



UNIVERSIDADE FEDERAL
DE ALAGOAS

FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA
ESTUDOS LITERÁRIOS

ANALICE DA CONCEIÇÃO LEANDRO DA SILVA

**Entre lírios e liras: a mitopoética utópica da Jurema
Sagrada**

DISSERTAÇÃO

Maceió
2017

ANALICE DA CONCEIÇÃO LEANDRO DA SILVA

**Entre lírios e liras: a mitopoética utópica da Jurema
Sagrada**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de mestra em Estudos Literários.

Orientadora: Dr^a Ildney de Fátima Souza Cavalcanti

Maceió
2017

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central

Bibliotecária Responsável: Helena Cristina Pimentel do Vale

S856e Silva, Analice da Conceição Leandro da.
Entre lírios e líras : a mitopoética utópica da Jurema Sagrada / Analice da
Conceição Leandro da Silva. –2018.
141 f.

Orientadora: Ildey de Fátima Souza Cavalcanti.
Dissertação (Mestrado Letras e Linguística : Estudos Literários) – Universidade
Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras
e Linguística. Maceió, 2017.

Bibliografia: f. 102-105.
Apêndices: f. 106-141.

1. Jurema Sagrada- Crítica e interpretação. Lírios da Jurema. 2. Utopias na
literatura. 3. Crítica literária. Poema. I. Título.

CDU: 82.09

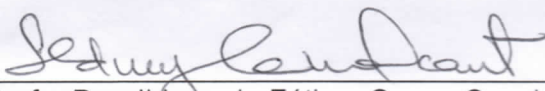
TERMO DE APROVAÇÃO

ANALICE DA CONCEIÇÃO LEANDRO DA SILVA

Título do trabalho: "ENTRE LÍRIOS E LIRAS: A MITOPOÉTICA UTÓPICA DA JUREMA SAGRADA"

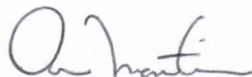
DISSERTAÇÃO aprovada como requisito para obtenção do grau de MESTRA em ESTUDOS LITERÁRIOS, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora:

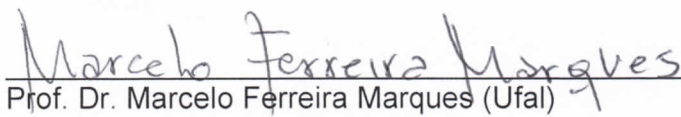


Profa. Dra. Ildney de Fátima Souza Cavalcanti (PPGLL/Ufal)

Examinadores:



Profa. Dra. Ana Claudia Aymoré Martins (PPGLL/Ufal)



Prof. Dr. Marcelo Ferreira Marques (Ufal)

Maceió, 01 de dezembro de 2017.

Aos mestres e mestras da/na Jurema,

cuja sabedoria desconhece os limites da instituição acadêmica

Agradecimentos

Ao querer falar pouco, sendo muito grata, percebo que palavra e gratidão, aparentemente, são grandezas díspares. Começarei, então, pela raiz, sou grata:

À dona Josete e ao caboclo Danizete, avó e avô, paterna e materno, presença da voz, ausência narrada. Dois sábios analfabetos que me lançaram a semente da curiosidade na imaginação, o gosto pelo jogo da palavra e a memória afetiva que fez nascer uma qualquer bagunça sentimental pela poesia popular que me obriga a escrever para tentar entender.

À Minhã (D. Miriam) e ao amigo Paulo Victor de Oliveira, pelos cafés e conversas e solas de sandália que gastamos andando, sorrindo e ouvindo as vozes da Jurema de Maceió; pela acolhida física: o jantar, a cama, a palavra de carinho; pelas calorosas discussões sobre os/as mestres/as; e pelos contatos do/no mundo da Jurema.

Ao “Seu” Ferreira (*in memoriam*), sacerdote de uma tradicional casa de culto no Vergel, cuja voz provocou certo arrepio sagrado na poesia da minha alma, chamando atenção para a expressão lírica, bela e forte dessa manifestação religiosa.

A todos/as os/as integrantes de caminhada do Literatura e Utopia, pelas trocas, dicas, críticas, leituras e encorajamento. Não cito nomes para não correr o risco de ser traída pela memória e por que são muitos/as.

Às professoras doutoras Izabel Brandão e Ana Cláudia Martins e e ao Dr. Marcelo Marques leitores cuidadosos e professores excepcionais.

À Dra. Ildney Cavalcanti, orientadora, professora, parceira de caminhada durante todo o meu percurso acadêmico. Verdadeira mestra (no sentido pedagógico), seu olho vivo, sua exortação edificadora e seu cuidado estão por todo o trabalho sem dúvida. A palavra, a carona, a caneta é tudo presente.

Ao Me. Felipe Benício, à Me. Aline Maire, leitores, críticos, guias, amigos mais do que queridos, sempre.

Às minhas mães todas: Anita, Rosa, Célia, pelos cuidados comigo e com meu filho, que possibilitaram a escrita e pelo mesmo motivo à equipe da escola O verbo e à Vivian Rodrigues e Lays Amanda.

A Eric Assumpção pelas fotos gentilmente cedidas e pelo apoio. É pau Guiné!

Ao CNPq pelo financiamento que permitiu o desenvolvimento da pesquisa.

A André, minha parelha, pela presença, pelo apoio e ouvido.

A Antônio, por ser minha utopia particular.

Mandei fazer uma casa no ar
Na espécie de um bangalô
Que é pra ver se esses mestre vai lá
As paredes só faço de prata
O telhado é afirmamento
Nas portas, o vento
e a chave é o ar
(Poema-adivinha, domínio popular)

Resumo

Situada na interface dos Estudos da Utopia com os Estudos literários sobre a mitopoética, proponho, com este trabalho, a análise dos “lírios de Jurema”, hinos religiosos de domínio público que fazem parte da liturgia da religião brasileira Jurema Sagrada. O *corpus* é composto por uma amostra de 100 lírios que escolhi e categorizei a partir de um levantamento que envolveu fontes bibliográficas e mídias eletrônicas, centralizando um número significativo de poemas para análise. A construção deste estudo implicou na apresentação de um panorama da tradição juremeira, com vistas a compreensão de sua produção lírica; e em uma investigação do trabalho da crítica, desde o surgimento da Jurema como objeto de estudos até o presente momento. Na segunda parte do trabalho, apresento uma perspectiva mais analítica interpretativa dos poemas e finalizo minha incursão pelo tema ressaltando as aproximações entre a jurema e a utopia que, a meu ver, apresentam-se em três níveis distintos: na *expressão do discurso mitopoético*; na representação de lugares míticos espirituais, paraísos/lugares secretos maravilhosos; e, por último, na eternização do ser pela palavra, através do encantamento e suas ligações com o sebastianismo. Com este trabalho, visei colaborar com a ampliação da investigação na área dos estudos críticos da utopia em textos nacionais e contribuir com a fortuna crítica dos poemas de Jurema, promovendo a visibilidade da mitopoética desta rica manifestação religiosa e cultural.

Palavras-chave: Jurema Sagrada. Mitopoética. Utopismos brasileiros. Crítica literária. Sebastianismo.

Abstract

Informed by the Utopian and Literary Studies on Mythopoetic, I propose, with this work, the analysis of the *lirios* of Jurema, religious hymns of public domain that are part of the Brazilian religion Jurema. The corpus is composed of a sample of 100 *lirios* that I chose and categorized from a survey that involved bibliographic and audio visual sources, centralizing a significant number of poems for analysis. The construction of this study implied in the presentation of a panorama of the Jurema traditions and beliefs, pointing to understanding its lyrical production; and in an investigation of the work of criticism, from the beginning of Jurema studies until the present moment. Following, I present a more analytical perspective on the interpretation of the poems. I end my exploration of the theme by emphasizing the approximations between Jurema and utopia, which in my view are presented in three distinct levels: in the expression of mythopoetic discourse; in the representation of mythical spiritual places, wonderful paradises / secret places; and, finally, in the perpetuation of human being, through enchantment and its connections with Sebastianism. With this work, I aim to collaborate with the expansion of research in the area of critical studies of utopia in national texts and contribute to the critical fortune of Jurema's poems, promoting the visibility of the mythopoetic of this rich religious and cultural manifestation.

Keywords: Jurema Sagrada. Mythopoetic. Brazilian Utopisms. Literature critics. Sebastianism.

Lista de ilustrações

Figura 1 – Flor da jurema	23
Figura 2 – Consagração. Detalhe ao fundo: representação das cidades, através das taças.	25
Figura 3 – Encantado apresentando-se no terreiro	28
Figura 4 – Sacerdote Sandro de Jucá entoando um lírio/ponto	41
Figura 5 – Imagem da cruz como parte dos objetos ritualísticos	68
Figura 6 – Mesa ornada com flores	81

Sumário

1	INTRODUÇÃO: ENCRUZILHADAS E LEGENDAS EM UM MAPA MUTANTE.	12
2	UM MAPA DOS ARES: ROTEIRO PANORÂMICO PARA POESIA DOS ENCANTOS	17
2.1	Para abrir os trabalhos: o ponto de partida.	17
2.2	A Jurema plurissignifica	22
2.3	As Cidades de Jurema ou encantos	24
2.4	Os encantados	27
2.4.1	Rei Sebastião, Malunguinho e as representações da realeza encantada	32
2.5	Os lírios da Jurema: caracterizando as linhas/pontos/cantigas .	40
2.6	Itinerário encantado: surgimento e transformações da Jurema Sagrada.	45
2.6.1	Origem do culto Jurema	45
2.6.2	Ressignificação simbólica e Jurema hoje	47
3	CAMINHANDO ENTRE LÍRIOS E LIRAS.	53
3.1	Abertura	55
3.2	Licença	61
3.3	Firmeza	66
3.4	Apresentação/louvação	69
3.5	Encerramento	79
4	PARA FECHAR O PONTO, NAS FRANJAS DO FUTURO, O MIRANTE DA UTOPIA:	89
4.1	O molde do mundo: a palavra e o mito	89
4.2	Utopia, porto dos mundos.	96
	REFERÊNCIAS	102
	APÊNDICES	106

1 INTRODUÇÃO: ENCRUZILHADAS E LEGENDAS EM UM MAPA MUTANTE.

O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social [. . .]. Um mapa é uma questão de performance, enquanto o decalque remete sempre a uma presumida “competência” (DELEUZE; GUATTARI, 1995).

Muito antes de ser alfabetizada, eu já era leitora/ouvinte de poesia. Minha avó sempre gostou de recitar poemas, cantar canções (improvisadas, narrando a própria história e da família), propor charadas e contar causos que sempre eram entremeados por algum poema trocado entre os personagens. Meu avô, índio fulni-ô, gostava de dizer a origem das coisas, como surgiu tal espécie de árvore, tal peixe, etc. Contava e cantava inúmeras histórias e, muitas vezes, era pelo improviso poético, com auxílio de um pandeiro, que conseguia, na feira mesmo, transformar palavra em provisão. Meu avô morreu antes que eu pudesse criar lembrança dele, ainda assim, minha mãe, ao repetir aquelas histórias, gravou no meu cerne a alma do caboclo que é amalgamada à minha. Irremediavelmente, meu eu torna-se nós.

A memória afetiva da poesia do povo está entranhada na minha memória desde que aprendi a linguagem e nunca me acostumei com ela (a lírica popular), pois, sempre me intrigou, me fascinou, me provocou. Apesar de conhecer ladainhas, benditos, orações contra mau-olhado, etc., eu não desconfiava que existisse um mundo todo bordado de fé e lírica até ser apresentada a Jurema. Aqui entram meus cicerones mais que competentes, Paulo e Dona Miriam, com quem por anos frequentei as festas, as sessões de Jurema, e de candomblé também. Mas, enquanto no candomblé o corpo, a dança, a aura de tremendo poder, a estética das cores e a hipnose da percussão eram os elementos motrizes daquela manifestação, na Jurema, a voz, apenas a voz de um velho/velha, é que era o motor de toda a epifania. Há outros elementos — a água, a fumaça, a bebida, o som de instrumentos (especialmente na Jurema traçada em que se ouvem os tambores) —, mas o elemento primordial é uma voz cantando em nosso próprio idioma a abrir dimensões. Isso sempre me intrigava.

Então, encarei o desafio de escrever sobre a poética da Jurema Sagrada. Escrevi um projeto e submeti a este Programa de Pós-graduação. Daí surgiram as mil questões: hinário é literatura? O que é folclore, o que é tradição, o que é literatura popular? Literatura popular é sempre apresentada na modalidade oral? Então ao tomar conhecimento da obra *Introdução à poesia oral* (ZUMTHOR, 2010) muitas dessas

dúvidas se dissolveram e se organizaram. Nessa obra, o autor lança uma pertinente discussão a respeito da exclusão ou apagamento da poesia oral do cânone e, ao contrastar esse apagamento com a presença da poesia oral na história e no cotidiano, demonstrava sua importância do assunto e a relevância de estudá-lo. Com uma explanação que parte sempre das particularidades do próprio objeto e avança de maneira simples e objetiva, a leitura de Zumthor subsidiou neste trabalho, categorizações e conceitos inerentes à poesia oral dificilmente encontrados na crítica de modo geral. Ao descrever e analisar progressivamente meu objeto, fui abordando questões relativas a ele, à medida que se apresentavam. Assim, ao seguir o fluxo do próprio texto poético, escolhi não lançar um olhar prescritivo sobre a forma/fórmula da poética juremeira e me permiti investigar o objeto sem deformá-lo com premissas pré-moldadas. O texto de Zumthor me apresentou às peculiaridades do registro oral que não deviam/podiam ser planejadas ou ignoradas.

Não me restaram dúvidas de que tudo começa na voz do povo, sagrada, que cria, recria, agrega e reproduz num movimento orgânico que não se define por nenhuma palavra que não seja *bifurcação*. Até poderia sem esforço chamar a poética da Jurema de poesia da encruzilhada (sem renegar os muitos sentidos que vão surgir dessa palavra). Ligando as coisas do alto e do plano terrestre, a direita e a esquerda espiritual¹, o ser e a palavra, o tempo e o espaço convergindo para se condensar em palavras regradas, intencionadas, vocábulos que jogam com sentidos, que criam redes de imagens e significados dentro de uma paisagem mental/espiritual sagrada. Então sim! Por ser encruzilhada, convergente e circular, condensar sentidos, entalhar imagens, por ser esteticamente belo e semanticamente fértil, o lírio da Jurema nasce da arte poética. Chama atenção a impressionante aparência de naturalidade, espontaneidade, dessas obras. Não é essa a ilusão que a palavra colhida, tratada e manejada no poema nos causa? Quando a vemos somos capazes de pensar que ela se encrustou ali por obra da natureza — que em tamanha simplicidade tem o dom de colocar as coisas onde elas sempre deveriam ter estado. A maneira como o som e os sentidos se comunicam num verso, como cada um se organiza em uma estrofe, flutuando e se abraçando um ao outro é como se nunca houvessem existido separadamente.

Ao me deparar com a paisagem sagrada da Jurema e suas amplas possibilidades de compreensão, senti o ar rarefeito, como se estivesse do alto de um monte, observando o todo. Posição privilegiada para o vislumbre: “meu pai mora no alto/ do alto eu vejo bem/ do alto eu vejo quem passa/ do alto eu vejo quem vem” (Lírio 32). E do alto, ou seja, do âmbito do geral, vi que há muito o que ser feito e dito. A primeira

¹ Segundo André Souza e Lourival Nascimento Júnior (2013): “Direita: Faixa energético-vibratória na qual se manifestam entidades espirituais tidas como evoluídas, Pretos-Velho e Caboclos, por exemplo; Esquerda: Faixa energético-vibratória na qual se manifestam entidades espirituais tidas como menos evoluídas, Exus e Pomba-giras, por exemplo. ”

coisa a definir era qual perspectiva adotar, dentro da linha de pesquisa, para análise e crítica desses textos. A escolha foi relativamente fácil, mesmo diante da vastidão de possibilidades. Estive sempre orientada pelo norte dos Estudos da Utopia, o que certamente cooptaria a análise em algum ponto, a questão era só a de identificar, definir, o tal ponto. Neste trabalho, a interface entre a utopia e a Jurema se apresenta explicitada em três lugares diferentes: na *expressão do discurso mitopoético*², que é fundante por meio da palavra, levando a lírica aos domínios da criação de coisas, seres e mundos; pela existência de lugares míticos espirituais que são a expressão daquela acepção mais conhecida e celebrada da utopia, a criação de paraísos/lugares secretos maravilhosos; e, por último, na eternização do ser pela palavra, arrancando-o assim dos dedos da história e o colocando-o além do espaço-tempo tal qual um/a deus/a totalmente tecido/a por palavras e esperanças. Sempre tive em mente que o tratamento teórico-crítico dispensado aos textos, dentro da esfera dos Estudos Culturais, deveria se ocupar (tanto quanto possível) de todos os fenômenos que fazem parte de seu espectro de existência e assim o compõe (história, performance, contexto), sem perder de vista a especificidade com que estou gratamente comprometida, que é a de propor uma análise pelo viés da literatura, em que o eixo central sempre será o texto. Minha leitura se constitui como uma leitura de trânsito: partindo do centro para abarcar as periferias do *corpus*, buscando dar a ele um sentido de completude (ainda que esse sentido esteja limitado pelo recorte escolhido).

Outra decisão importante que merece ser explicitada é o recorte do *corpus*. Recolhi e cataloguei 100 lírios, peças de domínio público, espalhado pela rede em sites, blogs, cds e vídeos, um vasto material ainda não sistematizado. As fontes em que foram recolhidos estão sinalizadas e o material fonográfico também se encontra anexado ao trabalho para uma apreciação mais adequada do/a leitor/a e ouvinte. O procedimento que tomei foi selecionar, agrupar e incorporar essas peças ao trabalho. A seleção foi pautada nos seguintes parâmetros: categorias/funções ritualísticas dos lírios (procedimento melhor explicitado no capítulo dois); qualidade lírica; e, por último, recorrência metafórica e simbólica de interesse dessa pesquisa. A decisão de anexar os textos, ao invés de somente citá-los, partiu da necessidade de dar corpo e conjunto, reunir mesmo, em quantidade, essas peças. Gostaria de realçar a percepção de que elas formam um conjunto e de que a pequena amostra aqui presente é exemplar do universo de poemas que há lá fora, longe de qualquer perspectiva crítica. Além disso, reuni-las foi também minha forma de reproduzir, dando visibilidade a essas peças (mesmo através de circulação tão limitada).

Esses poemas, em geral, são denominados de pontos, linhas, cantigas, hinos,

² A mitopoética é a expressão do ideário mítico, sacro ou religioso que, por meio da poesia, guarda os dogmas, ideologias e histórias de um povo ou de uma comunidade. Apresento e discuto melhor esse conceito ao tratar das bases teóricas e conceituais, no capítulo 3.

chamadas ou lírios. Escolhi esta última denominação, talvez por que seja a menos conhecida entre todas essas citadas, mas é também a mais particular (menos ambígua) e a mais expressiva de estética que não deixa de dialogar, simultaneamente, com a natureza (que serve de elemento de comparação e de composição desses poemas) e com a cultura/língua, uma vez que a imagem da lírica — e, assim, do lírico — é um elemento que pode advir da imagem acústica dessa palavra *lírio*, uma metáfora quase sinestésica. O lírio evoca o cheiro e a brancura da flor, o som da lira. Presente nas imagens da heráldica, da religião e da poesia. É símbolo de beleza, pureza, entrega mística ao divino e da eleição do objeto/sujeito amado. Com minha escolha, visei particularizar esse tipo de poema, diferenciado de outros cuja ambiguidade da terminologia poderia fazer com que fossem confundidos, além de, claro, fazer uso da metáfora flor/cor/cheiro/som, cujos sentidos essa palavra atina.

De volta à composição do meu texto, acrescento ainda que procurei dar ao todo ares de incursão no universo mitopoético, para o qual convido o/a leitor/a. Ofereço desde já, por meio destas palavras iniciais, as boas-vindas, e sigo apresentando-lhes o percurso, o mapa, os lírios e as cores utópicas que tingem os (não) limites desse território sagrado, belo e assombroso que são os encantos.

O vislumbre panorâmico se encontra encarnado principalmente no primeiro capítulo desta dissertação, que se constitui o tanto quanto possível — dentro de uma proposta acadêmica — em uma visada sobre o mundo dos encantos, uma espécie de inventário da imensidão. Para tal foi indispensável circular pelo corredor do tempo, trazendo algo da historiografia dos folcloristas — especialmente Camara Cascudo (1978) e Mario de Andrade (1983) —, que se ocuparam desse fazer literário; passar pelos trabalhos de cunho mais etnográfico e teológico, como os de Alexandre Oliveira (2011) ; até chegar ao olhar literário de análises como a de José Jorge carvalho (1997) e Claudicélio Silva (2010), que enfrentam a empreitada crítica sob as luzes da poética, do mito e do texto.

No capítulo três, a análise é o trabalho. O trabalho é investigar o jogo de que o mito se reveste. O mito que é poesia. Procurei colocar à mesa as estratégias motrizes desse engenho, consciente de que grande parte delas ainda está por ser descoberta ou aprofundada, tamanha é a gama de jogadas de que esse discurso poético dispõe. Para tal, procurei traçar um diálogo entre mitologia, poética e jogo, mediado por Johan Huizinga (2012), sem esquecer a contribuição da simbologia, aqui norteadas, majoritariamente, pelo trabalho de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1993). Neste capítulo, classifiquei — a serviço da didática — os lírios de acordo com funções ritualísticas que também se encontram demarcadas no plano da linguagem-forma que encarnam os versos. Aqui me faço alerta e alerta a/o leitor/a sobre a fragilidade dessas demarcações, da possibilidade de embaralhar essa organização. Talvez características

comuns entre lírios de diferentes “categorias” possam surgir, assim como diferenças entre lírios do mesmo conjunto podem se avultar. Portanto, uma mera convenção para facilitar e agrupar as análises e que se sustenta se observada pelo (e somente pelo) estratagema proposto, que é a clareza e didática da exposição analítica.

No quarto capítulo, intitulado “Nas franjas do porvir, o mirante da utopia”, discuto as relações entre Jurema e utopia que se apresentam em três níveis distintos: (1) na mitopoética, cuja temática tende a criar narrativas fundantes de seres, objetos, mundos e que, por isso, tendem a ser narrativas gnômicas, que se situam num tempo maravilhoso, o tempo do princípio, conferindo ao universo a que pertencem os lírios/poemas analisados o seu universo contextual particular, fundando para este universo premissas internas próprias que diferem e não necessariamente se relacionam como mundo do real imediato do/a leitor/a ou interlocutor/a; (2) na descrição/criação de lugares/cidades paradisíacos em que vivem as entidades que povoam o imaginário juremeiro. Esses lugares místicos constituem uma geografia sagrada dos ares que mistura beleza natural com o desejo de liberdade e se situam, conforme apontado por Alexandre Oliveira³, numa ruptura do tempo e do espaço que possibilita acontecimentos e conhecimentos fabulosos; (3) no processo de encantamento, que, através de um arrebatamento do ser que habita agora esse lugar onde tempo e espaço não obedecem às convenções impostas pelo real imediato, eterniza o ser como personagem mestre/mestra desse além maravilhoso, colocando na estratégica e privilegiada posição do porvir. Desta maneira, esse ser converte-se num deus/deusa com poderes capazes de atender às demandas do povo, transformando-se em agentes do desejo popular, muitas vezes, os únicos que aquele povo pode acessar. Tal discussão é, como não poderia deixar de ser, permeada pela linguagem e os artifícios a que ela é submetida para se revestir no poder transcendente e poético de veicular o desejo, de construir textualmente a utopia e de conter e contar por meio da poesia a tradição e a sabedoria inerentes a essa manifestação religiosa genuinamente brasileira, que tem muito a dizer sobre a identidade e os anseios do brasileiro do Norte-Nordeste. Na Jurema, a palavra é o poder, o poder de se fazer e refazer ciclicamente pela voz. A palavra é o mapa mutante que nos conduzirá nos meandros da magia juremeira. Se o mapa se transforma, se ele é questão de performance, então o mapa é poesia.

³ Ver (OLIVEIRA, 2011)

2 UM MAPA DOS ARES: ROTEIRO PANORÂMICO PARA POESIA DOS ENCANTOS

abre-te jurema
 ô abre-te ajucá
 abre essas cortinas
 varanda ao luar
 já vem chegando já
 o bom saber do outro mundo
 para esse mundo
 para esse mundo

2.1 Para abrir os trabalhos: o ponto de partida.

Dizer que nossas artes brasileiras mesclam elementos advindos não só da cultura europeia, mas, também, de outras matrizes étnicas, mais pronunciadamente a indígena e a africana; reconhecer e apontar tais contribuições; pensar a maneira pela qual essas formas de expressão se introjetaram na cultura popular e, a partir da matriz oral, como alimentaram a poesia nacional não constitui, em si, novidade. A crítica literária brasileira, de uma maneira geral, (aqui incluem românticos, modernistas, folcloristas e culturalistas), por longo tempo, se ocupou desse arcabouço cultural miscigenado evidenciando seu caráter pedagógico, folclórico e sua brasilidade, por assim dizer. No entanto, no tocante à aceitação literária, esses textos permaneceram, praticamente, à margem da crítica dos Estudos literários.

Há agora uma maior consciência da dimensão artística (e literária) presente em certas manifestações culturais não-canônicas e da necessidade de sua apreciação. A essa tarefa é que se propõem os Estudos Culturais, ao eleger como objeto, justamente, o conjunto de artefatos artísticos negligenciado pela crítica mais tradicionalista, promovendo sempre que possível uma reflexão que revisa as posturas anteriormente empreendidas e reconhece o valor estético dessas manifestações. A crítica até aqui dispensada ao objeto de estudo dessa pesquisa — que é o “corpus” mitopoético de cantigas/pontos/linhas da religião Jurema — tem se voltado para “a novidade”, “a originalidade” dos motivos/temas presentes nesses textos e para a sua performance. Poucos são os trabalhos que consideram o caráter poético que se evidencia nesse “corpus”.

No caso da poética das religiões da Encantaria, considerando-se o campo dos estudos literários, salvo alguns trabalhos produzidos sobre Encantaria maranhense e sobre Jurema e outro trabalho de etnomusicologia na interface com a literatura, não

encontrei nenhum outro que utilize essa materialidade como *corpus* ou a sua poética como objeto. Em parte, é desta lacuna, ou antes, desta oportunidade, no campo dos estudos em literatura, que surge o interesse nesse tema ainda pouco explorado. Por outro lado, por ser nordestina, essa realidade cultural sempre me foi familiar, tendo sido pano de fundo de minha formação identitária. Assim, sendo dela sujeito e tendo acessado esses textos por quase toda uma vida, tive oportunidade de conhecer esse *corpus* e vivenciá-lo.⁴

Partindo das reflexões sobre os utopismos na literatura e na cultura – que venho desenvolvendo junto ao grupo Literatura & Utopia –, decidi empreender pesquisa sobre essas cantigas, uma vez que é plenamente possível e fundamentalmente importante problematizá-lo enquanto objeto dos estudos literários e culturais. Visava, desta maneira, além de contribuir para duas áreas de conhecimento em questão, visibilizar, preservar e dar a conhecer a riqueza literária e cultural que se encontra no cerne desta poética.

No entanto, os percursos de pesquisa nem sempre são constantes e previsíveis como tencionamos quando escrevemos um projeto dessa natureza. A escrita demanda, o objeto exige, a bibliografia cresce e as coisas mudam à medida que escrevemos. O que prova apenas que a literatura (por ser expoente da cultura e da língua) é organismo vivo. No caso da minha pesquisa, ao propor explorar o cancionero da Jurema no tocante às Cidades de Jurema, pretendi desenvolver uma análise, cujo eixo principal seria a descrição dos paraísos ou *topoi* utópicos presentes na construção desses lugares espirituais. Aconteceu que aquilo que me era acessível, enquanto visitante, conhecida, pessoa do trato diário, me foi impossibilitado enquanto pesquisadora. As fontes procuradas foram enfáticas ao ressaltarem que, especificamente, essas canções (que fazem referência às cidades encantadas) não deveriam ser dadas ao conhecimento público, pois contêm “fundamentos e mistérios” da manifestação religiosa que não deveriam ser de conhecimento de não-iniciados. Obviamente, por uma questão de ética o foco da pesquisa foi alterado.

Voltei então minha atenção à construção deste cancionero, enquanto objeto que poderia ser estudado na interface dos Estudos da Utopia com a mitopoética. A observação da representação literária do desejo nestas composições, as influências milenaristas e o próprio conceito de mitopoesia torna-se o centro de interesse da pesquisa. Esses eixos, a meu ver, unem-se e confluem, formando um conjunto coeso de propriedades ou qualidades destes textos da cultura que favorecem o enfoque

⁴ Fui e sou vizinha de terreiros, frequentadora e conhecedora dessa tradição. Meu posicionamento como pesquisadora se coaduna com aquilo que postulou Bakhtin, à respeito das relações entre pesquisador e objeto no âmbito das ciências humanas, em que não há como sustentar uma pretensa neutralidade e em que o olhar do/a pesquisador/a nasce extamente na especificidade de cada sujeito e nas relações de alteridade permitidas por essa singularidade subjetiva (BAKHTIM, 2003)

analítico pela perspectiva dos estudos críticos da utopia.

Ao ser informada sobre as restrições acima relatadas, optei por trabalhar com material bibliográfico catalogado por outros/as autores/as e de domínio público que não apresentassem impasse ético. Ao fazê-lo, pude reunir diversos textos (depoimentos, documentários, cantigas, músicas etc.) que circulam em variados meios (impressos, audiovisuais e digitais) a respeito do cancionero e do imaginário juremeiro, de forma a compor uma espécie de arquivo que, posteriormente, foi sistematizado, analisado e lido através do recorte da pesquisa.

As canções que tratam das cidades não foram abandonadas de todo. Aquelas cuja divulgação já se tinha dado por outros meios foram reutilizadas. Nesse ponto, recorri ao mérito de folcloristas como Luís da Camara Cascudo, Arthur Ramos, Edison Carneiro e Mario de Andrade⁵ que publicaram vasto material a respeito de Jurema. Nenhum/a pesquisador/a que se propusesse a observar essa manifestação religiosa poderia ignorar.

Apesar de os citados autores terem adotado, como é esperado, pontos de vista diferentes — cada um orientado pelas correntes de pensamento de sua época e por sua área de interesse —, acredito ser possível fazer (sempre é) uma nova leitura à luz da perspectiva aqui escolhida e com os olhos do nosso século, ponderando essas composições sob aspecto literário, sem negar seu caráter sacro, e dispensando a elas o cuidado que merecem pela importância cultural e literária que carregam. Mais precisamente, o que esta minha leitura traz de novo em relação aos estudos dos folcloristas, além da perspectiva literária e culturalista, é a tentativa de uma leitura menos apegada a uma visão mais tradicionalista, canônica. Pois, como sabemos por experiência documentada bibliograficamente, a apreciação intelectual de uma religião não hegemônica, de minoria (principalmente e geralmente quando é a religião dos outros), vista por uma esfera de valoração etnocêntrica, tende a rotular essas manifestações como folclore. Essas religiões são alvos de comentários e análises depreciativas sob o pressuposto de serem manifestações de menor valor intelectual ou cultural já que provêm de grupos étnicos subjugados pela cultura (letrada) dominante.

Essa valoração negativa recai triplamente sobre a Jurema por se tratar de poesia oral (variante que, frequentemente, é considerada literatura “menor”), por ser parte do arcabouço mítico de uma religião minoritária e por ser produto da síntese cultural de camadas do povo, cujo poder aquisitivo e, conseqüentemente, a influência sobre os bens culturais é quase nula. A Jurema não gera produção de conhecimento intelectual comercializável, a não ser quando apreciada como folclore, tradição cultural “de todos”, a ser preservada, da mesma maneira que os contos populares, as parlendas e a culinária. Essa rotulação, quando posta no campo literário é utilitária, impositiva e hie-

⁵ Ver (CASCUDO, 1978; CASCUDO, 1999; ANDRADE, 1983; RAMOS, 2007; CARNEIRO, 1964)

rarquizante, pois, aprisiona uma manifestação religiosa/cultural e literária extremamente rica sob o enfoque de apenas uma de suas possibilidades de análise.

Retomando a questão da abordagem das cantigas, afirmo que muitas delas apresentam como motivo literário paraísos mi(s)ticamente construídos. No entanto, não são somente as composições que se desenvolvem em torno do mote das cidades encantadas que apresentam caráter utópico. Esse caráter constrói essa poética, e por ela é construído, de várias maneiras. Em algumas composições é mais evidente na temática, em outras na forma, mas, finalmente, em qualquer caso, resulta num conjunto de representações mitopoéticas (SILVA, 2010), exclusivo da cultura nordestina⁶. É possível perceber neste *corpus* a representação de motivos sacro-literários únicos, próprios desta mitopoética em particular, que se expressam através de estruturas poéticas próprias da literatura popular.

A ideia comum de *bom lugar* (*eutopus*) está mimetizada nessa poesia difundida nos cultos de Jurema, na forma de cantigas, toadas ou hinos próprios desta manifestação religiosa. A construção dessa ideia de *topos* paradisíaco, feita por esses autores/atualizadores anônimos do imaginário juremeiro, representa não o pensamento de um único indivíduo, mas de toda uma comunidade. Ali também é veiculado o conjunto de crenças que exprime o conceito coletivo de utopia que está na base das religiões místicas praticadas no norte-nordeste brasileiro. A palavra eutopia, literalmente traduzida como bom lugar, está na base do neologismo *utopia* que se constitui num

trocadilho na medida em que pode ser entendido no sentido de *lugar nenhum* (grego, *ou* não; *topus*, lugar) ou bom lugar (Grego, *eu*, bom) e é o nome dado originalmente por Sir Thomas More à ilha imaginária de seu romance político de mesmo nome. ((ERICKSON; ERICKSON, 2006)

O termo utopia, de acordo com seu uso pelo senso comum, indica algo irrealizável, uma quimera, um delírio, mas esse termo carrega acepções acadêmicas que vão desde a área da política e das teorias acerca da sociedade, passando pela expressão de desejos inerentes à psique humana (onde é abordado pela psicologia) até a literatura, em que denota formas e motivações artísticas que se caracterizam por sua expressão de um melhor horizonte para as perspectivas ficcionais contrapondo-se à realidade de maneira crítica e/ou especulativa. A palavra Utopia, que parte de um jogo linguístico sagaz, abre as possibilidades de se pensar o conceito de utopia e problematizar a escrita desses bons lugares ficcionais.

Na medida em que uma tradição em torno das invenções desses paraísos foi se consolidando, a maneira e os meios de escrever e de analisar essas produções também

⁶ Considerando-se toda miscigenação pela qual foram forjadas identidades culturais nordestinas.

foram se modificando e se tornando mais contíguos às necessidades colocadas pela análise dos textos. A criação do termo utopia surge para nomear essas construções literárias que vêm sendo produzidas pela sociedade/cultura, muito antes do advento da grafia. A diversidade de abordagens do impulso utópico nas ficções faz entrever que o conceito Utopia não pode estar restrito apenas a formas narrativas semelhantes à de More. Pois, a coisa, em si, é maior que o gênero literário e que seu mais famoso modelo. Aprofundarei as discussões acerca da utopia na poética juremeira no capítulo 4, no qual tratarei das relações entre utopia, mito/religiosidade e poesia.

Partindo de uma vertente crítica dos Estudos culturais, defendo o mapeamento dessas expressões literárias como um trabalho de urgente resgate, que poderia, inclusive, abrir veredas para que mais estudos sobre essa literatura fossem desenvolvidos, ao reconhecer que as manifestações da Encantaria estão (veiculadas na cultura oral ou letrada) na base da cultura popular não hegemônica do Nordeste. Assim, essa pesquisa apresenta contribuição nesse sentido. Há uma enorme gama de problemas apreciáveis, há particularidades formais preñes de sentido, há a interação que se retroalimenta entre cultura popular e literatura escrita. Há um sem-número de vertentes e possibilidades interpretativo-analíticas que podem informar a leitura crítica deste *corpus*.

Desejo que essas veredas possíveis se tornem caminhos trilhados para que possamos conhecer de maneira mais íntima nossa cultura, que não é estanque, nem apartada das demais, mas que caminha, às vezes orgulhosa, fazendo distinção de si e das outras e, às vezes, sincretizando-se e se metamorfoseando conforme a voga e a necessidade, que é nossa e que nos informa e dá notícia de nós ao mundo. E que, por vezes, está descrita e analisada pela curiosidade do olhar estrangeiro à nossa literatura popular, à nossa cultura de “massa”. Somos assim vistos e assim nos vemos pela diferença do outro olhar.

Acredito que pesquisa possa se converter numa experiência intelectualmente rica, ao emprendermos uma jornada de conhecimento do que nos é próprio. E, ao usar a nossa viva voz própria como instrumento de questionamento, análise, mudança, criação e divulgação de nosso pensamento intelectual, que migremos da condição única de objetos para sermos também sujeitos na cultura. Que sejamos a alteridade, a voz não homogeneizante, o pensamento mais inventivo e menos reprodutivo, a fim de trazer um pouco de oxigênio ao cenário intelectual contemporâneo.

No esforço de analisar essas expressões literárias e culturais da poética que se filiam à tradição do Catimbó, Jurema ou Jurema-de-caboclo⁷, vejo a necessidade de

⁷ A partir de agora, sempre que for fazer referência ao culto religioso utilizarei somente o vocábulo Jurema, salvo quando estiver me referindo a outras acepções do termo, pois então será necessário uso de apostos para promover desambiguação.

caracterizar e problematizar essa manifestação e sua poética. A seguir, crio para tal um panorama que serve de preâmbulo ao trabalho analítico, apresentando a/o leitor/a as categorias, conceitos e os caminhos que escolhi percorrer para apresentar uma leitura em que a utopia se configura como uma ponte que atravessa a correnteza encantada do rio mitopoético que é a Jurema.

