



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

ISMARCK DO NASCIMENTO OLIVEIRA

A PERCUSSÃO NA JUREMA: O ILÚ NA GIRA DE EXU E POMBA-
GIRA NO TEMPLO DE JUREMA UMBANDA CABOCLO
ROMPEMATO DE JOÃO PESSOA/PB

São Cristóvão

2020

ISMARCK DO NASCIMENTO OLIVEIRA

**A PERCUSSÃO NA JUREMA: O ILÚ NA GIRA DE EXU E POMBA-
GIRA NO TEMPLO DE JUREMA UMBANDA CABOCLO
ROMPEMATO DE JOÃO PESSOA/PB**

Monografia apresentada ao Departamento de Música da
Universidade Federal de Sergipe como requisito para a
obtenção do grau de Licenciatura de Música.

Orientadora: Profa. Dra. Mackely Ribeiro Borges

São Cristóvão

2020

AGRADECIMENTOS

A todos da família Nascimento e família Menezes, em especial aos meus avós Odilon João do Nascimento, Maria de Lurdes Nascimento e Luiza Oliveira Menezes.

As minhas mães Roseane Nascimento e Rosilene Nascimento, por toda educação que me foi proporcionada até os dias de hoje, aos meus pais Islamark Menezes e João Ventura.

A minha esposa Suéria Dantas Oliveira, por todo apoio, carinho e dedicação neste ano de relacionamento, obrigado amor, este trabalho não seria o mesmo sem seus olhares, conselhos e puxões de orelha. Aos nossos filhos, Nicolas Roberto, Samir Miguel e Raissa Kaylane, fonte de inspiração e amor maior.

À Carolina Naturesa, Kyra Karsavina, Nina Nascimento, Brahms, Monalisa, por sempre acreditarem em minha música.

À Universidade Federal de Sergipe por todo o ensino que me foi proporcionado nesses anos. Ao meu eterno presidente Luiz Inácio Lula da Silva, à Vice-Reitora Profa. Dra. Iara Maria Campelo Lima.

Aos meus professores, Dra. Germanna França, Dra. Wênia Xavier, Dr. Pedro Paiva Garcia Sá, Dr. Christian Lisboa, Dra. Priscila Gambari, Dra. Aline Araújo, Msc. Gilvanildo Aquino, Lic. João Marques. Em especial a minha orientadora, Dra. Mackely Ribeiro Borges, por todas as conversas e por me fazer acreditar que esse sonho em falar sobre a Jurema poderia se tornar realidade.

Ao meu amigo, José Reginaldo Pereira Júnior, seu Preto Velho e sua esposa Maria Magna, por todo apoio nos momentos fáceis e difíceis, pois, ao me encontrar enfermo, apesar do cansaço, se dispôs a me passar todo conteúdo ministrado em sala, no leito do hospital, sendo sua maior preocupação que eu não perdesse nenhuma disciplina das dez nas quais eu estava matriculado, e incrivelmente, graças a ele, eu consegui aprovação em todas elas, obrigado meu irmão!

A Ricardo Xavier e Arthur Fernando, parceiros de música, produção, loucuras, e muitas risadas ao longo dos ensaios da RXHM e do Duo Poesias Percussivas, somos loucos!

A Victor Hugo da Rocha, Eder Filipe, Lucimara Andrade, Lara Andrade, Alberto Silveira, Júlio Fonseca, Sidclei Santos, Alinson Moura, a todos meus alunos da BMMC, ao maestro Otávio Edno.

A todos os Ogãs entrevistados para esta monografia, suas experiências estarão guardadas em minha memória e em meu coração.

A Lucas Campelo, amigo de longas conversas musicais e filosóficas, por dividirmos o palco emanando toda nossa melhor energia para tentarmos atingir ao maior número de pessoas com os invisíveis da música.

Ao meu tio Babalorixá do Terreiro Jurema Umbanda Caboclo Rompemato, Jorge Alberto Nascimento, a Odaiza Nascimento, Maria da Luz Nascimento, Atanásio Nascimento.

Por fim, porém não menos importante, ao sobrenatural, aos encantados da Jurema, minhas entidades: Pomba-gira Menina, Exu do Morro, Zé Bocista, Dama da Noite, Exu Estrada Larga e aos queridos que conheço desde a barriga minha mãe, conselheiros de vida, Zé Filintra de Aguiar e Zé Vieira, obrigado por todo direcionamento.

OLIVEIRA, Ismark do Nascimento. **A percussão na Jurema: o Ilú na gira de Exu e Pomba-gira no Templo de Jurema Umbanda Caboclo Rompemato de João Pessoa/PB.** 2020. Monografia (Licenciatura em Música) – Departamento de Música, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2020.

RESUMO

A Jurema é uma religião existente na região Nordeste do Brasil desde o século XVI, com raízes sólidas advindas da cultura indígena, suas entidades cultuadas são: boiadeiros, mestres, caboclos, pretos velhos e índios. Inicialmente denominado como culto de catimbó ou pajelança, a Jurema é uma das práticas religiosas mais antigas no Nordeste, tendo como local de sua origem o município de Alhandra-PB. A prática do culto a Exu e Pomba-gira dá-se a partir da influência dos negros africanos que cultuavam o Candomblé de nação nagô na Bahia e Rio de Janeiro e que migraram para Pernambuco. Exu e Pomba-gira são entidades que trabalham na abertura do culto à Jurema, justamente por serem responsáveis por abrir o campo enérgico para bons fluídos durante toda a gira. A pesquisa mostra a influência do Candomblé junto ao culto de Jurema, principalmente pela inclusão dessas duas entidades, que, por sua vez, passaram a fazer parte do ritual, bem como trata das diferenças entre o culto de Umbanda presente no Brasil e a Jurema a partir de observações no Terreiro de Jurema Umbanda Caboclo Rompemato, localizado no município de João Pessoa-PB. Esta monografia destaca a importância do instrumento Ilú, pertencente à família dos membranofones e descendente direto do atabaque dentro da ritualística, bem como o Ogã, que é o responsável pela execução desse instrumento. O Ogã é o principal condutor do ritmo da sessão, fazendo com que o som emitido pelo seu tambor, o Ilú, abra as portas do plano imaterial para que todas as entidades venham ao plano físico por meio do sagrado som de seu instrumento e de suas mãos. Dessa forma, o Ilú e o Ogã são considerados igualmente instrumentos sagrados e imprescindíveis para a invocação das entidades espirituais da Jurema. Durante o processo de transcrição das partituras da rítmica do Ilú, dos instrumentos complementares da família dos idiofônicos (Maracá e Abê) e da melodia das músicas do culto, observou-se a proximidade com a música popular brasileira, permitindo-se traçar um paralelo por meio de comparações com a parte percussiva, melódica, métrica e a utilização de um dos elementos usuais na música brasileira: a síncopa. Porém, o uso da síncopa não está ligado apenas à melodia, mas também na parte percussiva do instrumento Ilú executado nos terreiros, fazendo-se presente na base rítmica do toque do Samba de Caboclo, Xaxambá e nos outros dez toques presentes tanto no culto, quanto nos atabaques no cenário da música popular brasileira. A pesquisa revelou, ainda, que o uso dos instrumentos complementares no ritual de Jurema se faz presente desde o início dessa prática religiosa que, por sua vez, também estão ligados à música popular brasileira, porém, sua utilização na Jurema dá-se apenas no acompanhamento dos toques do Ilú com o intuito de gerar mais *swing*. Esses instrumentos percussivos, assim como o Ilú, são considerados sagrados e são submetidos a um ritual de iniciação religiosa, mas não possuem a mesma importância do Ilú, tampouco são responsáveis pela abertura do campo mediúnico no ritual de Jurema.

Palavras-chave: Ilú. Jurema. Umbanda. Música. Exu. Pomba-Gira. Música Brasileira.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Árvore de Jurema da Jurema Preta.....	14
Figura 2 - Cartaz do IX Encontro de Juremeiros e Juremeiras	18
Figura 3 - Tranca Rua das Almas.....	22
Figura 4 - Maria Padilha das Almas.....	26
Figura 5 - Fra Angelico, Angel, 1433	29
Figura 6 - Ilú.....	33
Figura 7 - Placa do Templo de Jurema Umbanda Caboclo Rompemato	47
Figura 8 - Maria da Luz e Jorge Alberto.....	48
Figura 9 - Terreiro de Jurema Umbanda Caboclo Rompemato	50

LISTA DE TRANSCRIÇÕES

Transcrição 1 - Gira com Fé.....	21
Transcrição 2 - Pombagira Menina	24
Transcrição 3 - Tambor Sagrado	30
Transcrição 4 - Maracangalha	53
Transcrição 5 - Melodia da música do Mestre Zé Bocista	53
Transcrição 6 – Samba de Caboclo	55
Transcrição 7 - Ritmo dos instrumentos complementares	56
Transcrição 8 – Samba de Caboclo	57
Transcrição 9 - Xaxambá	57
Transcrição 10 – Gira com fé.....	64
Transcrição 11 – Pombogira Menina	65
Transcrição 12 – Lagoa em Maceió	66
Transcrição 13 - Tambor Sagrado	67

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
2. IMERGINDO: UMBANDA E JUREMA	11
2.1. A JUREMA	14
2.2. EXUS, POMBA-GIRAS. QUEM SÃO ELES NA JUREMA?	18
2.2.1. EXUS.....	19
2.2.2. POMBA-GIRAS.....	23
3. A PERCUSSÃO NA JUREMA: O SAGRADO ATO DE PERCUTIR	28
3.1 O ILU E O OGÃ.....	30
3.2. O PROCESSO DE APRENDIZAGEM DOS OGÃS	37
3.3. INSTRUMENTOS COMPLEMENTARES.....	41
4. A MÚSICA DA JUREMA: BRASILIDADES E PARTICULARIDADES DO TEMPLO DE JUREMA UMBANDA CABOCLO ROMPEMATO	47
4.1 A MÚSICA DA JUREMA: BRASILIDADES E PARTICULARIDADES.....	50
5. CONSIDERAÇÕES	60
REFERÊNCIAS	61
APÊNDICE A – Transcrições de pontos cantados	64
APÊNDICE B – Transcrição das entrevistas realizadas	68

1. INTRODUÇÃO

A Jurema é uma religião existente no Nordeste desde o século XVI, com raízes sólidas advindas da cultura indígena, suas entidades cultuadas são: boiadeiros, mestres, caboclos, pretos velhos e índios. A prática do culto a Exu e Pomba-gira dá-se a partir da influência dos negros africanos que cultuavam o Candomblé de nação nagô na Bahia e Rio de Janeiro que migraram para Pernambuco. Exu é o mensageiro que abre o culto trazendo bons fluídos para o culto, assim como iremos observar nas falas de Prandi (2001) Verger (2002) Costa (2002) Capone (2004) Ferreira (2011). No tocante aos mestres de Jurema, sendo eles entidades desse culto vindo da cidade da Jurema ou do Juremá, assim como intitulam a sua morada. Os mestres trabalham com curas, rezas e conselhos aos que os procuram, sendo eles entidades de maior respeito e admiração aos praticantes da Jurema.

Pesquisar a Jurema é algo relevante, não apenas a prática do culto, sua música, ritmos, instrumentos, dança, ritualística e história, uma vez que faz parte de uma vivência do pesquisador, tendo contato com Jurema, Moçambique e Umbanda desde cedo, observo que é uma religião rica em informações no tocante à sua prática. Nesta monografia não apenas trata-se questões que norteiam o culto, o processo de aprendizagem dos Ogãs e música também são abordados ao decorrer do texto.

Um dos fatores que me levaram à escolha desse tema se deu a partir da minha vivência como praticante da religião e Ogã desde os oito anos de idade. Tocando Ilú, cantando para as entidades de Jurema a Orixá desde muito cedo, quando penso em uma monografia voltada para esse tema, me vem as seguintes questões em mente: como aprendi a tocar? Será que outros Ogãs tiveram vivências semelhantes à minha em seu processo de aprendizagem?

Após essas perguntas, me veio a ideia de entrevistar vários Ogãs e saber como se deu o processo de aprendizagem deles, observando sua vivência desde o primeiro contato com a religião até chegarem ao instrumento.

Tendo em vista a dificuldade no que diz respeito ao deslocamento para entrevistas na Paraíba e em outros estados, a ferramenta virtual foi importante, mais especificamente o correio eletrônico (*e-mail*) e o aplicativo de mensagens *WhatsApp*¹. Por eles, o acesso se deu de forma

¹ “**WhatsApp** é um aplicativo multiplataforma de mensagens instantâneas e chamadas de voz para *smartphones*. Além de mensagens de texto, os usuários podem enviar imagens, vídeos e documentos em PDF, além de fazer ligações grátis por meio de uma conexão com a *internet*”. Fonte: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/WhatsApp>>. Acesso em: 05 mar. 2020.

mais rápida aos Ogãs que foram entrevistados, além disso, por esses meios as pessoas se mostraram abertas e solícitas em responder o questionário que serviu para discutir o processo e como se deu o primeiro contato com a religião até o momento de se tornarem Ogãs. Além do contato virtual, também foram realizadas entrevistas presenciais. Durante a pesquisa de campo foram entrevistados seis Ogãs, que relataram suas vivências no culto e no instrumento. Nessa fase da pesquisa, foi constatado que o processo deles foi bem semelhante, apesar das vivências em localidades diferentes, ou seja, algo os ligam no que diz respeito ao processo de aprenderem a tocar o Ilú.

Apesar de nem todos os entrevistados terem uma vivência a partir do contato com o ritual de Jurema, observa-se que apenas um dos entrevistados não iniciou tocando Ilú, pois seu primeiro contato se deu a partir do Candomblé tocando atabaque, no entanto, podemos observar que os meios que os levaram a se tornarem Ogãs são semelhantes, sobretudo a forma na qual eles aprenderam a tocar seus instrumentos.

A grafia musical para o Ilú foi outro fator que me incentivou a pensar mais sobre a parte rítmica da Jurema, uma vez que musicalmente não se tem registro musical gráfico para esse instrumento, então me perguntei: como escrever uma partitura para o Ilú, se não temos uma notação musical para ele?

Após algumas conversas sobre notação com o Dr. Carlos Stasi, que no Brasil é um dos especialistas da área, e com o compositor e contrabaixista da Orquestra sinfônica de Sergipe Victor Hugo da Rocha, que se disponibilizou a desenvolver um tipo gráfico musical para uma notação nesse instrumento, infelizmente, devido ao curto prazo, não foi possível elaborá-lo por completo até o final desta monografia. Porém, o projeto dessa notação está em andamento.

No entanto, se fez necessário utilizar a opção da notação tradicional para o instrumento Conga, do programa de edição de partituras *MuseScore3*, em que grafiei o registro de três sons com alturas diferentes, com isso pude transcrever os ritmos de Xaxambá e Samba de Caboclo que estão presentes nesta monografia. Os meios utilizados para transcrever as melodias foram as gravações das seções de Jurema, e a coleta da parte rítmica foi feita em entrevistas com os praticantes do terreiro pesquisado, assim também como as fotos utilizadas também foram retiradas no dia da feitura do Ogã e da consagração do seu instrumento no Terreiro Jurema Caboclo Rompemato.

Também se fez necessário o resgate da memória do Terreiro de Jurema Caboclo Rompemato, por ser uma tradição familiar do pesquisador desta monografia e uma das casas

tradicionais da Paraíba no culto de Jurema, apresentando a história do terreiro, e como se deu o processo de um dos membros apontando alguns fatos que aconteceram em sua infância que os levaram a sua iniciação e futuramente a se tornar o babalorixá² atual da casa.

No que diz respeito à pesquisa bibliográfica, foram utilizadas referências de pesquisas voltadas sobre notação para percussão, Umbanda, Jurema, Candomblé e música brasileira, cada uma contribuindo com valiosas informações sobre os temas abordados, entre eles estão: Borges (2014) Calinni (1993) Negrão (1996) Mattos (2011) Giancesella (2012) Sacramento (2009) Verger (2002), entre outros.

Os capítulos foram divididos de forma que o leitor tenha um entendimento primeiramente da raiz do culto que inicialmente é totalmente voltada à Umbanda devido a legitimação desse culto no estado da Paraíba. Após o exposto, observa-se a definição entre Umbanda e Jurema esclarecendo alguns pontos importantes entre os dois cultos. Exu e Pombagira quanto à sua importância no culto abrindo as portas para bons fluidos. O processo de aprendizagem dos Ogãs sendo eles peças fundamentais para uma sessão de Jurema junto ao seu instrumento Ilú, observando também a importância dos instrumentos complementares.

Por fim, o resgate e memória do Templo de Jurema Umbanda Caboclo Rompemato, e as observações quanto à influência da música brasileira na música Jurema, analisando os pontos que as ligam: métrica, melodia e forma.

² Babalorixá. “Pai de santo. Sacerdote chefe de uma casa de santo. Grau hierárquico mais elevado do corpo sacerdotal, a quem cabe a distribuição de todas as funções especializadas do culto. É o mentor por excelência entre os homens e os orixás” (BENISTE, 2011, p. 7).

2. IMERGINDO: UMBANDA E JUREMA

Jurema e Umbanda são duas práticas religiosas presentes nos estados da Paraíba e Pernambuco. Por vezes, esses dois cultos estão presentes em terreiros e casas em comum, e muitas vezes se inter-relacionando. Mas, especificamente, este trabalho tem como intenção o estudo da percussão em cultos de Jurema, que tem origens indígenas, presentes em casas de Umbanda e Jurema, mas que apresenta especificidades que serão apresentadas no decorrer deste trabalho.

Faz-se necessário esclarecer que as referências à Umbanda nesta pesquisa não estão relacionadas à Umbanda surgida no estado do Rio de Janeiro, ou seja, não propriamente o culto de Umbanda iniciada por Zélio Fernandino de Moraes na cidade do Rio de Janeiro no início do século XX. A data de 1908 que, para os praticantes da Umbanda, é o seu início, é alvo de discordâncias no meio de pesquisas acadêmicas, visto que até então não foram encontrados indícios ou qualquer tipo de documento comprobatório para essa data.

Entre os pesquisadores de Umbanda, Borges (2014) afirma que: “Há um consenso de que a Umbanda teria surgido no Rio de Janeiro, na década de 1920” (BORGES 2014, p. 21), observando-se que apenas afirmações dos praticantes são encontradas referindo-se à data de 1908. Borges (2014) expõe alguns desses depoimentos de praticantes da religião, e afirma que:

Durante a pesquisa bibliográfica encontramos, em algumas publicações feitas por praticantes, a afirmação de que o início da Umbanda teria sido em 15 de novembro de 1908. Nesta data, durante uma sessão espírita Kardecista, teria ocorrido a primeira manifestação do Caboclo das Sete Encruzilhadas com o objetivo de delegar ao médium Zélio Fernandino de Moraes a missão de fundar a religião: (BORGES, 2014, p. 21.)

