

A jurema como mote modernista no Nordeste: o caso do poema “Catimbó”, de Ascenso Ferreira

*Jurema as a modernist motif in the Northeast:
the case of the poem “Catimbó”, by Ascenso Ferreira*

Marcele Aires FRANCESCHINI*

Universidade Estadual de Maringá (UEM)

Hertz Wendell de CAMARGO**

Universidade Federal do Paraná (UFPR)

RESUMO: Este artigo estuda como a jurema (*Mimosa hostilis*), planta nativa do agreste e sertão nordestino, surge no contexto da medicina indígena e como substância psicoativa tradicionalmente preparada pelos povos do Catimbó dessa região. Entre os mais distintos ritos e feiturares que celebram a jurema, o(a) Mestre Catimbozeiro(a) vai além da transcendental experiência mística/alucinógena, inserindo a oralidade dos saberes tradicionais. Tal e qual o Mestre, o eu-lírico do pernambucano Ascenso Ferreira sofre o processo “encantatório” no poema “Catimbó”, publicado em obra homônima, de 1927. Poeta e catimbozeiro vivenciam o mesmo estado etéreo, manifestando as crenças de um Brasil indígena retratado no primeiro poema modernista do Nordeste.

PALAVRAS-CHAVE: Jurema Sagrada. “Catimbó”. Ascenso Ferreira. Saberes tradicionais.

ABSTRACT: This article studies how the native plant *jurema* (*Mimosa hostilis*), found in the hinterlands and backwoods of Northeast, raises up in the context of Indigenous Medicine and as a psychoactive substance traditionally prepared by the Catimbó folks of the region. Among the most distinctive rites and rituals that celebrate *jurema*, the *Catimbozeiro* Master goes beyond the transcendental mystical/hallucinogenic experience, incorporating the oral tradition of traditional knowledge. As his Master, the lyric self of Ascenso Ferreira goes through the “enchancing” process in the poem “Catimbó”, published in a homonymous book from 1927. Poet and *catimbozeiro* experience the same ethereal state, manifesting the beliefs of an Indigenous Brazil pictured in the first Modernist poem of Northeast.

KEYWORDS: Sacred *Jurema*. “Catimbó”. Ascenso Ferreira. Traditional knowledge.

* Professora Doutora do Programa de Pós-Graduação em Letras (PLE) e do Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias da UEM. Contato: mafranceschini@uem.br

** Professor Doutor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) e Vice-Diretor do Setor de Artes, Comunicação e Design (2026-2030) da UFPR. Contato: hertz@ufpr.br

Introdução

A medicina popular no Brasil, rica em sua variada flora, tem como ponto de partida os saberes dos povos tradicionais. Na época colonial, os médicos centravam-se nas metrópoles e a prática na zona rural e/ou suburbana encontrava respaldo no tratamento com ervas medicinais. A construção desta fitoterapia surgiu como uma das mais férteis mostras da junção do conhecimento dos pajés, dos jesuítas e dos africanos. Tal troca de ciências, sobrevivente nos dias de hoje, conduziu a uma diversificada catalogação de usos medicinais aos vegetais.

Contudo, é preciso entender que ainda que o domínio europeu fosse a base da sociedade colonizada, quando os portugueses aqui chegaram, as mais plurais etnias já eram velhas amigas das plantas locais, e por intermédio dos pajés e das comunidades, o conhecimento das ervas foi transmitido. Historicamente, a ciência ancestral dos povos indígenas não é só fundamentada como potente, salvaguardada em práticas milenares nas artimanhas do mundo material e do espiritual. Contrastando aos inúmeros assaltos simbólicos da colonialidade, os povos da terra cultivam as epistemologias das águas, do solo, da fauna e das plantas. Daí entendermos que a fitoterapia tradicional se estabelece quando o uso de plantas é “enraizado na cultura de uma população com identidade e longa tradição próprias, diferente da racionalidade biomédica” (Antonio; Tesser; Moretti-Pires, 2013, p. 617).

Para se refletir sobre o universo da medicina indígena e as associações a ela conjecturadas é necessário considerar as peculiaridades de seus grupos/origens. No manual da Política Nacional de Atenção à Saúde dos Povos Indígenas, que define as medicinas indígenas “como sistemas tradicionais de saúde que operam com abordagem holística e se baseiam no princípio de harmonia das relações sociocósmicas”, as práticas de cura respondem à lógica de cada comunidade indígena e “são produto de sua relação particular com o mundo espiritual e os seres do ambiente em que vivem. Essas práticas e concepções são, geralmente, recursos de saúde de eficácia empírica e simbólica [...]” (Brasil, 2002, pp. 16-17).

Respeitando tal lógica, a fitoterapia indígena se utiliza de diversificadas partes das plantas como folhas, sementes, frutos, cascas e raízes com fins de tratamento. Constata-se uma infinidade de formas de preparação destes vegetais, sendo os chás os mais

utilizados. Esse é o caso da jurema (*Mimosa hostilis*), nativa do agreste e sertão nordestino. Trata-se de um arbusto do qual se fabrica uma bebida psicoativa homônima, também conhecida como Vinho da Jurema (Shepherd; Canhos, 2005, s/p.). O preparo da jurema ocorre da seguinte maneira: raspada a raiz (pois é a parte onde se concentram os alcalóides psicoativos), é macerada. Já amolecida, coloca-se sua massa em um recipiente com água. Com paciência, os dedos dos preparadores deformam a pasta, de tal modo que a água vai se transformando numa infusão vermelha e espumosa, até ficar a ponto de ser bebida (Estevão, 1937 *apud* Cascudo, 1954, p. 512).

É especificamente à jurema que o pernambucano Ascenso Ferreira dedica o poema que abre sua obra de estreia, *Catimbó* (1927) – primeiro livro de poemas modernistas publicado no Nordeste¹. A *Revista do Norte*, um dos impressos mais importantes do período 1920-1930 no Recife, responsabilizou-se por sua edição, com capa e ilustração de Joaquim Cardozo e coordenação gráfica de José Maria de Albuquerque e Mello, um dos diretores-proprietários do periódico (Aires Franceschini, 2003, p. 27). O livro traz vinte poemas. Entre eles destaca-se “Catimbó”, composição homônima que abre a obra e apresenta a jurema sagrada e o Mestre Catimbozeiro:

Mestre Carlos, rei dos mestres,
aprendeu sem se ensinar...
– Ele reina no fogo!
– Ele reina na água!
– Ele reina no ar!