2.2 A Jurema plurissignifica

Primeiramente, cumpre esclarecer a significação múltipla inerente ao vocábulo “Jurema” que, de acordo com Ângelo Sangirardi Júnior⁸, denota diversas espécies vegetais pertencentes aos gêneros: Mimosa, Acácia e Pitecelóbio. Jurema, também, é o nome que recebem diversas bebidas ritualísticas a que são atribuídas propriedades enteógenas⁹ e que são conhecidamente utilizadas em rituais de origem indígena no Nordeste. Jurema, Catimbó ou Jurema-de-caboclo é a denominação de uma manifestação religiosa que agrega elementos indígenas, africanos e católicos (que tem lugar no norte-nordeste brasileiro) e em cujos cultos bebe-se (eventualmente) o vinho de jurema (bebida preparada com a casca e raiz da árvore de mesmo nome) e se entoam cânticos que, associados ritualisticamente a outros expedientes religiosos, levam os adeptos e adeptas a transes espirituais. Nesses transes eles/as são capazes de visualizar topografias do imaginário mítico dessa prática mágico-religiosa chamadas de Cidades de Jurema. Por último, Jurema é também o nome de uma deusa ou entidade mística reverenciada por este culto. Talvez, por conta dessa recorrência e reverência, Mário de Andrade afirmava que: “No catimbó existe quase uma fitolatria, no culto da jurema. Ele acrescenta outro uso “como estupefaciente ritual de catimboseirice, fumada em vez de bebida”(ibidem, p. 30).

⁸ Cf. SANGIRARDI, 1983

⁹ Diz-se dos compostos que contém a “Dimetilriptamina (DMT) – presente na Jurema –, mesmo alcaloide psicoativo da Ayahuasca, bebida xamânica utilizada pelos índios da Amazônia ocidental e, mais recentemente, pelas seitas religiosas do Santo Daime e da UDV (União do Vegetal), tem ação sobre o sistema nervoso central (SNC), no metabolismo das funções psíquicas. A D.M.T. original é uma composição cromática que proporciona modificações de dimensões, assim como ilusões acústicas e óticas. Também provoca alterações no humor, como euforia, depressão, ansiedade, distorção na percepção do tempo e espaço, bem como despersonalização, midríase e hipertermia” (OLIVEIRA, 2011, p. 1090).

Figura 1 – Flor da jurema



Fonte: Eric Assumpção - Acervo pessoal

Neste contexto, nomeia-se Jurema (1) uma árvore, (2) uma bebida feita desta planta com propriedades que agem psicoativamente com fins ritualísticos em quem a ingere, (3) uma prática mágico-religiosa de tradição nordestina¹⁰, (4) lugares ou cidades mítico-imaginárias de que se tem conhecimento através do transe ritualístico e das cantigas ou hinos entoados pelos/as adeptos/as que vivenciaram o culto da Jurema (5) e é o nome de uma entidade que povoa o panteão desta manifestação de Encantaria¹¹.

Não há muito mais o que dizer sobre o caráter plurissemântico¹² do termo que não tenha sido dito e explicado antes pela nova leva de pesquisadores/as que — da década de oitenta até a contemporaneidade — tem ampliado e atualizado as perspectivas e as informações dos folcloristas. Esses/as autores/as são, em sua maioria, antropólogos/as e teólogos/as interessados/as nas manifestações de Encantaria.

Passo agora a apresentar a Jurema como religião, seus símbolos e figuras, a explorar suas descrições de *bom lugar*, que ligam essas manifestações à utopia pela representação do espaço interdito-maravilhoso; bem como seus e suas habitantes e governantes; seu percurso histórico e a atual face do culto no Nordeste.

¹⁰ Culto centrado em noções espirituais indígenas, africanas e remanescentes do catolicismo místico, cujas crenças incluem poderes mágicos curativos, clarividência e imortalidade da alma. As consultas a espíritos, o uso de fumo, bebidas, oferendas e cantigas que são base para o desenvolvimento de suas atividades religiosas.

¹¹ “Entre os Cariri, a Jurema é a divindade criadora que se apresentou, o passado mítico, ensinando a uma das primeiras mulheres a preparar uma ‘bebida especial’” (MOTA; BARROS, 2002, p.36)

¹² Para uma explanação mais variada do termo Jurema e seus usos confira o artigo intitulado “Teologia da Jurema: existe alguma?” (OLIVEIRA, 2011).

2.3 As Cidades de Jurema ou encantos

É preciso compreender, inicialmente, o que aqui chamo de Cidades de Jurema. Entendo, com (OLIVEIRA, 2011) , que as ‘Cidades da Jurema’ são “locais/espços sagrados onde vivem os caboclos e caboclas, mestres e mestras, trunqueiros e trunqueiras, entre outras entidades e divindades, [e] nos mostram uma cosmologia densa e complexa” (p. 1083).

Há ainda aqui a dupla significação do vocábulo “cidade” dentro do contexto da Jurema, por isso, adoto perspectiva semelhante à de Sandro Salles (2010, p23-24) que argumenta que a palavra “cidade”:

Refere-se a dois espaços distintos e ao mesmo tempo interligados. A fronteira entre ambos é tênue e complexa, uma vez que são igualmente descritos como a moradia dos mestres ‘encantados’. Assim, o termo refere-se tanto aos sete reinos que compõem o reino encantado da Jurema, espaços míticos, ‘invisíveis’, também denominados ‘os encantos’, quanto aos santuários formados por um ou mais pés de jurema [árvore, objeto físico], encontrados na região, denominados Cidades de Jurema (SALLES, 2010) .

A descrição das Cidades encantadas de Jurema ou encantos remete aos paraísos naturais, às descrições bucólicas do *bom lugar*, de natureza generosa, onde fartura e tranquilidade são imperativos. As Cidades de Jurema, apesar de paradisíacas, não são um lugar de descanso ou ventura para os bons mortos. Antes, são povoadas por espíritos temperados por diversos tipos de personalidade e orientação moral/ética. Constituem portais no presente, uma espécie de suspensão mítica e a-histórica no espaço-tempo comum, que permite a essas entidades gozarem de poderes místicos de trânsito entre-mundos. Aqui me baseio em Salles (2010, p. 112), quando este afirma que “As cidades da Jurema são lugares sagrados e, como tais, constituem uma ruptura na homogeneidade do *espaço*, demarcando, assim, uma geografia sagrada” (grifo meu). No entanto, entendo que não só o espaço, mas o tempo é outro. As cidades situam-se em um tempo mítico, a-histórico e sagrado (ELIADE, 2010) que difere deste que experimentamos na contemporaneidade.

Figura 2 – Consagração. Detalhe ao fundo: representação das cidades, através das taças.



Fonte: Eric Assumpção - Acervo pessoal

Assim, os Encantos são lugares míticos, reinos ‘invisíveis’, inacessíveis (ou quase inacessíveis) aos vivos, a que são atribuídos “a ciência”¹³, um poder mágico-curativo, que exerce sobre quem a visita um fascínio irresistível. Essa geografia mística pode ser lida como mitopoesia, no sentido atribuído por Claudicélio Silva (2010) — conceito que irei explorar um pouco mais adiante. A construção de um território do desejo, uma *nação imaginada* (ANDERSON, 2008), é um procedimento pronunciadamente utópico, ainda mais quando esse reino perfeito representa o interdito, a ilha inacessível e maravilhosa que está ao alcance de poucos/as, mas que povoa o imaginário de todos/as. Para fazer uma leitura da Jurema pelo viés utópico, é necessário entender esses lugares como ilhas interditas. Para melhor compreender a natureza dessas restrições e condições, convém citar as considerações de Mundicarmo Ferreti (2008, p. 4, grifos meus):

Ao contrário do que ocorre com os locais ligados à vida ou a aparições de santos e almas milagrosas, a *aproximação de encantarias só é*

¹³ É curioso notar que a ciência (sabedoria mágica) não emana da cidade em si, mas ela é dada/alimentada a/na cidade por uma mestra ou mestre juremeiro, pessoa viva que cultuava os encantos e que agora passa a agir como guardião/ã dessa sabedoria mágica.

permitida a poucas pessoas, as que recebem encantados de lá e foram autorizados por eles. E quem se aproxima de lugares encantados (nas águas ou nas matas) para fazer uma oferenda ou buscar algo solicitado pelos guias espirituais (como pedra, areia, etc. para assentar um terreiro etc.), costuma sair de lá sem olhar para trás, pois fala-se que muitos dos que viram encantados ficaram doentes ou morreram logo depois. Adverte-se também que intromissões, curiosidades e profanações de encantarias são severamente punidas, pois quem não pertence às suas linhas é rejeitado pelos donos do lugar .[grifos meus]

Não por acaso, os portais para esses lugares são secretos e isolados (FERRETI, 2008), a dificuldade de acesso protege de invasores e inimigos e também da banalização da sacralidade daquele lugar. O encanto cumpre também a função de fonte ou reserva de energia (*ibidem*), deve ser protegido do grande fluxo de pessoas. Essa é uma das características da espacialidade utópica: ser ermo e hermético, no entanto, maravilhoso e desejável, simultaneamente. O viajante/visitante tem de ser convidado, sua presença ou é solicitada para o cumprimento de alguma tarefa ou permitida pelos “donos do lugar”, por ter o viajante características ou atitudes que o revestem desse direito. Além disso, nas palavras do sacerdote Pai Luiz Tayandô¹⁴: “A encantaria é uma região tridimensional, onde quem entra jamais pode voltar”.

Nos estudos dos folcloristas sobre a Jurema, encontramos certa variação na catalogação. O número de cidades que formam reinos ou estados varia entre cinco e onze. Os nomes também variam, mas sempre mantendo a lógica de atender a uma onomástica formada por elementos naturais. Mário de Andrade (1983, p.75) encontrou as seguintes variantes: “Vajucá, Cidade do Sol, Florestas Virgens, Fundo do Mar, Juremal, Vento, Rio Verde, Cova de Salomão, Ondina, Urubá e Cidade Santa”, todas apresentando características paradisíacas, míticas. Já de acordo com os estudos de Camara Cascudo, “cada aldeia tem três mestres. Doze aldeias fazem um Reino com 36 mestres. No Reino há cidades, serras, florestas, rios” (CASCUDO, 1978, p.54). Também é bastante variável a lista dos reis e rainhas que comandam cada um dos reinos ou cidades.

Explorando ainda a geografia dessas cidades, encontramos um dado bastante revelador: o conjunto de Cidades é denominado Reino ou Estado, fazendo referência a algum tipo de organização sociopolítica. Rei Salomão, Rei Sebastião/Rei Sabá, Mestre/Rei Tertuliano, Rei Heron, Dom Luís, Sultão Toy Darsalam e suas filhas, as princesas Mariana, Herundina e Jarina, entre outras figuras da realeza, habitam os Reinos e Cidades e, na maioria das vezes, ocupam papel de governantes. Esse dado se confirma em inúmeras descrições das cidades recolhidas por pesquisadoras/es¹⁵, sendo constante e abundante essa alusão às figuras de realeza e importância histórica. E foi exatamente essa constatação que capturou meu interesse para as relações entre

¹⁴ Cf. A. . . , 2005

¹⁵ Cascudo (1978), Andrade (1983), Salles (2010), Oliveira (2011), Ferretti (2008), entre outros.

essas figuras reais heroicas e os paraísos encantados, pois pode se ler nesse dado uma forte aproximação entre Jurema e milenarismo, especialmente sobre as manifestações de sebastianismo¹⁶, uma vez que a figura de Rei Sebastião é exaltada e cultuada em toda a Encantaria do Norte e Nordeste, incluindo a Jurema. Desta maneira, no terceiro capítulo, no qual enfoco de maneira mais aprofundada o caráter utópico da mitopoética da Jurema, será necessária uma breve incursão no sebastianismo (especialmente em suas manifestações literárias), com vistas a entender a relação intrínseca entre a utopia e a Jurema.

É igualmente conveniente explorar o conceito e a descrição dos encantados que são os cidadãos dos reinos ou cidades de Jurema. Chegamos ao tempo, então, de conhecer os habitantes desses paraísos de fé e poesia.

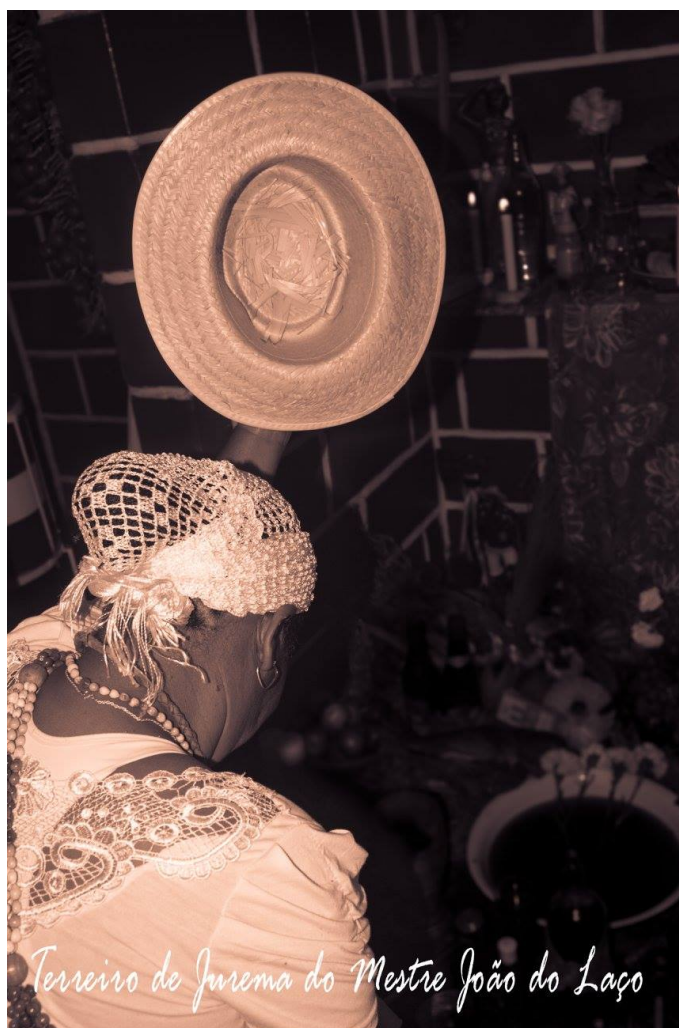
2.4 Os encantados

Uma narrativa constante que faz parte do arcabouço mítico dessas religiões é a figura do encantado. Este ente mágico, não estando entre os vivos nem entre os mortos, tem no trânsito entre mundos, em sua relação diversa com o tempo e em seus poderes místicos, suas principais características. Dentre esses seres há uma grande quantidade de figuras cujos nomes e histórias remetem à realeza — são reis encantados ou encobertos.

A palavra “encantado” na língua portuguesa é adjetivo corrente e denota algo ou alguém que pode ter sido (1) vítima de encantamento ou (2) que se deixou enredar, arrebatado, deslumbrado, etc. Enquanto substantivo de acepção religiosa, remete à entidade ou espírito de ancestrais indígenas que se cultua nos terreiros de candomblés de caboclo ou qualquer dos seres que se supõe ter poderes sobrenaturais na crença indígena ou cabocla. A apresentação dicionarizada do substantivo *encantado*, com sinalização para sua significação religiosa, já revela a presença do conceito no imaginário e, conseqüentemente, no repertório linguístico do brasileiro. Se o que é dito está vivo, a simples presença desse verbete dicionarizado já aponta para a vivacidade da crença nessas entidades no exercício religioso dessas manifestações populares.

¹⁶ O sebastianismo é a crença espiritual, política e profética de base milenarista que postula a volta do Dom Sebastião, rei de Portugal, desaparecido em batalha no Marrocos, para libertar o seu povo do jugo de Castela.

Figura 3 – Encantado apresentando-se no terreiro



Fonte: Eric Assumpção - Acervo pessoal

Algumas características atribuídas aos encantados (e mais notadamente sua capacidade de trânsito entre mundos) foram elencadas pela pesquisadora Mundicarmo Ferreti (2008, p.1), de maneira bastante didática, como é possível constatar na citação que segue:

Os encantados [...] portanto não são classificados como santos, anjos, demônios e nem como espíritos de mortos. São representados [...] como: 1) seres invisíveis à maioria das pessoas ou algumas vezes visíveis a certo número delas; 2) que habitam as encantarias ou “incantes”, situados “acima da Terra e abaixo do céu”, geralmente em lugares afastados das populações humanas; 3) que tiveram vida terrena e desapareceram misteriosamente, “sem morrer”, ou que nunca tiveram matéria; 4) que entram em contato com algumas pessoas em sonhos, fora de lugares públicos (na solidão do mar, da mata, por exemplo) ou durante a realização de rituais mediúnicos em salões de curadores e pajé, barracões de mina, umbanda, terecô (religiões afro-brasileiras) e em outros locais onde são chamados.

No Nordeste, o vocábulo “encantado” é sinônimo de “envultado”. Em suma, as entidades, *encantadas* ou *envultadas*, são espíritos humanos (não necessariamente sob forma humana), que passam a existir no plano espiritual. Essa existência se dá não através do processo de desencarne, mas por uma espécie de arrebatamento mágico/místico, que os leva para uma dimensão espaço-temporal diferente da do plano físico. Não estão mortos, tampouco estão vivos. São espíritos em trânsito, agindo nesse lugar espiritual denominado Cidades de Jurema (para as religiões nordestinas), encantos ou encantos (para as religiões do norte do Brasil), para a melhoria do mundo físico, prestando também assistência a seus/suas discípulos/as. Essa assistência revela-se na forma de trabalhos espirituais de cura, resolução de contendas, problemas afetivos, financeiros etc.

A existência desses espíritos em trânsito dessas entidades que vagam pelo mundo espiritual enfrentando demandas faz recuperar a ideia dos *benandanti* ou andarilhos do bem, sujeitos camponeses do nordeste da Itália que praticavam um culto de contornos cristãos, com forte ascendência nas religiões da terra (stregoneria). Tal culto agrário entra para o discurso da historiografia das mentalidades, através do trabalho *Os andarilhos do bem: feitiçaria a cultos agrários nos séculos XVI e XVII*, (GUINZBURG, 1988), que ao recuperar e analisar documentos da inquisição nos quais constavam acusações de bruxaria contra diversos camponeses, trouxe ao conhecimento do público esta forma de culto.

Os *benandanti*, assim como os encantados Rei Sebastião, Malunguinho, Sultão Toy Darsalan, entre outros, eram guerreiros do bem que, por meio de viagens (trance) ao plano espiritual, iam combater as forças opositoras (ditas obscuras), a fim de resguardar a colheita, a fertilidade, a segurança do vilarejo etc. Como se pode perceber, além do fato de serem combatentes espirituais, os *benandanti*, assim como os juremeiros, professavam uma fé ligada a terra e às forças da natureza, já com influências cristãs e suas entidades se constituíam de um poder militar/bélico de combater o mal. Retomarei essa discussão, a respeito da beligerância de certas entidades, mais adiante, quando tratarei da relação entre o sebastianismo e as entidades da encantaria.

A respeito das características dos encantados, de uma maneira mais geral, Alexandre Oliveira (2011, p.1100) esclarece-nos, ao afirmar que:

As entidades são os espíritos desencarnados dos ancestrais que foram divinizados pelo povo nordestino, como: os índios e índias, caboclos e caboclas, cangaceiros e cangaceiras, marinheiros e marujos, ciganos e ciganas, brabões sertanejos, crianças, marginais e malandros, prostitutas, mestres de coco, mestres e mestras dos saberes da vida e antigos catimbozeiros e catimbozeiras, que por algum motivo especial para o povo, se tornaram heróis dignos de culto.

É consenso entre os/as pesquisadores/as que essas entidades habitam lugares

mágicos/míticos do plano espiritual e que se conectam com o mundo físico, através de médiuns em sessões religiosas ou por meio de passagens que se apresentam em lugares a que se atribuem a característica de portais. Essas conexões com os encantos são bastante conhecidas na literatura popular, são praias (como Tambaba — PB, Lençóis-MA), Ilhas (Ilha de Marajó, Itamaracá-PE), matas e sítios (Catucá/Matas de Pitanga II — PE, Acais-PB), cachoeiras (como Paulo Afonso-BA Kukenan,), rios (como o rio Negro-AM, São Francisco-MG/BA/PE/SE/AL, Rio Ipanema-AL) ou mesmo cavernas, árvores e outros sítios naturais (estreito de Gibraltar, triângulo das Bermudas, a árvore conhecida pelo nome de juazeiro e o próprio pé-de-jurema etc.).

Então, além de serem os mediadores entre o mundo da Encantaria e o mundo real, com suas características peculiares, essas figuras também carregam em sua composição a carga mitológica das ações mágico-curativas pelas quais são responsáveis e a forte referência ao contexto nordestino, ao seu folclore, seus personagens, seus tipos. Faz-se comum nas cantigas, além da referência às cidades, a presença de poderosos reis, caboclos feiticeiros, princesas misteriosas, boiadeiros e cangaceiros corajosos, todos habitantes de um lugar que não se localiza nem no mundo concreto nem no destino místico espiritual dos imaginários das culturas hegemônicas, como o da tradição cristã. Na Jurema, esses lugares são descritos como sendas misteriosas da natureza. Os habitantes dessas terras etéreas voltam para o nosso mundo para trabalhar em favor de seus discípulos, conforme se pode constatar no exemplo abaixo que faz referências a uma entidade protetora e a uma cidade mística e maravilhosa, com o acréscimo de veicular também a influência do cristianismo popular (ver grifos).

Ô que cidade tão linda
É aquela que eu estou avistando
É a cidade de Campos Verdes, luz do mundo
É a cidade de Tertuliano

E eu aviso aos Senhores Mestres
Que a minha cidade, ela tem ciência¹⁷
É de Panema, é de Panema
Tertuliano trabalhando na Jurema

E Ele me ordenou
Para um dia eu trabalhar
Eis Tertuliano, Senhores Mestres!
Lá do Juremá¹⁸

Olha lá, Tertuliano!
Os teus príncipes estão te chamando

¹⁷ De acordo com Oliveira (2011), “dentre os vários significados associados à ciência estão as ideias de conhecimento, complexidade, prática, consciência, auto aprendizado, busca, saber, doutrina, procura de verdades”. A ciência da Jurema seria então o conjunto de práticas, dons e conhecimentos que compõem o saber associado a religião.

¹⁸ Variação comum do vocábulo juremal que denota uma das cidades e também pode referir-se ao Reino, conjunto de cidades encantadas da Jurema.

Com os poderes de *Jesus Cristo*
Malefícios vai quebrando

E o menino está chorando
Na torrinha de Belém
oi, se aquiete esse menino
Que o seu recado vem

Neste caso, o mestre encantado evocado, “rei” Tertuliano¹⁹, habita a cidade juremal, caracterizada pelos “campos verdes”, por ser “luz no mundo”. A figura histórica da igreja católica, desde o Juremal envia aos seus discípulos ou príncipes ordens de “trabalhar”. Seus seguidores e suas seguidoras aguardam sua aparição para se imbuírem dos poderes de quebrar os malefícios, cuidando, assim, do povo. Interessa, também, notar a referência ao Rio Panema²⁰, que corre pelo sertão alagoano. Em muitas dessas cantigas, vamos encontrar alusões a espaços físicos que são parte da geografia real do Nordeste, indicando, possivelmente, as regiões onde foram compostas.

Além dos reis e demais figuras da realeza, misturam-se tangerinos, caboclos e curandeiras, formando essa população mágica heterogênea que habita as regiões tridimensionais da Encantaria e o imaginário do povo nordestino. Aqui, mais uma vez, recorro a Alexandre Oliveira, que elencou os tipos e funções de encantados, os categorizando da seguinte maneira:

Ainda, as entidades são identificadas nas classes de: 1. Caboclos e caboclas, índios e índias e pajés (entidades das matas, que regem toda a Jurema); 2. Trunqueiros/Exus de Jurema²¹ (que são entidades de “esquerda”, que trabalham em diversas funções, onde uma delas é a defesa da casa); 3. Os Mestres e Mestras, que são os orientadores da comunidade e curandeiros, assim como os anteriores (*ibidem*, 2011, p.1100-1101).

Essa terceira categoria especial de encantados, citada por Oliveira, que são os mestres e as mestras de Jurema, constituem uma casta de líderes que se dedicaram à Jurema enquanto vivos e que, ao morrerem, encantaram-se, eternizando-se no panteão da Encantaria. Assim, aos já citados, acrescento Maria do Acais I, Maria do Acais

¹⁹ Provável referência a Quintus Septimius Florens Tertullianus (c. 150 - c. 220) era cartaginês. Figurou nas páginas da história como advogado da Igreja de Roma, escrevendo a

²⁰ A nascente do rio Ipanema se situa no município de Pesqueira-PE e segue seu curso pelos estados de Pernambuco (aproximadamente 139 km) e Alagoas (passando pelos municípios de Santana de Ipanema e Dois Riachos), na direção norte-sul, até desaguar no rio São Francisco. Fonte: Agência pernambucana de Águas e Clima. Disponível em: www.apac.pe.gov.br/pagina.php?page_id=5&subpage_id=16 Acesso em: 2 Out. 2017.

²¹ Nesta categoria entram os crioulos e as entidades de origem afro-brasileira, cuja influência é fortíssima dentro do culto. Entre os mais conhecidos estão pomba-giras, Tranca-ruas, malandros, boiadeiros etc. Com destaque especial para as entidades Zé Pilintra e Maria Padilha, que são conhecidas e referidas nacionalmente.

II²², Mestre Zezinho, Mestre Inácio, Mestre Flósculo, etc. Os nomes citados todos são referentes a famosos/as juremeiros/as da conhecida dinastia do Acais, região da cidade de Alhandra, na Paraíba, grande centro de desenvolvimento da religião Jurema, cuja importância é reconhecida nacionalmente. Esses Juremeiros, portanto, foram figuras viventes que passaram pelo processo de encantamento, tornando-se agora habitantes e governantes nas cidades de Jurema.

A própria Cabocla Jurema (aqui referida como entidade) também vem compor a população dos encantos, recebendo um *status* especial, de acordo com sua importância, conforme nos sinaliza Oliveira (2011, p. 1097): “A Jurema, em si, ainda representa e materializa uma deusa, já que, para a maioria dos povos indígenas do Nordeste, a divindade suprema da existência seria mulher (Mãe Tamain)”.

Por último, cito duas categorias a que o pesquisador pernambucano também menciona em suas considerações: os encantos da natureza e as figuras históricas divinizadas.

Os encantados da natureza, por sua vez, representam uma classe de entidades que jamais viveu sob a forma humana, mas são agentes espirituais que habitam as regiões mágicas dos encantos. Como exemplo de tais entidades, temos animais e forças naturais encantadas como Comadre “fulôzinha”, o Boto, boitatá, mãe d’água, sereias, entre outros/as.

As figuras históricas reais também podem ser divinizadas e transformadas em encantos ou entidades que “baixam” nas mesas, cumprindo a função de patronos/as, defensores/as e governantes de encantos, a seguir apresento duas dessas figuras escolhidas por sua importância no culto juremeiro.

2.4.1 **Rei Sebastião, Malunguinho e as representações da realeza encantada**

Abro espaço, ainda no contexto desta discussão acerca das entidades encantadas, para o sebastianismo como objeto de culto juremeiro (e de outras religiões de encantaria), pois, creio ser bastante pertinente a ligação entre Rei Sebastião e utopia para este estudo. Assim, primeiramente, faço uma breve introdução sobre a figura de Rei Sebastião e das manifestações sebastianistas. A seguir, ilustro a presença deste monarca na mitopoética juremeira; e para finalizar, discorro sobre as imbricações entre sebastianismo, mito e utopia. Claudicélio Silva (2010, p. 31) apresenta a trajetória do rei encantado da seguinte maneira:

Século XVI d.C. - Portugal espera um rei ardentemente. O desejado nasce, e o reino não cai em mãos espanholas. Aos 24 anos, na África,

²² “Mestra Maria Eugênia Gonçalves Guimarães – a segunda Maria do Acais, uma lendária recifense mestra de Jurema que nos deu parte essencial do molde de culto que conhecemos, hoje, nos terreiros. Portanto, é saudada e lembrada em todas as casas” (OLIVEIRA, 2011, p. 1101).

numa batalha contra os mouros, o rei perece, tornando-se “o Encoberto”, e só resta a Portugal voltar a sonhar com o seu retorno, para a fundação do Quinto Império. MetrÓpole e colônias constroem e passam a alimentar o *mito do ocultamento*, propagando-o através de narrativas orais, trovas, cantos, cartas, sermões e relatos da vida e da morte do rei. (grifo meu)

Rei Sebastião, foi um monarca Português que representava muito mais que autoridade real, a esperança de um povo, pois, como nos esclarece Marcio Honorio de Godoy, “ele já existia antes de nascer [...] encarnando as expectativas e vontades de uma nação ávida por manter seu papel especial entre as outras nações do mundo”. (2009, p. 18), recebendo, por isso, o primeiro epíteto que lhe é atribuído: o desejado. As circunstâncias de seu nascimento acabam “por significar um momento no qual, mesmo sendo relâmpago, consegue fazer coincidir, novamente, os desejos da coroa portuguesa com os do povo” (*ibidem*, p. 19). Sebastião materializa a esperança popular, tornando-se o depositário da adoração e da afeição sincera dos portugueses. Poucos personagens históricos, desde sua primeira aparição nas páginas da literatura, sejam estas crônicas supostamente fidedignas à realidade ou textos poéticos, proféticos e relatos que compõem os mitos, se ligam à utopia. Afirmo junto à Godoy que El-rei D. Sebastião

[...] formou sua personalidade, tanto histórica quanto mítica, agindo (em sua existência histórica) sendo reinventado (em moventes textos da cultura) muito pelos impulsos emanados dos adjetivos que foram se acoplando a ele, e acompanhando sua pessoa. (GODOY, 2009)

É possível afirmar que a característica mais proeminentemente utópica de rei Sebastião é seu eterno porvir. Pois, “enquanto existir no homem a vontade de tornar-se algo além o seu estado atual, algo que o torne mais potente que sua condição presente, Dom Sebastião retorna eternamente renovado” (2009, p. 18). Além disso, a morte não o alcança, o rei é dado por desaparecido, aos 24 anos, na batalha de Alcácer Quibir, no Marrocos, norte da África (1578) e seu corpo jamais é encontrado, “sua trajetória permanece inacabada enquanto há o desejo no homem de se alçar sobre si mesmo, em busca da proximidade com o encantamento do mundo e com o sagrado” (*idem*).

No entanto, a força de sua lenda não diminuiu com o passar dos tempos e do viajar pelas colônias. No Brasil, a lenda do rei encoberto, vai ecoar em diversas manifestações culturais, literárias e religiosas²³. É interessante notar a tensão entre

²³ Câmara Cascudo relata em seu dicionário do Folclore Brasileiro, uma das versões da narrativa mítica de D. Sebastião, na qual o rei tendo se transformado num touro fantasmagórico assombra a praia de Lençóis. Para libertar o monarca de sua condição bestial seria necessário que alguém com coragem suficiente o ferisse letalmente na testa, local em que traz um sinal no formato de estrela. Uma vez realizado esse feito, todo o reino encantado de Rei Sebastião que se encontrara submerso, emergiria, apagando do mapa São Luís do Maranhão (Câmara Cascudo, 1972, p.875). Nessa versão, a volta de

os epítetos desejado e encoberto ou ocultado, o que reforça o caráter utópico desta persona. A miração/esperança jamais se realiza. A redenção que não se encontra em parte alguma. O desaparecimento do rei em circunstâncias não esclarecidas vai somar-se com a veemência com que o povo nega a perda de sua grande única esperança, fazendo nascer a crença sebastianista que muda de nome ao longo do tempo, mas que não arrefece por completo. O sebastianismo é, por excelência, a utopia nacional portuguesa. O país das grandes navegações, nação que se reputa ter nascido de um milagre (o de Ouriques) e que sempre buscou, sob a égide da cristandade, a expansão imperialista e a conquista de mundos novos. Bem se vê a tendência para a crença religiosa e a peleja pela glória.

Tal qual uma representação de um messias, líder social e religioso, D. Sebastião, expressão de desejo, alcança para sempre o imaginário de Portugal e de países colonizados pelos portugueses. A importância de seu promissor papel político, encorpada pelos traços carismáticos dos relatos populares acerca de sua figura, passa a alimentar a tradição utópica oral e escrita na literatura de língua portuguesa. Através de D. João de Castro cuja luta pelo resgate da soberania lusitana é destacada, as trovas de título *Paraphrase et Concordancia de Alguas Propheçias de Bandarra Çapateiro de Trancoso* (que teriam sido escritas entre 1530 e 1540) são reproduzidas e comentadas por volta de 1603 (GODOY, 2009, p. 24). Este texto poético, de conotações messiânicas, tem sido editado e reproduzido desde então. Ainda de acordo com Godoy:

A partir de sua [de D. João de Castro] interpretação, surge, enfim, um sebastianismo que ressalta contornos milenaristas, utópicos, escatológicos, transformando esse texto na bíblia do sebastianismo, como bem observou João Lúcio de Azevedo em seu conhecido livro *A Evolução do Sebastianismo*. (GODOY, 2009, p. 24)

Assim, com o processo colonizatório, chega ao Brasil, junto com o povo português, a ardente crença no rei encoberto. Através de cidadãos degredados, alguns deles exatamente por espalhar em terras lusas as profecias de Bandarra, rei Sebastião chega às novas terras. Deste modo, o mito do encoberto “como texto da cultura passa a fazer parte de uma rede de transmissão e recepção que permite sua viagem pelo tempo-espço” (GODOY, 2009, p. 29). Num solo de descobrimentos e de promessa de liberdade e recomeço, as terras recém-achadas tornaram-se um ambiente propício para o alastramento do mito.

D. Sebastião luso mistura-se com as tradições e mitos das matrizes culturais que se embatem no novo território, tornando-se uma amalgama longeva que se reitera e se

d’El rei realizar-se-ia de maneira convulsiva e apocalíptica, com a promessa do renovo por meio da destruição do sistema vigente para implantação da perfeição. Facilmente, reconhece-se ecos da nova Jerusalém bíblica nesse reino sebastiânico. Além da necessidade de ferir de morte o messias, que foi arrebatado, mas que retorna para libertar seus devotos da secularidade, levando-os a eternidade.

atualiza a cada voz que o invoca. O encoberto se revela e se renova na performance e nas cores das terras e povos que dele se servem como alegoria de esperança, tornando-se a materialização do vir-a-ser, uma esperança que não recebe senão reticências no imaginário e na poética popular.

a figura de D. Sebastião comparecerá em movimentos populares rebeldes e religiosos do Sertão nordestino [...] E hoje ainda vive com forte presença no antigo território do Grão-Pará em narrativas de lendas transmitidas oralmente e em manifestações da religiosidade afro-brasileira do Tambor de Mina e da Pajelança, sofrendo transformações constantes em sua viagem virtual. (*Ibidem*, 2009, p. 30)

Essa crença, tanto cristã quanto herética, do rei que jamais morreu, pode ter origem em romances de cavalaria que já se mostram em histórias como a do rei Arthur. No Nordeste brasileiro, essas histórias vão inspirar inclusive movimentos rebeldes. Herdeiros desta tradição são muitos, desde a literatura de cordel aos eventos em torno da Pedra do Reino. As manifestações sebastianistas são visíveis e ainda vivas na cultura, música, literatura, no cinema e na história da política²⁴. Enlevando as esperanças do povo e as assentando sobre Canudos-BA e sobre a Pedra do Reino ou Pedra Bonita-PE, uma história que vai da utopia à distopia, passando pelas raias da loucura e do beatismo. A repercussão do sebastianismo no Nordeste não pode ficar restrita a lembranças dessas tragédias, embora seja impossível abordar o tema sem mencionar a existência desse movimento político utópico/distópico. Superando a existência histórica e mortal, Dom Sebastião eterniza-se na mentalidade popular por meio da mitologia e da literatura. O monarca e seu contraponto literário (personagem) não coincidem, pois, o segundo tornou-se autônomo em relação ao primeiro. O fato é que Dom Sebastião é figura primordial nessas manifestações religiosas brasileiras, não importando se seu molde foi literário ou histórico, é o rei encantado adorado das gentes.

A batalha de Alcácer Quibir, do ponto de vista da literatura, não teve perdedores. Pois se de um lado, na Turquia os feitos heroicos dos três bravos reis são contados e recontados se eternizando na memória do povo, conforme nos afirma Lucette Valensi²⁵, por outro lado o Rei imortalizado, vivo em esperança e pleno de possibilidade de liberdade, jamais morreria. O processo de encantamento se dá, neste caso em particular, por duas vias. O encantamento que diz respeito à crença espiritual de que aquele que se foi (no caso o rei Sebastião), na verdade, encontra-se aqui no presente eterno e atuando por seus súditos/fiéis; e pelo encantamento performatizado pela linguagem poética que eterniza não só o rei, mas também os combatentes mouros na

²⁴ Vide João Cabral de Melo Neto; os Cordéis de Leandro Gomes de Barros; as músicas de Cordel do fogo encantado, Rita Ribeiro, Marianne de Castro; e o filme Deus o Diabo na Terra do Sol, de Glauber Rocha; entre outras obras conhecidas.

²⁵ Cf. VALENSI, 1994

memória de seus respectivos povos, ressaltando o processo que Valensi tão belamente explica a confecção da memória é feita da soma de inúmeros expedientes (apagamento, mentira, reformulação, etc).

Reconhecendo a importância dessa manifestação espiritual literária, tanto para os estudos da utopia, quanto para a mitopoética juremeira, proponho uma pequena análise de fragmento a guisa de ilustração das características principais desse encantado. Destaco, especialmente no trecho que apresento a seguir, a chefia territorial e militar representada pelo encoberto. Neste fragmento do lírio, em que Rei Sebastião é citado numa louvação endereçada a Malunginho, entidade sobre a qual dissertarei mais adiante, é interessante observar a união de duas figuras históricas a quem são relegadas ações combativas (militares) de libertação. São dois guerreiros, autoridade de representatividade para seus respectivos povos, ambos são chefes de Nações. Pois, convém lembrar que, por certo período de tempo, o Catucá constituiu-se como um enclave de resistência e mesmo uma nação dentro das matas.

Em cima daquela serra
Tem um cruzeiro assentado
É do Reis Sebastião
Que é dono deste reinado
Em cima daquela serra
Tem um cruzeiro de ouro
É do reis Sebastião
Que é dono deste tesouro

Na encantaria nordestina (tanto na Jurema, quanto no Tambor de Mina) as qualidades bélicas dessa entidade em particular são amplamente ressaltadas. Somente para ilustrar e reforçar essa afirmação, trago como exemplo a seguinte toada mineira: “Reis Sebastião, Guerreiro militar/ Rei Xapanã, ele é pai de terreiro/é encantado dentro da guma²⁶ real”. Também é igualmente importante destacar que os dois assumem posição de liderança e se tornam símbolos das lutas em que se envolveram. Enquanto Malunginho torna-se um mártir da resistência pela liberdade negra e contra a escravidão e contra o poderio dos escravocratas que oprimiam o povo negro escravizado, Dom Sebastião encanta-se exatamente numa batalha contra os mouros, defendendo “a cristandade”, ou seja, torna-se um mártir do cristianismo. A forte ligação de Rei Sebastião com o cristianismo, neste lírio, evidenciada pela repetição do verso ‘tem um cruzeiro assentado’ e seu combate religioso, fazem recuperar, na historiografia das mentalidades, o tema dos *Benandanti*, guerreiros espirituais que combatiam forças obscuras em defesa da fertilidade da terra. Sinalizar a relação desses cultos com a

²⁶ Guma tem o mesmo significado de gongá na jurema (terreiro, casa).

