



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

**PABLO CÉSAR SILVA**

**A MODELAGEM NA EXPERIÊNCIA-RITUAL DO SANTO DAIME ATRAVÉS DA  
PERFORMANCE VIOLONÍSTICA: um estudo de caso na comunidade daimista Céu  
da Campina na Paraíba.**

**JOÃO PESSOA-PB**

**2023**

**PABLO CÉSAR SILVA**

**A MODELAGEM NA EXPERIÊNCIA-RITUAL DO SANTO DAIME ATRAVÉS DA  
PERFORMANCE VIOLONÍSTICA: um estudo de caso na comunidade daimista Céu  
da Campina na Paraíba.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música. Área: Etnomusicologia. Linha de Pesquisa: Música, Cultura e Performance.

Orientador: Prof. Dr. Marcello Messina.

Coorientador: Prof. Dr. Anderson de Sousa Mariano.

**JOÃO PESSOA-PB**

**2023**

S586m Silva, Pablo César.

A modelagem na experiência-ritual do santo daime através da performance violonística : um estudo de caso na comunidade daimista Céu da Campina na Paraíba / Pablo César Silva. - João Pessoa, 2023.

164 f. : il.

Orientação: Marcello Messina.

Coorientação: Anderson de Sousa Mariano.

Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA.

1. Violão - Performance. 2. Músicos - Nordeste. 3. Santo Daime. I. Messina, Marcello. II. Mariano, Anderson de Sousa. III. Título.

UFPB/BC

CDU 780.614.131(043)



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**DEFESA DE DISSERTAÇÃO**

**Título da Dissertação: A MODELAGEM NA EXPERIÊNCIA-RITUAL DO SANTO  
DAIME ATRAVÉS DA PERFORMANCE VIOLONÍSTICA: um  
estudo de caso na comunidade daimista Céu da Campina na  
Paraíba.**

**Mestrando(a): PABLO CÉSAR SILVA**

**Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:**

**Dr. MARCELLO MESSINA**  
Orientador/SFEDU-UFPB

Documento assinado digitalmente



**ANDERSON DE SOUSA MARIANO**  
Data: 23/04/2024 10:05:01-0300  
verifique em <https://validar.it.gov.br>

**Dr. ANDERSON DE SOUSA MARIANO**  
Coorientador/UFPB

**Dr. FABIO HENRIQUE GOMES RIBEIRO**  
Membro Interno do Programa/UFPB

Documento assinado digitalmente



**MAIRA DE OLIVEIRA DIAS**  
Data: 03/05/2024 16:19:10-0300  
verifique em <https://validar.it.gov.br>

**Dra. MAIRA DE OLIVEIRA DIAS**  
Membro Externo ao Programa/UFPB

**João Pessoa, 13 de dezembro de 2023**

Aos meus, agora encantados:

Josefa Maria da Silva (Vó Zefinha)

e meu tio José Amaro da Silva (Forró).

## AGRADECIMENTOS

Ao Divino Pai Eterno e a Virgem da Conceição e toda Natureza criadora.

Ao Mestre Irineu, o Mestre Império Juramidan por ter permitido seguir nessa linha.

Ao Padrinho Sebastião e ao Padrinho Alfredo pelo zelo e dedicação a prática musical através dos hinos e ao legado deixado.

À minha família, especialmente aos meus pais Edilene Simplício Silva e José Roberto da Silva por terem sido meus pilares de sustentação e serem os responsáveis imediatos por todo êxito em minha vida, os Honro eternamente.

À minha companheira Milena Moreira por todo seu suporte, paciência e apoio incondicional para realização da pesquisa e escrita do texto final.

Aos orientadores Anderson de Souza Mariano e Marcello Messina pelo apoio e orientação que recebi ao longo do processo de conclusão desta pesquisa. Expresso minha profunda gratidão pela orientação contínua, paciência e sabedoria compartilhada. As vossas contribuições foram essenciais para a minha formação como pesquisador, e sou imensamente grato pela oportunidade de aprender com as experiências de ambos.

Aos membros da Banca professor Dr. Fabio Henrique Ribeiro e professora Dr. Maíra de Oliveira Dias pelas críticas e insights construtivos durante a elaboração deste estudo. Suas sugestões e apreciações contribuíram significativamente para a qualidade e rigor deste trabalho. Também desejo agradecer a todos os colegas, amigos e familiares que me apoiaram ao longo deste processo. Seus incentivos, palavras de encorajamento e compreensão nos momentos de ausência foram fundamentais.

À Irmandade do CSLM, por ser o local da minha iniciação na doutrina do Santo Daime em especial ao meu Padrinho de Farda, o músico Rodrigo Victor, responsável por minha chegada ao Santo Daime e Auxiliar na preparação para o vestibular em música. Ao Marcelo Freitas, ao Músico puxador Rodrigo Alves (Papai), Joaquim, Severino Brito (Seu Bui), Sávio Delano, À Paula Frassinete (In memoriam) e toda sua família.

Ao músico Clemilson Dantas pela disponibilidade e pelos diálogos, as entrevistas realizadas e toda parceria durante toda a pesquisa, assim como o grupo musical do Céu da Campina como o violonista e amigo Hugo César, o Cavaquinista Thiago, o violonista Bejamin, os Percussionistas: Ramon, Guilherme, Kelly e a puxadora Anna Sylvia.

À minha Comadre Larissa Lira por todo apoio e trocas contínuas durante as construções de nossas pesquisas, todas as trocas foram combustíveis para ambos.

Ao Compadre Walfran Rubem pela firmeza, dedicação, cuidado, amizade e apoio.

Aos amigos e irmãos Rômulo Junior, Amanda, Dávila Andrade (In memoriam), Walfran Rubem, Pollyana Castro, Roberto Castro (In memoriam), Kelly, Zerivan (In memoriam) Chico Nóbrega, Divanício, Fabio Fena, Gilvan, assim como toda a irmandade.

Aos amigos e músicos Daimistas Vicente Prafivelo e Lucas Serra.

Aos queridos amigos e colegas de turma, pela força e conversas estimulantes sobre o campo e meio acadêmico: Luiz Augusto (Guga), Christian Weik, Pablo Garcia, Jairo Souza, Cristiane Bortoli, Arthur Miúda, Felipe Rodrigues, Caio Bertazolli, Erivan Araújo e Eduardo Simões.

Aos amigos Pedro Ivo, Weskley Dantas (Kinho) e Walfran Rubem.

Aos Professores orientadores e professores das disciplinas do Mestrado Fábio Ribeiro, Nina Graeff, Luís Ricardo Queiroz, ao Coordenador Valério Fiel da Costa, aos professores da licenciatura em música do IFPE – campus Belo Jardim: Niraldo Melo, Bernardina Araújo e Tatiana Valério, Mozart Vieira, Marinaldo e a Maestrina Lucivanda Souza do Campus Recife.

A Fapesq pelo incentivo financeiro e concessão da bolsa durante o período da pesquisa.

E por fim sou grato pela a honra de poder levar a musicalidade do Santo Daime para a academia. Este trabalho representa o resultado de anos de dedicação, esforço e aprendizado, e não teria sido possível sem a contribuição valiosa de muitos. Este é um momento de realização e gratidão.

A conclusão desta pesquisa é apenas o começo de uma jornada contínua de descobertas e aprendizado, e estou aberto para continuar a contribuir para o avanço do conhecimento em Etnomusicologia e sobre a pratica musical do Santo Daime.

## RESUMO

O presente estudo tem como objetivo investigar a prática músico-ritualística na comunidade daimista Céu da Campina, localizada na Paraíba. Essa comunidade, inserida na doutrina religiosa do Santo Daime, destaca-se por sua intensa relação com a performance musical. Diante disso, o foco da pesquisa será na prática musical durante os rituais, especialmente na performance instrumental, visando compreender sua eficácia e função dentro do contexto religioso. Um dos principais pontos de análise será a performance violonística do músico Clemilson Dantas. No contexto da música ayahuasqueira, o Santo Daime adota uma prática musical ao vivo, onde a performance ritualística é dinâmica e resultante da combinação de elementos como os indivíduos envolvidos, o chá da ayahuasca (daime) e seus hinos. Assim, para embasar teoricamente a pesquisa, serão exploradas abordagens como as práticas musicais participatórias de Turino (2008) e a teoria da morfologia da Obra Aberta de Fiel da Costa (2016), esta última adaptada ao contexto do Santo Daime, considerando os hinos daimistas como estruturas invariantes que fundamentam a performance ritual. Além disso, serão considerados os estudos sobre Saberes Situados de Grosfoguel (2008) e a abordagemêmica/ética de Nettl (2005), justificados pelo envolvimento do pesquisador como membro da religião e músico participante nos rituais. A metodologia adotada será a etnografia guiada pela performance, inspirada em Junqueira (2020). Pela ênfase na performance violonística no Santo Daime, a pesquisa inaugura os estudos acadêmicos sobre o tema. Sendo assim, entende-se que essa pesquisa desempenha um papel fundamental na compreensão da interseção entre música, ritual e performance. Ela oferece a oportunidade de desvendar detalhes técnicos, escolhas musicais e interpretações que podem ter passado despercebidos até então, contribuindo para a preservação da tradição musical do Santo Daime. Ao analisar as nuances da performance violonística, é possível documentar e compreender as variações regionais, o estilo individual do músico, a sonoridade do grupo, revelando uma identidade sonora local da música do Santo Daime. Entre os objetivos da pesquisa estão: verificar a eficácia da performance violonística no ritual, identificar os elementos de sonoridade do grupo, compreender como os instrumentos musicais influenciam na qualidade do ritual e entender a relação entre o texto escrito dos hinos e o resultado sonoro.

**Palavras-chave:** Performance; Violão; Santo Daime; Músicos; Nordeste.

## ABSTRACT

This study aims to investigate the music-ritual practice within the Daimista community of Céu da Campina, located in Paraíba, Brazil. Situated within the religious doctrine of Santo Daime, this community is notable for its deep engagement with musical performance. The research focuses on musical practice during rituals, particularly instrumental performance, aiming to comprehend its efficacy and role within the religious context. A key point of analysis is the guitar performance of musician Clemilson Dantas. Within the ayahuasca music context, Santo Daime adopts a live musical practice where ritualistic performance is dynamic and results from the combination of elements such as the individuals involved, the ayahuasca tea (daime), and its hymns. Theoretical underpinnings for the research include Turino's participatory music practices (2008) and Fiell da Costa's Open Work morphology theory (2016), adapted to Santo Daime's context, considering Daimista hymns as invariant structures underpinning ritual performance. Additionally, Grosfoguel's Situated Knowledges studies (2008) and Nettle's emic/etic approach (2005) are considered, justified by the researcher's involvement as a religion member and participating musician in the rituals. The methodology adopted is ethnography guided by performance, inspired by Junqueira (2020). Thus, this research plays a fundamental role in understanding the intersection of music, ritual, and performance. It offers the opportunity to unravel technical details, musical choices, and interpretations that may have gone unnoticed, contributing to the preservation of Santo Daime's musical tradition. By analyzing the nuances of guitar performance, it's possible to document and understand regional variations, the musician's individual style, and the group's sound, revealing a local sonic identity within Santo Daime music. Research objectives include verifying the efficacy of guitar performance in the ritual, identifying group sound elements, understanding how musical instruments influence ritual quality, and grasping the relationship between hymn texts and sound results.

**Keywords:** Performance. Guitar; Santo Daime; Musicians; North East.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Maracá dos povos indígenas.....	47
Figura 2 - Maracás daimistas (instrumentos pessoais) .....	48
Figura 3 - Estrutura rítmica da marcha no maracá.....	49
Figura 4 - Estrutura rítmica da valsa no maracá .....	50
Figura 5 - Estrutura rítmica da Mazurca no maracá .....	50
Figura 6 - O “Regente”: Mestre Irineu tocando maracá com a primeira banda da doutrina.....	53
Figura 7 - Lourdes Carioca de pé.....	57
Figura 8 - Ritual de Concentração no Céu da Campina.....	60
Figura 9 - Ritual de bailado com músicos em pé no Céu da Campina .....	61
Figura 10 - Primeira sede do Céu da Campina .....	75
Figura 11- Sede atual (interna) .....	76
Figura 12 - Padrinho Sebastião tocando violão .....	80
Figura 13 - Diário de Campo 1 .....	86
Figura 14 - Diário de Campo 2.....	87
Figura 15 - Bailado, Hinário Antônio Gomes em 14 de abril de 2022.....	87
Figura 16 - Eu Puxador.....	90
Figura 17 - Exemplo de Nota de Campo (B.N) .....	92
Figura 18 - Modelagem enquanto sistema .....	99
Figura 19 - Transcrição do Violão no Hino “Examine a Consciência.....	102
Figura 20 - Registro de final do ensaio do Hinário de João Pedro em 21/05/2022 .....	106
Figura 21 - Mesa onde os músicos desempenham suas funções no Céu da Campina.....	110
Figura 22 - Notação em partitura no músico Clemilson Dantas.....	111
Figura 23 - Exemplo de registro de linha melódica do violão.....	112
Figura 24 - Caderno de partituras do músico violonista Benjamin. ....	114
Figura 25 - Espaço reservado aos músicos no ritual.....	115
Figura 26 - Sistema de operação sonoro .....	116
Figura 27- Melodia e cifra do hino “Examine a Consciência”, transcrita por Clemilson Dantas .....	124
Figura 28 - Performance do Hino “Examine a Consciência .....	125
Figura 29 - Transcrição do Violão no Hino “Examine a Consciência” .....	126
Figura 30 - Compasso 1 com frase melódica (solo). ....	127
Figura 31 - Compasso 2.....	129

Figura 32 - Compasso 3 (dedilhado e A.C). .....	130
Figura 33 - Compasso 4 (dedilhado).....	131
Figura 34 - Compasso 4 e 5 (dedilhado).....	132
Figura 35 - Trecho de Transição de região com nota que canta (compasso 3 ao 5).....	135
Figura 36 - Compasso 6 dedilhado e A.C.....	136
Figura 37 - Compasso 6 e 7.....	137
Figura 38 - Compasso 8.....	138
Figura 39 - Compasso 9.....	139
Figura 40 – Célula rítmica do acompanhamento característico (A.C) .....	140

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Relação dos trabalhos mais citados .....	45
Quadro 2 - Trabalhos por perspectiva subjetiva da pesquisa.....	45
Quadro 3 - Recorrência das citações.....	45
Quadro 4 - Membros da banda musical (Céu da Campina).....	107
Quadro 5 - Esquema do ritual de concentração. ....	119
Quadro 6 - Elementos de variação morfológica.....	139

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>14</b>
<b>2</b>	<b>O UNIVERSO DE ESTUDO: O SANTO DAIME.....</b>	<b>22</b>
2.1	UMA DOCTRINA MUSICAL.....	25
2.2	O UNIVERSO MUSICAL DO SANTO DAIME: PRODUÇÕES CIENTÍFICAS E ETNOMUSICOLÓGICAS.....	30
2.3	OS INSTRUMENTOS MÚSICAIS NO SANTO DAIME E SUA MODELAGEM NO RITUAL DAIMISTA.....	46
2.4	A INTRODUÇÃO DO VIOLÃO NO SANTO DAIME.....	53
2.5	A PERFORMANCE MUSICAL NO SANTO DAIME: CONSIDERAÇÕES E DIÁLOGOS COM A PERFORMANCE PARTICIPATÓRIA.....	58
<b>2.5.1</b>	<b>Performance no contexto do Santo Daime.....</b>	<b>59</b>
<b>2.5.2</b>	<b>A Performance em Thomas Turino.....</b>	<b>63</b>
<b>2.5.3</b>	<b>Entendendo a Performance no Santo Daime pela Ótica Participatória.....</b>	<b>64</b>
2.6	O CÉU DA CAMPINA.....	74
<b>3</b>	<b>ACOMPANHANDO O SOM DA LUZ.....</b>	<b>78</b>
3.1	ACOMPANHANDO À LUZ DESSE SOM.....	79
3.2	ACOMPANHANDO À LUZ DESSE SOM: CONSTRUÇÕES METODOLÓGICAS.....	84
3.3	DIMENSÃO TEÓRICA-CONCEITUAL E ANALÍTICA (BASE DA CONSTRUÇÃO INTERPRETATIVA).....	93
3.4	TERMOS, CONCEPÇÕES E CONCEITOS.....	97
3.5	INSTRUMENTO DE COLETA DE DADOS.....	100
<b>4</b>	<b>“FIRMADO EM PERFORMANCE”: DESTRINCHANDO A EXPERIÊNCIA RITUAL NO SANTO DAIME ATRAVÉS DA ETNOGRAFIA GUIADA PELA PERFORMANCE.....</b>	<b>105</b>
4.1	A ORQUESTRINHA (DESCRIÇÃO ETNOGRÁFICA).....	105
<b>4.1.1</b>	<b>Pré-Ritual.....</b>	<b>114</b>
<b>4.1.2</b>	<b>Reza Solada.....</b>	<b>116</b>
<b>4.1.3</b>	<b>Prática de Conjunto.....</b>	<b>117</b>
4.2	TRABALHO DE CONCENTRAÇÃO.....	118
<b>4.1.4</b>	<b>Examine a Consciência.....</b>	<b>123</b>
<b>5</b>	<b>RESULTADOS.....</b>	<b>141</b>

5.1	CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	146
6	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>152</b>
7	<b>APÊNDICE 1: TABELA DAS PRODUÇÕES ACADÊMICAS REVISADAS</b>	<b>156</b>
8	<b>APÊNDICE 2: CRONOGRAMA DE VISITAS EM CAMPO (2022).....</b>	<b>157</b>
9	<b>APÊNDICE 3: CRONOGRAMA DE VISITAS DE CAMPO (2023).....</b>	<b>158</b>
10	<b>APÊNDICE 4: CARTA DE ANUÊNCIA.....</b>	<b>159</b>
11	<b>APÊNDICE 5: TERMOS DE CONSENTIMENTO E LIVRE CONSENTIMENTO .....</b>	<b>160</b>
12	<b>APÊNDICE 6: AUTORIZAÇÃO DE FUNCIONAMENTO.....</b>	<b>165</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Este trabalho reflete uma jornada pessoal entrelaçada com minha busca espiritual, trajetória como músico e inserção no mundo acadêmico, especialmente através da produção do conhecimento científico no campo da Música. Dessa maneira, ao propor uma análise etnomusicológica da performance violonística no contexto do Santo Daime, pressupõe-se o protagonismo do músico-violonista puxador<sup>1</sup>, que desempenha um papel fundamental na condução dos rituais. Sua importância é comparável a de uma figura-modelo nos estudos dos hinos, pois ele os conhece profundamente e é responsável por sua execução instrumental.

A intersecção dessas dimensões começou com minha chegada ao Santo Daime, que resultou de uma experiência entre professor e aluno. Em 2012, comecei a ter aulas de guitarra elétrica em um espaço de ensino de música livre e, por circunstâncias do destino, o professor era fardado<sup>2</sup> do Santo Daime. Essa relação acabou se tornando muito mais do que um simples espaço de ensino de música; foi uma oportunidade de descobrir um caminho espiritual que eu estava buscando. Naquele momento, eu estava imerso na leitura de obras de Carlos Castaneda<sup>3</sup> e textos sobre xamanismo.

Conforme supracitado, minha jornada pessoal com o Santo Daime teve início em 2012, quando conheci a jornada xamânica do Voo da Águia, liderada por Leo Artese<sup>4</sup>. Naquele mesmo ano, participei de um trabalho de concentração na igreja Céu de São Lourenço da Mata (CSLM) em Pernambuco. Foi no dia 15 de novembro de 2012 que vivenciei meu primeiro ritual do Santo Daime como visitante<sup>5</sup>, e posteriormente me fardaria em 2015. Desde então, integrei a banda musical da comunidade do CSLM, tocando guitarra elétrica. Assim, minha relação com

---

<sup>1</sup> O termo é comum dentro do universo daimista para atribuir às pessoas que possuem notório reconhecimento na comunidade pelo conhecimento dos hinos e são responsáveis pela sua execução fiel nos rituais, sendo geralmente as *puxadoras* dos cânticos e *puxador (a)* instrumentista.

<sup>2</sup> O fardado no Santo Daime é aquele que escolhe por sua livre vontade seguir na linha espiritual do Santo Daime, trilhando um caminho iniciático na religião. Para isso, usa-se uma vestimenta distintiva nos rituais, sendo uma farda azul e outra branca.

<sup>3</sup> Carlos Castañeda foi um escritor e antropólogo peruano que ficou conhecido pela obra em torno dos Ensinos do índio Don Juan Matus da tribo Yaquis do deserto de Sonora, no México. Realizou uma pesquisa de mestrado publicada em 1968, intitulada “*The Teachings of Don Juan - a Yaqui way of knowledge*”, lançada no Brasil como *A erva do Diabo*. Em seguida, lança uma série de livros que se tornou um referencial para estudantes do xamanismo.

<sup>4</sup> Léo Artese é estudioso do xamanismo com iniciação no E.U.A, Peru e Brasil. Conduz cerimônias, ritos, grupo de estudos e cursos de xamanismo 1990. É daimista, fundador e presidente do Centro Eclético da Fuente Luz Universal Céu da Lua Cheia. Autor dos livros: *O Vôo da águia – uma iniciação aos mistérios e Magia do Xamanismo e O espírito Animal*.

<sup>5</sup> Visitante no Santo Daime é o indivíduo que chega para conhecer a doutrina religiosa do Santo Daime e, até que ele não se vincule institucionalmente como um fardado, é considerado como tal. Ainda é comum usar visitante para os membros fardados que participam dos trabalhos em outras igrejas que não seja a qual o membro é filiado ou fardado.

essa religião e expressão musical se manifesta na dimensão êmica<sup>6</sup>. Ao mesmo tempo, por ter uma formação profissional na música popular e formal, adquirida durante minha graduação, possuo também uma perspectiva ética, complementar à minha experiência religiosa. No decorrer desses nove anos, executando esse tipo de repertório, minha experiência me colocou na condição de “insider” (Nettl, 2005, p. 172). Para além disso, pude conhecer e dialogar com outros músicos, tanto nativos, quanto os que já possuíam uma relação profissional fora daquele contexto sobre a prática instrumental.

Em 2018, durante uma visita à comunidade do Céu da Campina, tive a oportunidade de conhecer pessoalmente o músico Clemilson Dantas. Percebi que sua abordagem ao conduzir os hinos ia além da simples execução das melodias; havia um elemento de protagonismo em sua performance musical durante o ritual. Essa observação me levou a refletir sobre o motivo pelo qual os membros o referiam como “Maestro”, o que talvez seja justificado pelo papel significativo que desempenha na condução da música durante os rituais. Para chegar a essa conclusão, vivenciei um trabalho que mudou completamente a minha visão sobre a musicalidade no Santo Daime. E na minha percepção, o violão era o fator desencadeador dos desdobramentos da minha experiência sensorial e transcendental.

Na ocasião, eu estava não participando como músico, e sim como cantor, bailando<sup>7</sup> o hinário do *Acessor* do Tétêu<sup>8</sup>. Costumo me referir a esse momento como um divisor de águas na minha jornada enquanto daimista, pois foi aí que nasceu toda a minha intuição em relação ao funcionamento do ritual em função de uma performance específica, que ressoa no todo coletivo. No caso, o violão enquanto modelador da experiência ritual. As impressões e experiências pessoais que tive naquele trabalho me acompanharam e serviram de base empírica para formulação de uma proposta investigativa sobre a música e performance instrumental realizada nos trabalhos do Santo Daime.

---

<sup>6</sup> “A palavra Emic deriva do inglês — “phonemic”, que considera que a transmissão dos significados se faz por unidades mínimas de significação própria a esse sistema – os fonemas. O termo Emic foi tomado por empréstimo pela Antropologia e relaciona-se, nessa área de estudo, com as categorias e valores intrínsecos – compreendidos segundo sua lógica e coerência – ao grupo ou sociedade em estudo. A perspectiva *Emic* opera em sincronia com a perspectiva *Etic*, termo também derivado do inglês, “phonetic”. [...]. Na antropologia, por sua vez, o sentido empregado ao termo Etic relaciona-se com as categorias – de cunho externo – usadas na análise e na descrição efetuadas pelo pesquisador. Essas categorias não são necessariamente correlatas aos valores que vigoram no grupo ou sociedade em estudo”. (Adamowski, 2013, p. 48).

<sup>7</sup> “*Bailando*” é a ação performática dos participantes no ritual de bailado. Esse tipo de modalidade ritualística, consiste em uma execução coreográfica corporal onde os participantes permanecem em pé e através das estruturas rítmicas (marcha, valsa, mazurca) performam com passos e movimentos para direita e esquerda.

<sup>8</sup> Francisco Fernando Filho, mais conhecido como *Tetêu* foi um seguidor do fundador do Santo Daime, O Mestre Irineu. Tetêu chegou a desempenhar a função de direção nos trabalhos da sede do Alto Santo após o falecimento do Mestre Irineu Serra. Possui um Hinário chamado *Assesor*, com 132 hinos. Na comunidade do Céu da Campina, esse hinário foi executado duas vezes durante o período da Pesquisa.

Seria como mergulhar em águas profundas e sentir o suave balanço do mar, entregando-me ao fluxo sem esforço. Cantar, dançar, tocar o maracá — tudo acontecendo naturalmente, como se fosse uma viagem de descoberta espiritual. Nesse estado, experimentava uma profunda sensação de unidade, paz e controle, fluindo em perfeita harmonia com tudo ao meu redor. Meu corpo, a “corrente”<sup>9</sup>, a música — tudo se fundia em uma engrenagem perfeita. Era como se uma força maior me conduzisse, e eu a acompanhasse sem resistência, às vezes até sentindo-me responsável por guiá-la também.

Nesse sentido, ao realizar o bailado era como se estivesse em uma dança onde não ficava para trás como um dançante aprendiz, mas sentia-me em uma engrenagem perfeitamente harmônica, na qual tinha controle total do meu corpo, mente e espírito. Mestre de mim mesmo. Sobre esse processo experiencial, encontrei correspondências na Teoria do Fluxo de Csikszentmihalyi (1999), a qual incide luz na compreensão do estado de experiência integrada/holística.

Nessa conjuntura, posso afirmar que o desencadeamento de um processo investigativo partiu de uma experiência orgânica, situada no contexto no qual ela ocorre, conectada na performance pela experiência enteogênica que ficou armazenada no interior de uma experiência vivida. Fui “arreatado” e agregando mais sentido à minha perspectiva de um processo que envolvia o meu processo pessoal e minha percepção sobre a música no Santo Daime.

Essa experiência foi o ponto de partida para o surgimento de um interesse palpável no estudo da performance violonística no contexto do Santo Daime, revelando-se diante dos meus olhos. Desse modo, com o objetivo de compreender os elementos presentes na performance violonística desse músico em específico, no contexto do ritual do Santo Daime, formulo o seguinte problema de pesquisa: Como o parâmetro da performance instrumental pode contribuir para a eficácia e função do trabalho espiritual na comunidade do Céu da Campina?

Ao entender que o parâmetro da performance musical no Santo Daime tem como base a performance do músico puxador de hinários<sup>10</sup>, que tradicionalmente no Santo Daime é um violonista, tracei como objetivo geral da pesquisa: Compreender como a performance violonística contribui para a eficácia e função do trabalho espiritual na comunidade do Céu da Campina. E dentre os objetivos específicos: (1) verificar o parâmetro de eficácia para o ritual, no acompanhamento do violão; (2) identificar os elementos de sonoridade do grupo; (3) revelar

---

<sup>9</sup> Termo Êmico para se referir ao aspecto energético vibracional envolto entre os participantes durante o ritual.

<sup>10</sup> “Hinários” referem-se ao conjunto de hinos cantados e tocados durante os rituais espirituais do Santo Daime. Todos os ensinamentos fundamentais dos membros dessa religião estão contidos nesse acervo de hinos, que é chamado de hinário.

de que maneira os instrumentos musicais interferem na qualidade do ritual; (4) Compreender a relação do material escrito do hino e o resultado sonoro.

Através da elaboração da proposta, percebi, por meio das leituras do referencial bibliográfico, que uma pesquisa acadêmica com foco na performance instrumental nos rituais do Santo Daime, especialmente na Performance Violonística, ainda não havia sido realizada. Isso tornou minha iniciativa pioneira. Partindo de uma experiência que é intrínseca ao ritual do Santo Daime - a experiência da performance musical – o estudo releva também a importância que o músico puxador (violonista) possui nos rituais. Sendo assim, esse estudo preenche uma lacuna na literatura, o que torna o presente trabalho uma contribuição significativa para o campo da Etnomusicologia e dos estudos sobre o Santo Daime.

A experiência como membro da religião e músico-guitarrista nos rituais oferece um lugar único de vivência e imersão na dimensão da práxis musical. Essa posição privilegiada proporciona uma base sólida para a construção de uma metodologia etnográfica subjetiva e imersiva. A partir dessa vivência direta, foi possível desenvolver uma metodologia própria para o estudo, adaptada às nuances e particularidades da prática musical dentro do contexto religioso.

Em nosso entendimento, esse estudo proporciona, de igual modo, uma valiosa contribuição ao evidenciar o violão enquanto um importante símbolo de uma cultura músico-religiosa, recriando o seu uso por meio de uma linguagem própria, oriunda na musicalidade dos hinos desta doutrina musical. Musicalidade esta que está inserida em um contexto ritual e território amazônico, e influenciada pela cultura nordestina do seu fundador. Sendo assim, esse estudo contribui para a preservação da memória cultural e para o estudo das sonoridades instrumentais locais, oferecendo *insights* valiosos sobre como a música e os músicos desempenham um papel central nesse contexto.

Passada a experiência que possibilitou e configurou a construção da pesquisa, passei de uma relação de participante para músico-pesquisador. No tocante à dimensão musical, dentro desse processo estava o de estudar hinários, inserir-me como componente do grupo musical e acompanhar musicalmente a sessão de trabalhos, assim como acompanhar os sujeitos nos seus afazeres relacionados às suas práxis como método etnográfico. Para isso, foi usado como referencial teórico Ingold (2016), Pinto (2001) e a Etnografia guiada pela performance inspirada em Junqueira (2020). Aprofundo essas questões da Etnografia no Capítulo 3, que trata dos aspectos metodológicos da pesquisa, assim como destacar as justificativas para tal escolha.

À perspectiva de um saber situado, Grosfoguel (2008), justifica-se pela minha posição em ser um indivíduo pertencente a essa cultura. Não poderia deixar de me incluir como parte de uma prática cultural que me atravessa de várias formas. São vários os motivos para isso. O

primeiro desafio é a impossibilidade de me anular enquanto sujeito em uma pesquisa etnomusicológica. Além disso, percebo que a vivência como músico dentro desse contexto e o conhecimento do repertório são elementos essenciais que contribuem significativamente para uma análise detalhada da performance, permitindo uma perspectiva interna e aprofundada.

A pesquisa traz elementos oriundos da cultura musical adquirida do sujeito (subjetivo) enquanto membro da religião e uma etnografia guiada pela performance, que tem como objeto de análise outro músico, lidando com um território em que os saberes são atravessados por epistemologias não ocidentais (ayahuasca/daime), perspectivas essas que ainda são emergentes no meio acadêmico. A natureza das intersecções é inevitável em uma pesquisa que envolve seres humanos, enteógeno<sup>11</sup> e uma prática religiosa não hegemônica. Conseqüentemente, assume-se uma complexidade em dilemas éticos, metodológicos, entre outros aspectos.

Partir do eu, enquanto participante, é trazer inevitável e inconscientemente experiências cumulativas que, dentro do âmbito mais amplo da performance no Santo Daime, abrangem o integrante inicialmente (passado), o músico do Santo Daime (presente) e Músico-Pesquisador (presente e futuro).

O “eu” na literatura daimista figura presente na concepção (hipótese biográfica) de origem do elemento fundamental da religião/doutrina do Santo Daime: os Hinos. O recebimento dos hinos foi estudado por algumas pesquisas, dentre as mais aprofundadas está a de Rehen (2017). Os demais aspectos sobre hinos podem ser encontrados nas pesquisas de Abramovitz (2003), Ferro (2012) e Araújo (2013). Dentro desses estudos, há um consenso da dimensão biográfica dos adeptos, que são médiuns e que através da psicofonia materializam e legitimam os ensinamentos/saberes que alicerçam e atualizam essa prática através da performance.

Sendo assim, apoio-me na noção biográfica que traz em algum aspecto a noção do eu enquanto produção do conhecimento vivido e experienciado dentro dessa cultura musical. Esse percurso foi realizado primeiramente pelo Mestre Irineu, ao instituir esta cultura religiosa através do fenômeno de receber hinos. Desse modo, o “eu-musical” no daime é um terreno fértil para o estudo da noção de conhecimento através dessa prática musical.

Partilhar saberes, ensinar, doutrinar, é o que o Santo Daime faz enquanto doutrina. Através do Mestre e Padrinhos, no fenômeno do recebimento: do próprio recebimento e o que ele revela em sua mensagem. Formatado na linguagem de música, canalizado do astral e que

---

<sup>11</sup> Do grego *entheos*, onde “en” significa “dentro” e “theos”, “divindade”, “deus”. Enteógeno é o que carrega “deus dentro”, ou o que traz a “experiência interna do divino” (WEIK, 2017 p.14).

corresponde de maneira de igual modo à experiência de vida do recebedor. **O Eu** é produtor de conhecimento. “Aprender para ensinar”, como diz o hino *Chamo o Tempo*, do Mestre Irineu<sup>12</sup>.

Essa dimensão também se apresenta na abordagem metodológica de Ingold (2008), que toma como base a noção pedagógica da pesquisa, a participação observante como sendo o modus de aprender na experiência etnográfica, ou seja, viver o que estuda e acompanhar os sujeitos nesse processo.

O conhecimento científico sobre os hinos é trazido por autores que analisam a sua natureza, a transmissão de saberes da doutrina e a manutenção da estrutura ritual. Embora tais conhecimentos são considerados de natureza oral, o seu entendimento enquanto repertório pode ser ampliado como um “roteiro” do ritual, principalmente pela forma que os músicos usam nos rituais/trabalhos os cadernos de hinários, partituras. Tendo isso em mente, a sua inscrição em algum registro/notação possibilita uma hipótese um tanto óbvia que é a sua funcionalidade para o grupo de músicos, portanto, pretendo enxergar essa dimensão através da condição do hino daimista ser a estrutura de invariância da performance (Fiel da Costa, 2018).

Sobre os estudos da Performance, o referencial teórico usado foi o de Thomas Turino (2008). No capítulo 2, o leitor terá acesso à compreensão geral sobre o que Turino chama de performance Participatória e Apresentacional, que são categorias de performances realizadas ao vivo. Nela, encontramos uma perspectiva que corresponde à natureza na performance vivenciada pelos adeptos do Santo Daime.

A estrutura dessa dissertação está organizada em 5 capítulos. O primeiro, “Introdução”, traz informações sobre o processo biográfico do pesquisador, que é um ponto de partida para os esclarecimentos de construção do objetivo de pesquisa, evidenciando os momentos chaves de sua experiência, desde o início de sua chegada à doutrina do Santo Daime até o momento em que desencadeou o processo de construção da pesquisa com o problema central da investigação. O leitor terá também acesso à justificativa para a escolha do tema, assim como os objetivos traçados para chegar ao problema de pesquisa.

Nessa direção, no segundo capítulo, “O universo de estudo: O Santo Daime”, o leitor terá uma descrição do universo de estudo pesquisado, como o que é o Santo Daime, assim como o contexto que permeia essa prática cultural e religiosa através de um panorama geral desta que é uma doutrina musical. Em seguida em forma de subcapítulo o leitor terá acesso a revisão de literatura sobre os estudos e obra de destaque na produção de conhecimento sobre a música

---

<sup>12</sup> “Chamo o Tempo, eu chamo o Tempo /Para ele vir me ensinar/ Aprender com perfeição /Para poder ensinar”. (Hino nº 71 do Hinário Cruzeiro do Mestre Irineu)

ritual do Santo Daime que foram bases fundamentais para o desenvolvimento do presente estudo. Em seguida um subcapítulo sobre os instrumentos musicais, especificamente o maracá e o violão, para depois descrever a performance geral no Santo Daime, assim como a teoria dos tipos performance de Turino (2018) com ênfase nas de caráter Participatória e Apresentacional e como desfecho do universo do Santo Daime será trazido um breve aspecto histórico do Céu da Campina.

No terceiro capítulo intitulado “Acompanhando o som da luz” o leitor será introduzido aos aspectos metodológicos da pesquisa. O capítulo é introduzido por um texto que traz a ideia do acompanhamento como o pilar central/palavra-chave que orientou a perspectiva metodológica, representados através do acompanhamento dos sujeitos em um processo etnográfico (Ingold, 2016), assim como o acompanhamento musical com a Guitarra Elétrica (Junqueira, 2020). Através da confecção desse capítulo foi possível tecer relações polissêmicas do significado da palavra “Acompanhamento”, e dentre os mencionados anteriormente, o acompanhamento é o próprio processo de participar ativamente de um ritual do daime, pois, na qualidade de uma performance participatória, todos são convidados a acompanhar os hinos.

Também será exposto para o leitor os processos que guiaram a construção metodológica que partiu da própria experiência de campo de forma detalhada, resultando na escolha de uma metodologia guiada performance. Ainda nesse capítulo foi descrito as dimensões teóricas norteadoras, como a Morfologia da Obra Aberta de Fiel da Costa (2016; 2018), os termos e conceitos usados como “modelagem” presente no título do estudo, assim como conceitos Êmicos. E ainda nesse capítulo, foi exposto todo o material de ferramenta para a coleta de dados da pesquisa.

No capítulo 4, intitulado “*Firmado em Performance: Destrinchando a Performance Violonística através da Etnografia Guiada pela Performance*”, o leitor encontrará uma descrição etnográfica detalhada de como se desenrola a atuação do grupo musical durante os rituais, aqui chamado de “Orquestrinha”, assim como a relação de importância do músico puxador Clemilson Dantas como o Maestro. Nesse capítulo também é descrito o funcionamento do fenômeno musical desde o período que antecede o ritual, como a relação de precipitação sonora a partir do violão até o funcionamento da prática de conjunto do grupo, para posteriormente realizar uma análise da performance do músico puxador Clemilson Dantas no hino “Examine a consciência”. Termina, portanto, pelo primeiro hino tocado nos trabalhos de Concentração, e que é o primeiro ritual orientado a um neófito a participar. Terminar pelo início ou começar pelo fim, faz alusão a um sistema cíclico que é imposto de forma operacional, pragmático da performance, presente na estrutura ritual daimista, onde o violão é o protagonista.

O leitor reconhecerá essa relação ao se deparar com o subcapítulo “reza solada”, no quarto capítulo, onde terá a oportunidade de conferir esse sistema no comportamento do violão como sendo aquele que começa e termina cada hino tocado/cantado. Assim, a partir da conjuntura apresentada, convido o leitor a me acompanhar nos capítulos seguintes.

## 2 O UNIVERSO DE ESTUDO: O SANTO DAIME

O Santo Daime é uma religião eclética fundada na década de 1930, no estado do Acre, pelo Maranhense Raimundo Irineu Serra. Esta religião tem suas raízes no contato de Irineu Serra com a ayahuasca, uma bebida sacramental de profundo significado espiritual, utilizada pelos povos nativos da Amazônia Ocidental. Dentro do seu sistema cosmológico, a religião combina elementos do cristianismo, esoterismo, espiritualidade indígena<sup>13</sup> e das tradições afro-brasileiras, com uma notável influência do catolicismo popular nordestino devido às influências do seu fundador e de seus seguidores.

Raimundo Irineu Serra, nasceu no dia 15 de dezembro de 1892, em São Vicente Férrer (Maranhão). Neto de escravos e filho de Sancho Martinho da Serra e Joana Assunção Serra. Irineu Serra ou Mestre Irineu, como ficou conhecido, redefiniu os usos da ayahuasca, estabelecendo novos padrões orientadores. Segundo a narrativa fundadora do Santo Daime, Irineu testemunhou a aparição de uma senhora na floresta amazônica, na fronteira com a Bolívia, sob o efeito da ayahuasca.

Inicialmente considerou essa mulher como uma entidade ou como sendo a “Deusa Universal”, tendo também a chamado de “Clara”. Mais tarde, compreenderia essa figura como sendo “*Nossa Senhora da Conceição*” (Labate, 2009, p. 27). Através dessa experiência reveladora, Irineu estava certo de que a Virgem da Conceição estava lhe entregando uma missão e os fundamentos para fundar uma nova doutrina religiosa. Essa doutrina posiciona a bebida sagrada indígena como um elemento central associado a um complexo religioso em processo de formação. Sobre esse acontecimento, a historiadora Fernandes (1989) descreve através do relato de membros do CICLU

Ele tomou o Daime e de onde estava deitado ficava fitando a lua. Lá vem, lá vem, lá vem e a lua ficou bem pertinho dele. Agora dentro da lua ele avistava, sentada em uma poltrona, uma senhora divina mesmo. Aí então ela falou para ele, - Quem é que tu acha que eu sou? ele olhou e disse, - Para mim a senhora é uma Deusa Universal. - Tu tem coragem de me chamar de Satanás, isso ou aquilo outro? - Não, a senhora é uma Deusa Universal. - Tu achas que o que tu ta vendo agora, alguém já viu? – O mestre Irineu refletiu e achou que alguém já podia ter visto, tantos faziam a bebida, que ele podia estar vendo o resto. A senhora então disse: - O que você está vendo ninguém jamais viu, só tu. E eu vou te entregar esse mundo para tu governar. Agora tu vai se preparar, porque eu não vou te entregar agora. Vai ter uma preparação para ver se você tem merecer verdadeiramente: Você vai passar oito dias comendo só macaxeira insossa, com água e mais nada. Também não pode ver mulher, nem uma saia de mulher a mil metros de distância. ” (Fernandes, 1989, p. 33).

