

“EU VENHO DA FLORESTA COM MEU CANTAR DE AMOR”: O PENSAMENTO RELIGIOSO MODELANDO ASPECTOS DA CRIAÇÃO E PRÁTICA MUSICAL NO SANTO DAIME

Kelem Carla Alves Ferro

UFPA

Mestrado em Artes – Música

SIMPOM: Subárea de Etnomusicologia

Resumo: Este artigo é parte da pesquisa concluída em fevereiro de 2012 como dissertação de mestrado com título: *A Música nos rituais de cura do Santo Daime* desenvolvida na igreja *Céu da Mãe Divina*. Abordaremos, aqui, aspectos tangíveis da criação e prática musical daimista a partir do método etnográfico tal como descrito por Geertz (2006) quando observa a cultura como um complexo jogo de significados socialmente construídos cabendo ao trabalho etnográfico descrever conceitos nativos em seus próprios termos e estabelecer relações entre estes e os conceitos científicos. Também utilizaremos o método de análise musical proposto por Blacking (1995) para quem a música é “uma síntese dos processos cognitivos que estão presentes na cultura e nos seres humanos: a forma que ela toma e os efeitos dela sobre as pessoas são gerados pelas experiências sociais dos seres humanos em diferentes contextos culturais.” Música sendo “som humanamente organizado” expressa aspectos das experiências dos indivíduos na sociedade. Reuniremos como elementos de análise aspectos da criação musical aqui concebida como *recebimento de hinos*, prática ritual em estado alterado de consciência, processos cognitivos e estrutura musical como partes constituintes dessa prática religiosa. A música nos rituais religiosos do Santo Daime representa um importante sistema de conhecimento atuando em conformidade com o pensamento religioso, desta forma a totalidade da prática musical daimista revela características culturais próprias fundamentadas no imaginário religioso amazônico marcando a identidade religiosa e cultura musical. Na relação música e religião, o pensamento religioso se mostra capaz de determinar as etapas da concepção musical desde a recepção, transmissão até a execução dos hinários. Os diversos aspectos da prática musical, que se apresenta na forma de conhecimento e fundamento religioso, são analisados aqui à luz da etnomusicologia.

Palavras chave: Etnomusicologia; Santo Daime; Música; Religião.

Abstract: This article is part of the research completed in February 2012 as a dissertation titled: *Music in the healing rituals of the Santo Daime church developed in Heaven of the Divine Mother*. We will discuss here, tangible aspects of music creation and practice daimista from the ethnographic method as described by Geertz (2006) when he observes the culture as a complex set of socially constructed meanings fitting to describe concepts native ethnographic work on their own terms and establish relationships between them and scientific concepts. We will also use the method of musical analysis proposed by Blacking (1995) for whom music is "a synthesis of the cognitive processes that are present in culture and in human beings: the way it takes and the effects on people it is generated by the experiences social human beings in different cultural contexts. "Music is" humanly organized sound "expresses aspects of the experiences of individuals in society. We will combine as elements of analysis aspects of musical creation is conceived as receiving hymns, ritual practice in a state of altered consciousness, cognitive processes and the musical structure as constituent parts of this religious practice. The music in religious rituals of the Santo Daime is an important system of knowledge acting in accordance with religious thought, thus the entire musical practice daimista reveals cultural characteristics based on religious imagery Amazon marking religious identity and musical

culture. In relation to music and religion, religious thought shows itself able to determine the stages of musical conception from the reception, transmission to the implementation of hymnals. The various aspects of musical practice, which is in the form of knowledge and religious foundation, are discussed here in light of ethnomusicology. **Keywords:** Ethnomusicology; Santo Daime; Music; Religion.

O Santo Daime é uma religião que nasceu no Brasil, região amazônica, mais especificamente em Rio Branco no Estado do Acre nos idos de 1930. Foi fundada pelo maranhense ex-soldado da guarda territorial e ex-seringueiro Raimundo Irineu Serra conhecido entre os adeptos dessa doutrina religiosa como mestre Irineu por obra de seus trabalhos espirituais.

Mestre Irineu é o principal responsável pela origem religiosa, ordenação ritual e pela formulação de preceitos fundamentais presentes em todo o sistema de crenças daimista. É também o responsável pelo surgimento dos primeiros cânticos entoados nas cerimônias religiosas que, no decorrer do tempo, formam o primeiro ou mais importante hinário praticado entre os adeptos: “O Cruzeiro Universal” que é executado nos rituais religiosos em diversas igrejas do Santo Daime no Brasil e em outros países.