Jurema significa ligá-los, não somente pelos traços cristãos que apresentam, mas podem levar a uma conexão da encantaria com antigas formas de devoção europeias de origem pagã. A aproximação dessas duas manifestações certamente, ainda tem muitos contributos a oferecer para o estudo de ambas. Apesar de estar margeando o campo dos estudos das mentalidades por todo o percurso do texto, seriam necessários um maior aprofundamento teórico e uma análise comparativa cuidadosa de materiais acerca desses dois fenômenos religiosos para balizar uma discussão mais consistente. Tal investigação, no momento, foge ao escopo deste estudo, mas se apresenta como uma potencialidade de análise e extensão/continuação da presente pesquisa.

A simbologia do cruzeiro na Jurema, melhor explorada no capítulo 3, na seção que trato de firmeza, é aqui evocada e repetida como sinal da presença desta entidade. O cruzeiro de ouro está assentado em cima de uma serra. Os lugares altos e verticalizados, em especial as montanhas e serras, carregam uma simbologia de proximidade com o céu, conseqüentemente evocando a pureza e a elevação espirituais e, ao mesmo tempo, de centro ou eixo do mundo, negociando sentidos semelhantes aos da árvore do mundo (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p. 616) em união com a simbologia do cruzeiro, de orientação, guia, funcionando simbolicamente quase como um farol de almas, pode-se construir uma imagem carregada de sentidos ligados a espiritualidade. Percebe-se também que a repetição “que é dono de” além de revelar o poderio de Rei Sebastião também cria por paralelismo, uma equivalência entre os vocábulos reinado e tesouro. Assim, domínio espiritual de rei Sebastião é ao mesmo tempo seu tesouro, é aquilo que está sob sua proteção. A figura de Malunguinho que é “reis de tribo e pomar” surge, neste contexto, como um habitante desse reino comandado e protegido por Reis Sebastião. Curiosamente, o uso da palavra “reis” no plural, mesmo quando apenas um monarca está sendo referenciado é bastante difundido, tanto na Jurema, como na cultura nordestina de uma maneira geral. Não encontrei, até aqui nenhuma hipótese que explique tal uso. No entanto, arrisco aventar que, para além de uma simples variação linguística, esse vocábulo tenha um significado diferencial, pois é utilizado apenas quando se trata de reis a-históricos, reis que foram juremados, encantados, envoltos, de alguma maneira nos domínios da criação/imaginação. A relação entre o rei Sebastião, as princesas turcas, o Sultão Toy Darsalan e aqui, neste caso, Malunguinho é, no mínimo, curiosa. A configuração de uma relação entre essas entidades por si só já marca a miscelânea referencial que é característica da Jurema (e das religiões da encantaria, de modo geral).

Neste ponto, retomo e amplio a discussão a respeito de Malunguinho que é também importante figura histórica emblemática divinizada pelo culto juremeiro. A misteriosa figura do Malunguinho tem sido estudada por historiadores e antropólogos que apresentam interpretações diversas sobre a existência desse líder. No livro *Liberdade por um fio* (2005), organizado por João José Reis e Flávio dos Santos

Gomes, encontra-se um capítulo totalmente dedicado ao Quilombo do Catucá e, conseqüentemente, a Malunguinho e sua controversa história. Considerado um guerreiro defensor do negro oprimido, um dos líderes do Quilombo do Catucá (Pernambuco), que, juntamente com outros líderes/negros/escravos, construiu a resistência quilombola, localizada nas matas da região norte do Estado de Pernambuco. Extremamente organizado, esse quilombo servia de refúgio para escravos fugidos que preparavam resistência contra o sistema escravagista. O Catucá é considerado uma tentativa de sociedade alternativa que, mesmo com o fim do quilombo como forma de resistência, ainda perdurou como uma estruturada comunidade quilombola, sendo comparado ao Quilombo (república) dos Palmares (Alagoas).

Marcus Joaquim Carvalho (2005), ao dissertar sobre a origem do termo *malunguinho*, esclarece que o vocábulo teve origem na língua Banto e recebeu sufixo diminutivo “inho” típico da linguagem rural brasileira, o que indica característica crioula. O significado de malungo diz respeito aos companheiros que foram sequestrados e vieram juntos num mesmo navio negreiro, de modo que, no sofrimento, esses homens e mulheres se irmanavam tornando-se companheiros, inclusive de luta e resistência. O autor defende a tese de que o primeiro líder do catucá, de origem africana, pode ter vivido tempo suficiente para ter seu nome/apelido abrasileirado, evidência de que a liderança do quilombo teria sido mantida através de certa hierarquia e repassada hereditariamente. Assim, os líderes que seguiram esse primeiro Malunguinho teriam sido seus descendentes já nascidos brasileiros. Há duas hipóteses aventadas acerca da figura de Malunguinho: alguns historiadores defendem que Malunguinho tenha tornado-se o título atribuído ao líder do Quilombo do Catucá; já outros defendem que esse seja o codinome atribuído a um líder específico. É certo que o grande último líder conhecido chamava-se João Batista e que os nomes dos líderes do Quilombo do Catucá entraram para a posteridade histórica através das buscas e das recompensas que a elite senhorial realizou e que deu notícia à sociedade da existência desses homens. Independente do fato de ter sido o nome Malunguinho de um homem, ou o título concedido a qualquer um dos líderes do quilombo, ele carrega a acepção da liberdade, da luta e da realeza desse(s) líder(es) na cultura popular e no culto da Jurema.

Carvalho inicia e encerra suas considerações ressaltando esse fato e referenciando pontos de Jurema que homenageiam Malunguinho. Ele afirma que: “Malunguinho entrou mesmo na cultura popular foi como entidade no culto da Jurema Sagrada — em que aparece como Exu, Mestre ou Caboclo, o que é singular — sendo adorado em centros localizados entre o grande Recife e Goiana [localização que coincide com a do quilombo]” (CARVALHO, 2005). Ainda de acordo com Carvalho, tornar-se divindade digna de culto é das maiores honras que um povo pode prestar aos seus heróis. Malunguinho, tendo nascido dentro da cultura brasileira e tendo sido assimilado e cultuado por uma religião de origem indígena, hoje totalmente mesclada e sincretizada,

é considerado um deus brasileiro, pois compõe o panteão de entidades espirituais do povo nordestino.

Malunguinho é desses deuses/entidades que são quase unanimidade no culto da Jurema. Embora tenha surgido no contexto pernambucano, seu culto espalhou-se por todo o Nordeste, sendo Malunguinho reconhecido/cultuado inclusive em outras manifestações religiosas, como a Umbanda.

Assim como Sebastião, Malunguinho é expoente do poderio militar. E, como guerreiro, defende seu povo de ataques, emboscadas, oferecendo proteção. Aqui mais uma vez, temos o líder militar e político com poderes místicos liderando seus fiéis. Carvalho ressalta que a referência às armadilhas de emboscada militar conhecidas como estrepes²⁷ demonstram “que o Malunguinho da jurema [...] é, portanto, a recriação simbólica do próprio Malunguinho do Catucá: o verdadeiro rei das matas de Pernambuco” (2005, p. 428). Tal afirmação é feita em relação ao lírio que segue, também referenciado pelo pesquisador:

Malunguinho, portal de ouro,
Malunguinho, portal de espinho
cerca, cerca malunguinho,
tira as estrepes do caminho.

Neste lírio, além de ficarem evidentes os poderes militares e espirituais de ofensividade e defesa que são potências dessa entidade, vemos mais uma vez a questão da dualidade não maniqueísta entre bem e mal. Malunguinho enquanto portal pode ser “de ouro” ou “de espinho”, pode cercar ou tirar os estrepes do caminho. A força da espiritualidade aparece, como tantas outras vezes na Jurema, como neutra. Vê-se também a referência a vocábulos que aludem a passagens e itinerários (caminho, portal etc), o que reforça o papel do mestre/Caboclo como líder, que guia, protege e defende.

Tanto o Rei Sebastião quanto o Malunguinho são tipos divinizados que correspondem aos “deuses e deusas de perto”, por assim dizer, pois, em audiência direta, falam com seus/suas crentes, curando, orientando, alertando, protegendo e ensinando. Grandes amados/as e/ou temidos/as líderes da política e religião, realeza, cientistas do mato (especialistas em cura), figuras do sertão (mestras e mestres, boiadeiros, tangerinos, cangaceiros etc.), índios/as e pretos/as, forças da natureza, entre outros/as, formam o diverso povo encantado que habita as terras etéreas da Jurema sagrada.

²⁷ Lanças de madeira escondidas em valas ou vegetação que eram usadas como armadilhas para os inimigos tanto os que atacavam a pé, como os que dispunham de montaria. Ao serem “estrepados” muitos combatentes morriam, perdiam a montaria ou ficavam aleijados.

Uma vez definidos os valores que atribuo aos vocábulos *Jurema*, *encantos* e *encantados/as*, volto minha atenção à tentativa de ouvir/ler essa comunicação que acontece entre o mundo dos encantados e o mundo físico, e que se dá nos rituais, além da conversa/consulta, principalmente por meio do lírio, elemento central deste estudo, do qual passo a abordar a partir de agora.

2.5 Os lírios da Jurema: caracterizando as linhas/pontos/cantigas

Um dos mais importantes elementos da cosmologia da Jurema (e da Encantaria de maneira geral) é a linha, também conhecida como cantiga, ponto ou lírio. É através dessas composições anônimas e populares que é veiculada para o público²⁸ toda a mundivisão em forma de mitopoesia do imaginário juremeiro.

Essas composições já foram alvo de interesse de vários/as pesquisadores/as, em sua maioria da área da antropologia e da teologia. Na interface música/literatura, Mário de Andrade, que empreendeu pesquisa sobre esses pontos, justifica a/o leitor/a seu interesse e sua incursão no mundo da feitiçaria pela sua crença (apoiada em Combarieu) de que “a música é uma parceira instintiva, imediata e necessária, tanto das práticas da alta magia das civilizações espirituais, como da baixa feitiçaria²⁹ das civilizações naturais” (1983, p.23). Alguns pontos levantados nessa pesquisa por Andrade vêm ao encontro deste meu trabalho, a saber: a caracterização das peças, a constatação de seus elementos literários e artísticos (que conferem o *status* de poesia a elas) e suas considerações acerca das funções dessas linhas no ritual.

No primeiro capítulo de *Música de Feitiçaria no Brasil*, o autor discorre sobre as origens e parentescos da Jurema com outras formas de encantaria e sua possível influência para a formação da Umbanda carioca, e explana sobre os costumes, os símbolos e atos ritualísticos que presenciou durante sua pesquisa. Julgo necessário ressaltar aqui algumas de suas contribuições a respeito dessa manifestação musical, apontadas na conferência.

²⁸ Entre os iniciados, há também a narrativa do tombo ou ajuremação em que o iniciado vai relatar aquilo que viu e os lugares espirituais pelos quais passou, demonstrando assim, através da acurácia das informações, a verdade de seu relato.

²⁹ No decorrer do texto avulta-se a tese de que ele identifica o catimbó com as formas de baixa feitiçaria por sua origem não-civilizada (indígena).

Figura 4 – Sacerdote Sandro de Jucá entoando um lírio/ponto



Fonte: Eric Assumpção - Acervo pessoal

Primeiramente, Andrade sinaliza para o vocábulo *linha* como sendo de uso corrente para denotar essas peças musicais e para seu caráter de rítmica livre e recitativa, que a diferencia de outras manifestações religiosas, afirmando que “[n]o catimbó, as melodias são chamadas de *linhas* e não de pontos como na macumba, raramente apresentam esse ar de dança [. . .], em geral as linhas são de uma *rítmica muito livre, legítimos recitativos*” (1983, p. 39). Ressalta o uso do maracá, como marcador do ritmo, e faz algumas considerações importantes, uma vez que destaca — através de suas impressões acerca do ritual e das peças musicais — elementos que embasarão parte da discussão e da análise dos pontos mais adiante. Leio, nas afirmações de Andrade, observações acerca da matéria poética da Jurema/Catimbó que podem ser aproximadas, de certa maneira, às postulações feitas por Paul Zumthor³⁰, no sentido de que, ao se constituírem em legítimos recitativos e ao apresentarem “ritmo livre”, ainda assim se mostrando poéticas, essas composições revestem-se da especificidade da poesia oral, o que exige uma leitura que envolve olhos e ouvidos, uma leitura da “performance em presença”. Outra importante consideração que podemos fazer ainda sobre a leitura de Zumthor (*ibidem*) é a relação simbiótica e indissociável entre a performance e o conhecimento, a qual se pode comparar à relação forma e conteúdo (tema dos estudos

³⁰ Cf. ZUMTHOR, 2007, p.32

de literatura). Zumthor chega a afirmar que “A performance, de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando ela o marca” (2007, p.32). Como se pode notar na citação seguinte, a performance é elemento marcante para Andrade como interlocutor, de maneira a perturbar seus sentidos. Há, ainda neste mesmo trecho, o reconhecimento, por parte deste poeta e pesquisador, da qualidade poética e lírica presente nas composições:

É impossível descrever tudo o que se passou na cerimônia disparatada, mescla de sinceridade e charlatanice, ridícula, religiosa, cômica, dramática, enervante, repugnante, comoventíssima, tudo misturado. *E poética*. Hoje, passados os ridículos a que me sujeitei por mera curiosidade, o repugnante não insiste em minha recordação, *me sinto apenas tomado de lirismo ante aqueles cantos e mais cantos incessantes ouvidos do natural* (ANDRADE, 1983, p.32-33, grifos meus).

Não acredito que se possa ignorar o valor pejorativo que carrega o trecho por consequência do uso de certos adjetivos (ridícula, enervante etc.). Mas posso admitir em minha leitura deste pequeno depoimento que a escolha lexical (e de estilo) de Andrade, propositadamente, confere a este trecho o contraste passional que ele foi levado a experimentar quando da fruição dessa manifestação. Passado o redemoinho de sensações pelas quais foi atingido, a oração solitariamente destacada, “E poética”, vai assentando a confusão do assombro e dando lugar a outra percepção *a posteriori*: “me sinto tomado apenas de lirismo”. Além disso, leio na sequência adjetival formada por sensações extremas, uma descrição de apreciação, cujo léxico utilizado (conscientemente ou não) depõe em favor das linhas de Catimbó como objeto artístico capaz de causar no público, no caso em Andrade, aquelas sensações experimentadas por leitores e leitoras quando diante do mundo vívido da arte. Acredito também que, ao apontar em sua análise o ritmo como elemento de destaque na música de catimbó — sendo a rítmica um dos elementos que compõe o estudo formal da poesia, o que favorece a apreciação do ponto de vista textual/literário —, ele oferece à pesquisa em literatura uma perspectiva privilegiada. Tal posicionamento pode ser lido no trecho que segue:

O elemento principal desse poder da música [a força hipnótica] não é propriamente sonoro, é rítmico. Um dos mais interessantes psicólogos da escola de Nancy (Paul Souriau, 2,197) afirma que a obra de arte exerce em nós uma influência hipnótica e sugestionadora, no sentido verdadeiramente técnico destas palavras, e que disso deriva principalmente do ritmo (*ibidem*, p. 37).

Além disso, ele descreve a estrutura do cântico (responsorial, com verso-refrão)³¹, afiliando esse procedimento de composição ao processo popular, o mesmo

³¹ “A forma do canto é claramente responsorial: um verso entoado pelo solista e outro verso-refrão

que compõe a ladainha, cuja utilização se dá tanto na música profana quanto na sagrada. Acrescenta ainda o caráter nacional da melódica do catimbó, cujos textos “são criados em nossa linguagem, no que diferem do candomblé” e neles,

Ocorrem palavras sem sentido, cabalísticas, processos usualíssimos na feitiçaria universal desde o antigo Egito [...], palavras de função litúrgicas misteriosa, como “trunfei”, os designativos maravilhosos como “Rei Nanã” [...] no resto são fórmulas poéticas, quase sempre inspiradas nos processos de feitiçaria analógica ou da feitiçaria imitativa (p.68-69).

O que Andrade tomou por palavras sem sentido pode ser explicado pela leitura de Jorge Carvalho, que difere da empreendida pelo primeiro³² por sua postura literária e orientação ética diversa. Carvalho afirma que:

Se tomamos como comparação os primigênios Hinos Órficos, do séc. VI a.c. (com os quais de fato mantêm afinidades, pelo uso comum da lírica teofânica), esses cantos aparentemente simples da [J]urema, da macumba, da pajelança, atestam um exercício vivo e constante de *mythopoesis*, isto é, de criar o mito das entidades a que se referem através das letras dos cânticos a elas dedicados (1997, p. 4).

A referida relação entre as linhas e os cânticos mitopoéticos gregos justifica a apreciação da mitopoética juremeira como objeto artístico-literário, uma vez que a mitopoesia se coloca como objeto tradicionalmente eleito da teoria literária. Carvalho vai adiante na discussão ao se apoiar na diferenciação entre a fala cotidiana e a fala poética e religiosa, postulada por Hans-Georg Gadamer, sustentando a literariedade das últimas em relação à primeira. Para Gadamer esses discursos (poético e sacro) são capazes de se “independizar” (CARVALHO, 1997, p. 3) da situação na qual foram geradas e por isso mesmo entendidas como “textos eminentes”. Assim, ao postular essa “independização”, destacando a autonomia do discurso poético religioso em relação à fala cotidiana, a leitura de Carvalho possibilita que “esses textos possam ser, com propriedade, chamados de literários” (*ibidem*). É importante realçar que os primeiros trabalhos que evidenciaram a existência de uma religião de origem indígena chamada Jurema, Catimbó, Ouricuri³³ ou Ciência de caboclo foram os trabalhos dos folcloristas (que publicaram entre as décadas de 30 e 60). Como já dito, se por um lado alguns desses trabalhos adotaram uma postura etnocentrista que resulta em uma valoração negativa da religião nos meios acadêmicos, por outro, a importância desses trabalhos

entoado pelo coro. Ora esse processo de ladainha é utilizadíssimo pelo nosso povo tanto nas suas festas profanas como nos cânticos de feitiçaria” (ANDRADE, 1983, p.25). [A conferência “Música de Feitiçaria no Brasil” foi publicada originalmente em 1949].

³² Nota-se no trecho a seguir a tomada de posicionamento de Carvalho em relação à visão que pesquisadores com Andrade demonstravam em relação a esse

³³ Entre os povos indígenas, a religião, que é mais conhecida como Jurema pelos não-índios, é mais comumente identificada como Ouricuri.

está no registro pioneiro que cria uma inserção de uma cultura ágrafa e essencialmente oral para o “mundo letrado”. Esses relatos histórico-descritivos podem ser visitados nas páginas dos trabalhos de antropólogos, historiadores, estudiosos da cultura e religião populares, da música, da dança e até na literatura “nacional” e criam uma certa historiografia da Jurema. Por isso, é necessário que nós pesquisadores/as que desejamos contribuir para esta área, adotemos uma nova postura, ética e responsável para com esse *corpus*. Assim, me alio à postura adotada por Carvalho, entre outros, evidenciada quando este afirma que sua

[...] intenção é levar a sério a idéia de que esses cantos de poucos versos, dedicados a caboclos, juremas, Pretos Velhos e tantas outras entidades, são de fato textos pertencentes à esfera do sagrado e isso implica uma atitude de respeito radical à sua característica básica, qual seja a de formar um grande corpus místico-poético (1997, p. 4).

Também visando e incentivando essas novas contribuições, Alexandre Oliveira³⁴, propõe a si e às/aos colegas a tarefa de apresentar inovações, atualizações e assunções de pontos de vistas diferentes que possam ampliar e clarear o panorama do conhecimento do imaginário juremeiro. Assim, ele mesmo oferece sua reflexão, propondo-se a (re)pensar uma teologia possível para a Jurema. Acredito que muitos/as pesquisadores/as compartilhem conosco essa inquietação. Ao mesmo tempo que reconheço a impossibilidade de ignorar a bibliografia existente, também acredito ser impraticável continuar a tão somente reproduzir essas pesquisas que, apesar de brilhantes, apresentam (em sua maioria) a realidade de um culto que tinha lugar nas primeiras décadas do século passado. Pois, atualmente a realidade da Jurema é outra. E, nas pesquisas recentes, tem predominado o caráter etnográfico de discussão das práticas. Enquanto proponho, no presente trabalho — conforme esclareci no último tópico — uma visada teórica que se volta para o campo dos estudos literários e culturais, afastando-se um pouco da questão mais antropológica ou puramente religiosa. Isso dito, tenciono nas próximas páginas fazer uma rápida incursão no histórico da Jurema, revelando um pouco de suas facetas e implicações na contemporaneidade para, então, proceder à análise literária.

³⁴ “Todos citam esses autores [cânone folclórico-historiográfico] e poucos ousam em reescrever algo novo ou discutir essas bases bibliográficas, prejudicando, assim, o imaginário da Jurema na historiografia e a possibilidade dos/as pesquisadores/as mais novos em aprofundar suas pesquisas. Os sentidos mais profundos de identidade, teologia e filosofia da Jurema ainda não foram profundamente estudados, já que os registros se propõem sempre a refazer uma etnografia das práticas dos juremeiros e juremeiras” (2011, p. 1097).

2.6 Itinerário encantado: surgimento e transformações da Jurema Sagrada.

2.6.1 Origem do culto Jurema

A tradição da Jurema, inicialmente de origem indígena, sofre sua primeira e mais notória transformação no sincretismo gerado pela presença dos estrangeiros (colonizadores e escravos). Essa mistura trouxe à religião elementos do catolicismo popular e dos cultos africanos, acabando por transformar o credo dos nativos, de características xamânicas, em um grande caldeirão de referências mistas — visíveis em suas práticas e em seu panteão até hoje. De acordo com Clarice da Mota (MOTA, 2007) , p. 104):

Idealmente, a celebração deveria ter lugar sob a proteção das árvores mágicas, assim estando relacionada aos ritos e símbolos de renovação. Sem dúvida a hierofania vegetal a qual Mircea Eliade se refere (cf. 1973). Esta tem de ser realizada dentro dos limites de um espaço sacramentado para tanto. Mas é o ritual que sacramenta o espaço e não o contrário.

A partir do exposto por Mota, já se pode ver que o culto do Ouricuri indígena, sobre o qual a pesquisadora faz as considerações acima, é aparentado à Jurema, não só pelas características do culto – com suas danças, rezas, comidas, bebidas, fumos e cânticos performáticos, crenças espirituais – mas pela própria ingestão da bebida. O sincretismo com santos e outras entidades, a mudança de um cenário e simbologias ideais para outras possíveis, alterou profundamente a liturgia da religião. E esses elementos amalgamados pela crença se arraigaram profundamente na identidade do/a nordestino/a e influenciaram a cultura e a arte populares, e também tiveram que se adaptar às mudanças – impostas pela urbanização e pela perseguição religiosa –, com vistas à sobrevivência do culto.

As reflexões acerca da Jurema, religião e tradição popular nordestina, atravessam o espaço da urbanidade. A ressignificação simbólica e o sincretismo e a adaptação ao contexto citadino são alguns dos mais destacados diálogos que entrelaçam o fazer religioso, a simbologia e a poética da Jurema na atualidade.

Na ressignificação simbólica da árvore, elemento basilar na religião, é possível ler, além de outras coisas, a maneira pela qual a cidade relocou e transformou os objetos e as práticas da Jurema. É fato documentado e notório que a Jurema, antes performatizada em ambientes naturais – mais precisamente, rurais – foi alcançada e modificada pela maneira violenta como se deu o processo de colonização e pela reestruturação de modo de vida ocasionado pela urbanização do Nordeste.

A antropóloga Clarice da Mota, em seu livro *Os Filhos de Jurema na Floresta dos Espíritos* (2007), também entende e reconhece a Jurema como um fenômeno sócio

cultural complexo — abundante em significados, aproximando-se bastante da análise de Salles citada acima, como se pode ler no trecho que segue:

No entanto, quando se fala de Jurema está-se referindo a muito mais do que ao espécime botânico, pois, a jurema é muitas coisas: uma bebida fermentada com propriedades mágicas, mas também o encantado, o princípio de tudo, *o lugar mítico de origem* (2007, p. 104, grifos meus).

Nesse mesmo trecho podemos perceber no discurso de Mota a identificação de um tempo primordial e, principalmente, de um espaço sagrado, mítico (ver grifos) que denota a Jurema como um espaço físico e espiritual separado, especial, um lugar que simboliza uma quebra, um recorte do espaço profano e do tempo cotidiano.

Mota (2007, p.120) descreve o Ouricuri como sendo “um convênio realizado entre ancestrais e seus descendentes todos [. . .], o ritual envolve o renascimento de uma nação, uma comemoração muito especial do círculo da vida, quando a morte é vencida através da volta e das bênçãos dos antepassados”.

Conforme já apontado, a Jurema está fortemente ligada à identidade, à religiosidade e à cultura indígena nordestina. Idealmente, esse culto deveria acontecer num espaço específico, na mata de árvores sagradas. No entanto, além de sua complexidade de representações simbólicas, outros fenômenos igualmente complexos atravessam a história e a estrutura do culto no Nordeste. O primeiro deles é a colonização com sua imposição e interpenetração de elementos culturais dos povos envolvidos (índios, brancos e negros), que mesclou referências e modificou a estrutura e o nível de exposição dessa religião. O segundo fator que atravessa a prática da Jurema no Nordeste é a urbanização e a migração para as cidades de variantes do culto. Essas variantes, tendo de se adaptar às condições do ambiente urbano, apresentam profundas reorganizações simbólicas que criam diferenças profundas entre a Jurema indígena/rural e a Jurema/catimbó urbano. Uma das mais relevantes mudanças é a ressignificação de objetos simbólicos, parte do panorama atual do culto nos centros urbanos no Nordeste.

A figura da cidade imaterial encantada é recuperada por cruzamentos e atravessamentos de outras imagens de cidade. É, por assim dizer, um holograma formado por imagens sobrepostas. Assim, a representação das Cidades encantadas da Jurema coloca-se como produto da memória (cidade que se lembra através dos relatos da “viagem” espiritual ou das canções); mais a experiência contraluciente e, ao mesmo tempo, avivadora, formada no imaginário do nordestino crente que habita a urbe física (a cidade material), que vai dar vivacidade à descrição minuciosa dos detalhes da Cidade encantada visitada e pelo desejo paradisíaco de um bom lugar de poder e descanso, que abre no imaginário uma tela para que nela sejam pintadas as faltas encontradas no plano físico e o ideal que se nega no cotidiano. Assim o desejo produz

um discurso poético construído à maneira de um mapa. Esse mapa toma corpo no imaginário mitopoético da Jurema, por meio da palavra plena de idas e retornos a si mesma, e que nos “obriga a pensar a falta dela - o negativo - porque a linguagem não dá conta do dizer” (SILVA, 2010, p. 21).

2.6.2 Ressignificação simbólica e Jurema hoje

Atualmente, nos centros urbanos, é quase que inexistente (e de difícil realização) a representação das cidades de Jurema através do plantio dos arbustos. Na atualidade, o culto de Jurema nos redutos citadinos está, geralmente, ligado aos cultos afro-brasileiros do Candomblé e Umbanda. Nesses templos religiosos, a Jurema geralmente é cultuada em datas diferentes das celebrações religiosas da casa e fica representada em um altar num quartinho ou em um canto do terreiro. As cidades de Jurema são representadas por copos ou taças que se agrupam em uma gamela. A mudança da representação de uma árvore para uma taça, conjunto de louça ou copo já assinala, em si mesma, a transposição de um elemento-símbolo natural e rural para outro artificial e urbano e marca uma das interferências que atravessam a relação dos centros urbanos no culto.

Nesse sentido, Yi-fi Tuan (2013) postula que “[a] sociedade moderna, cada vez mais letrada, depende cada vez menos dos objetos materiais e do meio ambiente físico para corporificar o valor e o sentido de uma cultura: os símbolos verbais têm progressivamente deslocado os símbolos materiais”. No entanto, o mesmo autor reconhece a primazia do símbolo como elemento que ativa certas significações subconscientes, pois, de acordo com ele: “O símbolo é direto e não requer mediação linguística. Um objeto se torna um símbolo quando sua própria natureza é tão clara e tão profundamente manifestada que, embora seja inteiramente ele mesmo, transmite conhecimento de algo maior que está além.” (*ibidem*)

Sabe-se também que poucas casas/terreiros se dedicam ao culto exclusivo da Jurema. Mais raras ainda são as casas que dispõem de espaço para plantar um pé de jurema, portanto, diante das condições materiais de seus praticantes no espaço urbano, a resignificação dos objetos simbólicos se impôs como necessidade para assegurar a continuidade do culto. É importante frisar que essa observação não tenciona desmerecer o culto urbano ou negar sua legitimidade. Trata-se apenas de demonstrar que os aspectos simbólicos se alteram dentro da religião, conforme as mudanças que lhe são infligidas pela transformação do modo de vida das pessoas.

A realização de cultos de Jurema no contexto urbano alterou (acrescentando, retirando ou substituindo) também alguns elementos litúrgicos como o ato de beber a jurema e os locais onde são realizadas as sessões. Em grande parte dos casos, apenas em sessões restritas ou apenas os mestres fazem uso da bebida. Pois, além

de seu potencial tóxico que só pode ser utilizado com segurança por pessoas que conhecem sua preparação, havia o inconveniente de o/a adepto/a estar suscetível aos ataques realizados pela polícia, por exemplo. A liberação para uso de substâncias que contém DMT em contexto religioso é assegurada pelo Ministério da Saúde.³⁵ Mas esse é um processo burocrático que envolve, entre outras coisas, o reconhecimento formal do templo como instituição religiosa. O uso de bebida de semelhante potencial enteógeno é verificado em seitas como a União do Vegetal, o Santo Daime etc.

Há também uma diferenciação nas maneiras de executar a sessão. Em geral, na Jurema, as sessões têm sido realizadas em três estruturas diferentes: as sessões de mesa ou de concentração, as sessões batidas ou festas de caboclo e as sessões de mesa de chão. Cada sessão atende a uma função/objetivo e apresenta diferenças na execução e na estrutura performática ritualística. A primeira assemelha-se, pela maneira de execução (as rezas, os participantes sentados em torno de uma mesa branca, as consultas e recados), às práticas do espiritismo e ao catolicismo místico popular; a segunda compreende uma situação mais festiva, em que entidades e participantes dançam, cantam, bebem e fumam juntos, ao som de tambores, atabaques e outros instrumentos musicais, assemelhando-se mais às manifestações afro-brasileiras (com a ressalva de que nos cultos de Candomblé existe uma postura de maior reverência e os elementos considerados mais mundanos, como bebida e fumo, não são utilizados); já a última apresenta uma finalidade mais voltada à cura e aos encantamentos com vistas ao auxílio prático dos/as participantes. Dentre os elementos presentes nas três formas de manifestação, estão o entoar de cânticos, a aparição/manifestação dos encantados e mestres e de componentes ritualísticos básicos, como a água, os gaitos ou cachimbos (pois a fumaça é fundamental na realização das sessões) e o culto prestado aos ancestrais e às divindades.

Nas manifestações rurais ou em aldeias, geralmente o consumo da bebida, o uso de fumo, o entoar de cânticos e a presença dos encantados ocorrem no culto simultaneamente. Além disso, no mesmo ritual é possível receber recados e curas. Todas as manifestações descritas anteriormente acontecem num mesmo momento. O ritual pode durar vários dias e contém segredos que só podem ser conhecidos pelos/as adeptos/as (falando aqui especialmente nas manifestações de religiosidade indígena). A celebração acontece em ambientes abertos, nas matas, em torno das árvores que são consideradas sagradas. A disposição e a relação do espaço, do tempo e das profundas ligações entre os/as participantes e a terra são elementos modificadores litúrgicos importantes e que diferenciam as manifestações urbanas e rurais de maneira

³⁵ “A bebida contém a substância N,N-dimetiltriptamina, psicotrópico de uso proscrito pela Portaria SVS/MS 344/1998 e considerado droga pela Lei 11.343/2006. Apesar disto, o uso religioso do chá foi reconhecido pelo CONAD em 2004 (Resolução 4/2004) e ratificado pela Resolução 1/2010” (GARRIDO; SABINO, 2009) .

irrevogável.

A grande dificuldade em traçar diferenças de maneira mais aprofundada entre essas duas formas de manifestação foi criada pelo próprio processo de colonização que impediu e reprimiu a religiosidade indígena, fazendo com que os rituais de Ciência ou Ouricuri sejam secretos nos dias de hoje, conforme se pode constatar no relato de uma velha índia Xocó, identificada como Mãezinha. O relato data de 1983 e foi recolhido por Clarice Novaes da Mota (2007, p. 175):

Nossos avós botavam sentinela na entrada do Ouricuri pra ver quem se aproximava da área. Eles também botavam o ouvido no chão, de vez em quando, para ouvir se alguém vinha vindo de longe. Pois bem, uma noite frei Dorotheo usou sua mágica pra chegar na nossa mata sem que ninguém ouvisse seus passos. De repente ele apareceu e pegou todo mundo de surpresa. Ele ficou muito brabo mesmo com o povo dizendo que eles estavam fazendo uma festa de pagão. Mandou todo mundo de volta pra aldeia aos berros. Lá ele botou todo mundo de castigo, humilhando os chefes da festa e mais a nossa rainha do terreiro. Forçou os caboclos a recitar as rezas dos católicos em frente à igreja e ser batizado ali mesmo na frente de todo mundo, jurando se afastar do diabo e esquecer as festas dos pagão. Dali por diante, ele ficou de olho em cima dos índios e o Ouricuri nunca mais foi feito nas nossas matas. Foi o fim do Ouricuri pra nós.

A partir dos anos 1970, um movimento de reorganização e reestruturação para pleitear o território e o *status* de comunidade indígena (MOTA, 2007, p.177) aconteceu e a separação e proteção de seus *ethos*, daquilo que comprova e reafirma sua identidade indígena, foi resgatado e protegido pelo segredo.

Os indígenas não reconhecem na Jurema urbana remanescentes de suas práticas religiosas, seja pela mistura da tradição urbana a outros cultos ou para não “denunciar” o segredo ritual ou porque as alterações estruturais foram tão profundas que de(s)formam o culto, criando algo novo, ou porque o significado tribal tem uma ligação mais direta com as questões de identidade e pertencimento à comunidade. Como se pode ver no relato abaixo, de Mota junto ao Kariri-Xocó, elas tornaram-se bastardas de origem, mais uma vez:

Perguntei-lhes sobre a Jurema que era decantada na Umbanda. Suíra e seu filho responderam que isto se devia ao fato de que ele lhes havia ensinado sobre Jurema. Ingerir a bebida sagrada não envolve negros ou brancos, somente os “índios”, já que mantém a extensão de um ritual de renovação como também de integração social. Quando tomam a Jurema em grupo os Kariri-Xocó esperam por um propósito para suas vidas, da mesma forma que os Huicholes no México que, ao tomarem o peyote, dizem “queremos descobrir nossas vidas, queremos ver o que é ser um Huichol” (p.124).

No entanto, isso não desqualifica de maneira nenhuma a história da propagação do conhecimento da Jurema urbana, contada pelos mais velhos do culto, já que “a

origem” não se encontra mais em um povo específico, nem num lugar físico mapeado, mas num tempo e numa cartografia mítico-espiritual que lhes pertencem pela busca e não (mais ou somente) pela herança. A Jurema pertence a seus/suas adeptos/as pelo direito que o desejo e o respeito lhes concedem.

Arraigada na liturgia da Jurema está o símbolo da árvore sagrada que, ao mesmo tempo, é templo (espaço) e portal. Ela é o lugar em que são cultuados/as mestres/as juremeiros/as e uma representação da cidade mítica, onde vivem os espíritos de mestres/as e caboclos/as cultuados/as pelos adeptos e adeptas do culto . A árvore, portanto, tinha (e em alguns casos ainda tem) um papel preponderante na liturgia e na estrutura da Jurema, que é considerada de forma reducionista, como muitas religiões xamânicas de origem indígena, uma manifestação de fitolatria.

Um pé-de-jurema é um símbolo de uma cidade mística; pode ser considerado um altar sagrado em torno do qual cultos acontecem; pode ser também o lugar depositário dos despojos mortais de um/a mestre/a juremeiro/a. Cada árvore pode representar uma cidade (mortuária e/ou mítica) e o conjunto de cidades é chamado de Estado (no sentido de nação e de país).

É possível reconhecer através dos rituais, objetos ritualísticos, cânticos e cosmovisões que essas religiões indígenas têm estreita ligação com a Jurema ou Catimbó que hoje é praticado nas cidades, especialmente no Nordeste. Os entrelaçamentos são visíveis e levam a crer que a Jurema atual é uma prática sincretizada dessas manifestações religiosas nativas com as religiões que chegaram ao Brasil junto com os estrangeiros.

No entanto, infelizmente, o interesse, à época da colonização, não era o de documentar ou descrever essas religiões, mas de atacá-las e desaboná-las de maneira a desencorajar suas práticas. Reprimida pelo discurso histórico, assassinada junto com os nativos, convertida à força junto com as aldeias “pacificadas” e exposta à ridicularização como superstição e selvageria pela mídia e, conseqüentemente, pelo discurso do senso comum – e pelo discurso acadêmico da época, influenciado completamente pelo positivismo e pela “objetividade científica” –, o culto da Jurema foi se metamorfoseando, procurando o abrigo das paredes (em detrimento da amplidão das matas) e se protegendo da forma que foi possível para não desaparecer completamente.

Alguns relatos históricos (oficiais e midiáticos) e depoimentos de índios mais velhos dão conta de mostrar a exposição e perseguição sofrida pelos/as adeptos/as desta manifestação religiosa. Entre esses relatos encontra-se, por exemplo, a descrição de Jean de Léry *apud* (SOUZA, 2013)). Léry, missionário calvinista, esteve no Brasil em 1557 e descreveu da seguinte maneira um ritual que presenciou:

Admitem *certos falsos profetas* chamados de caraibas que andam

de aldeia em aldeia como tiradores de ladainhas e fazem crer não somente que se comunicam com os espíritos e assim lhes dão força a quem lhes apraz (...) os caraíbas vão de aldeia em aldeia e enfeitam seus maracás com as mais bonitas penas; em seguida, ordenam que lhes sejam dados comida e bebida, *esses embusteiros* fazem crer aos *pobres idiotas dos selvagens* que essas espécies de cabaças assim consagradas realmente comem e bebem à noite e como os habitantes acreditam nisso, não deixam de pôr farinha, carne e peixe ao lado dos maracás e não esquecem o *cauim* (p. 210).