---

<sup>13</sup> Isto é, seus sistemas simbólicos assim como a bebida da ayahuasca.

Durante esse período de iniciação, relatos indicam que Irineu Serra estava acompanhado de seu amigo Antonio Costa. Mais tarde, juntos, eles fundaram o primeiro centro esotérico a utilizar a bebida da ayahuasca em Basileia, na década de 1920, denominado Círculo de Regeneração e Fé (CRF). Esse grupo “obedecia a uma hierarquia de modelo militar, indo de *soldado a marechal*” (Macrae, 1992, p. 62). Porém, houve um desentendimento entre Irineu Serra e Antônio Costa, motivo que levou ao afastamento de ambos e desligamento de Irineu Serra do centro.

Posteriormente, na década de 1920, Irineu Serra mudou-se para Rio Branco, no Acre e ingressou na Guarda Florestal (Macrae, 1992). Ele permaneceu nessa corporação até 1932, quando se desligou da Guarda e começou a se dedicar à agricultura (Fernandes, 1989). Após a fundação do Centro de Regeneração e Fé (CRF), acredita-se entre os adeptos dessa religião que o primeiro ritual oficial do Santo Daime, ou "trabalho" na terminologia daimista, ocorreu na Vila Ivonete, na casa do Mestre Irineu, em 26 de maio de 1930. Irineu obteve esse terreno por meio de uma doação, que, segundo relatos, foi obtida através de seus contatos com políticos e pessoas influentes localmente (Goulart, 2005).

O uso ritual da bebida conhecida como ayahuasca tem raízes antigas e ancestrais, sendo uma prática cultural que remonta a povos nativos da Amazônia há pelo menos 50 mil anos (Labate, 2003). Essas comunidades utilizam-na em contextos rituais que envolvem a ingestão do chá - que é preparado através da infusão do cipó do Jagube ou Mariri (*banisteriopsis caapi*), e a folha da rainha ou Chacrona (*psychotria viridis*) - como um meio de estabelecer contato com o mundo espiritual.

Ayahuasca é uma palavra de origem quíchua e significa *liana dos espíritos* ou ainda *cipó da alma* dos mortos (Luna, 1986). Ainda é possível encontrar uma variedade de denominações conforme a tradição em que é utilizada. Tem seu uso documentado em várias regiões, incluindo toda a Amazônia brasileira, Peru, Bolívia, Colômbia, Equador e costa do Panamá. A prática ritual de consumo da ayahuasca é observada em mais de 72 povos indígenas, e essa mesma bebida foi identificada através de 42 designações distintas (Labate, 2004).

No que concerne a legalidade do uso religioso da ayahuasca no Brasil, ressalta-se, além de ser uma substância restrita, é psicoativa e contém Dimetiltriptamina (DMT), e ainda, passou por uma análise detalhada por parte do governo federal. Em 2004, o Conselho Nacional de Políticas sobre Drogas (CONAD) formou o "Grupo Multidisciplinar de Trabalho (GMT) Ayahuasca" para investigar e monitorar os cultos que faziam uso da bebida, com o objetivo de avaliar a legitimidade de seu uso religioso. Em 2006, o "Relatório Final do GMT Ayahuasca"

foi publicado, estabelecendo normas para sua utilização e declarando como legítimo o uso religioso da ayahuasca.

No Brasil, a liberdade para o uso da bebida ayahuasca passou por um longo e desafiador processo de reconhecimento. Em 2008, as religiões Ayahuasqueiras, como Santo Daime, Barquinha e UDV<sup>14</sup>, mobilizaram-se junto ao Poder Público em busca do reconhecimento enquanto patrimônio imaterial da Cultura Brasileira, visando legitimar suas práticas culturais e religiosas relacionadas ao uso da ayahuasca. Esse é um processo complexo, ainda em aberto, marcado por diversas tentativas e obstáculos ao longo do caminho (Dias, 2015).

Os cultos que utilizam a bebida ayahuasca foram categorizados pelo Relatório Final do GMT Ayahuasca (Brasil, 2010) em cinco linhas de consumo: a linha do Padrinho Sebastião Mota de Melo (Santo Daime - CEFLURIS), a linha do Mestre Raimundo Irineu Serra (Santo Daime - CICLU), a linha do Mestre José Gabriel da Costa (União do Vegetal), a linha do Mestre Daniel Pereira de Matos (Barquinha) e a linha Independente (Outras Linhas) (Araújo, 2013).

O "Daime" ou o Santo Daime<sup>15</sup> representa, em essência, a mesma bebida "ayahuasca" que tem sido consumida historicamente. No entanto, o culto do Santo Daime introduz uma abordagem distinta e adaptada para o uso do chá na sociedade ocidental, em território Acreano. Digamos que ao criar a sua nova religião, o Mestre Irineu rebatiza essa bebida e lhe dá o nome de "Santo Daime" ou "Daime". Para os Daimistas, o significado da palavra "daime" está relacionado a uma expressão, que "além de mais fácil de ser pronunciada (do que ayahuasca) remete ao verbo dar, indicando a invocação que deve ser feita ao espírito da bebida no momento de sua ingestão" (Albuquerque, 2011, p. 153).

A partir do início do século XX, emergem três cultos institucionalizados, que têm como foco central a utilização da bebida ayahuasca: o Santo Daime, a Barquinha e a União do Vegetal<sup>16</sup>. De acordo com Goulart (2004) essas religiões são tratadas em sua abordagem como diferentes linhas de uma mesma tradição religiosa. Nessa linha, para a autora:

Os grupos religiosos do Santo Daime, da Barquinha e da União do Vegetal (UDV), os quais são tratados aqui como diferentes *linhas* de uma mesma tradição religiosa, que agrupamos sob o nome geral de *tradição religiosa ayahuasqueira* ou ainda *religiões da ayahuasca*.<sup>1</sup> Estes grupos têm em comum a utilização ritual da *ayahuasca*, a qual é uma bebida psicoativa.<sup>2</sup> A expressão *religiões da ayahuasca* ou

<sup>14</sup> A União do Vegetal (UDV) é uma religião ayahuasqueira, fundado em 1961 por José Gabriel da Costa, conhecido como Mestre Gabriel.

<sup>15</sup> O termo Santo Daime pode se referir tanto à bebida quanto ao culto.

<sup>16</sup> Em 1930 temos então, o começo do Santo Daime, na cidade de Rio Branco (Acre) com o Mestre Raimundo Irineu Serra; em 1945, Frei Daniel Pereira de Matos funda a Barquinha na mesma cidade; e na década de 1960, Mestre Gabriel forma a União do Vegetal (UDV) em Porto Velho (Rondônia).

*ayahuasqueiras* foi inspirada em definições e categorias dos próprios adeptos dos grupos pesquisados. Afinal, independentemente da *linha* ou da divisão à qual pertencem, todas estas religiões se definem a partir do uso da ayahuasca, ou seja, é assim que elas se auto-identificam, como também identificam umas às outras.” (Goulart, 2004 p.8).

No Santo Daime, podemos identificar duas linhas ou vertentes predominantes: a linha do Alto Santo CICLU – Centro de Iluminação Cristã Luz Universal, também conhecida como a linha do Mestre Irineu e a vertente do ICEFLU<sup>17</sup> - Igreja do Culto Eclético Fluente Luz Universal), com sua sede na Vila Céu do Mapiá, no Amazonas. Fundado por Sebastião Mota de Melo, desempenhou um papel crucial na evolução e expansão da doutrina do Santo Daime após a morte do Mestre Irineu. Sob a liderança do Padrinho Sebastião, novos elementos foram incorporados aos rituais, e essa vertente do Santo Daime foi fundamental na disseminação da religião para outros estados do Brasil. A expansão geográfica e a introdução de novos aspectos ritualísticos são características significativas dessa fase pós-Mestre Irineu.

## 2.1 UMA DOCTRINA MUSICAL

A cultura musical se faz presente no universo de sagrado das culturas da ayahuasca, assim como em contexto mais específico como os das religiões ayahuasqueiras. Essa parece ser uma característica das culturas que usam as plantas sagradas, que contempla além da experiência profundamente espiritual e sagrada uma perspectiva de transmissão de conhecimento (Albuquerque, 2011). “Nos usos indígenas e xamânicos da ayahuasca, têm-se cânticos e ícaros; nos usos religiosos-doutrinários, têm-se hinos, pontos, chamadas e salmos” (Nascimento, 2014, p.16). Essa ideia é reforçada de igual modo por Weik:

Em todos os contextos do uso ritual da ayahuasca, a ingestão da bebida é sempre acompanhada por algum tipo de música, as quais não são consideradas compostas ou criadas, mas sim recebidas do espaço espiritual, como dádivas de espíritos e seres divinos, bem como inspiradas em visões, sonhos, etc.” (Weik, 2017, p.15).

No Santo Daime não poderia ser de outro modo. A música, constitui-se como um grande pilar de sustentação dessa prática, o que justifica a sua caracterização como uma doutrina musical (Rabelo, 2013) ou uma doutrina cantada (Roriz, 2021). É através do viés musical que estão presentes todos os ensinamentos acumulados em forma de textos musicados, desde a

---

<sup>17</sup> Antiga CEFLURIS

época do seu fundador – Mestre Irineu, com seu hinário, o Cruzeiro<sup>18</sup> - e que ao longo do tempo vem se expandindo através desse veículo que é a música. Nos hinários estão presentes todos os ensinamentos e o núcleo do corpo doutrinário dessa tradição religiosa, e são eles que conduzem o ritual religioso (Assis; Labate; Cavnar, 2017).

Segundo Pacheco, para além de enaltecer o papel fundamental da música no Santo daime

é necessário destacar que elas mesmas seriam a própria doutrina e não podem ser isoladas de seu conjunto. As “verdades” do Daime, “recebidas” e transmitidas pela via musical, fazem com que seja impossível uma investigação desta religião que abdique de uma análise das canções. Além de transmitir mensagens, os cânticos seriam por si só uma mensagem, transcendendo muitas vezes, no âmbito do ritual, o conteúdo meramente verbal. (Pacheco, 1999 *apud* Rehen, 2007 p .56).

De acordo com a ideia de Pacheco (1999) o aspecto musical, ou seja, a dimensão sonora para além do conteúdo narrativo e poético dos hinos, possui um desencadeamento de uma experiência imensurável. Vale ressaltar que parte dessa dimensão “imaterial” entre outros aspectos, se justifica pelo fato de estarmos diante de uma experiência veiculada através de um fenômeno religioso em estados alterados de consciência, e ao mesmo tempo em uma tradição oral, e outros elementos relacionados a elementos característicos que alicerçam esse sistema de conhecimento (Ferro, 2012).

Sendo uma prática de tradição oral (Abramovitz, 2003), a constituição do ritual daimista ainda contempla o bailado, que é uma coreografia executada em três estruturas rítmicas: marcha (compasso 4/4), valsa (compasso 3/4) e mazurca (compasso 6/8). Sendo assim, sumariamente a dimensão sonoro-performática é exercida no ritual daimista através do canto, bailado e a execução de instrumentos (maracá, violão e outros que tiverem disponíveis). No entanto, toda a gênese da musicalidade daimista veio através do canto, com o recebimento do hino Lua Branca pelo Mestre Irineu. De acordo com Rabelo (2013, p.150):

Os relatos da recepção do primeiro *hino* – “Lua Branca” – tendem a colocar toda a iniciativa na dádiva divina, intencionalidade da Virgem Maria, inclusive no modo desta doutrina chegar a este mundo, em forma de música. Ou seja, ela transmitiu a Doutrina e seu modo de se comunicar.

A partir desse primeiro hino, *Lua Branca*, outros hinos foram chegando, formando-se o primeiro hinário - O Cruzeiro - e conseqüentemente com o recebimento de hinos pelos seguidores do Mestre Irineu, formaram-se outros hinários. Todo esse repertório compõe o

---

<sup>18</sup>“O cruzeiro” é o conjunto de hinos recebidos pelo Mestre Irineu, possui 132 hinos e é o hinário carro-chefe da doutrina (RABELO, 2013, p.16)

sistema musical daimista e, junto com ele, todo o conjunto de crenças e ensinamentos. Portanto, os hinários constituem o patrimônio de saberes dessa prática religiosa, “semântica e musicalmente” (Rabelo, 2013, p. 26).

Inicialmente, os hinos eram cantados *à capela* por pequeno grupo em torno de uma mesa, não havia instrumentos musicais, que foram introduzidos em outro momento. Nos dias atuais, os hinos são executados com um grupo de vozes mistas (masculinas e femininas) em uníssono, acompanhadas com os maracás e instrumentos musicais, geralmente de cordas e amplificadas. Somando-se a isso, há a performance do bailado, tendo a estrutura organizacional do grupo em fileiras e a separação dos homens de um lado e no outro as mulheres. (Rabelo, 2013).

Foi apenas na década de 1960 que houve a introdução de instrumentos musicais. O maracá já marcava os ritmos de marcha (4/4) e valsa (3/4) desde a primeira década (1930), e foi com a introdução de instrumentos acústicos mais adiante como o violão - sugerido por Lourdes Carioca e com o consentimento do Mestre Irineu - que se formou a primeira banda da doutrina. Com Mestre Irineu no Maracá, Peregrina Serra e Júlio Carioca nos violões, e Lourdes Carioca no cavaquinho<sup>19</sup>. Inicialmente, o violão dobrava a melodia do canto, característica que permanece até hoje, mas que ao longo do tempo essa função foi sendo ampliada e não se resumindo somente à repetição da melodia do canto. Pelo que pude constatar, não há uma imposição na forma de execução dos instrumentos, desde que eles contribuam em apoiar e auxiliar na sustentação da tonalidade e afinação do coral, com a repetição da melodia do canto. Tendo essa função “respeitada”, o instrumentista fica livre. Isso permite a livre interpretação de cada músico, que, ao chegarem à doutrina com conhecimento musical de outras experiências musicais, moldam e enriquecem a experiência musical, criando uma expressão particular e marcante. De acordo com Rabelo (2013, p.12), em sua dissertação de mestrado sobre a transformação e eficácia na música do Santo Daime:

Com o tempo, distinguem-se funções - solo (melodia do hino) e acompanhamento – lugar onde os primeiros músicos irão estabelecer estilos de base, que podem (ou não) remeter à música mundana, popular, nordestina etc. Ou seja, sobretudo o acompanhamento harmônico abre a música do Daime, até então vocal, à maior influência da cultura musical popular.

Semelhante a Rabelo (2013), o violonista Clemilson Dantas, membro da comunidade do Céu da Campina, em entrevista<sup>20</sup>, traz à tona resposta semelhante, quando se refere à sua

<sup>19</sup> Disponível em: <santodaime.org.> Acesso em: 27, fev. 2021.

<sup>20</sup> Entrevista realizada pelo autor em 23/02/2021, como requisito avaliativo da disciplina de Etnomusicologia, ministrada pela prof. Nina Graeff em 2020/02.

maneira de execução dos hinos do Santo Daime. Segundo ele, o violão é usado por ele como instrumento acompanhador, semelhante à função presente na música popular. Essa constatação pode parecer irrelevante, ou um tanto óbvia num primeiro momento, mas aponta e possibilita um campo de análise e estudo, sobre os desdobramentos surgidos na sonoridade da música daimista a partir da inserção dos instrumentos, e como consequência disso, o desenvolvimento de formas expressivas na execução dos músicos nesse contexto.

Atualmente, é possível constatar certo virtuosismo em alguns casos, e músicos que realizam “algumas improvisações” (Abramovitz, 2003, p.71). Em circunstâncias anteriores, instrumentos limitavam-se à execução monofônica, dobrando a melodia do canto. Essa constatação é um exemplo da possibilidade e liberdade que o músico possui no ritual do Santo Daime. Dito isso, penso que, de acordo com minha percepção e de outros membros do grupo que tive oportunidade de conversar, o investimento no estudo e preparação técnica do músico pode enriquecer de forma significativa a experiência no ritual desse contexto, na qual criatividade e habilidade artística somam-se na experiência da transcendência, esta que já é esperada pela natureza do trabalho espiritual.

Ao trazer a música popular como um dos parâmetros que modelam a performance instrumental da música-ritual daimista, considero que essa premissa aponta para um viés de entendimento e favorece na compreensão do caminho que atualmente a música instrumental no contexto ritualístico se encontra, ou seja, repleta de influências notoriamente de outros gêneros como: forró, choro, rock, jazz, e ainda, pelas habilidades particulares que o conhecimento de cada músico permite.

Um dos principais seguidores do Mestre Raimundo Irineu Serra foi o Sebastião Mota de Melo ou Padrinho Sebastião. Este foi o responsável pela expansão da doutrina religiosa para outros estados Brasileiros. Possuindo um Hinário intitulado “O Justiceiro” com 156 hinos trouxe uma reconstrução da doutrina do Santo Daime, estabelecendo e criando uma outra vertente daimista atualmente intitulada ICEFLU. Através de sua trajetória de líder espiritual também assume a posição de músico tocando violão, recebendo destaque na sua comunidade pela sua habilidade de tocar o instrumento, ensinando principalmente aos membros de sua família e filhos.

A partir do Padrinho Sebastião, observamos uma nova dimensão a partir da relação com o instrumento pelo fato de ser recebedor de hino e tocar o instrumento, ser músico instrumentista, assim como a menção a instrumentos musicais nos hinos, por exemplo<sup>21</sup>.

Acrescenta-se, Sebastião Mota de Melo nasceu em 7 de outubro de 1920, na cidade de Eurinepé, às margens do rio Juruá, no estado do Amazonas. Desde a infância, ele se desenvolveu no espiritismo kardecista. Sebastião trabalhava como seringueiro, artesão de canoas, caçador e tinha profundo conhecimento das matas. Ao longo dos anos, ganhou fama como curandeiro. Ele teve seu primeiro contato com o Santo Daime pelas mãos do Mestre Irineu em 1965, após curar-se de uma grave doença. Recebeu autorização para produzir Daime em sua residência e fazer seus rituais.

Em 1959, mudou-se para os arredores da cidade de Rio Branco, na área conhecida como "Colônia Cinco Mil", uma igreja e comunidade localizada na zona rural da capital acreana, em uma região que ele mesmo contribuiu para criar. Foi assim que surgiu a "linha do Padrinho Sebastião" com o nome institucional de "Centro Eclético da Fluente Luz Universal Raimundo Irineu Serra", o CEFLURIS (Rehen, 2007, p.38). Era casado com Rita Gregório de Melo, conhecida também como Madrinha Rita, com quem teve onze filhos, todos criados na crença do espiritismo.

Em 1969 foi convidado pelo Mestre Irineu para fundar um "Pronto Socorro" espiritual destinado a atender aos necessitados. De acordo com Rehen (2007, p. 38).

"Logo no início de sua experiência com o Daime, Sebastião começou a receber hinos, que cantava em alguns rituais no Alto Santo, compartilhando-os com o Mestre Irineu, seu maior incentivador. Ele praticava os hinos principalmente com sua família nas terras da Colônia Cinco Mil. Seu filho, Alfredo Gregório de Melo, na época com cerca de vinte anos de idade, também foi um dos primeiros parentes a receber hinos. "

A partir desse ponto, Sebastião Mota de Melo iniciou o processo de formação de seu primeiro Hinário, chamado "O Justiceiro", que contém 156 hinos. Durante esse período, coincidindo com o recebimento dos primeiros hinos, Sebastião Mota também demonstrou um forte interesse em retomar o violão, um instrumento com o qual já tinha familiaridade em um contexto secular. Seu filho, Alfredo Gregório, relata como foi o processo de inclusão do violão e o protagonismo de seu pai, o Padrinho Sebastião, ao incorporá-lo nos trabalhos espirituais.

---

<sup>21</sup> hino 30, do hinário "O Justiceiro" do Padrinho Sebastião mencionando "O som da guitarra é quem vem me acompanhando".

Meu pai conseguiu aprender naquele tempo, que não existia aula, nem escola musical, é muito difícil aparecer um instrumento, meu pai aprendeu a tocar um pouco de violão. Antes da doutrina ele já tinha uma ligação com a música mundana, para alegrar algumas festas, alguns eventos daquela época. Esse aprendizado foi muito bem aproveitado, quando na doutrina ele passou o seu saber para nós, para os nossos músicos, passando o seu aprendizado para as músicas espirituais da doutrina, que são os hinos. ” (Alfredo *Apud* Martis, 2021, não paginado.)

O relato de Alfredo, também conhecido como Padrinho Alfredo, revela um processo fundamental de transmissão musical que ocorreu do seu pai para toda a comunidade, utilizando principalmente um método oral de ensino. Integrando os membros da comunidade na preservação e expansão do repertório musical sagrado.

## 2.2 O UNIVERSO MUSICAL DO SANTO DAIME: PRODUÇÕES CIENTÍFICAS E ETNOMUSICOLÓGICAS

Para a revisão de literatura deste trabalho, foi realizado um levantamento dos estudos com foco na música da doutrina do Santo Daime. O objetivo foi identificar autores que abordam cientificamente a música-ritual do Santo Daime e realizar uma leitura crítica de seus trabalhos. Durante essa investigação, foram analisados artigos, monografias, dissertações e teses relacionadas ao tema.

Adiante, serão trazidos os trabalhos que se destacam por diversos motivos, mas, sobretudo, pelas características relevantes no âmbito geral da pesquisa. Sejam aqueles que se consolidaram como os precursores nos estudos sobre a música do Santo Daime e que se tornaram bases consistentes para as pesquisas posteriores, ou mesmo, por possuírem uma importância específica para o desenvolvimento da atual pesquisa, por suas abordagens e métodos.

Devido à proposta de análise mais detalhada desses trabalhos, não foi possível incluir todas as pesquisas com o enfoque na música, pois, diferentemente de uma década atrás, os trabalhos sobre a música do Santo Daime possuem um número relativamente considerável, passando de dezenas de publicações, se incluídos todos os tipos de materiais de produção. Sendo assim, fiz uma seleção desse material e usei como critério a relevância para a presente pesquisa, totalizando um número de 8 trabalhos, sendo: uma monografia, cinco dissertações, um livro e um artigo<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> Outros artigos foram encontrados, porém, uma grande parcela foi oriunda das dissertações aqui trazidas, por isso a opção por não abranger a análise sobre esses trabalhos.

Dentro dessa reunião de pesquisas foram encontrados em sua maioria trabalhos na linha da Etnomusicologia e Antropologia, e também pesquisas que desenvolvem investigações em áreas como a Psicologia. Ao final da revisão, realizei um agrupamento por aproximações dos objetos de pesquisa encontrados na pesquisa que abordam os temas como a análise dos hinos e a natureza do *recebimento*, *a análise etnomusicológica dos hinos*, tradição e transformação. Ao realizar esse mapeamento das pesquisas, descrevo as tendências nos temas, assim como abordagens específicas, as metodologias, autores mais citados - com ênfase principalmente nos autores da música e etnomusicologia - abordagens comuns, as recorrentes abordagens subjetivas - em sua maioria pelas pesquisas realizadas por membros da religião -, lacunas e realizar um panorama comparativo.

Ao realizar uma síntese dessas produções, o trabalho de revisão inicialmente situará o leitor sobre as produções e seu papel dentro da conjuntura acadêmica, tornando assim possível localizar de que maneira a pesquisa atual desempenha o seu papel no cenário de produções do campo, seja em determinados âmbitos consonantes com as perspectivas que antecedem, ou mesmo ampliando o olhar sob a luz de novas dimensões do fenômeno do Santo Daime.

A primeira pesquisa que se tem registro na área da música sobre o Santo Daime foi publicada em forma de artigo, cujo título é “Música e dança na miração do Santo Daime”, de Julieta de Andrade (1981)<sup>23</sup>. Já o primeiro trabalho na linha de Etnomusicologia é a dissertação “Música e Miração: Uma análise Etnomusicológica dos Hinos do Santo Daime”, de Rodrigo Sebastian de Moraes Abramovitz (2003).

Esta pesquisa realizada é uma análise etnomusicológica dos hinos do Santo Daime, usando como abordagem uma etnografia nas igrejas Céu do Mar (RJ) e Flor da Montanha, (*Lumiar*- RJ), núcleos daimistas pertencentes à linha do padrinho Sebastião (ICEFLU). Dentre as suas técnicas de análise, revela as funções da música-ritual através das ideias de Merriam (1964), e trabalha com a hipótese de os hinários serem interpretados como biografias musicais de seus recebedores. A pesquisa contribui ao trazer o repertório cantado nos rituais.

Sendo o seu enfoque em dois importantes conjuntos de “hinos” como a oração do Padrinho Sebastião e o Cruzeirinho do Mestre Irineu, a pesquisa investiga a doutrina na linha do Padrinho Sebastião, na época referenciada como Cefluris, hoje ICEFLU. As contribuições fundamentais deste estudo residem, em primeiro lugar, na sua pioneira abordagem acadêmica

---

<sup>23</sup> A revisão do trabalho não foi realizada devido a não ter acesso ao trabalho em buscas nas plataformas, mas considere importante destacar por ser a primeira pesquisa, e sendo assim um marco importante na literatura. O artigo foi publicado no “Musices Apatio: Collectanea Musicae Sacrae Brasiliensis”.

da Etnomusicologia no contexto do Santo Daime. Como resultado, este trabalho se torna um ponto de referência essencial para todas as pesquisas subsequentes que exploram o tema da música no Santo Daime. A catalogação das estruturas dos hinos é essencial para o estudo e sistematização do conhecimento sobre a dimensão musical dessa tradição religiosa, tanto para registro, quanto para ser base de análises mais aprofundadas em pesquisas futuras.

Dentre as características que se assemelha ao estudo deste trabalho estão o fato de refletir dimensões subjetivas, em seu processo metodológico, pelo fato do pesquisador ser membro participante da religião. Sendo assim, as abordagens e escolhas metodológicas serviram em algum nível como base comparativa e reflexiva para minhas próprias abordagens escolhidas em meu processo investigativo por também ser participante.

A análise incluiu a visão do Músico Daimista Marcelo Bernardes, sobre os hinos, como um recurso analítico, permitindo uma maior variedade de interpretações que abraçam a perspectiva nativa do fenômeno estudado. Essa abordagem atende à expectativa valorizada na antropologia de garantir uma autoridade etnográfica (Cliford, 1998, p. 43) e conseqüentemente da Etnomusicologia (Da Silva e Stein, 2014, p. 3).

O autor complementa essa noção através da sua justificativa exposta em seu texto e argumenta:

A vantagem desse procedimento – pedir a um “nativo” que interprete, que comente sua música – está na possibilidade de articular abordagens “êmicas” e “éticas”, tentando construir ao mesmo tempo uma visão mais aprofundada do objeto e traduzir seus significados para os indivíduos não pertencentes ao grupo estudado. (Abramovitz, 2003, p.75).

O trabalho intitulado “Recebido e Ofertado: a natureza dos hinos na religião do Santo Daime”, de Lucas Kastrup Fonseca Rehen, publicado em 2007, é um trabalho acadêmico de dissertação, que está dentro dos estudos das Ciências Sociais, enquanto grande área do saber. A pesquisa propõe uma análise sobre a natureza dos hinos do Santo Daime, assim como compreender a centralidade da música nos rituais do CEFLURIS (linha do Padrinho Sebastião). A sua abordagem de pesquisa é essencialmente antropológica. Em sua introdução traz o contexto historiográfico-pessoal e desenvolve um texto reflexivo sobre o aspecto subjetivo da pesquisa devido ao seu duplo envolvimento no universo de pesquisa como um participante da religião, e ao mesmo tempo, pesquisador.

Em seu primeiro capítulo traz uma contextualização da formação da religião do Santo Daime, partindo do universo da espiritualidade amazônica enquanto rica expressão antropológica. Oferece uma visão geral sobre a ayahuasca, a bebida ritualística, e o cenário que a envolve. Nesse percurso, adentra na história do fundador da Doutrina, o Mestre Irineu, e a

constituição da doutrina, e continua trazendo a figura do Padrinho Sebastião e a consequente expansão da religião para além das fronteiras do berço amazônico.

Dentre seus referenciais teóricos, traz autores da antropologia da música como Rafael de Menezes Bastos (1978). De acordo com a perspectiva desse autor, introduz uma problematização dos aspectos teórico-metodológicos entre a ciência da musicologia e a constituição da Etnomusicologia enquanto processo de uma abordagem mais antropológicamente orientada. O autor traça um resumo histórico das disciplinas musicais que precederam a Etnomusicologia, como a musicologia comparada, destacando suas inclinações eurocêntricas e uma abordagem majoritariamente evolucionista em relação a esta última. O autor destaca a figura importante de Alan Merriam (1964), como responsável por trazer uma abordagem mais antropológica na pesquisa da música, através da influência dos estudos culturais:

Alan P. Merriam (1964), influenciado pela tradição culturalista de Boas e Kroeber, propôs uma solução para o “dilema congênito” da disciplina do estudo da música, que até então via com dificuldades a análise de sons e comportamentos mediante um mesmo instrumental - o conteúdo do objeto era encarado como sendo próprio da musicologia e os métodos de pesquisa da antropologia, sendo difícil equacioná-los harmoniosamente. (Rehen, 2007, p. 63).

Ainda como parte de sua explanação sobre antropologia da música, o autor traz Lévi Strauss e seu estudo sobre o tempo e a música. Segundo o autor, o debate sobre as relações entre a linguagem da música, através do aspecto da escrita musical (partitura) e o mito conservam similaridades. Mais adiante, o autor se apropria na relação de Tempo e Música dentro dos rituais do Bailado, sendo este um dos rituais mais extensos do Santo Daime.

Em seguida, traz um capítulo mais destinado a aspectos descritivos dos elementos constituintes do ritual daimista, assim como aspectos relacionados à estrutura musical como: as estruturas rítmicas, o contexto harmônico e melódico dos hinos. No tocante à dimensão rítmica, a descrição abrange apenas os maracás enquanto instrumento rítmico, deixando de lado aspectos da percussão. Sobre os demais elementos que são prioritariamente os aspectos harmônicos e melódicos, traz uma abrangência do universo sonoro, sendo representado por tríades e harmonias baseadas no campo harmônico primário. É uma afirmativa que se justifica pelo conteúdo presente nos hinos, porém, a expansão do conteúdo harmônico e melódico na performance de músicos tem sido uma tendência da expansão da musicalidade. No entanto, em muitos contextos, as estruturas mais elementares ainda se mantêm como uma característica da tradição musical do Santo Daime, mas como toda tradição, ela se adequa às influências dos

músicos que também chegam à doutrina. Esse tema pode ser mais aprofundado em um momento oportuno sob a perspectiva de Tradição e Modernidade.

O autor segue descrevendo os aspectos como o bailado, a temática dos hinos, o aspecto da repetição presente nos hinos. A esse último, aprofunda e traz uma conjuntura que se mescla com os aspectos míticos da experiência ritual. Trazendo conexões com a dimensão poética dos hinos e movimentos do bailado, assim como a fundamentação dos significados da experiência musical dentro do contexto do Santo Daime à luz de autores da etnomusicologia como Seeger (1980):

Os neófitos acreditam nas músicas como fruto da interferência de seres sobrenaturais no mundo humano, entregando-as como dádivas. Mediante os instrumentos musicais, vozes e danças, os homens poderiam agora evocar e/ou adentrar o mundo dos espíritos. Assim como Seeger (1980, p.57) demonstrou que a música possui a capacidade comunicativa de estabelecer a ponte através da distância espacial socialmente construída que separa um homem Suyá de sua irmã, os hinos do Santo Daime criam, entre outras coisas, uma ponte de outra ordem, de mão dupla entre os homens e os deuses, diminuindo a distância comunicativa entre as duas dimensões da existência. (Rehen, 2007, p. 78).

Nesse mesmo sentido, traz a dimensão do tempo dentro da experiência-ritual daimista que conservam características próprias, que somadas aos efeitos do Daime, proporcionam entre outros aspectos o “voo xamânico coletivo” (Couto, 1989; Macrae, 1992; Cemin, 2001). Para reforçar o seu argumento, o autor ainda traz os hinos que representam essa dimensão do tempo através da afirmação nos hinos dos mestres da doutrina, como os hinos “Chamo o tempo”, hino 71 do hinário do Mestre Irineu, e “Sou do tempo” hino 66 do Padrinho Alfredo.

O autor traz a explanação sobre a natureza do recebimento dos hinos. Para a contextualização de suas bases teóricas, usa Émile Durkheim e Marcel Mauss, trazendo a noção de emoção enquanto objeto de estudo das ciências sociais. Ainda reforça suas bases com diversos autores. Demonstra os estudos sobre a natureza dos Ícaros como sendo uma identificação dos xamãs com seres do mundo vegetal e animal. Para tal, cita Luís Eduardo Luna (1986) e François Demange (2002), e desenvolve o seu argumento até chegar ao universo do Santo Daime, revelando através da fala de alguns daimistas a natureza e experiência do recebimento.

Uma das características distintivas do hino no contexto do Santo Daime é que ele difere de uma composição convencional, pois o hino já é entregue pronto, não requerendo intervenção racional ou estética para sua formação. Não há, portanto, um processo criativo envolvido, sendo considerado um fenômeno por si só. Neste capítulo, o autor explora tanto a natureza como as

implicações dos hinos enquanto ordenador da experiência ritual daimista, já que os “hinos possuem papel central nos trabalhos, estando, desde seus primórdios, relacionados à organização e à cultura do culto Santo Daime.” (Araújo, 2013, p. 54)

Sendo assim, o fenômeno do recebimento é entendido como um processo de psicografia musical. Rehen, - que traz Pacheco (1999) como seu antecessor e base referencial – argumenta sobre a natureza dos hinos:

A esse processo do recebimento, o autor chamou de *clariaudiência* ou *psico-musicografia* em analogia aos fenômenos espíritos da clarividência e da psicografia. Pacheco ilustra algumas possibilidades de recebimento (em sonhos, “mirações” e em situações aleatórias, no cotidiano) com exemplos narrados por seus informantes. (Pacheco, 1999 *apud* Rehen, 2007, p. 56).

Ademais, destaco a importância devidamente apontada pelo pesquisador referente à “hierarquia” presente no estabelecimento das dinâmicas referentes à participação dos músicos e recebedores de hinos. Devido ao aspecto central que a música desempenha, é condição causal concluir que as pessoas designadas para tais funções ocupam um lugar de privilégio na comunidade, tanto na performance durante os rituais, como no posicionamento dos músicos na mesa de centro - que de acordo com a crença dos daimistas, é onde o poder se encontra - assim como as puxadoras, e eventualmente os recebedores de hinos. Todos esses possuem um local pré-estabelecido nos rituais, seja na mesa em forma de estrela ou nas primeiras fileiras, para os não instrumentistas. Essa dimensão de “hierarquia” evidencia a importância de pesquisas sobre essas funções nos rituais, assim como os indivíduos que desempenham suas funções nesse setor dentro desse contexto religioso.

O trabalho “Daime Música: Identidades Transformações e Eficácia na Música da doutrina do Daime”, de Kátia Benati Rabelo, publicado no ano de 2013, está de igual modo na lista de trabalhos de referência que investigam aspectos musicais. Possui contribuições fundamentais para o campo de estudos etnomusicológicos sobre o Santo Daime.

Rabelo (2013) contextualiza a natureza de constituição e hibridismo cultural na música do Santo Daime, que entre seus principais alicerces está a influência amazônica e nordestina, esta última do seu fundador, Raimundo Irineu Serra, que era maranhense. Embora essa narrativa faça parte da natureza da prática cultural, a autora destaca, através da visão comprovada dos nativos, a dimensão espiritual. Segundo a autora, na religião daimista parece ver de igual modo um agenciamento divino e cultural em sua formação.

Entre os mais importantes apontamentos da dimensão cultural está a perspectiva trazida pela autora sobre o entendimento da introdução dos instrumentos musicais na doutrina, sendo

este contexto repleto de detalhes na sua pesquisa, através do depoimento de membros e seguidores do Mestre Irineu. Este dado, de forma sucinta, se define por uma perspectiva cultural a partir da decisão de inclusão do instrumento musical não ser de um agenciamento divino, como por exemplo, como acontece com os hinos, através do recebimento, e sim de uma reivindicação de sua seguidora, Lourdes Carioca.

A partir daí, inicia-se um processo de desenvolvimento constante com chegada cada vez maior de músicos, “imprimindo” na doutrina uma influência através do processo de aculturação de uma linguagem advinda da cultural musical popular brasileira. Portanto, o estudo de Rabelo (2013) trouxe um sólido embasamento para a compreensão dentro da minha pesquisa, pois o desenvolvimento da performance violonista no Santo Daime passa pelo intercâmbio entre as características das estruturas dos hinos e a introdução de linguagens de músicos advindos em sua maioria de músicos da música popular.

As características descritas na pesquisa como estilos da performance dos músicos, relações de funções dos instrumentos, como solo e acompanhamento, podem tranquilamente serem transpostos para a realidade da pesquisa realizada na Paraíba, como uma forma de descrever, registrar um estilo e sonoridade próprios dentro da performance dos músicos do Céu da Campina.

A oportunidade de registro das entrevistas com esses indivíduos traz valiosos esclarecimentos sobre o fenômeno de constituição e formação dos aspectos constituintes do ritual daimista, além de seu inestimável valor histórico de acordo com o relato de pessoas contemporâneas ao mestre fundador, Raimundo Irineu Serra. A estes, a autora se refere como “Nativos”. A partir desses depoimentos, especialmente aqueles relacionados à dimensão da performance, como o toque do maracá, os andamentos musicais, e a execução dos instrumentos, a autora os inclui na categoria de Eficácia, categoria essa que está presente no título de sua dissertação.

A partir da Eficácia, a autora traz uma noção sobre as transformações e abre o leque de situações/acontecimentos que podem vir a descaracterizar a dimensão da performance ritual. A Eficácia seria, portanto, o parâmetro que regularia a performance do jeito que o Mestre Irineu indicou através dos seus ensinamentos para seus seguidores.

Por mais que as características institucionais e forma-ritual que a linha do ICEFLU possui, adquiridas pelo seu processo de expansão e abertura instauradas pelo Padrinho Sebastião - e que continuam de certa forma na figura do Padrinho Alfredo - a dimensão musical poderia seguir os princípios deixados pelo Mestre Irineu. A meu ver, elas refletem, de certo modo, uma estrutura de organização que funciona por estarem pautadas em diretrizes comuns

de uma prática musical. Penso que os exemplos apresentados na pesquisa devem ser considerados dentro do contexto musical do Santo Daime como um todo.

Referente à musicalidade, o aspecto do andamento é um elemento que é trazido como um parâmetro importante dentro do ritual, pois os discursos dos que conviveram com Mestre Irineu demonstram que o mesmo criticava o aceleração dos hinos e conseqüentemente não aprovava nada que fosse acelerado demais. A autora traz noções sobre a influência do caráter lento, “compassado” no dizer nativo, dos estilos do Alto Santo que encontram, segundo a autora, referências na cultura do baile da época do Mestre Irineu, enquanto uma expressão de caráter delicado e romantizado, portanto singelo, como a cultura da época em que o Mestre Irineu viveu.

Ao trazer o conceito de eficácia com ênfase no aspecto rítmico da performance ritual do Santo Daime, através de relatos dos conterrâneos e companheiros do Mestre Irineu, que atuam como porta-vozes de seus ensinamentos, o trabalho estabelece um parâmetro de referência temporal (2013). Isso cria uma conexão com o presente trabalho (2023), que também aborda a noção de eficácia, unindo-se a uma linha de construção que aponta para a continuidade, no contexto da religião do Santo Daime, de um elemento essencial da dimensão performática. Neste estudo, esse elemento é identificado na performance violonística dentro da comunidade do Céu da Campina, especialmente através do acompanhamento característico do músico.

Do mesmo modo, ocorre com a fidelidade da melodia dos hinos, sendo um elemento fundamental para a eficácia desse ritual. A cada dia, essa fidelidade é influenciada por alterações introduzidas pelas novas gerações de músicos. Esse aspecto transita em uma linha tênue entre Tradição e Modernidade.

O terceiro capítulo traz uma descrição dos "chamados" (anteriores à recepção dos hinos) e uma seção dedicada aos hinos. Ele também apresenta um capítulo dedicado às "categorias musicais nativas", que considero poderem ser utilizadas na construção de uma teoria musical daimista. Nesse aspecto, o conteúdo das categorias é muito semelhante ao contexto situado no Nordeste e parece ser compartilhado dentro do círculo mais amplo de adeptos do Santo Daime. Isso fortalece o argumento de que os elementos de eficácia podem ser considerados em qualquer contexto de performance musical no Santo Daime, independentemente da linhagem do Mestre Irineu ou do Padrinho Sebastião.

