“Arreda, arreda que aí vem mulher

Pombagira feiticeira
Rainha do candomblé
Se você não há conhece
Venha ver quem ela é.”

2. Meu povo é chegada a hora (coletivo)

“Meu povo é chegada a hora
a hora de ir embora

Mas só que eu vou feliz
Por que um homem sorriu pra mim”

3. Fui menina (coletivo)

“Fui menina,
já fui moça
e também já fui casada.

Hoje sou rapariga das zonas.
Rapariga da rede rasgada.”

4. Eu vi a lua nascer (coletivo)

“Eu vi a lua nascer,
Eu vi o sol clarear.

Agora eu quero ver

Essa pombagira girar.

Ela vai girar
Ela vai girar
Ela vai girar
Exu Mulambê.”

5. Pombagira da Boca da Mata. (individual)

“Estava no meio das matas
numa rede de cipó
Quando ouvi foi um grito:
tem pena de mim, tem dó.

Mas ninguém tem pena,
ninguém tem dó.
Mas ninguém tem pena,
ninguém tem dó.

São sete homens para uma mulher só
São sete homens para uma mulher só
São sete homens para lhe bater

Resignada não dou meu braço a torcer.
Resignada não dou meu braço a torcer.”

6. Tata Mulambo (individual)

“Ela é pombagira aqui.
Em qualquer lugar
Toma cuidado, moço,
ela é um perigo.
Ela é Tata Mulambo,
mulher de sete maridos”

7. Pombagira-cigana (individual)

“Eu tenho uma carta velha
Foi a cigana quem me deu
O que é meu é da cigana
O que é dela não é meu

Oh ciganinha puerê
Puerê ô puerá

8. Pombagira das almas (individual)

“Ô não mexa com Pombagira
Que ela não mexe com ninguém
Ela é a rainha das almas, *senhor de idade*
Quando ela mexe, mexe bem”

9. Pombagira das sete encruzilhadas (individual)

“Minha saia de Zambelê
Ela é mulambo só
Minha saia tem sete pontas
Cada ponta tem uma fita
Cada fita tem um nó”

10. Pombagira mulambo, Pombagira Exu (individual)

“Você está vendo aquela casa
Sem porta e sem janela?
É a casa de Exu
E Pombagira mora nela”

11. Pombagira (coletivo)

“Oh Pombagira malvada
Por que mataste o rapaz?
A gente mata e vai preso
Pombagira mata e não vai”

12. Pombagira cigana (individual)

“Vinha caminhando a pé
Quando de longe avistei
Uma cigana de fé
Ela parou e leu a minha mão
Me disse a verdade
Eu só queria saber
Aonde mora a Pombagira cigana”

13. Pombagira das almas (individual)

“Portão do cemitério estremeceu
Sairam as almas para ver quem é
É Pombagira das almas
Mulher de Lucifer
Coroada no balé”

14. Pombagira da roda (individual)

“Quando você passar
Por uma encruzilhada
E ver uma moça com uma rosa na mão
Peça licença e passe
Mas não apanhe o que estiver no chão
Peça licença e passe
Mas não apanhe o que estiver no chão”

15. Pombagira cigana (individual)

“Mandei fazer um baralho de ouro
Pra Pombagira jogar
Oh embaralha uê
Oh embaralha uá
Oh embaralha uê
Deixa a cigana jogar

Rosa vermelha que trabalha na quimbanda
E clareou, *tiriri bará baô*
É *keré keré*
A pombagira é mulher de cabaré”

16. Luar (coletivo)

“Oh luar, oh luar, oh luar
Oh luar que me clareia
Oh luar

E clareia pombagira
 Oh luar
 No lugar que ela passeia
 Oh luar, oh luar, oh luar
 Oh luar que me clareia
 Oh luar
 E clareia pombagira
 Oh luar
 No lugar que ela passeia
 E a pombagira é mulher
 Oh luar
 Ela é mulher de candomblé
 Ela é protetora dos homens
 E defensora das mulher
 Oh luar
 Quem tiver o seu marido
 Oh luar
 Que trate de segurar
 Pombagira tá na gira
 Aqui ou em qualquer lugar
 Meu colar de ouro
 Chuva fina não me molha
 Se você não me quiser
 Outros quer e você chora”