Assim, a Jurema entra no discurso citadino pelas vozes desprestigiadoras de alguns comentaristas e estudiosos, dificultando de alguma forma o estudo dessa manifestação religiosa e cultural sob uma perspectiva menos presa a um juízo de valor.

Mas, se a Jurema entra na cidade (ainda que pelo discurso da reprovação e do contra-gosto), as imagens da cidade não só permeiam, mas constroem o discurso poético juremeiro. Temos a seguir, duas figuras de cidade (a urbe e os encantos) espelhando-se na apresentação de um mestre tão controverso, quanto querido:

Eu venho de cidade em cidade
 ouvindo a campa bater
 com o poder do pai eterno
 meus trabalhos eu vou vencer
 Auê, auê, ele é o mestre melhor do mundo
 quem vem da vila do cabo
 é o primeiro sem segundo
 Olha o sol clareou, o sol clareou
 O sol clareou na Cidade da Jurema

Na poética desta linha, a menção à figura da urbe, encontra-se nas referências às campas (sinos, provavelmente das igrejas católicas) que marcam o caminho de um mestre nômade que vai de “cidade em cidade”, buscando guarida para realizar seus trabalhos. A cidade, presente no primeiro e no último verso dessa construção, aparece como local de partida (vem da Vila do Cabo), itinerário (venho de cidade em cidade) e destino (o sol clareou na Cidade de Jurema). Esse famoso mestre (descrito na cantiga como “melhor do mundo”), que é afamado por seus trabalhos, é referenciado, veladamente, no segundo verso da segunda estrofe. José de Aguiar dos Anjos “Phelintra”, segundo a lenda é natural da Vila do Cabo (atual Cabo de Santo Agostinho). Conhecido como Zé Pelintra, esse mestre (cultuado tanto nas manifestações de umbanda, quanto na Jurema) é conhecido como boêmio e arruaceiro pelas pessoas de fora do culto, mas é considerado um dos mestres mais renomados pelos/as crentes (apesar de toda a controvérsia, por ser muito antigo nas histórias de ambas as manifestações religiosas). As histórias que circundam as lendas sobre “Zé Pelintra”, entidade conhecida por seu trânsito em quase todos os cultos afro-brasileiros, dariam por si mesmas um trabalho completo a respeito do imaginário mítico (poético e religioso) do Nordeste.

A cura e a divinação, a resolução dos problemas cotidianos dos/as discípulos/as estão marcados em grande parte dessas composições, bem como tipos e costumes reveladores da identidade do Nordeste, o que alude, nessas cantigas, à literatura oral tradicional da poética da região. É, assim, por meio da mitopoética, que o mundo idealizado da espiritualidade é mimetizado. Os mitos, os desejos e as aspirações são transfigurados em cantigas que, além de realizarem um papel educativo ao veicular a cultura, o fazem por meio de um discurso embebido do ideário dessas comunidades.

Assim, a cidade, ou a relação de ausência/distância/desejo a ela vinculada, ficou profundamente marcada no exercício poético e, conseqüentemente, no imaginário juremeiro. As lindíssimas e paradisíacas cidades encantadas são um compêndio de fé, desejo e lírica. Os mitos que circundam a (e se revelam na) construção de seus hinos apontam para uma cartografia mística, mas com ecos de uma forte ligação com o mundo físico, através das referências históricas e geográficas que são feitas e que marcam seu discurso, desconstruindo e refazendo a identidade do/a nordestino/a. O/a caboclo/a (místico/a, mestiço/a, agrestino/a e/ou cidadão/a) – que reinventou a maneira de viajar pelo mundo espiritual e de encontrar para sua alma e imaginação, não um ancoradouro, mas antes um barco no qual possa ir desbravando (ao invés de serem as suas terras desbravadas) as velhas (sempre novas) paisagens da liberdade e da esperança – está navegando nos (m)ares do tempo imemorial de posse de um remo chamado fé.

3 Caminhando entre lírios e líras.

Por algum tempo lutei com o problema de como organizar e a apresentação das análises dos lírios de maneira que essa ficasse fluente e clara. Acredito que esse seja sempre um dilema para quem se propõe a analisar de maneira não indexadora a poesia. Como perfilar/classificar algo que não se deixa fotografar/aprisionar? Uma vez que o trabalho acadêmico exige alguma objetividade e inteligibilidade, é preciso criar um método de exposição de análise. Resolvi seguir o ritmo ditado pelos próprios lírios, respeitando a maneira e a sequência em que são apresentados na própria sessão ritual, cuja estrutura já foi descrita e pormenorizada por inúmeros pesquisadores, tais como Câmara Cascudo (1978) e Mário de Andrade (1983). Assim, postulei uma divisão baseada na função que eles exercem e na ordem litúrgica em que são entoados. Em parte, por me parecer que tal sequência obedece a certo ritmo orgânico que permeia e une todo conjunto de lírios e, em parte, porque sendo uma organização temporal linear (começo, meio e fim) cria também uma disposição em que cada lírio é um pedaço de uma narrativa maior que é a mitopoética da Jurema. Adotei então a seguinte sequência: Abertura, licença, firmeza, apresentação, louvação e encerramento. Cada categoria cumpre uma funcionalidade que fica marcada textualmente na construção poética dos lírios.

Primeiramente, é preciso, para se penetrar nos encantos da Jurema, desconsiderar a acepção de mito perpetrada pelo senso comum como falácia, ou, no mínimo, estar em alerta para a advertência de Joseph Campbell de que, geralmente, tomamos por mitologia a religião dos outros. Entendo que todo ser que habita o universo da linguagem está calçado na mitologia. A mitologia está nas origens da poesia, da literatura, da filosofia, da ciência e da religião no mundo ocidental que utiliza como modelo, especialmente, a mitologia greco-romana. Parafraseando Susana Souto (2003), desde a antiguidade greco-latina, é possível evidenciar que narrar o mito era uma tarefa que cabia ao discurso poético. Assim, a poesia era indissociável da mitologia, já que era seu veículo, sua matéria, seu corpo.

O mito é o enredo de “uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o fabuloso tempo do ‘princípio’. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir” (ELIADE 2013). Sendo o fundador de uma realidade plasmada pela linguagem, o mito (re)cria um momento eternamente presente, do qual os/as interlocutores/as são personagens e testemunhas que participam e co-criam aquele fazer sagrado por meio da linguagem poética.

Compreendo como funções do mito: criar, inaugurar, explicar e reviver (atualizar)

um momento sagrado, narrar uma mundivisão. Esses mundos construídos pela voz são desenhados pela palavra e vão tomando corpo e posse do imaginário, à medida que são enunciados. Decorre desta cosmocriação a importância dos lírios de Jurema, que descrevem as Cidades encantadas, uma vez que estas narrativas líricas delineiam o mundo espiritual, dando sentido à todas as manifestações que provem deste universo mitopoético.

O ato de nomear é um ato de criação e de poder. O próprio ato da enunciação pressupõe o direito à fala, o poder de dizer. No universo da mitopoética dizer é fazer. Falar é agir por meio da palavra. Nesse sentido, não parece nem um pouco estranho que *encantar* carregue o significado de lançar magia, feitiço, envolver em mágica por meio da voz, da palavra. A palavra *invocar* é outra que nos dá pista sobre o poder da palavra no universo do mito e da criação. Invocar (do latim *vocare*: chamar), trazer pela voz. É interessante ressaltar também que em inúmeras tradições religiosas, para tornar-se um adepto/a, há a obrigatoriedade da assunção de um nome iniciático ou de batismo. A promessa, a reza, a oração, o louvor, a pregação, a explicação da mundivisão, a conversão, a iniciação, o batismo, a expulsão/banimento etc. são todos atos que se materializam por meio da palavra. O Gênesis, primeiro dos livros da Bíblia, cuja a função é contar a narrativa mítica de criação do mundo e de seus habitantes, inicia-se pela frase: “E no princípio era o verbo”; a seguir, todos os atos do Deus criador da mitologia cristã ganham materialidade por meio de sua palavra, sua ordem; “E Deus disse: ‘Que a luz seja!’ E a luz veio a ser” (Gênesis 1, 3)³⁶. A palavra funda a coisa, que passar a existir assim que é dita. Na mitopoética juremeira, podemos observar esse caráter de criação e atuação do/no mundo pela linguagem em vários lírios, em que afirmar é criar. Um deles é o ponto nº 78, cuja a função é pedir firmeza:

Sustenta o ponto meu mestre
Que é da Jurema não cai
Quando eu *chamar* você vem
Quando eu *mandar* você vai

³⁶ Do ponto de vista de quem trabalha com literatura é facilmente compreensível que a comparação do universo mitopoético com o mundo (dito) real é arbitrária e contraproducente. Não se trata de considerar como reais ou imaginários os acontecimentos ali narrados. Pois, a linguagem já é em si uma abstração, mediada por uma subjetividade. Qualquer fato, provável ou não, alegadamente histórico ou francamente ficcional, quando transposto à linguagem, transforma-se em representação, pois não é mais a coisa em si, trata-se de uma construção que pressupõe uma voz narrativa (observadora ou participante) que adota um ponto de vista e expressa suas impressões, por meio de sua linguagem – atravessada por ideologia, estética, tempo e lugar sócio-histórico –, um relato ou uma reconstituição do que (supostamente) se passou. Portanto, seria nula desde o princípio a discussão a respeito da “verdade” ou da realidade, em sua oposição à ficção/mentira, uma vez que a linguagem é em si o acontecimento, o objeto de que me ocupo aqui. Não busco a “verdade” ou “mentira” dos fatos, e sim aquilo que o texto diz sobre si mesmo e sobre aquela sociedade em que foi gestado.

As ações do mestre invocado/chamado – ou seja, do agente que ali já está convocado por meio da palavra – estão subordinadas às palavras/ordens de quem o está conjurando. Chamar e mandar são comandos que se apresentam, por paralelismo, como atos equivalentes, indicativos de uma relação de poder mediada pela palavra. Cantar, rezar, jurar, afirmar e dizer são verbos que aparecem recorrentemente como ações ou resultados de ações dos encantados e dos/as mestres/as que os/as invocam.

Assim, já tendo destacado o poder, a imprescindibilidade e a relação entre a palavra e o fazer/agir nos lírios, passo a analisar a primeira categoria ou divisão a que submeti o *corpus* por questão de didática, conforme já apontado.

3.1 Abertura

Os lírios de abertura apresentam um caráter liminar, de imersão no sagrado, de ingresso no mistério, nos encantos que correspondem à função de promover a entrada, o acesso ao universo mitopoético da Jurema. Não por coincidência, as metáforas mais comuns encontradas nesses lírios são a porta/portão, as varandas, janelas e cortinas e o barco ou o cavalo, que trazem os/as mestres/as dos encantos. Menos abundantes, mas não incomuns, são as metáforas de pedras, árvores, serras, cavernas, rios e matas que se configuram como portais de acesso ao mundo dos encantados, conforme pode-se constatar nos lírios nº 8: “No fundo do mar existe uma muralha/feliz de quem ela atravessar/ é a *muralha* das três donzela/ que vive no fundo do mar”; 47 “No rio do são Francisco/Eu mergulhei fui ao *porão*/Fui buscar negro da costa/E bulir com toda nação” e 64 “Eu ouvi trupe de cavalos/Eu ouvi esporas tinir/Abre os *rochedos* de pedra/Pra Zé Vaqueiro sair”.

A importância dos pontos de abertura na estrutura macro da narrativa é a de marcar a passagem para o espaço-tempo do sagrado, criando uma esfera de numinosidade e promovendo, também, um marco de suspensão voluntária da descrença (uma vez que, daquele momento em diante, as regras da narrativa mítica estão em vigência, suspendendo temporariamente as leis do mundo “real”. A partir do momento em que aquilo que é narrado se passa nos encantos, é necessário a/o interlocutor/a imergir nessa mundivisão sagrada aceitando as premissas que são próprias deste universo e abandonando comparações com o real imediato. Pois tal universo mítico é regido por uma estrutura interna que confere coesão e verossimilhança aos atos e personas que ali se apresentam.

O símbolo da porta, de acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1994, p.734-735) “é a de passagem entre dois estados, dois mundos, entre o conhecido e o desconhecido, a luz e as trevas [. . .] se abre sobre um mistério, não somente indica uma passagem, mas convida a atravessá-la. É o convite à viagem rumo a um além. . .”.

Os autores discorrem longamente sobre as inúmeras significações possíveis de serem atribuídas à porta no sentido religioso/sagrado, pois é metáfora abundante nessa seara, carregando as possíveis interpretações de iniciação, salvação ou danação, vida e morte, nova oportunidade ou renascimento do discípulo na vida religiosa etc. No entanto, a acepção que destaco, pois é a que me auxilia a clarear o uso da metáfora em tais lírios, é: “A passagem à qual ela convida é, na maioria das vezes, na acepção simbólica, do domínio profano ao domínio sagrado” (1994, p 735). A expressão porta-voz se torna ainda mais significativa, uma vez que é da voz que enuncia que provem à abertura a esses mundos situados no domínio do espiritual. E, ainda, a existência de uma porta pressupõe resguardo, acesso restrito, pois “trata-se, ao mesmo tempo de proibir a entrada no recinto de forças impuras, maléficas e de proteger o acesso dos aspirantes, que são dele dignos” (JEAN CHEVALIER; ALAIN GHEERBRANT,)

A porta leva a um lugar específico, ainda que quem por ela pretenda passar não saiba qual é. Por exemplo, em “O conto da Ilha desconhecida”, de José Saramago, cada porta do castelo do Rei tinha uma função, conduzia a um objetivo: a porta dos obséquios, a das petições, a das decisões, até chegarem — o *homem que queria um barco* e a *mulher da limpeza* — ao porto, que é a porta que se abre aos mares, o último espaço familiar, antes do embarque rumo ao desconhecido. O uso da metáfora da porta no conto faz refletir através da construção textual tal questão — o destino a que cada abertura/passagem/porta conduz. Assim, tanto no conto como nos lírios a porta mimetiza a ideia de destino. No caso dos lírios, o destino, embora misterioso, é específico: os encantos.

O lírio nº18, utilizado como epígrafe do capítulo 2 desta dissertação³⁷, se presta exemplarmente a esta análise, pois, por meio da palavra, ordena-se que sejam abertas as cortinas das varandas enluaradas deste mundo, para que os bons saberes do outro mundo (da Jurema e do Vajucá) possam ser recebidos pelos/as adeptos/as. As varandas, pontos mais altos e limiares do recinto (mundo), estão encobertos por cortinas que o separam da visão daquele *outro mundo*. A cortina pode ser lida com uma dupla significação, fazendo as vezes de porta, ao separar dois espaços distintos, impedindo assim o trânsito e a visão de um ao outro. Mas carrega também a simbologia do véu que, neste caso, é removido/afastado para que os *bons saberes*, conhecimentos ocultos, sejam desvelados. O véu, última fronteira que separa o mundo profano do sagrado, é despido, fornecendo àquele/a que o desvelou a sabedoria escondida do mundo além, por meio da ordem “Abre-te!”. A expressão/ordem que se repete pode ser lida não só como uma ordem, mas mesmo como uma senha.

A essa altura convém mencionar a senha mágica que permitiu a Ali Baba o passe livre aos tesouros da caverna dos 40 ladrões. A caverna, recinto encantado,

³⁷ Cf. página 17

era selada por encantamento e para ter a entrada permitida era preciso falar a senha que, no caso do conto maravilhoso da coleção das *Mil e Uma Noites*, era “Abre-te, Sésamo!”.

No entanto, a significação da expressão “Abre-te!”, repetida três vezes no lírio já citado, como também no nº 56, pode ser ampliada, se pensarmos que os dois lírios têm a função de iniciar a incursão pelos mistérios dos encantos. O que foi lido como senha, demonstrando conhecimento e permissão para entrada no além, pode ser também lido como fórmula, marca textual que inaugura, explicita o momento em que começa a ter vigência o pacto entre os/as interlocutores/as para suspensão voluntária da descrença. Em outras palavras, pode ser interpretada como um sinal do princípio da diegese. Daquela marca em diante, começa-se a viagem pela linguagem da encantaria. Dito o “Abre-te”, descortina-se a geografia do além-mundo e o espaço-tempo sacralizado torna-se preponderante em relação ao histórico. Destaco, a função das demais metáforas ainda relativas à abertura no lírio nº 56:

Meu cavalo é branco e preto
Não se cansa de correr
Quem anda no meu cavalo
Se arrisca muito a morrer
Abre-te, mesa!
Abre-te, janela!
Abre a ciência e
Os bons mestres dentro dela

Início as observações a respeito desse lírio pelos três versos que apresentam a insistência anafórica da palavra *abre*, pois nela concentra-se a força simbólica do conjunto. A escolha desse procedimento, além de provocar a repetição sonora que contribui para o ritmo, também cumpre o papel de alinhar os três elementos com os quase se relaciona. No uso da fórmula em si, “Abre-te!”, lê-se uma ordem direta dada a vocativos específicos: *mesa* e *janela*. O alinhamento desses dois substantivos/elementos (portais) permite que a *ciência* seja aberta e assim que *os bons mestres* [e *mestras*] do outro mundo, que estão dentro desta ciência, possam chegar com seu conhecimento. Tanto pela sonoridade e posição que ocupam na construção frasal do poema quanto por sua função e classificação morfosintática, esses três elementos encontram-se perfilados numa ligação de contiguidade e progressão em que cada um representa um nível de abertura que permite passagem ao próximo nível.

A repetição pode ser lida também com o auxílio da interpretação da simbologia do número três. De acordo com Chevalier e Gheerbrant, o três “exprime uma ordem

intelectual e espiritual, em Deus, no Cosmos e no homem” (1994, p. 899). Entendo que, na sentença dos autores, a palavra ordem traz o sentido de ordenação, hierarquia e não propriamente com o sentido imperativo. Coincidentemente, a essa interpretação os dois sentidos são válidos e interessantes. Pois, não só os elementos *mesa, janela e ciência* estão hierarquicamente dispostos de acordo com a lógica proposta pelos dicionaristas (homem/mesa/plano terreno, janela/cosmos/portal, ciência/Deus/plano espiritual), como também são destinatários de uma ordem (“Abre-te!”), o que só reitera a consideração inicial de que a voz lírica ou sujeito lírico exerce papel criador/materializador e organizador desses mundos e de sua comunicação. A palavra constitui-se exatamente no portal que ela anuncia, levando os/as interlocutores/as numa viagem que parte do físico (mesa), pelo místico (janela), com destino ao espiritual (ciência).

Ainda é possível também adicionar sentidos à leitura a partir da análise da simbologia dos vocábulos mesa, janela e ciência. Assim, mesa, em seu sentido mais concreto, denota o objeto utilitário e plano, formado por uma superfície inteiriça (tábua) e seus suportes (pé/s), sobre o qual repousam os alimentos, em volta da qual as pessoas se reúnem para o momento da alimentação ou estudo. Outras significações que podemos buscar para iluminar a análise repousam na simbologia religiosa e mitológica (e até histórica) da mesa. A primeira acepção é a de reunião de pessoas com um mesmo propósito, em torno de um mesmo objetivo. Aqui podemos recuperar a mesa da Santa Ceia; a Tábua Redonda do círculo arturiano (tábua/tábua); os tabuleiros (tábua) de jogos e de estratégias político-militares, onde os dirigentes se reúnem para traçar planos de guerra ou de ação governamental (mesa diretora); a mesa de discussão/estudos de temas até hoje a chamamos mesa-redonda. O uso do vocábulo se estende também aos objetos dispostos sobre ela; a cada um dos lugares possíveis de serem ocupados pelos/as participantes (lugar à mesa); e ao conjunto de pessoas reunidas em torno dela (a mesa debateu, a mesa concluiu). O vocábulo mapa também está ligado à mesa, pois sua origem remonta à expressão toalha de mesa³⁸, surgida do costume, provavelmente de navegadores cartagineses, de desenhar sobre a toalha rotas, caminhos, acidentes geográficos, para melhor explicar aos pares à mesa, a ideia que visavam apontar. A mesa como lugar de reunião promove a confluência de atenção a um mesmo ponto. Assim, abrir a mesa pode ser lido como a ordem para se iniciar os trabalhos espirituais ou mesmo ordem para a concentração da mesa (dos médiuns) ali presentes, para que abram a mente e/ou o espírito para trazer a ciência do além.

Abrir a janela, dentro deste mesmo raciocínio, significaria abrir a visão espiritual, abrir o caminho para os mestres da ciência, abrir uma passagem, um meio de observar e entrar. A janela permite a passagem da luz, confere ventilação e visão. São aberturas

³⁸ Cf. (SCALZITTI, 2012) para detalhes sobre a origem da palavra mapa.

que ligam o ambiente interno ao externo, tais quais as portas, com a diferença de que as portas são mais propícias à circulação de pessoas, enquanto a janela (embora não se vede totalmente esta possibilidade) remete mais concisamente à passagem de ar e de luz. Assemelha-se à varanda, enquanto possibilitadora da observação, é o local privilegiado da espera, daquele/a que, estando circunscrito/a a um recinto, pode vislumbrar o ambiente exterior. Também remete à ideia de enquadre e localização. Através da janela, não se pode ver tudo, somente o que é alcançado pela abertura e a face para a qual está voltada. Simboliza a receptividade (Chevalier; Gheerbrant, 1993, p.513), que, neste caso, pode ser interpretada como a mediunidade ou a ligação espiritual³⁹.

Já o vocábulo “ciência”, para nós, ocidentais, prontamente remete ao fazer dos/as estudiosos/as, aos livros e fórmulas, à produção e reprodução do conhecimento, tem a ver com observação sob princípios rígidos (geralmente ligados à academia), com vistas a descobrir, catalogar, entender, dominar e (re)aproveitar tais descobertas em prol de uma área de conhecimentos. Na literatura canônica Ocidental⁴⁰, temos a figura do cientista como aquele que busca compreender o funcionamento do mundo, obtendo poder através dos seus conhecimentos. Não se restringindo somente aos médicos e pesquisadores, a figura do cientista reverbera no alquimista, no filósofo, no desbravador/bandeirantes/colonizador, no navegador, etc. A busca do cientista é relatada na literatura como uma aventura, uma viagem rumo ao desconhecido, cujo objetivo é alargar os mapas da mente, desbravar os territórios da imaginação, tornando o ser humano mais sábio pelo acesso a culturas, civilizações, línguas, tecnologias, escritas etc. Por isso, a busca da sabedoria, do segredo, do mistério e do divino são motivos recorrentes na literatura. Concordo com Pedro Pires, quando o autor consegue descrever sucintamente, a partir de depoimentos de religiosos (neste caso específico, de Mãe Nice), algumas acepções associadas à ciência que circulam no imaginário juremeiro e que calçam a crença religiosa nesse atributo. De acordo com Pires:

[...] dentre os vários significados associados à ciência estão as ideias de conhecimento, complexidade, prática, consciência, auto-aprendizado, busca, saber, doutrina, procura de verdades. Prova de que uma pessoa está praticando certo a jurema é quando outras pessoas fazem os rituais do mesmo modo, pois aprenderam com os mesmos mestres. Nesses termos, há o entendimento tácito de que a jurema tem sua própria ciência, ela independe de outros conhecimentos. Assim, a jurema ensina

³⁹ Entendo por mediunidade a comunicação espiritual que utiliza o ser humano (seu corpo e/ou mente) como meio para se realizar.

⁴⁰ Tenho em mente exemplos como o médico Victor Frankenstein criado por Mary Shelley, Dr. Hyde de Stevenson, Bacamarte de Machado de Assis, Doutor Moreau, de H. G. Wells, O capitão Nemo e O Professor Otto Lidenbrock de Júlio Verne que representam a curiosidade e busca (muitas vezes obsessiva por determinado conhecimento). Chamo atenção para o fato de todas essas personagens que permeiam o imaginário ocidental por serem canônicas serem homens. Tal característica fornecida pelo recorte falocêntrico do cânone perdura ainda nos dias de hoje. No entanto, a revisão e a reescrita desta orientação androcêntrica vem sendo realizada por autoras contemporâneas

aos juremeiros [e juremeiras] o seu saber, as suas verdades (2010, p.86).

Portanto, essa abertura no espaço-tempo toma contornos de uma busca pela verdade, pela ciência. Em literatura, tal temática (exploração do conhecimento/verdade) não é algo raro de se encontrar e, de maneira geral, essa busca se dá pelo deslocamento — seja pelo espaço físico ou pelo ambiente mágico — relatado através de uma narrativa de viagem⁴¹. Ainda que a viagem não possa ter seu destino assinalado no mapa conhecido, há sempre o meio que levará, através da jornada até o lugar pretendido. No caso do *cavalo* descrito no poema, são atribuídas a ele duas características: uma que revela a aparência (branco e preto) e outra que parece se referir a uma disposição momentânea que é mais mental do que física (não se cansa de correr).

Primeiramente, a indicação das cores branco e preto revela uma dicotomia que, simbolicamente, pode apontar para o bem e o mal. Aqui o par, ao invés de desenvolver relação binária ou oposta, convive no mesmo espaço⁴². Assim, o cavalo traz a marca da dualidade. Segundo, o fato de não se cansar de correr indica que algo extraordinário está acontecendo àquele animal, algo está fazendo com que seja apresentado como infatigável, provavelmente algo sobrenatural, já que é da biologia de qualquer animal se cansar se submetido a esforço excessivo. Talvez a vitalidade sobrenatural do animal possa remeter ao estado de algo ou alguém que se encontra sob encantamento e que, por isso, não responde ao cansaço físico da maneira comum esperada. Arrisco interpretar aqui que tal encantamento seja a possessão, já que é comum nomear de *cavalo*, *matéria* ou *aparelho*, o/a médium que empresta seu corpo físico para que o mestre/a espiritual possa se materializar.⁴³ Neste sentido, a metáfora cavalo apresenta dois níveis de compreensão, condensando sentidos e trazendo possibilidades de interpretação polissêmicas a esta peça.

A metáfora do cavalo, está associada ao mergulho no inconsciente, à travessia do conhecido para o misterioso. É um símbolo rico e recorrente, tanto na literatura religiosa quanto na ficção profana. Para Chevalier e Gheerbrant, o cavalo não é um animal comum, “ele é montaria, veículo, nave e seu destino, portanto, é inseparável do destino do homem” (1994, p. 203). Um animal cuja representação simbólica está repleta de mediunidade e de comunicação com o espiritual, o cavalo é considerado um

⁴¹ No próximo capítulo aprofundarei as reflexões em torno das características do gênero literário relatos de viagem que serão importantes para nortear a discussão sobre o caráter utópico dos lírios de Jurema.

⁴² Essa inferência é permitida pelo contexto da Jurema em que a coexistência do bem e mal (direita/esquerda) se dá de maneira espontânea e pacífica, uma vez que o maniqueísmo, apesar de aparecer em alguns momentos, não se mostra tão forte como em outras manifestações religiosas.

⁴³ Convém atentar para os vocábulos aparelho e matéria que se aparentam no sentido pela ideia instrumental/utilitarista que evocam.

animal psicopompo⁴⁴. Para esta leitura, ressalto parte da simbologia do cavalo que é a de montaria espiritual. Ainda de acordo com Chevalier e Gheerbrant, em certas tradições gregas, haitianas e africanas (cultos dionisiacos, vodu e Zar) “o possuído [pessoa], transforma-se, ele próprio em cavalo, para ser montado por um espírito. Os possuídos do vodu são expressamente denominados de cavalos de seus Loa [espíritos], tanto no Haiti como no Brasil. Relendo a metáfora do cavalo por esse prisma, que cabe perfeitamente para o contexto de que trato aqui, entendo que o cavalo (adepto/a), nesse caso, seria ele também um meio para alcançar a espiritualidade e sua *ciência*. No entanto, cabe mais uma vez observar a quebra da dicotomia entre espiritual/físico, uma vez que por meio da montaria, da possessão, o espírito/o divino/o não-humano se faz presente através do ser. Espírito/corpo, humano/divino, espaço-tempo/sagrado se mesclam, introjetando-se uns nos outros, assim como na intrínseca relação forma/conteúdo, tornando-se indissociáveis. Tal união é imprescindível para atingir a *ciência*, a verdade, a iluminação, pois somente por meio dessa relação híbrida, hipomórfica, é que os mestres e mestras podem falar, ensinar, agir no plano terreno; da mesma forma que a poesia, somente quando revestida pelo caráter concreto da palavra, passa a existir no mundo, a ser dita/ouvida/lida, vivida e até analisada.

É dessa maneira que se inicia a saga humana em busca do espiritual no imaginário juremeiro, entrando no território místico através das palavras escolhidas, mergulhando profundamente no próprio ser através da entrega à natureza para poder acessar a mina dos conhecimentos que lhes dão forças e abastecem seus mananciais míticos. Tal entrada nos leva ao próximo ponto. Para entrar, é necessário saber como, mas também é requerida uma licença.

3.2 Licença

Os lírios de licença têm a função ritualística de demonstrar respeito e reverência ao território em que se adentrará, bem como aos/às que nele habitam. No *corpus* que obtive para a pesquisa, dos 100 lírios que reuni, identifiquei com a função licença apenas cinco (números 12, 17, 30, 39 e 55). Destes, quatro fazem referência a rei Salomão e outro rei Sebastião (nº 12); quatro apresentam a expressão saudar/salvar em seus versos; três trazem a palavra licença. Tais recorrências me levam a crer que ao entrar nos reinos de Jurema, faz parte do ritual pedir permissão a um/ de seus/suas governantes/as, prioritariamente, aquele identificado como Rei Salomão. Além disso, saudar/salvar/saravar são atos de cumprimentar com reverência a algo ou alguém de maior poder hierárquico/espiritual. É o gestual que traduz o reconhecimento perante o real e/ou o sagrado. Como peça exemplar desta categoria, passo agora a analisar o

⁴⁴ Que guia, que conduz espiritualmente, fortemente ligado a passagem entre vida e morte, matéria e espírito, assim como certos pássaros, o cão etc.

Lírio nº 39:

Ele é o mestre da pedra mármore
Da pedra-moura, mourão
Aqui vai passar um mestre que adivinha adivinhão
Arruda branca é uma erva
Na cova de Salomão
Dai-me forças, ó meu deus
Dai-me ciência, rei Salomão!
Salomão bem que dizia
aos seus filhos juremeiros
Não se entra na jurema,
sem pedir licença primeiro
Salomão, meu Salomão!
Salomão do juremá (arrei, aree, riá)
Salomão, meu Salomão!
Salomão do vajucá (arrei, aree, riá)
Salomão, meu Salomão! Salomão do fulorá (arrei, aree, riá)

Com ares de adivinha, este lírio de estrutura reponsorial (coro) se inicia apresentando um mestre que submete três elementos, a saber a pedra-mármore, a pedra-moura e o mourão. A aliteração do som de “m” cria certa ambiência sonora que se encarrega de dar encadeamento e uma noção de contiguidade entre as palavras mestre, mármore, moura e mourão. Tais efeitos sonoros (aliteração e a repetição dos versos), que provavelmente estão entre os procedimentos mais antigos da construção poética, reforçam a ligação semântica dos três elementos submetidos ao poder do mestre. Todos eles representam materiais que podem ser usados para erigir e, de fato, tais elementos edificam, por meio da voz lírica, na imaginação de quem ouve/lê, os domínios desse mestre.

Início observando com um pouco mais de minúcia os dois primeiros elementos desta enumeração, que são as pedras. A pedra, como elemento simbólico é análoga à alma. Elemento de construção/vida (castelos, muros, represas, lápides, fontes, pedra fundamental, cláusula pétrea) ou de destruição/morte (chuva de meteoros, apedrejamento, não restar pedra sobre pedra etc.), a pedra é sempre considerada marco. Inúmeras tradições religiosas utilizam as pedras como lugar de culto (Stonehenge, Machu Pichu, Ilha de Páscoa etc.); elemento curativo ou de proteção (Pedras com poderes especiais, pedras preciosas como talismã) e elementos metafóricos (a pedra angular, a pedra filosofal etc.). Os elementos que representam o poder real são adornados em gemas preciosas (tiaras, coroas, cetros etc.). Nas religiões de encantaria, o culto às

pedras como portais ou marcos de lugares sagrados é forte. Itacolomy (Alcântara-MA), Pedra do Reino (Bonito-PE), Pedra de Ingá (Ingá-PA) e Pedra da Princesa (Itapaúna-AL) são apenas alguns dos exemplos que podem ilustrar essa afirmação. Em torno dessas pedras é prestado culto, pois simbolizam o reino além. Aqui cabe citar um trecho da análise de José Jorge de Carvalho (1997)⁴⁵ de Pontos de Umbanda/Jurema em que, por analogia, ele toma a referência à pedrinha miudinha – do canto do caboclo Pedra-preta – como uma representação dos lajeiros de pedra imensos nos reinos encantados. Atando a pedrinha ao lajeiro, cria-se também uma metáfora da força do caboclo no reino encantado: o que neste mundo é ínfimo, no outro é imensurável. A passagem a seguir, a que mais me interessou na leitura do trecho, ilustra a análise deste autor que seguiu a via da analogia e confirma o que foi dito a respeito das pedras como locais de culto sagrado na jurema, ao afirmar que: “Em toda a região central do culto da jurema existem muitas pedras grandes que são objeto de culto dos juremeiros [...] as pedrinhas suscitam a possibilidade mágica de um dia voltar ao reino encantado, aos lajeiros. (1998, p. 10).

As metáforas presentes nos versos inaugurais do lírio 39, “pedra-mármore” e “pedra-moura” suscitam uma melhor investigação de sua simbologia, pois aludem às características do mestre que é reverenciado e constituem um território real (no sentido de realeza). Trago as considerações de Chevalier e Gheerbrant (1993, p. 696) que atribuem à pedra a significação análoga a da alma e também a descrevem como elemento de divinação (runas, aerólitos mensageiros etc.) e como sendo índices ou ícones da atividade celeste. A pedra é a metáfora utilizada para designar fundação e morada. Frequentemente, representa um lugar, um território, uma morada dos deuses por exemplo. No cristianismo a pedra, representada pela figura do apóstolo Pedro é a base que fundamenta a Igreja, sendo a este discípulo atribuída a tarefa de ser chaveiro dos céus.

O mármore é uma pedra de origem transmórfica cujos elementos sofreram ação da pressão e do calor e que se forma nas profundezas. Pode ser lido como referência ao subconsciente, aquilo que está imerso. Ainda de acordo com Chevalier e Gheerbrant, também por ser temperada pelo calor da terra, representa o elemento fogo que traz consigo o sentido do instinto/sentimento e também de purificação. Tais características ligam a pedra-mármore⁴⁶ ao conhecimento do mundo natural, ao autoconhecimento, aos saberes da terra e daquilo que está oculto, imerso, velado.

A pedra-moura, uma pedra de seixo, encontrada junto a locais úmidos ou fontes d'água, apresenta coloração escura (daí o nome que faz referência à pele escura dos

⁴⁵ Cf. CARVALHO, 1997

⁴⁶ Câmara Cascudo coletou um conto tradicional popular em que o mote “e quem isto ouvir e contar em pedra mármore há de se virar” é repetido para se reforçar a necessidade de sigilo (DICIONÁRIO... , 2002) .

mouros). A pedra-moura faz parte do arcabouço mítico-lendário da região Sul do país. Existe a lenda da “moura torta”, uma bela donzela morena encantada em uma pedra que, às horas ermas, seduzia os passantes na esperança de que esses lhe pudessem quebrar o feitiço. Tais criaturas habitariam um reino encantado denominado mourama. Há também a fórmula “no tempo da mouraria” que tem uso similar ao do “era uma vez” com a qual se costuma abrir contos maravilhosos nesta mesma região. Por ser pedra chã, pode-se recuperar em conjunto com a leitura já feita anteriormente, um sentido de racionalidade, conhecimentos que são adquiridos por meio dos sentidos, da linguagem e da mente. A proximidade com a água também carrega a ideia de mediunidade, de espiritualidade.

Já o vocábulo mourão refere-se à estaca, em geral, de madeira, que profundamente fincada na terra é utilizada na confecção de cercas. É elemento que indica proteção dos limites/fronteiras e firmeza por estar bem arraigado no chão. É, portanto, híbrido – parte subterrânea, parte se elevando ao céu. Mourão também é uma forma poética de que cantadores e repentistas nordestinos se utilizam nos desafios de improviso. Encontramos referência ao mourão no lírio de louvação direcionado à mestra Ritinha: “São mourão, são mourão, as filhas de Ritinha são mourão que não bambeia” (lírio 22). Seguindo a linha de interpretação utilizada para os outros dois elementos, fecho a tríade, aproximando a simbologia do mourão com a do elemento ar⁴⁷. O mourão eleva-se do solo, acrescentando a esse trio o sentido do transcendental, aquilo que não se pode saber intuitiva ou racionalmente e pode ser apreendido apenas por comunhão com a divindade superior.

Retorno então a figura do mestre e a maneira pela qual ele é apresentado. O mestre que domina esses três níveis de conhecimento (instintivo/interior, racional/relacional e transcendental/divino), é apresentado pela voz lírica como vidente (Aqui vai passar um mestre/que adivinha adivinhão). Mais do que isso, tal mestre (que até então não foi revelado), deve ser reconhecido pelos seus predicados, mas no instante em que quem ouve tenta identificá-lo, ele adivinha o adivinhão. É exatamente isso que faz a voz lírica: anuncia o que irá acontecer, com um verso de antecedência: “Aqui vai passar um mestre”. Há um jogo de adivinhas perfeitamente velado. A proposta inicial é de adivinhar quem é o mestre, sabendo que esse mestre “adivinha adivinhão”, ou seja, já conhece a presença do desafiante. De certa maneira, tal jogo pode ser considerado como uma advertência: não há como se antecipar. Neste universo, os fatos e coisas se criam e acontecem somente no decorrer das palavras. Não há como se antecipar à vidência desse mestre. Não há como esconder nada dele, o que demonstra a grandeza dos seus poderes.

⁴⁷ “O elemento ar é simbolocamnete associado ao vento, ao sopro. Representa a criação, o mundo intermediário entre ceú e a terra, o mundo da expansão [...] é o símbolo sensível da vida invisível” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p. 68)

Adivinhar, saber o que há de vir é também ação divina (divinar). A vidência desse mestre tem uma funcionalidade estratégica, além de se prestar ao jogo da poética e da linguagem, antever permite conhecer antes e se preparar. Alguns versos adiante, veremos que o mestre juremeiro já identificado como Rei Salomão, adverte seus discípulos e discípulas como um pai à sua prole sobre a necessidade de pedir licença para entrar no território mágico dos encantos (“Salomão bem que dizia/a seus filhos juremeiros/não se entra na jurema/sem pedir licença primeiro”). Tal ação visa controlar, permitir/negar a entrada que, como em qualquer território utópico, é apenas para eleitos e eleitas. A posição de Salomão como rei visionário corresponde à sua “função” como guardião do reino dos encantos. O mesmo acontece no lírio 32, em que a posição privilegiada da voz lírica permite antever os acontecimentos (“meu pai mora no alto/do alto eu vejo bem/do alto eu vejo quem passa/do alto eu vejo que vem”). Como uma torre de sentinela, a vidência se apresenta para regular a entrada. Ali não se pode entrar, sem ser admitido pelo rei/guardião.