Por isto, em minha amada acenderá a paixão que consome!
Umedecerá sempre, em sua lembrança, o meu nome!
Levar-lhe-á os perfumes do incenso que lhe vivo a queimar.

E ela há de me amar...
Há de me amar...
Há de me amar...
– Como a coruja ama a treva e o bacurau ama o luar!

A luz do *sete-estrela* nós havemos de casar!
E há de ser bem perto.
Há de ser tão certo
Como este mundo tem de se acabar...
Foi a *jurema* de sua beleza que embriagou os meus sentidos!
E eu vivo triste como os ventos perdidos
que passam gritando na noite enorme...

¹ Muito embora grande parte da crítica literária dê a Jorge de Lima a primazia de ter lançado o primeiro poema de caráter modernista no Nordeste com “Essa Negra Fulô” (*in: Novos Poemas*, 1928), *Catimbó*, de Ascenso Ferreira, já havia sido publicado em 1927. Além disso, o poema “Catimbó” foi recitado no Primeiro Congresso Regionalista do Nordeste, realizado no Recife, em 1926, e organizado por Gilberto Freyre (Aires Franceschini, 2003, p. 28).

Porque quero gozar o viço que no seu lábio estua!
Quero sentir sua carícia branda como um raio da lua!
Quero acordar a volúpia que no seu seio dorme...

E hei de tê-la,
hei de vencê-la,
ainda mesmo contra o seu querer...
– Porque Mestre Carlos é o grande poder!

Pelas *três marias*... Pelos *três reis magos*... Pelo *sete-estrela*...
Eu firmo esta intenção,
bem no fundo do coração,
e o signo de Salomão
ponho como selo...

E ela há de me amar...
Há de me amar...
Há de me amar...
– Como a coruja ama a treva e o bacurau ama o luar!

Porque Mestre Carlos, rei dos mestres,
Reina no fogo... Reina na água... Reina no ar...
– Ele aprendeu sem se ensinar... (Ferreira, 1953, p. 23).

Com efeito, o termo “Catimbó” é definido por Oneyda Alvarenga. A autora, então chefe da Discoteca Pública Municipal de São Paulo, organizou várias gravações deste culto religioso, realizadas pela Missão de Pesquisas Folclóricas (MPF), que percorreu de fevereiro a julho de 1938 seis estados (PE, PB, CE, PI, MA e PA) com a incumbência de registrar em discos e pesquisar o folclore musical das regiões. Leia-se:

O Catimbó é um culto religioso popular, de formação nacional, freqüente no Nordeste e Norte brasileiros. Com a Pajelança (Amazônia, Maranhão e Norte do Piauí) e o Candomblé-de-Caboclo (Bahia), o Catimbó forma um grupo de religiões intimamente aparentadas, em que se fundem elementos somados à feitiçaria afro-brasileira, ao espiritismo e, principalmente, às reminiscências de costumes ameríndios, que constituem a sua parte principal e caracterizadora (Alvarenga, 1949, p. 9).

Conhecido desde o século XVII, o Catimbó resulta da fusão entre rituais indígenas, católicos e africanos. Era praticado em cultos no sertão/agreste nordestino com a preparação de mesas com os santos, crucifixos e velas, protegidos pelas sombras da jurema oriunda da caatinga. Embora a origem do termo seja controversa, grande parte dos etimólogos afirma que deriva do tupi antigo: *caa* (floresta) e *timbó* (espécie de torpor que se assemelha à morte). Desta forma, o Catimbó pode ser metaforizado como a “floresta que conduz ao torpor”, numa clara referência ao estado de transe ocasionado pela ingestão do vinho da planta (Ribeiro, 1991, p. 12).

Há uma verdadeira “veneração” dos catimbozeiros pela jurema. De acordo com relatos da MPF, os ritos do Catimbó teriam essencialmente funções “mágico-curativas”. A defumação exorcística por meio do cachimbo e a “fitolatria à jurema” (Andrade, 1983, p 30) são seus elementos caracterizadores mais importantes. A casca da planta fornece uma “bebida estimulante usada exclusivamente na cerimônia e ainda se emprega como estupefaciente místico, fumada em vez de bebida [...]” (Alvarenga, 1949, p. 10).

No caso da preparação da bebida, após eliminada toda a espuma, o condutor da cerimônia – o catimbozeiro – acende um cachimbo tubular, “feito de raiz de jurema, e colocando-o em sentido inverso, isto é, botando na boca a parte em que se põe o fumo, assopra o líquido da vasilha, fazendo com a fumaça uma figura em forma de cruz [...]” (Estevão, 1937 *apud* Cascudo, 1954, p. 513). A ingestão da jurema, em conjunto às cantigas rituais do Catimbó (os toques), provoca um estado de transe profundo. Tal transe seria propiciada pela ação da dimetiltriptamina (DMT), substância pertencente ao grupo das triptaminas, semelhante à serotonina. O composto é encontrado *in natura* em vários gêneros de plantas, inclusive na jurema. Salientando-se que a dimetiltriptamina é também produzida no corpo humano em situações de nascimento, quase-morte, contatos místicos espontâneos, profecias e sonhos (Cozzi et al., 2009, p. 1593).

Aos catimbozeiros, o estado de transe é manifestado como a incorporação dos Mestres da Jurema, entidades espirituais que habitam o Mundo Encantado ou Juremá. Esse é o caso de Mestre Carlos, o “rei dos mestres”, aquele que “reina no fogo”, “na água” e “no ar”. Mestre Carlos – fonte de inspiração do poema – também denominado Mestre Carlos da Raiz ou Mestre José Fulô da Noite, é o feiticeiro, o “curador”:

Receita e dá ‘passes’. [...] Mestre Carlos, uma das divindades mais geralmente cultuadas no Catimbó e na Pajelança [...]. Conta Câmara Cascudo que Mestre Carlos é filho do Mestre Inácio de Oliveira, catimbozeiro em vida e também Mestre sobrenatural. Rapaz bebedor e jogador, foi o desgosto do pai e acabou morrendo de uma carraspana ao pé de uma jurema. Mas não seria uma bebedeira vulgar essa, seria o resultado de práticas rituais do catimbó, exercidas solitariamente e sem iniciação, segundo se lê em Mário de Andrade: ‘... piasote curto de altura, foi na sombra sagrada de um juremal que recebeu, sem outras cerimônias, um deus no corpo e adormeceu pra sempre. E desde então virou deus, jesuinho compassivo da credence nacional, tão caroável que é o único mestre que permite brincar e rir aos crentes, quando desce nas sessões’ (*apud* Alvarenga, 1949, pp. 103-104).