17. Pombagira (coletivo)

“Homem pequeno na minha cama não se deita
 Só serve pra levar recado e contar minhas gorjetas
 Rapariga pobre, despeitada com a rica
 Trabalha, mulher, trabalha
 Não inveja a minha vida
 Deixa a moça passear
 Deixa a moça passear
 Deixa a moça passear, senhora dona
 Deixa a moça passear
 Pra lhe ajudar
 Disseram que essa casa não prestava
 Que eu vim aqui só pra beber
 Se for verdade, Pombagira toma conta
 Se for calúnia, tranca-rua vai saber
 Eu tenho raiva da morte
 Porque matou meu pai
 A gente mata e vai preso
 Pombagira mata e não vai
 Uma rosa vermelha
 Uma linda mulher
 Só queria saber
 Pombagira quem é
 Ela vai girar, ela vai girar
 Gira, Pombagira
 Rainha desse gongá”

18. Pombagira, rainha dos bagaço (individual)

“Foi uma rosa que plantei na encruzilhada
Foi uma rosa que plantei em meu jardim
Maria mulambo, Maria mulher
Maria Padilha rainha dos Candomblé
Eu queria falar com a Paulina
Para fazer meu amor voltar pra mim
Ele não veio, ele não veio
Porque tranca-rua atravessou no meio
Mais uma pilhéria”

19. Pombagira quebrou uma perna (coletivo)

“Pombagira quebrou uma perna da carreira que ela deu
Pombagira quebrou uma perna da carreira que ela deu
O inferno pegou fogo e a mulher do Diabo não morreu
O inferno pegou fogo e a mulher do Diabo não morreu”

20. Pombagira do cruzeiro (individual)

“Eu vi uma moça bonita
Eu perguntei ela quem é
Ela é Pombagira cruzeiro
Coroadá no balé
É na umbanda, é no nagô
Ela é mulher de Lúcifer”

10.3. CD – ROTEIROS DE ESCUTA

ROTEIROS DE ESCUTA

Exemplos musicais: Pontos cantados das entidades femininas da jurema

1. Tambores

(ogã Evandro José Nunes da Silva, gravações fora de contexto)

1. Tambor melê – toque de macumba
2. Tambor inhã – toque de macumba
3. Tambor melê – coco
4. Tambor Inhã – coco

2. Pontos cantados

2.1. Correntes da direita: “Oquê Caboclo!”

2.1.1. Indígenas e caboclas:

5. Comadre Florzinha – Gravação de campo (janeiro de 2006, numa ‘obrigação’ feita nas matas na região metropolitana de Recife – PE. Jurema de Maria, filha de Oxum do terreiro Xambá. Ela canta este ponto incorporada com seu mestre, Seu Zé;

6. Ela não bambeia (cabocla Jacira) – Gravação de campo (janeiro de 2006). Ponto coletivo, mas que pode se tornar individual ao acrescentar o nome da entidade. Um *afilhado* incorporado com a sua cabocla Jacira canta o ponto acompanhado pelo toque de macumba e pelas maracas. Festa de caboclas da casa da madrinha Maria (2006).

7. Ponto individual da caboclinha Jacira - Gravação de campo (janeiro de 2006), numa sessão de ‘mesa branca’ na casa da madrinha Margarida, filha de Oxum do terreiro Xambá. Nesta não há a presença dos tambores, somente canto à capela e maracas.

8. Ponto da cabocla Jacira 2- Gravação de campo (janeiro de 2006) na casa de Maria. O ponto é um dos vários exemplos em que deixa de ser de 8 pulsos, para passar a 16 pulsos, com o acompanhamento dos tambores – toque de *macumba*.