O imaginário ocidental aceita/conhece a figura de Salomão como rei de grande sabedoria e riqueza. Tais atributos nos foram incutidos pelas narrativas bíblicas, pela leitura da *Nova Atlântida*, das *Minas de Salomão* entre outras peças (de livros a filmes) que nos são familiares. Inúmeros são os contos e lendas em torno de sua figura, sendo Salomão um dos personagens mais comuns e profícuos da história. Dentro da tradição cristã, Salomão é reconhecido como último rei da época áurea de Israel. No livro de Reis, na *Bíblia*, encontra-se a seguinte referência a Salomão:

Deus deu a Salomão a sabedoria, uma inteligência penetrante e um espírito de uma visão tão vasta como as areias que estão à beira do mar. Sua sabedoria excedia a de todos os orientais e a de todo o Egito. Ele era o mais sábio de todos os homens. . . Pronunciou três mil sentenças e compôs mil e cinco poemas. Falou das árvores, desde o cedro do Líbano até o hissopo que brota dos muros; falou dos animais, dos répteis e dos peixes. (Reis I 4:29)

A ele é creditada a autoria dos Salmos e do Cântico dos Cânticos, ambos livros de poemas que compõem a coleção bíblica. Ele é também mencionado no Alcorão como legislador e profeta de Alá. Também se encontram referências suas na tradição mística Cabalística, na maçonaria e no ocultismo de uma maneira geral, sendo sempre mencionado nos textos destas tradições como mestre e sábio.

A referência ao rei, aos reinos (Fulorá, Vajucá e Juremá), e o tom de advertência e reverência desta peça são marcas que me levaram a classificá-la como ponto de licença. Como também o uso da palavra *licença* que me parece uma marca textual que se mostra quase como reveladora e mesmo formal, podendo ser comparada à expressão “galope à beira do mar”, que é de uso compulsório nas cantigas/poemas populares deste tipo.

Uma vez autorizado/a a entrar nos encantos é necessário à/ao viajante requerer proteção das entidades sobrenaturais que guarnecem aquele território místico e, ao mesmo tempo, se cercar de atributos que permitam ser bem sucedido/a naquilo que se foi buscar/executar por lá, pede-se, portanto, que os/as mestres/as deem firmeza aos adeptos. Essa firmeza é dada sob a forma de luz, força e ciência, como veremos no tópico que segue.

3.3 Firmeza

Ó meu cruzeiro de luz
Vós que tens a luz suprema
Ilumina seus discípulos
Na ciência da Jurema

As características mais destacadas da funcionalidade dos lírios de firmeza é que eles apresentam pedidos em seus discursos. Pede-se, por meio deles, atributos para trabalhar dentro dos encantos de modo a obter a ciência que se pretendeu conhecer. Iluminação, força, sabedoria, conhecimento para trabalhar, sustentação/proteção são os vocábulos que mais aparecem. De maneira geral, esses lírios são curtos, formados por uma quadra ou duas e estão endereçados por meio de vocativos a entidades superiores específicas (Deus, Jurema, Salomão). Assim classifiquei nesta categoria os lírios 26, 34, 40, 49, 58, 59, 70 e 78.

O lírio 40, que abre esta seção, apresenta todas as características elencadas como sendo distintivas da função firmeza. Nele cada frase exerce uma função sintática distinta, sua linguagem é aparentemente prosaica e transparente. No primeiro verso (“Ó meu cruzeiro de luz”) apresenta-se o vocativo a quem é endereçado o pedido, no verso seguinte (“Vos que tens⁴⁸ a luz suprema”) temos um aposto cuja função é identificar ou louvar aquela entidade invocada; no terceiro há o predicado que indica a ação que se espera deste/a entidade e por último um complemento, cujo sentido é especificar o contexto da petição realizada. No entanto, aqui temos a repetição da palavra luz nos dois primeiros versos e no terceiro verso a palavra *ilumina* aparece, com o mesmo sentido, clarear, esclarecer, iluminar, trazer à vista.

A luz é o símbolo da evolução espiritual e do conhecimento. É o que permite enxergar. Não à toa, na maioria dos mitos cosmogônicos é o primeiro elemento a ser criado (Fiat Lux!). Pois sem ele todos os outros não poderiam ser identificados e

⁴⁸ A utilização de tens, ao invés de tendes neste verso, parece-me que ocorre por uma questão de sonoridade e divisão da sílaba poética, no entanto em alguns lírios, a dicção da oralidade aparece por meio das variações linguísticas.

apreciados. Tanto no contexto religioso, quanto científico, iluminar traz o sentido de esclarecer, dar a conhecer, lançar luz sobre com a vista auxiliar, deslindar ou revelar algo. Os seres iluminados são aqueles que estão num patamar de conhecimento superior ao da humanidade mediana. Os/as santos/as e anjos são representados/as com um círculo de luz sobre a cabeça. Candelabros, lanternas, velas, fogueiras são símbolos religiosos abundantes em inúmeras culturas, pois são portadores da luz. O sol, a luz e as estrelas, todos astros propagadores de luz são reverenciados igualmente em várias tradições religiosas. A luz é símbolo de vida (dar à luz), de nascimento (raiar), de resolução (esclarecer) e a própria sombra é senão a ausência da luz. Costuma-se iluminar com velas as lápides dos/as mortos/as, acender velas no dia de culto a eles/as; no batismo também a luz se faz presente por meio da vela. É comum também o uso do eufemismo foi para luz, ou ver a luz com o significado de uma morte e de um pós-morte em que o/a finado/a se encontrou ou está indo ao encontro de uma espiritualidade superior.

A luz suprema, nesse caso, procede de um cruzeiro todo formado de luz. O cruzeiro é outro símbolo recorrente na mitopoética juremeira. Somente no recorte feito para esta pesquisa, aparece em 6 lírios; em alguns deles mais de uma vez. O cruzeiro pode ser lido por duas vias a da orientação espacial/espiritual e a da morte. A cruz corresponde aos quatro pontos cardeais, sendo “a base de todos os símbolos de orientação, nos diversos níveis de existência do homem.” (Chevalier; Gheerbrant, 1994, 309).

A simbologia das figuras geométricas básicas também pode ser associada à cruz: a reta, o quadrado, o triângulo e círculo. A cruz também traz em si a divisão em alto baixo, direita e esquerda englobando quatro metáforas que são muito importantes na mitopoética juremeira. Alto e baixo, simplificada, equivalentes à espiritual e terreno, céu e terra, sagrado e profano; direita e esquerda, correspondendo, respectivamente, aos polos positivo e negativo⁴⁹, um símbolo da dualidade e complementaridade entre opostos que juntos formam o todo. É a base da rosa-dos-ventos, é a divisão do globo terrestre em meridiano e hemisfério; o ponto de encontro entre as duas retas, representando, a origem de tudo.

A cruz também simboliza, por uma interpretação mais cristã, a morte e a vitória (ressurreição/ascensão) de Jesus Cristo, sendo, por isso, considerada símbolo de poder. Por serem as lápides encimadas por cruces, elas podem ser vistas como símbolo da morte, do espírito e dos mortos. A cruz é um símbolo que adquiriu através da propagação do cristianismo muita importância e seus significados cristãos recaem

⁴⁹ A palavra esquerdo/a, em oposição à direito/a, assim como preto em oposição à branco é depositária de acepções preconceituosas, no entanto, insisto em lembrar que as relações de oposição na jurema são menos dicotômicas, talvez, menos conservadora do que se costuma observar em outras religiões. Percebo tal relação muito mais como complementar do que opositiva.

sobre a Jurema, já que esta última recebeu essa influência pelo sincretismo que a liga ao cristianismo. No entanto a cruz já era um símbolo religioso importante para as religiões ligadas à terra e que precederam o cristianismo. A cruz simboliza as estações do ano, sendo o centro da roda do ano, objeto de culto pagão que representa a passagem das quatro estações e a comemoração por estes marcos anuais.

Figura 5 – Imagem da cruz como parte dos objetos ritualísticos



Fonte: Eric Assumpção - Acervo pessoal

Além de todas essas significações, a expressão *cruzeiro de luz* pode referenciar a constelação Cruzeiro do Sul, uma das menores constelações dentre as registradas, no entanto de grande utilidade para orientação e navegação. A sua relevância para a orientação no hemisfério sul é equivalente a estrela *Polaris* para o hemisfério norte, sendo no céu, o instrumento de guia para os/as que se locomovem nos mares e na terra⁵⁰. Esse sentido de guia/orientação, em minha leitura, é o que se sobressai, pois a entrada nos encantos representa a incursão por um território desconhecido onde os caminhos a serem trilhados/navegados precisam de um ponto de referência, desde o alto (nível espiritual) que se apresente claro e imutável para que o/a discípulo/a se conduza no caminho.

Ainda nesta acepção o/a mestre/a, aquele/a que orienta também é denominado guia. Portanto, o *cruzeiro* aqui pode ser lido como uma metáfora para o/a tutor/a ou professor/a na espiritualidade. O/a guia é invocado/a para proteger e orientar o/a discípulo/a. Invocações similares aparecem igualmente no lírio 59 (pelo leite da

⁵⁰ O *cruzeiro do Sul* também está referenciado na imagem da nossa bandeira e na letra do hino nacional: “a imagem do *cruzeiro* resplandece”.

jurema/pelo sol que vai raiar/*Dai-me forças ó meu deus*), em que também encontramos o símbolo da vida, o leite. O leite, primeiro alimento, por isso sagrado, representa também a imortalidade e o conhecimento que alimenta a alma e da luz (pelo sol que vai raiar), neste caso, a luz do sol. O sol é a representação de Deus, da luz que engendra e permite a vida; representa também a verdade (outra das simbologias da luz). O sol é símbolo da imortalidade da alma, à medida em que nasce todas as manhãs, sendo por isso uma intimação da estabilidade e de firmeza realizar um pedido de forças no advento do raiar do sol e do renovar das forças e esperanças. A luz irradiada pelo sol também banha de conhecimento primordial e espiritual as criaturas. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (1993, p. 837), o sol simboliza, ainda, o poder real e paterno. O astro-rei ocupa papel central em todas as religiões e tradições que se ocupam da astrologia e é considerado como centro do mapa de astros do nosso sistema, permitindo-se também seu uso como orientação no sistema solar e na própria terra (nascente e poente correspondem a leste e oeste, acarretando as próprias divisões do mundo em Oriente e Ocidente). O sol, o grande marco que divide o dia da noite, traz luz ao mundo e permite as diversas ações do ser, seu princípio é o de atividade, autoridade, relacionando-se, deste modo, com o sentido de mestria, dos/das que ensinam e guiam por que sabem mais.

3.4 Apresentação/louvação

Os lírios de apresentação e louvação situam os/as adeptos/as falando sobre mestres e mestras e suas atividades, características, lugares de origem e ciências na jurema. Resolvi agrupar esses lírios numa única categoria porque apresentam, entre si, mais semelhanças que diferenças e ambos se prestam a descrever e a elogiar figuras de mestria. A diferença principal é que, de um modo geral, os lírios de apresentação são executados em primeira pessoa e têm por finalidade distinguir a figura que se apresenta, das outras, ressaltando suas particularidades.

Algumas marcas textuais – escolhidas, especificamente, para esse tipo de construção – auxiliam na criação de uma identidade do/a mestre/a e fazem com que o teor de apresentação fique mais pronunciado, como por exemplo, as que aparecem no lírio nº 5: “Eu me chamo Bernardino/esse é meu nome natural”. A entidade se apresenta pelo “nome natural”, o nome civil da pessoa natural de que fala a lei brasileira e que, de acordo com o jurista Sílvio de Salvo Venosa (2016, p.209)

é uma forma de individualização do ser humano na sociedade, mesmo após a morte. Sua utilidade é tão notória que há a exigência para que sejam atribuídos nomes a firmas, navios, aeronaves, ruas, praças, acidentes geográficos, cidades etc. O nome, afinal, é o substantivo que

distingue as coisas que nos cercam, e o nome da pessoa a distingue das demais, juntamente com outros atributos da sociedade. É pelo nome que a pessoa fica conhecida no seio da família e da comunidade em que vive. Trata-se da *manifestação mais expressiva da personalidade*. (VENOSA, 2016) grifos meus]

Então, nomear-se — vestir-se de características e personalidades por meio do tecido literário — é exercício de poder e de poesia. É assumir a voz como objeto de autoridade e liberdade de criação do mundo e de si próprio. Nomear é dar a existência, jogar no mundo por meio da palavra. O próprio ato de nomear (ou nomear-se) aponta a dupla seta poesia/mito, uma vez que “[e]sse poder é o fundamento da linguagem, e, por extensão, o fundamento da poesia. O poeta é o doador de sentido” (BOSI, 2003, p. 140). Em *O Ser e o Tempo da Poesia*, Alfredo Bosi já chamava a atenção do/a leitor/a para a estreita relação entre mitopoética e onomástica. Adotando uma perspectiva histórica, Alfredo Bosi (1977)⁵¹ explana sobre as mudanças no papel/função/sentido da poesia desde o mundo antigo, até o mundo moderno, situando a mitopoética como forma de poesia do mundo antigo. Talvez a mitopoética da Jurema, seja uma dessas espécies que sobrevivem ao cataclismo (do pós-moderno), pela resistência que a poesia apresenta ao mundo (conforme Bosi tão liricamente nos explica). O autor aponta para a ideologia dominante como a usurpadora do antigo poder mitopoético de nomear o mundo⁵², com a mitopoética tendo ficado relegada aos tempos antigos (posição acertada no cenário geral). No entanto alguns desses antigos bastiões resistem. Nomeando à revelia, na contemporaneidade, o mito convive com o *smartphone*, circula na *internet*, com a audácia de quem deliberadamente não tomou conhecimento de seu decreto de reclusão/morte⁵³. Talvez, seja esse mesmo cenário fragmentário atual que permita essa coexistência, tão bizarra quanto rica, de presente e passado. Outras ocorrências similares encontram-se no lírio 44: “Não nego meu naturá” e no 76: “Vou lhe dizer meu nome, pra você não se enganar, eu me chamo Pedro Pau”. Em alguns casos, há a distinção entre o vulgo (epítetos, apelidos) e o nome natural exposta pela própria entidade nos versos da peça, como acontece nos lírios 24: “Quem não souber seu nome/Quando Quiser chamar/chame Joana pé-de-chita/Ou Maria Dagmar” e 28: “Eu sou a princesa da Rosa Vermelha [...] Sou a princesa dos Campos de Anadir [...] Sou a princesa Elisa”.

⁵¹ Cf. BOSI, 1977

⁵² “Furtou-se à vontade mitopoética aquele poder originário de nomear, de com-preender a natureza e os homens, poder de suplência e de união. As almas e os objetos foram assumidos e guiados, no agir cotidiano, pelos mecanismos do interesse, da produtividade; e o seu valor foi-se medindo quase automaticamente pela posição que ocupam na hierarquia de classe ou de status. Os tempos foram ficando — como já deplorava Leopardi — egoístas e abstratos. ‘Sociedade de consumo’ é apenas um aspecto (o mais vistoso, talvez) dessa teia crescente de domínio e ilusão que os espertos chamam ‘desenvolvimento’ (ah! O poder de nomear as coisas!) e os tolos aceitam como ‘preço do progresso’.” (2003, p. 141)

⁵³ Bastam, para constatar isso, as fontes das quais recolhi o próprio corpus da pesquisa; em páginas das redes sociais, em canais de vídeo do Youtube, blogs, não é difícil encontrar a voz do mito resistindo.

Em todos os casos o nome é distintivo, é a marca da personalidade daquela entidade, além de identificá-la, carrega em si seus feitos e suas famas, como anuncia o próprio Manoel Maior no lírio 41: “Sou eu Manoel Maior/ que vocês ouviram falar”, Coquinho Vermelho (16) também se anuncia pelos seus epítetos: “Meu nome é tira-mandinga e arrebenta-patua; da mesma forma a princesa Elisa, no trecho citado há pouco também se faz conhecer pelos seus títulos.

Quantos aos feitos, muitos deles são apresentados de maneira a lançar desafio ou a engrandecer as qualidades daquela entidade numa dinâmica que lembra um pouco o desafio/peleja de cantadores/as nordestinos/as, em que cada qual busca engrandecer seus predicados, às vezes em detrimento do outro, numa espécie de jogo linguístico em que, dentro do território das palavras, cada poeta busca a primazia. Esse conjunto de forças representado pelo ato de nomear, pelo “dizer-fazer” e pela própria posse da palavra foi também referenciado por Paul Zumthor que considera esses fenômenos como resultantes da situação da oralidade, pois, de acordo com o autor:

Toda comunicação oral, como obra da voz, palavra assim proferida por quem detém o direito ou se lhe atribui, estabelece um ato de autoridade: ato único, nunca reiterável identicamente. Ela confere um Nome na medida em que o que é dito nomeia o ato feito, dizendo-o. A emergência de um sentido é acompanhada por um outro jogo de forças que age sobre as disposições do interlocutor. (2010, p.31)

Nos lírios tal motivação aparenta estar ligada a demonstração da ciência e do poder que o/a mestre/a tem para usá-la. Como exemplo podemos citar um trecho do lírio 47: “Sou filha da Paraíba/ criada no Maceió/ onde eu faço os meus trabalho/Não existe outro melhor”; e este outro presente no lírio 66: “Salve o Rei Canindé eh eh eh/O que fazem com as mãos/Eu desmancho com os pés; no nº 19: “Venho dominar a mesa meus irmãos/Pra ninguém não dominar”; e, por último, a amostra de poder de Joana pé-de-chita, no lírio 24: “Ô chama seus 'caboco'/e dá-lhes surra de matar/A fumaça que ela passa/ ninguém sabe passar/e catimbó que Joana faz/ninguém sabe desmanchar”; Assim como faz a entidade do Lírio 9, peça que escolhi analisar como exemplar desta categoria

A minha bengala mestra
Tem um cravo em brilhante
Nela está escrito
Mestre Lagoa de Rancho
A minha lagoa não seca
Nem nunca há de secar
A minha lagoa só seca
Quando o meu mestre mandar
Sou mestre Junqueiro

Venho de Lagoa de Rancho
Juncando eu venho
Juncando eu vou
Ô desembaraçando eu venho
Ô desembaraçando eu vou

Acredito que a primeira e inevitável constatação a fazer a respeito desta é reconhecer seu caráter lírico que advém da simplicidade com que as imagens são construídas. O mestre que se anuncia é um portador de uma bengala encimada por um brilhante valioso e assinalada com seu nome/origem: “nela está escrito/ mestre Lagoa de Rancho”. Esses primeiros quatro versos já anunciam uma figura de poder de mando, alguém cujo nome e riqueza são evidentes. Aqui encontramos o simbolismo do cetro, através do elemento bengala, cuja significação é a do domínio de quem o carrega e do poder vindo do alto. Utilizado por autoridades religiosas e membros da realeza, é o signo de superioridade (cajado, bastão de comando, guia). É um prolongamento e também apoio para o braço, significando que é investido de energia pessoal, além de institucional. A palavra bengala carrega ainda o sentido da ancestralidade e da sabedoria dos velhos. A pedra que coroa a bengala é um brilhante. O brilhante é a forma considerada mais perfeita da lapidação (pois explora todo o potencial e brilho da pedra bruta) da pedra diamante, cuja simbologia jaz na maturidade, imutabilidade, invencível poder espiritual, sendo considerada a rainha das pedras. Pode ser lida ainda como símbolo de glória, clareza, iluminação, firmeza, solidez e sabedoria (Chevalier; Gheerbrant, 1994, p. 338). O substantivo pedra-brilhante (sabedoria lapidada em perfeição) suscita ainda que implicitamente a acepção de riqueza. Da mesma maneira, a palavra ‘bengala’, por estar atrelada ao adjetivo “mestra” denota poder e toda essa opulência parece culminar no entalhe que identifica o dono deste precioso objeto: “nela está escrito/mestre Lagoa de Rancho”. Tal mestre recebe também o epíteto (provavelmente gentílico) de Junqueiro⁵⁴. Neste lírio, temos mais um exemplo que ilustra aquilo que foi dito sobre a força de criação da palavra ou sobre a enunciação como ato; “minha lagoa não seca, nem nunca há de secar, minha lagoa só seca, quando meu mestre mandar”. A palavra aqui faz e desfaz de acordo com a disposição da mestria.

A seguir temos os versos: “juncando eu venho/ juncando eu vou/desembaraçando eu venho/desembaraçando eu vou”. Aqui os versos são cosidos pela repetição da forma verbal gerúndio dos verbos juncar e desembaraçar. Tais verbos tem significação oposta. Enquanto juncar significa jogar coisas sobre, acumular coisas sobre a terra, desem-

⁵⁴ Junqueiro é o nome de um município alagoano, onde existe um manancial conhecido por Lagoa do retiro. Diz-se que o nome Junqueiro lhe foi atribuído em função da grande quantidade de junco existente nesta lagoa. A lagoa que contava com grandes árvores em seu entorno, servia de rancho ou retiro para viajantes e descanso para boiadeiros, tangerinos, etc.

baraçar traz o sentido de livrar de embaraço, limpar o caminho. Tal disposição de opostos se repete também nos verbos ir e vir no presente do indicativo que encerram cada um dos versos (venho/vou). Num franco movimento de liberdade (ir e vir) e numa possibilidade dual de fazer e desfazer, a voz lírica se mostra ambígua (trabalhando pela esquerda e pela direita) e indo e vindo conforme seu objetivo, demonstrando permissão/autoridade para livre circulação e engenho e sabedoria para fazer e desfazer como queira ou necessite. O poder de fazer e desfazer está amplamente referenciado dentro da linguagem mitopoética juremeira e, por isso, tal figura de expressão constitui fenômeno peculiar e difundido em seu discurso, merecendo, assim, uma atenção um pouco mais acurada. Obviamente não é algo exclusivo da mitopoética da Jurema. Mas nela tal processo representa uma particularidade interessante, exatamente quando toma essa forma lúdica, em que a palavra se veste de mais uma camada de poder dentro da esfera de ação da tríade poesia/mito/jogo apontada por Johan Huizinga em seu livro *Homo Ludens*. Tratando especificamente desta relação tripla o autor afirma:

[...] creio mesmo que podemos afirmar que o mito é sério na mesma medida em que a poesia também o é. Tal como tudo aquilo que transcende o limite do juízo lógico e deliberativo, tanto o mito, quanto a poesia, se situam dentro da esfera lúdica. Não quer isto dizer que seja uma esfera inferior, pois pode muito bem suceder que o mito sob esta forma lúdica consiga atingir uma penetração muito além do alcance da razão. (HUIZINGA, 2012, p. 72)

Ao postular que o mito (veiculado pela poesia) encontra-se na esfera do lúdico, reforçando que essa constatação não desabona nem contradiz o caráter sagrado do mito, o autor possibilita uma interpretação do lúdico nas religiões mitopoéticas que me interessa propor para este estudo, pois entendo o lúdico como elemento posto dentro dessa tríplice relação, a serviço do entendimento e do empenho do sentimento do homem/mulher através da poesia naquela narrativa mítica proposta. Pelo riso, pela gíngua e pelo jogo, cria-se uma relação de engajamento que, não necessariamente, é mediada pela racionalidade, mas que pode ser entendida como representativa daquele universo mitopoético, cumprindo assim a função de projetá-lo na imaginação humana. O jogo não deixa de ser uma peça de ficção, dentro da qual é possível agir, criar estratégias, discursos e até encenar atos, mas dentro de um certo limite. Todo jogo é composto por regras e visa uma socialização e a internalização de certo aprendizado, o desenvolvimento de certas faculdades, a apreensão de certos conhecimentos. Dentro do jogo poético é possível dizer, redizer, desdizer à exaustão.

É possível criar um mundo só da palavra e pela palavra. Um mundo de sons e desafios, um mundo de signos que dançam e brincam, até se engajarem numa constelação que signifique. Mas, uma vez engajados, podem mudar de lugar, trocar de pares como numa ciranda em que a direção da roda é menos importante do

que o movimento de girar à volta de si mesma. Não à toa, as palavras “jogral” (o artista popular), “jogar” e “jocosos” têm a mesma origem etimológica. A referência a esse movimento situado entre a competição e a diversão está presente no discurso juremeiro. Tal traço é observado seja na permuta das palavras, na pluralidade dos sentidos, seja nas referências aos jogos e aos desafios nos próprios versos, criando uma espécie de metalinguagem do jogo, como é o caso do lírio 47: “sou a *caixa* dos feitiços/ que vocês ‘viram falar/ quem *jogar* comigo *perde*/ não tem esse pra *ganhar*”; do 100: “Quem brinca com mestre/ Não sabe o que é que faz/ Quem não sabe traçar baralho/ o seu baralho só dá ás); e do 77: “Eu bem que te avisei,/para que não fizesses essa *jogada* comigo! *Você jogou* no *valete*/ *eu apostei* na *dama*/amigo, meu camarada/ eu ainda sou a Analice de fama”⁵⁵. Nesses exemplos vemos referências às regras do jogo, a habilidade dos jogadores e mesmo aos objetos necessários para jogar a caixa, o valete, a dama, o ás, o baralho. Enfim, referências ao mundo lúdico-competitivo.

As congruências entre jogo e poesia apontadas por Huizinga (2014) são muitas: processo que ocorre dentro de certos limites espaço-temporais, de acordo com regras aceitas pelas partes, não têm finalidade ou utilidade a não ser em si mesmos, tornam-se sagrados ou festivos, de acordo com o contexto, sua performance provoca tensão e aviltamento seguidos de alegria e distensão. Por isso o autor chega a postular que a definição de jogo pode equivaler a de poesia. Ele se ressalta, desde o início desta aproximação que a poesia em sua análise não pode ser vista como objeto puramente estético (pois exerce, quando associada ao mito, função litúrgica e social/pedagógica, mas, enquanto jogo, apresenta também a face da ludicidade). Para usar suas próprias palavras: “o que a linguagem faz é essencialmente jogar com as palavras. Ordena-as de maneira harmoniosa, e injeta mistério em cada uma delas, de tal modo que cada imagem passa a encerrar a solução de um enigma” (*ibidem*, p. 149)

A tríade mito/poesia/jogo era indissociável nas sociedades ditas mais primitivas. Uma vez que a mitologia foi perdendo terreno para a racionalidade, a poesia tornou-se depositária do lúdico, tornando-se a última “cidadela do jogo vivo e nobre”. No entanto a interface sagrado/jogo não deixou de existir pois, no entendimento de Huizinga: “Há sempre um ponto de encontro entre o jogo e a santidade” e ele vai além ao afirmar que o mesmo se verifica com a imaginação poética e a fé. (2014, p. 155). Elegendo a alegoria como o veículo da linguagem abstrata e aproximando o modo lírico mais da música e da dança e menos da esfera da lógica, argumenta que, ao dissociarmos a poesia e o contexto litúrgico/festivo/lúdico de sua performance (no caso, ao destiná-la à leitura), estamos subtraindo dela grande parte dessa atmosfera de jogo. Assim, o gênero que mais conserva essa característica lúdica na contemporaneidade é o drama, em que a própria peça é denominada, em inglês, pela palavra *play* (*brincar/jogar/encenar*).

⁵⁵ Entidade identificada com o ramo cigana/pomba-gira conhecida nos estados de Alagoas e Pernambuco.

Aqui deparo-me com um dilema, pois obviamente é impossível recuperar o contexto de performance em páginas inanimadas e letras fixadas. Embora tenha dedicado um capítulo inteiro a descrever e esmiuçar, tanto quanto o permitido pelo espaço, tal realidade. Ela é irrecuperável e ainda que eu a tivesse filmado, não seria comparável ao momento vivido presencialmente. Vejo-me inclinada a fazer apologia à leitura em viva voz como altamente recomendável. Certos recursos sonoros criam sentidos que só podem ser recuperados por meio da voz. Ainda que essa seja uma reparação mínima, é a melhor forma de engajamento que podemos oferecer à leitura desses lírios. Conforme argumentou Paul Zumthor: “Assim são esses textos lidos com os olhos: sentimos intensamente que uma voz vibrava originariamente em sua escritura e que eles exigem ser pronunciados” (2010, p. 39). Esse problema de contexto, recepção e ação do momento performático da poesia é um dos primeiros que o pesquisador aborda em seu livro *Introdução à Poesia Oral*. Ao postular os cinco momentos ou fases da existência do poema (produção, transmissão, recepção, conservação e repetição) e três tipos de oralidade: primária (sem contato com a escrita), mista (que coexiste e transita entre os suportes) e mediatizada (que ecoa diferentemente no espaço-tempo), Zumthor quebra a dicotomia oral/escrita mostrando como é possível que essas duas modalidades coexistam e se retroalimentem.

Além disso, a observância de especificidades em cada uma das modalidades vai fazer com que o/a pesquisador/a atente-se para diferentes funções, linguagens, discursos sem compará-las, determinando assim a superioridade de uma ou de outra. Para a modalidade oral, por exemplo, a entonação, a duração das pausas, o volume da voz se constituem em elementos de análise que lhes são próprios, enquanto que, para a escrita, a disposição do código no papel pode ser determinante para uma análise (especialmente em poesias que utilizam recursos visuais), assim como o uso de certos caracteres, a escolha de certo tipo de pontuação etc. Muito disso perde-se no trabalho de transcrição, assim como na arte tradução. E, da mesma maneira, algo se ganha. Elementos podem ser adicionados, melhor visualizados. Acho que a palavra transpor é interessante nesse caso por abarcar todas as operações em que se efetua uma mudança de código, seja esse código a língua ou o canal/suporte utilizado para sua divulgação. O certo é que o papel não soa, não alardeia. Até porque, pela própria peculiaridade do suporte corpo-voz, o poema oral se aproxima muito mais do drama que o escrito, adquirindo por isso uma aparência de evento e não de texto. A voz caminha pelo espaço até que não mais seja ouvida, um poema declamado assemelha-se muito a um ser que nasce, desenvolve-se e finda-se. Nunca mais será repetido igualmente. Usemos, então a voz para reavivar um pouco esses poemas de contornos e apelos orgânicos e tanto se ganhará.

Retomando a discussão sobre a categoria lírios de apresentação/louvação, uma das mais marcantes características do discurso juremeiro é ambivalência, de

forma não dicotômica. O que tento dizer é que neste discurso (em especial nesta categoria) o trânsito, o hibridismo e o não maniqueísmo estão quase sempre presentes criando uma atmosfera de provisoriedade e movimento. O ir e voltar, fazer-desmanchar, embarçar-desembarçar, bem-mal, direita-esquerda estão em diálogo direto e não necessariamente antagônico. No ponto (que não citarei aqui na totalidade por questão de objetividade, já que este é um pouco mais longo), por exemplo, em louvação ao mestre Pilão deitado, a principal característica da entidade é a ambiguidade:

Chico Braga não morreu
Vou dar parte ao delegado
Chamar a tropa volante
Pra prender Pilão deitado
[...]
Meu pilão tem duas bocas
Trabalha pelos dois lados
Nas horas das aflição
Valei' meu Pilão deitado

José Jorge de Carvalho (1997), em sua leitura desta peça, já apontava para a dualidade do mestre que trabalha pelos dois lados (bem-mal, direita-esquerda) e para uma possível ambiguidade sexual presente nesse trecho. Acrescento à análise de Carvalho alguns dados que suscitaram interpretação sob meu ponto de vista. Chamo atenção para que o objeto pilão tem por finalidade quebrar/triturar materiais até reduzi-los a pó. Aqui temos uma metáfora marcial, o combatente implacável, aquele que destrói o inimigo. No entanto, o pilão aqui citado recebe o epíteto de deitado. Um pilão deitado deixa esvaír o conteúdo que deveria reduzir a pó. A posição verticalizada é característica desse objeto e de sua função. Por outro lado, esse é o ponto de tensão do lírio, pois a afirmação “deitou, mas não deitou” abre margem a discussão de qual seria a real posição desse objeto que constrói a analogia utilizada para se referir ao mestre (e quais os sentidos resultantes dela). A questão é que o verbo *deitar* aqui pode ser lido com outro sentido. A chave de uma possível interpretação está na relação de sentidos *de pé/com vida, deitado/morto*. Se retomarmos a leitura por esse viés, teremos — especialmente se retornarmos aos quatro primeiros versos — a possibilidade de Pilão deitado ser um mestre que transita entre mundos. Ele deitou, mas não deitou, isto é, morreu, mas não se acabou. Continua de alguma maneira apto a trabalhar pelos dois lados e resolver as aflições dos/as que o invocam. A simbologia da boca também aponta para esse universo de comunicação. A boca que diz, abençoa ou amaldiçoa, reza ou pragueja. Por ela também entram os alimentos, dela saem a palavra, a canção e o sopro. Sua função é a de portal, através do qual a racionalidade e/ou espiritualidade se manifestam. É o instrumento da vocalização, é a nascente da poesia (oral pelo

menos), é a porta do corpo e dela exalam os sentidos, as sentenças, a criação (verbo) e a destruição (juízo). O portal que nomeia os seres, de onde passam a ter existência. Na posição de duplo interlocutor (tem abertura pelos dois lados), Pilão deitado poderia ser visto como intercessor. O pilão que pisa, trabalha, dá recado e triunfa é a própria bifurcação: aquele ponto em que os opostos acabam por se encontrar.

Assim como Pilão que trabalha pelos dois lados; Manuel Maior, no lírio 41, também trabalha como duplo agente: “Sou eu Manoel Maior/ que vocês ouviram falar/ Tanto trabalho eu pra o bem/Também trabalho pra o mal”; Vajucá (lírio 47) tem poderes renovadores e destrutivos: “Vajucá é um bom mestre/ Tanto mata, quanto cura” e Ritinha (lírio 22) tem dupla coroa: “Senhora mestra do outro mundo/do outro mundo e desse também”. Esses exemplos visam demonstrar que a metáfora da dupla abertura e liberdade de ação é comum na mitopoética de trânsito dos reinos encantados.

Outra expressão bastante recorrente nesta categoria é o ato enunciativo de *firmar o ponto* que aparece nos lírios 16, 28, 53, 60 e 82. Firmar, que é sinônimo de sustentar, estabilizar, dar segurança, também tem outro significado, o de comprovar/concordar/garantir algo com a própria assinatura. Daí decorre a expressão *reconhecer firma*, vocábulo jurídico que ficou preso ao sentido letrado por dizer respeito à assinatura gráfica do nome. No entanto, a assinatura, por mais que seu uso remeta a grafia do nome completo de alguém para fins legais, carrega também o sentido de autoria, identidade, característica particular de algo ou alguém que se dá através de uma marca, de um som, imagem ou palavra. A assinatura é a afirmação de reconhecimento de criação, responsabilidade por objeto, ato (dito ou feito) etc. Evoca propriedade e identidade. Na Jurema e Umbanda, firmar é dar segurança e garantias por meio da comprovação de identidade para aquele ato a ser realizado. Firmar o ponto, nesse contexto pode ser entendido como: a) assegurar a realização do ato; b) assumir e comprovar identidade; e c) concentrar, esteiar o pensamento para possibilitar a realização de algo ou a chegada de uma entidade. A firmação do ponto pode ser feita de duas maneiras: oral e iconográfica, através do lírio/ponto cantado ou por meio de um desenho feito no chão que recebe o nome de ponto riscado. Para a análise, o primeiro tipo (ponto cantado) é o que representa maior interesse. Entendo que grafar o ponto no chão tenha também um significado simbólico, pois escreve (e inscreve) na terra a energia daquele lírio/ponto/entidade. Mas o ponto cantado não deixa de ser uma maneira de gravar/grafar no mundo essa mesma energia.

Não poderia deixar de acrescentar ao vocábulo o sentido de afirmar, já que em alguns pontos acontece essa variação e que ela é perfeitamente compreensível pela vizinhança etimológica e semântica dos dois termos. Afirmar é dizer assegurando, sustentar, positivar, garantir. Pode-se dizer que, simbolicamente, pouca ou nenhuma diferença existe entre os atos de assinar com a grafia e afirmar. As duas ações revelam

a intenção de garantir/assegurar, dando *status* de verdadeira a uma atitude ou um dizer. No ponto de louvação à mestra Luziara (60), lemos: “Escrevi com meu sangue na areia/Ai que saudade da minha aldeia”, ao firmar com sua caligrafia e com seu próprio DNA (o sangue e toda a sua carga simbólica) seu pensamento no chão, a voz lírica dá vida ao sentimento de saudade que nutre por um passado vivido. Ao (a)firmar vivificamos o enunciado, confirmando que, à nossa presença, aquele dizer se fez verdade. O ato de (a)firmar lança o dizer no mundo, confirma a identidade de que o pronuncia e o/a coloca ainda na posição testemunhal.

Assim como Luziaria (lírio 60), Caboclo Pena Branca (82) firma seu ponto na areia, enquanto Coquinho Vermelho o faz na mata do Cipoá (16); Princesa Elisa (28) nos campos de Anadir; boiadeiro (53) na porteira do curral. Logo percebe-se que a relação entre pertença/espacialidade e identidade se encontra marcada nesses lírios. O elemento natal, o sentimento de fazer parte de um povo/terra é formador da personalidade e identidade, assim como a filiação e o nome, a naturalidade/nacionalidade é elemento individualizante. Embora não deva, momentaneamente, prolongar essa discussão, sinto-me compelida a sinalizar para ela como um dos elementos que compõe a identidade da voz lírica nesses poemas.

A última característica que desejo realçar nessa categoria é a da mediunidade que os mestres afirmam apresentar sob as mais diversas formas. Pela posição privilegiada dos habitantes de um mundo espiritual onde o espaço-tempo não linear permite ver amplamente (lírio 32: “do alto eu vejo bem”), há também a natureza como sinalizadora dos acontecimentos vindouros. É a serra que treme (Lírio 41: “Ouvi um estrondo na serra/ a serra balanceou/ Foi o mestre da jurema/ Mané Maior que chegou”), o sol que clareia (lírio 36: “(Lá no céu tem uma estrela que alumeia/ que alumeia, que ilumina o mar/ que alumeia, que clareia o oceano”), pássaro que canta no galho (lírio 71: “Naquele pau acima tem um rei/ E corre o cipó mucunã/ Naquela galha a fora canta o pássaro/ É o rei cauã”). Os animais, especialmente os alados, são portadores de mensagens do além e do futuro e são também protetores contra malefícios. Alguns deles são considerados de mau agouro, como a coruja, o (a)cauã e a ema.