Segundo as anotações de Mário de Andrade em *Música de feitiçaria do Brasil*, Mestre Carlos baixa por “pura invocação”: “Mestre Carlos é espírito casamenteiro e

protetor dos moços. É noticioso” (1983, p. 106). Veja-se que tais características de Mestre Carlos estão no poema, desde a primeira estrofe, quando há a invocação: “Mestre Carlos, rei dos mestres, / aprendeu sem se ensinar / – Ele reina no fogo! / – Ele reina na água! / – Ele reina no ar!” até a segunda estrofe, quando se inicia o ritual “casamenteiro”: “Por isto, em minha amada acenderá a paixão que consome! / Umedecerá sempre, em sua lembrança, o meu nome! / Levar-lhe-á os perfumes do incenso que lhe vivo a queimar” (Ferreira, 1953, p. 23).

Em “Catimbó” Ascenso Ferreira deixa evidente o ecletismo que se manifesta nesta cerimônia, pois, somando-se à jurema e à fumaça, que são de origem indígena, há ainda a influência cristã, sobretudo com a figura do signo do Salomão, superstição que, segundo Mário de Andrade, é revelada sob as mais variadas formas: como “enfeite” das pobres casas caiadas do sertão, “para afugentar demônio” e como “amuleto de saudação” a recém-nascidos a fim de se “evitar quebrantos e maus-olhados” (1983, p. 148, 149 e 217, respectivamente). Ademais, agregaram-se ao culto os conhecimentos de origem africana. Os escravizados se identificaram com o Catimbó por ser essa uma manifestação panteísta, que celebra a natureza, e assim se tornavam mais próximos da cosmologia empregada na terra natal. Andrade ressalta essa união: “Os catimbozeiros nordestinos, da mesma forma que os pais-de-terreiro e mães-de-terreiro baianos e cariocas, e ainda, feiticeiros afro-cubanos mantêm uma larga interdependência entre si [...]” (1983, p. 148). Nessa junção, o uso da jurema não ficou restrito aos indígenas. Os negros de origem bantu incorporaram os caboclos aos seus cultos e passaram a chamá-lo de “Candomblé de Caboclo” ou “Samba de Caboclo”. Segundo Assunção (2006), o culto da jurema na umbanda nordestina traz entidades espirituais como os caboclos, os índios e os mestres.

1. O portal de entrada

A antropóloga cubana Lydia Cabrera, em seu clássico *El Monte*, originalmente publicado em 1954, tece que as árvores e ervas, no campo da magia ou da medicina popular, dão conta de responder a inúmeras demandas e que os “mestiços, física e espiritualmente, têm normalmente um grande conhecimento das virtudes curativas que atribuem aos poderes mágicos com que as plantas estão dotadas. ‘Elas curam porque elas

próprias são bruxas”” (Cabrera, 1993, p. 21 – trad. nossa)². União dos saberes tradicionais seria, pois, a definição do Catimbó e de seu culto à jurema sagrada no Nordeste. Aglutinada ao uso popular, a jurema jamais é afastada de seus fins medicinais: de suas folhas extrai-se a seiva destinada a “banhos de descarrego” e tratamentos relacionados a doenças da pele. Serve como defumadora, cura a insônia e alivia as dores de dente e de cabeça (Monteiro, 1985, p. 152). No entanto, seu maior uso é, certamente, manifestado nas cerimônias do Catimbó e dos Encantados que baixam no Toré e no Juremado. O Toré, diga-se de passagem, é considerado ritual símbolo de resistência entre os povos indígenas do Nordeste. As primeiras referências ao termo são encontradas no *Vocabulário pernambucano* (1936), de Pereira da Costa, sendo a cerimônia executada como uma dança dos Xucuru, grupo étnico da Serra do Ororubá (PE). Muito além de apenas um ritual, a prática do Toré reivindica uma tomada de “conscientização” indígena (Grünewald, 2005, p. 17).

Em *O Folclore Nacional* (1964, p. 74), Maynard Araújo, após décadas de experiência na região do médio Rio São Francisco, entende o Toré como prática de “Catimbó” – muito embora, entre os indígenas, o culto à Jurema seja mais comumente identificado como como Ouricuri (Silva, 2017, p. 43). No culto há a adivinhação mágica, provocada substancialmente pela interferência do executor do rito: o Mestre. Diferentemente do Espiritismo, no Toré não há a invocação de “espírito branco”, ou seja, de pessoas que morreram. Neste ritual indígena descem somente os caboclos e juremados. “Juremado” é o que está nos ares, quando ainda vivo bebeu jurema ou ao morrer estava sob uma juremeira, de tal forma que pode freqüentar as aldeias e descer nas cerimônias. Não por acaso Mestre Carlos percorra, no poema, o caminho mundano (“– Ele reina na terra!”), passe pelo místico (“– Ele reina no fogo!”) para então reinar no etéreo (“– Ele reina no ar!”) (Ferreira, 1953, p. 23).