Entretanto, como afirmado acima, não foram encontrados documentos que comprovem essa data como de início, ficando apenas entre seus praticantes essa certeza. Mas, como a questão da historicidade não é o foco desta pesquisa, e muito menos a Umbanda praticada no Rio de Janeiro e em outros estados, a não ser na Paraíba, há que se buscar em outras pesquisas o aprofundamento dessas questões.

Na Paraíba, que é o estado onde esta pesquisa foi desenvolvida, mais especificamente na capital, João Pessoa, apresentam-se questões semelhantes no que tange as informações sobre estas práticas religiosas, visto que historicamente sempre sofreram discriminação e viveram à

sombra da história oficial, a história escrita. Registros sobre sua ancestralidade, surgimentos, práticas mais antigas, apenas com aprofundamento de pesquisa documental.

Tendo em vista essa limitação de dados, há que se ter como referência as pesquisas acadêmicas sobre esta questão. No entanto, percebe-se que fatos históricos acontecidos no país serviram como base para tais dados, mesmo que sem datas específicas. Além do mais, a questão principal é acerca da atualidade, da contemporaneidade, e, sobretudo, sobre a percussão, e os toques do Ilú no culto a Jurema.

Ferreira (2011) aponta norteamentos para a compreensão da organização da Umbanda no estado da Paraíba por meio de associações como forma de reconhecimento público governamental e social, que foram e ainda são as federações: “Tomaremos como base um importante movimento histórico que em contrapartida a repressão da ditadura se organizava em nível de Brasil, as federações do espiritismo de Umbanda” (FERREIRA, 2011, p. 38). Parece que é a partir da organização em federações destas práticas religiosas que se consegue acesso a ações registradas em documentos, alcançando, com isso, ações realizadas nas últimas décadas.

Ferreira (2011) nos mostra que entre as décadas de 1940 e 1960 iniciam-se outros caminhos com relação às práticas umbandistas, favorecendo a religião com lançamentos de periódicos e enquadrando os templos em normas de regulamentação para o livre exercício da prática umbandista, principalmente os templos localizados no Rio de Janeiro e São Paulo. Foi um período de efervescência com relação à legitimação dos cultos de matrizes afro-brasileiras, e tendo em vista alguns importantes eventos de Umbanda que tiveram grande projeção nacional como, por exemplo, Ferreira (2011) aponta “o Primeiro Congresso Umbandista no ano de (1941), e o Segundo Congresso Da Umbanda, Rio de Janeiro, em (1961)” (FERREIRA, 2011, p. 38).

Já no estado da Paraíba observa-se a influência do momento nos quais viviam os grandes centros, como aponta Ferreira (2011): “O então governador da Paraíba, João Agripino (1966-1977) promulga a lei 3.443/66 do ano de 1966, autorizando o funcionamento dos terreiros de Umbanda no Estado Da Paraíba” (FERREIRA, 2011. p, 41). Percebe-se, portanto, semelhanças na situação política em que se encontravam esses terreiros no país.

Tendo em vista alguns pontos citados acima, percebemos o quanto a Umbanda no Estado da Paraíba procurou se organizar quanto à prática de seus cultos, em que cada casa passou a ter suas especificações e devidamente regularizações e cadastros na FECAE/PB - Federação dos

Cultos Africanos do Estado da Paraíba - que na época era coordenada por Carlos Leal Rodrigues.

Na história brasileira sabe-se o quanto as religiões de matrizes africanas sofreram perseguições e repressões em todo território, e no estado da Paraíba não foi diferente, sabendo-se que as práticas eram proibidas desde muito antes ao ano de 1966, como podemos observar em pequeno trecho de Carlini (1938). Ele relata que:

Alguns davam indicações muito medrosas. Um ganhador [sic] me prometeu arrumar uma seção. Já possuía ordem no chefe de polícia [...]. A conversa dele comigo foi a mais melosa possível. Eu procurava convencê-lo e ele me fugia das mãos como um bagre. A polícia não deixava, dizia ele (CARLINI, 1938, p. 64.)

Observa-se que, por mais que houvesse regulamentação e legalização formal, as casas ainda passavam por um processo de fiscalização para o livre exercício de seus cultos, e sem sombra de dúvidas, com o passar dos anos, o crescimento do movimento por meio de uma federação proporcionava mais possibilidades de acordos entre os praticantes e o exercício das leis estaduais. Até porque, devidamente regulamentadas, seria muito melhor para as casas de terreiro, mesmo que ainda existissem inspeções por meio da federação. Assim, como cita Ferreira (2011), observa-se o quanto o regime de controle era rigoroso.

Conforme a lei, as casas seriam autorizadas pela Secretaria de Segurança Pública e fiscalizadas pela até então FECAE-PB, que em sua constituição possuía, e, todavia possui cargos que vão desde presidente até os fiscais. Estes fiscais seriam os responsáveis por fazer valer as normas internas para que a casa pudesse continuar em funcionamento (...). A estes também cabia constatar irregularidades ou não nas casas, nem como caso houvesse alguma casa funcionando que tivesse a licença da federação, era imediatamente comunicada que precisava se associar para que pudesse continuar caso contrário não mais poderia, a partir dali os responsáveis pela casa receberiam seus diplomas sua licença de funcionamento, que garantia também a seus filhos um certificado quando fizessem suas obrigações na religião (FERREIRA, 2011. p. 40)

Diante do exposto acima, realmente percebe-se que o início da Umbanda no Estado da Paraíba foi algo que veio para fortalecer e enraizar ainda mais os cultos afro-brasileiros nessa região. A Jurema, por sua vez, é um culto que, como podemos observar, claramente tem seu surgimento muito antes da Umbanda.

Por sua vez, suas práticas estão ligadas muito mais aos cultos indígenas do que aos cultos advindos diretamente da África no período escravocrata, e toda miscigenação que existiu e existe até os dias de hoje no território brasileiro modificaram e fundaram outras formas de

praticar algumas dessas religiões. A Jurema, porém, parece que permaneceu a mais próxima de suas raízes iniciais até os dias de hoje.

2.1. A JUREMA

Em primeiro lugar é preciso entender que a Jurema³ é uma árvore da fauna brasileira. Árvore está ligada a cultos religiosos de origem indígena na região nordeste. O culto à Jurema encontra-se no estado da Paraíba, em que essa prática é bastante comum, além de algumas regiões de Pernambuco, principalmente as que fazem divisa com alguns municípios da Paraíba. É nesses cultos (de Jurema) que ela é cantada por várias entidades em seus pontos⁴ de iniciação, finalização ou até mesmo no meio da seção. Realizando rápida consulta à dicionários ou portais de informações sobre fauna e flora brasileira, serão encontradas algumas informações sobre o termo Jurema antes de ligá-lo ao culto, como assim nos apresenta Silva (2017), Jurema denota diversas espécies vegetais pertencentes aos gêneros: Mimosa, Acácia e Pitecelóbio.

Figura 1 - Árvore de Jurema da Jurema Preta



Fonte: <http://www.agencia.cnptia.embrapa.br/gestor/bioma_caatinga/arvore/CONT000g798rt3o02wx5ok0wtedt3vnsuia.html> Acesso em 06 fev. 2020

³ Jurema, também, é o nome que recebem diversas bebidas ritualísticas. (SILVA, 2017, p. 22)

⁴ Pontos: São preces cantadas que mostram a fé e a magia, bem como despertam a harmonia vibratória de uma gira (MATTOS, 2011, p. 57).

Para perceber a dimensão da importância dessa árvore e toda simbologia sagrada relacionada a ela, pode-se observar na letra da canção o quão sagrada é a árvore para os juremeiros:

A Jurema é minha madrinha, Jesus é meu protetor,
A Jurema é um pau sagrado, deu sombra a nosso senhor,
Se tu és um bom mestre, me ensina a trabalhar,
Da direita pra esquerda, me chamo Zé de Aguiar.
(Domínio Público)

A Jurema tem uma característica própria quanto aos seus cultos voltados para mestres, caboclos, índios, preto-velhos e boiadeiros. Ou seja, entidades de origens indígenas. Suas características são apontadas por Salles (2004):

Na tentativa de uma apresentação preliminar do que chamamos de culto da Jurema, podemos defini-lo como um complexo semiótico, fundamentado no culto aos mestres, caboclos e reis, cuja origem remonta aos povos indígenas nordestinos. As imagens e símbolos presentes neste complexo remetem a um lugar sagrado, descrito pelos juremeiros como um ‘Reino Encantado’, os ‘Encantos’ ou as ‘cidades da Jurema’ (SALLES, 2004, p 101).

Observam-se distinções quanto ao culto de Jurema realizado no Nordeste do Brasil em comparado ao culto da Umbanda iniciado por Zélio Bernardino de Moraes. Voltando ao ponto principal do trabalho que visa observar tais cultos a Jurema no Estado da Paraíba, tomaremos como foco quanto aos aspectos do culto que acontece no estado da Paraíba.

Observa-se que a Jurema está ligada as práticas indígenas presentes no nordeste brasileiro, alguns pesquisadores nos mostram datas e alguns fatos que dão indícios da presença desse ritual desde o séc. XVI, assim como nos relata Assunção (2006): “Estudiosos já descreviam rituais de Jurema no séc. XVI no sertão nordestino. Seus antigos moradores os índios tinham rituais nos quais bebiam, fumavam e manipulavam ervas invocando seus ancestrais” (FERREIRA, 2011, apud ASSUNÇÃO, 2006, p 43.)

Um dos marcos importantes quanto à aparição de um registro histórico que relata o primeiro aparecimento de um documento oficial mencionando a palavra Jurema, seu registro ocorre por volta de 1741, assim como relata Oliveira (2017): “dos 13 documentos microfilmados do citado processo, datado em julho de 1741, apenas 5 (cinco) tiveram condições de serem transcritos com aproveitamento total, ou parcial.” (OLIVEIRA, 2017, p 44.)

Abaixo podemos observar a carta enviada pelo Governador da capitania de Pernambuco, Henrique Luís Pereira Freire de Andrada, comunicando ao Rei Dom João V quanto a utilização de uma bebida chamada Jurema. Segundo Oliveira (2017), trata-se de um “documento completo, transcrito de acordo com as regras da paleografia”:

Senhor

A cópia da conta que deu o Capitão Mor da Paraíba de que se faz menção nesta provisão não veio, e como este fato foi sucedido na Paraíba por causa da ordem que passou o visitador por eu não te poder mandar informar um eclesiástico, nem o Capitão Mor da Paraíba e os seus officios, Só posso afirmar a Vossa Majestade que expondo na junta de Missões o Reverendíssimo Bispo que nas aldeias usavam a maior parte dos índios de uma bebida chamada Jurema com que perdendo o sentido se lhe apresentavam várias visões repetindo-as ao depois, e crendo nas tais os mais Índios como em oráculos os que atestam todos os Missionários, vendo-se a Provisão junta por cópia em que Vossa Majestade declara esta matéria pertence a junta de Missões se assentasse nela como se vê da cópia do assento que se tornasse na mesma, se deixasse este exame e castigo ao arbítrio do Reverendíssimo Bispo por ser o caso de feitiçaria, e que mandando devassar na visita o mesmo pelo seu Visitador este constando-lhe ser cabeça desta Seita de um tal Índio o mandaram prender, deixando esta ordem a um capitão porem não me consta que lhe embaraçasse o não da parte ao capitão mor, e ainda que o fizessem semelhante matéria em que convier é fazer-se a prisão com prontidão e segredo em semelhante caso que me não parece desacerto o que obrou o Visitador principalmente nestes países aonde a mais leve diligência basta para se porem em alvo os criminosos o que lhe é facilimo pelas vastidões e desertos que há, e muitas vezes succede haverem mortes nas resistências que fazem os criminosos o que aqui facilmente obram, porque os mais dos delinquentes se atrevam a resistir e por consequência há feridos e mortos, sendo depois de feita a prisão obrigado o Capitão mor, e só este capitão me parece exceder o que devia obrar em ficar com a incumbência da delegacia não tendo ordem do Capitão mor, porque devia pedir ao visitador mandasse official seu e ele auxilia-lo como Vossa Majestade é servido se auxilia-lo em justiça.

Enquanto a haver juntas de missões na Capitania da Paraíba esta junta como Vossa Majestade ordena, a qual.

Voltou não covinha como se vê da cópia junta, e a mim me parece também não convir ao Serviço de Deus e de Vossa Majestade que a haja pois é possível que o Reverendíssimo Bispo assista em ambas e sim a sua assistência só com a dos prelados e muito mais na Paraíba em que há tão poucos, determinará cada um dos Governadores o que lhe ditar a sua inclinação ou paixão pela felicidade com que seguirão o seu parecer os Prelados, e servirá de grande confusão aos Índios por serem os da Paraíba cercados por três fortes das Capitancias deste Governo, e verem muitas vezes nesta Junta se determina uma causa e na da Paraíba outra, que talvez sejam totalmente opostas.

E parece-me muito preciso se Vossa Majestade não for servido que não haja mais que nesta Capitania junta porque absolutamente o Capitão mor, posto

que diz não duvidar, não executar nada do que lhe participo haver determinado a junta. Recife Pernambuco o 1º de julho de 1741.

Henrique Luiz Pereira Freire [Carimbo] (AHU_ACL_CU_015, Cx.56, D.4884) (OLIVEIRA, 2017, p, 45-47).

Tendo em vista que a Jurema é uma religião que nasce no Nordeste e tem uma forte ramificação em seus cultos voltados às práticas dos indígenas locais, percebe-se claramente a partir do momento no qual se observa sua sessão. Nestas sessões se observam as rezas, a utilização de plantas nativas para chás, banhos de cura e preparação do fumo que será usado no culto, e até mesmo o uso dessas plantas como parte da decoração do terreiro nos dias de culto, tais particularidades observa-se que também estão presentes no culto à Umbanda.

De acordo com os praticantes da Jurema, chamados de juremeiros, é sabido que foi no Estado da Paraíba onde se evidenciou as primeiras práticas de Jurema, surgida no município de Alhandra, interior do estado. Acredita-se que foi lá que surgiu a Jurema, tendo-se difundido por outros municípios paraibanos, observa-se nesse relato a importância desse município para os praticantes. Ferreira (2011) traz a seguinte análise:

Descreve estas cidades como sendo as sete ciências, que fazem parte do cosmo religioso, do catimbó, no reino da Jurema, considerada pelos habitantes de Alhandra: “Vajucá, Junça, Catucá, Manacá, Angico, Aroeira e Jurema”: (SALLES, 2012, p, 82 apud FERREIRA, 2011, p 47)

A cidade de Alhandra que fica a 46 km da capital e está localizada à leste da Zona da Mata da região paraibana, tendo sua população estimada em 19.588 habitantes de acordo com o último censo do IBGE (2019). Alhandra, que é popularmente conhecida como “A Cidade da Jurema”, é tão importante para esta religião que anualmente é realizado um encontro a fim de discutir e fomentar a prática do culto entre os estados da Paraíba e Pernambuco. O último evento foi o IX Encontro de Juremeiros e Juremeiras em Alhandra, que aconteceu no dia 20 de outubro de 2019.

Figura 2 - Cartaz do IX Encontro de Juremeiros e Juremeiras



Fonte: < <https://www.clickpb.com.br/religiao/iv-encontro-de-juremeiros-e-kardecistas-de-alhandra-acontece-sabado-180639.html> > Acesso em: 21 jan. 2020

Observa-se que tais argumentos apresentados no texto falam por si, não restam dúvidas da importância da Jurema desde o seu surgimento, contendo características únicas de uma religião pautada nos cultos indígenas, e tendo a árvore como sua principal fonte de inspiração para seus trabalhos. Desde sua fundação até o presente momento a Jurema é um marco no Estado da Paraíba quanto a sua ramificação nesse território, e seus praticantes fazem o máximo para que essas tradições dos mestres e mestras de Juremas não sejam perdidas.

2.2. EXUS, POMBA-GIRAS. QUEM SÃO ELES NA JUREMA?

Na Jurema são cultuadas diversas entidades, sendo que as escolhidas como foco desse trabalho são as entidades que atuam no campo mediúnico da esquerda - Exu e Pomba-Gira. Por que são consideradas entidades de “esquerda” na Jurema?

Por fazerem parte de trabalhos que nem sempre estão ligadas as orações, conselhos, descarrego de pessoas e rezas, já que esses tipos de trabalhos são comumente feitos por mestres(as), preto-velho(as) e caboclo(as), entidades que também compõem a Jurema. As

entidades de esquerda geralmente atuam em outros tipos de trabalhos, principalmente os de defesa na qual a eles são delegados cuidar do campo mediúnic da casa. A quem julgue entidades de esquerda como entidades que só fazem o mau, porém, nem sempre essas duas entidades se fazem presente em uma seção de Jurema para trabalhar com energias negativas, ou para fazer o mau. Em diversos casos eles podem falar sobre sua vivência na terra em alguma ocasião, os mesmos relatam o quão foram “ruins” ao passar pelo plano terrestre, muitos Exus foram ladrões, trapaceiros, matadores.

Assim como as pomba-giras geralmente são entidades que viveram como prostitutas e mulheres que ganhavam a vida de forma totalmente duvidosa em sua ética moral e fora dos padrões normais taxados pela sociedade. Porém, as entidades trabalham muitas vezes aos nossos pedidos e nossos pensamentos, porém, não podemos rotulá-los como coisas ruins. As entidades de modo geral trabalham de acordo com a vibração mental da pessoa que está sendo consultada naquele momento.

A partir do exposto, é importante saber que Exu e Pomba-gira são duas entidades que nem sempre fizeram parte do culto a Jurema, comparando-os com índios, caboclos, mestres e preto-velhos. Além disso, pesquisadores da área afirmam que informações sobre Exu e Pomba-gira na Jurema é algo de difícil acesso, sendo que até o ano de 2011 era quase inexistente em publicações acadêmicas, como afirma Ferreira (2011): “É relativamente nova a ideia de entidades como Exus e Pomba-giras nos rituais de Jurema inclusive pouco debatida nas bibliografias acerca do assunto”. Ou seja, assim como é relativamente recente a presença dessas duas entidades no âmbito da Jurema, pesquisas, análises e publicações sobre elas também se encontram em situação de carência, visto que pouco foi falado sobre elas.

2.2.1. EXUS

Eu estou chamando Exu, para abrir os meus portões (BIS)

Eu vou chamar Exu Veludo, que ele é o rei dos capitães.

(DOMÍNIO PÚBLICO)

Observa-se na letra acima cantada na abertura da gira de Exu no Templo de Jurema Umbanda Caboclo Rompemato o quanto Exu é importante para abertura dos trabalhos.

Exu orixá do culto de Candomblé nagô-yoruba, partindo do seu estado original, o continente africano, sua chegada em solo brasileiro é durante o período colonial, assim como relata Costa (2012). Portanto, podemos observar sua origem e seus princípios voltados para o culto aos Orixás.

Observa-se, então, a importância de tal Orixá que é Exu, tendo como base o que foi descrito acima. Dentre os autores que tratam sobre tal divindade e que tem respaldo em sua fala, na qual praticantes, sejam do Candomblé, Umbanda ou Jurema, se referendam e o respeitam.