No caso do lírio 75, o animal mensageiro de trágicos acontecimentos é a cobra: “Estava no meio da mata/ Quando ouvi uma cobra piar/Ela avisava a nós dois /O que ia se passar/Corte o pau machadeiro/Corte o pau bem devagar/ Se não tiver bem cuidado/Um de nós dois vai ficar/Machado bravo corta/Machado Bravo cortou”. Não é incomum que a voz lírica se encontre em cenários ermos e/ou solitários como o meio do mar, campos verdes, alto de uma serra e, neste caso, no meio da mata. O próprio fato de estar embrenhado na mata ou vagando no meio do mar é designativo de estar enfrentando uma jornada, realizando um deslocamento, de um mundo ao outro. Nesta jornada o aprendizado com a natureza e suas forças é sempre referenciado

através da luz dos astros que clareiam o caminho, das folhas que caem serenas, dos animais que avisam e protegem, do próprio chão que é a página em que se firma a ciência da jurema, que, “com seus frutos”, permanece alimentando o imaginário de seus/suas adeptos/as e que continua se modificando e se adaptando à condição urbana e contemporânea. Essas continuidades confirmam o pensamento de Joseph Campbell (1990), quanto às mitologias serem fontes que apenas se renovam e se transformam, mas que não deixam de existir.

Por fim a última categoria que elegi para a discussão se faz presente representando o fechamento de um ciclo e o fim de uma jornada na geografia mística dos encantos. Passo a tratar agora dos lírios de encerramento.

3.5 Encerramento

Dentre todos os lírios catalogados, os de encerramento são os menos recorrentes, tendo sido encontrados apenas três deles em meu recorte (1, 86 e 87). Na Umbanda, esses lírios são chamados de fechamento de gira. A função ritualística é a de promover o fechamento do portal com o mundo espiritual, cessando assim as comunicações. São de uma oratória bastante simples, enunciando o ato de encerramento e, assim, revogando a permissão para a continuidade do ritual. No âmbito do texto, algumas marcas são recorrentes e sinalizadoras dessa categoria, como o próprio ato/gesto de dar adeus, a expressão *fechar a jurema ou gira*, o uso da metáfora da chave e o pedido de licença às entidades. O primeiro lírio do *corpus* traz algumas particularidades interessantes de serem discutidas.

No Jardim das flores
Onde “caboco” mora
Levantai (v)os “caboco” guerreiro
Vamo-nos embora
Eu bebo mel e vinho
Em qualquer lugar
Levantai os “caboco” guerreiro
Para o Juremá’

Primeiramente, parece claro que se trata de um apelo para que alguém, no caso, os “caboco” guerreiro, preparem-se para partir. Aqui o apelo parte de um igual (vamo-nos) que decide a melhor hora da partida (embora). Creio não ser ir além do sentido admitir que um chefe/responsável está a organizar a partida dos “caboco” para o Juremal, para o Jardim das Flores, localidade de origem desses guerreiros. Uma voz lírica de comando, reunindo sua tropa, seus guerreiros para retirada é o/a senhor/a desse lírio. Pode-se supor, portanto, ter havido uma modificação no verso:

levantai os “caboco” guerreiro, em que originalmente deveria existir o pronome “vos” após o verbo. Isso condiz com o “vamo-nos”, unificando o discurso e reforçando a ideia de movimento dirigido, porém autônomo. Os “caboco” não estão sendo levantados, mas recebendo ordem para se levantarem. Isso torna este lírio bastante peculiar em relação aos outros em que a voz lírica (também de comando), fazendo coincidir com a do/da mestre/a (pessoa física) que está oficiando a cerimônia. Além da autonomia, por assim dizer, há também uma sofisticação no uso das palavras que contrasta fortemente com a escolha do vocábulo “caboco”. Parece-me razoável que o uso de “vamos-nos”, “levantai-vos”, “Jardim das flores” (no plural) indica um refinamento lexical que se choca com o uso da forma não-padrão “caboco”. Aqui, suponho que o uso seja proposital, pois confere certa genericidade ao vocábulo “caboco”⁵⁶. Todos são um. *Caboco* torna-se representativo de toda uma classe de indivíduos, guerreiros, regimentados que levantam acampamento para as terras do Juremal.

Em relação ao ato de beber mel e vinho (grifo), de acordo com a historiografia e a própria intertextualidade, podemos interpretá-la como a ingestão da bebida sagrada⁵⁷ que tem poder inebriante e leva quem a bebe ao transe. Essa bebida, um preparado de jurema e outras espécies botânicas que variam de acordo com a tradição local, é amplamente conhecida como vinho de jurema. Historicamente, essa bebida, que hoje leva ingredientes variados, era preparada e misturada com hidromel. Por isso a associação entre vinho e mel e também a referência a licor que aparece no lírio 17 (“Dizem que a jurema amarga, para mim não há licor/ a jurema com os seus frutos sempre nos alimentou”), pelo sabor adocicado incorporado à beberagem. O verso seguinte, que complementa o sentido deste acrescentando o adjunto adverbial *em qualquer lugar*, revela a liberdade desse eu lírico de transitar entre essas dimensões referenciadas como o aqui do poema (local da performance do culto) e o Jardim das Flores, local de origem das entidades.

Destaco, ainda, nesses dois primeiros versos do lírio (“No Jardim das Flores, onde caboco mora”) a metáfora “Jardim das Flores” que dá nome ao local que a entidade habita, ela carrega uma forte carga simbólica que a liga pelo sentido à rede metafórica de uso religioso muitíssimo difundida, em que os jardins representam um microcosmo paradisíaco, um reduto de paz e beleza – a exemplo do Éden, Pardes, Jardim de Hespérides etc. A metáfora do jardim aparenta-se em sua temática à do oásis e da ilha, por ser ambiente separado que fornece abrigo, refúgio, frescor e vida.

⁵⁶ Agradeço a professora do PPGLL Dr^a. Januacele da Costa pelos esclarecimentos linguísticos sobre o tema da genericidade.

⁵⁷ “A princípio, em meio indígena, era feita apenas com as cascas do caule e da raiz de jurema e hidromel, da qual originou a bebida ritual do Catimbó, tal como estudou Cascudo (1951), um dos precursores nesse assunto. Com o tempo a bebida foi ganhando novos ingredientes, os quais variavam de uma casa de culto para outra, tal como a substituição do hidromel que a princípio era usado, pelo mel industrializado e a aguardente de cana (cachaça), vindo a substituir o teor alcoólico antes obtido pela fermentação dos vegetais empregados.” (CAMARGO, 2002).

A expressão *jardim de flores* evoca a beleza que atrai pássaros, borboletas e abelhas, carregando consigo os cheiros, as cores, os sons e texturas que transmitem ideia de contemplação serena e bucólica das dádivas da natureza.

Figura 6 – Mesa ornada com flores



Fonte: Eric Assumpção - Acervo pessoal

As flores são símbolos do princípio da passividade. “O cálice da flor, tal como a taça, é o receptáculo da *Atividade Celeste*, [Grifo dos autores] entre cujos símbolos se devem citar a chuva e o orvalho”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1993, p. 437). A bebida vinho de jurema, assim como a chuva e o orvalho, passa a agir em relação a energia e atividade celeste. Como um catalizador, ela permite mergulhar nos porões do mundo em busca da ciência para poder desvendá-lo, como ilustra o lírio 47: “No rio do São Francisco /mergulhei eu fui ao fundo/ fui aprender ciência /pra poder andar no mundo”. Então, o que o vinho de jurema proporciona, juntamente, como o ritual estruturado e que fica marcado nas palavras de sua poética é um mergulho, uma jornada de conhecimento do mundo através de si mesmo (comum nas religiões espiritualistas de base xamanística). O ser profundamente imerso em si próprio, ensimesmado, contempla, participa do mistério e através do conhecimento adquirido torna-se um só com os outros e com o mundo.

Retornando à funcionalidade dos lírios de encerramento, enquanto esses têm a função de fechar o portal entre os mundos, alguns lírios poderiam configurar-se como lírios de despedida ou levante (50, 88, 89 e 90), pois têm a função de despedir

as entidades e não necessariamente de fechar o ritual ou encerrar a comunicação. Usualmente, despedem-se as entidades primeiro para então se fechar a gira ou encerrar o ritual. Algumas dessas entidades têm um lírio de despedida ou levante particular⁵⁸. É o caso de 'Sete Flecha' (lírio 89), cuja partida é anunciada evocando comoção: "Deixa um abraço forte/Chora com saudade/Mas ele vai girar//Adeus, adeus"; e de Paulina (lírio 90): "Uma rosa no jardim apareceu/ apareceu no romper da aurora/ A proteção de Paulina não tem fim/ adeus, meu povo, ela vai embora". Agrupei esses lírios de levante/despedita junto com os de encerramento, pela proximidade discursiva e imagética já que ambos estão dentro da temática da despedida, seja da força que possibilita a comunicação (portal) seja da entidade.

Ao encerrar o bloco analítico achei necessário esclarecer um pouco algumas considerações e elencar de forma mais incisiva as escolhas que fiz, sua motivação e as características da mitopoética juremeira que transborda de metáforas e símbolos que a constroem e enriquecem seu discurso, conferindo-lhe beleza e poeticidade que vão além da estreita visão e da capacidade da crítica de superar o engessamento a que está submetida pelos rótulos e categorizações mais conservadoras. A partir do reconhecimento de sua lírica performática, de sua capacidade de criação de imagens e metáforas e da interpretação coerente das metáforas, símbolos, recursos presentes na sua construção é possível executar uma análise que seja condizente com a beleza e a sagacidade deste objeto. Dentre esses valores ainda por serem descobertos, ressaltar neste breve bloco analítico aqueles que, à minha visão, mais se avultaram: performatividade e cosmogênese.

A performatividade funciona como elemento de negociação entre os valores religiosos e estéticos, resultando em recursos discursivos estratégicos do modo oral no qual esses poemas estão inscritos e que são características muito particulares desse tipo de registro: a palavra-ato/apotegma (palavra que tem poder de atitude por força da enunciação) e a palavra-lúdica (por meio do jogo, do fazer e desmanchar, as palavras dançam, brincam, jogam e propõem enigmas que mantêm a atenção e o engajamento do sentimento e da memória. Outra característica bastante importante, a meu ver, é a ambiguidade e reversibilidade do dizer (forte influência de um pensamento não-maniqueísta que marca o exercício poético em forma de movimento livre e não dicotômico).

Já a cosmogênese promove a criação de paraísos, personagens, narrativas que funcionam como argumento, conferindo verossimilhança a essa mundivisão/criação

⁵⁸ Existem outros similares que, apesar de muito conhecidos, não entraram para o recorte da pesquisa. É o caso de Zé Pelintra: "Boa noite pra quem é de boa noite/bom dia pra quem é de bom dia/adeus, meu povo, eu vou-me embora/ seu Zé Pelintra é o rei da boemia" e Paulina: "Paulina já vai/tristonha porque vai só/aonde é sua morada?/É na zona de Maceió", entre outros também possuem lírios de levante particulares.

e ressignificação de símbolos e metáforas (muitas delas clássicas da literatura da religião), que se convertem em imagens plenas de lirismo.

Obviamente, a observação desses dois eixos é uma escolha de direcionamento de leitura particular e informada pelas teorias às quais me afilio (Estudos Culturais, Estudos Literários e Estudos da Utopia). Embora outros conceitos tenham sido mobilizados, a performatividade e a cosmogênese se destacaram por serem os dois motores da criação mitopoética desta manifestação, por estarem engajados no universo da palavra, do discurso e por estarem associados, conforme explanarei mais aprofundadamente no próximo capítulo, à esfera do desejo, da utopia e da esperança.

Partindo da esfera do texto e analisando sua construção sem deixar de fora as nuances contextuais importantes para a análise, busquei evidenciar a poeticidade nesses lírios que por tanto tempo foram vistos apenas de forma documental pela crítica da literatura e da cultura. A importância dessas peças, enquanto texto que veicula crença, práticas tradicionais e elementos formativos da história e do caráter do povo nordestino, não está sendo questionada, até por sua nítida evidência. Mas, uma vez que tantos/as pesquisadores/as já se ocupam dessa salvaguarda documental, resolvi trilhar o caminho da interpretação literária, buscando compreender o *corpus* como monumento poético construído pelas vozes juremeiras. Um caminho pouco trilhado e marcado pelos rótulos atribuídos à literatura oral pela própria academia.

A cosmogênese envolve a utilização de símbolos, metáforas, personagens e enredos na construção textual de um mundo em que o tempo é circular e que se sustenta por outras premissas que não as do mundo “real”. Nesses sítios místicos, muitos símbolos e metáforas têm sido usados pelo discurso poético religioso por milênios para expressarem as características sagradas, numinosas e a de criação de suas divindades e dos mundos em que habitam. A luz, sol, lua, estrelas, portais, árvore, água, fogo, terra, animais psicopompos, pedras entre outros elementos naturais e sobrenaturais são mobilizados na criação de universos míticos e servem também de cenários a partir dos quais conhecemos seus habitantes. Embora não me caiba, enquanto pesquisadora de literatura, investigar prioritariamente as questões teológicas que giram em torno da mitologia juremeira, busquei, a partir da análise literária, esclarecer algumas das metáforas mais marcantes e recorrentes desse conjunto de mitos. Como deixar de mencionar as lindas metáforas – como a pedra-moura, o fundo do mar, a flor que desliza serena para dentro do gongá, o cruzeiro de luz, o mourão, o ás do baralho, a lagoa que não seca – e a força da voz lírica dos mestres e mestras que dançam e curam com suas singularidades emanando através do som que vibra materializando a ciência de gerações? Nessa poética em que se pode acompanhar agir sendo feito fonema após fonema, escrevendo no ar as metáforas da fé; desenhando nas mentes dos/das interlocutores/as belas imagens como a do bailado das árvores com o espírito

presente no lírio 5: “Sou duro e sou feioso/, como um rochedo no mar/eu tenho umas belas vizinhas/ que é pra comigo bailar/ uma é a Jurema/a outra é o Vajucá/a outra são os encantos/que é para comigo bailar”.

Aqui abro parênteses para desenvolver uma curta análise sobre a figura da *árvore*, pois essa é, talvez, a imagem mais significativa e o símbolo que melhor se coaduna com o conjunto de práticas e crenças da Jurema sagrada. Não faria sentido algum levar a cabo essa dissertação sem ter analisado esse símbolo tão imprescindível para a teologia, a estética, a prática dessa manifestação religiosa. No decorrer da pesquisa observei que a jurema, (v)ajucá, a emburana e outras dezenove espécies vegetais aparecem nos cem lírios do recorte. Já havia observado que a Jurema como religião havia sido classificada (e não sem razão) como xenófila ou fitólatra por pesquisadores do campo da teologia e da etnografia.

A jurema árvore é não só o símbolo, deidade, bebida ritualística, portal místico e o nome desta religião, mas é sua própria razão de ser, pois toda a mitologia está fundada nesta figura. A esse ponto interessa recuperar da epígrafe do primeiro capítulo (página12), a ideia de mapa mutante de Deleuze e Guattari. O mapa mutante seria a busca, impulsionada pelo desejo, se encontra aqui na figura da árvore e do rizoma. A Jurema tem como centro do culto a árvore sagrada, mas para além disso, esse símbolo basilar se espraia em significados, muda conforme o contexto que lhe é imposto, se reconfigura, foge à definição. O símbolo árvore e a própria prática do culto da Jurema passaram, e passam constantemente, por rearranjos e adaptações que, embora estejam sempre ligados a um tronco, não se dão de maneira racionalizada, cartesiana. As profundas transformações, amálgamas, hibridismos que ocorrem na Jurema não são apenas sintomas das mudanças dos tempos, são a manifestação da natureza rizomática desse saber que se alastra. E pouco importa se essa ação parte de uma agenda consciente ou se ela é uma irrupção da força do desejo que se alastra e se materializa por meio das mudanças, pois “A questão é produzir inconsciente e, com ele, novos enunciados, outros desejos: o rizoma é esta produção de inconsciente mesmo” (Deleuze & Guattari, *Mil Platôs I*). Embora estejamos aqui tratando do tronco principal, a árvore como centro e referência, é importante sinalizar esse alastramento rizomático que renova e retoma práticas e atribui novos sentidos. Pois esse modo de agenciamento tem também profundas ligações com a palavra e com a poesia que rizomaticamente se espraia de sentidos na Jurema sagrada.

Retomando a discussão da metáfora *axis mundis*, para os dicionaristas Chevalier e Gheerbrant (1994, p. 84-85), “a Árvore do mundo é um sinônimo de eixo do mundo [. . .] Figura axial ela é naturalmente o caminho ascensional ao longo do qual transitam aqueles que passam do visível ao invisível”. A árvore é um símbolo rico e difundido no discurso religioso. A árvore da vida, a árvore do conhecimento, árvore

genealógica, *axis mundis*. Em seu movimento de surgir do subterrâneo, mostrar-se à superfície e estender-se para o céu, a árvore torna-se um símbolo de algo que atravessa as dimensões, ou seja, da transcendência, do trânsito e do intermédio. Através de seus estágios sinaliza as transformações vitais e espirituais a que todas/as estão submetidos/as por meio do ciclo da vida. É o pilar central do mundo. De acordo com Joseph Campbell:

A árvore da vida, isto é, o próprio universo, cresce nesse ponto. Está enraizada na escuridão e sustentada por ela; o pássaro dourado do sol está empoleirado em sua copa; uma fonte, poço inexaurível, borbulha a seus pés. Pode-se utilizar também a figura de uma montanha cósmica, com a cidade dos deuses, tal como um lírio de luz, no seu topo [...] (JOSEPH CAMPBELL, 1997, p.22).

No caso da mitologia juremeira não há apenas uma cidade, mas várias cidades. Cidades dos deuses, trunqueiros/as, caboclos/as e outras entidades espirituais, territórios acessíveis através da árvore que é portal e catalisador. É ao mesmo tempo, poção, porta, caminho e destino. Seus frutos são os conhecimentos, as ciências que permitem o trabalhar⁵⁹: predizer o futuro, realizar uma cura, resolver uma questão e acessar a esfera do divino. Na Jurema, a árvore assume uma importância da maior grandeza por simbolizar e por materializar todos esses aspectos da religião. Recebendo mesmo o *status* de pilar do mundo e do ser, servindo de sustentação, como ilustra o lírio 39: “segura eu, no mundo, segura eu/ sustenta eu, Jurema, sustenta eu”. A Jurema pode inclusive abalar o mundo – como vemos no lírio 85: “a Jurema deu estrondo/que o mundo inteiro estremeceu” –, tamanhos seus poderes e sua relevância para essa cosmogonia.

As entidades que chegam imantadas em ciência para trabalhar adquiriram seus conhecimentos nas cidades encantadas. Essa relação, entre aprender a trabalhar e os encantos, aparece recorrentemente. Algumas vezes ela está ligada ao modo de encantamento da entidade como no lírio 14 “mestre Carlos é bom mestre/ que aprendeu sem ensinar/ três dias passou caído/ no tronco do Juremá/ quando se levantou/ foi pronto para curar” e outras vezes, como no lírio 17, à firmeza que é fornecida pela própria cidade encantada “Oh Jurema encantada/ que nasce do frio chão/ dai-me força e ciência/ como deste a Salomão”.

⁵⁹ O trabalho/demanda está relacionado a essa prestação de serviços que é feita por meio da ciência. A palavra trabalhar aparece em vários lírios, mas, no lírio 97 se mostra de maneira mais didática: “Eu sou caboclo lá da tribo de jurema/ risco ponto e jogo a pamba /filho de umbanda vem trabalhar /caboclo saraputinga/que bebe água no coité/ mora na beira da praia/ joga flecha na ponta do pé”. A entidade vem da “tribo de Jurema” (cidade) para trabalhar dentro de estrutura ritualística que foi montada (riscar ponto, jogar pamba, beber água no coité) para este fim. Jogar flecha é sinônimo de mandar demanda, fazer trabalho, enviar uma energia para algo ou alguém, cuja finalidade pode ser benéfica ou não.

No entanto, a demonstração do verdadeiro domínio na ciência encantada é proposta pelos lírios como a capacidade de reversibilidade. Fazer é tão importante quanto saber desmanchar, como ilustrado pelo lírio 24: “A fumaça que ela passa/ ninguém sabe passar/ e catimbó que Joana faz/ ninguém sabe desmanchar”. Outro ponto importante é saber fazer a ciência sem revelar seus segredos, pois disso depende a eficácia do ritual, como podemos perceber através do lírio 47: “os trabalhos da Jurema/ todo mundo quer saber/é como segredo da abelha/trabalhar sem ninguém ver”; do lírio 80: “Ele atirou/ Ele atirou ninguém viu/ Seu Pena Branca é quem sabe/ Aonde a flecha caiu”; e do lírio 20: “sou eu Amélia, não dou meu saber, sou eu Amélia Mulher”. A expressão da reversibilidade e do saber velado vão ser traduzidas pela linguagem através de ambiguidades. Essa ambiguidade está fortemente associada ao não maniqueísmo do discurso religioso juremeiro. As entidades e as forças são direcionadas de acordo com a natureza do desejo ou necessidade de quem as invoca. Assim, os/as mestres/as trabalham “pelos dois lados”, como é o caso de Pilão Deitado e de Vajucá e a ciência pode ser utilizada para os propósitos que desejarem os/as adeptos/as como se explicita no lírio 47: “Jurema é ciência nobre/ Manacá nobreza pura/ Vajucá é um bom mestre/ tanto mata, quanto cura”. A provável explicação está na própria simbologia central da *axis mundis*, ela é o eixo que liga/conecta tudo. Promove o equilíbrio e o trânsito. Os dois lados são necessários: (100) “Com a direita eu ensemento/ E a esquerda é pra sustentar/ Mas se não fizer o que eu mando/ Eu dou e torno a tomar”⁶⁰. Enquanto um dá, o outro toma, se por um lado é necessário plantar, por outro é preciso colher. Tudo que se acaba, precisa de algo que surja para tomar seu lugar: (100) “A desgraça do pau seco/ É ver o verde florar/ O mato seco pega fogo/ Lá vai o verde a ramar”. O trânsito entre direita, esquerda, mudo sensível, mundo espiritual, palavra e ato é livre. A palavra viaja, dança, para expressar esse universo não dicotômico, onde os binarismos não são portas opostas, mas se encontram, se equivalem, se anulam, se desfazem e refazem em um sem-número de possibilidades que nos atingem por meio da voz e da expressão, da palavra.

A palavra na mitopoética juremeira é performativa. O dizer é encenação que se apresenta como ação. A palavra não tem o *status* de signo que apenas simboliza algo, aqui o símbolo é esse algo. A palavra tem força de ação; a sentença, de apotegma. Dizer é fazer. A performatividade da linguagem nesse universo mítico é o elemento que intermedia a negociação entre os valores religiosos (simbólico) e estéticos (da linguagem), resultando em recursos discursivos estratégicos do modo oral no qual esses poemas estão inscritos e que são características muito particulares desse tipo de registro. Essa relação entre símbolo, a coisa em si e a linguagem que a representa

⁶⁰ O neologismo sementar, dentro do contexto, adquire significado muito particular, pois em certos rituais de Jurema, o/a discípulo/a recebe sementes da planta que se alojam em seu tecido subcutâneo. Diz-se, então, que tal pessoa foi (a)juremada. Semear, portanto, poderia levar ao entendimento errôneo de que o mestre em questão estava plantando no solo.

é de uma ordem indissociável, circular. Talvez, a maneira mais simples de explicar a particularidade da linguagem mitopoética em relação à linguagem poética de uma maneira mais geral é fazer distinção entre a função da palavra em cada uma. Enquanto na poética geral (de valoração marcadamente estética) a linguagem se apresenta como objeto, em que a palavra está sempre aludindo a essa imagem-referente outra, na mitopoética juremeira a palavra é a ação e, simultaneamente, o referente. Ela se cria e passa a existir no ato da performance, numa ciranda que engaja o sentido/ação em um jogo que é ao mesmo tempo funcional e estético. Como exemplo, poderia citar o lírio 39, em que os objetos referenciados são metáforas de características que revelam a identidade do mestre que ali se apresentará. Ao mesmo tempo em que são referentes de objetos concretos (pedra-mármora, pedra-moura, mourão), são metáforas para atributos abstratos (nobreza, profundidade, mediunidade, estabilidade) que são pistas para o enigma (mestre Salomão). Ao entrar no jogo da performance, esses sentidos se sobrepõem e se integram, as palavras e seus sentidos dançam conforme a música, cujo tom é dado pela voz que pronuncia, presentificando o discurso, atualizando e testemunhando sua existência, reavivando o mito na esfera ritualística criada em seu entorno. A ritualística sacraliza o espaço-tempo, a palavra abre o portal e vai buscar, através da fé e da arte, a ciência.

Os lírios contêm a (e estão contidos na) cosmogonia juremeira de uma maneira tal que enunciam o universo dos encantos, sendo dele porta-voz. A narrativa lírica se constrói nesse espaço mítico por meio do corpo-matéria humano, criando um espaço-tempo alternativo que procede da interação desse sistema bioespiritual: corpo/microcósmico/- Encantos/macrocósmico. Da ação imaginativa do humano sobre a natureza é que surge o *espaço mítico* que “é um construto intelectual, [que] satisfaz as necessidades psicológicas, além das intelectuais, obviamente; salva as aparências e explica os acontecimentos. É também uma resposta do sentimento e da imaginação às necessidades humanas fundamentais” (TUAN, 2013).

O fazer mitopoético da jurema é mediado pelo corpo, pela voz. O mito, em união com a poesia, situa a ação num tempo gnômico⁶¹, o tempo em que as coisas são. Um agora que é o sempre. Tal aspecto de perduratividade congela a ação que nunca se encerra: o tempo da mitopoesia é o tempo da beleza e da juventude do mundo. Da criação das coisas, para onde sempre se pode ir, visitar, num eterno e simultâneo refazer da coisa, do mundo e do ser. Por isso, a mitopoética juremeira está revestida de uma perduratividade. Assim como a poesia tende a se manter em funcionamento e conservar certos fundamentos (mas não de maneira estacionária). Yi-fu Tuan (*ibidem*) afirma que a “música e a dança libertam as pessoas das solicitações de uma vida

⁶¹ O presente gnômico ou omnitemporal ocorre (p. 104) “quando o momento de referência é ilimitado e, portanto, também o é o momento do acontecimento - é o presente utilizado para enunciar verdades que se pretendem eternas” (ABRAHÃO,)

útil dirigida por objetivos, permitindo-lhes viver brevemente num *espaço presêntico*⁶² ". Nessa afirmativa podemos reconhecer a perduratividade do tempo no espaço mítico como a estase que ao presentificar a poesia, a eterniza.

Em lírica viva, a poesia da Jurema é a soma de suas características mais idiossincráticas mais a capacidade de se reinventar perante às circunstâncias do mundo. Basta observarmos as grandes transformações desde a colonização, passando pela urbanização e pela convivência no mesmo espaço com outras religiões de matriz afro-indígena. Tais fatos apenas alteram a roupagem, mas aquela fonte de renovo de esperanças continua lá, sendo o motor interno das transformações para a perpetuação, mudança que garante também a preservação, mais uma indicação de que a própria constituição desta religião dissolve os binarismos num caldeirão sincrético, dialético e estético que ainda tem muito a mostrar.

⁶² mesmo que gnômico.

4 Para fechar o ponto, nas franjas do futuro, o mirante da utopia:

As relações entre Jurema e utopia apresentam-se organizadas em três níveis distintos: (1) na questão da mitopoética, geradora de narrativas fundantes de seres, objetos, mundos e que por isso, tendem a ser gnômicas que se situam num presente atemporal maravilhoso, o tempo do princípio, conferindo aos lírios/poemas analisados seu universo contextual particular, fundando premissas internas próprias que diferem e não necessariamente se relacionam como mundo do/a leitor/a ou interlocutor/a; (2) no processo de encantamento — que através de um arrebatamento do ser que habita agora esse lugar onde tempo e espaço não obedecem às convenções impostas pelo real imediato —, eterniza o ser como personagem mestre/mestra desse além místico colocando na estratégica e privilegiada posição do porvir. Como figura exemplar deste processo, apresento a narrativa mitopoética de Rei Sebastião que se converte num messias capaz de atender às demandas do povo⁶³. (3) na descrição/criação de lugares/cidades paradisíacos em que vivem as entidades que povoam o imaginário juremeiro. Esses *lugares místicos* (TUAN, 2013) constituem uma geografia sagrada dos ares que mistura beleza natural com o desejo de liberdade e se situam conforme apontado por Oliveira (2011) numa ruptura do tempo e do espaço que possibilita acontecimentos e conhecimentos fabulosos. A seguir, exploro essa interface da Jurema com a narrativa mítica fazendo uma rápida incursão por alguns conceitos que subjazem e se relacionam com essa narrativa. Inicialmente, esclareço a concepção de mito que informa esta pesquisa e apresento o conceito de mitopoética; a seguir, apresento algumas considerações a respeito das interfaces entre mito e poesia, mito e ucrônia e mito e linguagem, objetivando demonstrar que todas essas relações estão presentes e implicam na proximidade entre mito e utopia são dois dos elementos basilares na composição dos lírios e, conseqüentemente, na construção do objeto de que me ocupei nesta pesquisa.

4.1 O molde do mundo: a palavra e o mito

A palavra mito recebe significações múltiplas a depender do uso. Aqui, o uso

⁶³ Tratei deste tema mais detidamente, no capítulo 2, na seção em que abordo os encantados, mas pretendo retomar brevemente o assunto, com a finalidade de demonstrar sua imbricação com a utopia e a repercussão na mitopoesia da Jurema.

deste vocábulo refere-se exclusivamente à narrativa fundante sagrada. Não utilizo a acepção que liga mito a fantasia ou lenda. Primeiro, por que este estudo trata de um ideário religioso. Tal acepção poderia parecer uma forma de diminuir a crença das pessoas que professam fé nas religiões dos encantados. Em segundo lugar, porque as conjecturas levantadas pelo trabalho não passam pela questão da ficção, até porque a dicotomia ficção/realidade é o centro de vasta discussão e polêmica que não pode, a meu ver, ser resolvida de forma cabal. A própria história oficial não é senão uma perspectiva de determinado grupo, movido por determinados interesses, sobre fatos que se desenvolveram em certo tempo e lugar. Não há como se excluir seu caráter narrativo. Fato e ficção ao serem narrados por sujeitos e atravessados por ideologia, podem acabar não se distinguindo um do outro facilmente. Considero a linguagem mítica um acontecimento em si. A narrativa mítica inscreve, cria, materializa, fundindo palavra e coisa. Em se tratando do conceito de mito, entendo, junto com Eliade (ELIADE, 2013)) que

O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o fabuloso tempo do 'princípio'. Em outros termos o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir. Seja como uma realidade total, o Cosmos, ou apenas fragmento: 'uma ilha, uma espécie de vegetal, um comportamento humano, uma instituição'. É sempre, portanto, a narrativa de uma 'criação'; ele relata de que modo algo foi produzido e começou a 'ser' (p.11)

A narração desses encontros, figuras e lugares e do próprio surgimento dessa manifestação religiosa é parte da doutrina e da cosmovisão dessas manifestações religiosas. “Assim, a enunciação de uma construção de mundo, a expressão da cosmovisão do imaginário utiliza a poesia oral [e a narrativa] como elemento[s] ou meio[s] de materialização de seu repertório imagético, e conseqüentemente, de seu inventário mitopoético” (LEANDRO, 2015) , p.5). Através da voz que canta (ou conta), os mundos se encontram e os mitos se transfiguram em narrativas e/ou poesias. Contar, cantar e encantar tornam-se sinônimos, motores de um universo mítico cuja função é operar

uma realidade, sua finalidade é ter eficácia, produzindo um mundo pela narrativa. Por isso se sustenta de atemporalidade e universalidade. Sua geografia também é outra. [. . .]. Pode-se então falar em termos de uma coletividade mítica ou sociedade mítica em que as ações de seres sobrenaturais acontecem numa temporalidade e espacialidade não humanos. A mitopoética funde esses mundos para que o homem [ou a mulher] possa sentir-se parte de uma esfera numinosa, maior que ele e suas forças. (SILVA, 2010, p.48)

Portanto, o mito articula por meio da palavra o ideário religioso e constrói as (e é construído pelas) bases do mundo da encantaria e suas manifestações. A pala-

vra aproxima homens e mulheres do mundo dos encantos e dos encantados. Ata-os às suas práticas, explicando suas origens, reforçando suas regras, rememorando e celebrando sua sacralidade. Ao explorarem a localização encantada de seus reinos, os sujeitos reafirmam suas próprias identidades, contando para o mundo: nós sabemos quem somos. Ao mesmo tempo, através da palavra, a poesia inaugura um espaço alternativo híbrido de imaginação e fé e

como consequência desse lugar maravilhoso nasce a exploração de um tempo interior, em que narrar é rememorar um momento escolhido, que se presentifica. A força estrutural concentra-se, conseqüentemente, na repetição obcecada de um fluir frágil que se nega a perecer, relacionando-se com a natureza e com a intemporalidade, buscando o tempo e o espaço míticos. A supressão da cronologia, da estabilidade temporal, contesta a verdade de uma duração mortal e promove, imageticamente, o escapismo de uma vida atormentada que sonha em renascer em tempo infinito (TABAK, 2008) .

Aqui alguns elementos caros e conhecidos dos estudos de Utopia se desvelam com maior nitidez: a ucronia e o escapismo. A afirmação de que a supressão da cronologia tem motivações escapistas, de Fani Tabak, possibilita abrir a discussão acerca da questão do escapismo nessas manifestações e da importância desse conceito para os Estudos da utopia. Compreendendo junto a Ruth Levitas, que uma das funções da utopia é a compensação, intimamente ligada ao desejo como forma de aspiração utópica mais subjetiva e pessoal, diferenciando-se da *esperança* (postulada principalmente por Ernst Bloch em *O princípio Esperança*). O desejo, na leitura revisionista de Levitas dos conceitos de outros teóricos da utopia, é propulsor de impulsos localizados e subjetivos que respondem muito mais à falta do que, necessariamente, às transformações das condições geradoras dessas faltas. Em outras palavras, enquanto a esperança impulsiona mudanças e reflexões mais reformistas da sociedade e das condições de vida concreta das pessoas, o desejo reverbera em pequenas compensações pelas privações sofridas que tendem a não reverberar na mudança do quadro geral. Assim, o escapismo estaria ligado muito mais ao desejo compensatório, do que à esperança transformadora. No entanto, longe de ser tão facilmente definível a diferença entre o desejo e a esperança e entre as funções e efeitos de cada um é tema de debate infidável entre os utopianistas, conforme apontado pela própria Levitas. Esperança e desejo são categorias interligadas, pois o ser humano individuo habita as conveções e o espírito da sociedade de seu tempo. Uma manifestação informa e impulsiona a outra⁶⁴. Além disso, o escape tem uma função restauradora e mantenedora da sanidade e do

⁶⁴ “Está implícito no argumento de Bloch que até mesmo a mais compensatórias das fantasias utópicas tem alguma função crítica, uma vez que articula o senso de que o presente é insatisfatório” (LEVITAS, 2001, p.29). Sinalizo que todas as citações deste artigo utilizadas ensta dissertação foram retiradas da tradução efetuada pelas pesquisadoras Nayara Macena Gomes e Gabriela Lins.

bem estar que estão na base da própria criação artística. É possível que a criação de mundos ficcionais atenda também a este objetivo e função: oferecer ao intelecto e ao desejo humano paragens mais amenas em que possa se recuperar das asperezas do real imediato. Mas, se o escapismo é capaz de propor e imaginar outros lugares (e não lugares), a crítica dessas manifestações da criatividade (que é outra função da utopia proposta por Levitas), pode fornecer subsídios para a terceira e mais importante função da utopia: a mudança. Nas próprias palavras da autora (LEVITAS, 2001) :

A função mais forte da utopia, a pretensão de ser importante, em vez de uma questão de fascínio esotérico e encanto, constitui sua capacidade de inspirar a busca por um mundo transformado, a fim de incorporar esperança em vez de simplesmente incorporar o desejar. (p.21)

Ocorre que, no caso da mitopoética juremeira, a criação desse outro lugar exerce diversas funções e, aparentemente, causa diversos efeitos sobre o real imediato. Longe de ser apenas uma paragem imaginária escapista, os encantos são lugares que emanam forças curativas, resoluções práticas e proporcionam a informação e o acesso ao conhecimento (ciência que auxiliam na reflexão da constituição da comunidade e de seus problemas, engajando os/as religiosos/as na mudança do próprio cotidiano. As cidades de Jurema funcionam, assim, como enclaves utópicos, que conciliam, ao mesmo tempo, o atendimento à demanda do desejo escapista bucólico por paraísos naturais e funcionam como motores da esperança que impulsiona mudanças tanto no culto em si, como na sociedade que o cultua.

Enquanto lugar espiritual veiculado pela linguagem é compensatório, mas é crítico ao promover interações interventivas entre esse lugar espiritual e a realidade física dos/das crentes e, finalmente, promove a mudança, tanto através de intervenções diretas localizadas (curas, aconselhamentos), quanto ao ampliar a consciência reflexiva por meio da crítica proposta à sociedade vigente.

No universo mitopoético juremeiro, há uma convergência entre utopia e ucronia⁶⁵ para a criação de uma representação de *bom lugar* que é comum na tradição utópica. Uma vez que esse lugar espiritual se apresenta numa ruptura temporal que se constitui num tempo maravilhoso. O tempo (ou a intemporalidade) e lugar que se conjugam e se projetam pela linguagem e pela imaginação nos domínios da criação artística. Compreendo, ainda junto a Fani Tabak, que

⁶⁵ Neologismo criado em 1876 por Charles Renouvier, para nomear seu romance *Uchronie (L'Utopie dans l'histoire)*. Em um trocadilho evidente com *Utopia*, *Ucronia* – de origem grega (u-cronos) – aponta para o significado literal de não-temporal. O subgênero que esta palavra designa tem forte ligação com a ficção científica especulativa, mas não se resume somente a ela. Trata-se de um tempo sem datação definida ou fora do calendário histórico, muitas vezes referindo-se a um passado mítico, a ucronia favorece, por isso mesmo, uma crítica do presente histórico.