2.1.2. Pretas-velhas: “Salve a Bahia!”

9. Vou cortar a madeira - Gravação de campo (maio de 2006). Ponto de chamada das entidades pretas-velhas. Antes de cantar, a madrinha de jurema Dalva, filha de Iansã do Xambá, pede às pessoas presentes que ‘ajudem’ a cantar para estas entidades, visto que o repertório das mesmas não é tão conhecido, sendo muito importante que se responda aos mesmos;

10. Lá vem vovó - Gravação de campo (maio de 2006). Festa para estas entidades da casa de Dalva. O padrinho Pedro, filho de Odé do Xambá que a canta. Ponto coletivo de pretas-velhas. Nesta tem a presença dos dois tambores, os *ilús*, e também das maracas, que estão presentes no repertório destas entidades.

2.2. Corrente interseccional Oriental - ciganas: “Salve as ciganas!”

11. Pombagira-cigana - Gravação fora de contexto, à capela (maio de 2006), com a madrinha de jurema Luzia, filha de Iansã do Xambá, que também ‘recebe’ uma cigana.

12. Minha guitarra chora - Gravação fora de contexto, à capela (maio de 2006), com a madrinha de jurema Luzia, filha de Iansã do Xambá, que também ‘recebe’ uma cigana.

2.3. Corrente da ‘esquerda’ – a jurema: “Salve as mestras!”

2.3.1. Mestras:

13. Ponto individual da mestra Paulina - Gravação de campo (março de 2006). Festa para estas entidades da casa do padrinho Diogo, filho de Ogum do Xambá. Tem a presença dos tambores. Toque de macumba. Quem canta é uma afilhada que está incorporada com Paulina.

14. Ponto individual da mestra Paulina - Gravação de campo realizada em março de 2006 na festa para estas entidades da casa de Franklin, padrinho de jurema e filho de Ogum do Xambá (Caetés, Paulista, PE). Tem a presença dos tambores. Toque de macumba. Quem canta é um Quem canta é um afilhado que está incorporado com Paulina.

2.3.2. Pombagiras: “Mojibá!”

15. Arreda, arreda – Ponto coletivo de pombagira. Gravação de campo (agosto de 2006) Festa para esta entidade da casa da madrinha Bendita, filha de Iemanjá do Xambá. Neste terreiro tem uma mulher *ogã*, Andresa que toca os tambores sagrados. O padrão rítmico que acompanha este ponto é o coco e aparece aqui com o acompanhamento de um agogô.

16. Exu pombagira/ Exu Mulambê – Ponto coletivo de pombagira. Gravação de campo (agosto de 2006). Festa para esta entidade da casa de Benedita, filha de Iemanjá do Xambá. Toque de macumba.

2.4. Outros exemplos

17. Defuma com as ervas da jurema – ponto para dar início à cerimônia de jurema, onde a madrinha ou padrinho de jurema utiliza os defumadores para ‘limpar’ as pessoas presentes e dar início à *gira*. Esta gravação feita em campo (janeiro de 2006), na saída de caboclo (após o *obori*, cerimônia de iniciação) da casa de Maria. O padrão rítmico Toque de macumba.

18. Velha da macumba – Gravação de campo (maio de 2006). Festa para estas entidades no terreiro Xambá. Ponto coletivo de pretas-velhas. Canto à capela. Quem canta é o juremeiro Joaquim.

19. Bata a saudade (Júnior Silva) – faixa do cd do Bongar que homenageia Mãe Biu. Nesta há claramente o diálogo entre orixás e jurema: a música começa com o eco, toque característico de Iansã (sendo orixá de Mãe Biu) e passa a ser um coco. Uma variação do coco que se toca na jurema.

20. Jurema – Ponto individual da cabocla jurema (janeiro de 2006). Cantado pela madrinha Maria.