Institucionalmente o Santo Daime é a mais antiga dentre as religiões ayahuasqueiras¹ nascidas no Brasil e é considerado como religião de tradição indígena por fazer uso legalizado do chá Ayahuasca² nos seus rituais religiosos. Atualmente o Santo Daime é considerado como manifestação religiosa e patrimônio imaterial brasileiro. Podemos dizer que uma das mais fortes características dessa expressão cultural se encontra na prática de hinos, isto é, cânticos religiosos de conteúdo esotérico e litúrgico que são executados coletivamente durante as reuniões.

O Santo Daime tem vários tipos de cerimônia. Seus rituais são genericamente chamados, entre os praticantes, de *trabalho espiritual* ou *serviço*. Essas diversas cerimônias seguem um calendário anual determinado, também ocorrem encontros quinzenais chamados de *concentração* e cerimônias eventuais tais como as de *cura* e *feitio* que não constam, obrigatoriamente, no calendário anual.

¹ São chamadas as religiões, nascidas no Brasil, que utilizam a bebida ritual de origem indígena Ayahuasca em suas cerimônias. Institucionalmente existem três denominações religiosas ayahuasqueiras são elas: Santo Daime, União do Vegetal (UDV) e Barquinha.

² Chá enteógeno obtido a partir do cozimento de duas substâncias a folha *Psicotria Viridis* e o cipó *Banisteriopsis Caapi* chamados entre os daimistas, respectivamente, de folha Rainha e cipó Jagube. A palavra *Ayahuasca* tem origem na língua quíchua falada entre diversas nações indígenas na Amazônia Ocidental e podemos, grosso modo, traduzir como “Aya” (corda, liana, cipó) e “Wasca” (espírito, morto, alma).

Os cultos daimistas são marcados pela execução musical como parte significativa na ordem ritual. A prática de hinários é uma das mais fortes expressões da identidade religiosa. Podemos dizer então que, no Santo Daime, o estudo e execução de repertórios musicais específicos e utilizados com o intuito de serem aplicados em consonância com o caráter da cerimônia, servem como base sobre a qual se erguem o conhecimento espiritual proposto pela doutrina religiosa.

Segundo a tradição oral o surgimento do primeiro hinário “O Cruzeiro Universal” com 132 hinos deixados por Mestre Irineu juntamente com a edificação dos quatro hinários chamados de “Os quatro Companheiros do Mestre”³ formam a base da experiência religiosa no Santo Daime e são considerados, entre os praticantes, como os hinários fundamentais a esse estudo esotérico. Além dos repertórios já citados o Santo Daime faz uso de uma rica diversidade de hinários não sendo possível precisar, agora, a quantidade exata de hinos executados durante todas as cerimônias.

De modo geral os repertórios musicais utilizados nas cerimônias religiosas costumam ser estudados de modo detalhado quanto à entonação no canto e execução instrumental em ensaios e mediante ao estudo individual de cada membro praticante.

A grande quantidade de tempo que um fardado do Santo Daime passa cantando, escutando, tocando e ensaiando os hinos, tanto durante as cerimônias como na vida cotidiana é um testemunho claro da importância da música para essa religião. (LABATE e PACHECO, 2009, p. 33).

Neste caso podemos afirmar que os diversos aspectos que envolvem a subjetividade e a coletividade nessa experiência musical e religiosa, assim como características e significados dos hinos na prática religiosa. Prevê um trabalho que reúna dados objetivos coletados em campo e considere a complexidade de elementos e conhecimentos que formam a identidade e alteridade dessa manifestação religiosa e musical.

Desta forma podemos entender que os diversos aspectos que envolvem a prática de hinos no Santo Daime tais como conceitos de criação, processos cognitivos, padrões e estruturas musicais constituem parte relevante dessa identidade religiosa. Nesse contexto a música parece ser vivida como experiência transcendente sendo, a um só passo, coletiva e subjetiva, social e individual.