Assim como a poesia, o mito inscreve o seu discurso na própria realização da mensagem, o que o torna portador do caráter simbólico da experiência. Dessa maneira, o conhecimento passa por uma modalidade de expressão que se adapta continuamente. Nesse sentido, encontra-se o mito como um veículo comunicativo da poesia, como um lugar privilegiado onde ela se estabelece. (*ibidem*, p. 5)

Depreendo da reflexão de Tabak que a poesia e mito se unem na discursivização simbólica da experiência e se perfazem na própria realização da mensagem, ou seja, encontram seu fim em si mesmos. Ambos, necessitam para se realizar a contento de uma linguagem que se renove e retorne a si continuamente, uma linguagem menos referencial e mais metaficcional, por assim dizer. Assim, a mitopoética é um fenômeno discursivo, metalinguístico e metaficcional que provem da união de mito e poesia e que cria, simultaneamente, todo um universo ficcional e a linguagem que o veicula. A palavra é o elemento fundante desse mundo, é o motor que move mito e poesia.

Outra maneira de pensar a associação entre mito e poesia é analisá-los a partir de suas origens, pois, de acordo com Horta (1990, p. 19) “ambos — procedem da mesma necessidade espiritual, psicológica, de recriar, estética e emocionalmente, a realidade exterior ao homem”. Assim, poesia, mito e utopia se entrelaçam no projeto de propor a criação de novas paisagens espirituais e “de novos paradigmas míticos, confrontando personagens marginais da vida moderna e os mitos heroicos mais antigos” (TABAK, 2008, P. 7) na busca pelo poder de maravilhar e pela conexão entre sagrado e profano no contexto da contemporaneidade. Tal afirmação contempla a mitopoética juremeira de forma exemplar, pois, uma das mais marcantes características desse imaginário mítico é a incorporação e a mistura de elementos provenientes de diversas etnias e tempos. Numa narrativa que conjuga, por exemplo, rei Sebastião com Malunguinho, boiadeiro e a princesa turca, etc.

Jarbas Medeiros, por sua vez, irá argumentar, segundo o critério funcional, que a vizinhança entre mito e utopia, se dá porque “ambos organizam o imaginário social a partir dos fatos históricos, carregando-os de crenças, esperanças e emoções, independente da sua verdade histórica. São poderosas realizações imaginárias dos desejos” (MEDEIROS, 2004). Em outras palavras a função da mitopoesia é narrar e refazer a história, pela perspectiva dos sujeitos, carregando em seu discurso suas aspirações, esperanças e utopias.

A proposição de Ítalo Calvino⁶⁶, de que o mito é constituído por uma força centrífuga organizadora, que “vive de palavra, mas também de silêncio”, é de certa forma, bastante sintetizadora das que discuti anteriormente. Para ele, um mito faz

⁶⁶ Cf. CALVINO, 1977, p.77

sentir sua presença na narrativa profana, nas palavras quotidianas e “é um vácuo de linguagem que aspira as palavras no seu turbilhão e dá forma à fábula”. Daí a associação entre sagrado e profano. Palavra e silêncio, mito e poesia que dá coesão a expressão deste imaginário mitopoético.

Defendo, então, que a expressão mitopoética reveste-se de um caráter utópico, por excelência, uma vez que reúne em si a potência de extrapolar os limites da temporalidade e da espacialidade, fundando universos inteiros, por meio da construção imaginativa e criativa que lhe permitem a lírica e o mito. Esses universos mitopoéticos constituem, no caso da Jurema, um cenário paradisíaco — ocupando um lugar de sentido no *espaço mítico* — depositário do excedente utópico de toda uma comunidade religiosa. As narrativas da fé são construídas pela linguagem e por seus artifícios. O mito é capaz de veicular o desejo, de construir textualmente a utopia e de conter e contar, por meio da poesia, a tradição e a sabedoria inerentes a essa manifestação religiosa genuinamente brasileira que tem muito a dizer sobre a identidade e os anseios do brasileiro do Norte-Nordeste. Na Jurema, a palavra é o poder de fazer e refazer a si mesma ciclicamente pela voz. Partindo da condição de mitopoesia, as cidades de jurema se assentam na geografia espiritual utópica por meio da palavra ritualística que é ao mesmo tempo, poética e profética. Tal tendência milenarista está inscrita nos lírios por meio da figura do messiânico rei Sebastião (e de outros membros da realeza) e configura-se como outro ponto de convergência entre utopia e o imaginário poético juremeiro, conforme demonstrado por meio das análises do capítulo 3.

Muitas narrativas de figuras de realeza nas religiões de encantaria apresentam trajetória semelhante, entrando para o panteão sincrético pela mesma via que rei Sebastião, o encantamento ou encobrimento, como é referido nas pesquisas sobre sebastianismo. Um sem número de reis, príncipes, princesas e outros integrantes da nobreza surgiram povoando as manifestações religiosas da encantaria e também o imaginário popular. São entidades que se irmanam e confraternizam, que dançam, curam, aconselham. São reis a serviço dos súditos e de suas demandas. Certamente uma situação bastante peculiar em que o desejo do povo se realiza através de seus representantes e não o contrário. Para certa parcela do povo, aquela inaudita e ignorada, essa é, talvez, a mais viva aspiração utópica, adquirir voz por um representante justo, heroico e enviado pelo poder divino. Nesse sentido, o rei personifica, de certa maneira, a utopia e impulsiona o sonhar daqueles que acreditam em sua existência. Ainda que esta esperança jamais se coloque dentro de um horizonte de possibilidades concretas, ela existe como certeza da necessidade e do desejo de se projetar para outras paragens mais amenas e, em última instância, ela se apresenta sob a forma de uma utopia para possibilitar aquele proposito de que nos fala Marc Àuge⁶⁷, “não para realizá-la, mas

⁶⁷ Cf. ÀUGE, 2010

para tê-la conosco e nos dar assim meios de reinventar o cotidiano”. O que não é pouco.

Portanto, a figura de rei Sebastião (e de outros encantados com trajetórias semelhantes como Sumé e o sultão Toy Dar Saalam) traz consigo o iminente, aquilo que está por vir, não como uma possibilidade, mas como uma certeza, *uma esperança objetiva* que move os crentes e permeia a narrativa mítica. Sua função é utópica e sempre iminente, sua aplicabilidade nunca passa, está sempre transcendendo as épocas e os espaços, pois, de acordo com Ernst Bloch:

a função utópica é a única transcendente que restou, e a única que é digna de permanecer: uma função transcendente sem transcendência. Seu esteio e correlato é o processo que ainda não resultou no seu conteúdo mais imanente, o qual está sempre a caminho de se realizar – logo, o qual existe, ele próprio, em esperança e em intuição objetiva do que-ainda-não-veio-a-ser como de algo que ainda-não-se-tornou-bom. (BLOCH, 2005, p.144)

Além disso, é preciso considerar que a experiência do rei encantado que transcende territórios e séculos, não é só figurativa da transcendência pelo seu *vir-a-ser*, mas também porque a permanente projeção do homem/rei no tempo é uma vitória contra a própria morte que seria o fim de qualquer possibilidade utópica. Contrastando com a promessa utópica da volta de Jesus e do retorno ao paraíso cristão, temos que a utopia da encantaria é, para usar os termos de Bloch, sempre o *novum*. Enquanto no cristianismo, o fim (*ultimum*) remete sempre ao início (*primum*). A figura de Dom Sebastião tem vivido num presente-futuro contínuo, um tempo que é, está sendo e estará sendo, enquanto existir alguém que conte/cante sua história e reitere sua promessa. Um tempo sempre projetado, esperado e perseguido que impulsiona as ações, por meio da esperança do povo em sua figura, num território além que encobre o homem, enganando a morte. Rei Sebastião habita, na encantaria, um espaço-tempo que é (e está sendo) em relação a nós, ao nosso espaço-tempo terreno, pois ao compor o panteão da encantaria, passa a atuar como entidade, cujo poder de atuação é voltado para as necessidades populares, colocando-se sempre no presente histórico de seus devotos. De certo modo, estando nessa dimensão mágica que são os encantos, é como se o rei tivesse sido enviado pelo povo para as franjas do futuro, para explorar o lá adiante. Da posição de vanguarda, de onde pode ver o que *ainda-não-é*, ele está apto a atuar (a qualquer tempo e quando for mais necessário) por quem nele deposita sua esperança.

4.2 Utopia, porto dos mundos.

O pensamento utópico tem sido o viés utilizado para analisar em diversos tipos e gêneros textuais aquilo que Bloch convencionou chamar *o impulso utópico* e que é a presença, na construção discursiva, formal e imagética de um bom lugar, um *topos* que seja, ao menos, melhor do que este em que nos encontramos. No caso das religiões de encantaria, esses bons lugares são dimensões espaço-temporais do universo espiritual, são as Cidades, reinos ou encantos.

A literatura denota em formas e motivações artísticas que se caracterizam por sua expressão de um melhor horizonte, outra perspectiva, contrapondo-se, geralmente, à realidade com o termo utopia — conhecidamente associado a essas manifestações. O vocábulo torna-se conhecido em (1516), quando Sir Thomas More nomeou seu romance político com esse neologismo, partindo de um jogo linguístico sagaz (o bom/não lugar) que abre as possibilidades de se pensar o conceito de utopia e problematizar a escrita desses bons lugares criados ou veiculados pela linguagem.

Apesar de não existir, senão como metáfora, a utopia de More nos leva a penetrar nos territórios da imaginação e divisar uma ilha remota que funciona como ponte entre nossa necessidade de imaginar um mundo melhor e nossa capacidade de reconhecer as lacunas do nosso próprio real imediato. Ao nos permitir transitar entre real e imaginário, tal objeto literário, afetando-nos o pensamento filosófico que é propulsor de mudanças tanto estéticas, quanto políticas. A utopia (exercício criativo, projeção da imaginação) ao afetar nossa maneira de pensar o mundo, afeta o próprio mundo, através das nossas ações. A utopia, dessa maneira é e está na construção da poética, em suas reverberações e na própria fruição dessa lírica. O carácter utópico da mitopoética juremeira é ainda mais fortemente acentuado pela relação com o mito e com a espiritualidade. A esse respeito, Frederic Jameson postula que as figuras primordiais inspiram o movimento para frente e a própria representação desse processo está imbuída em potencial utópico:

(...) assim, pouco a pouco, para onde quer que olhemos, tudo no mundo torna-se uma versão de certa figura primordial, uma manifestação daquele movimento em direção ao futuro e à identidade derradeira com um mundo transfigurado que é a Utopia, cuja presença vital, por trás de qualquer distorção, sob qualquer nível de repressão, pode ser sempre detectada, não importa quão fragilmente, pelos instrumentos e dispositivos da esperança. (JAMESON, 1985, p.97)

Claudicélio Silva, pesquisador de literatura que estuda a mitopoética da encantaria maranhense (manifestação bastante similar a Jurema), especialmente nas

interfaces com os milenarismos sebastianistas, postula que:

é habitando a mobilidade dos seus ritos que o homem[e a mulher] consegue[m] congrega vários espaços em torno de seu sonho. Fora de si, habitando o outro mundo, sem sair dos seus espaços, o homem [e a mulher] realiza[m]-se no devir, pela poética da Encantaria. Através da *palavra proferida*, anuncia-se a instauração de um espaço que se fundamenta como uma construção *heterotópica* (2011, p. 5, grifos meus)

Primeiramente, destaco nessa citação a forte presença da oralidade como palavra mítica e fundante. A proposição de Silva dá conta de um movimento que conjuga o destino de uma busca espiritual e de um refúgio num *espaço mítico* (TUAN, 2013) para dentro da poética da Encantaria, uma ilha ou enclave utópico construído pelo imaginário religioso. Tal enclave é muito bem caracterizado por Silva como uma heterotopia. Apesar de o conceito de heterotopia de Foucault (2009) dizer respeito a lugares físicos/reais de interdição, essa nomenclatura foi apropriada pelos Estudos da utopia e tem sido amplamente utilizada para dar conta desses enclaves interditos, tanto no plano espiritual, como ficcional (no caso da Jurema no *espaço mítico* dos encantos). O conceito de heterotopia serve a tipificação do espaço mítico da Jurema como espaço interdito, espaço do outro (hetero-topia) que demarca o limite de acesso e, simultaneamente, situa esse espaço num outro lugar (outro plano) realçando sua existência como topos paralelo.

Por espaço mítico entendo aquele que se caracteriza pelo (1) “antropocentrismo, que (re)organiza as forças sociais e naturais, vinculando-as com localidades ou lugares significantes dentro do esquema espacial”; pela (2) cosmogonia como tentativa de compreensão do “universo através da classificação de seus elementos e sugerindo que existem influências mútuas entre eles”; pela (3) subjetivação ou individualização do espaço, como esforço para “atribuir personalidade ao espaço”, conseqüentemente transforma o espaço em *lugar*.

Na verdade, ao postular o *espaço mítico* para tratar das espacialidades calcadas no imaginário juremeiro, busco diferenciá-las do conceito já difundido de *não lugar*, pois, à medida que não podem ser mapeadas no real imediato, elas têm sua alegada existência situada em uma paisagem mítica/espiritual que difere daquelas em que se encontram categorizadas as utopias literárias comuns, como a de More, por exemplo, que de fato se colocam como franca confecção da imaginação.

Na Jurema os/as adeptos/as defendem a sua existência não ficcional no plano espiritual. Assim, as Cidades estariam localizadas num espaço-tempo paralelo ao nosso, enquanto os *topoi* da tradição literária não existiriam, a não ser enquanto metáforas. Não pretendo discutir essa questão, conforme já anunciado, uma vez que a construção do objeto dessa pesquisa dá conta apenas do fazer literário dos lírios. É importante

fazer essa ressalva para que fique claro que não se trata de colocar as Cidades no plano da invenção, no mesmo patamar de outras obras utópicas, contrariando assim crenças da espiritualidade. Trato de ficção apenas no tocante à poética juremeira que compreendo como objeto da literatura, como poesia oral.

Aliás, ao vincular às Cidades de Jurema o conceito de espaço mítico de Tuan, necessariamente, passo a assumir que, considerando a relação pessoal entre o/a leitor/a e o poema, entre o/a crente e seu local sagrado, esses espaços se configuram como *lugares*. Para Tuan o *lugar* é uma transformação sofrida pelo espaço, à medida que, a subjetividade e a atribuição de significados e sentidos próprios de certo indivíduo ou comunidade incidem sobre ele. Essa é mais uma aproximação entre a poesia, a utopia e o mito, pois um dos efeitos da poesia é aproximar o fato artístico de quem o aprecia, ao elidir a distância entre o sujeito e o objeto. Esse *lugar* espiritual — que Silva classificou como heterotópico no trecho anteriormente citado — é um enclave utópico do imaginário religioso.

As descrições das Cidades, carregadas de imagens bucólicas, fazem recuperar o sentido de *locus amoenus* a essas paragens místicas, especialmente se aproximarmos a lírica da Jurema e a música produzida pela personagem mítica Orfeu na poética de Ovídio, em que a lira, ao ser tocada, faz com que o bosque se encante e vá surgindo diante do/a leitor/a, criando um mundo de harmonia entre ser humano e natureza por meio da força mágica da música.

A idade de ouro associada à ideia de *locus amenus* é outra confluência entre a Jurema sagrada e a utopia⁶⁸. A construção das Cidades se configura como uma ucronia, cifrando a localização do paraíso num tempo indefinido, um tempo paralelo que abre portais para um espaço paralelo. Paradoxalmente, situado nessa não localização, está um mundo adiante, que sendo não rastreável é alcançável pela fé e poesia. Ainda que fuja à linha da história ou à agulha da bússola, esse mundo serve como molde, orientação e referencial para melhorar o real.

Esse universo sempre adiante não é uma simples espera, ou ideia, ou um desejo. Ele se aproxima daquilo que Bloch chamou de consciência antecipatória que “é aquela que pode influenciar o comportamento sob forma simbólica ou sublimada e ainda não é consciente. Está voltada, não para o passado esquecido ou reprimido no subconsciente, mas orientada para o novo, sob a perspectiva do futuro” (BLOCH, 2005, v1.p.23). É uma convicção fiada na lira de que neste mundo outro, grandes esforços estão sendo despendidos, alianças estão sendo construídas, conhecimentos

⁶⁸ “O mito da idade de ouro está presente em todos os lugares do mundo. Em geral, na variedade destes relatos, há alguns elementos sempre constantes, tanto os que se referem à mitologia cristã quanto à mitologia pagã. Em síntese, podemos dizer que a condição paradisíaca dessa mitologia se configura pela imortalidade, a liberdade total, a amizade entre o homem e a natureza, a felicidade plena, a colheita dos frutos da terra sem nenhum trabalho, etc.” (CAVALCANTI, 2012) , p.214).

estão sendo transmitidos para a eterna transformação do nosso espaço-tempo em algo melhor. Uma utopia fundamentada na confraternização que está sempre, camaleônica, em direção ao horizonte sem (ainda bem) jamais alcançá-lo, forjando um mundo que se desvela sempre na procura de si. Mais que isso, ela é o que constrói nesse processo, ela é tudo o que constrói enquanto ruma ao que deseja.

Últimas considerações

Quando decidi empreender essa jornada pela Jurema Sagrada, rumo às paragens da utopia e da mitopoética, não imaginei que a dissertação fosse se prolongar como acabou por acontecer. Mas, considerando que o objeto se mostra ainda novo para a área da literatura, estou convicta de que foi necessário alongar as estradas para percorrer um caminho seguro.

Aqui chegamos ao destino que sabemos não é nunca o ponto final. As chegadas não são definitivas, antes nos apresentam outros pontos de partida. Precisamente foi o que ocorreu no decorrer dessa pesquisa. As imbricações entre a Jurema, o mito, a poesia, a utopia e o sebastianismo eram inúmeras, maiores e mais aprofundadas do que eu havia calculado no início. De maneira que apesar de apresentar o que considero como algumas boas contribuições que assinalam as trilhas desse tema pelo bosque da literatura ainda há muito o que ser feito.

Um dos processos mais prazerosos na empresa desse texto foi o capítulo analítico em que pude mirar e investigar os expedientes poéticos desses lírios, reconhecendo o seu valor estético e ressaltando suas múltiplas significações tanto religiosas e mitológicas, quanto sociais. Artífices caprichosos trabalharam de maneira admirável a matéria da oralidade fiada por gerações para que hoje pudéssemos fruir desses lírios, conforme depõem as análises do capítulo 3. Esses homens e mulheres, ao longo do tempo, por meio da tradição souberam engastar no coração da poética juremeira lindas imagens, belos efeitos sonoros e profundos sentidos míticos. Mas, certamente, apenas trabalhei numa vereda que ainda precisa ser laborada até que se transforme em estrada. Antes de mim, Jorge Carvalho e Claudicélio Silva começaram o percurso, abrindo a possibilidade para outros e outras que viessem depois, e cá estamos. O estudo da mitopoética brasileira ainda tem muito a contribuir na iluminação das manifestações utópicas da literatura nacional. Para muitos, quando se fala em mitopoética um estudo de poemas da era helênica vem à mente. Essa ainda é uma área promissora e nova no estudo da cultura e da literatura do Brasil.

Aos poucos, novos esforços vão sendo empreendidos por uma rede de pesquisadores e pesquisadoras dos utopismos para iluminar também as configurações e redefinições desse campo no Brasil. Por meio da revisão e adaptação dos conceitos

de *não lugar*, heterotopias, ucronia e, especialmente, através da inserção do conceito de *espaço mítico* e de *lugar* de Yi-fi Tuan (2013), tencionei oferecer novos vieses de análise para esse objeto, no tocante aos estudos dos utopismos. As questões pertinentes aos milenarismos e sebastianismos que informaram a pesquisa, como também a relação entre cosmogênese e mitopoética e os conceitos de idade de ouro e *locus amoenos* também constituíram, através de uma leitura crítica dessas teorizações que se encontram no âmbito dos Estudos de Utopia.

Apresentei uma breve leitura revisionista também no tocante ao mito e sua relação com o sagrado, o poético e o jogo, visando melhor observar e analisar o *corpus* aqui reunido. Conjugado as contribuições de mitólogos, teóricos da literatura e cultura, observei a redefinição desse conceito em sua relação com o objeto, bem como as particularidades advindas da questão da oralidade que permeia o fazer mitopoético.

No entanto, gostaria de ressaltar o trabalho realizado de recolha e catalogação dos lírios, totalizando um número de cem peças que compõem a seção de apêndices dessa dissertação⁶⁹. Esse trabalho de transcrição e sistematização pode vir a ser bastante significativo para salvaguarda e reconhecimento desses lírios, que vem se tornando cada vez mais raros, mesmo em seus ambientes de circulação habitual. A beleza do lírio e o som da lira são, ao mesmo tempo, um convite e um lembrete. Um convite ao deleite causado pela apreciação estética das belas peças pelo momento de trégua desses tempos duros que temos vividos e um convite à promoção de um mundo melhor, através da promoção de um indivíduo mais completo, aquele que transcende culturas. A construção de um mundo melhor é uma jornada para qual a utopia é imprescindível, pois, nas palavra de Marc Augè:

Nós precisamos de utopia, não para realizá-la, mas para tê-la conosco e nos dar assim meios de reinventar o cotidiano. [...] É preciso sair de si, a sair do seu entorno, a compreender que é a exigência do universal que relativiza as culturas e não o inverso. É preciso sair do cerco culturalista e promover o indivíduo transcultural, aquele que adquirindo o interesse por todas as culturas do mundo, não se aliena em relação a nenhuma delas. É chegado o tempo da nova mobilidade planetária e de uma nova utopia da educação. Mas só estamos no começo dessa nova história que será longa e, como sempre, dolorosa.

Para fechar meu ponto, retorno à epígrafe desta dissertação, o poema-advinha que aprendi de viva voz, quando criança no colo de minha avó. Eu o escolhi com carinho engenhoso para ser a porta de entrada para esse trabalho, pois, sempre me aguçou a curiosidade e a imaginação. Esse desafio, quando lançado, faz a mente alçar

⁶⁹ Conforme apontado no início do trabalho, recolhi de fontes bibliográficas e de sites, blogs, canais de vídeos o material aqui veiculado. Alguns desses lírios transcrevi, outros apenas organizei e dei a devida uniformidade na escrita. Essa etapa do processo revelou uma imensidão de poemas/lírios. Tal conjunto suscita a possibilidade da continuidade das análises e teorizações aqui empreendidas.

voos. Cada qual que invente sua solução, já que o jogo da palavra permite. A casa no ar —, que para alguns é a imaginação, para outros é o conhecimento, a palavra — é para mim a própria poesia, objeto sinestésico, com gosto de sonho e ecos de utopia. (En)cerro, portanto, minha reflexão com aquela mesma chave da abertura, o ar. O ar que apresenta resistência ao som, mas é o veículo de propagação da voz, do canto e da poesia viva. Os encantos estão aqui. Começam, quando acabo minhas elucubrações.

Adeus, Candeinha, adeus

Adeus, que eu já me vou

No tombo do mar eu vim

No tombo do mar eu vou

DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DICIONÁRIO do Folclore Brasileiro. Global, São Paulo, 2002. 11 ed. ilustrada.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010. Tradução de Rogério Fernandes.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Perspectiva, Belo Horizonte, 2013. 6 ed. Tradução Pola Civelli.

ERICKSON, Glen.; ERICKSON, Sandra. Anatomia utópica: cânone & gênero. In: _____. *Fábulas da Iminência: ensaios sobre literatura e utopia*. Recife: Programa de pós-graduação em Letras, 2006. cap. 1, p. 15 – 32.

FERRETI, Mundicarmo. Encantados e Encantarias no Folclore brasileiro. 2008. Disponível em: <<http://www.gpmina.ufma.br/arquivos/Encantados%20e%20encantarias.pdf>>. Acesso em: 29/04/2017.

GARRIDO, RG.; SABINO, BD. Ayahuasca: entre o legal e o cultural. *Caderno Saúde, Ética e Justiça*, n. 14, 2009. Disponível em: <http://webcache.googleusercontent.com/search%3Fq%3Dcache%3Ahttp%3A//www2.fm.usp.br/gdc/docs/iof_97_ayahuasca-44-53.pdf%26gws_rd%3Dcr%26dcr%3D0%26ei%3DBbb8WfqcNsSwwATDm5fYDw>. Acesso em: 03/11/2017.

GODOY, Marcio Honoro de. O Desejado e o Encoberto: potências de movimento de um mito andarilho. *Revista da USP*, USP, São paulo, n. 82, p. 16 – 31, 2009.

GUINZBURG, Carlo. *Os andarilhos do bem: feitiçaria a cultos agrários nos séculos XVI e XVII*. Companhia das Letras, São paulo, 1988.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2012. Tradução João Paulo Monteiro.

JAMESON, Frederic. *Marxismo e Forma Teorias Dialéticas da literatura no século XX*. Hucitec, São Paulo, 1985.

JEAN CHEVALIER; ALAIN GHEERBRANT. Dicionário de Símbolos. In: _____. 1994. ed. [S.l.]. v. 28.

JOSEPH CAMPBELL. *O Herói de Mil faces*. 11. ed. Brasil: Pensamento, 1997. 416 p. tradução Adail Ubirajara Sobral.

LEANDRO, Analice. Ecos de utopia na Jurema: a mitopoética e o bom lugar na encantaria do Nordeste. In: ANAIS ELETRÔNICOS DO VI SENALIC, 2015, São Cristóvão. *Seminário Nacional de Literatura e Cultura*. São Cristóvão, 2015. Disponível em: <http://200.17.141.110/senalic/VI_senalic/textosVISENALIC/Analice_Leandro.pdf>. Acesso em: 03/11/17.

LEVITAS, Ruth. For Utopia: The (Limits of the) Utopian Function in Late Capitalist Societ. In: _____. *The Philosophy of Utopia*. Londres; Portland: Frank Class, 2001.

MEDEIROS, Jarbas. Elegia de Utopias e Mitos. *Caros amigos*, São Paulo, n. 84, 2004.

MOTA, Clarice.; BARROS, José. O complexo da Jurema: representações e drama social negro-indígena. In: _____. *As muitas faces da Jurema: de espécie botânica à divindade afro-indígena*. Recife: Bagaço, 2002.

MOTA, Clarice da. Os filhos da Jurema na floresta dos espíritos: ritual e cura entre dois grupos indígenas no nordeste brasileiro. Edufal, Maceió, 2007.

OLIVEIRA, Alexandre de. Teologia da Jurema. Existe alguma? In: ANAIS ELETRÔNICOS DO V COLÓQUIO DE HISTÓRIA “PERSPECTIVAS HISTÓRICAS: HISTORIOGRAFIA, PESQUISA E PATRIMÔNIO, 2011, Recife. *Colóquio de história*. Recife, 2011. Disponível em: <<<http://www.unicap.br/coloquiodehistoria/>>. Acesso em: 16/08/2015.

RAMOS, Arthur. O negro brasileiro: etnografia religiosa e psicanálise. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, scielo, v. 10, p. 729 – 744, 12 2007. ISSN 1415-4714. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scieloOrg/php/articleXML.php%3Flang%3Dpt%26pid%3DS1415-47142007000400015>>.

SALLES, Sandro. À sombra da Jurema encantada: mestres juremeiros na umbanda de Alhandra. Universitária, Recife, 2010.

SANGIRARDI, Ângelo. Os índios e as plantas alucinógenas. Alhambra, Rio de Janeiro, 1983.

SCALZITTI, Adriano. *CARTOGRAFIA: CONTRIBUIÇÕES À LEITURA E AO ENSINO DE MAPAS*. 2012. Dissertação (Programa de pós-graduação em educação) — Universidade Metodista de Piracicaba, Piracicaba. Disponível em: <https://www.unimep.br/phpg/bibdig/pdfs/docs/17092013_152407_adrianoscalzitti.pdf>. Acesso em: 03/11/2017.

SILVA, Claudicélio. *Ilha da Encantaria: O Rei Sebastião na poesia oral nutrindo imaginários*. 2010. 386 p. Tese (Ciência da Literatura) — Universidade Federal do Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.portaldepoeticasorais.com.br/site/textos/TESE%20ilha%20da%20encantaria.pdf>>. Acesso em: 27/07/2017.

SOUZA, André. “Saravá senhores mestres: exus e pombagiras na Jurema Nordestina”. In: ANAIS DO III COLÓQUIO NACIONAL DE HISTÓRIA CULTURAL E SENSIBILIDADES, 3., 2013, Caicó. *Universidade Federal do Rio Grande do Norte*. Caicó, 2013. Departamento de história. Disponível em: <http://cnhcs.com.br/trabalhos/anais_evento.pdf>. Acesso em: 16/10/15.

TABAK, Fani. A construção mítica nas narrativas poéticas. In: ANAIS DO XI CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC: TESSITURAS, INTERAÇÕES, CONVERGÊNCIAS, 2008, São paulo. *Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, interações, convergências*. departamento de literatura da usp. São paulo, 2008. Disponível em: <www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/.../FANI_TABAK.pdf>. Acesso em: 03/10/17.

TUAN, Yi-Fi. Espaço e lugar: A perspectiva da experiência. edUEL, Londrina, 2013.

VALENSI, Lucette. Fábulas da Memória: A batalha de Alcácer Quibir e o mito do sebastianismo. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1994.

VENOSA, Sílvio. Direito civil. Atlas, São paulo, 2016. 16 ed.

Referências

- A descoberta da Amazônia pelos turcos encantados. Arnaldo Campos. Belém: [s.n.], 2005. Tv Brasil. 55min. col.
- ABRAHÃO, Virgínia. O presente e o uso do presente. Disponível em: <<http://www.per%20iodicos.ufes.br/contextoslinguisticos/article/view/5096/3828>>. Acesso em: 02/11/2017.
- ANDERSON, Benedict. Comunidade imaginadas. Companhia das Letras, São paulo, 2008.
- ANDRADE, Mário de. Música de Feitiçaria no Brasil. Itatiaia, Belo Horizonte, 1983.
- ÀUGE, Marc. Por uma antropologia da modernidade. Edufal, Maceió, 2010.
- BAKHTIM, Mikhail. O autor e a personagem na atividade estética. In: _____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. Tradução Paulo Bezerra.
- BLOCH, Ernst. O princípio Esperança. EdUERJ/contraponto, Rio de Janeiro, v. 1, 2005. Tradução Nélio Schineider.
- BOSI, Alfredo. O ser e o tempo da poesia. Cultrix/USP, São paulo, 1977.
- CALVINO, Ítalo. A combinatória e o mito na arte da narrativa. In: _____. *Atualidade do Mito*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- CAMARGO, M. “Jurema (*Mimosa hostilis Benth*) e sua relação com os transe nos sistemas de crenças Afro-Brasileiras”. In: _____. *As muitas faces da jurema: de espécie botânica a divindade afroindígena*. Recife: Bagaço, 2002.
- CARNEIRO, Edison. Crioulos e ladinos: estudos sobre o negro do Brasil. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1964.
- CARVALHO, José Jorge de. A tradição mística afro-brasileira. *Religião e Sociedade*, Brasília, v. 12, n. 2, p. 93 – 122, 1997.
- CARVALHO, Marcus Joaquim M.. O quilombo de Malunguinho, rei das matas de Pernambuco. In: _____. *Liberdade por um fio: história dos quilombos no brasil*. São paulo: Companhia das Letras, 2005. João José Reis; Flávio Santos Gomes (orgs.).
- CASCUDO, Luís da Camara. *Meleagro*: pesquisa de catimbó e notas sobre magia branca no Brasil. Rio de Janeiro: Agir, 1978.
- CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro/RJ: Ediouro, 1999.
- CAVALCANTI, Luciano. Invenção de Orfeu, Jorge de Lima em busca da idade de ouro. *Revista Crítica Cultural*, Palhoça (SC), v. 7, n. 2, Jul/Dez 2012. Disponível em: <http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica-cultural/0702/070203.pdf%26gws_rd%3Dcr%26dcr%3D0%26ei%3DGrj8WcLYE4WOWgSDooe4Dg>. Acesso em: 03/11/2017.

ZUMTHOR, Paul. Performance, recepção, leitura. Cosac Naify, São paulo, 2007. 2 ed.

ZUMTHOR, Paul. Introdução a Poesia Oral. UFMG, Belo Horizonte, 2010. Tradução Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida.

Apêndices

Os lírios a seguir foram recolhidos, a partir de diversas fontes (bibliográficas e mídias eletrônicas), catalogados e selecionados, de acordo com o tema da pesquisa. A intenção, além de servir de “corpus” para a dissertação é que essas peças fossem documentadas para salvaguarda e, talvez, para continuidade de pesquisa. Fico feliz em ter conseguido catalogar um número significativo de textos e de poder dividi-los com pesquisadores/as interessados/as na poética juremeira.

Alguns desses lírios foram transcritos, a partir de cd’s, dvd’s ou vídeos veiculados por plataforma na “internet”. Quando esse foi o caso, procurei transcrever com máxima fidelidade possível, primando por preservar a prosódia e reproduzindo, inclusive, a variação linguística utilizada na performance. Optei por usar como título sempre o primeiro verso, já que Esses lírios estão publicados em mais de uma fonte sob nomes diferentes e logo abaixo do título, entre colchetes indico a que categoria (de acordo com as que elenquei no capítulo três da dissertação) filiei cada um deles. Espero que esse pequeno compêndio seja útil para futuras pesquisas e/ou para a simples apreciação do leitor/a.

1. No jardim das flores
[encerramento]
No jardim das flores
Onde “caboco” mora
Levantai [v]os “caboco” guerreiro
Vamos-nos embora
Eu bebo mel e vinho
Em qualquer lugar
Levantai [v]os “caboco” guerreiro
Para o juremar

2. Malunguinho é Reis de tribo
[Louvação]
Malunguinho é Reis de tribo
Malunguinho é Reis de pomar
Abre portas e janelas
Pra Malunguinho passar
Em cima daquela serra
Tem um cruzeiro assentado
É do Reis Sebastião
Que é dono deste reinado
Repete refrão
Em cima daquela serra
Tem um cruzeiro de ouro

É do reis Sebastião
Que é dono deste tesouro
Em cima daquela serra
Tem dois 'caboco' tomando água no coité
Olha o som do gaito mestre do reis dos Canindé
Abre, abre, Malunguinho,
vem abrir nossos caminhos
Abre, abre Malunguinho
Que estão cheios de espinhos

3. Meu viver é um tempo forte
[Louvação]
Meu viver é um tempo forte
Minha vida é trabalhar
Eu vou chamar mestre Junqueiro
Pra ele vir me ajudar

4. Maria Padilha de onde você vem?
[Louvação]
Maria Padilha de onde você vem?
Maria Padilha onde você mora?
Ela mora na Mina de ouro
Onde o galo canta
e as criança não chora'
Campos tão verdes
Correm águas cristalinas
E o cruzeiro de Paulina
Clareou esse gongar!

5. Eu sou duro e sou feioso
[Apresentação]
Eu sou duro e sou feioso
Sou como um rochedo no mar
Eu tenho umas belas vizinhas
Que é pra comigo bailar
Uma é a jurema
A outra é o Ajucá
A outra são os encantos
Que é pra comigo bailar
Eu me chamo Bernardino
Esse é meu nome natural
Sou eu vulgo escravo branco

Da estrela oriental

—
6. Sou eu, Sou eu!

[Apresentação]

Sou eu, Sou eu!

José quebra-pedra sou eu!

Eu dei um tombo na Jurema e o mundo veio!

Eu dei um tombo na Jurema e o mundo foi!

Ando no mundo e ninguém me pega

Cada fumaça que dou, vejo a queda

—
7. Belarmino, ó meu menino

[Abertura]

Belarmino, ó meu menino

Chaveiro de outro mundo

Vá buscar senhores mestres

Naquele porão tão fundo

Corre, corre, meu cavalo

Meu cavalo corredor

Vá buscar senhores mestres

Na Santa paz do senhor!

Corre, corre, meu cavalo!

Meu cavalo alazão!

Vai buscar senhores mestres

No reino de Salomão!

Corre, corre, meu cavalo!

Meu cavalo singular!

Vai buscar senhores mestres

No tronco do juremá!

—
8 . Existe no mar uma muralha

[Louvação]

Existe no mar uma muralha

Feliz de quem ela atravessar

É a muralha das donzelas

Que vive no Fundo do Mar

No Fundo do mar tem areia

Nas águas do mar tem ciência

Quem se vê perturbado no mundo

Que Deus lhe dê paciência

—
9. Na minha bengala mestre

[Apresentação]

A minha bengala mestra
Tem um cravo em brilhante
Nela está escrito
Mestre lagoa de Rancho
A minha lagoa não seca
Nem nunca há de secar
Minha lagoa só seca
Quando o meu mestre mandar
Sou mestre Junqueiro
venho de Lagoa de Rancho
juncando eu venho
juncando eu vou
Ô desembaraçando eu venho
Ô desembaraçando eu vou

10. Chico Braga não morreu

[Louvação]

Chico Braga não morreu,
vai dar parte ao delegado,
chama a polícia volante
pra prender Pilão Deitado!!!
Oi Pisa pisa Pilão
Pilão Deitado!!
Boa Noite pra quem é da noite
eu dou um bom dia pra quem é do dia!
A benção, meu Pai, a benção. . .
Pilão Deitado é o Rei da Boêmia
O meu pilão tem duas bocas
trabalha pelos dois lados
Nas horas das 'aflição'
Valei-me, meu pilão deitado!
Ol pisa, pisa no pilão, pilão deitado
Oi rebola o pilão, pilão deitado
Oi chuta o pilão, pilão deitado
Êta Pilão deitou ,
não deitou mas vai deitar
Ol pisa, pisa o pilão o pilão deitou.

11. Ô Zé, quando vim das Alagoas

[Louvação]

Ô Zé, quando vim das Alagoas

Toma cuida com o balanço da canoa!
Ô Zé, faça tudo que quiser,
Só não maltrate o coração desta Mulher!
Em Maceió estão fazendo uma igreja
Ai que beleza estão fazendo em Maceió
Ô Zé, faça tudo que quiser, ô Zé!
Só não maltrate o coração desta Mulher!

12. Ô! Juremê, Ô! Juremá!
[Licença]
Ô! Juremê, Ô! Juremá!
Sua folha caiu serena
Ô! Jurema
Dentro deste Gongá
Ô! Deus salve a Casa Santa
Onde Deus fez a morada
Onde mora o Cálix Santo
E a hóstia consagrada, ô! Jurema
Ô! Juremê, Ô! Jurema
Sua folha caiu serena
Dentro deste Gongá
Salve o sol e salve a lua
Salve Rei Sebastião
Salve a cabocla de pena
de arco e flecha na mão

13. A Lua lá no céu brilhou
[Louvação]
A Lua lá no céu brilhou
A Mata Virgem estremeceu
Por onde andam
os companheiros da Jurema
Que até agora não apareceu

14. Mestre Carlos é bom mestre
[Louvação]
Mestre Carlos é bom mestre
Que aprendeu sem se ensinar
Três dias passou caído no tronco do juremá
Quando ele se levantou foi pronto para curar

Amigo dai-me um cigarro
Que eu também sou fumador

A pontinha que eu trazia
Caiu na água e se molhou

Quem se for de aqui pra cima
Se achar um lenço é meu
Com um escrito na ponta
Carlos Gonçalo sou eu

Amigo dá-me uma bicada
Que eu também sou bebedor
Que a garrafa que eu trazia
Cai no chão e se quebrou

Carro não anda sem boi
E eu não ando sem beber
A força da roda grande
Faz a pequena moer

Eu não gosto de cachaça
E nem meu mano gosta dela
Eu bebo sete garrafas
E meu mano sete tigelas

Eu bebo sete garrafas. . . .