Já o trabalho intitulado “A Música nos rituais de cura do Santo Daime”, de Kelem Carla Alves Ferro (2012), está entre os trabalhos de caráter etnomusicológico que analisam o aspecto da música a fundo, no qual direciona sua investigação sobre o ritual denominado “Trabalho de

Cura”. Essa modalidade de trabalho se subdivide em quatro tipos: estrela, trabalho de São Miguel, Círculo de Cura e Trabalho de Cruzes.

A pesquisa é realizada na Igreja Céu da Mãe Divina, área metropolitana de Belém do Pará. Em seu aspecto introdutório, a pesquisa aborda o contexto relacionado à estrutura social e religiosa da comunidade do Santo Daime. Ela examina a construção social da religião daimista, traçando um panorama das influências culturais que incluem tradições indígenas, práticas xamânicas e expressões da cultura religiosa popular.

Além disso, o estudo oferece uma breve exploração do contexto cultural das comunidades seringueiras como uma das influências subjacentes. Um aspecto central da pesquisa é a análise da dimensão de cura dentro da perspectiva do curandeirismo xamânico, considerando suas origens e matriz cultural. Dentre os objetivos da pesquisa está o de buscar, nos hinos que compõem o “Hinário de Cura”, os elementos envolvidos em seus processos de criação, cognição e composição textual. Ainda amplia outros parâmetros como as estruturas rítmicas, seleção de instrumentos musicais, traços melódicos, qualidades de timbre, padrões de afinação, harmonia, métrica e demais fatores musicais.

Além disso, o estudo busca estabelecer conexões entre esses elementos musicais, as características culturais relevantes e a experiência religiosa que eles incorporam. Com esse intento, a autora adota a abordagem etnográfica e tem como base o arcabouço conceitual da Etnomusicologia, dentre os principais estão: Merriam (1964), Chada (2007), Blacking (1995). Ainda traz a Teomusicologia (Mendonça, 2010), uma disciplina da musicologia que se coloca como campo auxiliar nas pesquisas em música de origem e/ou conteúdo religioso.

As análises dos hinos possuem uma ênfase no aspecto textual, e parâmetros relacionados ao comportamento de cada hino, variando se sentado, sem acompanhamento, aspectos como as estruturas rítmicas e andamentos, assim como o caráter ou, como a própria autora se refere, a “atitude ritual” (Ferro, 2012, p. 96).

No trabalho, há uma importante análise sobre o silêncio que acontece no ritual de cura. Como apresentado anteriormente, o estudo do “Som e Silêncio” no Santo Daime foi estudado por Abramovitz (2003) de forma inaugural. A pesquisa de Ferro (2012) contribui trazendo novas luzes para o contexto situado em uma pesquisa etnográfica no Santo Daime, sobretudo, por trazer a abordagem apoiada no conceito de paisagem sonora de Murray Schafer (2001).

Ferro descreve a música do Santo Daime como uma liturgia musical, na qual a prática ritual reflete tanto uma realidade teológica quanto musical. De fato, a prerrogativa da autora faz sentido, pois é por meio dos hinos que o conhecimento e os saberes espirituais são revelados, principalmente pela dimensão musical. A autora também sugere a hipótese de que a prática

musical influencia a concepção religiosa, demonstrando como essa dimensão está presente desde a recepção dos hinos até sua transmissão e execução.

Pouco se aprofunda sobre os processos relacionados à performance instrumental. A autora entende que não existe espaço para criação na prática musical do Santo Daime. Essa afirmação se baseia na ideia relacionada ao repertório, no sentido de diferenciação na concepção dos hinos enquanto distantes da dimensão criativa, da concepção de composição encontrada na música ocidental. Porém, em seu aspecto instrumental, cada vez mais encontra-se uma abordagem mais inventiva, e conseqüentemente uma experiência performática mais adornada pela criação, já que a melodia do Santo Daime está sendo executada pelo canto.

Na conclusão, apresenta-se uma visão abrangente que confirma, por meio de múltiplos aspectos, como o cosmológico, o processo histórico, o ritual e a prática musical dos hinos e sua performance, formam um conjunto revelador do pensamento religioso subjacente a essa prática. É através da prática musical, baseada nas ideias de Chada (2007), que a autora enxerga a síntese de um processo cultural que revela a reflexão sobre o imaginário amazônico sob a expressão musical daimista.

Aponta um encontro interdisciplinar sobre os conceitos culturais de saúde e doença, assim como reconhece a dimensão da religião ser capaz de refletir um conjunto de práticas que recriam a Amazônia, seja nas suas expressões culturais, o uso de plantas, e mais especificamente os enteógenos, como uma herança de povos de tradições xamânicas.

O trabalho “Flor do meu coração”, uma análise etnomusicológica dos hinos do Santo Daime na Igreja Céu do Paraná, de Guilherme Leonardo de Araújo (2013), participa da relação de trabalhos dessa revisão como uma relevante pesquisa dentro da linha dos trabalhos de Música de abordagem etnomusicológica. Como o próprio título sugere, há um direcionamento situado na Igreja Céu do Paraná, tratando-se de um estudo de caso do Hinário “Flor do meu Coração”.

O hinário é atribuído ao dirigente da primeira igreja filiada ao Cefluris do Estado do Paraná. A pesquisa possui como objetivo compreender de que maneira o hinário “Flor do meu coração” desempenha um papel na disseminação dos ensinamentos do Santo Daime entre os membros da Igreja Céu do Paraná.

Com esse fim, aprofunda a compreensão dentro do hinário enquanto símbolo, fonte e base doutrinária que fundamenta e alicerça a prática ritual e, além disso, demonstra que a prática ritual se firma em um contexto local, desenvolvendo-se através do recebimento de um hinário pessoal, e não descaracteriza os princípios doutrinários e conhecimentos dos líderes da religião, mas os reforça.

Em sua pesquisa, o autor realiza um panorama histórico-cultural das principais figuras da doutrina, representadas na figura do Mestre Irineu, Padrinho Sebastião, Padrinho Alfredo e Madrinha Cristina Raulino, assim como dos seus respectivos hinários.

Dessa forma, descreve aspectos significativos da doutrina do Santo Daime, bem como os processos de vida pessoal desses representantes que se entrelaçam com a própria história da religião do Santo Daime. Isso possibilita a revelação dos significados simbólicos subjacentes à religião, já que as experiências de vida e caminhada espiritual de muitos desses indivíduos estão incorporadas nas melodias dos hinos da doutrina em seu aspecto narrativo. Tal afirmativa é corroborada por estudos como os de Abramovitz (2003) e Rehen (2007) que enfatizam a característica biográfica dos hinos. Desse modo, o trabalho se caracteriza pelo aspecto central dos hinos, somado a outros trabalhos como os de Abramovitz (2003), Rehen (2007) e Ferro (2012).

Outro ponto relevante da pesquisa é a compreensão trazida sobre a prática musical, como os estudos de Chada (2007) que apontam o hinário como uma prática musical contextualizada nos processos históricos e constitutivos da cultura músico-ritualístico do Santo Daime. Sendo assim, o autor demonstra as características próprias dessa música a partir da visão do hinário matriz de toda a prática musical. Logo, a prática musical reflete aspectos presentes nos hinários que são a base da doutrina, como por exemplo, o hinário do Mestre Irineu (O Cruzeiro), revelando uma dimensão histórica e cultural do seu fundador.

Semelhante a essa perspectiva, Ferro (2012) chega à mesma conclusão em seu trabalho. Com isso posto, o pesquisador transpõe essa noção para a nossa situada no estado do Paraná, analisa o hinário do dirigente e realiza sua análise através da prerrogativa de influência desse hinário para constituição da irmandade local.

Para a análise dos hinos, é usado o conceito de prática musical proposto por Napolitano (2005), que usa essa categoria analítica para o estudo da canção popular. Da mesma maneira que a investigação dos hinos dos líderes do Santo Daime foi conduzida em um capítulo específico, o exame do aspecto histórico presente nesses hinos revela, de certa forma, uma oportunidade de compreender os hinários como uma expressão contextualizada, histórica. Portanto, a análise da poesia e do conteúdo dos hinos no hinário “Flor do meu Coração” também seguiu esse critério.

Dentro os trabalhos acadêmicos que analisam os hinos, esse é o único que analisa um hinário local, assim como também possui um hinário propriamente dito, de um único recebedor como objeto de análise. As pesquisas que possuem essa característica de análise usam as coletâneas de hinos como a oração do Padrinho Sebastião e Cruzeirinho do Mestre Irineu, hinos

de cura (Padrinho Sebastião), que são repertórios comuns a toda irmandade do Santo Daime. A importância desse tipo de trabalho está no fato de que, pela compreensão dos hinos enquanto reflexo de um contexto ritualístico, musical e biográfico, contribui para a compreensão do fenômeno do Santo Daime, a partir de uma perspectiva da prática musical local. O processo dialógico local e o “geral” é constante nas análises e tal característica oferece interessantes perspectivas através desse âmbito. Dentre os trabalhos de análise de hinários, a pesquisa de Araújo (2013), se destaca pelo amplo leque de análise dos estudos da canção de Napolitano (2005).

Segundo o procedimento proposto por Napolitano (2005), em termos estruturais, a canção opera com diversas formas de linguagem, como música e poesia, e envolve informações de várias naturezas, incluindo aspectos sociológicos, históricos, biográficos e estéticos (Napolitano, 2005, p. 96). Essa abordagem também se mostrou relevante no estudo dos hinos do Santo Daime, uma vez que esses hinos também apresentam elementos de linguagem musical e poética, estão inseridos em um contexto mais amplo e estão intimamente relacionados com as biografias das pessoas que os receberam.

Ao finalizar sua análise, Araújo (2013) aponta as inter-relações do hinário “Flor do meu Coração” com os 4 principais precursores da doutrina do Santo Daime e seus respectivos hinários, demonstrando semelhanças em palavras, expressões que remetem ao simbolismo de dessa prática cultural e religiosa, comprovando, assim, uma reafirmação da tradição cultural da doutrina do Santo Daime.

Portanto, no que diz respeito à estrutura poética e sonora dos hinos contidos no hinário “Flor do meu coração”, não se observam mudanças significativas em comparação com os hinários dos fundadores do Santo Daime. O conteúdo desses hinos parece estar alinhado com a tradição da doutrina, que foi estabelecida pelos pioneiros na organização do culto ao Santo Daime e do CEFLURIS. Em relação ao seu conteúdo, o hinário do líder da igreja paranaense contribui para a disseminação da doutrina do Santo Daime, ao reafirmar os temas presentes nas letras e ao reproduzir de maneira semelhante às melodias, ritmos, instrumentos, entre outros elementos, sem introduzir mudanças substanciais nessas áreas.

Reitero a importância do estudo como uma referência nas pesquisas sobre Santo Daime e Etnomusicologia. A abordagem da pesquisa insere o trabalho dentre as pesquisas sobre a análise de hinos, assim como Abramovitz (2003); Rehen (2007); Ferro (2012), mas com o diferencial relacionado ao objeto hinário local.

A dissertação de mestrado intitulada: “Meu cantar de amor: A doutrina cantada do Mestre Irineu numa perspectiva feminina e nordestina de Aishá Limeira Roriz (2021) é estudo

auto etnográfico que faz parte das pesquisas etnomusicológica e de grande importância, no caso específico, por realizar uma análise pioneira sobre o canto no Santo Daime. A pesquisadora explora os rituais da doutrina cantada do Santo Daime no CICLU/Ba, um centro que segue o trabalho espiritual do Mestre Raimundo Irineu Serra. Uma parte essencial da pesquisa é o papel das mulheres como zeladoras dos hinos e guardiãs da tradição musical, destacando o sagrado feminino em seu mito de origem. Além disso, a pesquisa investiga as raízes culturais e musicais que influenciaram o surgimento desse estilo de canto, incluindo elementos das origens nordestinas e amazônicas dos daimistas, bem como outras influências musicais percebidas durante a experiência da consciência expandida pela bebida sagrada.

Outra relevante publicação é a monografia intitulada “Reza Solada: Processos de Ensino Aprendizagem do Violão entre músicos da Colônia Cinco Mil”, de Arthur José de Souza Martins (2022). A pesquisa propõe um estudo exploratório e inicial do processo de ensino aprendizagem do repertório do Santo Daime, com enfoque no violão, na comunidade Colônia Cinco Mil<sup>24</sup>. Destaco a relevância do tema da aprendizagem musical no contexto do Santo Daime, que traz consigo a noção de musicalidade de um grupo, em particular, o povo do Padrinho Sebastião. Além disso, fornece dados históricos sobre os primeiros músicos da linhagem do Padrinho Sebastião e oferece um breve panorama das trajetórias musicais de três músicos proeminentes, a saber, Sebastião Mota, Roberval e Wilson Carneiro.

Destaco como elemento fundamental o caráter informal da aprendizagem que ocorre no Santo Daime, em um processo de transmissão musical de natureza oral, que é transmitido de gerações entre as famílias, nas quais a participação efetiva das mulheres nos processos de ensino-aprendizagem tem grande relevância. Devido à centralidade da música enquanto manifestação ritual, esta pesquisa representa uma importante contribuição dedicada à preservação de uma memória cultural rica e um reconhecimento das sonoridades instrumentais locais. Certamente, deixa em aberto um caminho de exploração para pesquisas futuras.

Dentre as publicações de Livros, a Obra “Música Brasileira de Ayahuasca”, de Bia Labate e Gustavo Pacheco (2009), é um marco na literatura sobre a dimensão musical no contexto das manifestações contemporâneas da ayahuasca, em língua portuguesa. O livro situa o fenômeno da música e ayahuasca como objeto central de estudo e traz como pano de fundo a rica manifestação e expressão cultural das tradições ayahuasqueiras que antecedem a formação e influenciam diretamente as chamadas religiões ayahuasqueiras. Segundo os autores, a música,

---

<sup>24</sup> “A Cinco Mil, como é conhecida, é uma vertente autônoma e independente criada por Sebastião Mota de Melo durante a década de 1970, recebendo inicialmente o nome institucional de CEFLURIS e posteriormente CEFLUWCS” (Martins, 2022 p.2)

seja cantada ou instrumental, faz-se presente como uma expressão indissociável da rica manifestação das tradições ayahuasqueiras, que são múltiplas em seus contextos de uso. Isto é, seja entre os chamados guardiões desses saberes, como os povos indígenas da América do Sul, ou mesmo caboclos mestiços e seus usos em contextos urbanos pelas religiões ayahuasqueiras como o Santo Daime, a UDV, ou a Barquinha<sup>25</sup>.

O livro reúne a perspectiva dos autores sobre o contexto dessas práticas religiosas através de anos de imersão e observação-participante no Santo Daime e UDV. Como consequência dessa experiência, trazem à tona um rico material sobre a prática ritualística dessas religiões, com importantes análises. A respeito da dimensão musical, a sua constituição sônica, repertórios próprios, a prática musical e aspectos performáticos da experiência religiosa, descrevem suas características e matrizes comuns, e aspectos que tornam cada manifestação singular enquanto expressões culturais e religiosas.

A importância da obra se justifica pelo panorama circunscrito no âmbito musical do fenômeno cultural da ayahuasca. Na época de sua publicação, poucos livros possuíam uma ênfase no aspecto da música. As principais pesquisas da época citadas na obra são os trabalhos de Andrade (1979), Pacheco (1999), Abramovitz (2003) e Rehen (2007). E quando tratam do assunto, sempre há uma tendência a abordar os textos dos hinos, deixando de lado outros aspectos fundamentais, como parâmetros importantes devido a esses contextos serem permeados totalmente pela experiência musical.

Segundo os autores, a música assume um espaço capaz de produzir significados, na construção do corpo e subjetividade dos adeptos e citam alguns exemplos:

O papel preponderante que a música ocupa no cotidiano dessas religiões, na produção dos significados religiosos e na construção do corpo e da subjetividade dos adeptos - como, por exemplo, pela intensificação de mirações, da eclosão de sentimentos diversos, como tristeza, êxtase e comunhão, além da exploração subjetiva interior, revelação religiosa etc. - indica que a dimensão musical merece mais atenção (Labate & Pacheco, 2007, p.18)

Sendo assim, a dimensão musical possui um forte agenciamento na experiência no ritual, extrapolando os efeitos bioquímicos do sacramento religioso e trazendo a dimensão cultural do ritual e sua condução através da música enquanto mediadora desse processo, seja no Santo Daime, através dos *Hinos*, ou na UDV, através das *Chamadas*.

---

<sup>25</sup> Citei a Barquinha como componente “triádico” das consideradas religiões ayahuasqueiras, porém o livro não trata dessa vertente religiosa, e como justificativa os autores citam a ausência de proximidade com o contexto e dificuldades em ter acesso aos Salmos.

Sendo assim, inicia trazendo aspectos históricos da doutrina do Santo Daime e aborda os aspectos fundadores da religião na figura do Mestre Irineu e contexto para o acontecimento. Do mesmo modo faz com a UDV, evidenciando os aspectos de fundação através da Figura do Mestre Gabriel. A obra se utiliza de um aspecto descritivo, sobre a qual traça, em uma perspectiva histórica, os elementos e fenômenos que condicionaram os fundamentos dessas práticas religiosas.

Dentro da obra, os autores citam aspectos que distinguem uma prática religiosa em detrimento da outra. Basicamente no Santo Daime, os hinos são comumente tocados ao vivo, sendo cantados em uníssono, acompanhados por instrumentos musicais e uma dança característica denominada de “Bailado”. Isso realça a importância da performance musical ao vivo como parte integrante da experiência ritual. Experiência diferente ocorre na UDV, na qual há a reprodução de fonogramas e a ausência de uma atividade corporal característica que faz com que haja uma valorização do aspecto da audição na experiência desse contexto, assim como não há um setor responsável pela musicalidade, como uma banda musical.

Na UDV, há uma centralização da função de entoação das chamadas. Isso significa que as chamadas musicais são individuais e entoadas por alguém de destaque na hierarquia interna da religião. A música desempenha um papel mais restrito no ritual em comparação com o Santo Daime. Os rituais da UDV também incluem a exposição oral do mestre local, que apresenta valores e normas de conduta da religião por meio de palestras e leituras. Processo diferente acontece no Santo Daime, onde não se há preleções, diálogos, resumindo-se à experiência ritual majoritariamente<sup>26</sup> em uma performance musical coletiva.

Os autores ainda possuem um capítulo dedicado aos aspectos comuns entre as matrizes do Santo Daime e a UDV, que dentre os principais aspectos, há três grandes categorias comuns que são: as culturas das populações indígenas e caboclas da Amazônia, especialmente dos seringueiros; a influência do catolicismo popular nordestino; e a religiosidade afro-brasileira. Referente à musicalidade, um elemento comum é o fato do Mestre Irineu também usar *Chamadas* com objetivo de curar.

Sendo assim encerro o capítulo de revisão de literatura deixando para o leitor, conforme quadro 1, a relação de trabalhos aqui revisados de acordo com área, e os autores mais citados dentro do estudo acadêmico que abordam a música no contexto do Santo Daime:

---

<sup>26</sup> Havendo algumas preces e leituras pontuais.

Quadro 1 - Relação dos trabalhos mais citados

<b>Autor/Autora</b>	<b>Tema</b>
Abramovitz (2003)	Análise de hinos
Labate; Pacheco (2007)	Música Brasileira de Ayahuasca
Rehen (2007)	A natureza dos hinos
Rabelo (2013)	Identidade, Transformação e Eficácia
Martins (2022)	Ensino-Aprendizagem
Roriz (2021)	Canto e protagonismo Feminino

Fonte: elaboração própria

Nenhuma das pesquisas possui como tema central a performance violonística, porém, vimos uma menção maior a dimensão da performance violonística de forma secundária nos trabalhos de Rabelo (2013), em seu trabalho intitulado: **Daime Música: Identidades Transformações e Eficácia na Música da doutrina do Daime**, E de igual modo no Trabalho de Ferro (2012): **A Música nos rituais de cura do Santo Daime**.

Adiante temos a relação dos trabalhos por perspectiva subjetiva da pesquisa, área, quadro 2:

Quadro 2 - Trabalhos por perspectiva subjetiva da pesquisa

<b>Área</b>	<b>Autor</b>	<b>Ano</b>
Antropologia	Rehen	2007
	Assis	2017
Etnomusicologia	Abramovitz	2003
	Ferro	2012
	Araújo	2013
	Rabelo	2013
	Roriz	2021

Fonte: elaboração própria

Assim como a recorrência dos autores entre os trabalhos usados como referência da revisão, quadro 3:

Quadro 3 - Recorrência das citações

<b>Autores</b>	<b>Ano de Publicação</b>	<b>Número de Citações</b>
Merrian	1964	3
Seeger	1977; 1980	3
Blacking	1973	3

Chada	2007	2
Bastos	1978	1
Oliveira Pinto	2001	1
Schafer	2001	1
Napolitano	2005	1
Queiroz	2010	1
Tugny	2011	1

Fonte: elaboração própria

O leitor terá acesso a uma relação dos trabalhos com autor, título do trabalho, ano, tema e tipo de produção: Dissertação, Artigo, ou livro que constara no Apêndice 1 deste trabalho. A seguir abordaremos os instrumentos musicais no Santo Daime com ênfase no Maracá e Violão.

### 2.3 OS INSTRUMENTOS MÚSICAIS NO SANTO DAIME E SUA MODELAGEM NO RITUAL DAIMISTA

Sobre os instrumentos musicais na doutrina do Santo Daime, optei pela abordagem da ordem cronológica dos eventos de constituição da doutrina. O que acaba sendo um pouco diferente da abordagem geral, em que as atenções são exclusivamente direcionadas sempre ao violão.

O Instrumento Musical que primeiro foi introduzido nos rituais pelo Mestre Irineu, foi o maracá. A inauguração desse instrumento coincide com a adesão do bailado e com o primeiro instrumento percussivo, o pandeiro (Rabelo, 2013; Saturnino, 2020). Com a adesão desses novos elementos/instrumentos na doutrina, surgem como consequência as estruturas rítmicas bases do ritual. A marcha, a valsa e a mazurca são, até hoje, as três principais estruturas responsáveis pela métrica musical. Sendo executadas pelos Maracás, as marcações realizadas nos hinários configuram-se em compassos: Quaternário 4/4 (Marcha), Ternário simples 3/4 (Valsa) e Ternário Composto 6/8 (Mazurca). Ainda é possível encontrar a recorrência de outras variações, como marcha-valsas, marcha lenta e outras variações.

O significado que o maracá possui dentro do Santo Daime não se limita a um entendimento sobre ser um instrumento musical, apenas, mas extrapola essa ideia a uma compreensão para além da noção de instrumento. Tal fato se justifica devido à sua utilização por “todos” nos rituais, não sendo de uso exclusivo de poucos. Para os daimistas, o maracá é entendido como um elemento que faz parte do fardamento, o instrumento sendo um elemento de proteção e arma espiritual (Rabelo, 2013, p. 182; Ferro, 2010, p. 65).

Devido ao seu significado polissêmico, o que sempre prevaleceu dentro da literatura foi uma relativização das suas características como instrumento musical, em detrimento de instrumentos mais convencionais, como o violão, por exemplo. Muitas vezes, a primeira percepção quando se trata de instrumentos musicais, no caso do Santo Daime, automaticamente há uma tendência a se pensar no violão. Porém, o maracá possui uma importância fundamental, pois ele reflete a característica por excelência da Performance Participatória (Turino, 2008), da qual, no contexto da performance-ritual, todos participam, não havendo plateia.

Vale ressaltar que a sua utilização em contexto ritualístico é bem anterior ao contexto do Santo Daime, sendo um instrumento sagrado e fazendo parte da cultura dos povos mativos da América do Sul. O maracá é descrito por Mircea Eliade, em seu livro “O xamanismo e as Técnicas Arcaicas do Êxtase”, como “feito de cabaça em cujo interior há grãos ou pedrinhas, sendo munido de um cabo” (Eliade 2002, p.203). Esse instrumento é considerado sagrado e os tupinambás chegam a fazer-lhe oferendas de alimentos. Ainda sobre o Maracá entre os Tupinambás, “o maracá servia de receptáculo ao espírito. A veneração pela qual era tido o maracá, assim como seu caráter eminentemente sagrado, repousava na crença de que o seu ruído reproduzia a voz dos espíritos.” (Metraux, 1979, p. 60 *apud* zannoni; Barros, 2012, p. 28)

Figura 1 – Maracá dos povos indígenas



Fonte: Site da FUNAI<sup>27</sup>.

De fato, o maracá marca um elo de herança cultural com os povos indígenas, sendo um instrumento presente na maioria dos rituais da vida dos povos indígenas brasileiros (Zannoni; Barros, 2012). A sua função é acompanhar marcando o ritmo dos cantos nas cerimônias indígenas em geral. Em casos específicos, o instrumento é usado por apenas um indivíduo, a

---

<sup>27</sup> Disponível em: <<https://www.gov.br/funai/pt-br/assuntos/noticias/2022-02/cultura-saiba-mais-sobre-o-maraca-instrumento-musical-indigena>>.

depender dos costumes de cada povo, como é o caso dos *Kricati*<sup>28</sup>. Já entre os *Tenetehara*<sup>29</sup>, ele é conduzido por vários cantores simultaneamente (Zannoni; Barros, 2012).

Outro aspecto relevante a mencionar é que o instrumento indígena é geralmente fabricado com diferentes materiais, tais como cabaça, coco, madeira, bambu, entre outros. Todavia, o maracá daimista possui certas particularidades em sua confecção que o diferenciam dos maracás mais tradicionais, como o material de fabricação. Comumente, são instrumentos de chocalho metálicos construídos a partir de latas de tamanho médio ou pequeno, frequentemente utilizando latas comuns de leite condensado ou suas versões em miniatura. Estes contêm pequenas esferas de aço, muitas vezes referidas como esferas de rolamento ou bilhas, e são equipados com um cabo feito de madeira.

Figura 2 - Maracás daimistas (instrumentos pessoais)



Fonte: Elaboração própria (2023).

É possível encontrar uma grande variedade na confecção, porém o som característico e predominante em um ritual daimista é o timbre metálico do material de lata. Na imagem acima, o primeiro maracá (da esquerda para a direita) segue o formato cilíndrico do maracá daimista, porém, todo o material externo é feito de madeira. O segundo e terceiro são de cabo de madeira, e possuem o mesmo material de lata na cabeça, variando no formato. O mais comum de se encontrar é o macará do centro.

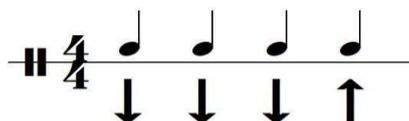
Dentro do contexto do Santo Daime, esse instrumento auxilia no desenvolvimento dos trabalhos espirituais, e como mencionado anteriormente, ele possui o significado compartilhado

<sup>28</sup> A Terra Indígena *Krikati* está localizada nos municípios maranhenses de Montes Altos e Sítio Novo, a sudoeste do estado. A autodenominação do grupo é *Kricatijê*, que quer dizer “aqueles da aldeia grande. Disponível em: <[pib.socioambiental.org/pt/Povo:Krikati](http://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Krikati)>. Acesso em: 18 ago. 2023

<sup>29</sup> Os *Tembé* constituem o ramo ocidental dos *Tenetehara*. O grupo oriental é conhecido por *Guajajara*. *Tenetehara* significa gente, índios em geral ou, mais especificamente, *Tembé* e *Guajajara*. De um modo geral, pode-se afirmar que os *Guajajara*, ramo oriental dos *Tenetehara*, localizam-se no Estado do Maranhão. Disponível em: <[pib.socioambiental.org/pt/Povo:Tembé](http://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Tembé)>. Acesso em: 18 ago. 2023

e recorrente entre os adeptos onde há uma alusão do mesmo em ser uma “arma espiritual”. Dentre as suas funções para o ritual, o maracá tem a faculdade, o poder de estabelecer a ordem, disciplina, controle, concentração, cumprindo com eficácia a sua função principalmente no contexto do bailado (Goulart, 2004, p. 174). O seu toque varia em pancadas para baixo e para cima. A estrutura rítmica **Marcha**, por exemplo, possui três pancadas para baixo (f - f -f) e uma para cima (F), em uma estrutura 4/4:

Figura 3 - Estrutura rítmica da marcha no maracá



Fonte: Elaboração própria (2023)

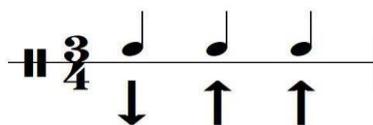
A Marcha é o padrão mais recorrente dentro do simples conjunto de estruturas presente no ritual daimista. Os toques são realizados de maneira firme e o movimento ascendente do quarto tempo é realizado com acentuação. Sobre esse movimento, Rabelo (2013) usa o termo “chamada”. Por ser o tempo mais forte, podemos supor o seu significado pela sua função de tempo forte e de certa forma ser um marcador. É possível de igual modo fazer uma relação ao fato de grande parte dos hinos começarem em compasso anacrústico<sup>30</sup> e nesse sentido ser a *primeira nota*, ou seja, aquela que ‘chama’ o hino. Tais apontamentos não passam de suposições, mas são consonantes de acordo com a experiência do campo vivenciada por mim enquanto participante, e que acaba sendo uma oportunidade de construção de significados.

Dentro da performance geral desse instrumento, é nesse espaço de toque do maracá (chamada), que podemos também encontrar variações. As características de variações são de caráter simples e a mais comum de encontrar é a subdivisão: ao invés da nota de semínima (1 tempo), dobra-se esse tempo em duas colcheias subdividindo-a (dois tempos de colcheia). Nota-se que esse “espaço” coincide com o movimento de transição do bailado.

A estrutura rítmica da **Valsa** possui uma pancada para baixo, e duas para cima em uma estrutura 3/4.

<sup>30</sup>A expressão "anacrústico" refere-se a uma ou várias notas que, no início de uma peça musical, são executadas no tempo fraco do compasso, antecedendo o primeiro tempo forte do compasso inicial. Essas notas adicionais, que ocorrem antes do primeiro tempo acentuado, são frequentemente utilizadas para criar um efeito de antecipação ou preparação para a entrada principal da música

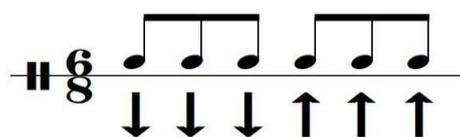
Figura 4 - Estrutura rítmica da valsa no maracá



Fonte: Elaboração própria (2023)

Na estrutura rítmica da **Mazurca**, temos três pancadas para baixo e três para cima em uma estrutura 6/8:

Figura 5 - Estrutura rítmica da Mazurca no maracá



Fonte: Elaboração própria (2023)

Espera-se de uma execução ideal do Maracá a constância do andamento e nitidez sonora nas pancadas. O Mestre Irineu foi a figura de referência para a aprendizagem desse instrumento desde a sua introdução.

Alguns, como o Sr. Nica (João Rodrigues), prestaram atenção ao seu modo de bater e estudaram para desenvolver, além da constância e do toque compassado, “variações” e pausas semelhantes às que o Mestre Irineu fazia. Segundo o Sr. Nica, o maracá dele se distinguia em meio aos demais (Rabelo, 2013, p. 199).

Atualmente, é possível identificar diversas maneiras de execução, formas, até que ignoram acentuações básicas que marcam a estrutura rítmica, como os tempos fortes, tão fundamentais na marcação. Vale ressaltar a importância da marcação, que possui relação direta e estreita com o bailado. Uma vez tocada de uma forma que saia do padrão proposto, as consequências interferem no resultado do ritual. Exige não somente a execução correta dos padrões rítmicos, mas uma consciência maior de controle de intensidade, andamento e acentuações.

Essa ideia é reforçada por Bomfim (2016)<sup>31</sup>:

<sup>31</sup> Disponível em: <[www.jornalgrandebahia.com.br/2016/09/abaixo-o-maraca-viva-o-maraca/](http://www.jornalgrandebahia.com.br/2016/09/abaixo-o-maraca-viva-o-maraca/)>. Acesso em: 28 mar. 23. Juarez Duarte Bomfim é sociólogo, pesquisador e professor da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). Tem trabalhos publicados no campo da Sociologia, Ciência Política, Teoria das Organizações e Geografia Humana. Possui também diversas outras publicações sobre religiosidade e espiritualidade.

Porém, o mais preocupante não é isso, e sim quando algum participante do ritual desvia o toque do seu maracá da marcação básica, produzindo viradas e repiques diferenciados e bate o maracá muito forte ampliando o volume, tornando agressivamente estridente o som produzido, abafando os cânticos, forçando os músicos a aumentar o volume do som... incomodando e prejudicando o trabalho dos outros participantes — não tão efusivos e exagerados no uso do instrumento.

Logo, podemos inferir a uma direta correlação de eficácia na execução do instrumento através da ideia de Bomfim (2016), que enfatiza como a situação pode ser bem desfavorável para o contexto ritual, quando o maracá não é devidamente tocado, fugindo da sua função enquanto um instrumento de regulação da base rítmica e sem respeitar uma intensidade equilibrada do som perante o coletivo.

Embora o bailado não esteja ligado necessariamente à natureza instrumental, por sua vez, ele possui relação concreta de funcionalidade com a performance de um modo geral, e sua existência na prática ritual se conecta com as estruturas rítmicas que o maracá executa. A noção que norteia a minha análise é a relação direta dos instrumentos com os elementos impressos na performance do ritual.

Há uma indicação que vem do tempo do Mestre Irineu que diz respeito à execução do Maracá. O apoio e abafado do maracá com a outra mão, quando das pancadas para baixo (Rabelo, 2013, p. 191). Essa prática tornou-se obsoleta, sendo presente somente nos centros tradicionais, como o Alto Santo, devido à expansão da doutrina e conseqüente “alterações”, como por exemplo, o uso do caderno de hinário. Sendo assim, tornou-se inviável o recurso de abafamento e apoio justamente por não ser mais possível devido à presença dos hinários nas mãos.

Essa “técnica” permitia um som mais controlado do instrumento, um som contrito, de baixa intensidade sonora. Já nos centros de caráter mais expansivos, como os rituais da linha do Padrinho Sebastião, o uso livre (sem abafamento) abre o som de forma mais intensa, sendo nítida a prevalência sonora do instrumento em detrimento dos demais. Destaco sua característica de som estridente, alto e de grande massa sonora por ser o instrumento de prevalência numérica nos rituais.

Dentro do trabalho espiritual do Daime, os maracás são maioria se tratando de instrumentos musicais. Como consequência disso, os demais instrumentos são induzidos para o aumento da intensidade dos mesmos, quando não há um equilíbrio sonoro. O maracá é o instrumento que sem dúvida possui maior altura, considerando as capacidades naturais e

acústicas dos instrumentos. Fato que justifica, em algumas situações específicas, a redução do seu número, como em trabalhos de Cura<sup>32</sup>.

O complexo jogo de equalização sonora dentro de um ritual do Santo Daime se dá muitas vezes pelos parâmetros característicos desse instrumento, que por sua natureza é de som alto e estridente, como mencionado anteriormente. E, a depender do seu modo de confecção<sup>33</sup>, possui uma variedade timbrística e características melódicas variadas. Sobressaindo de forma sutil um aspecto melódico do instrumento e que, a meu ver, não possui implicações diretas na performance geral quando da sua participação no contexto geral do ritual.

A sua contribuição para performance tem como referência fundamental a marcação rítmica. Porém, a sua eficácia encontra ressonância em outros parâmetros, como a intensidade e de forma sutil o Timbre. Sua influência está diretamente ligada a parâmetros de controles, sejam eles de andamento, altura e técnicas diversas, a depender da sua maneira de execução.

Durante a minha experiência de campo, percebi que as nuances dentro do âmbito da performance desse instrumento encontram um lugar de aperfeiçoamento no controle dos parâmetros citados, traduzindo na eficácia em sua técnica.

Em minha experiência pessoal, tocando esse instrumento, o uso do maracá, dentro do contexto espiritual de um trabalho do daime, auxilia, sobretudo, em ser um recurso “palpável”, no qual, através da performance do bailado e canto, os adeptos dispõem de uma arma espiritual. Essa ideia do maracá como uma “arma” espiritual é corriqueira entre os adeptos (Goulart, 2004, p. 174), assim como o trabalho espiritual no Santo Daime possui, em seu nível simbólico, uma relação em ser um campo de batalha. Logo, o instrumento possibilita uma força que todo daimista usa a seu favor, revelando através de sua função no contexto um significado profundo de auxílio, recurso, de *Força*.

Sobre ser um recurso palpável, todos os elementos presentes no ritual do Santo Daime, a meu ver, desempenham uma função de “marcação”, “referência”, ou para citar um termo recorrente nos hinos: *firmeza*. Essa noção de “experiência de viagem” pelo mundo espiritual,

---

<sup>32</sup> No formato de trabalho de Cura, geralmente o maracá é permitido apenas para os indivíduos que estão sentados ao centro da mesa. Nesse formato de trabalho, os adeptos realizam a oração do padrinho Sebastião e um conjunto de hinos denominado “hinos de cura”. Para um maior aprofundamento dos trabalhos de cura no Santo Daime, consultar a Dissertação de Mestrado de Ferro (2012) intitulada “A música nos rituais de Cura do Santo Daime”.

<sup>33</sup> O instrumento possui características próprias no Santo Daime. Segundo Juarez Bomfim (2016), “geralmente são chocalhos metálicos, feitos com uma lata de tamanho grande, médio ou pequeno, comumente aquelas latas de leite condensado normal ou mini, com pequenas bolinhas de aço (esferas de rolamento) dentro e cabo de madeira. No entanto, ainda não existe uma padronização, havendo maracás de coco, de cabaça, de madeira e dos mais variados materiais.” Disponível em: <[jornalgrandebahia.com.br/2016/09/abaixo-o-maraca-viva-o-maraca/](http://jornalgrandebahia.com.br/2016/09/abaixo-o-maraca-viva-o-maraca/)>. Acesso em: 28 mar. 2023.

que o daime ou a ayahuasca proporciona, é compartilhada pelo grupo de adeptos e demonstra a necessidade de sempre ter um guia. E nesse sentido, ter à mão um instrumento que desempenha a função de marcação rítmica é uma forma de regulação, sobretudo, tendo em vista que sua execução é em uníssono e, com isso, reforça o movimento a ser seguido.

Ao tocar o maracá e bailar, tenho maior consciência e controle do meu corpo, e essa conexão, a nível tátil, reforça o elemento de presença e induz a uma corporificação da experiência. Tenho como proposição que o maracá no Santo Daime é um instrumento de controle, assim como uma batuta de um maestro que trabalha na “guiança” da performance de seus cantores. O maracá desempenha uma relação parecida, e foi através da observação de uma direção do trabalho com o Padrinho Valdete<sup>34</sup> há alguns anos, que presenciei o uso do maracá como nunca tinha visto. Na ocasião, foi possível ver várias nuances de andamento em um mesmo hino, e era nítido o que ele fazia de maneira intencional. Naquele momento, percebi que ele assumia a função de um regente e que guiava a força do trabalho espiritual, de acordo com a sua “maestria”, trazendo à sua maneira o seu desenho, sua modelagem de condução no trabalho espiritual. Segue a baixo na figura 6, um exemplo do Mestre Irineu tocando o maracá junto a banda musical

Figura 6 - O “Regente”: Mestre Irineu tocando maracá com a primeira banda da doutrina.



**Fonte:** Disponível em: <[www.mestreirineu.org/fotos.html](http://www.mestreirineu.org/fotos.html)>.

## 2.4 A INTRODUÇÃO DO VIOLÃO NO SANTO DAIME

---

<sup>34</sup> Padrinho Valdete é um dos filhos do Padrinho Sebastião, e assim como os demais filhos do Padrinho, possui uma importância de liderança perante a comunidade daimista no Brasil e no Mundo, sendo parte do comando espiritual. Possui um hinário denominado o “Livrinho do Apocalipse”.