O método de análise funcional sobre a cultura e o conhecimento musical defendido por Blacking (1995) relaciona a experiência musical à vivência social. Nesta perspectiva,

³ São quatro hinários que recebem essa designação por terem sido selecionados e, assim, categorizados por Raimundo Irineu Serra. São eles: “Vós Sois Baliza” (Germano Guilherme); “O Amor Divino” (Antônio Gomes); “Seis de Janeiro” (João Pereira) e “O Mensageiro” (Maria Damião).

podemos entender que a prática musical no Santo Daime só pode ser vista como o estudo do fenômeno musical em seu contexto. Isto é, para conhecer um pouco sobre os cânticos daimistas é preciso conhecê-los em sua prática ritual, social e simbólica considerando como parte fundamental dessa análise seus processos cognitivos, desde a criação, inseridos em estruturas sociais além da estrutura musical aparente.

Sobre o surgimento dos hinários, segundo a tradição oral, no princípio eram feitas chamadas que se caracterizavam por serem frases melódicas curtas e sem mensagem textual com o tempo foram surgindo nas frases melódicas mensagens ou letras. O surgimento dos hinos e de suas mensagens determinou também a consolidação de um conjunto de normas ritualísticas, visto que com a edificação dos hinários, Raimundo Irineu Serra, em sua missão de mestre fundador, também concebia o uso da farda, os tipos de cerimônias e os repertórios a serem utilizados. Logo, é possível dizer que a construção musical, historicamente, determinou aspectos fundamentais da formação ritual daimista. Assim como, desde o surgimento do Santo Daime, a edificação de uma sociedade religiosa imprimiu características profundas na concepção e prática musical nesse contexto.

Sobre isso nos diz a tradição oral:

De início a gente só tomava Daime e se concentrava. No final, tinha as palestras, quem viu, o que mirou (...) Nessa época não tinha bailado, nada. Porque ninguém ainda tinha hinário. Não dava pra bailar (...) O Mestre só tinha alguns hinos. Depois os outros foram recebendo. Mas, ainda era pouca gente. Então o primeiro hinário nós cantávamos nove hinos. Cinco do Mestre, dois do Germano [Guilherme], dois do seu João Pereira. Repetia três vezes cada hino e, quando acabava, começava tudo de novo. Foi a noite inteira. (LABATE e PACHECO apud 1996, p. 129).

O discurso daimista sobre seus processos de criação musical bem como seus modos de transmissão também representa um importante ponto de reflexão sobre a complexidade desse pensamento religioso. Para os adeptos desse seguimento religioso os hinos não são categorizados como produto da criatividade humana, e sim como mensagens espirituais repassadas de uma hierarquia de seres divinos para os seres humanos.

Aqui a ideia de criação musical está inteiramente ligada a ideia de transcendência, mistério religioso e missão espiritual. Desta forma não se fala em criação musical e sim em recebimento de hinos. Os hinos são recebidos do astral, por meio de diferentes processos mediúnicos, e suas mensagens vem prontas, isto é sem, interferência por parte de quem os recebe, muito embora sua mensagem possa estar subjetivamente relacionada a trajetória de desenvolvimento espiritual do médium, ou seja, uma lição ou mensagem que serve também ao médium que recebeu a recebeu.

(...) Entrei num entendimento que Deus que eu achava que estava tão longe estava tão perto sempre (...) e senti uma força, uma alegria tão grande. O meu corpo foi estremeando e sentia estar vendo todo o universo. Foi quando comecei a cantar (...) anotei em uma agenda aquelas palavras em seguida senti meu corpo lento, parou tudo e vinha àquela voz de dentro de mim me dando o resto da letra e ao mesmo tempo eu anotava na agenda, mas sabia que não era eu mais, mas também estava num estado de entrega (...) e depois que já tinha recebido tudo o ser se apresentou e psicografou com o nome de João (...) um dos discípulos do Mestre. (Entrevista realizada em 20.01.2012).