Pierre Fatumbi Verger. Devido à sua experiência e vivência dentro do Candomblé e da cultura brasileira, passou-se a ter respeito e admiração por seus trabalhos de registro fotográfico e escrito, de cunho etnográfico e artístico. Verger tornou-se uma das referências na fala sobre as características dos Orixás.

Em seu livro intitulado *Orixá*, publicado em 1951, pode-se observar quão extenso e profundo é seu conhecimento sobre orixás e suas características, as quais podem oscilar de acordo com o temperamento de cada um, variando entre piores e melhores qualidades entre eles. Essas características e suas oscilações também são percebidas em outras religiões de seguimento religioso afro-brasileiro, seja em qual eles foram cultuados. Verger (2002) diz que:

Exu é um orixá ou um ebora¹ de múltiplos e contraditórios aspectos, o que torna difícil defini-lo de maneira coerente. De caráter irascível, ele gosta de suscitar dissensões e disputas, de provocar acidentes e calamidades públicas e privadas. É astucioso, grosseiro, vaidoso, indecente, a tal ponto que os primeiros missionários, assustados com essas características, compararam-no ao diabo, dele fazendo o símbolo de tudo o que é maldade, perversidade, abjeção, ódio, em oposição à bondade, à pureza, à elevação e ao amor de Deus. (VERGER, 2002. p. 39).

Tendo em vista tal olhar apontado por Verger (2002), não seria justo ficar apenas com essa impressão de um Orixá tão magnífico que é Exu. Ou seja, um olhar eurocêntrico, no qual Pierre Verger ainda era imerso, por mais que já fosse pertencente ao Candomblé e à cultura brasileira.

Para os praticantes da Jurema, Exu vem com outra funcionalidade no culto como, por exemplo, além dele vigiar o terreiro, ele também é o Orixá que domina todo culto que será iniciado, chamando todas as outras entidades que irão participar daquela seção. Por isso, também a ele é destinado às ruas, as encruzilhadas e todos os acasos que porventura possam vir

a acontecer em uma seção de Jurema, já que ele tem como principal função a abertura dos caminhos.

Transcrição 1 - Gira com Fé⁵

Gira com fé

Domínio Público

The musical score is written in 3/4 time with a tempo of 90. It consists of three staves of music. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: 'E xú, que tem du as ca be ças, e le'. The second staff continues the melody with lyrics: 'faz su - a gi - ra com fé. E U - ma'. The third staff concludes the piece with lyrics: 'é pra fa - zer o que eu que - ro, e a ou - tra é de Je - sus na - za - ré.' The score includes various chords such as C, Dm, C/E, Am, Dm, G7, F, G, and G/B. There are also first and second endings marked at the end of the second staff.

Fonte: Ismark do Nascimento Oliveira

Podemos observar uma dualidade nesse Orixá Exu, ora protetor, com boas intenções, ora agindo de acordo com os pedidos feitos, sem questioná-los. Observemos na música acima, que faz parte do repertório executado no Terreiro de Jurema Umbanda Caboclo Rompemato, ela destaca um pouco desse Exu de duas cabeças, uma entidade dúbia, astuta e protetora. A cantiga apresenta uma predominância das figuras sincopadas, melodia em grau conjunto, intervalos de terças menores e o maior intervalo de quinta justa descendente, características presentes também em outras músicas citadas no decorrer desta monografia.

Percebe-se que Exu detém de uma hierarquia muito forte, porém, assim como afirma Capone (2014), Ferreira (2011) e Ortiz (1999), nos cultos de Jurema e Umbanda ele recebe ordens diretas das entidades mais antigas, como Caboclos, Mestres, Preto-Velhos; diferentemente do Candomblé, já que ele dita todas as ordens aos outros orixás subordinados.

⁵ A versão completa de todas as partituras com melodias e letras desta monografia estão disponíveis no Apêndice A.

Figura 3 - Tranca Rua das Almas



Imagem em tamanho real pertencente ao Terreiro de Jurema Caboclo Rompemato
Foto: Ismark do Nascimento Oliveira

Sabendo que essas entidades trazem para a Jurema algumas de suas particularidades desde que foram introduzidas nesses cultos, pode-se observar que há diferenças na visão da Umbanda carioca que são opostas ao que se apresenta na Jurema e no Candomblé. Ferreira (2011) afirma que:

Das interpretações dadas pela macumba no Rio de Janeiro no início do século XX e a tentativa de uma hierarquização e doutrinação dos espíritos sob a noção de evolucionismo espiritual, Exu fora trazido para a umbanda como [...] Muito próximos dos seres humanos, encarnações das almas que ainda devem completar seu processo de evolução cármica (CAPONE, 2004, p. 99, apud FERREIRA, 2011).

Acerca do assunto em questão, Exu, foi possível observar o quanto a literatura ainda não trata sobre sua existência no culto à Jurema, nas fontes, em sua maioria, observa-se um número maior de trabalhos científicos voltado ao Exu no culto da Umbanda e do Candomblé.

A importância de se iniciar esta monografia com as entidades de esquerda, sobretudo falando inicialmente de Exu, está centrada na sua relevância para o ritual de Jurema, por ser a entidade que lida diretamente com a abertura da seção. No capítulo seguinte apresentarei a Pomba-gira, que na Jurema também se faz importante no início da seção, pois, de acordo com a ritualística, Exu abre, logo em seguida, obrigatoriamente, se canta para invocar a entidade Pomba-gira no Terreiro de Jurema-Umbanda Caboclo Rompemato.

2.2.2. POMBA-GIRAS

Arreda homem que aí vem mulher
Arreda homem que aí vem mulher
Pomba-Gira feiticeira rainha do Candomblé
Tranca-Rua vem na frente pra mostrar ela quem é
(Domínio Público)

Na Jurema Pomba-gira é uma entidade cultuada na parte de esquerda, assim como Exu. Porém, ela é uma entidade feminina.

A origem do nome pomba-gira é uma forma linguística que possivelmente fora alterada aqui no território nacional, se comparando com sua estrutura linguística matricial africana. Sua forma de se escrever é diferente, assim como a sua pronúncia. Segundo Prandi (2001): “O nome pomba-gira, atribuído a uma entidade feminina cultuada na Umbanda e na Quimbanda é uma corruptela da palavra Bombojira (Exu) que seria um inquice (Divindade da natureza) Masculina do panteão banto” (PRANDI, 2011, apud COSTA, 2012, p. 103).

As características da Pomba-gira é algo que também apresentam algumas diferenças com relação à sua existência. A primeira a ser apresentada é de uma mulher leviana, e a outra de uma transgressora que supera os abusos de uma sociedade machista com relação ao ser mulher.

Na música de Pomba-gira observa-se em sua letra que o ponto sempre menciona a vivência dessas mulheres, seu lado leviano, mulheres de muitos homens, dos cabarés, das encruzilhadas, da mulher que aprendeu a viver e gosta de viver na noite, assim podemos

observar na música abaixo, rico em síncope, e com uma característica bem brasileira, na gira de pomba-gira no Templo de Jurema Umbanda Caboclo Rompemato, essa música é acompanhado pelo ritmo de Samba de Caboclo, similar ao samba executado na música popular brasileira.

Transcrição 2 - Pombagira Menina

Pombogira Menina Domínio Público

♩ = 95 E7 Am B^o7

Sou Pom-bo-gi-ra Me-ni-na que che-guei pra tra-ba-lhar fa-ço da mo-ça mu-her
fa-ço a mu-lher-se en-tre-gar Tra-ba-lho com se-te pe-na se-te pena de gui-né

Fonte: Ismark do Nascimento Oliveira

Na Jurema, observa-se que, pelas suas vestes e gestual feminino, no culto ela é considerada uma rainha para os seus praticantes. No entanto, é comum observar-se que essa entidade é desmoralizada pelo fato de atrelarem sua índole moral a uma mulher da rua, uma mulher que ganha e vive sua vida nos cabarés bebendo, fumando e atraindo amores que na maioria das vezes tendem a serem homens casados. Como exemplo percebe-se na citação de Prandi (1996) que: “O estereótipo da Pomba-Gira a qual assume o papel de prostituta, são assimiladas por mulheres que tem as mais difíceis condições humanas” (PRANDI, 1996, p. 54).

Posteriormente podemos observar a Pomba-Gira como uma mulher que quebra os paradigmas de uma sociedade, rompendo totalmente a submissão de uma vida regrada ao regime e ordens do homem, assim como nos apresenta Costa (2012):

A Pombagira representa a libertação das mulheres que se encontram em desigualdade perante os homens ou estejam na condição de propriedade dos mesmos com a legitimação da sociedade e da igreja. Nesse caso, a Pombagira rompe com os papéis instituídos, não aceitando que as mulheres fiquem na condição de subalternas, de submissas ao domínio masculino (DAMATTA, 1997, p. 142 apud COSTA, 2012, p. 104).

Presencia-se, assim, a dupla percepção da Pomba-gira, uma mulher que pode ser vista de variadas formas. Exu e Pomba-Gira podem atuar nas giras dos mestres? O babalorixá do terreiro pesquisado, Jorge Alberto, nos responde:

Sim! Eles são entidades de esquerda, dentro do culto da Jurema alguns Exus e Pomba-Giras podem atuar na gira dos mestres juremeiros. O filho(a) de santo também pode incorporá-la na gira dos mestres. Mas, isso depende da linhagem deles, já que alguns só trabalham na parte da esquerda, alguns tem essas características. Por isso os chamamos de Pomba-giras e Exus de Jurema. (Informação Verbal)⁶

Observando essa transversalidade, faz-se importante citar os nomes de algumas das entidades que fazem parte dela, as quais são variantes em nomes, características e comportamentos. Podem-se encontrar: Exu Marabô, Exu Tranca-Rua das Almas, Exu Veludo, Pomba-Gira Cigana, Pomba-Gira Eleonora, Pomba-Gira das Almas, entre outras.

Atuando como Exu e Pomba-Gira de Jurema, eles fazem trabalhos voltados para conselhos, curas, rezas e limpezas, que são funções do campo mediúnico de direita. Com isso eliminando suas características de quando atuam no campo mediúnico esquerdo, quando se requer que seus trabalhos sejam voltados para parte amorosa, ou para algum malefício, como é bastante comum de serem pedidos por pessoas que procuram essas entidades.

⁶ NASCIMENTO, Jorge Alberto do Nascimento: depoimento [20 jan. 2020]. Entrevistador: Ismark do Nascimento Oliveira, João Pessoa, 2020.

Figura 4 - Maria Padilha das Almas



Imagem em tamanho real pertencente ao Terreiro de Jurema Caboclo Rompemato
Foto: Ismark do Nascimento Oliveira

Assim observa-se nas palavras de Negrão (1996): “Os Exus, independentemente de onde possam trabalhar são de esquerda. Jamais poderiam ser de direita. Embora lá possam estar. No máximo, na linha mista intermediária, na ‘meia-esquerda’, pois indubitavelmente fazem ou podem fazer o mal”. (NEGRÃO, 1996, p. 399).

No culto da Jurema, além da riqueza com relação ao número extenso de entidades existentes em seu panteão, outra questão faz-se perceptível, que são suas cores. Tanto Exu, quanto Pomba-gira têm vestes vermelhas e pretas. Seus colares de conta e suas vestes trazem o preto e o vermelho que no fundo carregam um pouco de uma representatividade esquerda que são essas entidades.

Essa representatividade de cores é confirmada por Ferreira, o qual diz que “Preto e vermelho utilizados pelas Pomba-giras, representam segundo a liturgia religiosa, como sendo as trevas, escuridão enquanto figura de Exu; Do outro lado o vermelho significará a guerra, as

disputas e demandas travadas e o sangue ou menga que se derrama”: (FERREIRA, 2011, p. 67).

A partir do exposto, anuncia-se que no próximo capítulo serão apresentadas e analisadas as questões musicais que nortearam os objetivos deste trabalho, que são a transcrição rítmica e melódica das músicas de Jurema com base nos instrumentos de percussão com o olhar voltado para o Ilú. Sendo ele o principal instrumento condutor da música cantada nesse culto, e elo do campo imaterial e material da seção de Jurema no Terreiro de Jurema Umbanda Caboclo Rompemato localizado em João Pessoa – PB, que foi o terreiro escolhido para a observação e desenvolvimento do trabalho.

3. A PERCUSSÃO NA JUREMA: O SAGRADO ATO DE PERCUTIR

Percutir é sagrado. Neste capítulo abordarei a percussão no culto à Jurema. A música sempre esteve presente em diversas manifestações religiosas desde o princípio da humanidade como foco de adorar aos deuses, e não somente música, a dança também era outra forma de adoração como podemos constatar neste trecho bíblico: “Então Miriã, a profetisa, irmã de Arão, pegou um tamborim e todas as mulheres a seguiram, tocando tamborins e dançando. E Miriã lhes respondia cantando: Cantem ao Senhor” (ÊXODO, 15:20,21 ACF)

De forma semelhante acontece no culto de Jurema, os instrumentos de percussão são condutores de todo ritmo e da conexão entre plano sagrado e o plano terrestre. O principal instrumento desse culto é o Ilú, e seu instrumentista que é chamado de Ogã no qual abordarei em breve.

O ato de percutir é algo que naturalmente está presente em todos os seres e vai além de algum instrumento que possamos tocar. O nosso corpo já é considerado um instrumento percussivo, pois nele temos inúmeras funções que emitem sons do seu próprio funcionamento natural da sua estrutura: as batidas do coração, respiração, falar e o simples caminhar geram sonoridades, algumas perceptivas outras nem tanto.

A percussão desde muito tempo sempre esteve presente em diversas culturas, e assim como nos relatos dos instrumentos de percussão nas manifestações populares e religiosas, o tambor é um dos protagonistas deste trabalho que, por sua vez, é o instrumento que se tem o registro mais antigo de sua aparição. Mattos (2011) afirma que: “Os primeiros tambores foram encontrados em escavações arqueológicas no Período Neolítico. Na Morávia⁷, desses achados foi datado de 6.000 anos a.C” (MATTOS, 2011. p 17).

O direcionamento para a definição do título deste terceiro capítulo surgiu ao observar fotografias antigas, nas quais existiam anjos e estátuas nas igrejas tocando pandeiros, tambores e outros instrumentos ligados à percussão. Isso me fez lembrar uma conversa que tive com Dr. Carlos Stasi, no ano de 2017, e nessa ocasião ele me presenteou com seu livro intitulado *O Instrumento do Diabo*. Ao ver um dos capítulos com o tema *Anjos não tocam reco-reco*, me veio o pensamento: “realmente, anjos não tocam reco-reco, mas, tocam tambores!”.

⁷ Trata-se de uma região situada na Europa Central onde hoje se localiza a atual República Tcheca.

Figura 5 - Fra Angelico, Angel, 1433



Fonte: < <http://www.travelingintuscany.com/art/fraangelico/tabernacolodeilinaioi.htm> >
Acesso em 02 nov. 2019

Por isso, se observarmos de forma mais ampla, iremos constatar que o ato de percutir pode ser um ato sagrado.

Podemos observar uma enorme semelhança entre diversos tambores em culturas diferentes, sua presença é de extrema importância desde sempre. Mattos (2011, p. 18) relata que na China, há mais de 2.000 anos, usa-se tais instrumentos, feitos de bronze, em rituais sagrados e cerimônias de casamento. No Japão, um gigantesco tambor chamado *o-taiko* é percutido no ritual “Bate o Coração da Mãe-Terra”. Nativos norte-americanos também associam os toques às batidas do coração da Mãe-Terra e ao som do útero, pois dá acesso à força vital através de seu ritmo. Na Índia os Damaruns (instrumentos de *Shiva*), tumbadoras cubanas, tablas indianas, além dos usados no Tantra e no Budismo Tibetano. Nos cultos Africanos, como o Candomblé e a Umbanda, religião de terras brasileiras, entre muitas derivações, o tambor mais comum é o conhecido Atabaque.

Dessa forma, podemos observar o quão importante são os tambores nas culturas de todo o mundo, sempre ligados ao sagrado e tendo um papel de protagonista muito evidente.

3.1 O ILU E O OGÃ

No culto da Jurema existem duas peças que são fundamentais para seu funcionamento: o Ilú e o Ogã. Em uma combinação perfeita e em constante harmonia, esse Ogã que, por sua vez, podemos considerá-lo o músico nesse culto, é o principal condutor do ritmo na abertura da sessão de Jurema fazendo com que o som do seu tambor (o Ilú) abra as portas do plano imaterial para que todas as entidades venham ao terreiro por meio de seu instrumento e suas mãos.

Observem o ponto a seguir, cantado nas giras de Exu, Pomba-Gira e mestre, ele evidencia o quão o tambor é sagrado para o culto, e sua importância em chamar as entidades da Jurema para trabalharem no plano material. Em sua linha melódica contém intervalos de quarta justa, terças menores e maiores, e o maior intervalo de quinta justa tanto ascendente e descendente.

Transcrição 3 - Tambor Sagrado

Tambor Sagrado Domínio Público

$\text{♩} = 100$

The musical score is written on two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 100. The melody consists of quarter and eighth notes. Chord symbols F, %, C, and % are placed above the staff. The lyrics 'Tam - bor, tam - bor, ô vai bus -' are written below the first staff. The second staff continues the melody with a bass clef. Chord symbols Gm, C7, F, and C7 (with a first ending bracket) are placed above the staff. The lyrics 'car quem mo - ra lon - ge, tam - bor. Tam - bor' are written below the second staff.

Fonte: Ismark do Nascimento Oliveira

É importante sabermos que nos cultos de matrizes africanas existentes no Brasil, uma das principais heranças que herdamos foi a utilização da língua, da ritualística, dos instrumentos e da música. Com toda miscigenação existente em nosso território com a chegada dos africanos em terras brasileiras, a forma de se cultuar os orixás foi sendo modificada com o passar do tempo, assim como na música, na forma de cantar, e nos ritmos que são executados hoje nas casas de axé.

Os tambores são instrumentos utilizados por diversas culturas, principalmente na cultura africana e afroindígena. No Brasil, os tambores têm uma inserção muito direta em toda cultura e em diversas religiões, podemos observar o uso desse instrumento nas nações de Candomblé, Umbanda, Xambá e Jurema.

O instrumento Ilú é característico da família dos atabaques que, por sua vez, são instrumentos membranofônicos assim como está descrito por Frungillo (2002)

trata-se de um instrumento de Membranofônicos, bastante utilizado em manifestações populares de rua no nordeste do Brasil, que nesse caso deve ser suspenso por uma corda em volta do ombro do instrumentista fazendo com isso uma maior mobilidade na hora de sua execução ao mesmo em que se caminha; 2º é o único atabaque de duas membranas encontrado no país sendo percutido com as mãos. De origem Ioruba (Nigéria) e no Brasil é utilizado no ritual de Xangô de Pernambuco (FRUNGILLO, 2002, p. 158).