De acordo com a literatura, a introdução fundamental do violão como instrumento nas cerimônias ocorreu pela reivindicação de uma antiga seguidora de Raimundo Irineu Serra, chamada Lourdes Carioca, no ano de 1959 (Rabelo, 2013, p. 183). Porém, existe uma linha de fonte oral que demonstra outras versões em relação à inclusão dos instrumentos na doutrina, e a consequente formação da banda. Um desses argumentos é de Saturnino Brito, que é filho de um discípulo direto do Mestre Irineu (Luiz Mendes). Em discurso proferido no evento em forma de *live*, Encontro da música (Santo Daime), ao tratar sobre a “dimensão musical”<sup>35</sup> da doutrina do Santo Daime, Saturnino Brito cita o Francisco Granjeiro como sendo o precursor:

Até que um irmão de saudosa memória chamado Francisco Granjeiro Filho, que é exatamente pai do sanfoneiro Guilherme e outros músicos. Tudo começou com ele, através da intuição, porque na casa dele estava hospedado um homem que tocava violão, ele nem era do daime, inclusive tinha um sério problema de alcoolismo e o Sr. Francisco dava guarida na casa dele. O nome desse homem era Zé Baiano. Se hospedava na casa do Sr. Francisco e foi aí que veio a intuição do Sr. Francisco. Primeiro ele pediu o consentimento do mestre, consentido que foi, ele pegou um litro de daime, pediu o violão do Zé Baiano emprestado e disse: “me afina teu violão e me empresta”. Aí o Sr. Francisco entrou na mata com esse litro de daime, e chegou lá, tomou o daime e aí pegou o violão. Esperou, quando chegou a miração, pegou o violão e foi ver o que era que dava. Resultado: foi ali aprimorando o ouvido, buscando, tentando pontilhar algum som, tirar alguma coisa, resultado: quando ele voltou de lá de dentro da mata, já voltou solando um hino. Só que daí por diante... aí não parou mais, depois que solou esse hino, aí ele ia buscar os que ele queria no ouvido e solava também. Aí foi assim que começou. Daí essa amostragem foi dada para outros irmãos, que também trataram de arranjar já um violão e afirmar: “poxa, se o Chico Granjeiro pode, eu também vou tentar. E assim foi que se formou a primeira banda de música que tocou dentro do trabalho do mestre com membros da casa. (Saturnino Brito)<sup>36</sup>

O depoimento acima diverge em relação à versão de Rabelo (2013). No entanto, podemos destacar alguns pontos comuns como o consentimento do mestre nos dois casos. Vale destacar também sobre a forma de aprendizagem do instrumento, que seria o daime como intermediário no processo de ensino dos hinos no instrumento do violão. Fato que também coincide com o primeiro apontamento desse acontecimento na versão argumentada por Rabelo (2013, p. 184), em que, através do consentimento do mestre, ele prontamente alerta que quem “ensina é o daime”.

Esse momento é repleto de detalhes e pode ser trazido no depoimento da própria Lourdes Carioca:

<sup>35</sup> O termo nativo para música (Rabelo, 2013)

<sup>36</sup> Depoimento disponível em: <[www.youtube.com/watch?v=fUmoo\\_B0ocs](http://www.youtube.com/watch?v=fUmoo_B0ocs)>. Acesso em: 28 nov. 2020. Situado em 1:00:10 até 1:04:48.

[Antigamente] O Sr. Daniel vinha pra sessão aqui com o Mestre pra tocar pra ele mirar. Ele ficava muito feliz... gostava muito dele.

Quando eu apareci aí [sede] pra aprender a tocar, ele disse: “Ah, D. Lourdes, a senhora se pegue com o Danié, se pegue com Danié que ele lhe ensina”. Eu disse – mas meu padrinho, como? Ele já não é falecido? – “Mas não tem isso não, nós trabalhamos não é com os espíritos mesmo?” A senhora é só ter uma coragem de se encontrar com ele, pedir a ele... ele vem lhe ensinar.

Aí passou aquele dia... quando nós viemos pra outro ensaio que nós vinha...fazia duas, três vezes na semana, ele dava daime e a gente ia tocar. Aí eu me concentrei nele... firme... sem balançar... criando coragem, coragem... coragem... até que cheguei num cemitério. Aí o medo cresceu... E haja medo e haja medo... Aí aquilo foi disfarçando assim, passando... passando... eu cheguei numa mesa. Que ele tava do lado de lá da mesa e eu fiquei do lado de cá... Ele com um instrumento [violão] na mão e eu com o meu [violão]. Aí ele dizia: faça assim... só olhar, não tenha medo, faça assim essa posição, aí eu fiz...Eu olhei pro cabo do meu violão... aonde era pra mim botar o dedo tava aquele pinguinho de ouro... acredita? Aonde é que era que tinha que pôr o dedo tava marcado... aqueles pinguinhos de ouro.

Aí eu fiquei com uma fé tão grande ali, tenho fé em Deus que eu faço... E fui fazendo, ele fazia lá, eu fazia aqui. Eu sei que desse dia pra frente, eu achei uma facilidade muito grande... de tocar. Tudo mudou... tudo mudou, todo hino que eu tava com ele na memória ali, na cabeça pra botar no violão, dava certo. Tudo ficava certo.

Quando terminou o trabalho, terminou o ensaio, ele disse – “que tal, D. Lourdes? A senhora viu alguma coisa? (Ele sabia de tudo, né?)” – Eu vi, Mestre, mas eu tive tanto medo que eu não me aprumei bem não. “Se aprumou sim, eu sei de tudo. A senhora teve medo, mas passou alguma coisa pra sua cabeça. A senhora vai... vai tocar tanto ainda. Pense nele, pense nele, quando pegar no violão pense nele. Porque se a senhora não tiver mirando, não tiver vendo... o efeito fica, com toda certeza” E é mesmo, foi mesmo. (D. Lourdes, entrevista, 2010 *apud* Rabelo, 2013, p.184).

Através do depoimento acima, podemos identificar que, dentro do contexto do Santo Daime, desde o momento em que os instrumentos foram aceitos pelo fundador da doutrina, foi deixando logo claro o protagonismo do próprio daime em ser o “professor dos professores” como é cantado nos hinos, e instruiu para o desenvolvimento do aprendiz a inspiração no músico já conhecido pelo Próprio Mestre Irineu, que é o Mestre Daniel.<sup>37</sup>

Seria aquele que poderia ensinar mesmo em outro plano, revelando assim a crença no saber que vem do Astral (mundo espiritual). Desse modo temos uma crença centrado no aspecto de um contato/influência do mundo espiritual que guiaria o processo de transmissão musical referente ao ato de tocar os hinos no violão. A sugestão e ensinamento do Mestre Irineu revela que o protagonismo e o êxito na função de tocar o instrumento está ligada ao aspecto espiritual, mais especificamente ao Frei Daniel enquanto um “guia”.

Daniel Pereira de Mattos (1888-1958) ou Mestre Daniel, era maranhense e foi uma estimada figura e seguidor do Mestre Irineu durante alguns anos, fundamental na preparação para a inclusão do instrumento musical, pois as suas participações nas sessões impactaram positivamente os rituais deixando plantando uma semente no coração do Mestre Irineu. Teve o

consentimento do Mestre Irineu para seguir a sua própria missão espiritual. Recebeu o “Livro Azul”, e com ele os seus ‘Salmos’, iniciando um novo segmento daimista, a barquinha.

Segundo Roriz (2020, p.71), “os trabalhos já haviam sido acompanhados pelo violino tocado por Daniel Pereira de Matos, na década de 1930”. Mestre Daniel como ficou conhecido<sup>38</sup> era multi-instrumentista e também músico popular. Além de receber os salmos ainda fazia os arranjos musicais, tamanha era a sua habilidade e conhecimento musical. Era também compositor e dentre suas criações estão as peças: Lydia (Valsa), Deixa-me tranquilo (Choro), Getúlio Vargas (Marcha), Valsa Lindalva<sup>39</sup>, entre outras peças.

Ainda sobre a introdução dos instrumentos musicais, deparei-me com outra versão através do relato do filho do Sr. Francisco Granjeiro, Guilherme Granjeiro, músico sanfoneiro. Francisco expõe dados da época em que participava da inserção e dos ensaios na casa do Mestre Irineu. De acordo com ele, o início dos instrumentos ou a música se deu da seguinte forma:

E a música entrou na doutrina assim: meu pai fazia toda quarta-feira umas concentrações lá em casa e todo mundo ia lá para casa tomar daime, cantar hinário. Lá em casa era uma escola. Meu pai que ensinava a cantar os hinos. Apareceu um senhor com nome José Baiano que era irmão do seu João Rodrigues Fagundes, aí ele tocava violão muito bem. Aí o papai num dia numa quarta-feira lá, o papai fez, tomamos um daime lá e depois ele foi e falou para ele antes de começar os hinos para ele solar umas músicas lá no violão, aí ele solou umas valsas, começou tocando uma valsas, umas valsas bonitas. Aí daí surgiu a ideia. Aí papai disse, que tal a gente tocar os hinos, no violão? [...]. Aí todo mundo se interessou, aí daqui a pouco aparecia um com um violão e já se apresentava para o padrinho Irineu, o padrinho achou bom a ideia, aí começou...por último né? Porque ele estava recebendo os hinos novos e tal. E aí ele já fazia os trabalhos na casa dele. Foi no tempo que ele ficava doente, e já não ia mais para os trabalhos na sede, e daí surgiu a música. Todo mundo se reuniu na casa dele com os instrumentos ensaiados os hinos. Ficamos várias vezes na casa dele ensaiando os hinos novos. (Guilherme Granjeiro)<sup>40</sup>

Esse depoimento revela semelhanças apenas com o de Saturnino Brito, porém com algumas variações, dessa vez o tal José Baiano não emprestaria o violão a Francisco Granjeiro, mas o próprio tocava valsas antes do ensaio dos hinos. E essa seria a ocasião em que surge a ideia de se propor uma introdução do instrumento nos hinos, havendo assim, o interesse de todos os presentes no ensaio. O depoimento, não deixa claro quem estava presente, deixando em aberto e incerto se havia a presença da Lourdes Carioca, por exemplo. Um dado interessante no

<sup>38</sup> Ainda tem os que se referem ao Mestre Daniel como “frei”. Para eles o termo “frei” esta correlacionado à uma função de “mensageiro”, ou seja, o “Frei Daniel” foi quem trouxe a missão da Barquinha. (FERREIRA, 2017, p.75)

<sup>39</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dy2XG9kxTc8>>. Acesso em 28 fev.2024.

<sup>40</sup> Depoimento disponível em: <[www.youtube.com/watch?v=fUmoo\\_B0ocs](http://www.youtube.com/watch?v=fUmoo_B0ocs)>. Acesso em: 28 nov. 2020. Entre 3:22:50 e 3:29:17.

relato é a menção da época ser coincidente ao momento em que o Mestre Irineu estava a receber os Hinos novos. Segundo Macrae e Moreira (2011, p. 320), esse momento seria nos anos entre 1968 e 1971, sendo posterior ao momento em que Lourdes Carioca teve a ideia.

Podemos então com isso concluir que, ainda que mais versões surjam, a que mais possui detalhes é a versão da Lourdes Carioca na pesquisa de Rabelo (2013). Alguns outros argumentos podem ser usados para reforçar como a data de seu acontecimento, em 1959. Não foram encontrados outros autores que confirmem ou reforcem outro argumento, com exceção dos depoimentos orais aqui apresentados. Ainda podemos destacar a reafirmação do protagonismo da discípula do Mestre Irineu, apontado por Bomfim (2011) e Roriz (2020).

O fato de os dados divergirem e possuírem variações são fruto de uma cultura oral em transformação. Podemos inferir que, como possibilidade, a constituição da banda pode ter ocorrido em vários momentos, sendo a primeira tentativa com Lourdes Carioca em 1959 e mais adiante com os Granjeiro, e cada uma seja uma versão legítima e possível em cada contexto. Segue a baixo a figura 7, com a responsável pela inclusão do violão assim como inaugura como participante da primeira banda musical oficial no Santo Daime.

Figura 7 - Lourdes Carioca de pé



**Fonte:** Disponível em: <[www.mestreirineu.org/fotos.html](http://www.mestreirineu.org/fotos.html)>.

O fato é que a participação da Lourdes Carioca demarca um protagonismo feminino<sup>41</sup> no processo de inclusão dos instrumentos musicais nos rituais do Santo Daime, assim como a importância que a participação da família carioca possui na história do Santo Daime quando o assunto é a música ou mais especificamente, os instrumentos musicais. Pois além da Lourdes a

<sup>41</sup> Para maior aprofundamento do tema ver a dissertação de Aishá Limeira Roriz (2020), intitulada: “Meu Cantar de Amor: a doutrina cantada do Mestre Irineu numa perspectiva feminina e nordestina”.

matriarca, os seus esposos Júlio Carioca também participam como componente, “abrindo” esse caminho e repassam a tradição para as futuras gerações. Ainda tinham como participantes do grupo musical Raimundo Gonçalves no banjo; Maria Laurinda, Jovita Gomes, Adália Granjeiro e Tolentino ao violão. Enoque no bandolim e João Serra no pandeiro. Vale ressaltar que todos os membros da primeira banda foram autodidatas, ficando inicialmente a transmissão a cargo do Astral ou mundo extrafísico e o Daime. As coisas foram mudando um pouco depois, com a chegada de um indivíduo de nome ‘Chico Cego’<sup>42</sup> que “ajudava muito os que queriam aprender, complementando às lições do “professor”, o daime.” (Rabelo, 2013, P.185)

A representação feminina no grupo que forma a primeira banda musical é outro fator a destacar pelo número superior aos homens. Atualmente percebe-se uma menor participação de mulheres nos grupos musicais, ficando em sua grande maioria responsáveis pela função do canto.

A seguir, no próximo subcapítulo será tratado o aspecto relacionado a performance musical no Santo Daime.

## 2.5 A PERFORMANCE MUSICAL NO SANTO DAIME: CONSIDERAÇÕES E DIÁLOGOS COM A PERFORMANCE PARTICIPATÓRIA

Neste capítulo, serão exploradas as características da performance no contexto do Santo Daime. Ao longo do texto, serão descritos de forma geral a dimensão ritualístico-musical ou práticas performáticas que desempenham um papel central na vivência religiosa dos adeptos do Santo Daime. A performance, nesse contexto, transcende a mera execução musical, na qual podemos identificar como uma intenção de seus participantes a busca pela cura através dos poderes do daime e o conhecimento oriundo dos hinos.

Nosso percurso começará pela delimitação das características gerais da performance, examinando suas dimensões básicas e entendendo como elas se entrelaçam no resultado sonoro mais amplo do ritual. Para a exploração, consideramos teorias e estudos que lançam luzes sobre as características únicas da performance no Santo Daime. Uma dessas teorias, que desempenha um papel fundamental em nossa compreensão, é a “Teoria da performance Participativa” (Turino, 2008). Esta teoria oferece insights valiosos sobre como a performance no Santo Daime é, em sua essência, uma experiência coletiva, enraizada na participação ativa de todos os envolvidos.

---

<sup>42</sup> Chico Cego foi o responsável pela realização dos primeiros acompanhamentos base na doutrina.

Além disso, consideramos como a performance dentro do Santo Daime evoluiu ao longo do tempo, influenciada por músicos com experiência formal, mas também mantendo suas raízes profundamente espirituais (participatórias). Este texto de apresentação do capítulo estabelece o cenário para a discussão sobre a performance no contexto do Santo Daime e destaca a relevância da Teoria da performance Participativa de Turino (2008) para a compreensão dessa prática religiosa, que é essencialmente musical.

### 2.5.1 Performance no contexto do Santo Daime

Assim como a Barquinha, a performance musical no contexto daimista se caracteriza no âmbito da prática real, ao vivo. Dentre as religiões ayahuasqueiras, essas duas no que diz respeito à dimensão musical, possuem tal semelhança. Este é o elemento que destaca, do ponto de vista musical, essas duas vertentes religiosas da UDV, por exemplo. Essa premissa é reforçada pelo pesquisador da Barquinha, Luiz Augusto Moura Ferreira (2019), em sua dissertação “Música e Miração: O Recebimento e a Transmissão Musical na Barquinha Príncipe Espadarte (Rio Branco - Acre)”. Segundo o autor:

Na organização sônica da UDV a presença de instrumentos musicais não se faz presente como na Barquinha e no Santo Daime. Percebo a organização musical dessas duas religiões a partir da produção-receptividade (União do Vegetal) e performance-interação, principalmente puxado pelo fazer ao vivo instrumental e corpóreo. Na UDV são utilizadas sofisticadas aparelhagens tecnológicas no âmbito da “reprodução musical”, exemplo a vitrola, ou os toca discos, que se tornaram um signo central da religião. (Ferreira, 2019, p. 57).

Nesse sentido, temos características equivalentes entre as duas religiões que possuem em comum além do aspecto da performance, destacado anteriormente, também a ideia sobre a natureza dos cânticos usados em seus rituais. Na Barquinha, assim como no Santo Daime, a prerrogativa de origem dos seus cânticos denominados de *Salmos* é de natureza espiritual (Ferreira, 2019<sup>43</sup>). Em ambas as práticas religiosas, há o consenso do caráter de recebimento, em detrimento da noção ocidental de composição musical. Para mais detalhes sobre a dimensão musical da Barquinha, consultar os trabalhos de Ferreira (2019) e Flores (2019). No Santo Daime, do ponto de vista musical, a manifestação performática de forma geral, tem como base

---

<sup>43</sup> A nomenclatura usada para esses cânticos é *Salmos*. Em sua pesquisa, o recebimento de *Salmos* na barquinha é o fenômeno norteador da sua investigação.

cantar os hinos. Estes são textos melódicos recebidos do plano espiritual<sup>44</sup>. É através do ordenamento de atividades que o ritual se desenvolve, sendo a prática musical o “coração” da experiência religiosa. Essa prática se estabelece através dos cânticos, com as vozes acompanhadas de instrumentos musicais e execução das estruturas rítmicas básicas como a marcha, a valsa e a mazurca, sendo demarcadas pelos maracás e percussão.

A depender do tipo de trabalho, os adeptos realizam o ritual sentados ou em pé<sup>45</sup>. A experiência ritual no contexto do Santo Daime é diversificada de forma considerável, especialmente quando observamos as diferenças entre os rituais realizados sentados e os rituais de Bailado. Em ambos os casos, a música desempenha um papel central, mas a natureza da experiência varia consideravelmente.

Nos rituais que são realizados sentados, há uma certa “passividade” e uma maior inércia do corpo. Os participantes permanecem sentados e concentram-se na audição e na entoação dos hinos. A repetição dos hinos cria uma sensação meditativa, permitindo que todos mergulhem profundamente na experiência espiritual.

Figura 8 - Ritual de Concentração no Céu da Campina.



**Fonte:** Elaboração própria (2022).

<sup>44</sup>O fenômeno de recebimento no Santo Daime iniciou-se com o Mestre Irineu, fundador da doutrina, e foi através da canalização das mensagens em formas melódicas do Astral que se formou toda a estrutura do sistema religioso-doutrinário.

<sup>45</sup> Os trabalhos sentados que incluem a concentração e trabalhos de cura, onde se usa a farda azul, os participantes sentam em seus devidos lugares ao redor do altar que ocupa o lugar da mesa de Centro. Para a concentração como regra, faz-se um momento de silêncio e tem-se um intercâmbio entre som (hinos) e silêncio da concentração. Já os trabalhos realizados em pé ocorrem nos chamados bailados, que é uma espécie de coreografia, em que os participantes bailam de acordo com as estruturas rítmicas da marcha, valsa e mazurca.

Por outro lado, nos rituais de Bailado, a dinâmica é completamente diferente. A incorporação do movimento e da dança introduz uma dimensão física à experiência. Enquanto os participantes realizam movimentos e passos rituais, há uma interação dinâmica entre as estruturas sonoras, como os padrões rítmicos e o acompanhamento rítmico-harmônico. Essas estruturas sonoras são moldadas pela experiência em tempo real do ritual, criando uma sinergia única entre a música e o movimento do corpo.

Figura 9 - Ritual de bailado com músicos em pé no Céu da Campina.



Fonte: Elaboração própria (2023).

O bailado é uma “dança” coletiva que envolve movimentos repetitivos, como idas e vindas, para a esquerda e a direita. Esses movimentos são executados de forma sincronizada, seguindo o ritmo dos hinos entoados durante o ritual. Uma característica notável do bailado é a relação direta que ele possui com o ritmo do maracá, um instrumento de percussão tradicionalmente usado nos rituais do Santo Daime, abordado anteriormente. O maracá serve como o condutor rítmico que guia os passos dos participantes.

Como explicitado no capítulo 2, esses movimentos corporais possuem três variações básicas de acordo com a estrutura rítmica do hino que estiver sendo executado. Dentre as três variações, temos a Marcha, a Valsa e a Mazurca. Sendo a Marcha em compasso quaternário 4/4, a Valsa em compasso ternário simples e a Mazurca em quaternário composto 6/8. A partir dessas estruturas, temos uma performance específica para cada uma delas.

O Bailado em Marcha consiste em uma coreografia que se inicia sempre pela esquerda com três curtos movimentos laterais, e a transição para a direita consiste em um tempo que é situado no momento forte do quarto tempo. Após os três movimentos para a direita, o ciclo se repete até o hino findar-se. Cada passo/estrutura rítmica corresponde a um toque do maracá.

Essa experiência mais integrada, e, portanto, mais complexa no sentido de envolver uma multiplicidade de elementos, possui uma relação intrínseca, inclusive no acompanhamento do violão. Devido ao recorte desta pesquisa, esse tema merece ser aprofundado em pesquisas futuras. Porém, julgo necessário trazer as considerações sobre essa possibilidade mais ampla dentro do contexto que são dignas de serem pesquisadas posteriormente.

Destaco que a performance no Santo Daime gravita em função de estruturas de repetição. Essa característica tem como principal matriz a estrutura dos seus hinos. Outra dimensão dessa característica está na uniformidade das funções desempenhadas pelos instrumentos musicais. Temos por exemplo, a mesma função do coral em uníssono, sendo realizada pelo violão e demais instrumentos melódicos que estiverem disponíveis, delimitando uma prevalência melódica da prática musical<sup>46</sup>.

Sendo assim, podemos afirmar que existe uma ênfase no aspecto melódico devido à necessidade da prática-ritual daimista se fundamentar em uma convergência sonora que basicamente resume-se a acompanhar aos hinos. Dentro de uma função hierárquica de prática musical, temos o canto como atividade imediata. Por conseguinte, temos os maracás e instrumentos de percussão que realizam a marcação rítmica. E como elemento derradeiro da estrutura ritual daimista, nas funções de acompanhamento harmônico, temos o violão<sup>47</sup>.

Dentro desse conjunto sonoro, entre vozes e instrumentos musicais, podemos considerar que o comportamento em uníssono rege essa prática, havendo pouco espaço para as individualidades. Pelo menos um parâmetro claro de distinção entre as funções seria daqueles que são considerados os puxadores, no entanto, ainda assim, o que está como previsto para sua função está delimitado nas estruturas presentes nos hinos. Sendo assim, todos acompanham os hinos<sup>48</sup>.

Temos, portanto, uma característica que foi conservada desde o período de constituição dessa prática religiosa e que se mantém como um cânone entre seus adeptos, refletindo na

---

<sup>46</sup> Isso cria as condições para que boa parte da performance seja aliada às melodias cantadas como parte do pré-requisito fundamental da performance-ritual. É essa postura que se espera, pois é através dela que é reforçada a aprendizagem dos ensinamentos presentes nas mensagens cantadas.

<sup>47</sup> Dentre os instrumentos harmônicos usados nos trabalhos no Santo Daime, temos a sanfona como um dos instrumentos mais usados depois do violão. Ainda é possível encontrar diversos outros instrumentos, sendo a participação condicionada pelo instrumento que estiver disponível (ABRAMOVITZ, 2013, p.72).

<sup>48</sup> Tenho como base para essa afirmação tanto a experiência da prática musical em campo, como a própria ênfase dada em alguns hinos em uma espécie de “convocatória/evocação” para acompanhar os hinos. Entendo a noção “acompanhar” tanto no sentido das condutas morais das mensagens que os hinos evocam, quanto acompanhá-los na performance, no sentido da atitude ritual de execução do trabalho ritualístico-musical. Para citar alguns exemplos de hinos temos: “Eu convido os meus irmãos”, hino 57 do Mestre Irineu; “O valor que o Mestre Tem”, hino 87 – Justiceiro - Pad. Sebastião; “Todos São Filhos de Deus”, hino 30 - Justiceiro - Pad. Sebastião; “Rota”, hino 15 - Nova Era - Pad. Alfredo; e “O convite”, hino 1 - Madrinha Júlia.

estrutura do ritual, que conseqüentemente se manifesta na performance geral do grupo, nesse sentido estabelecendo o comportamento dos elementos sonoros-musicais.

### **2.5.2 A Performance em Thomas Turino**

Dentro dos estudos do etnomusicólogo Thomas Turino (2008), mais especificamente na obra *“Music as Social Life: The Politics of Participation”*, o autor estabelece, a partir da função das práticas musicais e suas características de performance, categorias distintas que se denominam “Performance Participatória” e “Performance Apresentacional”. O estudo ainda abrange mais duas categorias como “gravação de alta fidelidade” e “arte de estúdio de gravação”, sendo estas duas últimas entendidas como uma variação distintiva das primeiras por serem uma exceção da prática realizada ao vivo. Devido à relevância para essa pesquisa, serão aprofundadas apenas os estilos de performance participativa e apresentacional.

Referente às categorias de performance ao vivo, a performance participativa é aquela que em sua manifestação, há a participação indistinta de todos os presentes. Como o próprio nome sugere, é um tipo de experiência, de performance em que não há uma distinção entre performer e plateia, todos são potenciais “artistas” e interferem diretamente na produção sonora e coletiva do fenômeno musical. Nessa modalidade de performance, as estruturas formais dos seus repertórios baseiam-se em um conjunto simples de padrões melódicos e rítmicos, assim como há um ambiente sonoro permeado de repetições e métricas constantes (Turino, 2008).

Na performance participatória, também encontramos uma densidade sonora que é reflexo de uma ação coletiva, onde não há uma preocupação com dinâmicas sonoras, nem com contrastes das mesmas, prioriza como resultado sonoro a massa sonora. Há uma clara falta de ênfase no desempenho individual e isso se manifesta na maneira como as variações e improvisações não são enfatizadas de forma isolada.

A performance apresentacional, por outro lado, busca primordialmente apresentar ao público concepções artísticas “refinadas”. Para atingir esse propósito, são empregadas formas musicais mais estruturadas e predefinidas, com inícios e finais pré-estabelecidos. Há uma ênfase no aspecto individual dos artistas, permitindo que os músicos demonstrem suas habilidades técnicas. As variações são extensas e o equilíbrio é alcançado por meio de repetições cuidadosamente planejadas. Além disso, essa abordagem enfatiza contrastes bem pensados, texturas musicais transparentes e variações deliberadas de ritmo e métrica.

Diante desse panorama geral dos estilos de performances estudadas por Turino, podemos adentrar nas particularidades comuns dessas características com as encontradas no contexto de performance do Santo Daime.

### 2.5.3 Entendendo a Performance no Santo Daime pela Ótica Participatória

No contexto dos rituais do Santo Daime, emerge uma característica sonora notável que envolve a participação coletiva, e a depender do contexto, somada a isso uma multiplicidade de instrumentos musicais. Identifico como um desdobramento funcional da repetição no âmbito da performance, que acaba encontrando correspondências no elemento *participativo* de Turino (2018). Desse modo, a estruturação da performance no Santo Daime, entre outros aspectos, reflete-se em um comportamento uníssono do coral.

Já que dentro da performance daimista a “ordem” é de seguir os hinos, temos a repetição de funções sonoras do mesmo modo com os instrumentos musicais. Esta característica, que se manifesta como uma *densidade sonora*, é um reflexo direto das práticas rituais participativas. A densidade sonora nos rituais do Santo Daime é uma expressão do princípio da participação indistinta.

Não há diferenças consideráveis entre músicos profissionais e qualquer participante; todos se unem em uma jornada sonora compartilhada. Além disso, a repetição é uma característica marcante. Instrumentos como o maracá e, por vezes, instrumentos de cordas como violões são tocados em uníssono. Essa repetição cria uma textura sonora densa, envolvendo os participantes em um “oceano de som”.

Sobre essa característica, Abramovitz (2003) traz um exemplo através da sua pesquisa na qual observa essa densidade sonora:

Com tantos instrumentos tocando juntos - muitos instrumentos repetidos (sobretudo maracás e violões) o acompanhamento sendo improvisado, às vezes com padrões rítmicos diferentes ou até contrastantes, e o costume de usarem amplificadores eletrônicos, não é raro a execução instrumental ficar “embolada”, isto é, não ser possível distinguir cada instrumento no meio da massa sonora do conjunto. (Abramovitz, 2003, p.72).

Através da situação exposta, podemos ter um panorama do processo desencadeado da performance, na qual, como consequência de uma prática coletiva e repetição de instrumentos, temos uma camada sonora que prevalece como sendo uma atmosfera propícia para os objetivos da prática ritual, mesmo os instrumentos musicais que desempenham funções solistas não

possuam destaque. Desse modo, temos uma situação em que, dentro do contexto musical, temos uma prática performática que favorece uma prevalência do todo sobre o individual.

Luiz Eduardo Soares também havia abordado da diluição da ideia de “eu” na religião do Santo Daime:

A sagrada unidade holística encontra correspondência na prática cerimonial, em que o canto em uníssono do hinário e a dança uniforme coletiva (que somente opõe masculino a feminino e proto-sacerdotes ou líderes propiciadores ao conjunto dos fiéis), no espaço circunscrito ritualmente, contrapõe-se à multiplicidade fragmentária, solitária, individualizante e rigorosamente intra-subjetiva das meditações e miragens. O contraste sugere que o uníssono prepara o unívoco, o coro antecipa a comunhão e o movimento uniforme e comum convoca à participação, responsável pela passagem da polifonia dos sentidos, isto é, passagem da plurivocidade ou polissemia à unidade harmônica, totalizante – condição da crença da qual, paradoxalmente, resulta. A fragmentação atomiza e dissolve o sujeito – polifonia corresponde, portanto, não só a diferenças interindividuais, como também intraindividuais – apenas para reconstituí-lo sob o signo da integração harmônica, da mais íntima e profunda unidade, da superposição plena entre individualidades e subjetividades, fundidas na essência comum, substrato sagrado do cosmos, o ‘amor divino’. (Soares, 1990, p. 269).

Temos como consequência uma ação uniformizada e coletiva. E através do observado por Soares, temos uma clara relação entre os aspectos simbólicos e musicais.

Mesmo em um processo investigativo, no caso de um pesquisador de campo, não é permitido que este não consagre o chá do Santo daime ou que fique fora da “corrente” cantando e bailando (Pinto, 2001, p. 255):

O pesquisador não recebe um lugar especial como visitante passivo e observador. Como todos os membros da comunidade e presentes no local, ele deve ingerir o Daime, deve participar dos hinários cantando e dançando enquanto durar a cerimônia e enquanto tiver capacidade para tal. As experiências vividas pelo pesquisador neste momento representam os únicos componentes pessoais que ele leva para casa.

Mesmo no caso de um pesquisador que não seja participante da religião, o seu distanciamento do fenômeno pelo menos no que diz respeito ao ritual em si, não é permitido a observação passiva. Diferentemente de outras manifestações religiosas, como o Candomblé, por exemplo, como aponta Pinto (2001), em seu artigo intitulado “Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora”.

***É um, é dois, é três... é quatro é cinco é seis... (hino e repetição)***

Como todo o ritual daimista é permeado por música, uma característica do comportamento sonoro é estruturada através da repetição. Esse aspecto foi destacado por outras

pesquisas e constitui uma característica marcante da expressão ritual daimista. Um dos elementos mais recorrentes e mais fáceis de identificar são as repetições de estrofes presentes nos textos dos hinos. Este aspecto, muitas vezes descrito como um “preâmbulo pedagógico”, desempenha um papel fundamental na experiência dos participantes no ritual. (Andrade 1981 *apud* Rehen, 2007, p. 76).

Essa repetição das estrofes dos hinos oferece um valioso momento de aprendizado e familiarização com as melodias e letras. Antes do início das letras propriamente ditas, os instrumentos musicais - mais comumente o violão - oferecem uma audição de todas as variações musicais, permitindo que os participantes se familiarizem com a melodia, o ritmo e a entonação dos hinos. Isso permite que seja possível a participação de todos com maior facilidade.

Esse “preâmbulo pedagógica”, embutida na própria estrutura da música ritual, é uma parte essencial do processo de transmissão oral da tradição do Santo Daime. Ela permite que aqueles que são novos na religião aprendam os hinos e se integrem ao coro de vozes de maneira gradual e acessível. É uma forma de garantir que a música do Santo Daime seja uma experiência inclusiva, onde todos possam contribuir, independentemente de sua experiência prévia.

Sendo assim, temos um comportamento musical que possui correspondência com elementos oriundos da própria constituição da religião na organização e estruturação dos hinos, como possui consequências para a experiência ritual. Além disso, a repetição das estrofes cria um senso de unidade e conexão entre os participantes. À medida que todos cantam as mesmas palavras e melodias repetidas vezes, surge uma sensação de comunhão e união espiritual. Os hinos se tornam uma linguagem compartilhada.

No que concerne ao sistema ritual e constituição dessa prática no Santo Daime, compreendo a própria lógica de encaminhamento dos primeiros hinos recebidos pelo Mestre Irineu, que repetiam várias vezes o mesmo hino. De acordo com o depoimento de um dos primeiros discípulos do Mestre Irineu:

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

Temos então um exemplo de como o elemento da repetição se impõem de forma natural na construção das bases do ritual daimista. Uma vez que, mesmo cantados todos os hinos existentes naquele período, temos um processo cíclico, em que, após a execução desses hinos

era costume repeti-los. Suspeito que esse ordenamento seja consequência de uma necessidade do próprio ritual instaurado pelo Mestre Irineu, ou seja, um funcionamento atribuído ao fato de cantar hinos em função do período suficiente em que a *força* do Daime agia.

De certo modo, a característica da repetição se manteve enquanto uma célula, matriz identitária de uma prática ritual e que se adequa a uma maior complexidade e particularidades que faz do ritual daimista ser uma verdadeira viagem temporal, sob o ponto de vista cíclico através das repetições. Com o tempo, foram recebendo mais hinários e, desse modo, expandindo para mais elementos essa característica.

Digamos que, na experiência descrita anteriormente, tínhamos um processo de ordenamento de sequência entre cânticos que se repetiam uma sequência após a outra. Mas, ao demonstrar a particularidade do hino, percebemos, em sua estrutura interna, que encontramos também elementos de repetição da estrofe, como descrito inicialmente. Essa perspectiva “micro” é presente em cada hino e dentro do âmbito da performance desencadeia um processo no âmbito da experiência ritual.

Vale ressaltar alguns detalhes da forma em que o hino se apresenta dentro dos rituais e a forma como a performance dos envolvidos nos rituais se comportam em relação a sua característica texto-melódica constante:

Nenhum hino é tocado ou cantado por inteiro sem que os trechos melódicos e versos (ou estrofes) das letras - pelo menos grande parte deles - sejam repetidos. Cada trecho da letra (versos e/ou estrofes) é também cantado e repetido, seguido por novos conteúdos poéticos continuamente cantados dentro da mesma melodia original. Além disso, existem casos de hinos com duas ou até três variações nas frases melódicas, dentro das quais a música desenvolve-se repetindo cada uma de suas variações ou algumas delas, diferenciadas apenas quanto ao conteúdo das passagens poéticas. O aspecto a ser ressaltado é o fato de que fragmentos da canção são sempre cantados e tocados mais de uma vez. (Rehen, 2007)

Abramovitz (2003, p. 60) alertou para a função dos hinos na etapa da liminaridade ao ordenar o tempo, afastando-o da realidade cotidiana, de forma a aproximar-se de um “vislumbre da eternidade”.

Da mesma forma, essa particularidade se faz presente em outros ambientes, é o que observa Kefenheim, através do estudo entre o povo *Kaxinawá*, atualmente identificados como Huni Kuin. A autora argumenta que “tais procedimentos estilísticos de repetição insistente acabam por criar continuidades sonoras que, literalmente, dão o tom, fazendo passar para um segundo plano o significado textual” (Keifenheim, 2004, p. 120).

Aliados à dimensão da consciência expandida através da ingestão do daime, o processo performático desdobra-se em uma experiência sensorial específica e conseqüentemente na

forma que a música e o som são percebidos. Semelhante ao que acontece no Santo Daime, essa experiência é compartilhada também em outros contextos envolvendo performance, música e transcendência, como no caso da música eletrônica:

Essas viagens, xamânicas e eletrônicas, em estados “alterados” do corpo (Fernandes, 2006), implicam numa certa forma de “trabalho”, performatizado num “não-lugar”, com uma temporalidade própria. Esse não-lugar, cujo tempo é virtual, também é resultado da repetição – da dança, da música, do loop enquanto mantra tecnológico – produzindo uma meditação corporal, uma concentração específica, voltada para um fechamento do ego e uma abertura às percepções do ritual. O corpo torna-se desvinculado de si, desaparecendo a divisão entre eu, música, palco-salão e plateia-participantes. A sensação é de estar-se inventando um mundo, o coletivo em rumo a uma “busca temporária de perfeição”. Também a extensa repetição de um único ritmo produz uma ambiência extraordinária que estimula cada pessoa a refugiar-se em seu próprio “mundo dançante”, a “perder-se na música” (Labate e Pacheco, 2009; Ferreira, 2007; Weik, 2016, p. 191).

Sendo assim, no caso do Santo Daime, a repetição é um dos elementos chaves da experiência ritual, tanto do ponto de vista da experiência quanto do aspecto pedagógico.

Retomando ao aspecto geral da teoria da performance, ao validar esses tipos de práticas musicais, Turino (2018) argumenta que, de maneira mais ampla, as experiências realizadas em cada contexto resultam em um processo de adaptação das práticas participativas para aquelas de caráter apresentacional, sugerindo implicitamente uma relação de tradição/modernidade entre elas. Turino cita três exemplos em contextos diversos:

A passagem das *old-timestring bands* para o *bluegrass* nos Estados Unidos; a presença da tradicional flauta pan andina nas casas noturnas de Paris, Buenos Aires e La Paz; e, no Zimbábue, menciona o caso da *Shona mbira*, um tipo de música cerimonial que nos anos 1980 foi adaptada para ser tocada em bandas e gravada em alta-fidelidade (Turino, 2008, *apud* Bertô, p. 86).

Berthô (2019), ao aprofundar os estudos de Thomas Turino (2018) em sua pesquisa sobre a prática do choro em seu artigo “Performance, significado e interação no musicar participativo/apresentacional de uma roda de choro”, transpõe essa realidade para o contexto brasileiro e a reitera:

No Brasil, esse processo não foi diferente com o choro. Virgínia Bessa (2010, p. 235) observa que, entre as décadas de 1930 e 1940, houve um distanciamento social, ideológico e estético entre a música popular brasileira e suas origens populares. A essa hipótese somam-se as ideias de Pessoa e Freire (2013) ao analisarem como a tecnologia impactou a performance e a construção das estruturas utilizadas no acompanhamento do choro. Semelhante comparação viria a ser feita anos mais tarde pelo próprio Thomas Turino (2018, p. 17-28) ao analisar como as gravações das *old-time string bands* influenciaram as performances apresentacionais bem como a criação e a manutenção de certos cânones.

Através da minha participação como músico da doutrina do Santo Daime, posso apontar várias relações de uma tendência apresentacional, principalmente no aspecto instrumental da prática musical daimista. Reconheço essa característica como um desdobramento orgânico do crescimento e expansão da religião, resultante da gradual e natural ampliação do número de músicos com experiência musical fora do contexto ritualístico, que, por seus percursos profissionais e processos formais de ensino que se submeteram em suas vidas sociais, reforçam naturalmente a ampliação das possibilidades performáticas dos hinos para além dos “idiomatismos”<sup>49</sup> presentes na sonoridade ritual.

A influência da “música”, através dos músicos que chegam, é o meio pelo qual podemos considerar como uma influência de uma performance mais apresentacional, presente atualmente no Santo Daime. De acordo com Rabelo (2013, p. 187), “Na música do Daime, a prática instrumental parece ser lugar de encontro bastante simétrico de agência divina e cultura”. O interessante dessa afirmação está na sua ênfase na dimensão instrumental, pois como bem sabemos a dimensão de agência divina se revela na constituição da prática religiosa através do recebimento dos hinos, ou seja, em sua dimensão cantada. Todavia, a participação do instrumento, ao que tudo indica através da literatura, possui um agenciamento cultural, sendo o exemplo mais claro disso a sugestão de inclusão dos instrumentos pela seguidora do Mestre Irineu, Lourdes Carioca em 1959 (Rabelo, 2013).

Esse “agenciamento cultural” demarca um espaço de influência permanente, pois, ao se iniciar com a inclusão de um instrumento popular como o violão, esse processo de agenciamento cultural vem sendo assimilado naturalmente entre outros aspectos, pela participação de músicos. Foi assim quando da inclusão dos acordes no início pelo músico Chico Cego, um músico popular. Do mesmo modo, podemos citar um músico anterior, que é o músico Daniel Pereira de Matos, citado anteriormente, que tocava peças instrumentais nas concentrações do Mestre Irineu nos primórdios da doutrina.

Rabelo (2013) consegue trazer à tona, por exemplo, através de um aspecto histórico, de que forma a influência da cultura musical exterior ao contexto ritualístico, mais especificamente a advinda do contexto da música popular, influenciou a prática musical do Santo Daime:

---

<sup>49</sup> Segundo Borges (2016), o “idiomatismo” é um conjunto de técnicas e potencialidades sonoras inerentes a cada instrumento musical. No caso do Santo Daime, as técnicas e características são originárias do canto, que são adaptadas no violão. Nesse sentido, temos uma *modelagem* do canto no instrumento violão. Porém, quando a evidência está no instrumento musical como o violão, a noção de idiomatismo no contexto do Santo Daime temos um potencial diversificado, pois o instrumento violão está presente em vários gêneros musicais e a depender da familiaridade do músico com determinados gêneros, estes imprimiram características inerentes desses gêneros. Os idiomatismos mais presentes, no contexto do Santo Daime do violão que pude identificar de uma forma geral, são as categorias idiomáticas do choro e performance ligada à música erudita/clássica para violão. Assim como idiomatismos ligados à guitarra elétrica, em grande parte pelo uso da palheta.