Os hinos podem ser recebidos em estado de transe, em sonho, em situações quotidianas. Os relatos são semelhantes sobre sensações físicas e emocionais que acompanham o fenômeno. Receber o hino é uma experiência espiritual e mediúmica na prática religiosa. Os hinos ou hinários com seus textos sagrados, cantados em uníssono, os bailados, o som compassado dos maracás e a ato coletivo de tocar, cantar e bailar suas mensagens. A música, aqui, é uma maneira de ser religioso e a religião é vivida ritualisticamente como pratica musical. Sobre música, transe em contexto religioso ou secular e sobre identidade Coimbra (2008) nos diz:

Também essa relação (música e alteridade) pode ser discutida pensando-se nos chamados “estados alterados de consciência” (transe de possessão – de xamanismo, mas também a chamada *techno trance*) em que a música ... pode ter um papel importante: se não numa relação de “causa/efeito”, certamente na organização e socialização desses estados (...) Interpretando como alteridade o sobrenatural, o divino, podemos falar das religiões. A importância da música nelas chega a ser tão grande que, muitas vezes, suas práticas rituais e musicais e seus significados se sobrepõem e se confundem. (CAMBRIA, apud ARAÚJO, PAZ e CAMBRIA, 2008, p. 68).

A luz da etnomusicologia pode-se contemplar alguns aspectos do pensamento musical daimista. Aqui também é possível dizer que a lógica musical de uma cultura ou sua “musicológica”⁴ conforme Bastos (1978) é relevante como formulação de um discurso de identidades e alteridade. Nesse campo que parece ser, à um só tempo coletivo e subjetivo, todos os processos (criativos, cognitivos, estruturais, sociais) estão inclusos.

Grande parte dos hinos apresentam padrões bem definidos quanto a estruturas musicais, isto é, formas rítmicas, melódicas, harmônicas.

⁴ Menezes Bastos (1978) utiliza o termo categorizando o pensamento musical Kamayurá.

Sou filho do poder

Mestre Irineu

A m G

Sou fi lho do po der e den tro des ta ca saes tou Fa

F C A m G7 C

6

zen do os meus tra ba lhos que mi nha Mãe meor de nou

Sou filho do Poder
E dentro desta casa estou
Fazendo meus trabalhos
Que minha Mãe me ordenou


Eu pedi a meu Pai
Me deu o consentimento
Trabalhar para os meus irmãos
Aqueles que estão doentes

Confessa a consciência
E alegre seu coração
Que essa é a verdade
Que eu apresento aos meus irmãos.

Quanto ao aspecto rítmico nos hinos é padrão que os pulsos sejam sempre os de marcha em compasso quaternário, valsa em compasso ternário, mazurca em compasso binário composto e marcha-valsas que é tocada alternando os tempos forte e fraco em compasso quaternário ou binário.

Na marcha a execução do maracá alterna os tempos forte fraco nos movimentos ascendentes e descendentes onde, geralmente, o primeiro tempo é puxado pelo movimento ascendente em anacruse seguido do tempo forte em movimento descendente. Tomemos como exemplo as figuras de semicolcheia e semicolcheia sublinhada para marcar os tempos forte e fraco nos ritmos marcha, valsa, mazurca e marcha valsa.

 – Movimento ascendente

 – Movimento descendente

Marcha

4/4 

Valsa

3/4 

Mazurca

6/4 

Marcha- Valsa

4/4 

Melodicamente a maior parte dos hinos apresentam tonalidades maior e menor, mas também ocorre de alguns hinos serem modais criando um ambiente musical semelhante a expressões folclóricas do nordeste brasileiro. O canto, executado sempre em uníssono, é o principal responsável pela condução melódica e não é comum encontrarmos saltos superiores aos de 5ª ou de 6ª.

A Harmonia segue padrões tradicionais de tônica, dominante e subdominante com acordes montados em tríades.

As cadências recorrentes são as de resolução V-I (autênticas) e IV-I (plagais), esta última, historicamente empregada em hinos religiosos. O ritmo harmônico varia de acordo com a preferência e o desenvolvimento do instrumentista ou critérios próprios de cada igreja ou cerimônia.

Os ciclos formais costumam obedecer à estrutura de canção fazendo as combinações binárias (AB, AABB) e binária redonda (ABA).

Os padrões musicais apresentados nos hinos envolvem formas de criação, ensino e aprendizado, oralidade, prática ritualística, textualidade característica desse pensamento religioso além das estruturas musicais aqui, parcialmente, analisadas. No Santo Daime a estrutura do conhecimento musical é mantida como parte relevante que integra o sistema de crenças. Os hinos representam um conjunto de saberes e são validados com base em critérios estabelecidos socialmente.