Porém, em sua estrutura é um instrumento diferenciado em sua forma e estética. Seu formato é cilíndrico e oco e contém uma pele na extremidade superior podendo ser sintética ou de animal que, após ser percutida com as mãos, gera a vibração da membrana.

A depender do fabricante, o Ilú pode ter uma pele na parte inferior, que chamamos de pele de resposta, e ela não serve para percutir, apenas para amplificar a sonoridade do instrumento. O Ilú possui dois aros de sustentação das peles, e tem entre sete e oito varões com tarraxas na extremidade inferior que servem para friccionar e afinar a membrana que esteja sobre o corpo do tambor. Seu corpo pode ser feito de troncos de árvores, entre elas: Macaíba, Embaúba, Jurema⁸, Gameleira. Com a modernidade, e visando a preservação ambiental, muitos desses instrumentos hoje estão sendo fabricados com canos de PVC ou até mesmo em fibra de vidro que tenham um bom diâmetro, sendo o ideal a partir de 14 polegadas com a altura de acordo com o gosto do Ogã ou do Babalorixá⁹ da casa.

⁸ A árvore da Jurema para seus adeptos é considerada sagrada, pois acredita-se que se trata do local em que vivem todas as entidades da Jurema.

É importante ressaltar que não importa o material no qual o instrumento é fabricado, neste caso a importância maior está em toda preparação do instrumento para que ele possa participar da ritualística da forma correta.

Os instrumentos, em especial o Ilú, para que possa estar devidamente pronto para ser tocado durante uma sessão de Jurema, precisa passar por uma série de rituais antes de ser utilizado. Ou seja, o instrumento precisa ser consagrado. A forma de consagração se dá por meio de um banho de folhas oriundas do culto, sendo as mesmas as folhas das entidades de Jurema do Ogã e do babalorixá sacerdote da casa de axé.

O Ilú, por sua vez, por ser um instrumento sagrado, não pode sair da casa para o ambiente externo sem o real consentimento do babalorixá, e só será conduzido para fora da casa por meio de uma sessão especial que precisa ser feita em outro local, assim como afirma Mattos (2011):

instrumentos sagrados que são, não devem sair do recinto do terreiro a menos que seja para uma obrigação religiosa, como, por exemplo, os trabalhos nas matas, nas praias, nas cachoeiras, ou, ainda por algo que faça parte da tradição, como as visitas entre tendas conhecidas. (MATTOS, 2011, p. 28).

Outro fator muito importante é o alimento do instrumento, o Ilú traz consigo a representatividade dos Mestres, Caboclos, Pretos velho(a)s Exus e Pomba-giras de sua casa de origem. Assim como todas as entidades se alimentam, com o instrumento não seria diferente, é feita uma oferenda ao instrumento para que ele possa juntamente com seu Ogã ter energia suficiente e manter toda harmonia do culto, essa preparação é chamada de firmeza do Ilú.

Esse ritual não é algo específico de Jurema, nos cultos de Candomblé, Umbanda e em todos os outros que têm como principal instrumento o atabaque, acontece essa afirmação. Porém, cada casa tem sua forma de preparação, seus alimentos podem ser frutas, folhas, água de chuva, ou até mesmo pedaços das vísceras dos animais sacrificados para a sua consagração.

Figura 6 - Ilú



Ilú caracterizado após o ritual da feitura do Ogã e seu instrumento no Jurema no Terreiro de Jurema Caboclo Rompemato

Foto: Ismark do Nascimento Oliveira

Após o exposto chegamos no Ogã, sendo ele o executante do instrumento Ilú. O Ogã é o responsável pela parte musical do culto, o condutor do ritmo e da força existente no ritual de Jurema junto ao seu instrumento. Historicamente, o Ogã tem um papel importante nos cultos afro-brasileiros e afroindígena, seja tocando Ilú ou algum outro instrumento complementar necessário ao ritual.

Um fato que ficou conhecido como A Luta dos Ogãs foi um marco histórico para esses instrumentistas. As casas de axé no Brasil, em especial as de Salvador-BA, exigiam que os Ogã portassem vestimentas, colares de conta, e postura similares aos Ogãs da África, porém essa imposição implicava em um alto custo financeiro. A principal justificativa dos Ogãs para esse ato foi que o culto de Candomblé no Brasil já estava diferente da forma que se cultuavam na África, a música, a dança, e os rituais internos já se modificaram por que eles teriam que continuar com a forma tradicional se o todo do culto já não era mais o mesmo. Com isso, a

classe dos Ogãs, que em 1910 ao que nos consta era bem sólida, organizou-se e deu início a essa movimentação. Assim como relata Mattos (2011):

insatisfeitos com a rigidez litúrgica dos candomblés da época (longo tempo de iniciação, utilização de roupas e atributos caros e sujeição ao tradicionalismo africano), rebelaram-se e resolveram então nacionalizar os rituais. (MATTOS, 2011, p. 127).

Apesar de toda essa movimentação ter sido feita por Ogãs de Candomblé, de certa forma as outras denominações de cultos afroindígena e afro-brasileiras acabaram aderindo com passar do tempo às exigências e demandas dos Ogãs que não tinham voz diante de seu posto e sua função se restringia apenas a tocar o Atabaque. Com passar do tempo foram surgindo outras funções, não apenas a de tocar o instrumento; cantar, participar mais das reuniões e trabalhos da casa, opinar sobre as festividades se tornaram parte das suas atribuições.

Podemos considerar o Ogã um músico? Essa é uma questão um tanto complicada, pois em seu cargo ele conduz a rítmica e o canto dos pontos na gira, porém, nem todo Ogã é um músico fora do terreiro. É comum encontrarmos tocadores de Ilú, Atabaques e outros instrumentos nos terreiros que não são músicos fora do âmbito religioso. O Ogã no terreiro é membro da casa que tem a facilidade e o dom da música, por isso ele toca e canta.

O ato de cantar não necessariamente pode ser função exclusiva de um Ogã, apesar de existir Ogãs que tocam e cantam, o canto pode ser entoado pelo pai de santo ou outro filho de santo que esteja na gira naquele momento. Outro fator importante é que o pai de santo, por sua vez, pode determinar um cargo a outra pessoa que tenha facilidade de cantar as músicas e assim passar a cantar para as entidades, observa-se algo em comum nas nações de Candomblé, Umbanda e Jurema.

Existem algumas particularidades quanto ao Ogã ser considerado um músico, observa-se que nem todos são músicos percussionistas profissionais atuantes, seja na música popular ou erudita. Um Ogã pode não ser necessariamente um percussionista, ou seja, nem todos os Ogãs atuam no âmbito musical fora do terreiro. A função de um percussionista, segundo Frungillo (2002):

o termo brasileiro e ital. s.m e f. pl= “percussionista” - Nome do(a) “instrumentista” que se especializa em executar os instrumentos chamados de “percussão”. Dentre as mais variadas formas de nomenclatura o percussionista pode ser também chamado pelo nome do instrumento no qual se especializa, como por Ex: para quem toca atabaque “atabaqueiro”, zabumba” zabumbeiro” conga “congueiro. (FRUNGILLO, 2002, p. 251).

Na Paraíba há poucos praticantes de Jurema que atuam na música popular, entre eles Zé Guilherme (*in memoriam*), Pablo Ramires, Francisco Xavier, Zé do Balaio, Lêgo, e o autor desta monografia que vem incluindo o instrumento na música popular, assim como em obras solas para percussão em recitais cujo repertório é dedicado à percussão do século XX e XXI¹⁰.

Na cidade de Recife - PE podemos encontrar alguns percussionistas de terreiro que atuam profissionalmente tocando Ilú na música popular, sendo eles: Toca Ogã, Thiago Nagô, Alessandra Leal, Luciano Oliveira. De certa forma, no cenário musical de Pernambuco, em comparação com a da Paraíba, o Ilú se faz mais presente na música popular, como, por exemplo, no manguebeat, gênero musical criado por Francisco de Assis França (Chico Science) na década de 1970. O Manguebeat é uma fusão vários elementos musicais que contempla o Hip-hop, Música Eletrônica, Rock e Maracatu.

Outro exemplo da utilização do Ilú na música popular de Pernambuco é no coco de tamanco da cidade de Arco Verde, que em sua estrutura consiste em uma base musical cantada em forma de embolada, e os instrumentos utilizados são: tamancos de madeira que marcam os ritmos percutidos com os pés, zabumba, triângulo, pandeiro, alfaia e Ilú. A música entoada evidencia a vida cotidiana local que, por sua vez, está ligada aos negros quilombolas do sertão de Pernambuco.

Em outras nações de cultos afro-brasileiros, entre elas Candomblé nações de ketu, jeje e angola observa-se que alguns Ogãs Alabês também são músicos profissionais atuantes na música popular. Em Salvador-BA temos alguns nomes, entre eles: Gabi Guedes, Yuri Passos, Luizinho do Jeje, Kainan do Jeje entre outros.

Sendo assim, podemos observar que nem sempre um Ogã de terreiro poderá atuar como músico profissional, pois no terreiro ele não é visto como músico muito embora alguns deles atuem profissionalmente fora desse ambiente.

Para ser um Ogã não é simples. Esse cargo não pode ser concebido a qualquer pessoa. Primeiro porque é preciso ter um domínio sobre o instrumento, e segundo porque existe toda uma ritualística envolvida para que uma pessoa se torne um Ogã. Assim como o instrumento

¹⁰ A proposta do repertório nos recitais é inclui instrumentos de percussão erudita, sendo eles: marimba, vibrafone, xilofone, assim como priorizar a utilização de instrumentos da cultura popular, tais como: pandeiro, chocalhos e berimbau. Nesse contexto, a ideia é utilizar novos recursos técnicos nos variados instrumentos, e apresentar uma abordagem não convencional em sua execução. O Ilú é inserido não apenas como um instrumento de culto da Jurema, mas, como um novo elemento entre os tradicionais em que se apresenta suas possibilidades rítmicas e efeitos que pode proporcionar.

precisa ser preparado para o uso, seu instrumentista precisa passar por uma preparação que envolve rituais de limpeza espiritual e de feitura de mão para poder tocar sem causar maiores danos na corrente espiritual da seção de Jurema.

Um dos rituais mais comuns na Jurema é a feitura da mão do Ogã, que ocorre após os mentores espirituais da casa o reconhecerem como uma pessoa capacitada para poder tocar o instrumento sagrado do culto à Jurema, pois antes disso ele não é considerado o Ogã da casa, e sim apenas uma pessoa convidada ou um membro da casa que sabe tocar.

Após a seção específica para preparação da mão do tocador do Ilú, a partir daquele momento, o instrumentista se torna Ogã oficial do terreiro tendo a liberação de tocar e cantar as músicas específicas para as entidades do terreiro, ou seja, ele aprendeu e está preparado para conduzir toda ritualística da casa.

Quanto ao Ogã ser considerado um sacerdote ainda é algo que no geral difere muito entre os terreiros. Existem casas na qual o Ogã tem função hierárquica igual ao pai de santo, podendo interferir na gira a qualquer momento, como também doutrinar os demais membros da casa. Em entrevista para esta monografia foi perguntado ao Ogã de Candomblé se no culto ele se considera um sacerdote a ponto de ter a mesma interferência que um pai de santo em uma gira, vejamos qual foi a colocação dele quanto a essa pergunta.

Sim! Com certeza [...] Dentro da religião não importa a nação, primeiramente Deus, depois o pai de santo, e depois do pai de santo vem o Ogã que é o cargo maior da casa. Ele está ali para poder abrir, conduzir a reunião, chamar os orixás e fechar [...] fazer tudo né!? No meu caso, eu estudei muito, aprendi muito, quando eu tomei meu lugar de Ogã na casa depois do meu aprendizado, minha mãe já não fazia mais nada, ela jogou tudo na minha mão. Então, eu fazia a abertura, chamava os orixás, encerrava, dava umas broncas. Só não fazia passar trabalho, mas o resto era comigo. (Informação verbal)¹¹

Com isso podemos constatar que cada casa terá sua forma de conduta interna quanto à hierarquia de cada Ogã, e o que lhes são destinados a fazer no culto, independente da nação, ora ele pode ser um simples Ogã que não interfere em nada além de tocar e cantar, bem como em outros casos ele poderá, com o consentimento do pai de santo, ter o mesmo poder que ele, opinando e organizando tudo que for possível.

¹¹ SANTOS, Leonardo Luís dos Santos: depoimento [04 dez. 2019]. Entrevistador: Ismark do Nascimento Oliveira, Aracaju, 2019.

O fato da feitura é extremamente importante, assim como também acaba determinando toda hierarquia da casa: o Ogã mais velho tem a função de ensinar aos mais novos como manusear o Ilú, assim como também os instrumentos complementares da casa. A seguir abordaremos o processo de ensino dos Ogãs tendo como base a forma na qual é transmitida a prática do ensino dos instrumentos executados no terreiro de Jurema sendo eles o Ilú e demais instrumentos complementares existentes no culto.

3.2. O PROCESSO DE APRENDIZAGEM DOS OGÃS

A primeira pergunta que temos que nos fazer quando nos deparamos com esse título é: como eles aprendem?

Não existe uma fórmula mágica para se tocar o instrumento. Podemos pensar em diversas possibilidades de aprendizado para esses músicos, porém, temos que esclarecer que eles não passam por uma academia até se tornarem exímios instrumentistas detentores de um esclarecimento técnico e musical para o uso do Ilú.

Outro fator importante é que mesmo que eles tivessem passado por uma formação de um curso de percussão em qualquer centro de formação técnica no país, ainda assim não estariam aptos ao domínio do instrumento, pelo simples fato de não existir um local que o Ilú seja um instrumento que faça parte da grade curricular de um curso. Mesmo nas universidades que oferecem o curso de percussão popular não existe esse direcionamento. Normalmente o Ilú é ensinado nos terreiros de forma oral e visual, e o Ogã mais velho é o mais capacitado para passar o ensinamento aos mais novos.

Na cidade de João Pessoa – PB, onde se tem o curso de percussão popular na Universidade Federal da Paraíba (UFPB), o Ilú ainda é um assunto pouco abordado. Observa-se um negligenciamento por parte da instituição no local em que o Ilú tem uma forte presença nas casas de terreiro de Umbanda e Jurema.

Na música popular paraibana, a banda Cabruêira em seu CD *Nordeste Oculto* lançado no ano de 2012, faz uso do Ilú em algumas faixas na qual utiliza pontos de Jurema, os pontos que foram gravados nesse álbum foram criados pela própria banda, e em outras músicas do mesmo álbum a banda mesmo que não fale da Jurema na parte cantada, os elementos rítmicos estão presentes.

Em Salvador- BA na Universidade Federal da Bahia (UFBA) o curso de percussão popular é ministrado pelo Prof. Iuri Passos, que é também o principal Alabê ¹²do terreiro dos Gantois. Esse terreiro é um dos principais e um dos mais tradicionais terreiros de Candomblé do Brasil, conhecido também internacionalmente. Na UFBA, no curso de percussão o Atabaque tocado no culto de Candomblé está incluso na grade curricular. Nesse caso, observa-se a importância do Atabaque na cultura baiana, pois ele pelo fato de estar presente na academia faz com que mais pessoas terão acesso a aprender e dominar a linguagem tocada e poderão utilizá-la em outros ambientes musicais fora das casas de axé, mesmo sem ser praticantes da religião.

Observa-se que o processo de ensino do Ilú no terreiro é algo que parte do interesse de cada pessoa que gostaria de aprender a tocar o instrumento. Esse interesse comumente vem de familiares, amigos e até mesmo pessoas da comunidade que tem como hábito assistir as seções.

No caso do autor desta monografia, que vem de uma estrutura familiar inserida no culto à Jurema na Paraíba, o processo de aprendizagem foi natural pois desde sempre houve um contato nas festas e consultas feitas em casa por seus familiares, com isso as músicas cantadas para todas as entidades de Jurema e os toques utilizados nas seções logo foram assimilados e decorados, após isso, o próximo passo foi mostrar o interesse em aprender a tocar o Ilú para um Ogã mais velho que direcionou os ensinamentos nesse instrumento, mostrando cada toque e cada detalhe da forma que se percutir o instrumento, bem como a rítmica de cada gira.

Com isso podemos observar tal semelhança no aprendizado a partir da observação que intuitivamente nos leva a uma imitação. Sacramento (2009) observou que as crianças dos terreiros de Candomblé, mesmo que estejam brincando próximo ou dentro do barracão, assimilam todas as atividades realizadas pelos adultos (SACRAMENTO, 2009, p. 67).

Um dos Ogãs entrevistado do culto de Candomblé para esta monografia, que inclusive entre todos os outros é o Ogã mais jovem, teve seu primeiro contato com a religião e com o instrumento durante sua infância, pois, apesar da pouca idade, a partir daquele momento passaria a assumir uma responsabilidade junto à casa e ao instrumento, como observado em sua fala:

Foi quando minha mãe foi me buscar na escola, aí ela foi fazer jogo lá no axé. Eu meio que desconhecia a religião. Isso tudo aos 10 anos de idade [...] O pai de santo foi falando com meus pais, explicando os caminhos que eles teriam que trilhar após esse jogo, e depois disso foram nos mostrar a casa. O pai de santo incorporou uma Pombagira, e daí então ela me suspendeu, isso significa

¹² MATTOS, Sandro da Costa: Alabê ou Alabé, é o comandante dos Ogãs, responsável direto pelos atabaques e instrumentos auxiliares da casa.

que a partir daquele momento eu iria receber um cargo. E no meu caso, foi um cargo de Ogã/Alabê [...] eu aprendi com o único Ogã que tinha na casa, ele me ensinou um toque chamado Adabi. Eu tocava o atabaque lê, eu aprendi muito rápido, e muitas vezes tocava um xirê¹³ completo sozinho. (Informação verbal)¹⁴

Haja vista que os Ogãs normalmente não passam por um processo de ensino musical formal, sendo comum a prática de ensino do Ilú ou Atabaques nos terreiros a partir da observação e da transmissão oral. Essa prática de ensino pode ser observada na fala de alguns Ogãs ouvidos durante a pesquisa de campo. Para eles, é natural o Ogã mais antigo do terreiro passar todo conhecimento para o iniciante, músicas, danças, toques e outras regras e condutas exigidas pela casa, tudo através da oralidade, respeitando a hierarquia dos membros da casa.