Com efeito, várias são as manifestações que celebram a jurema, muito além de suas propriedades farmacológicas, sobretudo por sua capacidade psicotrópica de promover o contato do Mestre com o “outro lado”, ou o transcendental perceptível à experiência mística/alucinógena. Rick Strassman, médico especializado em psiquiatria e

² “Arboles y yerbas, en el campo de la magia o en el de la medicina popular, inseparable de la magia, responden a cualquier demanda. [...] y quizá debíamos decir nuestro pueblo, que en su mayoría es mestizo física y espiritualmente, tienen por lo regular un gran conocimiento de las virtudes curativas que atribuyen a los poderes mágicos de que están dotadas las plantas. ‘Curan porque ellas mismas son brujas’”.

doutor em psicofarmacologia, desenvolveu entre 1990-1995 pesquisas junto ao hospital da Universidade do Novo México, investigando os efeitos do DMT (dimetiltriptamina) no corpo humano, uma vez que sua estrutura é análoga à serotonina e à melatonina. O autor se refere ao composto como a “molécula do espírito” em razão de sua aproximação ao místico, tendendo seus usuários a visões, vozes, *insights* e até mesmo projeções/levitações. Em seus estudos Strassman (2001) infere que a glândula pineal está conectada com manifestações espontâneas, de tal modo que desencadearia experiências místicas.

Aos povos originários, a ativação do DMT presente na jurema funcionaria como a porta de entrada a dimensões extracorpóreas. Não por acaso o eu-lírico do poema de Ascenso Ferreira entra em êxtase com a substância sagrada: “Foi a *jurema* de sua beleza que embriagou os meus sentidos!” (1953, p. 23). Evidencia-se a metáfora do amor/jurema personificado na beleza da amada exaltada pelo sujeito poético. A voz declara-se “embriagada” pela “beleza” da musa. “Beleza” tão encantadora quanto a “jurema”. Num plano literário, Henry James, no prefácio de *The Golden Bowl* (1904), delega ao autor que “encante”, que “enfeitice” o receptor de sua “profecia” literária, proporcionando-lhe um intenso “estado de alucinação”: “O autor deve provocar no leitor – aquele inclinado ‘às artes’ – um estado de alucinação tal que não o deixe descansar enquanto não notar ou registrar as imagens evocadas na obra, [...] mantendo o desejo ou a pretensão de lançar um feitiço literário”³ (1937, p. 332, tradução própria).

Ascenso Ferreira “encanta” o leitor com infinitas possibilidades de garimpagem do texto poético. A cada verso, “Catimbó” torna-se um “poema-jurema” a ser consumido no ritual do movimento escrita/leitura. No festim literário ascensiano, o profano se insere no sagrado. A leitura do poema leva à percepção de que o eu-lírico está, também, em transe, sedento para “gozar o viço” que “estua” do lábio da amada (“Porque quero gozar o viço que no seu lábio estua!”); ávido para “acordar a volúpia” que em seu “seio dorme” (“Quero acordar a volúpia que no seu seio dorme...”). Tal transe, como acomete ao Mestre do Catimbó, pela ingestão da jurema, assalta o poeta. No entanto, o sujeito lírico metaforiza seu êxtase na “paixão” que o “consome” (“Por isto, em minha amada acenderá a paixão que consome!”). Obcecado pela amada, “queima-lhe incensos”, visto que ele

³ “[...] that one should, as an author, reduce one’s reader – ‘artistically’ inclined – to such a state of hallucination by the images one has evoked as doesn’t permit him to rest till he has noted or recorded them [...], with the desire or the pretension to cast a literary spell”.

mesmo “vive a se queimar” (“Levar-lhe-á os perfumes do incenso que lhe vivo a queimar”). Lembrando que nas cerimônias mais variadas do catimbó o ambiente é “incensado” com a fumaça soprada pelo cachimbo do Mestre (Ferreira, 1953, p. 23). De fato, o DMT é psicoativo quando queimado (Ruffell et al, 2020, p. 646).

**Fig. 1. Fumaceiro durante o ritual da Jurema Sagrada no terreiro Ilê Axé
Omi Orire Ti Oxum Ati Ayrá, em João Pessoa (PB)**



Fotógrafo: Hertz Wendell de Camargo, 2025.

O eu-poético põe-se em transe para que a amada se entregue, deliberadamente: “E ela há de me amar... / Há de me amar... / Há de me amar...”. A repetição enfática do “há de me amar” indica que o “aedo-juremado” é imperativo em seu desejo, nem que para atingir o coração da mulher idealizada tenha de entrar em outros mundos, dimensões misteriosas como o Mundo da Jurema; ou o noturno, o desconhecido: “como a coruja ama a treva e o bacurau ama o luar!” (Ferreira, 1953, p. 23). No Nordeste, o bacurau é ave noturna que simboliza o mistério. Câmara Cascudo, em *O Folclore brasileiro*, também o

reconhece como “mede-léguas”, pois o pássaro passa a noite pelos caminhos, olhos acesos, observando os caminheiros (1980, p. 67). Em seu transe noturno – como o bacurau – o eu-poético centra forças na repetição enfática do futuro do presente: “E hei de tê-la, / hei de vencê-la”, como se, a esse ponto, ele não estivesse apenas em transe, porém participando de um “trabalho de amarração” (“ainda mesmo contra o seu querer... / – Porque Mestre Carlos é o grande poder!”). Seria, portanto, Mestre Carlos um intercessor, através do transe da jurema; o “juremado” responsável a fazer a amada cair de amores pelo eu-lírico (Ferreira, 1953, p. 23).

Daí a importância de “Catimbó” como poema de origem do Modernismo no Nordeste, pois ainda que haja a tradicional presença das temáticas “amada”/ “desejo”, tão a fim das cantigas de amor medievais, impera a interseção do juremado, ou do Mestre invocado para concretizar a “amarração”. O eu-lírico, ou a entidade literária “firma” sua “intenção” pelas “três marias”, “pelos três reis magos” e pelo “sete-estrela”. Atenção à repetição dos números três e sete ao longo das estrofes. A inúmeras culturas, o três “espelha o transcendental, o espiritual, o abstrato, o divino” (Rezende, 2009, p. 49). Povos indígenas sul-americanos, a exemplo dos Ashanikas/Kampas, cujos territórios vão do Alto Juruá (AM) à cordilheira andina no Peru, adotam apenas três palavras-números: “um”, “dois” e “três” – sendo frequente o uso de “três” para significar “muitos” (Passes, 2006, p. 247).