Como em toda a investigação de estruturas, a busca por elementos musicais construídos e culturalmente significantes vai levar às menores unidades classificáveis do sistema, que servem de referência para a percepção do todo o “som organizado humanamente”. Dentro da cultura musical estes elementos menores estarão ligados uns aos outros de maneira relativamente estável, estabelecendo assim a ordem musical vigente. (OLIVEIRA PINTO 2001, p. 236).

Os modelos estabelecidos como padrões de criação, transmissão e prática musical no Santo Daime refletem, genericamente, formas e estratégias criadas pelas primeiras comunidades religiosas e que com o passar do tempo converteram-se em um conjunto de valores religiosos análogos ao que pode ser chamado, tradicionalmente, de valor estético musical.

A repetição de frases melódicas curtas e de trechos de texto, a importância da memorização dos hinos para o bom andamento ritual, a transmissão musical e de valores religiosos de forma predominantemente oral dentre outros dados desta cultura religiosa surgem, historicamente, em função do contexto social das primeiras comunidades daimistas formulando valores peculiares na cultura religiosa e musical.

Na época do Mestre Irineu, não existiam os cadernos impressos de hinário, muito difundidos hoje. Eventualmente, alguns hinos eram escritos à mão – vale lembrar que a maioria dos adeptos (inclusive os “donos dos hinários”) eram analfabetos ou pouco letrados. As pessoas aprendiam os hinários durante os trabalhos espirituais, de ouvido, a memorização sendo facilitada, segundo relatos, pelo consumo do Daime. Os hinos memorizados, “gravados no coração”, eram passados de pai para filho, instaurando, assim, uma tradição com forte raiz oral. Além disto, os hinos eram recebidos com um bom intervalo de tempo entre um e outro. Um hino era cantado inúmeras vezes até que o próximo fosse recebido. (LABATE E PACHECO, 2009, p. 30).

A prática musical no Santo Daime nos mostra, a luz da etnomusicologia, aspectos do pensamento religioso inseridos na estrutura musical. Os repertórios musicais reunidos ao uso da ayahusca em rituais religiosos nesse contexto funcionam como poderosas ferramentas de ordenação de valores religiosos, manutenção e recriação de valores culturais próprios do imaginário amazônico.

De acordo com Allan Merriam (1964) a música exerce diversas funções sociais. Dentre as dez funções categorizadas por Merriam, a música apresenta a função de impor conformidade às normas sociais, apontando comportamentos, transmitindo crenças, e valores culturais. Esses valores seriam repassados em ambientes tais como cerimônias religiosas uma vez que atuam em mecanismos psicológicos individuais e coletivos. “Merriam considera ainda que a música e a linguagem exerçam influências mútuas, sendo que os textos das canções constituem suporte para uma linguagem permissiva.” (FREIRE, 1992, p. 22).

A música, nesses contextos, atua como técnica ou meio através dos quais se chega à experiência de transe religioso, associada nos sistemas xamânicos, ao consumo de substâncias psicotrópicas capazes de alterar os estados perceptivos, potencializando, assim, as experiências auditiva e religiosa em estados alterados de consciência.

Devemos considerar também a impossibilidade descritiva de determinadas experiências. Muitos elementos que marcam a prática musical no Santo Daime são determinados pela subjetividade da experiência religiosa em estados alterados de consciência assim como por aspectos coletivos tais como oralidade e tradição que fundamentam a prática musical e religiosa como sistema de conhecimento relativizando os resultados obtidos na pesquisa.

Referências

- ARAUJO, PAZ E CAMBRIA. *Música em Debate: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2008.
- BLACKING, John. *Music, Culture & Experience*. Chicago: University of Chicago, 1995.
- CHADA, Sonia. A Prática Musical no Culto ao Caboclo nos Candomblés Baianos. In: III Simpósio de Cognição e Artes Musicais, 2007, Salvador. *Anais...* Salvador: EDUFBA, 2007. P.137-144
- FREIRE, Vanda Lima Bellard. *Música e sociedade: uma perspectiva histórica e uma reflexão aplicada ao ensino superior de música*. ABEM. Série Teses, Abril de 1992.
- LABATE, Beatriz e PACHECO, João. *Música Brasileira de Ayahuasca*. São Paulo: Mercado de Letras, 2009.
- MENEZES BASTOS, R. J. de. *A musicológica Kamayurá. Para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu*. Brasília: FUNAI, 1978.
- GEERTZ, Clifford. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis (RJ): Vozes, 2006.