Em entrevista concedida para esta monografia pelo babalorixá e Ogãs de nação nagô e Jurema, Alexandre L'omi L'odó podemos constatar essas questões que norteiam o processo de aprendizagem a partir da vivência e da oralidade:

Aprendi a tocar convivendo e também com os ensinamentos dos mais velhos [...] aprendi tudo que era possível ter aprendido, e ensinei, me tornando um professor depois, entendeu!? [...] Então, hoje eu ensino a qualquer Ogã sem me perder e sou um mestre na área da percussão, por causa dos meus mestres que foram, Toca Ogã, Marcos Matias e André Malê, que são pessoas maravilhosas. (Informação verbal)¹⁵

Haja vista o exposto, Sacramento (2009), que se dedicou ao estudo da aprendizagem instrumental no Candomblé, diz que:

Diferente da educação acadêmica, não existe, no terreiro, não existe um tempo predominante para que o indivíduo aprenda o conteúdo, não é previsto, nem programado, não está “atrelado” a uma sequência pedagógica a qual deve se submeter todos os alunos. Ele aprendera essa habilidade como algo que faz parte de sua iniciação, de seu processo de convivência íntima com os diversos rituais da religião, sem ser avaliado, com o desempenho da escola formal, em que a aprovação é internalizada como prêmio e a reprovação, como castigo. (SACRAMENTO, 2009, p. 69)

Caso semelhante ocorreu com alguns Ogãs que contribuíram em entrevista para este trabalho e com o próprio autor desta monografia, em que a primeira influência vem da família, ou de alguns fatores quanto à proximidade do culto despertando com isso uma curiosidade e interesse de começar a tocar e fazer parte desse ambiente religioso, sobretudo aprendendo a

¹³ Xirê. Festa, Brincadeira (BENISTE, 2011, p. 20).

¹⁴ SAMIR, Miguel Oliveira da Silva: depoimento [15 jan. 2020] Entrevistador: Ismark do Nascimento Oliveira. Em João Pessoa – PB 2020.

¹⁵ ALEXANDRE, L'Omi L'Odó: depoimento [03 Dez. 2019] Entrevistador: Ismark do Nascimento Oliveira, entrevista realizada por aplicativo *WhatsApp*, em que o professor se encontrava em Olinda-PE, 2019.

tocar um instrumento. Podemos observar uma ludicidade nas narrativas dos entrevistados quando eles descrevem as brincadeiras da infância que imitam a ritualística de uma gira. É possível observar esses detalhes no depoimento a seguir:

Então, foi quando a minha avó de santo abriu o terreiro e minha mãe foi ajudar. Lá ela tinha um neto chamado Rafael, que já tocava, e logo ele me passou um tambor pequeno. Na rua tinham dois terreiros, e outros amigos quiseram aprender, logo eu comecei. Na manhã seguinte a gente jogando bola, tinha um Ogã que tocava muito, eu cheguei pra ele e pedi pra ensinar um ritmo de barra vento, ele começou a batucar no chão e disse: “só vou ensinar dessa vez”. Nossa diversão era sentar com os baldes e montar uma gira, escolhia um pra ser um pai de santo, dois pra ser Ogãs e a gira corria solta, minha mãe corria doida. Pois, a gente quebrava os baldes dela. (Informação verbal)¹⁶

Sabendo que a transmissão do conhecimento para se tornar o Ogã vem de uma tradição fundamentada na oralidade, observa-se uma resistência muito grande por parte de algumas pessoas mais velhas no culto em repassar esse conhecimento, porém, não sabemos ao certo quais causas levam alguns Ogãs a agirem dessa forma. Um dos Ogãs em entrevista relatou que sofreu essa resistência durante o seu processo de aprendizagem:

Só observando e escutando os toques, de tanto eu ouvir, eu aprendo. Um dia eu fui tirar da prova, em frente de casa tinha um barracão de ketu o Ogã tinha adoecido, o pai de santo chamou e disse: “você vai tocar aqui!”. Logo eu peguei o atabaque e toquei do meu jeito, daquele dia em diante continuei até hoje. Os Ogãs eram arrogantes e não queriam ensinar, e nem deixar tocar. (Informação verbal).¹⁷

Nas falas dos Ogãs quanto aos seus primeiros contatos com as religiões afro e afroindígena, verifica-se a predominância no período da infância, no entanto, houve um entrevistado que passou pelo processo de forma diferente, onde esse contato se deu na vida adulta, sendo algo que chamou a atenção durante as entrevistas. Ele se utilizou de diversas plataformas digitais por meio da internet para auxiliar no seu aprendizado inicial para tocar o Ilú:

Primeiramente me apaixonei ao olhar os chamados tamboreiros ou alabês aqui no Rio grande do Sul, tocando seus Ilús e decidi comprar um Ilú para mim. Após comprar o Ilú, tentei aprender sozinho olhando os tamboreiros tocarem e assistindo vídeos no YouTube mas sem muito sucesso, após esse tempo todo tentando aprender só de ouvido e olhando vídeos, me frustrei e resolvi buscar conhecimento com um dos maiores ícones do tambor ilu do Rio grande do Sul, mestre Antônio Carlos de Xangô. Comecei fazendo o curso de alabês que ele ministrava, aprendi com ele todas as rezas do Batuque do Rio Grande do

¹⁷ SANTOS, Leonardo Luiz dos: depoimento [04 Dez. 2019] Entrevistador: Ismark do Nascimento Oliveira, em Aracaju -SE, 2019.

Sul, de Bará a Oxalá, aprendi também todos os toques referentes aos orixás. (Informação verbal)¹⁸

Sendo assim podemos observar que o processo de aprendizagem desses Ogãs faz parte de uma prática oral além de vivência dentro do terreiro, pois um dos fatores importantes nesse processo é o contato com práticas diárias desses instrumentos junto aos Ogãs mais antigos da casa.

3.3. INSTRUMENTOS COMPLEMENTARES

A base rítmica da Jurema não somente terá o Ilú como principal instrumento do culto, em diversas casas de Jurema é possível observarmos a presença de outros instrumentos. Haja vista que a família da percussão entre os instrumentos musicais é uma das maiores devido a sua infinidade de possibilidades de se criarem novos instrumentos e ao grande número de instrumentos já existentes. No ritual de Jurema outros instrumentos são adicionados para compor o grupo musical da seção dos Ogãs nos cultos.

Tendo em vista que o culto à Jurema vem de influência indígena, além da música cantada ser influenciada por alguns cânticos indígenas, os instrumentos que complementam essa base musical muitas vezes são elementos da própria cultura indígena principalmente os instrumentos da família dos idiofones, que diferente do Ilú que é um instrumento de membrana, os idiofones são instrumentos em que a emissão sonora é provocado pelo próprio corpo sem que seja preciso nenhum tipo de pressão para que sua sonoridade aconteça.

Podemos observar que a música cantada no ritual de Jurema nos dias de hoje vem com fortes traços da música popular brasileira, apesar de historicamente, conforme destacamos no início desta monografia, o culto de Jurema é considerado a prática religiosa mais antiga entre as religiões afro-brasileiras na região Nordeste do país tendo seu surgimento por volta do séc. XVI, por isso faz-se necessário as transcrições das músicas do culto, como forma de comparar com a música brasileira da atualidade e catalogar as melodias tradicionais desse culto.

Da mesma forma a Jurema utiliza-se de influências da música popular brasileira, algumas vertentes da música brasileira, sobretudo a música cantada, que formam imortalizadas nas vozes

¹⁸ VINICIUS, S. Freitas: depoimento [26 Dez. 2019] Entrevistador: Ismark do Nascimento Oliveira, entrevista realizada por aplicativo *WhatsApp*, em que o professor se encontrava em Porto Alegre - RS, 2019.

de Clara Nunes, Noriel Vivela, Martinho da Vila entre outros. Porém, essa influência afro-brasileira inserida na música popular tem como ponto de partida Clara Nunes, assim como podemos observar na fala de Bekke (2007):

Na linha sobre estilizações de pontos de candomblé, Clara Nunes gravou uma das poucas cantigas do candomblé de angola que foram apropriadas pela MPB, “Sindorerê”, uma adaptação feita por Candeias de um ponto de caboclo, entidade dessa modalidade de candomblé. A música apresenta várias referências aos *inquices* (nome que as entidades recebem na tradição banta da qual se origina o candomblé de angola), fala de Mutalambê, correspondente ao Oxóssi da tradição nagô, da jurema (árvore de onde se extrai uma bebida servida durante o toque de caboclo, essa planta ainda inspirou o nome de duas entidades, o Seu Juremeira e a Cabocla Jurema) e de Gangazumba, correspondente a Olodumarê, deus da criação ioruba. (BAKKE, 2007, p, 98-99)

Na Missão de Pesquisas Folclóricas (MPF) que aconteceu entre 1938/39 sob a coordenação de Mário de Andrade, no qual ele se desloca para o norte e nordeste do país coletando registros culturais nos seguintes estados: Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte, Ceará, Piauí, Maranhão e Pará. Foram gravadas em áudio inúmeras manifestações nesses estados para fins de catalogação das danças, músicas e rituais existentes da região Nordeste.

Nas gravações coletadas na Paraíba, além do primeiro contato com o ritual de catimbó e pajelança, percebe-se uma predominância dos rituais dos povos indígenas e caboclos, assim como podemos observar nos registros das seguintes gravações:

Os outros discos também matrizados com registros de folclore musical brasileiro, pertencentes à sub série FM da Discoteca Pública Municipal, são: FM 59B: Caboclinhos Índios Africanos (João Pessoa-PB em 31.03.1938); FM 80A: Caboclinhos (Itabaiana-PB, em 4.05.1938); FM 95B Caboclinhos Tupi-Guarani (João Pessoa, em 7.05.1938); FM 96: Cambinda (João Pessoa, em 19.05.1938); FM 82^a, 2^a faixa: Caboclinhos (Alagoa Nova-PB, em 7.05.1938); FM 64 a FM 67: Reisado (Souza- PB, em 13.04.1938). (CARLINI, 1993, p. 41)

Com isso observa-se a influência da cultura indígena no ritual de Jurema até os dias de hoje no estado da Paraíba, sobretudo a utilização dos instrumentos de percussão da família dos idiofones. No culto à Jurema a presença desses instrumentos muitas vezes são de grande relevância a ponto de nas giras dos índios e caboclos que em algumas casas fazem suas festividades no mês de janeiro são encontrados instrumentos utilizados pelos povos indígenas, entre eles: Maracá em metal, Ganzá de lança, Arco-flecha, Maracá de cabaça, Maracá de coco, Xequerê e diversos outros tipos de idiofônicos.

Além desses instrumentos raspados e chocalhados, nessa gira encontram-se aerofones sendo eles: Flautas de bambu ou de cano, apitos e pífanos, sendo assim observa-se que numa gira de índios e caboclos, a música produzida é para simular o ritual indígena na rítmica com os idiofones e a melodia sendo tocada pelos aerofones.

Algumas casas de Jurema e Umbanda na Paraíba trazem uma tradição de terem grupos de tribos indígenas, e grupos folclóricos de coco de roda. Essa tradição pode fazer parte da casa de duas maneiras: a convite do pai de santo ou a pedido do guia espiritual da casa, bem como em algumas casas essa tradição é herdada por algum membro novo após o falecimento do pai ou da mãe de santo que deixa o legado para posteridade familiar, essas tribos indígenas fazem parte da programação do terreiro nas festividades voltadas aos índios e caboclos.

Podemos observar essa tradição folclórica ligadas a alguns terreiros no estado da Paraíba, assim como nos apontam Ayala e Silva (2000)

No bairro da Torre são encontradas casas de umbanda e Jurema, o bairro também se caracteriza pela riqueza e manifestações populares, dentre as quais malhação de judas, ranchos de quadrilhas, cocos, bolos de carnaval de rua, escola de samba e tribos indígenas, (nome que hoje se dá, na Paraíba, a dança conhecida como cabocolinhos ou caboclinhos entre outros estados do Nordeste. (AYALA; SILVA, 2000, p 197)

O Terreiro de Jurema Caboclo Rompemato que foi a casa escolhida para a pesquisa desta monografia, tem como tradição a gira de índios que faz parte de um dos principais acontecimentos no calendário festivo da casa. Um dos Ogãs antigos do terreiro que hoje tem seu próprio terreiro, atendendo pelo codinome de Zé do Balaio, na gira de índios e caboclo do terreiro Caboclo Rompemato ele não tocava o Ilú, mas sim pegava a flauta de bambu feita por ele e tocava melodias similares utilizadas nas tribos indígenas.

Outro fato interessante é que em nossa família, nosso avô Odilon João Nascimento, que não era babalorixá, anualmente, todo mês de fevereiro, no período carnavalesco fazia questão de chamar a Tribo Indígena Papo Amarelo para dançar na porta de nossa residência que não era um terreiro de Jurema. Como praticante da religião ele gostava de contribuir ajudando as tribos indígenas com cachês simbólicos para manter a tradição cultural viva.

Nesse convite a imagem mais marcante para mim é lembrar de ver meu avô tocar os instrumentos de percussão, ganzá, chocalhos, triângulos e maracás, são momentos bem vivos em minha memória. Esses momentos foram importantes para meus primeiros contatos com a linguagem da percussão popular e totalmente ligada à cultura indígena, ali era o momento em que eu e meus primos tínhamos para pegar os acessórios de percussão e tocar sem medo, pois,

o próximo passo seria tocar na casa de axé, assim já estaríamos mais seguros quanto ao manuseio desses instrumentos pequenos.

Essas tribos indígenas são compostas por homens, mulheres, crianças e até mesmo os idosos podem fazer parte da brincadeira que envolvem famílias inteiras. No carnaval tradicional de João Pessoa – PB que acontece na avenida Duarte da Silveira, as tribos indígenas da cidade desfilam e concorrem a uma premiação, os critérios avaliados são: enredo histórico e corporal, dança, coerência, música e figurino.

A importância dos instrumentos complementares nas giras dos índios e caboclos é de maior relevância, inclusive a utilização do Ilú nessas giras é dispensável, uma vez que ele não faz parte da música indígena em sua originalidade, porém, por questões de hierarquias e energias que envolvem o culto no Terreiro de Jurema Umbanda Caboclo Rompemato, observa-se que o babalorixá e os Ogãs fazem questão da presença do Ilú na gira dessas entidades.

Os instrumentos complementares que são utilizados na seção também passam por uma feitura, porém, em proporções menores que a feitura do Ilú, mas para o culto se faz necessário que os instrumentos sejam consagrados antes de serem manuseados no terreiro, pois, sem esse preparo eles serão apenas instrumentos musicais comuns sem qualquer energia para necessária para estar no ritual. Fica a cabo do pai de santo do terreiro junto ao Ogã mais velho prepará-los para manuseio na ritualística. Assim como podemos observar na fala de Mattos (2011):

Devo lembrar que tudo o que for usado nos rituais deve, primeiramente, ser preparado e afirmado para que possa realmente ter sua força divina ativa. Qualquer instrumento (inclusive os auxiliares) sem o devido preparo ministrado do candomblé, ou por uma entidade na umbanda, não passa de um simples instrumento musical como muitos encontrados em bandas, orquestras, rodas de capoeira e grupos de afoxé. (MATTOS, 2011, p. 33)

É comum encontrarmos esses instrumentos sendo manuseados no ritual por crianças e jovens que têm interesse em participar do corpo musical da seção de Jurema, muitas vezes os primeiros contatos com os instrumentos se dá a partir dos complementares, uma vez que o Ilú não pode ser tocado por qualquer pessoa que esteja devidamente preparada, e com feitura no cargo de Ogã.

Para tocar esses instrumentos complementares no terreiro pesquisado não é necessário ter nenhum tipo de feitura específica no culto de Jurema, porém, o manuseio deles só poderá ser possível com prévia autorização do pai de santo ou do Ogã, por questão de energia, pois não se trata de um simples instrumento, e sim de um instrumento sagrado e consagrado não podendo estar em contato com energias que não estejam ligadas à sessão. Entende-se também que, cada

terreiro tem sua forma culta quanto a utilização de seus instrumentos, não sendo via de regras gerais o mesmo procedimento que no Templo de Jurema Umbanda Caboclo Rompemato.

Além da música e da execução de instrumentos idiofônicos de percussão, é comum encontrarmos em gira de índios esses instrumentos pendurados ou amarrados no corpo das pessoas que fazem parte da gira, estejam elas incorporadas com entidades indígenas ou não.

Colares de sementes são amarrados aos tornozelos e braços, e outras sementes pequenas fazem parte da indumentária que, por sua vez, com o movimento da dança emitem uma sonoridade aleatória causando com isso mais um elemento que vem a fazer parte da música que está sendo executada.

A Jurema que em sua essência vem de matriz indígena, boa parte da sua música e rítmica tem como princípio elementos de dança, ritmo e instrumentos com exceção do Ilú que, por sua vez, é um tambor da família dos atabaques africanos, assim como podemos constatar nos capítulos anteriores. Porém, os gestos corporais são importantes nessas religiões sejam elas africanas ou indígenas, podemos observar tais questões que norteiam o uso do corpo e do movimento nesta fala de Camêu (1977):

No ponto em que foi encontrada, a música indígena aparece reunida a palavra e ao movimento corporal. Com isso não se pode considerar apenas a palavra e a música, visto que movimento está incorporado. É, portanto, a canção dançada [...] à vinculação entre música e movimento não só tem base no ritmo (aliás também é indispensável ao discurso falado). (CAMÊU, 1977, p. 12)

Assim podemos observar que a música produzida no ritual de Jurema tem influências de alguns gêneros que existiam no período da coleta de dados pela Missão de Pesquisas Folclóricas em 1938 por Mario de Andrade, além do coco de roda paraibano, cantos de tribos indígenas, coco de roda, nau catrineta e catimbó encontrados no estado da Paraíba. Apesar desses registros existirem até os dias de hoje inúmeras fitas de gravação em vídeo e áudio dessa coleta ainda se encontram em formato original e não foram divulgados por motivos financeiros (CARLINI, 1993, p, 45).

Observa-se com isso que a Jurema e toda música que norteia em sua base inicial parte da influência da música indígena, mesmo que ainda não se foi registrada ou datada cronologicamente, há apenas registros do século XVI como cito no início dessa monografia e também podemos observar a partir de Camêu (1977):

Como dificuldade a mais ainda deve-se registrar que no Brasil, até certa época, não houve documentação de vulto, já que colonizadores e diretores espirituais ou não tiveram interesse ou não dispunham de base para observação dessa

natureza, o que talvez seja mais certo. E falar de música sem documentá-la é tarefa ingrata, quase inútil. Em todo caso ficaram alguns documentos do século XVI, os quais, hoje em dia, são de grande valia. (CAMÊU, 1977, p. 15)

Com isso podemos observar o quanto a presença indígena é importante no culto a Jurema, não só em sua música, mas, nos cânticos, danças e nos instrumentos sendo eles os aerofones e idiofones. No próximo capítulo tratarei sobre a história do terreiro e do babalorixá da casa, mostrando alguns apontamentos quanto a sua inserção na religião e apontando os principais fatos familiares que os fez ter uma imersão por completo no ritual de Jurema até os dias atuais.

4. A MÚSICA DA JUREMA: BRASILIDADES E PARTICULARIDADES DO TEMPLO DE JUREMA UMBANDA CABOCLO ROMPEMATO

O Templo de Jurema Umbanda Caboclo Rompemato atualmente está situado no bairro da Ilha do Bispo, região oeste da cidade de João Pessoa – PB. Foi fundado em 25/09/1992 pelo então babalorixá Zé do Exu que foi considerado um dos principais sacerdotes do culto à Jurema no estado da Paraíba. Com o seu falecimento, o filho que estava sendo preparado por ele assumiu a casa na qual está sobre sua direção até os dias de hoje.