Quanto ao número sete, manifestado no poema como “sete-estrela”, refere-se às Plêiades, grupo de estrelas na constelação de Touro. A tribo Ramkókamekra, pertencente aos Timbira, da família Jê, “divide o ano em dois períodos de festas: o primeiro começa com o início da colheita de milho e se estende até o momento em que o sete-estrela [Plêiades] torna-se visível no céu ocidental depois do pôr-do-sol” (Nimuendaju, 2001, p. 157). Ainda além, a maioria das constelações tupinambá e de diversas outras etnias da família-tupi guarani materializam as Plêiades (*Eixu*, em guarani) em sua astronomia. “Muitas etnias indígenas utilizavam as Plêiades para construir seu calendário. Eles consideravam principalmente os dias do nascer helíaco, do nascer anti-helíaco e do ocaso helíaco das Plêiades” (Scientific American Brasil, 2018, s/p.).

Ao firmar sua intenção, o gênio poético estaria não apenas validando o transe, através da invocação de Mestre Carlos, como também reconhecendo o poder alucinógeno da jurema em sua ação terrena ou carnal para conquistar a amada. Assim, o maravilhoso

e o real são ligados pela erva. Paradoxo puro, o eu-poético, extasiado, ingere sempre de uma intuição sagaz, como se fossem os olhos e os ouvidos do ritual. Ao se conectar à jurema, tanto o eu-lírico quanto Mestre Carlos emanam vibrações tensas, como cordas em agito nas mãos do músico, tomado pelo “encantamento” proposto por James (1937, p. 332). Daí o caráter fantástico-popular da poética de Ascenso Ferreira. De modo que o eu-poético se situa entre dois mundos: o real e o etéreo. Não por acaso, Oneyda Alvarenga, ainda sobre o Catimbó, elucida: “[...] existe no Catimbó o reino da jurema, que é uma das regiões bem aventuradas dos ares” (1949, p. 10).

O escritor, ambientalista e filósofo Ailton Krenak, em *Ideias para adiar o fim do mundo* (2020, p. 22) discorre que aos povos originários o sonho não se reduz à “experiência cotidiana de dormir e sonhar”, porém se manifesta como “exercício disciplinado de buscar [...] orientações, [...] os cantos, a cura, a inspiração”, verdadeiras vias “abertas como possibilidades”. Seja pela ação etérea do eu-lírico, seja pela invocação de Mestre Carlos, o objeto é sempre o veículo que conduz às “diástoles” e “sístoles” ao centro dos sonhos do qual discorre Bachelard em “O espaço onírico” (1986, p. 162). No caso de “Catimbó”, tal objeto seria a jurema. Ao perder suas “fibras” e “liames”, enfraquecendo sua estrutura sólida, o espaço onírico permite ao vivente da “meia-noite psíquica” ou o “catimbozeiro” a aproximação íntima do objeto, tão íntima que se pode penetrar em sua carne. Esta ligação é marcante no poema.

O fator etéreo está intimamente ligado ao fato de que na medicina indígena nordestina a jurema é o símbolo maior do culto. É ela a ‘Cidade’ do Mestre, sua ‘Ciência’, simbolizando ao mesmo tempo morte e renascimento (Salles, 2010, p. 17-18). Dessarte, Mário de Andrade propôs-se a destacar a organização do universo juremeiro em “Reinos Encantados”. Em sua pesquisa, observou a existência de onze “reinos”, ou “Cidades Sagradas”: “Vajucá, Cidade do Sol, Florestas Virgens, Fundo do Mar, Juremal, Vento, Rio Verde, Cova de Salomão, Ondina, Urubá, Cidade Santa” (1983, p. 75). Existem inúmeras “Ciências”, de modo que existem também incontáveis Mestres espirituais habitando estas “Cidades” e provenientes das mais diferentes origens, dado que pluraliza ainda mais a atuação das entidades. Nesse sentido, a “Cidade” surge como universo paralelo que irrompe na ação de elevação espiritual e cura dos juremeiros.

O movimento do catimbozeiro, ao adentrar distintas “Cidades” em busca de cura e/ou aconselhamento espiritual, é guiado pela grande mestra, grande médica e curandeira:

a própria planta sagrada. No mundo da jurema, o intercâmbio de saberes é vivificado graças à tradição oral itinerante que os torna portadores de saberes médicos e botânicos especializados.

Catimbozeiros(as), pajés, Mestres da Jurema: independentemente da denominação, eis os que transitam entre os lugares mí(s)ticos do plano espiritual e que, por conta de elementos sagrados, de natureza psicotrópica, comunicam-se com o plano físico por meio de passagens, de portais que levam a distintas dimensões. Assim, revelam-se como mediadores entre o mundo Encantado e o real, prezando “a carga mitológica das ações mágico-curativas pelas quais são responsáveis e a forte referência ao contexto nordestino, ao seu folclore, seus personagens e seus tipos”. Na Jurema, esses lugares são descritos “como sendas misteriosas da natureza” (Silva, 2017, p. 30).

2. A modernidade da tradição

Em harmonia à tradição oral itinerante da jurema, não apenas o poema, como o livro *Catimbó* foi bem recebido pela crítica, como demonstra o artigo “Ritmo Novo”, de Mário de Andrade, publicado no *Diário Nacional* (1927) e que serve de prefácio a várias edições da obra. Nele, o poeta e estudioso não apenas vê “Catimbó” como uma das obras “mais originais do modernismo brasileiro” em razão do “ritmo novo” que Ascenso Ferreira causou com sua “força lírica”, mas, sobretudo, porque “atravessa o livro quase todo uma psicologia profética de feitiçaria e um ritmo de refrão que, unidos”, simbolizam “a palavra nova que o poeta veio nos cantar” (Andrade, 1927 apud Ferreira, 1953, p. 14).

A respeito da “psicologia profética de feitiçaria” que o poeta canta, não se pode tomá-la sem configurar sua relação com a jurema. Em *Catimbó* é latente a fusão entre a palavra falada e a cantada. Tal é a prova desta união que em 1957 Ascenso Ferreira e Sebastião Lopes chegaram a adaptar o poema “Bumba-Meu-Boi” (*Catimbó*) para ser gravado em coro, segundo registros da Fonoteca do Instituto Joaquim Nabuco do Recife (Aires Franceschini, 2003, p. 43):

E o coro canta, em profusão:
“Se a aguardente era o diabo, pra que bebeu?
Se o copo era grande, pra que encheu!”
[...]
“Se a mulher era o diabo, pra que bebeu
essa jurema que é o beijo seu!” (Ferreira, 1953, p. 38).