Violões (principalmente) primeiramente “dobravam” a melodia cantada, ou seja, executavam solo paralelo ao canto. Com o tempo, distinguem-se funções - solo (melodia do hino) e acompanhamento – lugar onde os primeiros músicos irão estabelecer estilos de base, que podem (ou não) remeter à música mundana, popular, nordestina etc. Ou seja, sobretudo o acompanhamento harmônico abre a música do Daime, até então vocal, à maior influência da cultura musical popular. (Rabelo, 2013, p. 12)

Esse intercâmbio ou, nas palavras de Rabelo (2013), “Simetria entre agenciamento divino e cultural” demonstra que, de certo modo, no Santo Daime a música possui um lugar de destaque no sentido de estabelecer por ela mesma o seu funcionamento no ritual. Podemos ver de outra forma essa mesma situação ao considerarmos que o aspecto “musical” era do agrado do próprio Mestre Irineu.

Diante da contextualização do agenciamento cultural dentro do Santo Daime, identifico-o não somente em uma situação pontual, como exposto acima no processo de consolidação da prática musical, mas como um processo constante através do enfoque músico-performático, no qual encontro ressonâncias e influências cada vez mais inventivas ao ponto de ser tema de problematizações dentro da comunidade daimista, entre uma linha mais ortodoxa e moderna<sup>50</sup>.

Agora em uma perspectiva mais recente, o autor Glauber Assis (2017) traz um dado de campo interessante sobre como é a prioridade dada à performance pelos músicos do Céu do Mapiá<sup>51</sup>, matriz mundial da ICEFLU:

O sociólogo Glauber Loures de Assis, em sua pesquisa de campo para o doutorado, aponta para certa “identidade musical” do Céu do Mapiá, que conta com grande número de instrumentistas, o que segundo o mesmo, para o padrinho Alfredo é importante “música de qualidade para o bom andamento dos trabalhos, incluindo aí também a necessidade de bons instrumentos”. Essa tal “identidade musical” do Céu do Mapiá,[...] é marcada por um recorte de classe, onde os músicos de destaque têm poder aquisitivo para comprar bons instrumentos e para estudar as técnicas mais aprimoradas da música. Este fator, que segundo o autor pertenceria a uma fase pós-expansionista da doutrina, tem possibilitado alterações melódicas dos hinos tocados pelos músicos mapienses mais jovens, o que tem resultado muitas críticas por parte da ortodoxia do Daime (Assis, 2017 *apud* Rocha, 2021, p 109).

Nesse sentido, podemos identificar que essencialmente há uma preocupação, estabelecimento de uma condição para o bom funcionamento da musicalidade pelos músicos, que se alicerçam por uma perspectiva representacional da performance, devido ao estudo de

<sup>50</sup> De maneira geral, podemos destacar como sendo a linha ortodoxa, os centros localizados no bairro Irineu Serra e Alto Santo e moderna ou contemporânea, o ICEFLU.

<sup>51</sup> Comunidade localizada no município de Pauini (AM), fundada em 1983 por Sebastião Mota de Melo.

“técnicas mais aprimoradas”. Temos, portanto, uma concepção que está relacionada ao setor especializado da banda musical e, portanto, restrita a alguns poucos indivíduos.

Embora essa concepção, trazida pelo autor, reverbera no conteúdo melódico dos hinos, essa mesma situação pode ser um fato relevante para refletir: de que maneira a manutenção do conteúdo/melodia dos hinos está sendo alvo de alterações por parte dos instrumentistas? Isso, a meu ver, parece refletir uma tensão entre o participativo e apresentacional no Santo Daime.

Por um lado, a centralidade que o canto impõe ao ser o guardião das mensagens dos hinos através das melodias cantadas em uníssono, do outro, os músicos da banda musical através dos puxadores (solistas) que são zeladores desta prática - possuem aliados à prerrogativa de acompanhar (base harmônica) os hinos - detém outros recursos sonoros a sua mão, possibilitados pelo instrumento musical.

Um aspecto que pode ser interessante para a compreensão dessas particularidades da banda musical enquanto um setor especializado é a forma como a questão musical é encarada na religião do Santo Daime. Isso é comum também na religião da Barquinha, por essas religiões possuírem certo investimento no desempenho musical, além da característica das performances acontecerem ao vivo<sup>52</sup>.

No caso da União do Vegetal, algumas características a torna bastante diferente de outras religiões ayahuasqueiras. Dentro de seu conjunto ritual existem outras dimensões musicais no que se compreende a performance musical na Barquinha e no Santo Daime. Nas duas religiões, a orquestração e a presença de instrumentos musicais criam um ambiente de interação entre os músicos e os irmãos/irmãs que participam dos rituais. A presença desses instrumentos também revela uma busca na qualidade técnica de seu manuseio, de sua afinação, de sua performance, enfim, a presença instrumental está estritamente conectada a interações durante a performance, antes nos ensaios, ou até mesmo nos extra-rituais que envolvem a prática e o refinamento da “busca musical” que é interpretada diante do “ao vivo”. (Ferreira, 2019, p. 57)

Labate e Pacheco (2009, p. 85) se referem a essa característica destacando: “No daime a qualidade do desempenho musical parece ser vista como um valor em si mesmo, na medida em que traduz a qualidade da própria experiência ritual”, e seguem com esse argumento trazendo os tratamentos dos indivíduos responsáveis pela função musical:

---

<sup>52</sup> Flores, em seu artigo “A doutrina musicalizada da Barquinha: as relações entre música mediúnica e a constituição da cosmologia de uma tradição religiosa amazônica”, elaborado através de sua pesquisa de campo, evidencia a exceção na prática de conjunto na religião da barquinha onde na comunidade “CEDPM” há um sintetizador para reproduzir um *playback* com os timbres que compõem o acompanhamento rítmico. (FLORES 2019, p. 188)

Os Músicos e puxadeiras ou puxadores de hinários tem enorme prestígio na comunidade, ocupando posição de destaque durante o ritual - a organização espacial do ritual dá visibilidade às hierarquias internas, podendo haver inclusive, disputas para ocupar estes lugares. O êxito do ritual daimista depende destes talentos particulares. (Labate e Pacheco, 2009, p. 84).

Temos, portanto, uma caracterização do ritual daimista como uma busca e um investimento na “estética puramente musical”, pelos seus participantes. Dentro dessas buscas estão, de forma geral, a precisão e fidelidade aos hinos como uma prática de estabelecimento de manutenção das estruturas da prática ritual. Porém, como vimos, há também uma tendência por um estilo de execução influenciado por uma geração mais nova de músicos, resultado de uma linha mais expansionista do Santo Daime, como a linha do ICEFLU. Esta é representada pelos músicos da floresta (Mapiá), que são vistos de forma diferente pelos membros mais tradicionais pertencentes à linha do Alto Santo, por exemplo. Essa visão, portanto, pode ser entendida sob a perspectiva de Tradição e Modernidade.

Assis (2017) traz mais um exemplo de como o aspecto da performance instrumental é visto em um recorte do segmento tradicional versus moderno. Nesse caso, sobre o estilo mapiense de performance:

Sobre a performance ritual em si, os músicos mapienses são incrivelmente virtuosos tecnicamente, o que não deixa de ser surpreendente dado o contexto caboclo em que foram criados, mas os mais jovens têm intensificado um costume mapiense de deixar o virtuosismo técnico alterar a linha melódica dos hinos a ponto de alguns ficarem quase irreconhecíveis, o que é visto com muito criticismo por parte das linhas “tradicionalistas” do Daime. No Alto Santo, um fardado me disse que uma vez participou de um trabalho com a comitiva do Padrinho Alfredo no sudeste, onde os filhos violeiros de Alfredo estavam simplesmente “tocando jazz”, e não os hinos da doutrina. (Assis, 2017, p. 312).

O elemento “jazz” de forma genérica é geralmente usado para atribuir uma característica improvisada e, nesse contexto, revela essa característica pela expressão “a ponto de alguns ficarem quase irreconhecíveis”. De fato, o improviso, a depender do contexto, acaba descaracterizando o elemento central da prática ritualística que são os hinos veiculados no aspecto melódico do Canto. A predominância da expectativa dentro do ritual daimista é a precisão do aspecto melódico em todos os âmbitos: instrumental e vocal.

Já dentro do contexto do ICEFLU, mais especificamente na Igreja Céu da Campina, a visão sobre a improvisação musical é compartilhada. Para essa característica de fazer musical, encontrei como correspondência a palavra “floreio” que equivale a uma ornamentação e pequenas variações melódicas. E dentro da perspectiva local, o improviso é visto de forma

positiva, em que não é comum a improvisação, ou ela é realizada de forma “balanceada”. Sobre a improvisação, a puxadora Ana Silva expõe sua visão:

Eu acho que é fundamental também. Assim, claro que tem o “arroz com feijão”, é fundamental. Na verdade, no meu ponto de vista poderia ter uma pessoa que fizesse o feijão com arroz, e outra que fizesse um improviso, né? Porque eu já participei tanto do só do feijão com arroz, e já participei só no improviso e assim... fica faltando alguma coisa, né? Porque você também só improvisar, improvisar, improvisar fica cansativo. Mas assim... quando eu vejo que existe ali um companheirismo, uma cumplicidade assim entre os músicos, enquanto um tá solando, outro fazendo a base, eu acredito que funciona muito melhor assim, que tem uma harmonia. (Anna Sylvia, Entrevista, 13/04/2023)

Ao comentar sobre as características da performance no daime, sobretudo relacionado ao aspecto estético musical, o músico puxador Clemilson Dantas afirma:

As características elas vêm da própria música, não importa qual seja. Na UDV, você encontra a música popular em alguns casos. O poder oculto da música está ali. Além das características próprias dos hinos e seus estilos como a marcha, valsa e mazurca. E tem a questão da atmosfera criada pelos músicos. Nas improvisações, e com certeza isso sendo bem entrosado, com ordem, para quem está ouvindo e participando, tocando ou cantando, pode trazer uma certa tranquilidade, paz, aproveitando da experiência, as linhas melódicas. Nesse momento, o corpo, pelo fato de não estar pensando, lhe atormentando, você consegue se concentrar na música, no hino, na improvisação, a respiração ao cantar, oxigenação cerebral, esses fatores juntos costumam ser muito benéficos espiritualmente. A gente se equaciona...“boiando” nessa onda de harmonia, que é própria de cada estilo musical, e no daime não seria diferente. (Entrevista, 13/04/2023)

O depoimento do músico oferece uma visão mais ampla sobre o aspecto musical e o contexto ritual. Na minha interpretação, sua abordagem transcende a perspectiva dicotômica do certo/errado, indo em direção a um entendimento positivo das possibilidades que a música pode oferecer para o ritual daimista. Ele destaca elementos de improvisação, que estão condicionados ao entrosamento entre os participantes.

Como demonstrado neste capítulo, o estilo participativo da performance é uma realidade no Santo Daime e se manifesta de forma significativa no canto através da mensagem textual, onde a participação de todos é fundamental. Por outro lado, na dimensão instrumental, como destacado nos parágrafos anteriores, observa-se uma dinâmica mais aliada ao estilo apresentacional da performance em que há uma certa predominância na atuação da banda musical.

## 2.6 O CÉU DA CAMPINA

A Comunidade Daimista do Céu da Campina fica localizada no Sítio Gruta Funda, s/n, Zona Rural, no município de Lagoa Seca – Paraíba. É o primeiro grupo de seguidores da doutrina do Santo Daime a surgir na região do nordeste do país. A instituição religiosa é vinculada à Igreja do Culto Eclético da Fluente Luz Universal, cujo patrono é Sebastião Mota de Melo (ICEFLU), sediada na Vila Céu do Mapiá, Pauini – Amazonas. No ano de 2023, completou 29 anos de existência sendo presidida atualmente pelo jornalista e pesquisador, Xico Nóbrega.

O Céu da Campina é reconhecido como a primeira igreja do Santo Daime a se estabelecer na região nordeste do Brasil. Muitas vezes referida como a “igreja matriz” por toda irmandade da região, o núcleo desempenhou um papel fundamental na difusão desta doutrina amazônica na região. Sua história remonta ao II Encontro da Nova Consciência (ENC)<sup>53</sup> em 1993.

O ex-guerrilheiro e escritor Alex Polari de Alverga, seguidor do Padrinho Sebastião desde a década de 1980 e fundador da Igreja Céu da Montanha no Rio de Janeiro, desempenhou um papel importante ao trazer a doutrina do Santo Daime para a Paraíba, ao participar do II ENC em Campina Grande, junto com sua esposa, a Madrinha Sônia. Eles estavam lá para lançar o livro “O Guia da Floresta”, que continha os ensinamentos de Sebastião Mota de Melo, um dos principais seguidores do Mestre Irineu e responsável pela expansão das igrejas do Santo Daime no Brasil. Alex Polari, que havia sido um preso político por muitos anos, viajou ao Acre para fazer um documentário com o Padrinho Sebastião e acabou se convertendo ao Santo Daime.

Em 15 de agosto de 1993, ocorreu a reunião inaugural do núcleo do Céu de Campina, marcando um momento histórico. A igreja foi oficialmente inaugurada em 11 de outubro do ano seguinte, nos arredores da cidade de Lagoa Seca, uma região próxima a Campina Grande. O jornalista paraibano Rômulo Azevedo assumiu a presidência desse núcleo, desempenhando um papel fundamental no estabelecimento dessa igreja na região nordeste. A partir desse ponto, a doutrina do Santo Daime começou a se espalhar e encontrar raízes profundas na cultura

---

<sup>53</sup> “O Encontro da Nova Consciência une vários segmentos religiosos que convivem, debatem, expõem, cantam, rezam e dançam, dentre outras atividades. [...] Além de unir os vários grupos e religiões que anualmente marcam presença, vem sendo porta de entrada para outras denominações no campo religioso paraibano e mesmo nordestino” (ANDRADE, 2014, p. 81).

religiosa e espiritual do nordeste brasileiro. Sobre os locais de funcionamento do Céu da Campina, Rômulo Azevedo, fala:

É o primeiro lugar, primeiro trabalho, primeira vez, Queimadas, esse trabalho de apresentação do Daime. Depois casa de Gil Brás nos Cuités, na granja que ele tinha lá. Depois casa de Chico Simões no Catolé. Depois Granja do Seu Roberto Castro, da família Castro em Lagoa Seca. [...] Disse: Roberto, o Daime chegou. Eita! então, vamos fazer o trabalho. Quando foi no dia 15 de agosto de 1993, nós fizemos o primeiro trabalho de concentração, lá nessa granja em Lagoa Seca, muito mais gente, umas 15 a 20 pessoas nesse primeiro trabalho. Aí, a partir daí, a gente começou a fazer sempre as concentrações, 15 e 30, 15 e 30, nos preparando para a construção da igreja pra poder fazer trabalhos maiores. O começo é mais ou menos assim. [...] Depois em um terreno pertencente à Mércia Xavier, que era fardada da casa, construiu uma igreja pra que os trabalhos continuassem a ser feitos lá. Sim, nesse intervalo entre a granja da família Castro e o terreno da Mércia Xavier, a igreja funcionou durante um ano no sítio Canta Galo, pertencente a dois irmãos nossos, o Júnior e a Ivone. Então a gente passou um ano fazendo os trabalhos lá, depois quando a nova sede foi construída, nesse terreno da Mércia, nós passamos cinco anos lá. E finalmente o grupo se reuniu, viu que não dava certo, essas coisas de funcionar em terrenos, em locais emprestados, porque tinha dono, e nem sempre o dono estava concordando com a realização dos trabalhos. Então, pra evitar essas interrupções, a gente resolveu comprar um terreno, o grupo se reuniu e nós compramos, em 2005, o terreno onde até hoje é a sede do Céu da Campina. Lá construímos a igreja nova e está lá desde sempre. (Rômulo Azevedo, entrevista, *apud* Andrade, 2014 p. 94).

A seguir algumas fotos das sedes do Céu da Campina:

Figura 10 - Primeira sede do Céu da Campina



Fonte: Elaboração própria (2022).

Figura 11- Sede atual (interna)



Fonte: Elaboração própria (2023).

Pollyana Matias, uma das fundadoras do Céu da Campina, fala sobre o processo inicial de consolidação dos trabalhos espirituais no Céu da Campina:

Estou aqui nesse espaço desde os noventa e três quando começamos o estudo do Santo Daime no Nordeste. Não tínhamos igreja do Santo Daime em nenhum ponto do Nordeste. Eu me juntei aos que estavam aqui e aí começamos esse estudo. E logo de início, assim que comecei, já fui pra floresta, né? Passei um período lá no Céu do Mapiá, uma experiência onde passei 3 meses lá, fazendo todo um intensivo, um aprendizado, até chegar o momento de voltar pra cá, me juntar com a irmandade e poder iniciar os trabalhos do Santo Daime. Então quando voltei querendo fazer daqui um pouquinho do Mapiá, nos primeiros anos fizemos igual como era lá. A gente fazia todos os ensaios nos domingos, até porque eram poucos fardados, ninguém sabia como bailar, como tocar o maracá... ninguém sabia nada... a gente estava aprendendo. Foi todo um estudo... até a gente poder realmente inaugurar a igreja, quando vieram 14 pessoas da floresta para cá, as Madrinhas e os Padrinhos. E, daí em diante, passamos a executar os hinários, não parou mais o calendário executado completo, sempre seguindo a matriz do Mapiá. (Pollyana Matias, Entrevista em 17 de Abril, 2023)

Dentro desse percurso inicial houve um processo de aperfeiçoamento até que o grupo chegou a um considerável processo de “amadurecimento”. Porém, em seguida, segundo relata Pollyana, a recém-formada matriz do nordeste do Santo Daime ainda contaria com o auxílio, após dois anos, de uma irmã, hoje considerada madrinha, a Liberdade. De acordo com Pollyana:

Então no segundo ano dessa história chegou a Liberdade que veio da floresta, já com um pouquinho mais de experiência que nós. Só tínhamos dois anos, e ela já tinha cinco e vinha da escola da colônia cinco mil, aprendiz do padrinho Nonato. Então ela já vinha com toda aquela fortaleza da floresta, de normas e rituais, como se procedia, e isso ela

foi passando para nós. Foi nos auxiliando e aí nós chegamos ao ponto de, né? a partir de 94, nós já éramos igreja. Então depois desse período aconteceu outro período, que foi quando a igreja saiu daqui (primeira sede) e foi para outro terreno. Nós passamos a desenvolver outro trabalho porque tinha nascido muitos núcleos a partir desses sete anos do Céu da Campina. Muitos núcleos nasceram pelo Nordeste: Fortaleza, Recife, Natal, e a gente foi fazendo esse trabalho de fortalecer os grupos, passamos alguns anos viajando. Eu e o Roberto, né? fazendo esse trabalho de ajudar outros núcleos, então fortalecemos esses núcleos pelo Nordeste (Pollyana Matias, Entrevista em 17 de Abril, 2023)

Foi assim então que, de acordo com o depoimento de uma das fundadoras, a constituição do Céu da Campina não só estabeleceu o ponto do Santo Daime na Paraíba, assim como pelo empenho de seus membros, expandiram-se na região para outros núcleos do Nordeste. Além do processo de normas e rituais para o devido funcionamento da prática religiosa, outro ponto relevante de destacar é o desempenho das atividades relacionadas ao aspecto musical, de zeladoria dos principais hinos do Santo Daime, seu estudo e execução. Sobre essa função, que inicialmente era desempenhada pela Pollyana Mathias, juntamente com o seu companheiro, Roberto Castro e a Liberdade no canto, sendo o Roberto Castro o primeiro músico violonista do Céu da Campina, podemos ter acesso a essa informação através do depoimento da própria Pollyana:

A minha maior dedicação foi ao canto, no início tocava violão, mas aí o meu companheiro começou a tocar violão e então começou a “segurar” os hinários. O Roberto na época só tinha ele de tocador. Foi o primeiro Violonista do Céu da Campina. Então quando vi que ele assumiu essa parte eu fiquei mais dedicada ao canto, até porque eram muitos hinos para serem aprendidos e executados. Dentro de um ano já fazíamos todos os hinários oficiais. Na função do canto no início era muito eu e a Liberdade, ela morava em Natal, mas como lá não tinha igreja na época, era o único lugar que ela poderia executar os hinários. Céu da Campina era o único lugar no Nordeste inteiro. Então ela vinha realizar todos os hinários dela aqui conosco, então no início ela ia passando todas as instruções, normas e rituais e nós íamos aprendendo passo a passo. Por que você sabe que cada hinário tem seu detalhe, né? Cada data... tem seu detalhe, às vezes muda um hino, muda uma coisa ...então são normas e rituais de todo o calendário você tem que saber exatamente como começa, meio e fim de cada trabalho. Então a Liberdade ajudou muito nisso aí. Então lá pra depois de dois mil, aí veio aparecendo as outras, assim. Foi um pouco lento. (Pollyana Matias, Entrevista em 17 de Abril, 2023)

A seguir o leitor terá acesso a dimensões do campo daimista. No capítulo a seguir trago algumas impressões sobre o fenômeno do santo daime, a partir da dimensão musical.

### 3 ACOMPANHANDO O SOM DA LUZ

O título deste capítulo reflete uma perspectiva pessoal de participante sobre o fenômeno musical no ritual do Santo Daime, considerando minha experiência como músico e praticante dessa cultura religiosa. As noções aqui apresentadas são fundamentadas não apenas nos referenciais bibliográficos, mas principalmente na vivência e na observação direta desse contexto como participante. A abordagem deste capítulo busca capturar as impressões e percepções que surgem ao acompanhar esse fenômeno, oferecendo um panorama geral da performance instrumental e da maneira como eu, enquanto músico, interpreto essa experiência dentro do contexto ritualístico desde que o acompanhamento (2015). Para fundamentar essa proposição, recorro ao aporte teórico dos saberes situados de autores como Grosfoguel (2008) e ao conceito de "insider" de Bruno Nettl (2005), que validam uma perspectiva mais subjetiva e êmica.

Assim, este capítulo busca fornecer uma visão abrangente sobre a música no Santo Daime, a partir da minha própria imersão nesse universo, mesclando com a construção de um caminho investigativo dentro da Etnomusicologia.

A partir desse capítulo o leitor verá muitas recorrências da palavra *Acompanhamento*. Dentro da pesquisa a palavra 'acompanhamento' evoca um sentido polissêmico. Alguns desses sentidos são: a característica da Performance Participatória (Turino, 2008), como uma evocação das mensagens dos hinos de convite a um ordenamento do ritual de uma prática coletiva e a necessidade dos indivíduos integrarem-se "acompanhando" os hinos em uma comunhão espiritual através do canto e performance instrumental, como demonstrados no capítulo anterior sobre a Performance.

Segundo, ao realizar a observação enquanto pesquisador, percebi a importância do *acompanhamento* dos indivíduos em suas atividades (Ingold, 2016), no caso do objeto de estudo: a performance violonística. Terceiro, a função de *acompanhar* com o meu instrumento (guitarra elétrica) adquire uma função outra, dimensão reforçada com a minha condição de músico acompanhante no Santo Daime.

Pretendo com esse texto inicial realizar uma espécie de "panorama", uma descrição do campo de que o *acompanha* em um contexto mais macro, que reflete não um lócus específico, mas um setor, o musical.

Em seguida o texto "Acompanhando à luz desse som" traz o conteúdo/dimensão do *acompanhar* de maneira abrangente e mais adiante em "Acompanhando à luz desse som: (aspecto metodológicos)" reflete a experiência da pesquisa de campo em lócus, no Céu da

Campina, assim como justifica parte das decisões e escolhas dos referenciais teóricos que iluminam a minha perspectiva ao *acompanhar* o fenômeno.

### 3.1 ACOMPANHANDO À LUZ DESSE SOM

Como observado a partir da revisão de literatura, muito pouco se fala ou se discute sobre a performance instrumental no Santo Daime. Segundo Rabelo (2013, p. 26) “o canto parece mobilizar mais e atrair discussões”. Suspeito que essa afirmação possa vir de uma noção já comprovada dentro da literatura acadêmica sobre o conceito da música para o nativo daimista.

Enquanto o som dos instrumentos remete à ideia de “música”, a algo “profano”/externo, o hino se trata de outra ordem, a espiritual, portanto, a representação máxima e simbólica da prática daimista. “Para os nativos da doutrina os hinos não são compostos, nem são considerados como ‘música’, pois estes termos se relacionam com as sonoridades ‘do mundo’ (Roriz, 2020 p. 14).

Levando em consideração que a constatação de tal diferença venha do próprio lugar de origem em que esse fenômeno cultural se origina, reitero essa noção como participante, no entanto, circunstâncias e principalmente de um lugar de atualizações, distante no tempo, assim como na geografia. Falo de um ponto de vista em que a crença está embutida na própria constituição do ritual enquanto elemento central, de forma tácita pela práxis ritual situada no Nordeste.

O “não falar” ou “não discutir”, sobre uma esfera que é estruturante da prática ritual, é uma situação em que, para mim enquanto músico instrumentista, encontra uma direção diametralmente oposta, tornando a práxis desse fenômeno incorporada desde o momento em que me tornei membro e que constantemente, de forma cumulativa pela experiência, se converteu em um lugar de reflexividade, materializado nessa pesquisa.

Nesse esforço de desbravar as concepções subjetivas sobre a dimensão da música instrumental, para além das relações da experiência pessoal, pus-me a atentar para a sugestão dessa esfera nos próprios hinos. O primeiro hino que percebi essa relação foi o Hino do Padrinho Sebastião “Todos São Filhos de Deus”<sup>54</sup>. Segue abaixo a letra completa do hino:

---

<sup>54</sup> “Os anjinhos do céu cantam, e eu também venho cantando, e o som da *Guitarra* é quem vem me acompanhando” (Hino de nº 30, presente no hinário “Justiceiro”). Aqui vale uma observação: a forma como o Padrinho Sebastião se refere ao instrumento musical. A ampliação do significado de “Quem” ao invés de “que” denota uma espécie de antropomorfização do instrumento ou mesmo a noção do instrumento enquanto um “Ser”. Outro aspecto é que não se sabe ao certo se ele está se referindo à guitarra elétrica ou ao violão, já que o termo *Guitarra* possui uma acepção genérica. Outro elemento de destaque é o Coloquialismo das expressões encontradas em boa parte dos hinos, que correspondem ao fato de que os seus recebedores eram analfabetos, se distanciando desse modo de uma

“Todos são filhos de Deus  
Nenhum é desamparado

Pelo nosso Protetor  
Todos são abençoados

Nosso chefe é o nosso Mestre  
Ele veio nos avisar  
Que os tempos estão chegados  
E é preciso acordar

Os anjinhos do céu cantam  
Eu também venho cantando  
**E o som da guitarra**  
**É quem vem me acompanhando**

Eu fiz essa viagem  
Que era preciso fazer  
Fui buscar as coisas boas  
Para vir te oferecer

Deus no céu e Deus na terra  
O Mestre é o nosso guia  
Ele é o Filho Eterno  
Da Sempre Virgem Maria”

(Hino 30 “O Justiceiro” Pad.Sebastião)

E uma imagem do Padrinho Sebastião tocando o instrumento violão, “acompanhando” o trabalho do Santo Daime.

Figura 12 - Padrinho Sebastião tocando violão



Fonte: <http://santodaime.nextohm.com/Hinarios/Sebastiao/>

---

linguagem formal e mais situada no contexto local, caboclo. Além da influência de estrangeiros na comunidade daimista do Padrinho Sebastião, que usam o termo “Guitar” para se referir ao instrumento ‘violão’ comumente denominado por brasileiros.

Dentro desse lugar de músico-instrumentista, ter consciência da presença e citação nos hinos, sobre algo relacionado a instrumentos musicais ou algo que remeta à dimensão sonora-instrumental, foi algo que me fez ter ainda mais interesse em problematizar a influência da performance instrumental na experiência ritual.

É possível encontrar muitos exemplos de hinos que falam sobre o *cantar*, e a alusão sobre o *tocar* no Santo Daime não deixa de ser inscrito na narrativa dos hinos, mas em uma frequência muito inferior se comparado ao *cantar*. O motivo é óbvio, levando em conta a função de acompanhamento que desempenham e o momento em que foram introduzidos nos rituais: trinta anos depois de fundada a doutrina (Rabelo, 2013). Outro hino que traz à tona em seu aspecto narrativo, ou seja, que faz uma citação direta ou que contempla de certa forma a perspectiva de investigação desta pesquisa, é o Hino “Banda do Claro” do Glauco Villas Boas<sup>55</sup>.

Eu vou seguindo sempre  
Com a Santa Maria  
Eu vou seguindo sempre  
Com o Rei do amor  
Eu vou seguindo para a **banda do claro**  
Seguindo e dando viva ao Nosso Senhor

Tu vai seguindo sempre  
Na força do hino  
Repare aonde eu deixo  
Estes meus ensinamentos  
São estes os ensinamentos de Nosso Senhor  
Estou lhe entregando um buquê de flor

**Prepare o seu ouvido**  
**Para ouvir o estouro**  
Que estou abrindo a porta  
Com a chave de ouro  
Repare neste estalo **do som do Amor**  
Que esta é a **banda do Nosso Senhor**

(Hino 16 “O Chaveirinho” Glauco Villas Boas)

O hino fala de seguir para a banda do Claro, sendo “claro” uma alusão em ser da luz, do astral, de lá... por isso o “seguir para”, o que equivale a chamar de “banda da luz”. Esse modo de se referir tornou-se um nome modelo para qualquer banda musical dentro do contexto do Santo Daime e é comum presenciar entre várias comunidades como sendo a forma legítima de se auto intitular, tornou-se usual.

Ainda é possível identificar relações e menções ao som enquanto fenômeno físico, e demais referências à música enquanto um fenômeno que é componente e estruturante da práxis

---

<sup>55</sup> Hino 16 do Hinário Chaveirinho.

ritualística, reforçando e legitimando a natureza musical<sup>56</sup> da doutrina (Rehen, 2011; Nascimento, 2014).

Como mencionado anteriormente, a alusão ao cantar é muito mais comum e frequente, visto que no contexto ritual todos cantam. Porquanto, os aspectos da ritualística que complementam a performance como um todo são mencionados, porém, refletindo um aspecto coadjuvante/complementar, revelando, de certa forma, a hierarquia do canto como o fundamento dessa prática. Afinal, é o que diz o hino do Padrinho Sebastião: “E o som da guitarra é quem vem me acompanhando”.

Outra referência é o famoso hino instrumental da Marchinha, presente no hinário “Cruzeirinho”<sup>57</sup> do Mestre Irineu. Refiro-me ao fato de ser famoso por ser o único hino instrumental de status “oficial” presente em um hinário. De acordo com Cemin (2001, p), “existem no cruzeiro três outros hinos apenas “*musicados*”, que a letra existe, mas é conhecida de poucos ou, outra versão, a letra nunca existiu e, nesse caso, Mestre Irineu teria recebido apenas a música dos hinos”. A autora não menciona o nome dos hinos, tampouco se aprofunda sobre o assunto. Na busca por informações desses hinos, também não obtive sucesso, nem na literatura, nem em campo.

De acordo com o relato de Luiz Mendes, seguidor do Mestre Irineu:

Ele recebeu este hino e este hino tinha palavras. Ele tinha palavras, só que ele guardou para si e apresentou só a parte musical. Um dia eu chego lá e ele perguntou se eu queria escutar uma música. Sempre que ele recebia um hino e eu chegava lá, ele anunciava para mim e perguntava se eu queria ouvir. Ora, quem não queria? Aí, esse foi um. As meninas solfejaram, solfejaram, solfejaram, solfejaram. Quando terminou, ele disse: É isso aí! (Luiz Mendes)<sup>58</sup>

Segundo Macrae e Moreira (2011), o hino não possui numeração, é executado bailado e com maracá. Nesse exemplo, temos um hino recebido por Mestre Irineu, que cumpre sua função dentro do hinário, mas diferente de todos por ser instrumental. Considero um exemplo emblemático, pelo ar de mistério que permeia o hino e na falta de recorrência de outros hinos instrumentais, deixando em aberto e, de certo modo, possibilitando questionamentos em torno desse curioso fato.

<sup>56</sup> “Chamo e sei” (Mestre Irineu); “Ao Cair da tarde” e “Som da Cachoeira” (Alfredo) são alguns exemplos.

<sup>57</sup> Também chamado de Hinos novos do Mestre. Não se trata de um novo hinário, e sim a continuidade e parte final do Hinário “O Cruzeiro”. Essa espécie de “demarcação” se refere ao período em que o Mestre Irineu parou de receber hinos, e entre os anos 1968 e 1971 recebeu os seus 13 últimos hinos. (MACRAE & MOREIRA, 2011, p. 320)

<sup>58</sup> Depoimento disponível em: <<http://www.mestreirineu.org/luiz.htm>>. Acesso em: 20 mar. 2023.

Por que nenhum de seus seguidores foi capaz de receber um hino dessa natureza? Qual ensinamento o Mestre Irineu quis deixar? Seria ele a única pessoa que teria essa “permissão” por ser o chefe? E nenhum outro poderia ter essa “ousadia” em trazer uma espécie de inovação daquele formato de recebimento dentro daquele contexto, naquele tempo? São questões em aberto. Mas o fato é que a Marchinha instrumental é um momento singelo e belo de apreciação, em um espaço curto de tempo para talvez enfatizar o momento enquanto uma oportunidade de escuta, de uma quebra, ou mesmo um descanso em que os músicos são o centro e *cantam* com seus instrumentos, permitindo sua livre expressividade. Não é à toa que o hino é motivo de investimento por parte dos músicos na criação de vários arranjos, transformando e marcando em um momento único o protagonismo dos músicos.

Rabelo (2013) traz o relato, em forma de entrevistas, de discípulos diretos do Mestre Irineu que revelam o uso da música instrumental, como uma estratégia pelo próprio mestre, para o auxílio da função do canto:

Segundo F.N., criança naquele tempo, “era lindo! ”, referindo-se à 2ª coluna do Cruzeiro toda solada nos instrumentos, eles bailando e batendo maracá. Segundo J.C.F. era “pra descansar o pessoal do canto”, mas nem todos gostavam, segundo explica L.C.: “tinha gente que não gostava... e que nem cantava e nem queria que fosse tocado... Caramba, rapaz! Se o Mestre fez isso pra poupar a gente, poupar as vozes... e também pra um dia, se tivesse necessidade... já fazer. Mas tinha gente que num queria.” (L.C., 2010). Já A.G. me disse que não gostava porque, no caso dela (cantora), queria soltar a voz e não podia. Esse formato de Hinário foi realizado apenas no tempo do Mestre, e aconteceu poucas vezes, apontando a necessidade/vontade mais geral da constante vocalização dos hinos nos rituais. (Rabelo, 2013, p.186).

Como é possível constatar através dos relatos, a prática somente instrumental dos hinos não vingou naquele tempo devido à ausência de funcionalidade, pois a tentativa de “revezamento” do canto/instrumento não foi consenso entre todos, tornando a situação um processo de experimentação, e posteriormente deixada de lado.

Dentro da linha Cefluriana<sup>59</sup>, quando do bailado com hinários extensos, é comum o uso do canto sem acompanhamento, à *capela*. A estratégia de eliminação da performance instrumental nos primeiros hinos opera como uma solução de otimização do tempo, já que dentro da práxis-musical o violão apresenta o hino para depois o coral ser introduzido, que, no ato contínuo do término do canto, demarca a sua finalização com a repetição do mesmo. Ou seja, a ausência da dupla repetição (início/fim) instrumental diminui o tempo de performance de cada hino.

---

<sup>59</sup> Linha do Padrinho Sebastião.

Hoje, é comum encontrar disponíveis várias gravações disponibilizadas na internet de produções instrumentais de uma infinidade de hinos. Produções essas que são fruto do trabalho de músicos da doutrina que, enquanto práxis de suas funções nos rituais, compartilham suas produções que são consumidas como um produto para ouvintes em sua maioria de indivíduos/membros da doutrina. Em grupos de comunidades virtuais, é comum também o compartilhamento de gravações de execução instrumental dos hinos como forma de estudo. Porém, é um modo de produção reservada a indivíduos de uma categoria especializada pela função, e por consequência uma prática interna e individualizada.

Os trabalhos realizados por pesquisadores daimistas trazem sempre a citação de um hino, corroborando com a elucidação dos saberes situados nesse fenômeno (Rehen 2007; Macrae 1992). A tentativa de trazer elementos que reforçam o entendimento sobre a performance musical/instrumental foi intencional, para trazer o máximo de elementos que representassem essa dimensão, que para sua compreensão prescinde para além da compreensão da mensagem dos hinos - são a base doutrinária - os saberes da experiência de quem as vivenciam.

### 3.2 ACOMPANHANDO À LUZ DESSE SOM: CONSTRUÇÕES METODOLÓGICAS

Dentro deste texto, apresentei as experiências de campo que influenciaram aspectos relacionados às escolhas metodológicas. Refleti sobre a minha participação como membro e pesquisador, destacando os dilemas encontrados, os problemas e as soluções, bem como os diálogos com autores da teoria antropológica ao longo do processo etnográfico. Grande parte do que foi exposto segue uma ordem cronológica, uma vez que a cada nova incursão no campo, novos horizontes se abriam, permitindo uma visão mais clara das melhores abordagens para a pesquisa.

No início, muitas dúvidas surgiram, e à medida que me envolvia na comunidade, passei por várias fases. Nesta seção, o leitor terá acesso aos contextos de delimitação e às abordagens escolhidas, que foram moldadas de acordo com as experiências vivenciadas, conforme ressalta Ingold (2016), ou seja, aquilo que o campo vai ensinando.

#### FASE I (Pesquisador)

A minha primeira visita ao campo como pesquisador ocorreu no dia 14 de abril de 2022, em um trabalho de Bailado, cantando o Hinário de Antônio Gomes<sup>60</sup>. Foi um momento de estranhamento não só pela minha nova posição de pesquisador, mas também pelo fato de estar distante dos trabalhos espirituais do Santo Daime por dois anos por conta do *lockdown* imposto pela pandemia do novo coronavírus (covid-19). O trabalho do dia 14 de abril de 2022 era o terceiro ritual realizado pela comunidade do Céu da Campina, que seguiu à risca os protocolos de saúde pública, ficando as atividades suspensas durante o período de dois anos.

Devido à minha experiência prévia no contexto ritual do Santo Daime e em algumas poucas ocasiões específicas nessa comunidade, eu trouxe minhas hipóteses iniciais para o campo. No entanto, durante as observações, esforcei-me para abstrair essas hipóteses. Afinal, o processo etnográfico segue algumas de etapas e a observação é uma de suas premissas fundamentais. Segundo Ingold (2018, p. 407), ao apresentar as características da observação em contexto de campo “[...] esse conhecimento consiste não em proposições sobre o mundo, mas em habilidades de percepção e capacidades de julgamento que se desenvolvem no decorrer de engajamentos diretos, práticos e sensíveis com aquilo que está à volta”.

O compromisso ontológico, como delineado por Ingold (2016) na pesquisa etnográfica, envolve um ato de contemplação e uma ação perante o outro. Isso significa estar atento e aberto para aprender com as pessoas, bem como acompanhá-las em suas atividades cotidianas. Esse compromisso ontológico é essencial para a essência e os princípios da experiência etnográfica.

O posicionamento do pesquisador durante a experiência em campo é um exercício crítico e reflexivo. Foi necessário considerar as melhores escolhas em relação ao lugar estratégico apropriado que permitiria um *acompanhamento* mais eficaz dos indivíduos no contexto da pesquisa. Isso acarretou um constante processo de reflexão sobre qual seria a melhor abordagem para se envolver com os participantes da pesquisa.

Sendo assim, as perguntas iniciais que tive foram: qual seria o melhor local, se fora da corrente como espectador, bailando, cantando, ou saindo para fazer anotações em um caderno de campo etc? Ao final, todas essas experiências foram vivenciadas em alguma medida, mas a que foi decisiva para o delineamento metodológico da pesquisa só surgiu como possibilidade diante da experiência em campo, mais adiante, na visita de campo número 3.

---

60 Antônio Gomes da Silva nasceu no Ceará, em 30 de abril de 1885. Foi um dos seguidores do Mestre Irineu e recebeu um hinário de grande importância na doutrina do Santo daime, chamado de “Amor Divino”.