Figura 7 - Placa do Templo de Jurema Umbanda Caboclo Rompemato



Foto: Ismark do Nascimento Oliveira

Jorge Alberto do Nascimento (Pai Jorge de Ogum), filho de Odilon João do Nascimento e Maria de Lurdes Nascimento, vem de uma família tradicional do culto à Jurema tendo seu primeiro contato com a religião por volta de oito anos de idade quando se deu a primeira incorporação de um dos seus guias espirituais de Jurema, o mestre Zé da Muleta, para um trabalho de cura da sua própria perna após sofrer um acidente. Após esse primeiro acontecimento, deu-se o início a sua preparação na religião até ele se tornar um pai de santo.

Hoje a casa na qual ele assumiu a direção tem como principais mentores espirituais o Caboclo Rompemato e o Orixá Ogum, a prática cultuada na casa é voltada para o culto de Jurema, e não Umbanda, porém, como já foi citado ao início do texto, por questões de legalização e liberação da abertura das casas de axé do estado da Paraíba, era preciso estar

ligada à Associação de Umbanda para poder ter a liberação e não haver problema com as autoridades locais.

O terreiro segue o calendário festivo de acordo com o calendário da Umbanda no estado da Paraíba, tal qual outros terreiros de nações diferentes da Jurema e da Umbanda também seguem esse calendário local. Atualmente a casa conta com 20 filhos de santo entre homens, mulheres e crianças, dois Ogãs, além da mãe pequena que é considerada uma sacerdotisa trabalhando ao lado do pai de santo que, por sua vez, no terreiro Caboclo Rompemato é a irmã de Jorge Alberto do Nascimento, a ialorixá, Maria da Luz do Nascimento Dantas.

Figura 8 - Maria da Luz e Jorge Alberto



Foto retirada no Terreiro de Jurema Caboclo Rompemato em uma festa de Caboclo.
Foto: Ismark do Nascimento Oliveira

As práticas que são cultuadas na casa são voltadas para a Jurema, seja ela Jurema de chão, ou Jurema batida¹⁹. Junto a essas Juremas, observa-se que o calendário segue com as festas de Oxalá – (janeiro), pretos velhos – (maio), xangô – (junho), exu e pomba-giras – (agosto), Cosme e Damião – (outubro), mestres, caboclos e índios – (novembro), iemanjá – (dezembro). Caso

¹⁹ Jurema de chão é um culto no qual não se tem a presença do Ilú, os únicos instrumentos utilizados são idiofônicos acompanhado por palmas.

Jurema batida é um culto no qual a presença do Ilú é necessária, o termo batida quer dizer que terá o tambor Ilú tocando durante todo culto, juntamente aos idiofônicos existentes na parte musical da casa.

algum filho de santo precise fazer uma feitura de Jurema²⁰, esse dia pode ser acordado entre os dirigentes da casa e agendado em uma data paralela ao calendário já previsto.

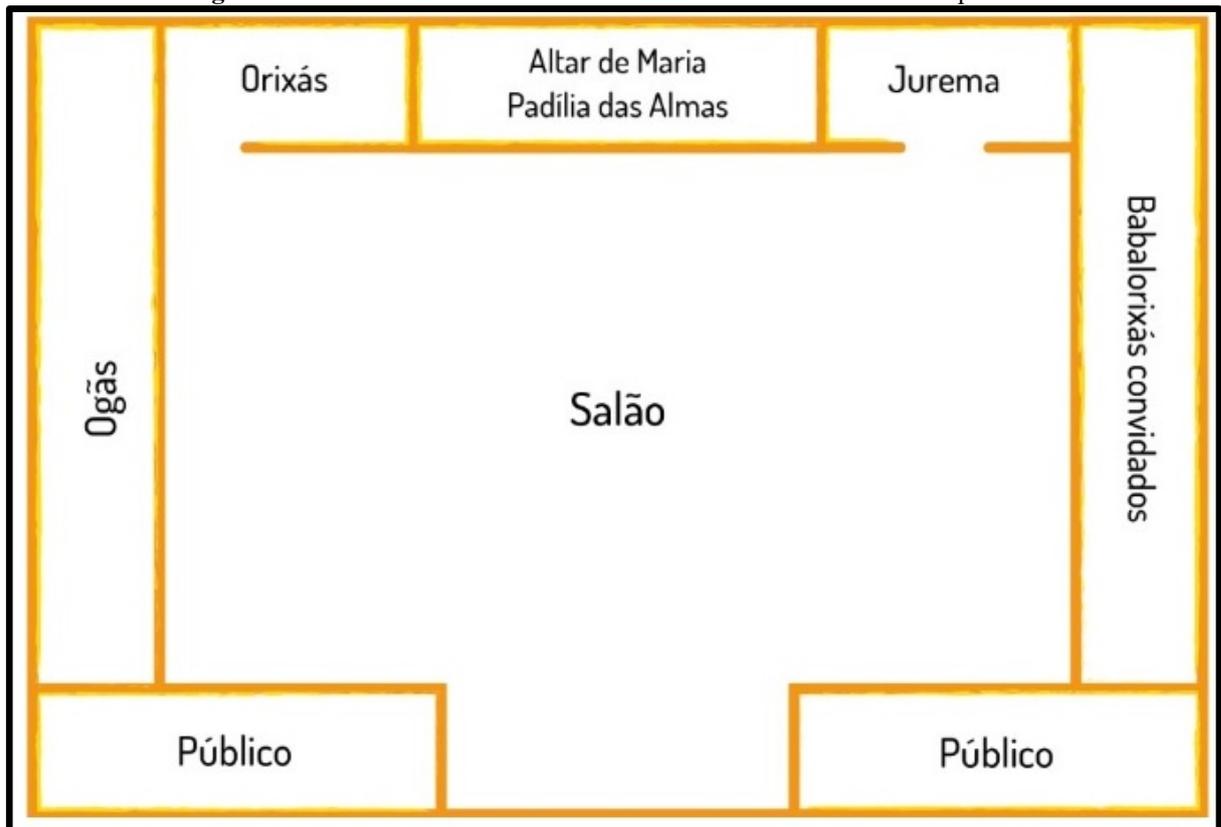
Outro fator interessante é que em dias de festa é comum a participação dos familiares em que boa parte deles são envolvidos direta ou indiretamente com a Jurema devido a toda história da família, com isso, tios, sobrinhos e netos participam das festividades e ajudam não só na gira, mas cantando, tocando e na organização do terreiro ao final das festas na parte da limpeza da casa e na oferta do alimento após o término das festas, ou seja, é um acontecimento que além de envolver o religioso, observa-se acima de tudo uma confraternização entre os membros da família Nascimento.

A seguir observa-se a planta do Templo de Jurema Umbanda Caboclo Rompemato, o quarto onde ficam as entidades Exu e Pombagira encontra-se ao lado direito, aonde está escrito, Jurema, porém, por Maria Padília das Almas, que é uma Pombagira, ser uma das principais entidades a incorporar para trabalhos com o babalorixá Jorge Alberto, ela tem um local reservado que é justamente ao centro do terreiro.

Toda disposição do terreiro tem um sentido que pode ser determinado pelo babalorixá ou por sua principal entidade, no caso do terreiro pesquisado. Os Ogãs ficam à esquerda, ao lado do quarto dos Orixás, posição determinada por Maria Padília das Almas, os Orixás são donos de dois Ilús, e ela é dona dos outros dois Ilús que só podem ser tocados no dia de sua festa.

²⁰ MATTOS, Sandro da Costa Mattos: A iniciação a Ogã é uma cerimônia muito importante no terreiro, nela o Ogã ou Alabe confirma suas entidades, sacrifica uma ave para ela, come em uma folha, com as mãos da comida feita para o ritual, escolhe seu instrumento a entidade o consagra, e a noite a uma grade festa para todos verem ele sentado em seu trono ou uma cadeira com braços.

Figura 9 – Planta Baixa do Terreiro de Jurema Umbanda Caboclo Rompemato



4.1 A MÚSICA DA JUREMA: BRASILIDADES E PARTICULARIDADES

Neste capítulo tratarei de alguns exemplos musicais, traçando um paralelo entre a música da Jurema e a música popular brasileira, observando os aspectos rítmicos e melódicos das cantigas no culto à Jurema, entre eles, métrica, melodia no Templo Jurema Umbanda Caboclo Rompemato.

É comum ouvirmos as cantigas e reparar o quanto elas têm uma métrica muito semelhante às músicas tradicionais brasileiras, especialmente o Samba, o Coco de embolada e Samba de caboclo, que é um ritmo presente nas religiões de matrizes afro, e também já foi popularmente conhecido como Samba de umbigada devido à sua forma de ser dançada. O Samba de Caboclo está presente no estado da Paraíba em algumas manifestações populares, e sua rítmica é utilizada em bandas do estilo alternativo influenciado pela cultura local. Assim como fala Williams (2016):

Praticado antigamente em rituais de Umbanda e Candomblé, por pessoas que entravam em “transe”, ou seja, incorporadas. Os dançarinos ficavam em rodas, de frente com os atabaques e faziam improvisação de versos e cantigas, e na performance da dança usavam elementos de umbigada. Teve influência do samba de roda. (WILLIAMS, 2016, p. 22)

As letras das músicas que são entoadas nos cultos afro-brasileiros e afroindígenas em diversos casos são ensinadas aos presentes no culto pela própria entidade incorporada no médium em transe, no qual a entidade tem o poder de falar diretamente com as pessoas deste plano havendo um contato direto com o homem e o sobrenatural, na Jurema observa-se uma predominância dos mestres, Exus e Pomba-giras ensinarem suas músicas de chegada na seção e de subida.

Em conversa com um mestre de Jurema chamado Zé Filinha de Aguiar, entidade que estava incorporada na minha avó, a médium Maria de Lurdes Nascimento, ao perguntar de onde parte os pontos que ele canta em sua chegada e em sua partida após os trabalhos, ele responde:

Meu curumim, as rezas e essas toadas que eu canto ao baixar aqui nesse plano é algo que carrego comigo desde muito antes de me passar desse plano para a cidade da Jurema. Muita coisa eu aprendi lá na Jurema, principalmente as rezas, as toadas que eu canto são músicas que eram minhas em vida, que eu cantava e que cantavam para mim quando eu chegava nos bordeis da vida. Veja que tudo tem muita malandragem, apesar de que, venho aqui para falar coisas sérias, curar, rezar e ajudar todos vocês com ordem de Oxalá e a força da minha Jurema sagrada. (Informação verbal)²¹

É muito comum em sessões de Jurema quando “baixa”²² alguma entidade alguém que esteja presente cantar um ponto para ela, é uma forma de agradecer a ela por se fazer presente naquela momento, porém, caso alguém cante um ponto que não seja condizente com a corrente mediúnica da entidade, imediatamente ela interrompe a pessoa, dizendo que aquela música não é dela, após isso, eles cantam para que os presentes aprendam a cantar seus pontos de chegada e de partida.

Os pontos cantados nas sessões não apenas servem para as entidades virem dançar, beber e fumar, a música tocada por diversos momentos são rezas que as entidades entoam durante a sessão, e cada uma traz consigo suas preces, e suas músicas.

²¹ ZÉ, de Aguiar: depoimento [24 Mar. 2018] Entrevistador: Ismark do Nascimento Oliveira, em João Pessoa-PB, 2018.

²² Baixar significa quando algum filho de santo está em transe, incorporado por alguma entidade.

Observa-se que as pessoas que recebem as entidades no culto à Jurema por inúmeras vezes não lembram do que foi feito no tempo em que elas estavam em estado de transe, e isso também tem influência na parte musical, pois, após o transe, elas não conseguem lembrar das rezas e das músicas cantadas por suas entidades.

Em entrevista com a médium e juremeira Odaiza Nascimento Silva, ela faz o seguinte relato sobre as músicas cantadas por ela no terreiro ou em outro ambiente:

Eu não sei como canto os pontos quando estou incorporada! Não consigo me lembrar! As vezes sonho com minhas entidades cantando, acordo e logo escrevo a letra para a música não sair da cabeça. Não consigo explicar como isso acontece, da mesma forma é no terreiro, eles baixam, cantam, depois as pessoas me pedem pra eu ensina-las o ponto das minhas entidades, mas eu não sei cantar todos, lembro-me vagamente de alguns, em especial os pontos do meu mestre! (Informação verbal)²³

A música no terreiro pesquisado para esta monografia, por sua vez, observa-se uma predominância de compassos binários, sua rítmica apresenta uma predominância em ser uma métrica sincopada. Ao ouvirmos temos uma sensação de deslocamento melódico e rítmico muito forte. Na gramática musical, chamamos este deslocamento de síncope, que trata-se de um alongamento da sonoridade do tempo forte para tempo fraco, ou vice versa, causando uma sensação alusiva aos ouvintes sobre a real métrica que está sendo executada que, por diversas vezes, parece até que estamos ouvindo um Samba ou um Coco de roda, não só devido ao ritmo tocado pelos instrumentos de percussão, mas sim por toda construção do ritmo contido na melodia entoada.

Observa-se que, no tocante à parte das letras das músicas cantadas no terreiro pesquisado na gira dos mestres, pode ser encontrada a mesma letra em outros terreiros de Umbanda sendo cantadas para outra entidade. Borges (2014) intitula essa prática de “Trânsito Musical”, dessa forma, demonstrando haver um compartilhamento musical por parte dos terreiros, sendo possível encontrarmos os mesmos pontos cantados para entidades diferentes. Garcia (2001, apud BORGES, 2014) firma que:

Em relação ao repertório musical entoado nos dois cultos e seus processos geradores, podemos afirmar que uma mesma cantiga pode ser utilizada em ambos; que a mesma melodia pode ser encontrada com textos distintos; e que textos semelhantes podem receber diferente tratamento musical: um complexo processo de trocas, portanto. No ritual da Umbanda, entretanto, as cantigas aí chamadas de pontos são acompanhadas por toques diferentes dos do

²³ Silva, Odaiza Nascimento Silva: depoimento [09 Fev. 2020] Entrevistador: Ismark do Nascimento Oliveira, em João Pessoa -PB, 2020.

Candomblé de Caboclo. (GARCIA, 2001a, p. 15, apud BORGES, 2014, p 130).

No exemplo abaixo podemos observar em uma melodia extraída de uma cantiga do mestre Zé Bocista, na qual a sincopa é uma predominância durante toda melodia, e essa melodia sendo acompanhada pelo ritmo de Samba de Caboclo, dá uma sensação de estar ouvindo um samba do recôncavo baiano que é o oposto de ouvirmos um samba carioca.

Transcrição 5 - Melodia da música do Mestre Zé Bocista

♩ = 100 A Bm7 A/C# F#m Bm7 E7 A

Ô Zé, quan-do vi-er da la - go - a to-ma cui - da - do com o ba - lan - ço da ca-noa.

Fonte: Ismark do Nascimento Oliveira

Ô Zé, quando vier da lagoa, toma cuidado com balanço da canoa (BIS)

Ô Zé, faça tudo que quiser, só não maltrate o coração dessa mulher (BIS)

Em Maceió estão fazendo uma igreja, o que beleza estão fazendo em Maceió (BIS)

Ô Zé, faça tudo que quiser, só não maltrate o coração dessa mulher (BIS).

(DOMÍNIO PÚBLICO)

Observa-se na figura abaixo da música Maracangalha de Dorival Caymmi a semelhança rítmica entre a música da Jurema e a música popular brasileira.

Transcrição 4 – Maracangalha

Maracangalha Dorival Caymmi

E6(9) C#7(#9) F#7(13) F#7(b13) F#m7 B7(b9)

Fonte: Ismark do Nascimento Oliveira

As melodias são simples, em sua maioria percebemos a predominância de graus conjuntos, e os intervalos mais comuns são os de terça menor e o maior intervalo contido nesta música é o de quinta justa, além da presença da síncopa na rítmica da melodia.

Na música produzida tocada e cantada no terreiro pesquisado, observa-se que se faz da utilização de compasso composto, com exceção do ritmo chamado Alujá, que tem em sua fórmula o compasso composto 6/8, os outros ritmos são em compasso simples, binário, quaternário, e em algumas músicas, por poucos momentos, podemos ter a sensação de compasso ternário, porém, não é muito comum percebermos uma métrica ternária nas músicas. Pode-se também ser uma utilização de hemíola que, por sua vez, está presente na música popular brasileira, porém os Ogãs do terreiro não souberam distinguir essa diferença. A hemíola causa uma alusão que dar-se pela existência da hemíola, causando uma sensação de compasso ternário, porém, o compasso é binário. Segundo Vicente (2012):

É um tipo de figuração rítmica. Levando o conceito de assimetria regular advindas de tradições Africanas[...] na música popular brasileira, a hemíola é um recurso frequente, atribuídas ao repertório do choro[...] tal conceito no século XX, chegando aos limites da música contemporânea [...] (VICENTE, 2012, p. 95-96)

Na Jurema as letras das músicas são cantadas em português, a rítmica dos executadas pelos Ilús vem da influência africana, porém, com pouca complexidade, observa-se que no terreiro pesquisado os pontos cantados não sofreram interferência do Candomblé. De acordo com Sacramento (2009), as línguas africanas interferem na rítmica, tornando-a mais complexa:

Os ritmos de candomblé são de uma complexidade que poucas pessoas conseguem entender e até mesmo toca-los [...] isso se tratando dos ritmos, porque se colocarmos os cânticos junto com os toques, aí, sim, o quesito complexidade ficará mais acentuado. Principalmente porque as cantigas são em iorubá: (SACRAMENTO, 2009, p. 99).

Observa-se que na Jurema os cânticos são em conjunto com a rítmica, com isso o entendimento métrico fica claro, pois, tanto melodia quanto ritmo estão alinhadas metricamente, diferente do Candomblé que, além de cada atabaque ter sua própria voz rítmica, a música cantada não dialoga com a rítmica dos atabaques. Nesse caso podemos observar claramente um leve deslocamento de tempo entre os ritmos executados pelos tambores e a melodia cantada.

No que diz respeito às transcrições rítmicas dos Ilús, é importante observar que não existe uma escrita formal para esses instrumentos nos programas de edições de partituras utilizados na atualidade, nem tão pouco na academia, isto é, ainda não temos uma forma de escrita musical

tradicional para esse instrumento, uma vez que ele não está inserido na classe dos instrumentos comumente utilizados na academia como, por exemplo: violinos, violas, violoncelos, contrabaixo entre outros nos quais a escrita já existe há séculos. O trecho da rítmica transcrito para esta monografia foi adaptado de um programa de edição²⁴, de forma que chegássemos mais próximo possível da sonoridade que os Ogãs conseguem extrair de seus instrumentos.