Novamente, em poema distinto da obra, o autor correlaciona a “jurema” à “embriaguez” de um “beijo”. A ação psicotrópica da substância é metaforizada ao poder sensorial. Isto ocorre porque Ascenso Ferreira preza a sistematização da linguagem cotidiana. Tal lirismo popular pode ser encontrado em outros poemas de *Catimbó*, a exemplo de “Sertão”, em que há cantos de aboio. Sua oralidade, no entanto, não se limita a um ou outro poema isolado, estendendo-se por toda obra. Em carta a Mário de Andrade (6 dez. 1926), o poeta descreve o modo com que assimila em seus poemas expressões, canções e locuções populares: “[...] conforme as ouvi ou julgo tel-as ouvido, distinguindo-as, apenas pelo pitoresco que para minha sensibilidade é tudo...”⁴. Este é um dos motivos que levaram Mário de Andrade a observar que “Ascenso Ferreira, em *Catimbó*, eleva ao máximo possível a tendência rapsódica da poesia brasileira” (Andrade, 1937 apud Ferreira, 1953, p. 14).

Manuel Bandeira, no artigo “Ascenso Ferreira”, também reconhece a tendência de menestrel do conterrâneo pernambucano: “Os poemas de Ascenso Ferreira são verdadeiras rapsódias do Nordeste, nas quais se espelha amoravelmente a alma ora brincalhona, ora pungentemente nostálgica das populações dos engenhos e do sertão”. Ele continua: “Ascenso identificou-se de corpo e coração com o homem do povo de sua terra [...]” (Bandeira apud Ferreira, 1995, p. 8).

Ascenso Ferreira sente-se à vontade para trabalhar com folguedos populares porque não foi apenas um estudioso ou pesquisador das manifestações folclóricas, culturais e etnográficas brasileiras: o poeta vivenciou o universo do Catimbó, do Toré, do Maracatu e demais manifestações de cunho indígena/africano no Nordeste. A viúva do poeta, Maria de Lourdes Ferreira⁵, narrou, em entrevista concedida em 2001, que o poeta frequentava os cerimoniais do Toré e dos Catimbós celebrados no interior de Pernambuco. Além disso, o poeta foi Rei do Maracatu de Oiteiro, Rei do Maracatu Elefante do Recife e Mestre do Bumba-meu-Boi de Palmares. Suas observações sobre o Maracatu surgem das lembranças de infância. Já seu contato com a jurema vem da prática e do contato com a cultura indígena (Aires Franceschini, 2003, p. 77-79).

⁴ Carta arquivada no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), da USP. Pesquisa realizada em 2002 (Aires Franceschini, 2003).

⁵ Falecida em 2008.

É louvável que o escritor modernista tenha sido capaz de traduzir brasilidade no reconhecimento de sua geografia, de seu povo e de seus costumes sem que para isso necessitasse praticar regionalismos ufanistas. Ferreira não escreve como folclorista preocupado em problematizar a dicotomia entre o real e o imaginário, posto que a verossimilhança não está no centro de suas ponderações – mas o que o imaginário em torno da planta sagrada reflete.

Todavia, a relação entre a medicina indígena e o conhecimento fitoterápico ancestral não é exclusividade de Ascenso Ferreira. Em 1554, o alemão Hans Staden foi aprisionado pelos tupinambás no litoral fluminense. Permaneceu cativo na aldeia do chefe Cunhambebe, entre meados de janeiro a 31 de outubro. Depois de voltar pra casa, em 1557, publicou *Duas viagens ao Brasil*. Foi, certamente, um dos primeiros e mais notórios livros sobre o Novo Mundo. O livro é ilustrado por xilogravuras de autoria anônima, baseadas em suas descrições e relata o banquete antropofágico praticado pelos nativos. Staden detalha informações sobre a preparação do cauim, bebida consumida em celebrações e rituais de canibalismo:

São as mulheres que preparam as bebidas. Usam raízes de mandioca e cozem-nas em grandes panelas. Quando está cozido, retiram a mandioca das panelas, despejam-na em outras panelas ou vasos e deixam que esfrie um pouco. A seguir, meninas sentam-se ao redor e a mastigam; colocam o mastigado num vaso especial. Quando todas as raízes foram mastigadas, colocam o mastigado novamente na panela, despejam água por cima [...] e deixam ficar quente de novo. [...] Então a fermentação ocorre sozinha e a massa fica forte. Deixam-na em repouso durante dois dias. Depois bebem-na e se embriagam. [...] A bebedeira dura a noite toda. Dançam também entre as fogueiras, soltam berros e sopram seus instrumentos [...] (Staden, 2008, p. 146).

Os relatos de Staden salvaguardam e enfatizam os hábitos dos primeiros brasileiros, que buscavam a produção de bebida sagrada como alternativa de “entrada” ao místico, portanto fruto de cura. Todavia, as consequências da colonização e os impactos desencadeados desde então para os povos indígenas são cruciais no apontamento de fatores relacionados à sua medicina tradicional, especialmente no que tange ao conhecimento sobre a flora, os benzimentos, as rezas, as cantorias e demais práticas de seu milenar sistema de cura. Ressalte-se que todos esses fatores dependem, intrinsecamente, do equilíbrio ambiental ligado à manutenção das dinâmicas de transmissão e experimentação de saberes ancestrais.

Ascenso Ferreira, no poema “Catimbó”, age como Staden, retratando – ainda que com o olhar lírico, de poeta – todo o universo que circunda a figura da jurema no Catimbó nordestino e a ação do Mestre Catimbozeiro como guia espiritual/médico de seu povo. A diferença entre os dois está, substancialmente, no olhar. Enquanto Staden narra, dramaticamente, como sobreviveu em meio aos tupinambás graças ao seu “Senhor Todo-Poderoso, criador do Céu, da Terra e do Mar, a seu filho Jesus Cristo e ao grande Santo Espírito”, que lhe garantiram “grande clemência e misericórdia” ao cair em poder dos “selvagens Tupinambás, comedores de carne humana” (Staden, 2008, p. 17), Ferreira invoca as forças da natureza em sua mais fina plenitude, tendo o eu-lírico função de explorar não esse, mas outros reinos: “fogo”, “água”, “ar”. E assim como Mestre Carlos, “rei dos mestres”, o poeta modernista deseja entrar em transe a fim de consumir o ritual de amarração da mulher amada.