15. Comprei, paguei, tive pena

[Apresentação]

Comprei, paguei, tive pena
Foi na saída da fazenda
Que o meu garrote urrou
Não tenho nada com isso
A vida é um suplício
Feliz de quem Deus marcou

Do Pina à Boa Viagem
Um guarda quase me pega
Foi com uma fumaça contrária
Mandada por Quebra-Pedra

Sou eu, sou eu
Manuel Quebra-Pedra sou eu
Ando solto no mundo
E ninguém não me pega

Cada fumaça é um tombo e uma queda

16. Eu sou Coquinho Vermelho

[Apresentação]

Eu sou Coquinho Vermelho
Eu moro na beira da praia
E no lugar que eu arrei
Os catimbozeiros trabalham

Eu já firmei o meu ponto
Na mata do Cipoá
Meu nome é tira mendinga

E arrebenta patuá

Catimbozeiro medroso
Não tenha medo de nada
Só tenha medo da morte
E da Jurema sagrada

17. Oh me dai-me licença mestre

[Licença]

Oh me dai-me licença mestre
pra saudar a sua Jurema,
Que a Jurema e Pau Sagrado
que e raiz que Deus Ordena.

Dizem que a Jurema amarga,
para mim não há licor
Que a Jurema com os seus frutos
sempre nos alimentou
O Segredo da Jurema
todo mundo que saber
Feito segredo de abelha
trabalha sem ninguém saber
Oh Jurema encantada,
Nasce dá frio chão,
Dai-me força e ciência
como deste a Salomão...

18. Abre-te jurema, ô abre-te Ajucá

[Abertura]

Abre-te Jurema, ô abre-te Ajucá,
Abre essas cortinas, varanda ao luar,
Já vem chegando já,
o bom saber do outro mundo,
Para esse mundo, para esse mundo
É um rei , é um rei
Minha santa Clara,
meu são Roque de Armador,
Abro essa mesa
com a imagem do senhor
Abre-te campos saudosos
Deixa meu galo cantar
Canta o galo e brada o sino
Canta a sereia no mar.

19. Galo preto romanisco

[Apresentação]

Galo preto romanisco
Que cantou no meu terreiro

Cantou no pé da jurema meu Jesus
Lá no pé do seu cruzeiro
Quando eu baixo numa mesa
Eu baixo pra trabalhar
Venho dominar a mesa meus irmãos
Pra ninguém não dominar

20. Amélia deu um nó

[Apresentação]

Amélia deu um nó
Ninguém soube desatar
Amélia está na gira
Amélia vai girar. . .

Palmas! Três Palmas!
Três palmas de dendê!!

Na gira de mestra Amélia
Só entra quem tem saber. . .

Palmas! Três Palmas!
Três palmas de dendê!!

Cadê sua galinha preta
sua farofa de dendê. . .

Palmas! Três Palmas!
Três palmas de dendê!'

Tava na porta do cabaré,
os homens me chamaram pra beber,
sou eu Amélia, não dou meu saber,
sou eu Amélia Mulher.

Homem pequeno
na minha cama não dormia,
Servia de cafetão,
nas horas que eu queria.

Mulher sozinha
é mulher de opinião,
É mulher de muitos homens
mas só um no coração.

Eu vou dá uma,
vou da duas, vou dá três,
Se você me arretar,
eu dou quatro, cinco, seis.

Todo jardim tem que ter uma flor,
Onde tem paz, tem que ter amor.
Homem pra ser homem, tem que ter mulher,
Dai-me um cigarro quem quiser
Amélia chegou

21. Que campos tão verdes

[Apresentação]

Que campos tão verdes
O meu gado todo espalhado
Estou na mesa sou da jurema
Estou vaquejando o gado

Que campos tão verdes
Quebra Pedra me deu
Estou na mesa sou da jurema
Luziara na paz de Deus

Valei-me meu Deus! Valei-me!
Valei-me na minha dor!
Estou na mesa sou da jurema
Sou a mestra do amor. . . “

22. Quando Deus andou no mundo

[Apresentação]

Quando Deus andou no mundo
uma luz lhe acompanhou
e eu não sabia que era ela
a dona de meu amor

Ela foi passada com quinze anos
dentro da rua da Guia
eu vou lhe dizer seu nome
ela se chama Mestra Ritinha

Ela foi para sua mãe
uma filha querida e adorada
Mas por não ouvir os seus conselhos
levou sete pexeiradas

As amigas lhe chamavam
Pro caminho malícia
e no dia de seu enterro
só quem foi, foi a polícia

Mais quando vinha o cortejo
com aquele negro caixão
as despeitadas diziam
“descansei o meu coração!”

O dia do seu enterro
foi um dia de alegria
todos os homens choravam
todas mulheres sorriam

A Jurema quando nasce
a ciência ela já traz
eu só peço as filhas dela
que obedeçam aos seus pais

Me sustente o ponto e não deixa cair
que Ritinha chegou mas não é daqui!

Ritinha, Cadê o teu colar de ouro?

está no pé de Exu Caveira
Ritinha, já mandou buscar
E cadê o seu anel de pérola
mas cadê o seu anelão
o que Ritinha ganhou de um macho
na zona de Ribeirão.

A mestra Ritinha tem um bole-bole
a mestra Ritinha tem um bole-bole
Tem a cintura fina e as cadeiras moles.

São mourão que não bambeia
São mourão que não bambeia
as filhas de Ritinha são mourão que não bambeia!

ô Ritinha onde estais
que não ouve o meu chamado(bis)

Senhora mestra do outro mundo
do outro mundo e desse também(2x)
eu “tô” chamando a mestra Ritinha
nas horas de deus amém(2x)

Todo coqueiro abalava
todo coqueiro tremia
quando Ritinha chegava
pra dentro da rua da guia

23. Oxum chorou

[Louvação]

Oxum chorou
Oxum chorou
Quando soube da notícia
Que a Ritinha se passou

Oxum chorou
Oxum ainda chora
Quando soube da notícia
Que a Ritinha foi embora

Rosa amarela
Rosa amarela
Eu faço tudo nessa vida
Mais ele não fica com ela

melão, melão, sabiá
é de bananeira sabiá
a Ritinha é boa sabiá
mais e bandoleira sabiá!!

“Trancilim” de ouro
chuva fina não molha
mas se você não me quiser
o outro quer e você chora

Tá no campo

tá no mato
tá num homem
Ela é uma mulher

Mais ela é a Mestra Ritinha
É a falada mulher

O trem apitou na linha
O trem apitou na linha
Chegou a Ritinha da rua da guia

24. Quem é aquela moça bonita

[Apresentação]

Quem é aquela moça bonita
que veio lá do Juremá
Ela vem cortando os malefícios
de quem não soube mandar

Eu dei um nó na sua saia
eu dei um nó na sua vida
ô Dagmá tu és minha amiga
que veio lá do Juremá. . . “

Barrunfa, barrunfa eu vou barrunfar
E a cachaça está no copo
e a macumba eu vou virar
quem não souber do seu nome
quando quiser lhe chamar
Chame Joana Pé de Chita
ou Maria Dagmá. . .

Barrunfa, barrunfa eu já barrunfei
e a cachaça está na mata
e a macumba eu já virei
quem não souber do seu nome
quando quiser lhe chamar
chame Joana Pé de Chita
ou Maria Dagmá. . .

Ela é Joana Pé de Chita
ela é Maria Dagmá
Ô chama seus 'caboco'
e dá-lhes surra de matar
A fumaça que ela passa
ninguém sabe passar
e catimbó que Joana faz
ninguém sabe desmanchar

Semeou sua cabaça
e plantou sete sementes
Chegou Joana Pé de Chita
“pra” curar puta doente. . . “

25. Bate asa, canta o Galo

[Abertura]

Bate asa, canta o Galo

dizendo que Cristo nasceu
Cantam os Anjos nas Alturas
oh Rei Nuino
Gloria lá no céu se deu
Gloria lá no céu se deu
nas portas da Jurema
Abre a mesa e dei-me licença oh Santa Tereza
Para os Mestres trabalhar
Oh minha Santa Tereza
pelo amor ao meu Jesus
Abre a mesa e dei-me licença oh Santa Tereza
Pelo irmão João da Cruz
Por Deus te chamo
Por Deus eu mandei chamar
Todos os mestres na jurema
Oh! Rei Nuino para vir trabalhar
Por deus eu te chamo
Por deus eu mandei chamar
Zé Pelintra na Jurema
Oh Rei Nuino, pra vim trabalhar

26. A Jurema é um pau sagrado

[Firmeza]

A jurema é um pau sagrado
Onde Jesus descansou
Que dá força e “ciência”
Ao bom mestre curador

27. Fui pra mata, fui caçar

[Apresentação]

Fui pra mata, fui caçar
Atirei no que não vi
Acertei pass’o sagrado,
Era um Pitiguarí.

II

Mas, Tupã me perdoou
Hoje eu não caço mais
Me chamo Flecha Dourada,
Protetor dos animais.

28. Sou Princesa da Rosa Vermelha

[Apresentação]

I

Sou Princesa da Rosa Vermelha
Sou Princesa que venho ajudar
Sou Princesa dos campos de Anadir
O meu ponto venho afirmar

II

Vinde, vinde, vinde minhas irmãs
Vinde, vinde, vinde me ajudar
Eu sou a Princesa Elisa

O meu ponto venho afimar

29. Campos verdes, Campos verdes

[Louvação]

Campos verdes, Campos verdes

Campos verdes do Senhor

Vamos virar os contrários

Pra cima de quem Mandou

Com as forças da Jurema

De Jesus Nosso Senhor

30. Ôh, Jurema encantada!

[Licença]

Ôh, Jurema encantada!

Que nasceu em frio chão!

Daí-me força e ciência.

Como destes a Salomão!

Rei Salomão bem que dizia

A seus filhos juremados

Para entrar na jurema, mestre!

Tem que Ter muito cuidado!

Rei Salomão bem que dizia

A seus filhos juremeiros

Para entrar na Jurema, mestre!

Tem que pedir licença primeiro

Vamos salvar a Jurema, Mestre!

Vamos salvar Salomão

Vamos salvar a Jurema, Mestre!

Que é de nossa Obrigação.

Rei Salomão, Rei Salomão!

Arreia, Rial!

Rei Salomão do Juremá!

Arreia, Rial!

Eu vou chamar senhores Mestres!

Arreia, Rial!

Para com eles triunfar!

Arreia, Rial!

31. Eu venho de cidade em cidade

[Apresentação]

Eu venho de cidade em cidade,

Ouvindo a campa bater,

Com o poder do pai etreno

Meus trabalhos eu vou vencer
Auê, auê, ele é o mestre melhor do mundo,
Que vem da vila cabo é o primeiro sem segundo,
Olha o sol clareou, o sol clareou
O sol clareou na cidade da Jurema.

ô se balança o galho da Jurema
ô se balança galho por galho
Tome cuidado com a semente da jurema, ô meu mestre
ela é seca, se balança mais não cai.

32. Estrada de Belém

[Louvação]

Estrada de Belém,
caminhos de Maria,
Tava na mesa me perguntaram
discípulo cadê seu guia,
Meu guia tão bonito
foi Jesus que me deu
pra me defender dos males
com os poderes de Deus.

Meu pai mora la no alto
do alto eu vejo bem
do alto eu vejo quem passa
do alto eu vejo quem vem
venha meu irmao,
venha irmao meu
venha trabalhar na jurema,
venha trabalhar mais eu

33. Mestra Geraldina

[Apresentação]

Mestra Geraldina
Eu sou a mestra Geraldina
Eu sou Dona do mundo inteiro
Eu governo 7 cidades
Até o Rio de Janeiro

Sou filha da Paraíba
E criada no Maceió
Aonde eu faço os meus trabalhos
Não existe outro melhor

34. A Jurema é minha madrinha

[Licença]

A Jurema é minha madrinha
Jesus é meu protetor
A jurema é um pau sagrado onde
Jesus orou

Eu vou pedir aos bons mestres
pra me ensinar a trabalhar
Com a força da Jurema, Angico e Vajucá. . .

35. João Cuty é um caboclo
[Apresentação]
João Cuty é um caboclo
Que bebeu água na coité
Deus me livre, Deus me guarde
Da flechada de Canindé
Em cima daquela serra
Tem uma onça e um leão
Todos médiuns concentrados
Para receber manifestação
Arre arre arre arreia
Estou saudando todos caboclos meu pai
Da tribo do rei de Urubá
Meu rei de Urubá, meu rei de Urubá
Trabalha caboclo com o rei de Urubá

36. Lá no céu tem uma estrela que alumeia
[Louvação]
Lá no céu tem uma estrela que alumeia
que alumeia, que ilumina o mar
que alumeia, que clareia o oceano
que clareia o oceano, e toda a cidade dos ciganos.

Oh! Joana D'arc
oh! Virgem soberana.
Dá-lhe forças e mais poder
a Paulina dos ciganos.

Eu vou me embora pra zona,
pro cabaré de paulina.
Atrás do perfume dela
Do cheiro daquela menina.

37. Paulina é mulher catimbozeira
[Apresentação]
Paulina é mulher catimbozeira
Já bateu tanta macumba
Jogou no pé de palmeira

Paulina dá, Paulina toma
Paulina é mulher
é mulher da Zona!!!!

No lugar onde mora

sete machos se enforcou
Todos sete se enforcaram
por causa do seu amor

É da rede rasgada, é da rede rasgada. . . “

—
38. No rio de Jaboaão

[Apresentação]

No rio de Jaboaão
Onde Paulina se banhava
os homens que ali passavam faziam
Tum, tum, tum
E faziam
Tum, tum, tum. . .

tava sentada na mesa da jurema
tava sentada balançando o maracá
e foi nessa hora q abalei jurema preta
mestra paulina de um tombo e venha cá

paulina já vai
tristonha porque vai só
paulina já vai
tristonha porque vai só
aonde é sua morada
é na zona de Maceió

minha almofada de renda
foi feita na encruzilhada
eu me chamo Paulina
mulher da rede rasgada.

Palmeira verde
Palmeira minha
Ela é Paulina
E aqui ele é rainha

—
39. Ele é o mestre da pedra mármore

[Licença]

Ele é o mestre da pedra mármore
Da pedra mouro-mourão Aqui vai passar um mestre
que adivinha adivinhão
Arruda branca é uma erva
Na cova de Salomão
Dai-me forças, ó meu deus
Dai-me ciência rei Salomão!
Salomão bem que dizia aos seus filhos juremeiros
Não se entra na jurema, sem pedir licença primeiro
Segura eu, no mundo, segura eu!
Sustenta eu, Juremá, sustenta eu!
Salomão, meu Salomão! (arrei, aree, arriá)

Salomão do juremá (arrei, aree, arriá)
Salomão, meu Salomão! (arrei, aree, arriá)
Salomão do vajucá (arrei, aree, arriá)
Salomão, meu Salomão! (arrei, aree, arriá)
Salomão do do fulorá (arrei, aree, arriá)

40. Oh meu cruzeiro de luz
[Firmeza]

O meu cruzeiro de luz
Vos que tens a luz suprema
Ilumina seus discípulos
Na ciência da Jurema

41. Ouvi um estrondo na serra
[Apresentação]

Ouvi um estrondo na serra
Na serra balanceou
Foi o mestre da jurema
Mané o maior que chegou
Sou eu Manoel Maior
da serra da Borborema
Contei o meu gado todo
Faltou-me a vaca açucena
Corre, corre meu cavalo!
Meu cavalo apressadinho!
Corre, corre, meu cavalo
Tira os estrepe' do caminho
Sou eu Manoel Maior,
que vocês ouviram falar
Tanto trabalho eu pra o bem
Também trabalho pra o mal
Sou eu Manoel Maior
da serra da Borborema
Contei o meu gado todo
Faltou-me a vaca açucena

42. Ê boiadeiro por aqui choveu!
[Louvação]

Ê boiadeiro por aqui choveu!
Choveu que abarrotou,
Foi tanta água que seu boi nadou!
Na minha boiada ainda me falta um boi

Me falta um ou me faltam dois
Na minha boiada me falta um boi
Ou me faltam dois ou três

—
43. E lá vem!

[Apresentação]

E lá vem

Lá no mato tem um boiadeiro

Ele é bonito e formoso com um raio de sol

Ê como vai camarada, eu vou indo

Eu vou aqui na pancada do sino

—
44. Boa noite, meus senhores!

[Apresentação]

Boa noite, meus senhores

Boa noite, venham cá!

Eu me chamo boiadeiro

Não nego meu naturá

Oi, lá nas matas,

lá na jurema!

É uma lei severa,

É uma lei sem pena!

Em cima do meu lajeiro

Eu bebi no capataço!

—
45. Ê boi! Ê boi! Ê boi!

Ê boi! Ê boi! Ê boi!

Eu vou buscar no laço

Eu perdi minha boiada

na virada do compasso

Eu fui boiadeiro,

eu fui sim senhor

Mas perdi todo meu dia

por causa de um grande amor

Ê boi! Ê boi! Ê boi!

Eu vou buscar no laço

Eu perdi minha boiada

na virada do compasso

—
46. De manhã cedo na capela bate o sino

[louvação]

De manhã cedo na capela bate o sino

Seu boiadeiro vem aqui para rezar
Trabalhador não tem noite,
Não tem hora
Galo cantou tá ponto pra trabalhar

47. Jurema é ciência nobre
[Louvação]
Jurema é ciência nobre
Manacá nobreza pura
Vajucá é um bom mestre
Tanto mata, quanto cura
No rio do são Francisco
Eu mergulhei fui ao porão
Fui buscar negro da costa
E bulir om toda nação
No rio de são Francisco
Eu mergulhei eu fui ao fundo
Fui aprender ciência
pra poder andar no mundo
Moça dá-me um gole d'água
da lagoa do capim!
Se essa lagoa secar,
moça, o que será de mim?
Minha mãe bem que me disse
que não quisesse aprender
Que os trabalhos da Jurema
só ficou pra se sofrer
Os trabalhos da Jurema
todo mundo quer saber
como o segredo da abelha
trabalhar sem ninguém ver
sou a caixa dos feitiços
que vocês 'viram falar
quem jogar comigo perde
não tem esse pra ganhar
Jurema é ciência nobre
Manacá nobreza pura
Vajucá é um bom mestre
Tanto mata, quanto cura

48. Jurema é um pau encantado
[Louvação]

Jurema é um pau encantado
É um pau de ciência que todos querem saber
Mas se você quer jurema, jurema
Eu dou jurema a você (2x)

49. A jurema é minha madrinha
[Firmeza]
A jurema é minha madrinha
Jesus é meu protetor
A jurema é um pau sagrado,
aonde Jesus orou
Eu vou pedir a meu mestre
pra me 'ensiná' trabalhar
Com a força da jurema,
do Angico e Ajucá

50. Dou adeus à Candeinha
[Despedida/levante]
Dou adeus à Candeinha
Que candeinha chegou! (2x)
Ela é filha de rei de mina
Neta de rei nagô
Adeus, candeinha, adeus!
Adeus que eu já me vou!
No tombo do mar eu vim,
no tombo do mar eu vou!
E o meu pai tá me chamando
Ê meu pai eu já vou
Um rico tão bom me chama
No tombo do mar, eu vou!
Adeus, candeinha, adeus!
Adeus que eu já me vou!
No tombo do mar eu vim,
no tombo do mar eu vou!

51. Eu venho da cidade dos mestres
[Louvação]
Eu venho da cidade dos mestres
Cidade que o mestre mandou
Deitou, mas não deitou!
Deita nego no pilão!
Meu pilão deitou!

Oi, trabalha, meu pilão!
Meu pilão deitou!
Treme terra meu pilão!
Meu pilão deitou!
Deitou, mas não deitou!
Ai, triunfa, meu pilão!
Meu pilão deitou!
Dá recado, meu pilão!
Meu pilão deitou!
Treme terra, meu pilão!
Meu pilão deitou!
Pilão deitado, meu pilão!
Meu pilão deitou!

—
52. Setenta anos eu passei no pé da Jurema
[Apresentação]
Setenta anos passei no pé da jurema
Mas eu não tenho pena de quem me faz o mal
Se eu me vingar boto fogo no rochedo
Meu cachimbo é meu segredo
Ninguém vai me derrubar
Eu vim de lá com a ordem do criador
Sou mestre, sou juremeiro
Na santa paz do senhor
Malunguinho na mata é rei
Malunguinho na mata ele é rei!

—
53. Firmei meu ponto na porteira do curral
[Apresentação]
Firmei meu ponto na porteira do curral
Joguei meu laço e peguei meu alazão
Gibão de couro e perfume da jurema
É na jurema que eu busco a proteção
É o boiadeiro, oi! É o boiadeiro!
É da Jurema, é da Jurema!
Boi êee, boi, êeee, boi!

—
54. Foi, foi oxalá
[Louvação]
Foi, foi oxalá
quem mandou eu pedir,
quem mandou implorar

Que as santas almas viessem me ajudar
Seu Tranca na encruza,
de joelho a gargalhada
Ó luar, ele é chefe da rua (ô luar)
Quem cometer as suas faltas,
peça perdão ao Tranca rua (ô luar)
Tem tanto sangue derramado,
derramado pelo chão (ô luar)
Quem cometer as suas faltas,
seu Tranca rua dá perdão

55. Vamos saudar a Jurema
[Licença]
Vamos saudar a Jurema
Que é de nossa obrigação
Vamos saudar senhores mestres na Jurema
Vamos saudar Salomão
Vamos saudar senhoras mestras na Jurema
Vamos saudar Salomão
Jurei perante a Jurema
Jurei e torno a jurar
Jesus Cristo me dê forças e ciências para trabalhar
Jurei, jurei, jurema para nunca fazer o mal (2x)
O galo cantou, cantou, cantou, em Jerusalém (2x)
Os anjos se alegam e a jurema vem.

56. Meu cavalo é branco e preto
[Abertura]
Meu cavalo é branco e preto
Não se cansa de correr (2x)
Quem anda no meu cavalo,
Se arrisca muito a morrer (2x)
Abre-te, mesa!
Abre-te, janela!
Abre a ciência e
Os bons mestres dentro dela
Abre-te, mesa!
Abre-te, janela!
Abre a jurema e
Os bons mestres dentro dela

57. Ô imburana erva cheirosa!

[Louvação]

Ô imburana erva cheirosa!

Do angico ao vajucá!

Tô, tô lá na Jurema

Tô, tô no juremá

Eu vou chamar senhores mestres para vir me ajudar

Tô, tô lá na Jurema,

Tô, tô no juremá!

Eu vou chamar Pedro Pelintra para vir me ajudar

Tô, tô lá na jurema,

Tô, tô no jurema!

Eu vou chamar Caldeirão sem fundo para vir me ajudar

Tô, tô lá na jurema,

Tô, tô no Juremá!

Eu vou chamar senhoras mestras para vir me ajudar

Tô, tô lá na jurema,

Tô, tô no juremá!

Eu vou chamar os boiadeiros para vir me ajudar

Tô, tô lá na jurema,

Tô, tô no juremá!

Eu vou chamar os caboclinhos para vir me ajudar

Tô, tô na jurema,

Tô, tô no juremá!

58. O juremeiro, oiê! Ô juremá!

[Firmeza]

O juremeiro, oiê! Ô juremá!

Cadê minha sandália,

minha samburá?

meu pintassilva,

minha cobra corá'?

a minha cobra caninana,

meu tamanduá?

Eu dei a volta na jurema

e torno a voltar!

Arriei, arrei, arriei cantô!

Arriei, arriei, arriei cantá!

Eu dei a volta na jurema,

Vi a estrela brilhar!

59. Ó Jurema, quem foi que te encantou?

[Firmeza]

Ó Jurema, quem foi que te encantou?

Foi a mão de Jesus Cristo
Quando nesse mundo andou
Pelo leite da Jurema pelo sol que vai raiar
Dai-me forças ó meu Deus
Deixa a Jurema trabalhar

60. Escrevi com meu sangue na areia
[Louvação]
Escrevi com meu sangue na areia
Ai que saudade da minha aldeia
Meu pombo preto bateu asas e voou
Salve a mestra Luziaria, protetora do amor.

61. Ô que cidade tão linda
[Louvação]
Ô que cidade tão linda
É aquela que eu estou avistando
É a cidade de Campos Verdes, Srs. Mestres
É a cidade de Tertuliano

E eu aviso aos Srs. Mestres
Que a minha cidade ela tem ciência
É de Panema, é de Panema
Tertuliano trabalhando na Jurema

E Ele me ordenou
para um dia eu trabalhar
Eis Tertuliano Srs. Mestres
Lá do Juremá

Olha lá Tertuliano
Os teus príncipes estão te chamando
Com os poderes de Jesus Cristo
Malefícios transportando

E o menino está chorando
na torrinha de Belém.
Cala a boca menino
Que o recado vem

62. É o vento que balança a folha, guiné
[Louvação]
É o vento que balança a folha, guiné
É o vento que balança a folha, guiné
É, é, é, pau guiné, é o vento que balança a folha

63. Quem foi que viu Zé Pelintra
[Louvação]

Quem foi que viu Zé Pelintra
Brincando neste salão
com a sua garrafa de pinga
E o seu charuto na mão

Dentro da Vila do Cabo
Ele foi primeiro sem segundo
Na boca de quem não presta
Zé Pelintra é vagabundo

Dentro da Vila do Cabo
Sete vendas se fechou
foi uma fumaça contrária
Que Zé Pelintra mandou

Sr. Doutor, Sr. Doutor, bravo senhor!
Zé Pelintra chegou, bravo senhor!
Mas se você não me queria, bravo senhor!
Para que me chamou, bravo senhor!

64. Quem foi que viu Zé Pilintra

[Apresentação]

Eu ouvi trupe de cavalos
Eu ouvi esporas tinir
Abre os rochedos de pedra
Prá Zé Vaqueiro sair

65. Eu dei um grito na serra

[Apresentação]

Eu dei um grito na serra
Que a terra estremeceu
Dentro da minha cidade
Só quem é mestre sou eu

Discípulo toma cuidada
Matéria toma sentido
Joga a cachaça no mundo
E deixa o resto comigo

Discípulo toma cuidado
Matéria toma juízo
Joga a fumaça no mundo
E deixa o resto comigo

Discípulo toma cuidado
Matéria tu olha lá
Quando a cabeça não pensa
O corpo é quem vai pagar

Eu vinha descendo a serra
Eu vinha correndo o mundo
Eu sou um mestre malvado
O meu nome é Vira-Mundo

66. Tapúia, minha Tapúia

[Louvação]

Tapúia, minha Tapúia
Tapúia de Canindé
Eu saudei a folha da Jurema
A minha flecha e o meu coité
Eu estava no meio das matas
Num tronco embolando mel
Quando eu vi estava cercado
De Tapúias de Canindé
Trabalha Tapúia mestra
Trabalha porque Deus quer
Trabalha minha Tapúia
Com a força dos Canindés
Salve o Rei Canindé eh eh eh
O que fazem com as mãos
Eu desmancho com os pés

—
67. Eu vejo o sol, eu vejo a lua

[Apresentação]

Eu vejo o sol, eu vejo a lua
Eu vejo o campo clarear
Sou eu Manuel Juremeiro
Caboclo velho do reino de Urubá
Com meu machado na mão
Eu vou cortar as folhas do Imbé
Dos inimigos e malfazejos
Eu corto as mãos, pescoço e pés
Valei-me Nossa Senhora
Valei-me meu São José
Dos Inimigos e malfazejos
Eu corto as mãos, pescoço e pés

—
68. Caiu uma Flecha na mata

[Louvação]

Caiu uma flecha na mata
Veio o sereno e molhou
E depois e depois veio o sol e secou
E a mata abriu-se em flor
Mas caiu. . .

—
69. Eu pisei em ponta de rama

[Louvação]

Eu pisei em ponta de rama
Senti cheiro de açucena
Minha gente se prepare
Que já chegou Iracema
Iracema quando chega
De contente vem sorrindo
E os portões que estão fechados
Iracema vem abrindo
Ó Jurema, Ó Jurema
Bonita é a flechada
da Cabocla Iracema

70. Ó que cidade tão linda
[Firmeza]
Ó que cidade tão linda
É a cidade do Rei Salomão
Bem no centro daquela cidade
Existe um bom mestre caído no chão
Meu Salomão, Salomão, Salomão,
Me levante este mestre caído no chão

71. Foi na matriz de Belém
[Apresentação]
Foi na matriz de Belém
No altar da Conceição
Defumando estes filhos
Com os poderes da Santíssima Trindade
Ó meu bom Jesus,
ele queira me guiar
Pois na matriz de Belém
tem um Pai 'celestiá'
Eu rompo matas e brenhas
nas varandas do Juremá
Eu me chamo é Zé Prá Tudo!
E pra que mandou me chamar?
Naquele pau acima tem um rei
E corre o cipó mucunã.
Naquela galha a fora canta o pássaro.
É o rei cauã!
Canta rei, canta rei cauã!
Canta rei, canta rei cauã!

72. Dentro do meu peito
[Apresentação]
Dentro do meu peito eu trago
Sete palmeirões dourados
Eu sou pavão eu sou pavão
Eu sou um príncipe encantado

73. Pilão deitado foi preso
[Louvação]
Pilão deitado foi preso
Numa cadeira de aço
Cortaram a cabeça dele
E deixaram o corpo em pedaço

74. Sr. Vira-Mundo ele anda e desanda
[Louvação]
Sr. Vira-Mundo ele anda e desanda
Sr. Vira-mundo vem no tombo de girar
Sr. Vira-Mundo veio beber
Sr. Vira-Mundo veio fumar
Sr. Vira-Mundo veio beber
Para os contrários levar

75. Estava no meio da mata
[Louvação]
Estava no meio da mata
Quando ouvi uma cobra piar
Ela avisava a nós dois
O que ia se passar
Corte o pau machadeiro
Corte o pau bem devagar
Se não tiver bem cuidado
Um de nós dois vai ficar
Machado bravo corta
Machado bravo cortou

76. Na igreja do Juazeiro
[Apresentação]
Na igreja do Juazeiro
Tem vinte e cinco janelas
Em cada janela um cruzeiro
Em cada cruzeiro uma vela

Na igreja do Juazeiro
Tem três castelos encantados
Um é feio, o outro é bonito
E o outro é mal-assombrado
Eu vou lhe dizer meu nome
Para você não se enganar
Eu me chamo Pedro Pau
Não mando, eu levo prá lá
Eh marimbadê
Eh marimbadá

77. Eu bem que te avisei

[Apresentação]

Eu bem que te avisei
Para que não fizesse
Essa jogada comigo
Você jogou no valete
Eu joguei na dama
Amigo, meu camarada
Eu ainda sou
A Analice de fama

78. Sustenta o ponto, meu mestre

[Firmeza]

Sustenta o ponto meu mestre
Que é da Jurema não caí
Quando eu chamar você vem
E quando eu mandar você vai

79. Semente de maravilha

[Apresentação]

Semente de maravilha
Que eu tenho na cidade plantada
Sou eu a mestra Georgina
A filha de um rei coroadado
Campos verdes e águas claras
E muitas flores no meu jardim
São saberes e são ciências
São passados que pertencem a mim
Eu venho saudando a mesa mestra
Eu venho saudando os príncipes mestres
E os discípulos que nela estão

Mas eu vim pra cidade e eu não vim brincar
Eu vim pra cidade para trabalhar

80. El atirou

[Louvação]

Ele atirou
Ele atirou ninguém viu
Seu Pena Branca é quem sabe
Aonde a flecha caiu

81. Estrela d'alva é sua guia

[Louvação]

Estrela d'alva é sua guia
Ubirajara é caboclo valente
Ubirajara mora lá na mata
lá na grotta funda
lá no fim do mundo

82. Galo cantou na serra

[Louvação]

Galo cantou na serra
A mata estremeceu
Caboclo seu Pena Branca
Na cachoeira apareceu

Ele é caboclo guerreiro
que mora no rochedo
Somente cobra coral
conhece dele o segredo

Eu vi na margem do rio
em linda manhã serena
caboclo seu Pena Branca
firmando ponto na areia

83. Jurema deu um estrondo

[Louvação]

Jurema deu um estrondo
que toda a terra estremeceu!
Por onde anda os companheiros da Jurema
que até hoje não apareceu?

Jurema
ô juremê juremá
é uma cabocla de pena
filha de tupinambá
rainha das águas e areias
nunca atirou pra errar
é uma cabocla de pena

84. Seu irmão é Flor do Dia

[Louvação]

Seu irmão é Flor do Dia
Flor da Manhã e Pena Dourada
Ele é o Orvalho da Noite
Serenos da Madrugada
Mundera alumeia o mundo
Elena a imensidão
Papa ceia vem guiando
O chefe guerreiro
e o índio Jaguarão

85. Pedrinha miudinha

[louvação]

Pedrinha miudinha

Pedrinha de aruandaê

Lajeiro tão grande

Tão grande na aruandaê

o meu lajeiro é bem grande de pedrinha miúda

oi, de pedrinha miúda e pedrinha graúda (2x)

86. Fechou, fechou, fechou

[Encerramento]

Fechou, fechou, fechou

Fechou, deixa fechar

Com as chaves da Jurema

e as bênçãos de Oxalá.

Fechamos a nossa gira

Agradecemos de coração

Ao nosso Pai Oxalá

Por termos cumprido

A nossa missão.

87. Vou fechar minha Jurema

[Encerramento]

Vou fechar minha Jurema

Vou fechar meu Juremá

Com licença de Mamãe Oxum

E nosso Pai Oxalá

Já fechei minha Jurema

Já fechei meu Juremá

Com licença de Mamãe Oxum

E nosso Pai Oxalá

88. Adeus, Pomba Gira, adeus!

[Despedida/levante]

Adeus, Pomba Gira, adeus!

Encruzilhada chama e ela vai oló
E ela vai oló
Seu cavalo fica aqui
e ela vai numa gira só

89. Seu Sete Flecha vai embora
[Despedida/levante]
Seu Sete Flecha vai embora
Vai pra sua cidade, lá no juremá
Mas ele vai girar
Deixa um abraço forte
Chora com saudade
Mas ele vai girar
Adeus, adeus
Até o dia que ele voltar
Adeus, adeus
Até o dia que ele voltar

90. Uma rosa no jardim apareceu
[Despedida/levante]
Uma rosa no jardim apareceu,
apareceu no romper do aurora
A proteção de paulina não tem fim
adeus, meu povo, ela vai embora

91. Eu estava em cima da serra
[Apresentação]
Eu estava em cima da serra
Quando ouvi uma gaita tocar
Chamando Aricuri
Aricuri eu sou
Eu sou de Ipanema eu sou
Eu sou flechador

92. Jurema, minha Jurema!
[Abertura]
Jurema, minha Jurema!
Jesus mandou lhe chamar
Abra as portas e as ciência
para os mestre passar

93. Ó Jurema preta, senhora rainha!

[Abertura]

Ó Jurema preta, senhora rainha!
é dona da cidade
mas a chave é minha
tupereneguê, tupereneguá
Sou filho da Jurema e venho trabalhar
eu andei, eu andei, eu andei
eu andei, eu andei, vou andar
sete ano' eu andei foi em terra
outros sete eu andei foi no mar

—
94. Jurema, minha jurema

[Louvação]

Jurema, minha jurema
da rama eu quero uma flor!
Jurema, Jurema sagrada
aonde Jesus orou!
No tronco da jurema,
eu vi uma vi uma folha no chão.
Jurema, Jurema sagrada,
meu glorioso São Sebastião!

—
95. O uirapuru cantou na serra

[Louvação]

O uirapuru cantou na serra,
a mata silenciou,
foi quando tupinambá
na aldeia ele chegou.
Caboclo ta guerreando,
guerreando sem parar.
Protegendo os seus filhos
é o rei tupinambá

—
96. Sou caboclo Aracati

[Apresentação]

Sou caboclo Aracati
Sou da tribo tupinambá
Ai, seu chamar caboclo vem!
Ai, se eu mandar caboclo vai!
Oi, sustenta o ponto, cabloco,
os filhos de umbanda não cai!
Eu sou caboclo Aracati

Sou da tribo tupinambá

97. Eu sou caboclo lá da tribo de jurema

[Apresentação]

Eu sou caboclo lá da tribo de jurema
risco ponto e jogo a pamba
filho de umbanda vem trabalhar
caboclo saraputinga
que bebe água no coité
mora na beira da praia
joga flecha na ponta do pé

98. Portão de ferro, portão de ouro

[Abertura]

Portão de ferro, portão de ouro
Ai corra malunguinho
Traga a chave do tesouro

99. Na serra da Borborema

[Louvação]

Na serra da Borborema
tem uma cidade encantada
nela entra Iracema
sendo nas horas marcadas
Que campos tão verdes,
vejo meu gado todo espalhado.
Sento na mesa, tô na jurema!
Venho ajuntando meu gado.
Meu deus valha-me,
aqui nessa ocasião!
mas ela é maria Luziara
a princesa do mestre João.
Meu sapatinho branco
na areia se perdeu
mas maria Luziara
da jurema é ela
será que ela vai embora e não bebe mais
Será que ela vai embora e não fuma mais

Ô Luziara, mas que loucura!

Deixaste o homem na rua da amargura!
Na amargura eu não deixei um homem
eu deixei um falso amigo
que falava no seu nome!

Oh marinheiro é hora, é hora de viajar
Oh, salve o sol! Oh, salve a lua!
oh Luziara no clarão da lua!

100. Ô meu avô

[Louvação]

ô meu avô, O que faz por este mundo?
Eu venho do cruzeiro mestre
Venho sementar o mundo

Com a direita eu ensemento
E a esquerda é pra sustentar
Mas se não fizer o que eu mando
Eu dou e torno a tomar

A desgraça do pau seco
É ver o verde florar
O mato seco pega fogo
Lá vai o verde a ramar

Mas haja pau, madeira e lenha
Mas haja madeira pra lá. . .

Quem brinca com mestre
Não sabe o que é que faz
Quem não sabe traçar baralho
o seu baralho só dá ás