Assim como podemos observar que o processo de ensino desse instrumento vem de uma prática oral, a transcrição do Ilú foi pensada na forma básica de cada toque, porém, cada Ogã tem uma forma de variação rítmica quanto aos toques utilizados na Jurema.

A sonoridade extraída do Ilú contém as seguintes características: som grave, médio, agudo, e o “Slap” que é uma sonoridade extraída a partir de um tapa da mão sobre a pele do instrumento, essa sonoridade é natural dos instrumentos de membrana no qual o uso da mão é a forma deles serem percutidos, De acordo com o exposto, essas são as sonoridades básicas para uma iniciação nesse instrumento que terá vários tipos de pontos de toques de acordo com a necessidade de cada levada. Segundo Gialenesella (2012):

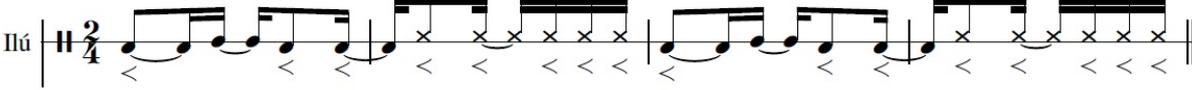
Devido a possibilidade de combinação dos vários timbres da membrana, que vão de grave solto até o agudo, obtido com o “tapa” (slap)[...] sendo utilizado para tocar vários ritmos africanos existentes no Brasil, como no ritmo de capoeira, o samba, o choro, o frevo[...] devido a sua versatilidade e aplicabilidade em vários ritmos, sendo que[...] já criaram técnicas aplicadas em ritmos que exploram até mesmo a esfera nacional, como o funk, o rock, o reggae [...] apesar de poder ser utilizado em praticamente todos os ritmos brasileiros como maxixe, o frevo, o baião, o maracatu, a maxixada carnavalesca, entre outros: (GIANESELLA, 2012, p. 191).

No toque abaixo observa-se o quanto a síncopa também é utilizada no Ilú, e os instrumentos complementares preenchem a base rítmica dando um colorido incrível quando todos tocam em conjunto.

Transcrição 6 – Samba de Caboclo

Samba de Caboclo

Domínio Público



Fonte: Ismark do Nascimento Oliveira

²⁴ O programa de edição utilizado para elaboração das partituras foi o MuseScore3.

A notação para essa partitura foi desenvolvida com o propósito de situar os músicos percussionistas a entenderem no mínimo três pontos de toque no instrumento Ilú, conga ou atabaque:

1: Abaixo da linha: Sonoridade grave extraída entre o aro e o centro do instrumento

2: Em cima da linha: Sonoridade abafada extraída no centro do instrumento com a mão sobre a pele, caracterizando um som abafado.

3: X cima da linha: Sonoridade extraída na lateral da pele entre o aro e o centro, caracterizando uma sonoridade estalada sendo produzida a partir de um tapa da mão contra a pele, que na literatura de percussão é conhecida como “slap”.

Os instrumentos complementares, por sua vez, sempre executam a mesma métrica em todos os cânticos, não mudando até que seja pedido pelo babalorixá que, em alguns casos, pede para que sejam marcados apenas a pulsação da música, sem a subdivisão em semicolcheias que é a figura predominante nesses acompanhamentos.

Destaca-se abaixo apenas o trecho dos instrumentos complementares extraído do ritmo de Xaxambá: essa base rítmica de acompanhamento se repetirá em todas outras músicas do ritual de Jurema.

Transcrição 7 - Ritmo dos instrumentos complementares

The image shows a musical transcription for two instruments: Maracá and Abê. Both are in 2/4 time. The Maracá part is written on a single staff with eighth notes and accents (<) above each note. The Abê part is written on a single staff with eighth notes and accents (<) below each note. The transcription is enclosed in a rectangular box.

Fonte: Ismark do Nascimento Oliveira

Em um culto completo de Jurema, é possível encontrarmos diferentes toques, alguns deles tem ligação direta com o Candomblé de Jeje e Ketu devido a miscigenação entre as religiões de matrizes afro no nordeste do Brasil, segue abaixo uma lista dos toques que comumente podemos ouvir na Jurema:

Xaxambá, Samba de Roda, Samba de Caboclo, Samba de Coco, Coco, Ketu, Nagô, Moçambique, Ilú, Alujá.

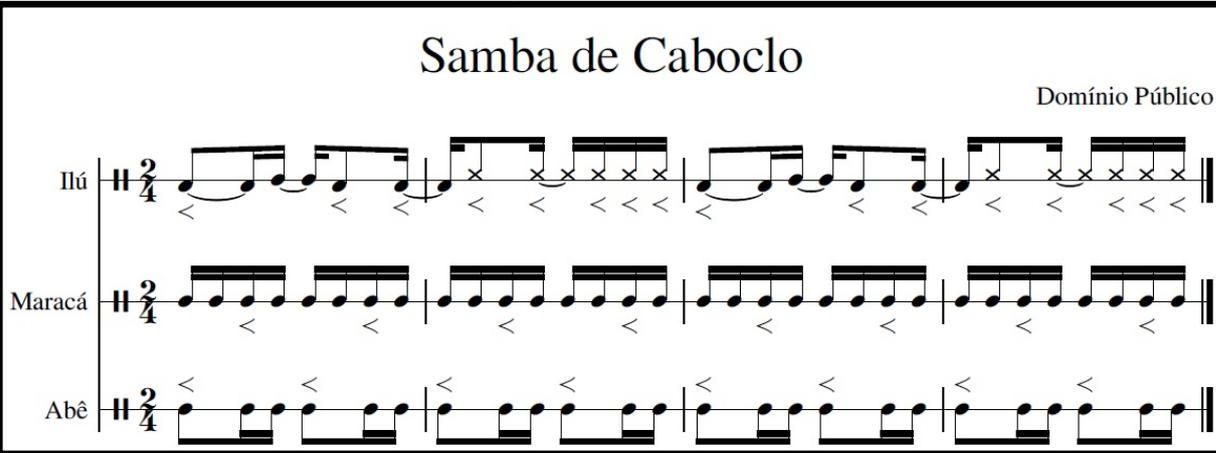
Seguem dois ritmos que são comuns no culto a Jurema, sendo eles o Samba de Caboclo e o Xaxambá, ambos são executados nas giras de Exu, Pomba-gira e mestre, porém, entre eles existem algumas diferenças não apenas na escrita, mas, os andamentos entre eles são opostos.

Exemplo 1: Samba de Caboclo

Transcrição 8 – Samba de Caboclo

Samba de Caboclo

Domínio Público



Ilú

Maracá

Abê

Fonte: Ismark do Nascimento Oliveira

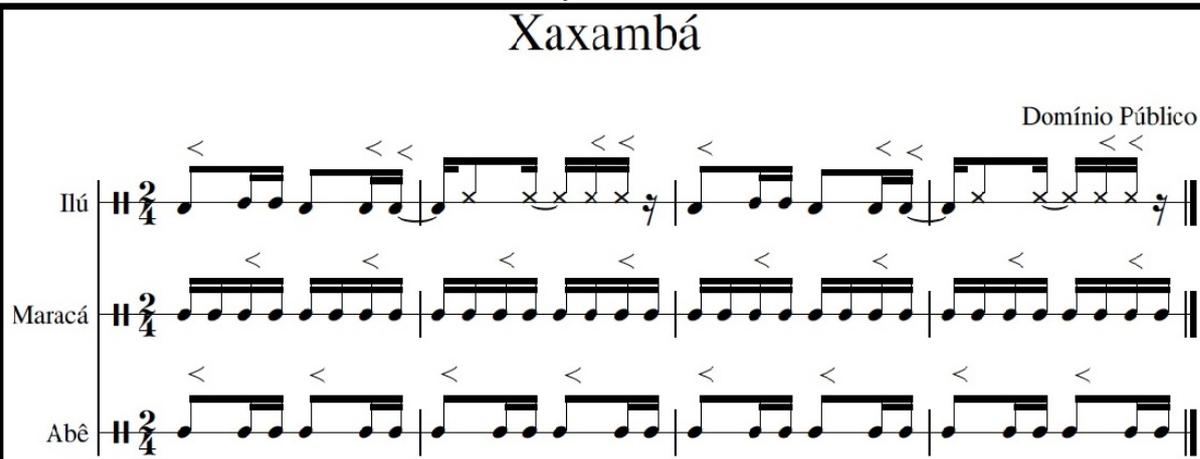
O Samba de Caboclo é um ritmo rápido, porém, cadenciado. Observa-se que no Templo de Jurema Caboclo Rompemato sua execução varia entre 100-110bpm. Como já diz o nome, é um samba, porém com uma cadência um pouco mais lenta que o samba carioca, essa condução se assemelha muito ao samba do recôncavo baiano.

Exemplo 2: Xaxambá

Transcrição 9 - Xaxambá

Xaxambá

Domínio Público



Ilú

Maracá

Abê

Fonte: Ismark do Nascimento Oliveira

O Xaxambá é um ritmo oriundo do xangô de Pernambuco, religião oriunda do Candomblé Nagô, que chega ao nordeste com a migração dos negros da Bahia e Rio de Janeiro para o estado de Pernambuco. É um ritmo que se toca com bastante frequência na gira de Pomba-gira, em sua característica é um ritmo mais lento o Samba de Caboclo, assim como falo nas aulas de Ilú, o

Xaxambá é mais cadenciado, mais compassado, é preciso expressar mais a leveza e a lentidão para executá-lo, seu andamento no Templo de Jurema Caboclo Rompemato, varia entre 90-95bpm.

A finalidade de uma transcrição vai muito além do que podemos pensar. Com relação ao que ouvimos nos terreiros, elaborar uma transcrição fiel ao que estamos ouvindo é uma tarefa difícil, quase impossível. Na música cantada observa-se que os intérpretes a todo momento modificam a métrica, a cada ritornelo a letra permanece a mesma, porém a métrica da melodia é totalmente alterada.

Quanto à altura das melodias, observa-se diferentes níveis entre as pessoas que cantam os pontos nas giras, com isso a transcrição das melodias foram elaboradas levando em consideração a intenção da altura das notas cantadas a partir do contorno melódico, pois, não tem como transcrever com exatidão as notas cantadas, visto essa dificuldade dos registros de cada pessoa.

As letras também são modificadas de um terreiro em comparação outro, é muito comum ouvirmos o mesmo ponto sendo cantado de uma forma no terreiro A, e quando ouvimos no terreiro B, ele está com a mesma métrica melódica, porém, com uma letra totalmente modificada, observa-se diferentes níveis de variações principalmente pelas substituições de algumas palavras nas letras entre os terreiros.

Uma das perguntas que sempre me fiz foi: o quanto esses pontos cantados na Jurema podem sofrer influência da música que se produz fora dos terreiros e vice-versa?

Após breve reflexão, acredito que o diálogo entre os terreiros e as pessoas fora dele tomaram uma proporção que vai muito além do que possamos imaginar, hoje temos grandes artistas frequentando terreiros e sendo filhos dessas casas e isso de certa forma influencia muito o cenário artístico musical que, por sua vez, utiliza de muitos recursos musicais que vem dos terreiros em suas composições, eu entendo isso como uma fusão entre o sagrado e o profano.

Nessa fusão ninguém perde, pois os terreiros são divulgados culturalmente nas mídias de rádio e televisiva, e as pessoas começam a ver as religiões afro de uma forma diferenciada.

No que se refere à questão do ritmo tocando pelos Ilús acontece em sua transcrição para partitura algo semelhante às questões da métrica melódica que foi citada acima, cada Ogã tem sua forma própria de tocar o instrumento, não existe uma padronização entre eles, com uma exceção de quando os Ogãs são da mesma casa, e aprendem com a mesma pessoa, a linguagem passada fica exatamente a mesma entre o mestre que ensina e o aluno que aprende.

Porém, observa-se que cada Ogã tem sua estilo próprio, a princípio a base rítmica do toque principal é mantida no processo de aprendizagem, após isso, o Ogã ao se sentir confortável e confiante, poderá criar suas próprias variações de encima do toque base, a partir desse momento, aquele Ogã estará criando uma espécie de impressão digital dele, a ponto de ouvirmos e já sabermos qual dos Ogãs está tocando o Ilú naquele momento, devido a essas particularidades e variações criadas por ele.

A popularização desses ritmos é um outro fator que interfere na questão da transcrição, é possível ouvirmos em bandas populares os ritmos de Candomblé, Jurema, Umbanda, Tambor de Mina e outras inúmeras vertentes de religiões afro que temos em nosso país, porém, podemos observar uma modificação da forma que os Ogãs tocam nos terreiros, para a forma que se toca em bandas do meio popular, isso de certa forma descaracteriza a religião e modifica todo um contexto, podemos observar isso na fala de Sacramento (2009):

Percebe-se hoje que alguns ritmos se popularizaram na música brasileira e fazem parte de um outro contexto, o comercial. No entanto, o conjunto o ritmo e cantiga [...] quando retirados do habitat, se descaracteriza (SACRAMENTO, 2009, p. 110).

Após o exposto, observa-se o quanto a música do ritual de Jurema atualmente se correlaciona com a música brasileira, não só por sua métrica melódica ou rítmica, mas por ser uma religião com influências indígenas e outras religiões que por ventura chegaram até o nosso território trazendo consigo, cânticos, ritmos, sincopes e métrica que influenciaram toda música produzida não só no âmbito religioso mas também no profano.

No apêndice estarão presentes as entrevistas coletadas com os Ogãs para esta monografia e as partituras completas com algumas melodias da Jurema, assim como também as grades rítmicas de toques específicos que foram apontados neste capítulo.

5. CONSIDERAÇÕES

Tendo em vista o exposto, um dos fatores que me levaram a iniciar esta pesquisa sobre o culto à Jurema foi a necessidade de registrar a memória do Templo de Jurema Umbanda Caboclo Rompemato, principalmente a música e o processo de aprendizagem dos Ogãs, apontando as principais particularidades do contato desses instrumentistas com a religião e com seu instrumento Ilú, atabaque e instrumentos complementares.

Apesar do contato com a religião desde criança, vivendo o dia a dia dentro de uma casa de culto, alguns pontos foram revelados, pois, como praticante, não foi possível enxergar devido a uma série de fatores, porém, após o início da pesquisa foi possível observá-los de forma mais ampla. A música da Jurema é rica, principalmente em sua relação com a música popular brasileira, esse foi um dos fatores que não me era possível perceber sem o olhar de pesquisador e de músico. O ritmo, melodia, métrica e a forma da música da Jurema é muito semelhante a da música popular, tanto que se observa uma forma simples de utilizar e fundir a música dos dois seguimentos com facilidade em âmbito religioso e profano.

Um outro ponto é quanto ao processo de aprendizagem dos Ogãs. As particularidades do ensino do Ilú só foi possível observar após as entrevistas, pois, um olhar de fora foi fundamental para perceber o quanto é complexo passar um conhecimento através da oralidade sem ter conhecimento musical ou percussivo para tal prática de ensino, porém, os Ogãs fazem isso com muita simplicidade e paciência, cada um com sua abordagem, transmitindo a partir de suas vivências com o instrumento.

Com relação ao culto à Jurema, tiveram questões que só foram esclarecidas durante a pesquisa, principalmente quanto à legalização de sua prática religiosa no estado da Paraíba estar ligada à Federação de Umbanda do Brasil, pois o culto de Jurema não era aceito e seus praticantes eram perseguidos, por isso os terreiros colocam em seus letreiros Jurema Umbanda até os dias de hoje.

Por fim, a relevância de um trabalho voltado para esse tema afirma, esclarece fatos e questões musicais que norteiam a Jurema é algo engrandece ainda mais as raízes do culto, além de proporcionar conhecimento sobre nas esferas acadêmicas, visando futuramente ampliações, com desenvolvimento de notação para o Ilú, e um possível livro voltado ao ensino desse instrumento a partir da notação musical com transcrições e detalhes técnicos voltados para esse instrumento.

REFERÊNCIAS

ART. In: Tuscany. Disponível em:

<<http://www.travelingintuscany.com/art/fraangelico/tabernacolodeilinaoli.htm>>.

Acesso em 02 nov. 2019.

AYALA, M. I. N. SILVA, M. J. **Da brincadeira do coco á jurema sagrada: Os cocos de Roda e de Gira.** Natal: EDUFRN, V. p. 190 – 202.

BABALORIXÁ. In: BENISTE, J. **Dicionário Yorubá-Português.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil 2011, p.7.

BAKKE, R, R, B. **Tem orixá no samba: Clara Nunes e a presença do candomblé e da umbanda na música popular brasileira.** Região e Sociedade, Rio de Janeiro, 27(2): 85 – 113, 2007.

BORGES, M., R. **Gira de Escravos: a Música dos Exus e Pombagiras na Umbanda da Bahia.** São Cristóvão: Editora UFS, 2014.

BRASIL. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Brasília: IBGE, Disponível em:

<<https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/pb/alhandra.html>>. Acesso em: 31 jul. 2018.

CLICKPB. Disponível em: < <https://www.clickpb.com.br/religiao/iv-encontro-de-juremeiros-e-kardecistas-de-alhandra-acontece-sabado-180639.html>>. Acesso em: 21 jan. 2020.

CAMÊU, H. **Introdução aos estudos da música indígena brasileira.** Rio de Janeiro: Editora: Conselho Federal de Cultura, 1977.

CARLINI, A. **Cachimbo e Maracá: o Catimbó da Missão (1938).** São Paulo: CCSP, 1993.

COSTA, O., S. **Exú, o Orixá fálico da mitologia Nagô-Yorubá: demonização e sua resignação na Umbanda.** Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião). - Universidade Católica de Goiás, Goiania, 2012.

DRUMOND, Marcos Antônio. **Jurema Preta.** In: Agência Embrapa de Informação Tecnológica (AGEITEC), 2010. Disponível em:

<http://www.agencia.cnptia.embrapa.br/gestor/bioma_caatinga/arvore/CONT000g798rt3o02wx5ok0wtedt3vnsuia.html>. Acesso em 06 fev. 2020.

FERREIRA, S., P. **A Jurema Sagrada em João Pessoa: um ritual em transição.** Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011.

GIANESELLA, E. F. O uso idiomático dos instrumentos de percussão brasileiros: Principais sistemas notacionais para o pandeiro Brasileiro. **Revista Música Hodie**, Goiânia, V.12 – n.2, 2012, p. 191.

ILÚ. In: FRUNGILLO, M., D. **Dicionário de Percussão.** São Paulo: UNESP, 2003, p. 158

JUREMA. In: FERREIRA, Aurélio. **Minidicionário da língua portuguesa:** dicionário da língua portuguesa. Editora: Positivo. 2007, p. 410.

MATTOS, S., C. **O livro dos Ogãs.** São Paulo: Ícone, 2011.

NEGRÃO, L. **“Entre a cruz e a Encruzilhada”:** formação do campo umbandista em São Paulo. Editora: Edusp, 1996.

ORTIZ, R. **A morte branca do feiticeiro negro:** Umbanda e sociedade brasileira. 3ª, São Paulo, Brasiliense, 1999.