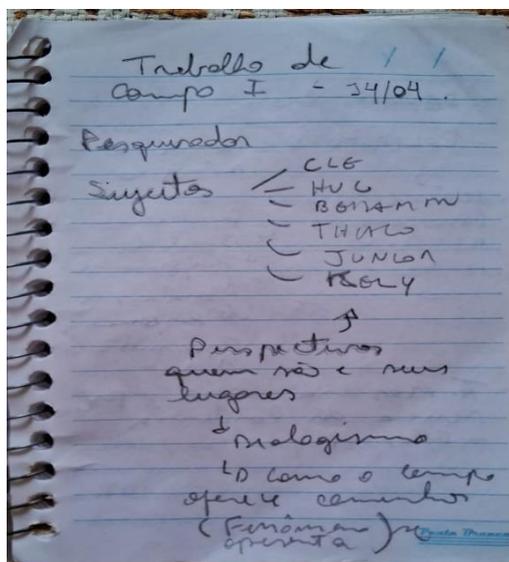
Nesse momento, o processo vivenciado era o de distanciamento relativo do fenômeno, uma vez que era recém-chegado a essa comunidade, tendo participado de alguns trabalhos antes da pandemia. Sentir a “egrégora”, conhecer a corrente, experienciar o bailado, naquele novo contexto que já reconhecia um aspecto particular na condução dos rituais, caracterizada pela performance e estilo de execução do músico puxador.

Nunca havia participado como músico naquele grupo e devido à minha compreensão individual - de que é importante a participação na corrente primeiramente cantando, antes do ingresso na banda - cheguei a desconsiderar a participação no início como músico, em razão de ser recém-chegado à comunidade, e por outro lado, por acreditar que precisava estar de acordo com um posicionamento estrategicamente de “fora” para os objetivos da pesquisa.

A experiência em campo de observação-participante me mostrou que não era apenas sobre observar o fenômeno que estava estudando, mas também sobre entender o meu papel como pesquisador.

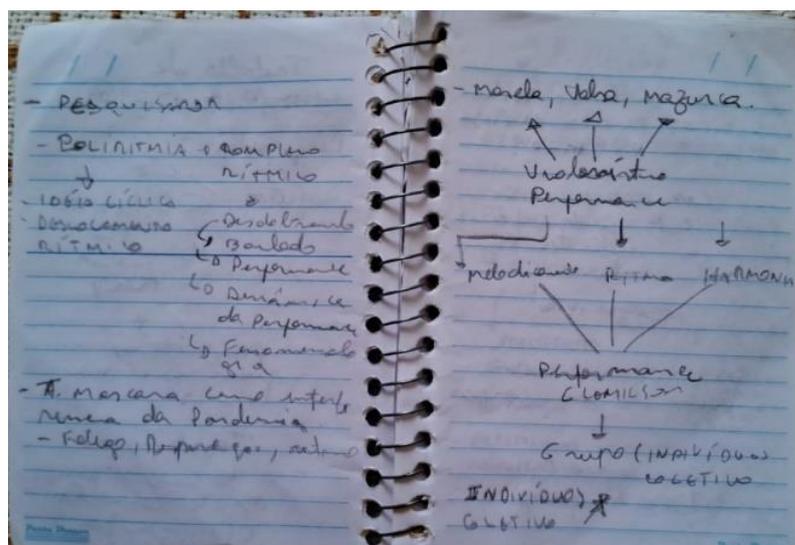
Como parte da coleta de dados inicial foi a ocasião em que comecei a rascunhar as primeiras impressões e realizar registros/notas em um diário de campo.

Figura 13 - Diário de Campo 1



Fonte: Elaboração própria (2022).

Figura 14 - Diário de Campo 2.



Fonte: Elaboração própria (2022).

A banda era composta por dois violonistas, o puxador e um segundo violão, realizando a função de acompanhamento e uma percussão.

Eis que dessa primeira experiência no ritual de Bailado, pude colocar à prova um corpo despreparado pelo longo período de dois anos sem realizar esse tipo de trabalho, uma consequência atípica devido a uma catástrofe sanitária que ocasionou implicações e marcas profundas na humanidade. Diante desse processo gradual de retorno paulatino da vida social, encerro essa primeira fase deixando um registro de campo que capta um trabalho espiritual no Santo Daime realizado de máscara.

Figura 15 - Bailado, Hinário Antônio Gomes em 14 de abril de 2022



Fonte: Elaboração própria (2022).

## 1ª Concentração 30/04/2022

Na segunda visita ao campo, a primeira concentração como pesquisador foi o momento em que participei pela primeira vez da banda. Estavam presentes Clemilson (Violão Puxador), eu (Guitarra), Hugo (Violão), Tiago (Cavaco), Kelly e Júnior (Percussão). Nessa concentração haviam bastantes pessoas. Nessa experiência estive bem concentrado em minha performance e como melhor contribuir na estética sonora com a guitarra elétrica. A intenção da participação foi inicialmente atender ao pedido da própria banda.

Nessa fase inicial ainda estava condicionado à ideia de me distanciar em alguns momentos estratégicos do ritual, assumindo, pouco que possa ser, em algum nível de distanciamento. Foi através desses insights, que continuei a problematizar meu posicionamento e buscar luzes na compreensão de um posicionamento enquanto pesquisador.

Tinha minhas suspeitas de que a noção de distanciamento poderia ser vista de forma mais flexível. Para investigar essa questão, busquei orientação na literatura acadêmica. Foi nesse momento que as circunstâncias em campo e os estudos etnográficos na literatura me guiaram para uma compreensão mais clara desse dilema.

Semelhante a esse questionamento, Ingold (2016) argumenta:

Às vezes, supõe-se que participação e observação estejam em contradição. Como é possível observar e participar simultaneamente? Isso não equivaleria a nadar no rio e permanecer nas margens ao mesmo tempo? “É possível observar e participar”, escreve Michael Jackson (1989, p. 51): “Sucessivamente, mas não simultaneamente”. Observação e participação, ele prossegue, produzem tipos diferentes de dados – objetivos e subjetivos, respectivamente. (Ingold, 2016, p. 407)

Ao problematizar a relação observador versus participante, fica evidente que o argumento de Michael Jackson (1989) cria uma incompatibilidade entre observar e participar. Essa concepção se baseia em uma compreensão arraigada nos princípios da ciência convencional, onde a existência humana é dividida entre estar no mundo e conhecer o mundo. A aparente contradição entre participação e observação é, na verdade, uma consequência desse dualismo. Parece como se buscássemos a verdade sobre o mundo somente ao nos emanciparmos dele, o que nos desconecta do mundo e nos causa um estranhamento de nós mesmos (Ingold, 2016).

De acordo com essa perspectiva compreendida no mundo conceitual antropológico, temos uma realidade consonante, mas agora de um lugar essencialmente êmico, que torna a ideia de separação entre observador e participante incompatível no contexto do Santo Daime devido à sua própria constituição ritual.

Todos os participantes são convidados a se envolver ativamente nas cerimônias, e não há um papel passivo de observador (Araújo, 2013). Isso significa que, ao entrar no contexto do ritual do Santo Daime, todos são imediatamente incluídos como participantes ativos das atividades rituais. Essa dinâmica impede, via de regra, que o pesquisador mantenha uma postura puramente observadora.

Além disso, a segunda circunstância relevante está relacionada à perspectiva antropológica da pesquisa etnográfica. A etnografia envolve a imersão do pesquisador na cultura e na vida cotidiana da comunidade estudada. Essa imersão requer que o pesquisador participe ativamente das interações e atividades, a fim de compreender as práticas, crenças e valores da comunidade a partir de uma posição interna. Nesse sentido, a ideia de separação entre observador e participante não se aplica de maneira direta no contexto do Santo Daime, em que a participação ativa é muitas vezes essencial para uma compreensão mais profunda da cultura em estudo.

Outro ponto que reforça este comportamento ‘participativo’ está relacionado ao aspecto musical. Nesse cenário, podemos aplicar o conceito “participatório” da performance, proposto por Thomas Turino (2008). Turino descreve a “performance participativa” como um tipo de performance musical que se baseia na participação ativa de todos os presentes, criando uma experiência coletiva e compartilhada, como observado anteriormente no capítulo 2.

Os rituais do Santo Daime se “encaixam” nessa descrição, uma vez que todos os membros da comunidade desempenham um papel ativo na performance dos hinos. Os músicos, juntamente com os demais participantes, contribuem para a experiência ritual como um todo, ou cantando (acompanhando com maracá ou não). Essa dinâmica, em teoria impede que o pesquisador mantenha uma postura puramente observadora, uma vez que ele é envolvido nas práticas e rituais da comunidade, inclusive na performance musical.

Dito isso, qualquer indivíduo que entre nesse contexto, participe ativamente das cerimônias, toque instrumentos musicais, cante os hinos e interaja com os membros da comunidade, alinha-se com a visão participatória proposta por Turino (2008). Nesse ambiente, a distinção entre observador e participante desaparece naturalmente devido à natureza profundamente envolvente e participativa dos rituais, especialmente no que diz respeito à dimensão musical.

## **2ª Concentração 15/05/2022**

Antes de realizar a pesquisa de campo reservada para o dia 15/05, fui informado que o músico Clemilson Dantas não poderia participar por motivos de saúde. Tal fato gerou uma demanda de reorganização da banda, e como naquela ocasião só havia apenas músicos que realizam acompanhamento harmônico, fui convidado a realizar a função de puxador dos hinos. Estavam presentes eu (Guitarra), Hugo (Violão) e Thiago (Cavaco) como instrumentistas. No canto Anna Sylvia e Milena Gonçalves na função de puxar as vozes. Não havia percussão, somente o maracá como instrumento rítmico.

Puxei os hinos decorados nos tons que tenho como referência, sendo toda a oração em dó maior, com a exceção do hino “Eu pedi e tive um toque” em lá maior. A minha referência pessoal segue o padrão dos hinos tocados no CSLM (Céu de São Lourenço da Mata), grupo religioso localizado na minha terra natal (Pernambuco). Os tons, assim como outros elementos, surgiram no momento da performance como pontos a serem ajustados em ensaios futuros. Segundo os participantes, os tons estavam muito altos, e do ponto de vista harmônico, havia alguns choques entre os acordes executados pelos outros membros da banda, como o Violonista e Cavaquinista.

Figura 16 - Eu Puxador.



Fonte: Print de vídeo registrado por Clordana Aquino (2022).

Dada a necessidade de substituição por ausência do violonista puxador em caráter de urgência, a situação pode ser considerada como “improvisado”. E foi através dessa situação que pude constatar algumas particularidades da prática de conjunto desse grupo, os parâmetros que me indicaram foram os tons, alguns acordes (harmonização) e convenções no ritmo harmônico. Dentre esses três elementos que vieram à tona como particularidades no tratamento do conteúdo sonoro dos hinos por parte da banda musical, suspeito que dificilmente eles teriam surgido de forma mais rápida, se não tivessem a oportunidade de estar participando ativamente no grupo

musical. Tive as respostas quase que instantaneamente na execução das harmonias e posteriormente através de conversas pós-ritual em relação aos tons altos.

A oportunidade de desfrutar de tal experiência motivou a construir uma perspectiva metodológica que se enriquecesse do meu lugar de insight (Nettl, 2005), permitindo assim, uma construção de diretrizes metodológicas que dialoguem com minhas premissas individuais: músico e membro da doutrina. Sendo assim, a configuração da metodologia foi demarcada através da minha participação como músico, tocando os hinários, com a *escuta ativa* ao músico puxador Clemilson Dantas (Junqueira, 2020), como forma de me aproximar do sujeito de pesquisa, de acompanhá-lo.

Nesse sentido, a noção de acompanhar carrega dupla acepção pelo fato de estar como pesquisador (observação-participante) e membro do grupo musical, realizando acompanhamento harmônico, entre outras intervenções, na Guitarra Elétrica. Uma função dupla em campo, no entanto, que se complementam, pois, o processo de tocar um instrumento dentro de uma prática musical coletiva prescinde de uma atitude performática que contempla a escuta e atenção ao que está sendo executado pelo grupo.

A proposição do uso do lugar da performance como um lugar estrategicamente etnográfico foi apontada por Junqueira (2020), que traz um olhar semelhante, através da sua pesquisa dentro de uma roda de Choro. Segundo o autor:

Não seria exagero propor que a execução de um instrumento musical durante uma performance coletiva, constituída de hábitos, rotinas, práticas, costumes, só é possível e viável, porque somos capazes de escutar. Nesse sentido, é importante atentarmos para o fato de que, ao contrário do que se propaga e do que nos habituamos a aceitar como músicos formados em universidades e conservatórios, a análise não é necessariamente uma atividade posterior à escuta. Em outras palavras, analisar não significa apenas desmembrar as seções de uma obra escrita em uma partitura, ou decifrar a posteriori os encadeamentos harmônicos, as estruturas rítmicas e melódicas de determinada composição. Essas são algumas formas possíveis de análise musical. (Junqueira, 2020, p. 8)

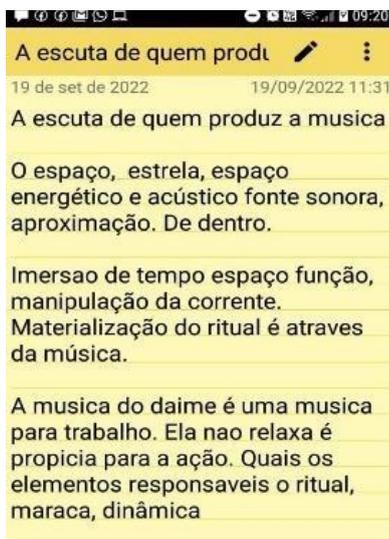
No que tange a esse aspecto, a oportunidade de participação ativa durante o momento da performance musical foi uma experiência fundamental. Esta oportunidade me permitiu entrar plenamente em um contexto onde a música era vivenciada ao vivo. Ao estar em proximidade com os músicos e fazer parte do que era produzido em termos sonoros e musicais, consegui captar as nuances da performance dos músicos e dos outros integrantes da banda de uma maneira genuína e rica. Foi como se eu me tornasse parte integrante da própria música, permitindo uma compreensão mais profunda e significativa de como a música funcionava dentro daquele contexto específico.

Esse tipo de abordagem foi entendido como uma solução, uma vez que as premissas com campo e do pesquisador somente somavam para um maior aprofundamento da análise. Essa necessidade de integração ou atitude irrestritamente “participatória” (Turino, 2008) estimulou a participação de forma sistemática como músico, e a inclusão de um novo instrumento como a guitarra elétrica foi muito bem-vindo pelo grupo.

A minha participação com o instrumento musical (guitarra) foi um “guia” para compreensão do experienciado musicalmente. Aquilo que já estava em mim (experiência prévia de repertório dos hinos) foi um ponto de convergência para a análise, logo, o entendimento sobre alguns pontos do fenômeno veio à tona de maneira mais rápida. A experiência de me envolver como músico possibilitou uma maior compreensão de como a minha experiência pessoal, especialmente por estar familiarizado com o repertório, poderia se tornar uma ferramenta de análise fundamental para compreender a prática musical do grupo como um todo. Portanto, foi nesse momento que assumi a postura como músico-pesquisador, e tornando assim a minha principal abordagem metodológica de campo etnografia guiada pela performance. Entre outros aspectos, o instrumento serviu como um “diário de campo” (Junqueira, 2020).

Para registro das principais ideias da experiência em campo, comecei a usar um bloco de notas virtual, como sendo o local que rascunhei as ideias principais da experiência vivenciada em campo. Digamos que a experiência em campo com o meu instrumento era a principal fonte de “coleta de dados” que era registrada no bloco de notas. Abandonei o caderno tradicional de campo, sendo útil para a consulta dos primeiros registros, depois transferei essas anotações para o diário de campo nas nuvens.

Figura 17 - Exemplo de Nota de Campo (B.N).



**Fonte:** Elaboração própria (2022).

### 3.3 DIMENSÃO TEÓRICA-CONCEITUAL E ANALÍTICA (BASE DA CONSTRUÇÃO INTERPRETATIVA)

#### **Performance Participatória e Apresentacional**

O estudo dos tipos de performance proposto por Turino (2008) foi adotado como uma lente interpretativa valiosa, dada a percepção de que a classificação das performances no contexto do Santo Daime está intrinsecamente relacionada às características da performance participatória delineadas por Turino. É evidente que a manifestação das performances no Santo Daime reflete muitos dos princípios destacados por Turino em relação à participação ativa e coletiva, enfatizando assim a importância desse enquadramento teórico na compreensão das dinâmicas musicais e rituais do Santo Daime.

#### **Morfologia da Obra Aberta**

A escolha da teoria da morfologia da obra aberta de Fiel da Costa foi motivada pela necessidade de compreender de que maneira podemos tornar claro o processo de relação operacional entre aquilo que é considerado a referência que guia uma performance ou ponto de partida e o resultado sonoro da experiência vivida.

Para se referir a esse ponto de partida da performance Fiel da Costa utiliza o conceito de *estímulo inicial*, no qual utilizarei para me referir ao contexto do Santo Daime como sendo o hino. Vale destacar que nesta expressão musico-religiosa mesmo tratando-se de uma tradição de expressão oral, podemos encontrar a depender do contexto local, uma materialização do estímulo inicial sonoro (hino) tanto em uma partitura convencional contendo melodia e base harmônica ou caderno com cifras, usadas pelos instrumentistas, como caderno de hinários contendo a letra dos hinos pelos cantores (as).

Independentemente da natureza da interface que concretize o estímulo inicial, existe inevitavelmente uma relação operacional entre esse estímulo, a ação performática e o resultado sonoro, mediada pela manifestação dos sujeitos envolvidos no fenômeno da performance. O ponto central deste estudo é o processo intrínseco que ocorre nesse entre caminho, e Fiel da Costa (2018) proporciona insights que contribuem para a compreensão desse fenômeno.

O autor ainda usa o conceito de *disparador morfológico* para se referir a alguns tipos de estímulos iniciais que são usados dentro de um contexto performático que desempenham a

função de condicionar o resultado sonoro em um eixo que guia o fenômeno sonoro. Esses disparadores são caracterizados por diversas ações indutivas, entre elas, a partitura.

Dentre os disparadores que apresenta em seu estudo “*Disparadores morfológicos como critério para análise formal*” (2017)<sup>61</sup> há mais um que podemos trazer como sendo possível dentro da prática daimista, que é a *Réplica*.

“A réplica, ou registro sonoro, seria uma modalidade de disparo cuja pretensão seria a manifestação de um caso morfológicamente idêntico ao anterior. Nesse caso, o mecanismo produtivo (aparelho de áudio, por exemplo) e o produto replicante são independentes. Maturana e Varela descrevem tal processo notando que cada réplica seria uma unidade historicamente independente uma da outra pois o que acontece a cada uma delas não afeta as demais na série de reproduções (Maturana & Varela, 2005, p.71). (Fiel da Costa, 2017, p.5).

Temos então, seguindo a lógica conceitual de Fiel da Costa a ideia de uma fonte sonora ou mecanismo produtivo enquanto um estímulo inicial para ser a referência/ idealização de uma performance que visando a repetição no tempo real da performance por um grupo de performers, objetiva a fidelidade sonora.

Nesse sentido, temos um estreitamento ou equivalência com um familiar “disparador” da prática daimista: as gravações de hinários. Estas são usadas como uma das principais fontes de transmissão musical, depois da oralidade. No caso do Santo Daime as gravações são ferramentas estratégicas de aprendizagem que os indivíduos participantes desse fenômeno musical e religioso utilizam para sua prática performática nos seus respectivos espaços rituais, sendo nos termos de Fiel da Costa o “produto replicante”.

Outro importante conceito utilizado por Fiel da Costa (2016) é o *de estratégia de invariância* que nas palavras do autor seria

o conjunto de atitudes deliberadas propostas por uma autoridade (...) na forma de um conjunto de regras ou procedimentos, que visem a repetição, a cada execução, de determinados itens considerados parte essencial da morfologia de uma peça” (Costa: 2016, p. 80-81). Assim, seria possível discutir a estratégia partitural tradicional como uma entre outras e dar relevo a suas peculiaridades. Trata-se de uma ‘pretensão’ (ao invés de um fato), pois uma identidade perfeita entre partitura e resultado sonoro é, na prática, e na melhor das hipóteses, irrealizável devido à complexidade da resposta do ato performático (2007, p. 3).

Portanto, a ideia de "estratégia de invariância" incita uma reflexão acerca da necessidade evidente de condicionar o evento sonoro como um todo por meio de uma ferramenta específica, que atua como um disparador morfológico, no caso acima, a partitura. Porém, ao analisarmos

---

<sup>61</sup> Além da estratégia partitural

através dessa perspectiva conceitual podemos apontar consonâncias na prática ritual daimista através do ordenamento da performance e consequente “disciplina” presentes nos hinos e aspectos músico-rituais que se ampliam para todos os participantes. Logo, todos os elementos que condicionam o resultado sonoro estão presentes no hino colaborando para a produção e consolidação de umnexo de invariância.

Os resultados sonoros flutuam em torno de umnexo morfológico, devido a prática performática dentro do contexto daimista se orientar pela mesma fonte (hino). Essa “obediência” no contexto musical estudado se refere à hierarquia imposta pela força matriz da estrutura-hino. Na práxis daimista o estímulo inicial se baseia nas gravações como fonte primordial<sup>62</sup>.

No entanto, do contexto estudado a interface da partitura é usada pelo músico-puxador Clemilson Dantas, que é um material transcrito das gravações. Embora o material usado por ele seja a transcrição das gravações em forma de partitura, temos uma relação de resultado sonoro que se distancia relativamente desse estímulo inicial.

Desse modo, a teoria lança mão de uma compreensão sobre o fenômeno musical na qual a forma flutua em torno de umnexo ou eixo onde, devido à natureza reconhecidamente dinâmica da performance, apresentaria como resultado variações em torno de uma ideia ou estímulo inicial, considerado paradigmático ou canônico. Isso indica um comportamento dinâmico na execução que, de modo geral, tem um comportamento estritamente causal uma vez que é moldada pela interação entre os elementos da partitura e a interpretação artística.

Dentro da experiência de campo a relação entre o material escrito e o resultado sonoro vivenciado na performance dos músicos mostrou-se de forma a extrapolar o conteúdo escrito pelo músico puxador, criando um espaço de ruptura por se distanciar em certa medida das réplicas que orientam a prática de boa parte dos músicos daimistas através do recurso das gravações. Portanto, a pergunta que se coloca é como poderíamos considerar a estrutura de invariância representada pelo hino do Santo Daime, enquanto um símbolo de uma tradição canônica e ao mesmo tempo em que há uma relação de distanciamento no resultado sonoro a partir da performance do Músico no contexto estudado?

Ao performar o músico ‘entrega’ um resultado do fenômeno no ritual com novos elementos sonoros que extrapolar a expectativa imposta pela estrutura de invariância do hino, elementos estes que são naturalizados e aceitos de forma tácita, pois de algum modo, as

---

<sup>62</sup> As gravações contendo a execução dos hinos é a principal referência de estudo e material de transmissão musical usado para aprendizagem dos hinos do Santo Daime e é um disparador morfológico do tipo *replica*, segundo a aplicação do conceito de Fiel da Costa (2017).

variações apresentadas, não descaracterizam e não geram discontinuidades mas sim uma progressiva reinvenção, equilibrada segundo as norma de regulação da prática performática do contexto, que mantem uma relação de coincidência entre um estímulo inicial (hino) e um resultado sonoro (performance-ritual).

Esses elementos de variação sobre a estrutura de invariância do hino referidos anteriormente, estão relacionadas por exemplo, a construções interpretativas no aspecto melódico como conexões de frases melódicas improvisadas, acréscimo de notas, uma abordagem pessoal de acompanhamento rítmico harmônico, como fruto das intervenções interpretativas e as escolhas do interprete. Assim como outros fatores como a influência do multifacetado contexto ritual do Santo Daime e o condicionamento espaço-temporal da experiência vivida.

Ao constatar em campo que o resultado sonoro “flutua” sobre uma estrutura invariante (forças ordenadoras), indicamos uma continuidade ou consistência subjacente ao hino daimista, apesar das variações. O "nexo morfológico invariante" sugere uma fonte constante que permanece reconhecível mesmo quando a performance apresenta variações.

A receptividade de variações pela comunidade em um contexto de música ritual do Santo Daime, onde há uma presunção de fidelidade ao texto-hino enquanto ordenador da experiência ritual, pode ser relativizado a depender do contexto. Entretanto, quando elas são vistas como naturais pela comunidade, como é o caso da performance do músico Clemilson Dantas, a referência é uma margem aceitável existente, que funcionaria como o principal parâmetro de vínculo com a obra.

Segundo Fiel da Costa, considera obra

não como um dado a priori e nem apenas como um vir a ser, mas como efeito global do modo como determinados estímulos são absorvidos ou usados durante o ato performático. Trata-se de transferir o estudo da forma musical para o âmbito do acontecimento sonoro propriamente dito relativizando o papel do viés partitural no processo, colocado como uma possibilidade entre outras. Tal mudança de foco pretende dar relevo ao papel do performer enquanto sujeito de decisão que escolhe proceder desta ou daquela maneira, produzindo tais morfologias segundo critérios específicos (Fiel da Costa, 2017, p .6).

Logo, a ideia defendida pelo autor extrapola a obra apenas como um dado, não restringindo a uma proposta fechada, mas pelo contrário, delega a condição ontológica a cargo do interprete, atribuindo um papel fundamental na sua materialização da obra no mundo real.

Devido ao viés e foco analítico deste estudo na performance do musico puxador, consideramos a contribuição dos conceitos da Morfologia da obra Aberta fornece, pois

acreditamos que ela fornece um repertório conceitual que favorece a compressão de como o evento acontece na prática, ou seja, tendo a performance como parâmetro e não a composição dentro dos moldes paradigmáticos da música europeia de concerto.

É um caminho que tem como ponto de partida a ação de um intérprete, “trata-se de uma metodologia que vê no ato performático a criação musical propriamente dita considerando que todo fazer musical é realizado por alguém que opera a partir de um estímulo qualquer” (Fiel da Costa, 2017).

Ademais o que torna a expressão musical do hino por ele mesmo, muito mais do que um caderno cifrado, ou partitura do mesmo, até as gravações que possuem um grande potencial de perpetuar o cânone através da *réplica*, são apenas estímulos iniciais, sendo todo o trabalho de performance a construção de sua manifestação no mundo real. “É através do acúmulo de várias performances durante o tempo de uma mesma obra que acontece a afirmação da identidade a partir do acontecimento musical” Fiel da Costa (2017, p. 3) e isso o autor chama de nexo-morfológico. É muito comum ouvir entre os adeptos do Santo Daime, que mesmo ao realizar o mesmo repertório de hinos todos os anos, a cada execução eles demonstram facetas ou variações, tanto na experiência interna (subjetivas) em âmbito ritual como no resultado da expressão musical coletiva. Isto porque, a performance é a instância real do acontecimento sonoro que tem como seu estímulo inicial os hinos.

### 3.4 TERMOS, CONCEPÇÕES E CONCEITOS

#### *Eficácia*

Para este estudo o termo eficácia foi usado para se referir a função e valor agregador de uma performance ao ritual do Santo Daime.

De forma específica, o comportamento dos instrumentos, mais especificamente o violão, foi analisado sob a ótica da performance participatória (Turino, 2008), haja vista que esse tipo de performance é consonante com os vivenciados no Santo Daime, como visto anteriormente.

A participação do instrumento violão no Santo Daime possui relação estreita com o comportamento participatório devido a sua função nos rituais de repetição da melodia do canto, comportando-se de maneira uníssono ao coral mantendo-se na repetição até o fechamento de cada hino. Portanto a fidelidade à melodia do hino pelo violão foi o elemento de critério para

a utilização na análise do conceito de Turino tendo em vista a participação do violão em um aspecto coletivo e de repetição.

Outro aspecto relacionado à eficácia neste trabalho diz respeito ao andamento da execução dos hinos, pois no acompanhamento do violão é possível identificar aspectos de regulagem e controle do instrumento.

Outro instrumento que foi analisado sob o conceito de eficácia foi o maracá, no tocante ao aspecto de marcação rítmica (andamento), intensidade sonora e Timbre.

O conceito de Eficácia dentro da literatura já foi usado na pesquisa etnomusicológica sobre o Santo Daime, intitulada “Daime Música: Identidade, Transformações na música da doutrina do Santo Daime e eficácia” de Kátia Benati Rabelo (2013). Em seu estudo usa “Eficácia” para se referir aos aspectos da tradição músico-ritual do Santo Daime trazidos à tona pela pesquisadora através do relato dos conterrâneos do Mestre Irineu, que relatam os ensinamentos e saberes sobre a música ritual aprendidas pelo próprio fundador.

### **Modelagem**

“Modelagem” é um termo fundamental usado neste estudo e é empregado para se referir ao fenômeno de influência sônica da performance violonística no ritual do Santo Daime. No contexto do Santo Daime, a performance do músico, particularmente ao manusear o violão, transcende a simples execução musical, desempenhando um papel fundamental na definição da experiência ritual.

Essa prática vai além desempenho técnico e funcional, alcançando uma dimensão simbólica mais profunda. O músico, é o responsável por “guiar” através de sua performance, funcionando como um "modelador" da experiência, criando uma “moldura sonora” influenciando diretamente a atmosfera do ritual.

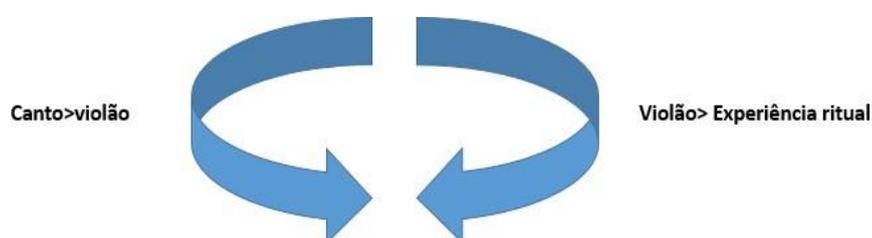
Compreendemos que o termo “modelagem” abarca um significado mais profundo e amplo de acordo com o contexto experienciado pelos participantes, pois a experiência essencialmente coletiva no Santo Daime, tem na sonoridade do instrumento um guia e uma ferramenta de preenchimento sonoro no espaço, onde moldam as emoções, o pensamento e as percepções daqueles que participam.

### **Modelagem do Canto**

Ao observar em uma perspectiva histórica, percebemos que o violão assumiu um papel central nos rituais daimistas somente a partir de 1959 (Rabelo, 2013). A construção da performance do violão foi moldada pelos parâmetros melódicos dos hinos. Os primeiros músicos não possuíam um conhecimento técnico aprofundado do instrumento, resultando em uma prática musical centrada na reprodução das melodias, sendo todo esse processo de transmissão musical realizado de maneira intuitiva, oral. Portanto, o desenvolvimento da prática musical do violão nesse contexto inicial não incorporava o aspecto harmônico, em contraste com o uso tradicional do instrumento na música popular.

Devido a influência direta que o violão recebeu do canto em seu processo de inicialização. Julgamos que o termo poderia ser aplicado a dimensão do canto como sendo o ordenador e estímulo inicial da performance violonística no contexto do Santo Daime. Desse modo, identificamos um sistema que se retroalimenta, sendo a influência do canto na performance violonística e do Violão na Experiência-ritual

Figura 18 - Modelagem enquanto sistema



Fonte: Elaboração própria (2023)

Ao realizar o estudo com a hipótese da “modelagem na experiência ritual do Santo Daime através da performance violonística”, que é título deste trabalho, ficou evidente a necessidade de deixar explícito o lugar do canto como o principal modelador da experiência dentro do Santo daime.

### **Termos Êmicos**

**Miração** é um termo que se refere à experiência visionária proporcionada pelo efeito da bebida enteógena da Ayahuasca ou Daime.

Corrente é um termo usado entre os damista para se referir ao resultado da integração das forças espirituais, pessoais e coletiva, envolvidas no ritual. Estar na corrente é uma condição que se concretiza na experiência coletiva no espaço destinado ao ritual.

Firmeza é termo presente entre membros para aconselhar um irmão quando este passa por alguma dificuldade no ritual. A palavra também é corriqueira nos hinos do Santo Daime.

Força é um termo que se refere tanto a energia vital do adepto quanto, quanto para os efeitos do chá da ayahuasca ou daime.

### 3.5 INSTRUMENTO DE COLETA DE DADOS

#### **Gravações em vídeo**

Enfocando aspectos particulares da prática musical e outros elementos da performance (que se relacionam com o fenômeno musical). Os registros em vídeo são fundamentais para o processo de análise, tendo em vista que possibilitam a observação da prática musical por uma perspectiva diferenciada. Somando som e imagem, é possível perceber nuances que nem sempre podem ser captadas pela percepção exclusivamente sonora. O principal material em vídeo usado na pesquisa foi o registro frontal através de uma câmera Go-pro, da performance do hino “Examine a consciência”, hino este recebido pelo Padrinho Sebastião presente no seu Hinário Justiceiro e que foi escolhido para a abertura dos hinos da oração no trabalho de Concentração.

#### **Considerações sobre o registro de campo**

É fundamental enfatizar que a performance musical foi realizada em um contexto *participatório*, em que o objetivo principal era vivenciar e documentar a experiência musical compartilhada durante os rituais. Nesse ambiente, a prioridade estava em se envolver ativamente na experiência. O foco do registro sonoro é etnográfico, e seu objetivo era documentar a música e os elementos culturais em seu contexto original, refletindo as nuances e as interações dos músicos. Devido às limitações técnicas, o áudio foi registrado sem a utilização de equipamentos especializados, como microfones direcionais ou gravadores profissionais.

Ao mesmo tempo, a escolha de recursos técnicos mais simples e acessíveis foi feita para minimizar o impacto na dinâmica dos rituais e manter a naturalidade da performance. Essas

limitações podem ter afetado a qualidade do áudio, mas também permitiram uma maior imersão no ambiente ritualístico, evitando interferências que poderiam alterar a autenticidade da performance. Devido à natureza *participatória* do estudo e às restrições técnicas, não foi possível aplicar equalização ou outros processos de pós-produção para melhorar a qualidade do áudio. Sendo assim, a intenção era preservar a fidelidade da performance, mesmo que isso significasse a presença de imperfeições no registro sonoro.

### **Transcrição**

Na transcrição da performance vivenciada em campo, apresento detalhadamente os elementos e estruturas da performance do músico como as melodias, acompanhamentos e improvisações que permeiam a experiência no contexto estudado. O material sonoro resultante da performance se afasta da representação da partitura utilizada pelo músico, e o processo de transcrição revela elementos adicionais que variam em torno de um eixo estabelecido como uma condição normativa. Esse eixo é fundamentado na estrutura de invariância proporcionada pelo hino daimista, que desempenha um papel essencial como uma norma necessária dentro do contexto ritual.

O foco no violão, como instrumento que modela a experiência ritual, é fundamental para compreender como a música age na modelagem da experiência e conectar os praticantes com o sistema norteador da performance que são os hinos. Esse tipo de análise é fundamental para os objetivos do trabalho, com ela foi possível destacar e catalogar os elementos sonoros que são recorrentes na performance do violonística, que serviram para os apontamentos de como o violão modela a experiência-ritual para além da expectativa sonora de replica ou uma “modelagem” mais fechada a obediência do texto partitural.

Figura 19 - Transcrição do Violão no Hino “Examine a Consciência”<sup>63</sup>

Fonte: Elaboração própria (2023)

### Entrevistas

Outra abordagem que empreguei como fonte de dados da pesquisa foi a entrevista. As conversas informais com vários membros também constituíram um importante dado etnográfico. Essas conversas informais ajudaram a adquirir uma compreensão geral da cosmovisão dos participantes da igreja. Concentrando-me nas informações relativas à performance musical da igreja Céu da Campina, obtive algumas das percepções fundamentais dos membros do Santo Daime em relação à igreja e à prática musical.

As entrevistas abordaram a experiência individual de cada participante no tocante aos aspectos relacionados à musicalidade no ritual de um modo geral. Como parâmetro da performance instrumental exercida pelos músicos da banda, em especial o violão, contribui para a função do ritual do Santo Daime em seu aspecto geral e mais especificamente no Céu da Campina. As perguntas foram elaboradas a partir da função de cada um no ritual, portanto, foram entrevistadas duas cantoras puxadoras, cinco instrumentistas sendo dois violonistas, um

<sup>63</sup> Devido ao caráter de performance participatória e a captação de áudio não ter um tratamento específico, as estratégias para realização da parte do violão foi o registro frontal em vídeo, assim como a relação direta que a performance do violão possui com o canto. Algumas notas colocadas na transcrição foram pela referência visual. Por vezes, o som da guitarra se sobressai a do violão, motivo pelo qual escolho o parâmetro visual da digitação do violonista.

cavaquinista e uma percussionista. Realizei entrevistas semiestruturadas, orais e gravadas. A primeira entrevista foi realizada com o músico violonista/puxador Clemilson Dantas.

### Clemilson Dantas

A primeira entrevista foi realizada com o músico violonista/puxador Clemilson Dantas no dia 23/02/2021, através da plataforma de videoconferência *google meet*, pelo discente Pablo César Silva, como requisito da disciplina de Etnomusicologia I. O formato virtual de entrevista foi uma necessidade devido ao contexto pandêmico. A segunda entrevista foi realizada no dia 28/08/21.

### Hugo César

Aos 15 anos, iniciou sua jornada com o violão tendo uma curta experiência como músico profissional, realizando acompanhamento no gênero da bossa-nova. Em 2018, sua conexão com o violão ganhou uma nova dimensão ao entrar em contato com o Santo Daime e testemunhar a performance do músico Clemilson Dantas. Motivado por essa experiência, tornou-se discípulo de Clemilson Dantas, aprofundando-se no estudo do violão. Atualmente, desempenha um papel crucial como músico de acompanhamento rítmico-harmônico no grupo musical do Céu da Campina. Para ele, a música é a “espinha dorsal” do ritual daimista, potencializando a experiência enteogênica. O formato da entrevista foi presencial realizada na residência do interlocutor no dia 13/04/2023.

### Anna Sylvia

Conheceu o Santo Daime em março de 2002, através do Encontro da Nova Consciência. Passou dois anos sem frequentar e, ao voltar, se fardou em 2005. Desde então é assídua aos trabalhos. Atualmente desempenha a função de puxadora, tendo recebido hinos. Possui um hinário ainda aberto chamado “Linha de Curador”, que possui 31 hinos. O seu hinário é cantado no dia 23/12, dia do seu aniversário. Anna Sylvia disse que, ao chegar à doutrina do Santo Daime, teve um sentimento de reconhecimento, uma impressão de já conhecer os hinos.

### Pollyana Castro

Conheceu o Santo Daime em 1993, no Encontro da Nova Consciência e foi uma das responsáveis pela fundação do núcleo. Foi ao Céu do Mápia, sede mundial do Santo Daime, na Amazônia, onde morou por três meses com o intuito de aprender os principais hinários da Doutrina do Santo Daime. Em seu retorno para a Paraíba, trouxe o conhecimento dos hinos, através do canto - juntamente com o seu companheiro, Roberto Castro (In memoriam) que os executava ao violão - e posteriormente foi uma peça fundamental para o fortalecimento de outros núcleos que foram se formando em outros estados do Nordeste. É uma referência para todos os daimistas da região por sua dedicação, assim como na expressão do seu Canto. Atualmente se dedica ao aprendizado e prática dos cantos sagrados dos povos originários e conduz trabalhos espirituais em seu espaço chamado Aldeia Keneya em Lagoa Seca.

### **Netnografia**

A coleta de dados virtuais abrange não apenas material científico e acadêmico, mas também eventos não acadêmicos, como o I Encontro da Música, proporcionando uma expressão significativa dos músicos da doutrina do Santo Daime, e o “Consciência” ambos realizados pela ICEFLU e transmitidos via canal do Youtube.

Ao concluir este texto sobre os aspectos metodológicas, os processos e os fundamentos teóricos que embasam este estudo, é crucial ressaltar que as descrições e análises apresentadas a seguir refletem uma dimensão subjetiva da experiência no contexto do Santo Daime, situadas especificamente na região nordeste, mais precisamente, na Paraíba. As observações e apontamentos não buscam encapsular totalmente a experiência; mesmo com descrições detalhadas, estas permanecem aquém do que a vivência ritual representa para os participantes. Portanto, as análises não têm a intenção de esgotar o significado e as possibilidades de interpretações. Ao aceitar a subjetividade como inerente à nossa abordagem, reconhecemos a limitação na total compreensão do fenômeno estudado.

A seguir, apresenta-se a descrição dos fenômenos vivenciados durante a pesquisa de campo realizada junto ao grupo musical do Céu da Campina. Além disso, explora-se a prática musical desse grupo, fundamentada em uma estrutura hierárquica centrada na figura do músico violonista, responsável por puxar os hinários. Adicionalmente, examina-se a performance musical específica do músico Clemilson Dantas.