Ao resgatar a tradição da jurema sagrada, o poeta inova. Não obstante, uma das técnicas mais originais que *Catimbó* traz ao modernismo é a utilização de fragmentos do folclore musical em seus poemas, a exemplo de trechos do Maracatu, do Bumba-meu-Boi, de toadas e de cantigas populares. Em vários poemas deste livro há reproduções fiéis de certos folguedos, como confirma Manuel Bandeira: “Embora Ascenso se sirva muitas vezes do vocabulário e da sintaxe popular (há trechos de poemas seus que são puras transcrições de coisas ouvidas da boca do povo), nunca ele pratica o decalque, a paródia”, assim como “nunca aproveita o folclore como simples fator do pitoresco” (Bandeira apud Ferreira, 1953, p. 113).

O próprio Luís da Câmara Cascudo chegou a elogiar *Catimbó*, qualificando a obra como um “documentário musical”: “Em 1927, publicou *Catimbó*. No texto estava um documentário musical, com o ‘macaco-saruê’, com as ‘quixabas’, com o ‘bambo-bambê’, com o ‘lamp-é-lamp’, com o ‘bumba-meu-boi’ e ‘maracatu’” (Bandeira apud Ferreira, 1953, p. 65). O escritor natalense Veríssimo de Melo também destaca a oralidade e o pioneirismo na poética ascensiana: “[...] Ascenso Ferreira trouxe para o Modernismo originalidades desconcertantes. Ao seu lirismo caboclo, acrescentou inovações autênticas. Uma delas: foi o primeiro a utilizar fragmentos do folclore musical nos seus versos” (Melo apud Barros, 1977, p. 175).

Sérgio Milliet, no oitavo volume de seu *Diário Crítico*, afirma preferir “ouvir Ascenso Ferreira cantar os versos do Nordeste” (1981, p. 162). Veja-que o crítico é

enfático e emprega o verbo “ouvir” no lugar de “ler”. Oralidade é, pois, a inovação no que toca à forma de *Catimbó*. Ao privilegiar em seu poema o ritual da jurema sagrada junto às comunidades ribeirinhas de Pernambuco, Ferreira contribuiu para que a cultura tradicional indígena permanecesse. Entretanto, no poema “Catimbó”, a estética caracterizadora do texto literário não vem apenas como transcrição de uma tradição oral, mas como legítimo processo de reinvenção do poderoso ritual da jurema.

Brandão (1997, p. 230) entende o perigo de se “reduzir o conceito de literatura à forma escrita”, visto que equivaleria perder a universalidade de um fenômeno que, como a “linguagem, parece ser próprio do homem e, como tudo que é universalmente humano, apresenta-se marcado de diferenças capazes de garantir a identidade cultural dos grupos que o produzem e consomem”. Nesse sentido, Ascenso Ferreira transforma o rito em poesia não como mantenedor de “uma nostalgia da voz viva”, como concebe Zumthor (1993, p. 285), porém como mecanismo de afirmação da identidade de uma cultura genuinamente indígena e nordestina.

No poema, o eu-lírico vai do oral ao letrado – e vice-versa – com fins de apropriação e consolidação da escrita por meios predominantemente orais. Assim, a apropriação da língua escrita distancia-se da norma padrão, constituindo-se como portal de entrada ao conhecimento popular. Em outras palavras, “Catimbó” se expõe como verdadeira performance da poesia oral, responsável pelo armazenamento e transmissão de conhecimento do ritual da jurema. Mestre Carlos surge como representante dessa memória de prática coletiva. A modernidade de “Catimbó” vinga-se, pois, na tradição de se replicar e (re)criar uma oralidade flexível, imaginativa – e portanto poética – que vem da voz interna e chega ao outro como encantamento. Notem-se as funções da memória nas sociedades de tradição oral: não se trata apenas de conservá-las, mas surgem como fundação na construção dos costumes e crenças de cada povo. A memória aqui não se configura somente como um testemunho, mas como uma possibilidade de discurso moderno, já que a tradição é constituída, além das relações entre os sujeitos e a natureza, pelo relembrar e pelo exaltar.

É verdade que o mérito de Ascenso Ferreira é inestimável e que sua participação no modernismo brasileiro é fundamental, apesar de apagada pela crítica. A trajetória do poeta pernambucano é de grande valia ao movimento modernista no Brasil e as pesquisas sobre seus poemas e estudos folclóricos se configuram como ricos exemplos de literatura

oral. Já se disse que para se entender o poeta é preciso “nordestinizar-se” (Bruno apud Barros, 1977, p. 132). Eis um poeta nordestino, tão nordestino e brasileiro quanto a sua obra.

Considerações finais

Trazer “Catimbó” como poema-estopim do movimento modernista no Nordeste é consolidar a presença dos saberes dos povos originários, legítimo mote do poeta. O modernismo não mais cantava às musas: sobretudo no final da década de 1920 e início de 1930, a veia nacional fluía na poética, sendo o “nacional” dissipado em figuras históricas, episódios épicos, guerras, conquistas, mortes, lutas, saberes. Ascenso Ferreira não somente relata o ritual da jurema sagrada em seu poema de abertura de livro homônimo, publicado em 1927, como entende a planta como mestre, mestre dos mestres, mestre de Mestre Carlos e demais catimbozeiros(as) em seu processo de absorção da planta.

“Catimbó” evoca as práticas rituais do amor, da conquista, da entrada em outros mundos proporcionada pela quebra da substância DMT, ocorrência essa tradicional e tão antiga quanto o próprio manifesto floral dos povos indígenas. Ainda além, Ascenso Ferreira não foi poeta a se apropriar do “Catimbó” como mote intelectual e esquecê-lo pelo caminho. Tal e qual Lídia Cabrera, que em *El Monte* afirma ter se limitado “rigorosamente a relatar, com absoluta objetividade e sem preconceitos, o que ouvi[u] e o que vi[u]”, o poeta pernambucano frequentou cerimônias de Toré, na presença de Mestre Carlos. Também ele bebeu a jurema. Também transcendeu ele em seu poema.