OLIVEIRA, A. A. S. **Juremologia:** Uma Busca Etnográfica para Sistematização de Princípios da Cosmovisão da Jurema Sagrada. (Mestrado em Ciência da Religião) Universidade Católica de Pernambuco, Recife, 2017.

PRANDI, R. Exu de mensageiro a Diabo: sincretismo católico e demonização do Orixá Exu. **Revista USP**, São Paulo, n 50, p, 46-63, junho/agosto 2001.

PERCUSSIONISTA. In: FRUNGILLO, M., D. **Dicionário de Percussão.** São Paulo: UNESP, 2003, p. 251.

SACRAMENTO, J. L. A. **Ensino/ Aprendizagem dos Alabês:** uma experiência nos Terreiros Ilê Axé Oxum Marê E Zoogodô Bogum Malê Rundó. (Doutorado em Música) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

SALLES, G.S. À Sombra da Jurema: A tradição dos Mestres Juremeiros na Umbanda de Alhandra. **Revista Antropológicas**, 2004, v.15, n.1: 99-122, ano 8.

SILVA, A. C. L. **Entre Lírios e Liras:** A Mitopoética Utópica da Jurema Sagrada. (Mestrado em Letras e Linguística) – Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2017.

VERGER, P. **Orixás**. Deuses Iorubás na África e no Novo Mundo. São Paulo: Círculo do livro, 2002.

VICENTE, A. L. **Moacir Santos, Seus ritmos e modos: “Coisas” do Ouro Negro**. (Dissertação de mestrado) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

WHATSAPP. In: **Wikipédia, a enciclopédia livre**. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/WhatsApp>>. Acesso em: 05 mar. 2020.

WILLIAMS, C. V. **Samba: Músicas, Danças e suas Histórias**. (Bacharelado em Educação Física) Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Rio Claro -SP, 2016.

XIRÊ. In: BENISTE, J. **Dicionário Yorubá-Português**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011, p. 20.

APÊNDICE A – Transcrições de pontos cantados

Transcrição 10 – Gira com fé

Gira com fé

Domínio Público

$\text{♩} = 90$

C **Dm** **C/E** **Am**

E - xú, que tem du - as ca - be - ças, e - le

5 **Dm** **G7** **C** **1. G7** **2. C7**

faz su - a gi - ra com fé. E U - ma

10 **F** **Dm** **C** **Am** **G** **G/B** **C**

é pra fa - zer o que eu que - ro, e a ou - tra é de Je - sus - na - za - ré.

Fonte: Ismark do Nascimento Oliveira

Transcrição 11 – Pombogira Menina

Pombogira Menina

Domínio Público

$\text{♩} = 95$ E^7 A^m $B^{\circ 7}$

Sou Pom-bo-gi-ra Me-ni-na que che-guei pra tra-ba-lhar fa-ço da mo-ça mu-

E^7 A^m A^m

lher fa-ço a mu-lher-se en-tre-gar Tra-ba-lho com se-te pe-na se-te pe-na de gui-né

D^m E^7 $G^{\#07}$ A^m E^7

e-la vai ter-mi-nar ca-in-do na por-ta de um ca-ba-ré O ca-ba-ré tá fe-

A^m $B^{\circ 7}$ E^7

-cha-do já man-dei o do-no a-brir a for-ça dos me-stra-ba-lho eu en-tre-go a seu ti-ri-ri.

A^m D^m E^7 A^m

a for-ça dos me-us tra-ba-lho eu en-tre-go a seu ti-ri-ri.

Fonte: Ismark do Nascimento Oliveira

Transcrição 12 – Lagoa em Maceió

Lagoa em Maceió

Domínio Público

J = 100

A Bm7 A/C# F#m Bm7
 E7 F#m %
 Ô Zé, quan-do vi-er da la-go - a to-ma cui-da - docom o ba -

I. E7 A % I.2. E7 A A7 A7(9)
 6 lan - ço da ca - noa. Ô lan - ço da ca - no - a. Ô

D E A/C# F#m Bm7 A/E E A
 12 Zé, fa-ça tu-do que qui-ser, só não mal - tra-te oco-ra - ção des-sa mu - lher.

E A E F#m % A
 19 Em Ma-cei - ó es-tão fa - zen-do um-a i - gre - ja, oh, que be - le-za es-tão fa -

I.2. E A F#m A Bm E A
 25 zen-do em Ma - cei - ó. oh, que be - le-za es-tão fa - zen-do em Ma - cei - ó.

A7 D E/D C#m F#m Bm7 A/E E A
 31 Ô Zé, fa-ça tu-do que qui-ser, só não mal - tra-te oco-ra - ção des-sa mu - lher.

Fonte: Ismark do Nascimento Oliveira

Transcrição 13 - Tambor Sagrado

Tambor Sagrado

Domínio Público

$\text{♩} = 100$

F % C %

Tam - bor, tam - bor, ô vai bus -

5 Gm C7 F 1. C7

car quem mo - ra lon - ge, tam - bor. Tam - bor

9 2. C7 F % Gm

Mas vai bus - car se - nho - res, mes - tres, tam - bor

13 Gm % C7 F

Que a - té a - go - ra a - in - da não che - gou.

Fonte: Ismark do Nascimento Oliveira

APÊNDICE B – Transcrição das entrevistas realizadas

Entrevistado: Alexandre Alberto dos Santos de Oliveira (L'omi L'odò), Ogã de nação Nagô e Jurema.

1: Quando e como foi seu primeiro contato com a religião?

R: Minha religião é uma religião inata, sou Juremeiro, sou do Candomblé nasci sendo. Então meu primeiro contato foi desde que nasci agora somente aos sete anos de idade quando comecei a ler mão, botar carta fazer meus trabalhos espirituais sozinho sem ter ensinamento nenhum.

E depois mais profundamente dentro da Jurema com dona Leide aos 12 anos de idade foi quando ela me iniciou na Jurema, com as lavagens, folhas, sementes tudo. Daí em diante até hoje eu estou triunfando na Jurema!

2: Com qual idade você começou a tocar Ilú /ou Atabaque/ ou outro tipo de tambor que está presente nos rituais, da sua religião?

R: Comecei a tocar Ilú e Atabaque e outros instrumentos da percussão Afroindígena entre 12 e 13 anos de idade quando já era percussionista do ballet Afro Majê Molê, e aprendi a tocar com Toca Ogã que foi meu mestre de percussão Ogã e tudo mais. Ele me ensinou a base, depois tiveram outras pessoas. Toco todos os instrumentos que existem em terreiro embora eu não seja um Ogã, sou um sacerdote Juremeiro babalorixá, mas não assumo a função de Ogã.

3: Como você aprendeu a tocar o seu instrumento? Aprendeu observando ou alguém te ensinou?

R: Aprendi a tocar convivendo e também com os ensinamentos dos mais velhos. Meus mestres foram Toca Ogã, André Malê, Marcos Matias, Xande e até mesmo Marcos Axé de uma forma mais distante, mais foi. E os demais amigos, sou de Peixinhos-PE nasci e me criei nesse lugar maravilhoso que é fonte do Manguebeat e da cultura pernambucana. E lá desde sempre convivi com Maracatu, já toquei no Maracatu Leão Coroado, então eu sou desde de pequeno da percussão. Coco, principalmente coco dentro de Peixinhos, Dona Elisa do Coco. Então eu aprendi tudo que era possível ter aprendido e ensinei me tornando um professor depois,

entendeu?! Aí eu toquei, comei a tocar mesmo, agora meu mestre mais qualificado de Ilú. Realmente André Malê, porque ele realmente me ensinou a tocar os ritmos do Candomblé tudo com muito detalhe. Então hoje eu ensino a qualquer Ogã sem me perder e sou mestre da área da percussão nesse sentido, por causa dele. Mas, Toca Ogã foi meu primeiro mestre de percussão, juntamente com Marcos Matias que é irmão de André Malê que são pessoas maravilhosas.

4: Os Ogãs são considerados músicos no momento em que estão tocando nos cultos/rituais?

R: Os Ogãs não são considerados músicos, eles são sacerdotes tocadores. Eles são responsáveis não só por tocar, mas sim por várias coisas do terreiro. E tocar um Ilú, tocar um Atabaque é apenas uma das habilidades que um Ogã pode ter principalmente na tradição na forma religiosa Afroindígena de Pernambuco. É bom também falar que plataforma Ketu não é exemplo para todos, o Ketu é da Bahia não tem nada a ver com Pernambuco em sua forma ritualística e a gente tem uma forma própria aqui, tanto na Jurema, quanto no Xangô de Pernambuco que eu prefiro chamar de Nagô de Pernambuco. Então eles não são considerados músicos, Ogã é Ogã! Músico é músico, e tem outro tipo de formação. Ogã toca para as divindades.

5: Na época em que você aprendeu a tocar você teve algum tipo de aulas de música?

R: Quando eu aprendi a tocar, aprendi a tocar também tendo aula de música, aula de percussão e aprendi várias coisas dentro da cultura, eu já estava dentro! Então, todo mundo que tocada, que faziam as coisas já tinham um conhecimento sobre isso. Então eu já tive aulas de música sim! Também em um certo período estudei em conservatório violão clássico, depois abandonei. Aí voltei para percussão e saí do conservatório porque achei algo muito inviável.

6: Quais outros instrumentos que fazem parte da sua religião que você sabe tocar?

R: Toco todos os instrumentos de Maracá ao Ilú, Yã, Melê, Melêunkô que é o terno do Ilú. O Rum, Rumpí, Lé que são os atabaques tocando também nação Jeje, Ketu, Angola em todas as nações eu sei tocar e cantar tudo isso. Porque foi minha aprendizagem mesmo, e até

hoje eu sei disso, além de maracatu, bombo de coco, ganzá, maracá, campá, gã, agogô, gongê tudo isso.

Entrevistado: Vinicius S. Freitas. Porto Alegre -RS. Ogã de Batuque

1: Quando e como foi seu primeiro contato com a religião?

R: meu primeiro contato com a religião de matriz africana foi por meados de 1986, mas só entrei para a religião em 2009.

2: Com qual idade você começou a tocar Ilú /ou Atabaque/ ou outro tipo de tambor que está presente nos rituais, da sua religião?

R: Comecei a tocar o instrumento ilu com 32 anos hoje estou com 42 anos.

3: Como você aprendeu a tocar o seu instrumento? Aprendeu observando ou alguém te ensinou?

R: Primeiramente me apaixonei ao olhar os chamados tamboreiros ou alabês aqui no Rio grande do Sul tocando seus Ilús e decidir comprar um Ilú para mim. Após comprar o Ilú, tentei aprender sozinho olhando os tamboreiros tocarem e assistindo vídeos no YouTube mas sem muito sucesso após esse tempo todo tentando aprender só de ouvido e olhando vídeos me frustrei e resolvi buscar conhecimento com um dos maiores ícones do tambor ilu do Rio grande do Sul, mestre Antônio Carlos de Xangô, comecei fazendo o curso de alabês que ele ministrava aprendi com ele todas as rezas do Batuque do Rio grande do Sul, de bará a Oxalá, aprendi também todos os toques referentes aos orixás.

4: Os Ogãs são considerados músicos no momento em que estão tocando nos cultos/rituais?

R: Os tamboreiros alabês, são considerados sacerdotes também, e não músicos no nosso Batuque do Rio grande do Sul.

5: Na época em que você aprendeu a tocar você teve algum tipo de aulas de música?

R: Não tive aulas de música! Inclusive, na minha escola ensino exatamente como aprendi com o ícone do Ilú do Rio grande do Sul mestre Antônio Carlos de Xangô. Ensino todos os toques para os orixás e todas as rezas aqui do Rio grande do Sul de Bará a Oxalá o aluno ao final do curso já pode sair tocando um Batuque em qualquer terreiro de religião.

6: Quais outros instrumentos que fazem parte da sua religião que você sabe tocar?

R: Os instrumentos que fazem parte do Batuque do Rio grande do Sul são eles: tambor Ilú, agê e o agogô. Casas mais antigas de outras nações aqui no Rio grande do Sul também tem o tambor cônico chamado Inhã.

Observações quanto a forma de culto no RS: O senhor vê que sempre falo do Batuque aqui do Rio grande do Sul pois nós somos muito diferentes ao modo de cultuar os orixás digo diferente do Candomblé por exemplo que suas rezas e costumes nada tem a ver com o nosso Batuque que é muito mais simples sem paramentas e com muito menos rituais específicos

Entrevistado: Leonardo Luiz dos Santos. Ogã de Umbanda e Candomblé

1: Quando e como foi seu primeiro contato com a religião?

R: Então, eu já nasci dentro da religião. Minha mãe já frequentava mais não aceitava, após a gravidez fizeram um trabalho pra ela e que me atingiu. Após isso ela foi pra uma casa de curimba para se curar. Antes ela foi ao médico, e o próprio médico indicou ela a uma casa de curimba, e ela foi atrás. Saiu atordoada do médico, e procurou um terreiro, chamado terreiro de sete flechas. Pai Benetino me rezou e até vomitar bola de pelo eu vomitei para me curar do trabalho feito. Frequentei a igreja, mais logo observei que meu caminho era o terreiro. Só que sempre que eu escutava o som dos atabaques eu me apaixonava.

2: Com qual idade você começou a tocar Ilú /ou Atabaque/ ou outro tipo de tambor que está presente nos rituais, da sua religião?

R: Então foi quando a minha avó de sento abriu o terreiro, e minha mãe foi ajudar. Lá ela tinha um neto chamado Rafael que já tocava, e logo ele me passou um tambor pequeno. Na rua tinha dois terreiros, e outros amigos quiseram aprender, logo eu comecei.

Na manhã a gente jogando bola, tinha um Ogã que tocava muito eu cheguei pra ele e pedi pra ensinar um ritmo de barra vento, ele começou a batucar no chão e disse: só vou ensinar dessa vez.

Nossa diversão era sentar com os baldes e montar uma gira, escolhia um pra ser um pai de santo dois pra ser Ogã e a gira corria solta, minha mãe corria doida além que quebrava os baldes dela.

3: Como você aprendeu a tocar o seu instrumento? Aprendeu observando ou alguém te ensinou?

R: Só observando e escutando só toques, de tanto eu ouvir, eu aprendo. Um dia eu fui tirar da prova, em frente de casa tinha um barracão de Ketu o Ogã tinha adoecido, o pai de santo chamou e disse vocês vão tocar aqui. Logo eu peguei o atabaque e toquei do meu jeito, daquele dia em diante continuei até hoje. Os Ogãs eram arrogantes e não queriam ensinar, e nem deixar tocar.

4: Os Ogãs são considerados músicos no momento em que estão tocando nos cultos/rituais?

R: Sim, porque alí a gente chama de uma banda, não sei como é na Jurema, mas na Umbanda a gente chama de uma banda, é música e é ritmo também.

5: Na época em que você aprendeu a tocar você teve algum tipo de aulas de música?

R Não!

6: Quais outros instrumentos que fazem parte da sua religião que você sabe tocar?

R: Agogô, cabaça e atabaque.

Entrevistado: Pablo Ramires. Percussionista, baterista e Ogã voltado para música popular

1: Quando e como foi seu primeiro contato com a religião?

R: através dos pontos cantados

2: Com qual idade você começou a tocar Ilú /ou Atabaque/ ou outro tipo de tambor que está presente nos rituais, da sua religião?

R: por volta dos 20 anos

3: Como você aprendeu a tocar o seu instrumento? Aprendeu observando ou alguém te ensinou?

R: observando

4: Os Ogãs são considerados músicos no momento em que estão tocando nos cultos/rituais?

R: acredito que a função de Ogã/Alabê vão além disso

5: Na época em que você aprendeu a tocar você teve algum tipo de aulas de música?

R Sim, já era estudante de música e tocava profissionalmente

6: Quais outros instrumentos que fazem parte da sua religião que você sabe tocar?

R: gã, abê, ilú, rum, rumpí e lê.

Entrevistado: Valquírio dos Santos. Ogã de Jurema

1: Quando e como foi seu primeiro contato com a religião?

R: Minha sogra tinha um terreiro, ela já faleceu, mas eu fui Ogã da casa dela, e hoje eu sou um profissional através do Ilú.

2: Com qual idade você começou a tocar Ilú /ou Atabaque/ ou outro tipo de tambor que está presente nos rituais, da sua religião?

R: aos 10 anos de idade

3: Como você aprendeu a tocar o seu instrumento? Aprendeu observando ou alguém te ensinou?

R: Aprendi, quando criança. Aprendi dentro de casa, eu observando, e batucando nas panelas. Aí depois pedi a um Ogã para me ensinar.

Hoje, fazem 25 anos que eu bato.

4: Os Ogãs são considerados músicos no momento em que estão tocando nos cultos/rituais?

R: É um sacerdote, o Ogã está abaixo do pai de santo. Ele cuida da música, não dessa música que ouvimos por aí, mas a música dos orixás, mestres, exu, pomba-gira, caboclos, pretos velhos e índios.

5: Na época em que você aprendeu a tocar você teve algum tipo de aulas de música?

R Não, nem sei ler música, mas sei que existe partitura. Mas não tive contato com nenhuma.

6: Quais outros instrumentos que fazem parte da sua religião que você sabe tocar?

R: Agogô, abê, triangulo, ganzá, reco-reco, maracá e chocalhos.

7: Quais toques existem no culto a Jurema?

Ketu, nagô, angola, xaxambá, Moçambique, alujá, coco, entre outros e outros, que também se batem com varetas, e são tocados nos terreiros de nação.

Entrevistado: Samir Miguel Oliveira da Silva. Ogã de Candomblé nação Ketu

1: Quando e como foi seu primeiro contato com a religião?

R: Foi quando minha mãe foi me buscar na escola, aí ela foi fazer jogo lá no axé. Eu meio que desconhecia a religião. O pai de santo foi falando com meus pais, explicando os caminhos que eles teriam que trilhar após esse jogo e depois disso foram nos mostrar a casa. O pai de santo de santo incorporou uma Pombagira, e daí então ela me suspendeu (isso significa que a partir daquele momento eu iria receber um cargo) E no meu caso, foi um cargo de Ogã/Alabê.

2: Com qual idade você começou a tocar Ilú /ou Atabaque/ ou outro tipo de tambor que está presente nos rituais, da sua religião?

R: 10 anos de idade

3: Como você aprendeu a tocar o seu instrumento? Aprendeu observando ou alguém te ensinou?

R: Eu aprendi com o único Ogã que tinha na casa, ele me ensinou um toque chamado Adabi. Eu tocava o atabaque lê, eu aprendi muito rápido, e muitas vezes tocava um xirê completo sozinho.

4: Os Ogãs são considerados músicos no momento em que estão tocando nos cultos/rituais?

R: Sim! Porque de todo jeito é uma música, mesmo sendo um ritual.

5: Na época em que você aprendeu a tocar você teve algum tipo de aulas de música?

R: Não!

6: Quais outros instrumentos que fazem parte da sua religião que você sabe tocar?

R: Agogô.