## 4 “FIRMADO EM PERFORMANCE”: DESTRINCHANDO A EXPERIÊNCIA RITUAL NO SANTO DAIME ATRAVÉS DA ETNOGRAFIA GUIADA PELA PERFORMANCE

### 4.1 A ORQUESTRINHA (DESCRIÇÃO ETNOGRÁFICA)

Dentro do Santo Daime, o grupo musical é estabelecido por funções que basicamente se resumem aos indivíduos responsáveis por “puxar os hinos” e demais participantes que cantam coletivamente em uníssono ou realizam um acompanhamento harmônico (instrumentistas). Nesse sentido, há puxadoras e puxadores instrumentistas. Estes últimos possuem a função de execução instrumental das melodias dos hinos. Geralmente essa função é desempenhada por um fardado que possui pleno conhecimento dos hinários, assim como a devida execução no violão do repertório. Ainda, sobre essa função, convém destacar que

o mais experiente tocador de violão assume a função de coordenar a execução musical, incluindo a execução do maracá e do canto, ambos representando ações compreendidas como obrigação de cada fardado. Todavia, não há um protocolo formalizado que prepare os membros para o cumprimento de tais funções, tudo é determinado de acordo com a força<sup>64</sup> que se manifesta em cada membro na própria prática religiosa e musical por meio da subjetividade e do processo cognitivo e mediúnico de cada fardado. (Ferro, 2012, p. 65)

Essa função no Céu da Campina foi desempenhada durante muitos anos pelo músico Clemilson Dantas e grande parte de sua participação consolidou uma prática que é incorporada por outros músicos violonistas da comunidade. Devido ao centramento da prática ritual ter relações intrínsecas com a musicalidade, grande parte da performance do grupo tem como base a execução do violonista puxador. Logo, a prática do músico torna-se uma referência para os demais membros da comunidade.

O termo “Maestro” é usado pelos membros para se referir ao músico, tendo em vista que o papel que desempenha é também o de diretor musical, por exercer uma postura de professor corrigindo algum aspecto da prática musical dos hinos. Na experiência em campo, tive a oportunidade de observar correção de melodias dos hinos, andamentos, o controle de volumes das caixas de som, assim como sugestões de intervenções dos outros instrumentos.

---

<sup>64</sup> “Expressão Êmica que tem diversos significados, todos eles relacionados ao estado alterado de consciência que ocorre depois da ingestão da bebida Santo Daime. Esta mesma expressão também é chamada de força do Daime”. (FERRO, 2012, p.65) (NOTA DE FERRO, 2012)

Em um ensaio realizado na casa do músico, durante a prática do hinário de João Pedro em 21/05/2022, o músico destaca a importância de corrigir aspectos específicos de algumas músicas, como no hino nº 28, “Meu Mestre a Vós Eu Lhe Peço”. Ele aborda uma correção relacionada a uma nota acrescida pelo violão, ilustrando a situação como uma tendência nas gravações de perpetuar certos erros. O músico expressa sua preocupação em não replicar cegamente as gravações consideradas “oficiais”. Ele observa que é comum encontrar variações nas gravações, e esse fenômeno é então reproduzido pelos aprendizes.

Esse cuidado demonstra a atenção do músico à fidelidade à melodia original e uma postura crítica em relação a possíveis equívocos nas gravações. Ele exemplifica esse ponto ao mencionar o hino nº 28 do hinário de João Pedro, no qual o violão adiciona na melodia uma quinta abaixo da primeira nota cantada pela vocalista no início do hino, sendo um acréscimo que não é repetido nas estrofes seguintes, evidenciando que não faz parte da melodia original do hino.

Figura 20 - Registro de final do ensaio do Hinário de João Pedro em 21/05/2022<sup>65</sup>



Fonte: Elaboração própria (2022).

Durante o ensaio, o músico abordou também o hino “Graças A Deus” da Maria Brilhante, que faz parte da coletânea “hinos de despacho”, destacando a importância de corrigir a inclusão de uma nota que segundo o músico, é comumente suprimida. Além dos ensaios, algumas correções foram realizadas ao final da execução de alguns hinos durante os rituais, evidenciando a atenção constante do músico aos detalhes e a sua disposição em melhorar a execução dos hinos. Ele ainda ressalta a dificuldade de algumas em ouvir e implementar suas

<sup>65</sup> Da esquerda para direita: Eu, Kelly Araújo (percussionista), Clemilson Dantas (violonista-puxador), Thiago (Cavaquinista).

recomendações, indicando uma forte dimensão pedagógica em sua interação com o grupo. Essa abordagem reforça a preocupação do músico não apenas com a execução correta dos hinos, mas também com o processo de aprendizado contínuo do grupo.

Em entrevista, o músico violonista Hugo César, que é responsável pelo acompanhamento rítmico-harmônico, expõe o que pensa sobre a função de maestro desempenhada pelo músico-puxador:

Eu considero ele um maestro porque ele tem a capacidade de reger o trabalho, inclusive as vozes. O trabalho dele é fundamental. Às vezes até para conduzir aquelas vozes, porque é o músico mais experiente ali. Quem canta tem sua experiência, mas não é a mesma coisa. Então, às vezes, a dúvida de um hino quem resolve é o Clemilson, que já escutou o hino, registrou em uma partitura, que tem o conhecimento técnico. (Entrevista, 13/04/2023).

O grupo musical de instrumentistas no Céu da Campina é composto por três violonistas, um cavaquinista, guitarrista e três percussionistas que tocam Djambê, que se revezam na função, mas, que durante a pesquisa de campo, identifiquei mais um que desempenhou a função rítmica.

Quadro 4 - Membros da banda musical (Céu da Campina)

Instrumento	Função	Músicos	Profissão
Violão 1	Puxador	Clemilson	Músico e Professor
Violão 2	Acompanhamento	Hugo	Jurista e Músico
Violão 3	Puxador/ Acompanhamento	Benjamim	Programador
Cavaquinho	Improvisação	Thiago	Músico e Engenheiro
Guitarra	Improvisação	Pablo	Músico e Pesquisador
Percussão	Base rítmica	Kelly Larissa Júnior Guilherme Ramón	Intérprete Pesquisadora Agricultor Motorista Agricultor
Maracá		Grupo	_____

**Fonte:** Elaboração própria (2023).

### **Violão 1: Clemilson Dantas**

Nascido em Caicó (RN), em 1965, o músico possui uma carreira profissional anterior a sua inserção em contexto músico-ritualístico. Começou seus estudos de violão em 1984, no Departamento de Artes (DART) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), com os professores Edilson Eulálio Cabral e Edvaldo Cabral. Como pesquisador, participou do Método audiovisual para o Glissom.<sup>66</sup> Também participou do vídeo-documentário “Ideograma de um músico”, produzido por Ricardo Migliori, no qual faz associações de escalas e acordes maiores e menores com os “Trigramas do I-Ching”.

Em 1990, como intérprete, integrou o Grupo de Câmara do DART - Departamento de Artes da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Dois anos depois, em 1992, passou a integrar o grupo de música instrumental Laboramus, fazendo apresentação na Paraíba e outros estados do país. Apresentou-se em turnê na Europa, em 1995, fazendo duo com o violonista Antônio Carlos Lemekurt. Participou como instrumentista da trilha sonora para o documentário “Manoel Monteiro em vídeo, verso e prosa”, exibido nacionalmente pela TV Cultura, no programa “DOCTV. Fez participações na gravação do livro-áudio de Jessier Quirino, “Bandeira Nordestina”, executando o violão com Glissom. Em 2012, participou do projeto “Apresentando o Glissom”, patrocinado pelo Banco do Nordeste, durante o qual realizou apresentações musicais em 24 cidades paraibanas, executando o violão com Glissom, além de ministrar mini oficinas. Em 2014, atuava como professor de música: Violão e violão com Glissom<sup>67</sup>.

Distinguindo-se da maioria dos músicos nativos do Santo Daime<sup>68</sup>, Clemilson herdou a técnica violonística fora da sua prática do Santo Daime e a incorporou na execução dos hinos do Santo Daime. Dentre as suas particularidades como violonista no Santo Daime, pude identificar<sup>69</sup>: o uso do dedilhado (sem palheta<sup>70</sup>), execução da melodia e harmonia juntos<sup>71</sup>, um *acompanhamento rítmico* singular e se utilizar da leitura de partitura. Destaco a característica

---

<sup>66</sup> O Glissom, um artefato acoplado ao violão que permite a obtenção de um som absolutamente inovador e que muito se aproxima da sonoridade de instrumentos de arco, como o violoncelo e o contrabaixo. Disponível em: <[www.matepis.com.br](http://www.matepis.com.br)>. Acesso em: 26 fev. 2021.

<sup>67</sup>Dados extraídos do endereço. Disponível em: <[www.dicionariompb.com.br/artista/clemilson-dantas](http://www.dicionariompb.com.br/artista/clemilson-dantas)>. Acesso em: 27 fev. 2022.

<sup>68</sup>Os músicos da floresta possuem uma forma particular de execução no violão, havendo uma técnica específica com a palheta, remetendo à sonoridade da guitarra elétrica.

<sup>69</sup> Todos os dados referentes às características performático-interpretativas do músico são oriundas do meu diário de campo, na minha experiência de observação-participante, portanto, carece de referências devido a pesquisa estar em andamento.

<sup>70</sup> Uso da palheta é muito comum entre os nativos do Santo Daime. A consequência disso é uma aproximação do idiomatismo de gêneros musicais tocados com a Guitarra Elétrica. (MENDONÇA, 2006, p.36).

<sup>71</sup>Geralmente, as execuções dos hinos pelos músicos nativos se caracterizam pelo toque da melodia em primeiro plano, com os acordes no tempo forte de cada melodia. Mas quase nunca simultaneamente. Só em alguns casos particulares.

do acompanhamento como um elemento de sua performance que sugere uma relação direta de funcionalidade com o movimento da dança (bailado) e concomitantemente com uma “regência musical”. Pude perceber que o músico “impõe” o caráter musical e andamento de todo o grupo, isto é, na forma como se comportam o coral, os instrumentos e o corpo no movimento do bailado. Ao criar uma espécie de parâmetro de referência para o grupo no andamento musical, e a imposição de um elemento rítmico em seu acompanhamento, pude perceber que a eficácia nesse quesito pode estar atrelada ao conceito de música de trabalho<sup>72</sup>.

O destaque de tais elementos nitidamente possui um valor funcional/agregador, principalmente a habilidade de: primeiramente, tocar lendo, o que garante uma precisão rítmica e melódica; segundo, a execução da melodia e acompanhamento, pelo preenchimento (densidade sonora); e terceiro, o seu acompanhamento rítmico provedor de um senso rítmico referencial para todo o grupo, além do que é responsável por uma nova estética na sonoridade da música daimista.

Como referencial dentro da literatura do estudo da performance escolhida para este trabalho (Turino, 2008), de uma forma geral, a performance do grupo pode ser enxergada como de característica híbrida. Tem o caráter de influência forte na figura do puxador da Performance Apresentacional, devido a sua influência em contextos profissionais de música e estudo do instrumento violão, assim como o Violão 2 e o Cavaquinista, somado a minha participação como músico guitarrista de formação.

## **A Mesa**

Assim como todos os grupos pertencentes à linha do ICEFLU, os músicos performam com seus instrumentos sentados ao redor da mesa de seis pontas onde está o Altar (Cruzeiro, símbolos, imagens e ornamentos). Há algumas ocasiões especiais em que o grupo de

---

<sup>72</sup> Um ritual é referido pelos participantes não como culto ou uma cerimônia, mas sim como um como um “trabalho” espiritual, outro fator que me faz pensar que essa relação possa existir. E Uma outra alusão é referente a “bateção” que acontece no feitio (momento onde se prepara o chá do santo daime) ocasião em que os fiéis usam uma marreta para bater o cipó, o que é feito compassadamente, todos no mesmo ritmo e cantando hinos da doutrina. (ASSIS, 2013, p.49)

instrumentistas tocam de pé<sup>73</sup>. Em outras linhas, como o CICLU, há a indicação de que deve haver um palco, e que os músicos não deveriam se posicionar ao redor da mesa.<sup>74</sup>

Figura 21 - Mesa onde os músicos desempenham suas funções no Céu da Campina



Fonte: Elaboração própria (2023).

A mesa em formato de estrela é considerada o local de onde se emana toda a força da corrente espiritual, pois é nela que estão, de forma simbólica, os símbolos da doutrina do Santo Daime. Podemos considerar que os músicos se fixam numa estrutura em que, próximos do “poder”, em volta da mesa, compõem uma camada representativa de importância, pois é onde também está presente o dirigente da sessão juntamente com uma puxadora (cantora). Logo, dentro de uma compreensão hierárquica, devido à centralidade da música nos trabalhos, o local destinado à banda musical diz muito sobre o seu papel para o ritual. Essa configuração se aplica ao trabalho de concentração onde todos estão sentados.

### Leitura Musical

Dentro da prática dos músicos do Céu da Campina, deparei-me com o uso da partitura pelos três violonistas que contém todas as melodias dos hinos, que foram grande parte delas

<sup>73</sup> As situações onde isso ocorre são geralmente em ocasiões como no encerramento dos trabalhos, nos hinos novos do Mestre Irineu. Também no hino: “Eu sou Brilho do Sol”, em alguns hinos específicos como o 108 – “Linha do Tucum” do hinário do Mestre Irineu “O Cruzeiro”. E alguns outros onde há uma convocação expressa na mensagem do hino, como por exemplo, no hino 95 - “Mensageiro” também do hinário cruzeiro do Mestre Irineu, onde canta-se “Te levanta, te levanta/ Levanta quem está sentado/ Para receber o mensageiro dentro do Jardim dourado...”

<sup>74</sup> Regimento interno do CICLU no item IV – A SEDE E OS TRABALHOS OFICIAIS, subitem 5. Disponível em: <<http://www.mestreirineu.org/FDC/regimento.html>>. Acesso em 15/12/2022.

transcrita pelo músico Clemilson Dantas. A adesão da leitura musical pode estar atrelada à influência que o músico puxador tem para a comunidade. O Músico afirma que, assim que chegou no Céu da Campina, a transcrição das melodias em partitura foi um recurso adotado para dar conta do grande número de hinos que tinha para aprender. E já que lia, não teve dúvidas de adotar esse “método” para o estudo dos hinos. O Músico relata como foi esse processo:

E assim... pelo fato de que falei que já tocava, já...então por acaso eu cheguei num momento em que o dirigente estava num recesso pessoal, e eu cheguei já assim, num momento em que já fui chegando e tocando. Mas como já sabia partitura, já lia, já tocava...para mim era fácil, pegava de ouvido os hinos e escrevia as partituras para não esquecer...então como tinha facilidade de leitura à primeira vista, então escrevi todos os hinários, Hino por hino. Então sempre foi muito aquela coisa de colocar as partituras e tocar os hinos, um atrás do outro. Mas a prática de conhecer os hinos... foi chegando meio que assim...na “força” mesmo ali de ter que trabalhar, de tocar os hinos. Hoje eu já conheço já os hinos, apesar de que ainda toco com as partituras, de certa forma lá já está definido as tonalidades das cantoras que eu acompanho aqui sempre. Você pode tocar em qualquer tom né? Mas a gente geralmente toca nos tons das cantoras que nos cercam ali né? Então as minhas partituras estão todas preparadas nas tonalidades das meninas, então fica muito fácil para mim. Coloco a minha partitura ali e executo todo o hinário. Isso permitiu que os trabalhos continuassem sem muita interrupção, devido à facilidade técnica que eu tinha e com a ajuda do daime também. Sempre gostei de tocar à primeira vista, mas não praticava, porque não tinha a necessidade. Sempre que eu tocava, as peças já estavam decoradas. Mas no Daime...eu devido a ter começado assim, a já tocar nas pressas...então eu sempre tive oportunidade de praticar a leitura. Então hoje, eu leio bem melhor à primeira vista, graças ao Daime, por ser forçado a fazer isso...e até hoje estou praticando. Uma coisa que nunca tinha me atinado..., mas me lembrei agora e isso me enriqueceu mais.” (Entrevista em 23/02/2021).

Segue abaixo um exemplo do material transcrito e usado pelo músico nos trabalhos do Santo Daime:

Figura 22 - Notação em partitura no músico Clemilson Dantas

Fonte: Elaboração própria (2022).

O uso da leitura musical não é exclusivo do Céu da Campina, sendo uma prática que também vivenciei no grupo musical do Céu de São Lourenço da Mata (Pernambuco) durante minha primeira experiência no Santo Daime. Nesse contexto, porém, a leitura musical se diferencia da notação convencional de partitura, adotando uma notação própria comum dentro do Santo Daime. Certamente, podemos acrescentar que algumas práticas de registro musical se tornaram padrões de notação ou modelos socialmente definidos em decorrência do processo de ensino e aprendizado de hinários (Ferro, 2012).

No sistema de registro sonoro do contexto daimista, as notas são registradas de forma “adaptada”, representando apenas seu aspecto melódico. Utiliza-se a cifra funcional de A a G (Lá a Sol), como símbolo de altura melódica, posicionando as cifras nas sílabas correspondentes. Apesar de facilitar a interpretação para músicos não familiarizados com a notação tradicional, carece do parâmetro da duração das notas, requerendo compreensão das nuances rítmicas do hino. De acordo com Ferro (2012, p.146)., “muitas vezes as teorias musicais nativas formulam seu saber musical tomando emprestadas algumas terminologias da tradição europeia para designar certas unidades de suas práticas musicais redimensionando tais terminologias”.

Segue abaixo um exemplo do meu material pessoal de estudo, usado na época que participava da banda musical do CLSM:

Figura 23 - Exemplo de registro de linha melódica do violão

C a(2) g F a(2) F C D C A C G  
 g a Bb(2) e(2) a(2) F C D(2) E g F  
 122 TU PROMETE SER FIEL  
 (F) Marcha  
 Tu promete ser fiel F  
 Aí aonde está Dm Gm  
 Daqui estou te ajudando Bb F  
 E tu tens que triunfar Gm e F  
  
 Anda direitinho  
 Repara o que está fazendo  
 Que os grandes faladores  
 Agora que estão te vendo  
  
 Aí todos me viram  
 Mas não ligaram importância  
 Agora estão sofrendo  
 Estão entrando na trança  
  
 Não sabem quem é Deus  
 E não têm coração  
 Falam do mundo inteiro  
 Falam até do meu irmão  
  
 Graças eu te dou  
 Graças eu vou te dar  
 Dou graça a virgem mãe  
 Jesus vem me ajudar  
 ✕  
 154

Fonte: Elaboração Própria (2023).

Na figura acima, temos as cifras no topo do caderno representando a altura das notas e a numeração em parênteses que representa as repetições da respectiva nota. Entre os textos das músicas, é possível identificar variações entre letras maiúsculas e minúsculas, que correspondem à extensão grave e aguda, respectivamente. Ao lado da letra do hino, tem-se a cifragem convencional dos acordes. O desenvolvimento desses métodos de registro reflete não apenas a necessidade de preservar a tradição musical, mas também uma adaptação às formas de transmissão e compreensão dentro das comunidades do Santo Daime.

É possível encontrar material partiturado dos hinos na internet, assim como cadernos com a notação característica do contexto daimista, através das cifras. Esse material circula entre os músicos e constitui um material específico para estudos dos músicos da doutrina. Haja vista que a extensão dos hinários do Santo Daime extrapola centenas de hinos, é de se compreender a necessidade desse recurso usado pelos músicos.

Dentro da prática musical dos músicos da matriz daimista Céu do Mapiá, na Amazônia, por exemplo, o uso da partitura não é utilizado. Em minha experiência no CSLM (Pernambuco), tive a oportunidade de observar a performance em um ritual de Concentração do músico mapiense Vicente Prafivelo<sup>75</sup> em 2016, em que o mesmo não usa nenhum recurso de leitura. “Assim, a doutrina do Santo Daime construiu-se sobre uma forte tradição de raiz oral, onde as pessoas aprendiam os hinos de ouvido, durante os trabalhos, sendo a memorização facilitada pelo consumo do Daime, isso é, ‘gravados no coração’”. (Labate e Pacheco, 2009).

No contexto local do Céu da Campina, grande parte do material foi transcrito pelo próprio Clemilson Dantas, desde a sua chegada à doutrina no Santo Daime. O trabalho de transcrição dos hinos é um material que constitui parte do acervo e é uma documentação importante da performance dos hinos no local.

Portanto, a leitura de partitura é um dos elementos que caracteriza a musicalidade do grupo na performance dos três músicos violonistas, sendo de uso exclusivo desses instrumentistas. Os demais músicos, como percussionistas, usam o caderno de hinários para acompanhamento do canto; e o Cavaquinista usa o recurso de “tocar de ouvido”.

Mais adiante, ao participar como guitarrista, mesmo havendo conhecimento de leitura musical, tanto do sistema de notação convencional da partitura, como o sistema usado pelos demais daimistas, optei pela performance mais livre, por já ter conhecimento dos hinos e por

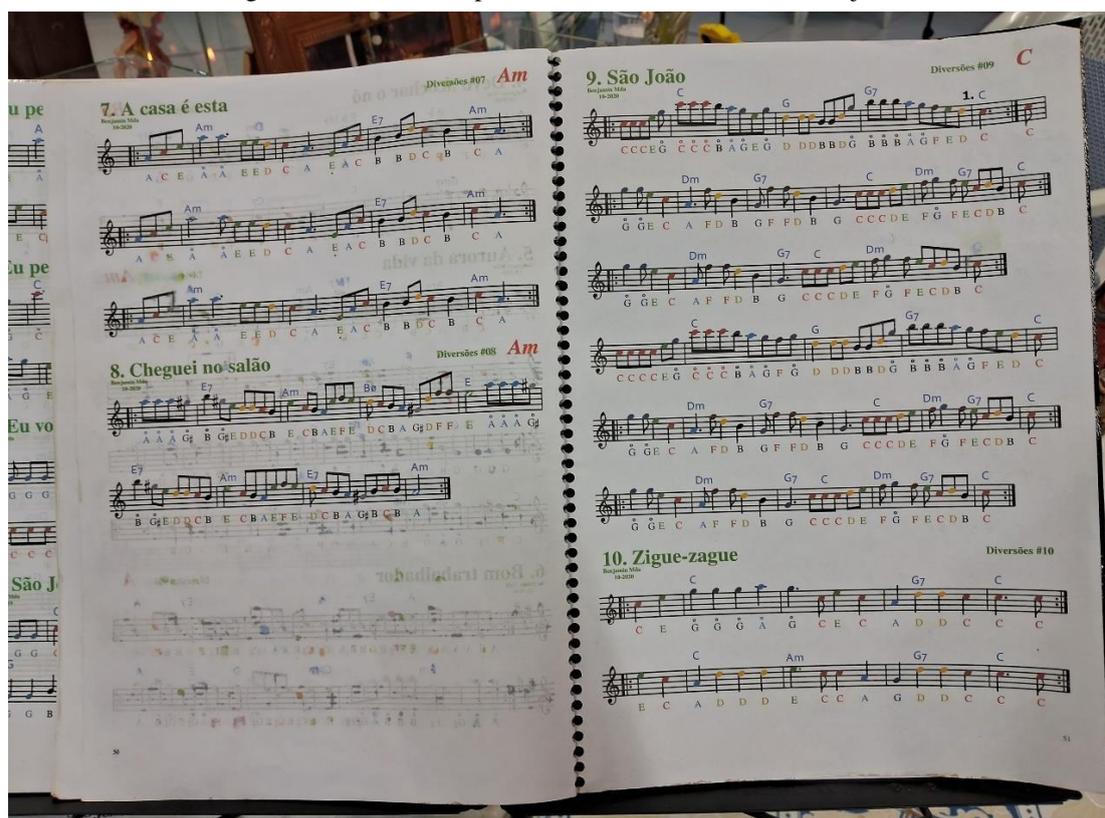
---

<sup>75</sup> Vicente Prafivelo é um músico nascido e criado dentro da cultura daimista. Músico auto-didata e virtuose, desenvolveu sua habilidade no violão através da prática dos hinários nos rituais do Santo Daime. Vem de uma linhagem familiar de músicos, sendo sobrinho de Roberval Raulino (Bal) que é filho da Madrinha Cristina e músico oficial que acompanha o Padrinho Alfredo, atual presidente do ICEFLU.

considerar que a composição das funções de solo e o acompanhamento já estavam sendo desenvolvidos pelos violonistas, e permitia uma maior ampliação das possibilidades de construções de outras texturas musicais.

Ainda fui surpreendido com uma personalização da partitura, segue abaixo o material usado por um dos violonistas

Figura 24 - Caderno de partituras do músico violonista Benjamin.



Fonte: Elaboração Própria (2023).

O material é usado por um dos violonistas e como pode-se ver na imagem acima, foi elaborado uma partitura com cores específicas em cada nota da partitura, assim como o redimensionamento da folha de partitura para o tamanho A4.

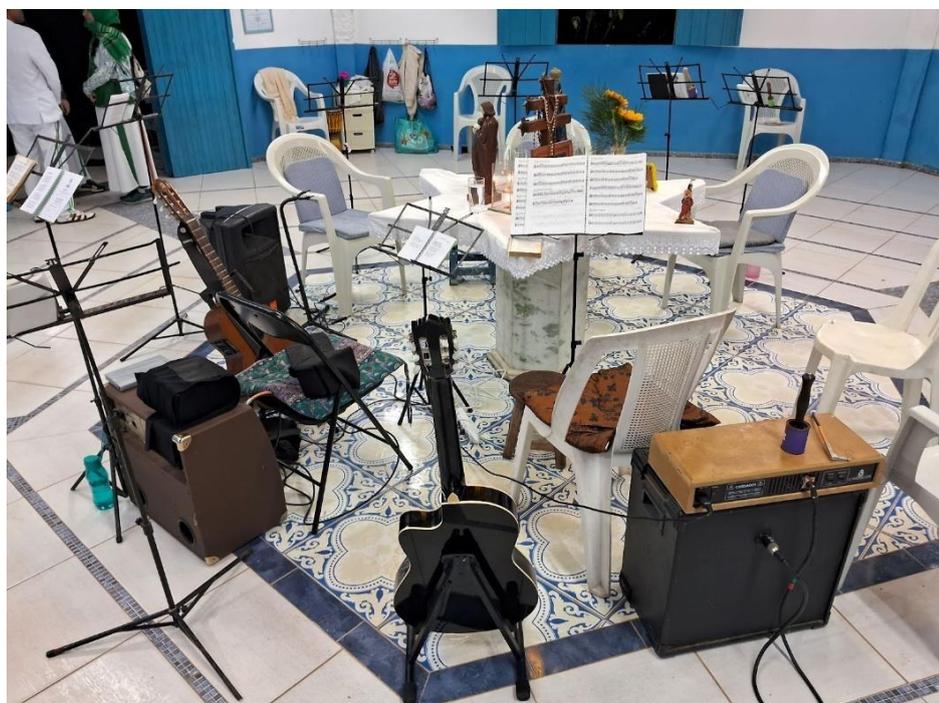
#### 4.1.1 Pré-Ritual

A organização dos músicos inicia-se com o posicionamento nos lugares que irão ocupar com seus instrumentos, estantes e caixas de som, no espaço reservado à banda musical, que é a Mesa de Centro. Dentro de uma estrutura circular, o posicionamento dos mesmos se dá no lado da “ala masculina”, lado direito, formando-se uma meia lua. Para realização do posicionamento de cada músico não há uma regra fixa, havendo uma flexibilidade de posicionamentos. Nas

ocasiões em que estive presente, tanto pude “experimentar“ estar mais próximo do Puxador Clemilson Dantas, como dos dois outros violonistas, assim como o cavaquinista. Essa relação diversa de espacialidade e alternância de posicionamento, na minha condição de pesquisador, possibilitou o acompanhamento da performance desses músicos, e de que forma a interação entre eles se estabelecia dentro do Ritual.

Geralmente, quando há a visita de algum outro músico, sempre que o mesmo aparece com o seu instrumento, primeiro, há um grande entusiasmo por parte de todos. Segundo, é costumeiro que o músico puxante, devido ao seu papel de músico mais experiente, desempenhe uma dinâmica de reorganização dos espaços. Dentro do período de realização da pesquisa, houve três oportunidades de visitantes músicos: a primeira foi a participação de um Músico Saxofonista, em dezembro de 2022; a segunda, de um músico violonista do Rio de Janeiro; a terceira ocasião foi uma comitiva de músicos, sendo o grupo composto por um sanfoneiro, guitarrista, violonista, todos esses músicos pertencentes à irmandade do Céu da Arquinha, igreja situada no Rio Grande do Norte.

Figura 25 - Espaço reservado aos músicos no ritual.

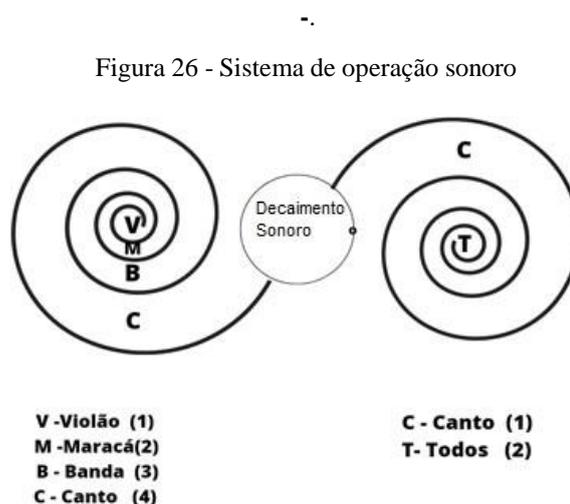


Fonte: Elaboração própria (2023)

#### 4.1.2 Reza Solada<sup>76</sup>

Ao iniciar o hinário, de maneira geral, o violão é o primeiro a apresentar a melodia do hino. Geralmente os outros instrumentos vão sendo introduzidos de forma não tão definida, pois algumas vezes um instrumento ou outro sempre aguarda o instrumento principal para se guiar na sua performance. Portanto, há sempre um instrumento que se destaca pela “firmeza” e o músico que desempenha esta função é o puxador.

Logo, dentro da apresentação de cada hino, o violão é sempre o primeiro instrumento a ser ouvido, funcionando como responsável pela “abertura” daquela mensagem/ensinamento. Do mesmo modo, é o responsável pelo encerramento de todos os hinos. Em seu aspecto funcional, de fato essa “abertura” é a que prepara com a melodia do hino a performance para todo o grupo de participantes, atuando como uma referência melódica e de altura, principalmente. Segue abaixo, na figura 28, um sistema visual que elaborei:



**Fonte:** Elaboração própria (2023).

Sendo assim, se pensarmos em um sistema que descreva a participação e o momento de introdução de cada elemento componente da performance no ritual do Santo Daime, temos o violão como sendo a fonte sonora inicial dessa manifestação ritual (1) executando a melodia, seguida do Maracá com a marcação rítmica (2), banda musical (3), e por fim as vozes (4).

<sup>76</sup> Nome usado de empréstimo da monografia intitulada: “Reza Solada: Processos de Ensino Aprendizagem do Violão entre músicos da Colônia Cinco Mil” de Arthur José de Souza Martins (2022).

No encerramento do hino, temos a repetição da melodia que demarca uma espécie de “fechamento” daquela mensagem ou ensinamento, dessa vez, todos *firmam* e encerram o hino repetindo-o, sem o canto.

Logo, dentro do espectro temporal, há uma relação cíclica de sequência de cada elemento da performance, sendo o violão aquele que inicia e continua a ser o último. A ilustração acima reforça a ideia de expansão sonora, através da performance do violão individualizada, que é a melodia do hino, através da performance do violão (1). O processo de abertura do hino começa a desenvolver-se com a sobreposição dos outros componentes formando camadas, até que haja a conclusão do hino. Até esse momento, temos um fenômeno de expansão sonora e depois dele um momento de atenuação sonora com a supressão, que ocorre no último verso, com o silêncio das vozes (4). Pouco mais adiante, temos a repetição da melodia da mesma forma da introdução, com todo o restante dos componentes. No hino seguinte, todo o processo se inicia novamente, sendo um processo cíclico da ritualística. Vale ressaltar que, em outros formatos de trabalhos, como por exemplo, no Bailado, pode ocorrer a supressão dos instrumentos na parte inicial do hinário, como é o caso do Hinário “O Cruzeiro”, em que os instrumentos são introduzidos a partir do hino de número vinte e nove. As cantoras são responsáveis pela execução inicial da melodia cantada, que em seguida é repetida por todos, bailando e tocando maracá (Rehen, 2007).

#### **4.1.3 Prática de Conjunto**

Dentro do contexto da prática coletiva de instrumentos no Santo Daime, emerge uma característica distintiva proveniente de uma performance participativa (Turino, 2008). Conforme delineado por essa abordagem, ressalta-se a importância do envolvimento de todos os participantes. No cenário do Céu da Campina, percebe-se uma organização de funções atribuídas a cada instrumentista, em que os violões desempenham tanto as funções de solo quanto de acompanhamento. Por outro lado, instrumentos como cavaquinho e guitarra elétrica assumem um papel mais voltado para a improvisação, resultando em uma performance em que o som desses instrumentos oscila em torno do estímulo inicial.

Os instrumentos percussivos, como maracá e djembê, seguem padrões rítmicos predefinidos, mantendo variações mínimas em seu resultado sonoro final, uma vez que desempenham predominantemente funções de acompanhamento. Junto com o canto, observamos um comportamento semelhante de invariância mínima, caracterizando esses

componentes da prática musical no Santo Daime.

Considerando essas observações, podemos inferir um espectro de níveis de variação no fenômeno sonoro. Enquanto o canto mantém uma relação de obediência à estrutura invariante do hino, os instrumentos musicais seguem em determinados níveis de variação, acrescentando recursos sonoros distintos. Por sua vez, os instrumentos dedicados à improvisação têm a capacidade de extrapolar, desenvolvendo texturas sonoras que representam estímulos de variações mais significativas.

#### 4.2 TRABALHO DE CONCENTRAÇÃO

O Ritual de Concentração ou Trabalho<sup>77</sup> de Concentração é realizado dentro do calendário oficial daimista duas vezes ao mês, dia 15 e 30. Via de regra, é o ritual mais adequado para o acolhimento dos interessados em conhecer a doutrina do Santo Daime. O seu formato-ritual é estruturado em momentos em que se canta um conjunto específico de hinos seguidos do momento propriamente dito da concentração (silêncio) e finda-se com o canto mais um novo conjunto específico de hinos. Sua duração é de aproximadamente quatro a seis horas. A abertura do rito inicia-se com três Pais Nossos e três Ave Marias, Chave de harmonia e o Despacho<sup>78</sup> do Santo Daime. É um trabalho realizado sentado, no qual se canta o hinário de **Oração**.

Em seguida, com as luzes apagadas, todos permanecem em silêncio durante o tempo de quarenta minutos à uma hora. Após o momento de silêncio, com a ordem do dirigente da sessão, inicia-se o hinário de **Concentração** em que geralmente é aberto mais um Despacho do Santo Daime. Nessa ocasião, canta-se o hinário de **Despacho** que é um conjunto de hinos que narram a experiência de tomar o Sacramento. O hinário de Despacho finda quando o último participante no salão bebe o sacramento e todos estão postos em seus lugares. Em uma estrutura “tradicional”<sup>79</sup>, retoma-se o hinário de concentração e finda-se o ritual com os hinos novos do Mestre Irineu ou Cruzeirinho, como também é conhecido

<sup>77</sup> Dentro do vocabulário daimista, a palavra “Trabalho” é usada para designar o ritual propriamente dito. De acordo com Goulart (2004, p.14) a expressão “trabalho” também é comum a membros de outras práticas religiosas como, por exemplo, a Umbanda. Não sendo exclusivo, por exemplo, ao caso do Santo Daime.

<sup>78</sup> Despacho ou Serviço é o nome usado para se referir ao momento em que todos tomam o sacramento (chá do Santo Daime), formando-se para isso duas filas: uma para os homens e outra para as mulheres. Após esse momento, todos se sentam em seus lugares e depois do último participante tomar o daime, abre-se o hinário.

<sup>79</sup> Ocasionalmente, pode ocorrer a decisão pelo comando da casa, de realizar a execução de algum hinário específico por comemoração de alguma data, como uma seleção de hinos no dia de Ogum, por exemplo, ou a celebração do aniversário de uma figura importante da doutrina ou um membro da casa que possui hinário, em que se canta como forma de homenagem. Normalmente, isso é decidido previamente em assembleia e com hinários ou uma seleção relativamente curta, devido à extensão do trabalho de concentração, que, via de regra, não passa de aproximadamente de seis horas de duração.

Quadro 5 - Esquema do ritual de concentração.

Fases	Duração <sup>80</sup>	Eventos	Performance	Repertório
Abertura e Orações	40 min	Informes Terço Orações	Vocalizações em uníssono	-
Despacho	Indefinido	Todos saem de seus lugares e vão para a fila tomar o sacramento	Todos bebem o sacramento/e cantam-se os hinos de Despacho sentados	Coletânea de hinos específicos de Despacho
Oração	40 min	Todos postos em seus lugares, cantam hinos	Canto e Instrumentos executam o hinário sentados	Oração do Padrinho Sebastião
Concentração	30 - 40 min	Silêncio e Meditação	Todos sentados em silêncio	-
Despacho	Indefinido	Todos saem de seus lugares e vão para a fila tomar o sacramento	Canta-se enquanto os fiéis tomam o Sacramento	Hinos de Despacho
Hinário de Concentração	60 min	Todos postos em seus lugares, cantam hinos		Hinos de Concentração

<sup>80</sup> A duração é baseada nas gravações de campo, defini para essa ilustração o tempo médio baseado nos vários registros desse ritual. Outro fator de invariância do tempo pode ocorrer em função do andamento que são executados os hinos.

Hinos Novos	36 min	Todos postos em seus lugares, cantam hinos <b>em pé</b>	Todos ficam de pé	Hinos novos (Cruzeirinho do Mestre Irineu)
Encerramento	Indefinido	Prece de encerramento e Informes	Todos em pé	

**Fonte:** Elaboração própria (2023)

## Oração

A Oração do Padrinho Sebastião como é conhecida, é um conjunto de quatorze hinos que compõem a parte inicial do trabalho de concentração. Esse “repertório” é extraído do seu Hinário Justiceiro, com exceção dos dois últimos: “Eu pedi e tive um toque” e “Magia da Oração”. A execução desses hinos tem como parte de seus objetivos preparar os participantes para o momento de concentração. Originalmente, essa coletânea de hinos era formada por doze cânticos, deixada assim por Sebastião Mota. Porém, Madrinha Júlia<sup>81</sup>, que é considerada a zeladora da Oração do Padrinho Sebastião, adicionou o hino “Eu pedi e tive o toque”, nos anos 90, e o Hino “Magia da Oração”, em 2006, sendo o primeiro recebido pelo Pad. Alfredo e o segundo pela Madrinha Nonata, ambos filhos do padrinho Sebastião (Rehen, 2007, p. 197). A Oração enquanto coletânea de hinos é apresentada em todo o trabalho de Concentração, que, por sua vez, é realizado duas vezes por mês, nos dias 15 e 30. A Oração é também realizada como parte inicial do trabalho de Cura<sup>82</sup>.

## Sequência dos hinos da Oração

1. Pad. Sebastião 71 - Examine a consciência
2. Pad. Sebastião 86 - A meu Pai peça firmeza

<sup>81</sup> A madrinha Júlia é irmã da madrinha Rita, esposa do Padrinho Sebastião, sendo assim cunhada dele. É uma senhora de importância fundamental para a doutrina do Santo Daime, considerada uma matriarca, ao lado da madrinha Cristina e Madrinha Rita. Possui um hinário chamado “O Convite” que é cantado no trabalho comemorativo no dia das mães no Céu da Campina e dia do seu aniversário (29/12) e dia das mães no Céu do Mapiá.

<sup>82</sup> Os trabalhos de cura no Santo Daime são categorizados em quatro modalidades distintas são elas: *Trabalho de Estrela*, *Trabalho de Cruzes*, *Trabalho de São Miguel e Círculo de Cura*. “É um tipo de cerimônia realizada com intenção específica de intervir, positivamente, em situações de enfermidades físicas ou emocionais”. (FERRO, 2012, p.87)

3. Pad. Sebastião 88 - Eu vivo com meu Mestre
4. Pad. Sebastião 93 - É pedindo e rogando
5. Pad. Sebastião 97 - Dem-Dum
6. Pad. Sebastião 105 - Aqui eu vou expor
7. Pad. Sebastião 108 - Eu vou rezar
8. Pad. Sebastião 118 - Para estar junto a este Cruzeiro
9. Pad. Sebastião 139 - Não creias nos mestres que te aparecem
10. Pad. Sebastião 145 - Meu Pai peço que Vós me Ouça
11. Pad. Sebastião 147 - O amor é para ser distribuído
12. Pad. Sebastião 152 - Eu não sou Deus
13. Pad. Alfredo 82- Eu pedi e tive um toque
14. Mad. Nonata 09 - A Magia da Oração

Os hinos “A meu pai peço firmeza” e “Eu não sou Deus” possuem em comum o fato de serem cantados em pé. O primeiro “A meu Pai peço firmeza” se diferencia notavelmente nessa seleção restrita de hinos, tanto pela sua formulação textual quanto pela maneira como a música é interpretada. É vocalizado em um ritmo mais vagaroso, contrastando com os outros hinos contidos nesse hinário que são entoados em uma velocidade mais rápida. Além disso, esse hino é cantado sem acompanhamento instrumental, nem mesmo o maracá, e se destaca pela profunda reverência com a qual os participantes o executam, todos eles permanecendo em pé durante a performance. É o único hino cantado sem acompanhamento instrumental, e *à capela*. O hino “Eu pedi e tive o toque” é tocado no tom de Lá maior, sendo o único que não é tocado no tom de Dó maior.