REFERÊNCIAS

AIRES FRANCESCHINI, Marcele. **Ascenso Ferreira e o Modernismo brasileiro**. [Dissertação de Mestrado]. São Paulo: Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, FFLCH/USP, 2003.

ALVARENGA, Oneyda. **Catimbó**. São Paulo: Secretaria Estadual de Cultura / Discoteca Pública Municipal, 1949.

ANDRADE, Mário de. **Música de feitiçaria no Brasil**. 2 ed. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pré-Memória, 1983.

ANTONIO, Gisele Damian; TESSER, Charles Dalcanale; MORETTI-PIRES, Rodrigo. **Contribuições das plantas medicinais para o cuidado e a promoção da saúde na atenção primária.** *Interface*, Botucatu, v. 17, n. 46, pp. 615-33, jul./set. 2013. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-32832013000300010, acesso em 14 jul. 2019.

ARAÚJO, Alceu Maynard de. **Folclore Nacional.** São Paulo: Melhoramentos, 1964 (v. 3; Ritos e Sabença, Linguagem, Artes e Técnicas).

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

BACHELARD, Gaston. **O espaço onírico.** Trad. José Américo Motta Pessanha. In: *O direito de sonhar*. 2 ed. São Paulo: Difel, 1986.

BARROS, Souza (Org). **50 anos de Catimbó.** Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1977.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. **Oralidade, escrita e literatura. Havelock e os gregos. Literatura e Sociedade**, n. 2, 1997, pp. 222-231.

BRASIL. Ministério da Saúde. Fundação Nacional de Saúde. **Política Nacional de Atenção à Saúde dos Povos Indígenas.** Brasília: Ministério da Saúde; Fundação Nacional de Saúde, 2002.

CABRERA, Lydia. **El Monte.** Havana: Editorial Letras Cubanas, 1993.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Folclore no Brasil.** 2 ed. Natal: FJA, 1980.

COZZI, N. V. et. al. “**Dimethyltryptamine and other hallucinogenic tryptamines exhibit substrate behavior at the serotonin uptake transporter and the vesicle monoamine transporter**”. *Journal of Neural Transmission*, n. 116, v. 12, 2009, pp. 1591–1599. Disponível em: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/19756361/>, acesso em 7 mai. 2025.

ESTÊVÃO, Carlos. **Bebendo jurema ou a festa do ajucá.** In: CASCUDO, Luís da Câmara. **Antologia do folclore brasileiro.** 2 ed. São Paulo: Livraria Martins, 1954 (v. 2).

FERREIRA, Ascenso. **Poemas (1922-1953).** Org. Souza Barros; prefácio de Sérgio Milliet, críticas de Mário de Andrade, Luís da Câmara Cascudo e Roger Bastide; ilustrações de Suanê, Manuel Bandeira, Lula Cardoso Ayres e Carybé. Recife: Nery da Fonseca & Cia, 1953.

FERREIRA, Ascenso. **Poemas: Catimbó, Cana caiana e Xenhenhém.** Org. Juarez Correia. Recife: Nordestal, 1995.

GRÜNEWALD, Rodrigo de Azeredo. **As múltiplas incertezas do Toré**. Recife: Fundaj; Ed. Massangana, 2005.

JAMES, Henry. The golden bowl. In: _____. **The Art of the Novel: Critical Prefaces**. New York: Charles Scribner's Sons, 1937.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MILLIET, Sérgio. **Diário crítico de Sérgio Milliet** (vol. 8). 2 ed. Introd. Antonio Candido. São Paulo: Martins; Edusp, 1981.

NIMUENDAJU, Curt. **A corrida de toras dos Timbira**. Mana, v. 7, n. 2, out. 2001, pp. 151-194. Disponível em: <http://www.etnolinguistica.org/biblio:nimuendaju-2001-toras>, acesso em 29 jan. 2019.

PASSES, Alan. **Do um à metáfora: para um entendimento da matemática pa'ikwené (Palikur)**. Rev. Antropol., São Paulo, v. 49, n. 1, jun. 2006, pp. 245-281. Disponível em: <https://revistas.usp.br/ra/article/view/27235>, acesso em 13 fev. 2019.

PEREIRA DA COSTA. F. A. **Vocabulário pernambucano**. Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano, n. 34, 1936, p. 159-162.

REZENDE, J. M. **À sombra do plátano: crônicas de história da medicina**. São Paulo: Editora Unifesp, 2009. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/8kf92/pdf/rezende-9788561673635.pdf>, acesso em 7 jan. 2019.

RIBEIRO, José. **Catimbó: magia do Nordeste**. São Paulo: Pallas, 1991.

RUFFELL, S. et al. **The pharmacological interaction of compounds in ayahuasca: a systematic review**. Braz J Psychiatry, n. 42, 2020, pp. 646-656. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbp/a/s6rDBPvF99z7JccZf3gHNdz/?format=pdf&lang=en>, acesso em 23 jan. 2025.

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

SHEPHERD, George John; CANHOS, Vanderlei Perez (Coord.). **Flora Brasilienses**. Centro de Referência em Informação Ambiental (CRIA); Unicamp, 2005. Disponível em: <http://florabrasiliensis.cria.org.br/>, acesso em 27 jan. 2019.

STADEN, Hans. **Duas viagens ao Brasil: primeiros registros sobre o Brasil**. Trad. Angel Bojadsen; introd. Eduardo Bueno. Porto Alegre: L & PM Pocket, 2008.

STRASSMAN, Rick. **DMT, The Spirit Molecule: A Doctor's Revolutionary Research into the Biology of Near-Death and Mystical Experiences**. Rochester: Park Street Press, 2001.

SCIENTIFIC AMERICAN BRASIL. **Mitos e Estações no céu Tupi-Guarani**, 2018. Disponível em: <http://sciam.uol.com.br/mitos-e-estacoes-no-ceu-tupi-guarani/>, acesso em 27 jan. 2019.

SILVA, Analice da Conceição. **Entre lírios e líras: a mitopoética utópica da Jurema Sagrada**. [Dissertação de Mestrado]. Maceió: Universidade Federal de Alagoas, 2017.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz. A “literatura” Medieval**. Trad. de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