### **Silêncio “Concentração”**

Ao findar os hinos da Oração, realiza-se a leitura pelo dirigente da sessão da Consagração do Aposento e Chave de Harmonia<sup>83</sup>. Apagam-se as luzes e todos realizam o estudo de concentração/meditação. Não é permitido conversas e é solicitado a todos o respeito dessa ordem para o bom funcionamento da sessão.

---

<sup>83</sup> Esses textos são oriundos do círculo esotérico da comunhão do Pensamento, sociedade esotérica que o Mestre Irineu foi participante, filiando-se no início da constituição da doutrina do Santo Daime. Como consequência da experiência nessa linha esotérica, o mestre trouxe para a sua religião, assim como o lema “Harmonia, Amor, Verdade, Justiça”.

Dentre os objetivos desse ritual, está o de cada indivíduo, através do mergulho profundo da meditação acessar a conexão com o seu “eu superior”, e através disso, alcançar um maior contato com suas questões individuais e curas pessoais, aproximar-se com seus guias espirituais, receber instruções e experienciar o processo da miração. Este último não é uma regra, podendo ocorrer em outros tipos e formatos de trabalho, no entanto, a experiência do silêncio e introspecção, somada ao fato de o trabalho ser sentado, faz com que o caráter mais passivo proporcionado pelo formato desse trabalho favoreça uma maior contemplação interior.

Dentro da minha experiência de campo, cheguei à conclusão de que esse é o momento em que, dentro da imersão do ritual, definitivamente, os participantes encontram-se em outro estágio da consciência. Nele, os fatores externos e vivenciados da estrutura-ritual levam a uma transição, de um momento inicial com os hinos da oração, para o momento propriamente de silêncio, e sua posterior quebra com o início de um novo conjunto de hinos que são os de Concentração.

Essas estruturas em forma de repertórios distintos de cânticos, além de delimitar as fases do rito com suas distintas performances, são responsáveis por ampliar o repertório simbólico para além dos efeitos bioquímicos da bebida sacramental da ayahuasca ou daime, sendo as características da experiência particulares de cada contexto cultural, mais seguramente interpretadas de acordo como tal (Couto, 1988).

Os efeitos da ayahuasca aparecem de 30 a 45 minutos, aproximadamente, e podem durar até 4 horas (Mckenna *et al.*, 1998). Esse é o tempo, basicamente, de execução dos 14 hinos presentes na primeira fase do ritual de concentração, cantando-se a Oração. De acordo com a experiência de campo, realizando registro desse trabalho em específico, as gravações marcam entre 37-39 minutos.

Ou seja, isso quer dizer que, o momento inicial de um trabalho de concentração do Santo Daime, a sua primeira fase, é uma espécie de *preparação*, tanto do conteúdo músico-ritualístico, quanto do ponto de vista do sacramento, em que teoricamente ainda não há um potencial efeito, vindo a ocorrer no momento da meditação. Embora essa situação não seja um fator determinante, pois é comum ouvir relatos em que os participantes são influenciados pela atmosfera proporcionada pelos cânticos e músicas dos instrumentos do ritual, ou a depender de cada situação particular. Em qualquer circunstância, a possibilidade de sentir a *Força* não é algo incomum.

Abramovitz (2003) descreve este momento como o que antecede o ritual, e o chama de *Preliminaridade ou Separação*, de acordo com as categorias Vannepianas. Através dessa ótica, considerando os fatores apontados através da minha experiência de campo, concordo, que, de

fato, a Oração é a materialização/representação dessa experiência em termos musicais. O primeiro hino “Examine a Consciência” funciona como uma espécie de prelúdio da experiência proposta para esse ritual, abrindo com a “bússola” de como fazer a viagem para o interior através da introspecção. Examinar a consciência é uma boa forma de se preparar para um momento de introspecção.

No seu artigo intitulado “Música e silêncio na concentração do Santo Daime”, Abramovitz (2003) traz à tona uma análise que enfatiza o transcorrer da experiência ritual sob a perspectiva da ordem cronológica e fases do ritual daimista. O autor usa referências como Victor Turner (1974) e faz uma relação das fases desse ritual daimista, utilizando as categorias de preliminaridade, liminaridade e pós-liminaridade, usadas por Van Gennep (1978). Segundo este, o rito contemplaria três fases: o que nomeia de Separação (*Preliminaridade*), que se caracteriza como todo o momento que antecede a experiência do rito, e desse modo, ligadas ao cotidiano/mundo profano; Margem (*Liminaridade*), como sendo o ponto de transição dessa experiência de um mundo ordinário para o da transcendência; e por fim, Agregação (*pós-liminaridade*), que representa o retorno ao mundo, mas de forma renovada.

O momento de Concentração no Santo Daime, ou segundo os termos de Van Geneps, Margem (*liminaridade*), é um dos momentos mais intensos da experiência daimista. Como mencionados anteriormente, é o ponto máximo da experiência relacionado aos efeitos do chá da ayahuasca<sup>84</sup>, e de fato é o momento em que, de acordo com uma tendência, há dissipação do ego e um distanciamento dos papéis que cada um desempenha em uma vida social. Sobre esse “distanciamento” da vida cotidiana.

#### 4.1.4 Examine a Consciência

A partir desse subcapítulo a análise terá uma ênfase no aspecto performático do primeiro hino cantando e tocado nos rituais de concentração “Examine a consciência”. Devido a análise ser sobre a performance e somados ao reconhecimento do resultado sonoro ser para além do dado partitural, qualquer que fosse o hino escolhido, este seria útil para a devida análise. Muito mais interessa-nos a forma como esse estímulo inicial é convertido em um fenômeno sonoro específico a partir da performance.

---

<sup>84</sup> CEMIN, A. Os rituais do Santo Daime: “sistemas de montagens simbólicas”. In: Labate e Araújo (Orgs.), op. cit., p. 276.

Outro fator para a escolha do hino “examine a consciência” se deu por uma questão de conveniência do contexto da pesquisa de campo como o registro áudio-visual oportunamente captado. O fato de ser o primeiro hino do ritual de concentração, outras questões vieram à tona em meus insights como o fato que dentro da compreensão da fase ritual, o acontecimento performático se dá em uma fase inicial da experiência ritual ou fase de Separação (*Preliminaridade*) seguindo a noção de Van geneys (1978), que se caracteriza como todo o momento que antecede a experiência do rito.

O Hino “Examine a Consciência” é o primeiro hino da “Oração” do Padrinho Sebastião que é realizado no trabalho de concentração e desse modo é executado sentado. Já dentro do hinário o Justiceiro, esse hino é realizado no bailado. Dentre as características gerais, podemos destacar a sua estrutura de compasso quaternário, gênero de marcha. A estrutura formal possui nove compassos, sendo de início anacrústico, havendo apenas uma Parte “A” que se repete por duas vezes. Ao todo, a melodia do hino se repete 10 vezes. Ela é tocada no tom de Dó maior.

Figura 27- Melodia e cifra do hino “Examine a Consciência”, transcrita por Clemilson Dantas

Fonte: Elaboração própria (2023).

#### Letra:

Examine a consciência  
 Examine direitinho  
 Sou Pai e não sou filho  
 Mas eu não faço assim.

Chamo de um a um  
 A todos eu mostro o caminho  
 Fazendo como eu mando  
 Tudo fica bem facinho.

Todos podem se lembrar  
 Do tempo de Noé  
 A doutrina do meu Pai  
 Eu ensino como é.

Vamos, meus irmãos  
Vamos todos se humilhar  
Pedir nosso perdão  
Para o nosso Pai nos perdoar.

Quem quiser que se agunte  
Não tem a quem se queixar  
Eu bem que avisei  
Que havia de chegar.

Figura 28 -- Performance do Hino “Examine a Consciência



Fonte: Próprio Autor (2023).<sup>85,86</sup>

<sup>85</sup> Disponível em: <[www.youtube.com/watch?v=EtmmJiQUaeM](http://www.youtube.com/watch?v=EtmmJiQUaeM)>.

<sup>86</sup> Da esquerda para a direita, os músicos: Benjamim, Pablo (Pesquisador), e Clemilson Dantas (Puxador).

Figura 29 - Transcrição do Violão no Hino “Examine a Consciência”<sup>87</sup>

**Fonte:** Elaboração própria (2023)

O trecho selecionado para análise situa-se no momento em que o canto já é introduzido. Inicia-se aos 00:08 segundos do vídeo da performance real. No primeiro compasso transcrito, identifiquei uma frase dentro do espaço que antecede o retorno para o início do hino “Examine a Consciência”, mais especificamente se iniciando na última sílaba/nota: A- (assim) / Dó. A frase possui a duração de um compasso e está dentro da escala diatônica, desenvolvendo-se de forma descendente a partir da nota Dó (4) e repousando em forma de arpejo na fundamental Dó (3), no compasso 2. Segue abaixo a ilustração na figura 30:

<sup>87</sup> Devido ao caráter de performance participatória e a captação de áudio não ter um tratamento específico, as estratégias para realização da parte do violão foi o registro frontal em vídeo, assim como a relação direta que a performance do violão possui com o canto. Algumas notas colocadas na transcrição foram pela referência visual. Por vezes, o som da guitarra se sobressai a do violão, motivo pelo qual escolho o parâmetro visual da digitação do violonista.

Figura 30 - Compasso 1 com frase melódica (solo).

The image shows a musical score for a single measure in 4/4 time. The top staff is a treble clef with a melody starting on G4, moving to A4, B4, C5, and ending on B4. The bottom staff is a bass clef with a bass line starting on G2, moving to F2, E2, and ending on D2. The lyrics "A - ssim E - xa mi" are written below the notes. A guitar chord diagram for C major is shown above the staff, and a box with the number "2" is placed above the final note of the melody.

Fonte: Elaboração Própria (2023)

Este conteúdo é de natureza improvisatória. Mais adiante, no final da melodia do hino, o músico também usa a mesma frase (C.9), desempenhando a mesma função como uma espécie de preparação para início da melodia do canto. Essa constatação reflete a característica de repetição. Tendo em vista que o elemento da repetição nesta prática musical é uma de suas características, vale ressaltar que o aspecto da repetição é estrutural, sendo de uma forma muito clara, presente, por exemplo, nas estruturas dos hinos. Segundo Labate e Pacheco (2009), ao falar sobre a aprendizagem dos primeiros hinos do Mestre Irineu pelos seus adeptos, argumenta:

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 disso, 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).

É possível ver que a “estética da repetição”, é um elemento que surge como sendo consequência de uma manifestação oral, que na intenção de memorização intencionava aprendê-lo através da repetição. Podemos concluir através do exposto anteriormente, que, em seu processo inicial, através do fenômeno do recebimento pelo Mestre Irineu, os hinos nortearam todo o processo de construção da prática ritualística. Segundo Albuquerque (2010, p.118), “a repetição e a memorização, com riqueza de detalhes, estão na base de toda a organização do daime, estruturando valores e percepções ético-religiosas, por intermédio de seus hinários.”

Ainda sobre repetição, é comum a recorrência de melodias que remetem a características de outros hinos, a utilização de motivos<sup>88</sup>, a repetição de funções na execução instrumental da melodia que o canto originalmente canta, repetição da melodia no início e final dos hinos, a utilização da mesma estrutura rítmicas para vários hinos (Marcha, Mazurca, Valsa), execução do mesmo hinário em datas diferentes, isso para citar apenas os aspectos relacionados à musicalidade.

Logo, os membros dessa prática ritualística vivenciam a repetição em várias situações dentro da prática performática, seja com a repetição das estrofes presentes nos hinos, ou mesmo em alguns hinos que são tocados mais de uma vez. Os processos da repetição, vistos do ponto da experiência, possuem relações diretas com o processo de transe, que aliado à ingestão do daime, contribuem e reforçam a experiência espiritual.

As muitas repetições e redundâncias do ritual de Hinário - passos do bailado (vaivém contínuo), batidas de maracá (pulsos) e estrofes repetidas de hinos - geram ambiente propício à “saída” do espaço-tempo real, facilita entrar em transe, facilita mirar. Podemos agregar ainda “harmonia” (espiritual), que “afina” a “corrente”, aos elementos que contribuem para desencadear o transe. (Rabelo, 2013, p. 144).

Mesmo a melodia tocada pelo músico sendo de natureza improvisadora, ao executá-la dentro de um contexto da repetição (idem, compasso 9), demonstra que a performance possui uma conexão com os elementos característicos dessa música, tornando assim a sua criação dentro de um contexto da forma estrutural dessa prática. Em relação à improvisação, o músico Clemilson Dantas em entrevista complementa a noção de uma criação que corresponda ao contexto do hino.

O improvisador deveria estar tirando os motivos para improvisar da própria melodia, do que um improviso até bonito, mas às vezes sem ter nenhuma relação com a melodia tocada. É um tipo de improviso. Mas musicalmente fica mais bonito quando você faz imitações da melodia. Então você extrair os fragmentos, você vai usar ali no ritmo do violão no tambor, no improviso, mas sempre da melodia. Na minha opinião fica mais musical. Agora tem muito improviso livre, que é característica do jazz. Eu também não dito nenhuma maneira de tocar não. Eu apenas toco do meu jeito (Clemilson Dantas, Entrevista, 23/02/2021).

A improvisação, por estar dentro de um elemento importante como a repetição, comprova uma relação direta com o elemento que reforça uma prática interna estruturante. Considero um elemento da performance do músico que reflete a dimensão da eficácia. Ao se utilizar de um aspecto criativo (improvisação), o mesmo estabelece uma relação contextual de

---

<sup>88</sup> Ver Abramovitz (2003).

diálogo com o que está sendo cantado, apresentado no hino. A eficácia a que me refiro se apoia na prática do que está sendo transmitido nos hinos em seus aspectos simbólicos e estruturais. Esse último representado pelo aspecto da repetição que expressa a sua conexão íntima com o que está sendo vivenciado por todos. Os hinos, enquanto representação máxima da prática daimista, sempre estabelecem a função de ordem e caminho a ser seguido. Sendo assim, destaco um dos elementos de Eficácia que uso como parâmetro nesta análise.

No compasso seguinte (c.2), o comportamento do violão de forma genérica se baseia no acorde de Dó Maior. Em seu aspecto interno é possível identificar a recorrência da melodia do canto, mas apoiada com acordes, sendo uma característica do músico. Dentro do contexto da música do Daime, o violão normalmente desempenha a função melódica definida em seu aspecto de solo.

Porém, no contexto analisado, é recorrente em sua maneira de conduzir os hinários o uso concomitante dos acordes, evidenciando a dupla função de solo e acompanhamento. Nesse momento, ainda é possível observar que há uma correspondência da célula rítmica presente no seu acompanhamento que coincide com a célula rítmica do canto, assim como a melodia sendo cantada na região do baixo dos acordes. Segue abaixo a transcrição na figura 31:

Figura 31 - Compasso 2.

The figure shows a musical score for the second measure. At the top left is a guitar chord diagram for C major. Below it are two staves. The upper staff is the vocal line with lyrics 'mi ne - a cons ci en'. The lower staff is the guitar accompaniment. A yellow box highlights the melodic line in the guitar accompaniment, which mirrors the vocal melody. Fingerings are indicated by numbers 2 and 3 in boxes.

Fonte: Elaboração própria (2023)

Acrescento que o comportamento do material melódico e harmônico no violão puxador se apresenta de forma que remete à ideia de arranjo, demonstrando uma abordagem melódica (horizontal) e harmônica (vertical). Podemos inferir que, mesmo na realização do acompanhamento, a melodia ainda surge cantando no acorde.

A seguir, o acompanhamento segue no compasso 3 com a técnica do dedilhado por dois tempos sobre o acorde de Dó maior com baixo em Sol (C/G), e variando em uma condução rítmica-harmônica característica por dois Tempos. Para essa condução, usa o acompanhamento

característico (A.C). Neste momento, não há melodia sendo tocada pelo músico, apenas o acorde. Segue abaixo transcrição na figura 35, abaixo:

Figura 32 - Compasso 3 (dedilhado e A.C).

Dedilhado                      A.C

C/G

en - cia E xa

Fonte: Elaboração Própria (2023).

Nos primeiros dois tempos, temos o acorde sendo tocado em um *voicing*<sup>89</sup>, onde há uma distribuição aberta do acorde que se comporta com a quinta no baixo (Sol), na 6ª corda e a tríade nas três primeiras cordas (Sol, Dó, Mi). Para depois no acompanhamento característico tocar por dois tempos o acorde de Dó maior em seu estado fundamental e fechado. O acompanhamento característico se apresenta nesse trecho, e a intenção em chamá-lo de “acompanhamento característico” se dá pela forma que esse conteúdo expressivo desempenha.

Ao decorrer da sua performance violonística, quando da reincidência desse recurso expressivo, podemos perceber variações, seja em outros acordes, inversões, ou mesmo sem funções melódicas/harmônicas, mas conservando a célula rítmica. Mais adiante, esse elemento específico do acompanhamento será detalhadamente aprofundado em seu aspecto estrutural e funcional dentro da performance geral.

No Compasso 4, temos o retorno na mão direita da técnica de dedilhado sobre o acorde de C, na mão esquerda. Dessa vez, o músico inicia o dedilhado na primeira inversão do acorde, iniciando na nota Mi, dedilhando por dois tempos. Depois usa o acorde de Dm9 nos tempos três e quatro. Segue abaixo o trecho na figura 33:

<sup>89</sup> *Voicing* é “um termo em inglês que indica uma determinada estrutura do acorde, isto é, uma determinada disposição de suas notas”. Disponível em: <[turicollura.com.br/voicing-ou-acorde-qual-e-a-diferenca/](http://turicollura.com.br/voicing-ou-acorde-qual-e-a-diferenca/)>. Acesso em: 14 set. 2023

Figura 33 - Compasso 4 (dedilhado).

**Dedilhado**

mi ne di rei

Fonte: Elaboração própria (2023).

Dessa vez, vemos um movimento que prepara uma troca de região, e para esse movimento o músico cria uma passagem com o acorde de Ré menor com 9, que se torna um “apoio”/transição para mudança de região para apoiar no acorde de Dó com forma de Lá<sup>90</sup>, entrando no compasso 5. Segue abaixo o exemplo transcrito na figura 34:

<sup>90</sup> Por “*forma de lá*”, entende-se o formato dos acordes sob a referência do Sistema CAGED. Sistema este que é usado com método para o ensino e auxílio do mapeamento dos acordes do braço do Violão ou Guitarra. “Graham Tippett (2016), ao tratar desse sistema, descreve em poucas linhas que o termo CAGED advém de cinco modelos de acordes abertos, ou seja, cada letra que o compõe refere-se ao formato do acorde, a saber: (Dó) C, (Lá) A, (sol) G, (Mi) E, e (Ré) D, ao qual correspondem a cinco padrões de escalas. A partir desses cinco modelos tenta-se manipular os acordes e arpejos, que foram gerados de forma lógica no braço da guitarra (TIPPETT, 2016, apud SANTOS, 2019, p. 17).”

Figura 34 - Compasso 4 e 5 (dedilhado).

**Dedilhado**

The image shows a musical score for guitar and voice. The guitar part is written in treble clef and consists of two measures. The first measure contains the chord C/E and the second measure contains the chord Dm9. The third measure contains the chord C (3fr). The voice part is written in treble clef and consists of two measures. The lyrics are 'mi ne di rei ti nho sou'. A green arrow points to the note 'nho' in the second measure, which is labeled 'nota que canta'.

Fonte: Elaboração própria (2023)

Nesse trecho, entre segundo e terceiro tempo do compasso 5, há uma nota (Sol) que canta e crava/firma a melodia do hino na sílaba “nho”. A nota ressoa até o fim do compasso, durando dois tempos. Ao constatar essas relações de notas (Instrumento *versus* Coral) na performance do músico e através da experiência empírica do campo, algo me faz pensar é que a escolha de *voicing* (montagem dos acordes), regiões, e sua consequente digitação conservam uma relação estreita de conexão do que está sendo cantado.

Consciente ou não de tal processo, o que fica evidente é que a sua construção acaba fugindo de certa arbitrariedade e se desenvolve dentro de um seguimento a corresponder com o nexos morfológico da performance daimista que é o hino. Vale a pena salientar e torna-se oportuno destacar que, dentro de sua práxis performática, o músico utiliza o método da leitura como base de sua performance. A sua consciência melódica se justifica pela relação direta do uso da leitura musical em partitura como ferramenta de apoio.

Como consequência disso, o músico continua a desempenhar a função de dobrar as melodias no canto, como tradicionalmente se estabeleceu no Santo Daime, “como uma voz”. Usando como método a leitura, o músico ainda trabalha na construção rítmico-harmônica como uma expressão criativa/inventiva.

Na experiência de campo, foi possível coletar um depoimento relacionado à performance do músico que se refere à percepção da sua performance como uma voz e um

“preenchimento”, como de uma complementaridade ao aspecto melódico do canto. Nas palavras de Anna Sylvia, cantora/puxadora, ela traz a sua visão:

É como se o violão dele fosse uma voz. Então a sensação que eu tenho é que quando ele tá presente, preenche. Tudo é preenchido ali. Eu tive essa mesma sensação também, quando a família Granjeiro veio, que tinha o tecladista. Acho que é Leonel se não me engano. E o teclado dele preenchia tudo... parecia que era uma banda completa. Inclusive parecia que tinha todos os instrumentos ali. E aí eu vejo que o violão do Clemilson ele tem esse papel, né? Ele preenche. Então quando ele não tá, é como se ficasse essas brechas, buracos assim... (Anna Sylvia, Entrevista, 13/04/2023).

O depoimento acima traz dois elementos. O primeiro se refere a sua performance e relação com o canto, fazendo-se presente “como uma voz”. O segundo é o fato de usar as possibilidades inerentes do violão como um instrumento harmônico/acompanhante de uma maneira particular, mas que principalmente reflete as necessidades do contexto de uma música ritual que tem como uma prática o canto coral.

Essa maneira de “se colocar”<sup>91</sup> com seu instrumento - reflete um tratamento/abordagem que intrinsecamente reforça o elemento de ordem do ritual que é o hino - revela a consciência de sua performance. Entre a comunidade daimista, é comum a lembrança sempre viva em alusão a alguns hinos, o alerta para o atentamento do que está sendo cantado, em referência à mensagem dos hinos. Mas *pouco se fala* sobre a dimensão dos instrumentos, como afirma Rabelo (2013). Nesse sentido, o exemplo aqui estudado é uma oportunidade para trazer à luz a compreensão sobre esse elemento de eficácia da prática daimista - “prestar atenção” - ao que se toca. Logo, podemos transpor para a realidade da performance instrumental essa noção. Pois é comum encontrar o improvisado deliberado em algumas situações/outros contextos em que as escolhas de construção da performance se deem por outros parâmetros que mais refletem as habilidades dos músicos em detrimento do apoio/acompanhamento do que está sendo cantado pelo coral.

Através dessa pesquisa e principalmente tendo como referência as características da repetição, a performance em uníssono, o comportamento dos instrumentos centrados em uma hierarquia os condiciona sempre ao modus estruturante de nexos morfológico do hino. Isso me dá suporte e embasamento para considerar que a performance no Santo Daime, em relação a sua estrutura, configura-se como “convite” para que todos “acompanhem” os hinos.

---

<sup>91</sup> O músico usou essa expressão para se referir à participação de cada músico em uma conversa informal. Reitero a colocação com o sentido de evidenciar que há o estabelecimento de princípios que norteiam a performance dentro do contexto da prática performática no contexto.

Nesse sentido, trago a ideia do acompanhamento no sentido genérico do termo. Ao executar a melodia do canto, o violão e os demais instrumentos estabelecem a relação com a matriz da manifestação do trabalho daimista - que é a melodia através do canto – e, por conseguinte, acompanhá-lo. Dessa maneira, os instrumentos harmônicos possuem espaço fértil de possibilidades rítmico-harmônicas para serem adequados ao contexto. A meu ver, há uma contribuição no exemplo estudado de uma sugestão que se acomoda de maneira eficaz.

Sobre o preenchimento sonoro, de um modo geral, ele funciona como uma espécie de “camada sonora” da corrente espiritual, que, dentro da minha experiência pessoal no ritual daimista, percebo a sua influência como um contorno sonoro da experiência dos participantes. Ela é formada principalmente pelo som dos instrumentos que são amplificados, como os violões e a guitarra elétrica. Esses sons que reverberam e circulam no espaço são potencializados dentro da corrente espiritual, sons estes que se originam no núcleo do círculo onde os músicos se posicionam enquanto *lócus* da fonte sonora, do *Poder*.

Até aqui, nesses primeiros 5 compassos, podemos fazer uma análise do seu acompanhamento, identificando uma variação de comportamento da mão direita que é caracterizada pela técnica do dedilhado inicialmente, e posteriormente com o acompanhamento característico (A.C).

Dentro desse recorte, é possível apontar a relação de extensão de oitavas em que, ao iniciar no compasso 3, parte da nota Sol (2) corresponde também à extensão em que o canto situa-se e vai progressivamente desenvolvendo um movimento ascendente na técnica do dedilhado para outra região e digitação. Até se apoiar no acorde de outra forma (modelo de Lá) com a nota Sol (4), cantando na ponta, realizando uma repetição na região aguda, mas em uma oitava acima, como se fosse outra voz. Isso adiciona uma tessitura que somente o instrumento musical seria capaz de “cantar”. Segue abaixo a representação em forma de exemplo ilustrativo do descrito anteriormente:

Figura 35 - Trecho de Transição de região com nota que canta (compasso 3 ao 5)

The image shows a musical score for guitar and voice. The guitar part consists of four measures, each with a chord diagram above it: C/G, C/E, Dm9, and C. The voice part has lyrics 'mi ne - a cons - ci en - cia E xa' with fingerings 3, 4, 5 and accents SOL(2), SOL(3), SOL(3). The notes 'mi' and 'E xa' are circled in red. The guitar part has a 3-fingered trill on the final note of the C chord.

Fonte: Elaboração própria (2023).

Em uma conversa informal com o músico Clemilson Dantas no trabalho de *Feitio*<sup>92</sup>, ao perguntar sobre a sua forma de pensar na digitação, o mesmo comentou sobre a possibilidade de visualização e distribuição das notas dos acordes. Para a nota do baixo de um acorde, sugeriu pensar nas cordas 6, 5 ou 4 e a mão direita em seções independentes como grupo de três notas (i,m,a)<sup>93</sup>, distribuídas em subgrupos, por exemplo:

Seção 1 - Cordas (1,2,3)

Seção 2 - Cordas (2,3,4)

Seção 2 - Cordas (3,4,5)

Segundo o músico, possuir a consciência dessa distribuição das notas do acorde, através da prática consciente desses “modelos”, tornava-se mais fácil a visualização da melhor digitação, que, a depender do contexto do que estava sendo tocado, essencialmente em seu aspecto melódico, o uso mais funcional dessa ferramenta auxiliaria na abordagem. Assim, a digitação de cada acorde seria mais apropriada do que outra, dependendo da melodia que estava sendo executada.

Essa perspectiva proposta na montagem dos acordes faz sentido como um caminho de construção ao analisarmos a sua performance, considerando a função que as notas acabam desempenhando na relação com o canto (melodia). Ao acompanhar, através da repetição da

<sup>92</sup> O feito é um importante ritual onde os membros trabalham na produção e preparo do Sacramento (Chá do Santo Daime).

<sup>93</sup> Dedos: indicador, médio e anelar, respectivamente.

nota melódica do hino, percebe-se uma consciência de construção da sua performance pautada em conhecimentos técnicos como princípio de arranjo na abordagem dos acordes.

No compasso 6, ainda sobre o acorde de Dó, temos o acompanhamento dedilhado por dois tempos (2t), que se segue variando na condução rítmica característica sobre o mesmo acorde, ao qual chamo de Acompanhamento Característico (A.C). Aqui não há uma relação direta sendo estabelecida com o canto. A célula rítmica desse acompanhamento é idêntica ao do compasso 3. Segue abaixo a transcrição do compasso:

Figura 36 - Compasso 6 dedilhado e A.C.

**Dedilhado**                      **A.C**

Pai                      e                      Não                      Sou

**Fonte:** Elaboração própria (2023).

Essa condução continua no compasso seguinte e é possível ver uma variação do seu acompanhamento, em que usa dessa vez um novo *voicing* do acorde de Dó, com o baixo na nota Sol (5°) e uma variação do motivo rítmico com uma pausa de colcheia e mais dois tempos de pausa. Segue abaixo, a transcrição dos compassos, 6 e 7:

Figura 37 - Compasso 6 e 7

Dedilhado ——— A.C ———

Pai e Não Sou Fi - lho mas eu

Fonte: Elaboração Própria (2023)

Neste trecho de acompanhamento, surge um novo elemento do Acompanhamento Característico (A.C) que é a pausa de colcheia na nota, que era do baixo do acorde, e um parâmetro de articulação de abafamento sonoro, nos contratempos do tempo 1 e 2 do compasso 7. Trata-se de uma variação em seu aspecto técnico da mão direita. Já o acorde de Dó Maior com baixo em Sol (C/G) havia sido usado como acompanhamento no compasso 3, porém, na técnica de dedilhado. Agora ele se apresenta na condução rítmica que o músico executa. Suspeito que as variações se deem pela relação que o músico tenta estabelecer com a melodia do canto. Portanto, como é possível ver na transcrição acima, as notas do baixo do acorde são em unísono com o canto (Sol).

No tocante às duas últimas colcheias que se vem nos tempos 3 e 4, usei as *ghost notes* para ilustrar o movimento que o músico realiza em sua mão direita. Não se ouve o som dessas notas, porém, elas fazem parte de sua performance e isso pode ser conferido no registro em vídeo realizado. Interpreto como uma espécie de “marcação”. Esse tipo de marcação, devido à sua célula rítmica ser a mesma de seu acompanhamento característico, e devido à sua recorrência em outras ocasiões, fez-me acreditar que talvez essa “ideia” motívica esteja “introjetada” em sua performance como uma ferramenta, ou uma subdivisão que usa como referência para o andamento.

Em outra ocasião, percebi algo semelhante. Eu estava posicionado atrás do músico e pude visualizar parte de sua mão direita, então “flagrei” a execução da célula na nota Sol. No momento, a impressão que eu tive era de que ele estava perdido e estava tocando até que pudesse se achar, e o fez dessa forma na intenção de não deixar “o espaço vazio” da corrente,

sem som. Funcionou muito bem, mas para mim, que estava sempre atento a sua performance, gerou um estranhamento.

A partir do compasso 8, penúltimo trecho transcrito, podemos ver a utilização de uma frase que se inicia na nota Fá (6ª corda) seguida de um intervalo de 10ª maior. Podemos considerá-la como uma frase melódica com recorrência de um intervalo harmônico (Si-Mi), no qual o músico continua usando uma frase com as notas Lá e Si, repousando no compasso seguinte na nota Dó.

Figura 38 - Compasso 8

Fonte: Elaboração própria (2023).

Na harmonia original, os acordes usados são Ré menor e Sol 7 (dominante). Usei a cifra FM713 como uma possibilidade, porém, pelo desenho melódico, as notas que o músico usa poderiam ser consideradas como um acorde dominante invertido (G7/F). O conteúdo é de natureza improvisatória e desempenha a função de preparação para início da melodia no canto.

Outra frase se inicia no último compasso da transcrição 9. Ela é uma variação da frase 1, portanto, se faz presente através de uma repetição. O elemento novo dessa frase está na duração das notas e adição da nota Ré (9). Segue abaixo a transcrição do compasso 9:

Figura 39 - Compasso 9

## Frase 1.a



Fonte: Elaboração própria (2023).

O trecho de 9 compassos, destacado e analisado, é suficiente para expor em parte o comportamento das estruturas melódicas, harmônicas e rítmicas, realizadas na performance do músico. Os elementos apontados como solo (improvisado ou não), dedilhado, condução rítmica característica, fazem parte de estruturas recorrentes da sua expressão e possuem uma dinâmica de variação entre uma e outra.

Devido à sua variação ser perceptível através da análise, realizei um esquema que representa o comportamento do Violão 1 no ritual do Santo Daime na comunidade em estudo, para além do exemplo da partitura, funcionando como uma espécie de média análise.

Quadro 6 - Elementos de variação morfológica

C. 1	C. 2	C.3	C.4	C.5	C.6	C.7	C.8	C.9
frase ‘	melodia	Dd + A.C	Dd	Dd	Dd+ A.C	A.C	frase’’	frase’
	C	C/G	C/E-Dm9	C			FM7(13)	

Fonte: Elaboração própria

O trecho que possui 9 compassos, pertence a *segunda repetição*, num total de dez vezes referente a estrutura do hino examine a consciência.

No quadro acima, é apresentado de forma sintética e resumida os elementos de variações. Esses elementos são os “dados sonoros” na linguagem performática do violão que

notoriamente se distanciam do estímulo inicial da partitura do músico. Há portanto uma flutuação em torno de um eixo invariante que comprova que o resultado sonoro sempre surpreende pelo fato da performance agenciar o acontecimento sonoro, ainda que seu papel de puxador de hinos reforce a proposta, norma, vínculo do hino daimista através da recorrências das melodias, através do que denominamos de “violão que canta”, dos improvisos situados em espaços que não competem um protagonismo de seu instrumento em detrimento do coletivo, os espaços ocupado de suas improvisações demonstram uma relação de conveniência nos tempos de silêncios, que se localizam na respiração do canto, mais especificamente do início e final das frases cantadas como numa intenção de preenchimento.

Outro aspecto é a relação rítmico harmônica onde traz um elemento pessoal de acompanhamento harmônico, que chamei de Acompanhamento característico. Esse modo de comportamento rítmico no acompanhamento cria uma nova experiência principalmente do bailado.

Figura 40 – Célula rítmica do acompanhamento



Fonte: Elaboração própria (2023)

Essa célula é responsável pela dinâmica regulatória da métrica nos rituais. Sem essa célula rítmica, a estrutura métrica que predomina é a figura de um tempo que o maracá marca. Pude perceber que ao ter a marcação subdividida em dois tempos de colcheia realizadas pelo violão, a referência métrica se torna mais constante e mais enfática. Vale destacar que uma das problemáticas na prática musical do Santo Daime está relacionada ao aspecto do andamento.

Na experiência de bailar nos rituais foi notório que a célula do acompanhamento característico implica na criação de novas estruturas rítmicas somada aos outros instrumentos com maracá e percussão. O resultado é um caráter mais dançante, se distanciando de um caráter mais militar próprio da Marcha.

Por fim, o acompanhamento característico imprime uma nova sonoridade/estética fruto de uma localidade que possibilitando uma identidade sonora do grupo em estudo em função da direta influência do músico puxador.

## 5 RESULTADOS

A doutrina do Santo Daime é considerada essencialmente uma doutrina musical, devido a sua prática ritualística ser realizada através do cantar coletivo de seus participantes que são acompanhadas com instrumentos musicais. O violão possui um papel fundamental no desenvolvimento da experiência ritual e o indivíduo responsável por sua performance é chamado de “puxador” desempenhando uma função chave nos trabalhos espirituais.

De modo geral, a sua função nos trabalhos espirituais do Santo Daime é a abertura musical através da apresentação solo dos hinos; manutenção da melodia e acompanhamento rítmico harmônico; encerramento do hino, tocando novamente o solo sem o canto. Na abertura espera-se que ao toca-lo, os participantes escutem-no atentamente e preparem-se para cantar o hino com letra na próxima repetição de maneira coletiva, todos em uníssono. Nesse processo, a performance violonística auxilia na referência melódica, tonalidade e acompanhamento rítmico harmônico.

Devido à natureza de integração dos participantes na experiência ritual, a performance se caracteriza no estilo de Performance Participatória (Turino, 2008), que dentre as características estão a participação de todos presentes no ritual, evidenciando uma valorização do aspecto coletivo em detrimento do individual, a repetição, e o comportamento em uníssono.

Este estudo proporcionou uma profunda imersão nos rituais, combinando minha experiência como músico participante com uma investigação acadêmica. Os resultados apresentados refletem não apenas minha trajetória pessoal como músico participante, mas também uma revisão bibliográfica na área da Etnomusicologia e uma etnografia guiada pela performance. Essa abordagem integrativa permitiu uma análise mais rica e abrangente dos elementos musicais e rituais do Santo Daime, destacando a importância da prática participativa na compreensão e interpretação desses fenômenos culturais.

Durante minha imersão no campo, adotei uma abordagem metodológica inicialmente delimitada como etnográfica, ao passo que legitimando minha posição como músico participante, foi usado o que chamo de “etnografia guiada pela performance inspirado em Junqueira (2020), que utiliza a performance instrumental na roda de choro como uma forma de "etnografia guiada pela performance" em sua pesquisa de doutorado. Optei por uma abordagem semelhante. Isso envolveu incorporar a prática de escuta ativa durante a performance instrumental como parte integrante da observação etnográfica.

O foco central desta investigação está em compreender como a performance violonística contribui para a eficácia e função do trabalho espiritual na comunidade do Céu da Campina

(objetivo geral). Minha participação como músico na banda coordenada pelo músico puxador Clemilson Dantas proporcionou um acesso privilegiado para observar sua performance e entender como sua contribuição opera dentro dos parâmetros investigativos.

Complementado pelas entrevistas e transcrição da sua performance e posterior análise dos dados o estudo possibilitou indicar que a Performance Violonística do músico Clemilson Dantas no contexto, contribui para eficácia e função no ritual do Santo Daime ao alinhar-se com a performance participatória, isto é, ao desempenhar sua função esperada de reproduzir fielmente a melodia, assim como no decorrer da sua construção performática, manter um elo de conexão com o que está sendo cantado mesmo nas ocasiões onde é predominante a base harmônica com um acompanhamento característico (A.C).

Uma vez que a performance participatória, entre outros aspectos caracteriza-se pela unicidade sonora, uniformidade e repetição, o violão acaba juntando-se de forma coletiva ao coral em função do hino. Esta constatação é corroborada pela análise da transcrição de nove compassos do hino “Examine a consciência” do Padrinho Sebastião onde é possível constatar a melodia presente também em seu acompanhamento, caracterizando-se pela execução da melodia e acompanhamento rítmico harmônico por acordes de forma simultânea.

A sua abordagem de construção melódica e harmônica de forma simultânea, faz com que o seu acompanhamento se torna um recurso recorrente de sua expressividade. Através do relato de entrevista de uma puxadora é possível de ter este elemento reforçado através da expressão “violão que canta”.

Outro elemento que destaco relacionado a eficácia e função que não está relacionado a performance mais ao músico em si, é o papel de maestro que desempenha dentro e fora dos rituais, tendo esse reconhecimento pela comunidade e fora dela. A atuação do músico Clemilson Dantas como um “maestro”, que corresponde em sua capacidade de atuar como um diretor musical, seja em ocasiões nas quais desempenha a função de um professor: como na correção de hinos, ensinando técnica vocal, sugerindo sonoridades dos instrumentistas e etc, ou na sua performance durante os trabalhos espirituais, nos quais, além de desempenhar uma função de parâmetro de referência dos hinos para o coral de vozes - cantando e tocando, com notável precisão e nítida execução -, opera no controle de andamentos e intensidades, sendo o ‘equilíbrio’ desses atributos considerados como de “harmonia” para o trabalho espiritual.

Outro aspecto que foi previsto como objetivo específico foi: “verificar o parâmetro de eficácia para o ritual, no acompanhamento do violão. Diante desse objetivo traçado foi possível revelar que: o acompanhamento que caracteriza sua performance está relacionado a uma abordagem particular, com uso da técnica do dedilhado, sem palheta, com divisão rítmica de

duas notas por tempo (colcheias) ao invés do tradicional ataque de um tempo (semínima) simultâneo como no acompanhamento dos músicos do ICEFLU.

Ao participar como integrante com escuta ativa da performance, foi possível observar que o acompanhamento, ao subdividir o tempo em dois, contribui significativamente para a marcação, controle do andamento e fluxo rítmico do grupo musical. Isso garante a eficácia para todos os envolvidos na experiência ritual, especialmente no aspecto rítmico. A imposição de uma célula rítmica adicional reforça diretamente a coesão e simetria dos participantes, que buscam, entre outros aspectos, a harmonia na execução musical.

Nas experiências iniciais no Céu da Campina, antes mesmo da pesquisa de campo, pude vivenciar no canto e bailado uma nova experiência do bailado, como descrito na introdução. Portanto, a modelagem da performance violonística no bailado, assim como a regulação métrica do andamento, são aspectos relevantes que contribuem para a eficácia do ritual no acompanhamento do violão na comunidade em estudo.

Outra dimensão essencial do acompanhamento característico está relacionada à sonoridade do grupo. Conforme delineado pelo objetivo específico “Identificar os elementos de sonoridade do grupo”. Nesse objetivo busquei compreender os aspectos distintivos da sonoridade que contribuem para a identidade musical do grupo de músicos do Céu da Campina. Sobre esse aspecto foi possível de identificar que: o acompanhamento característico contribui para uma nova sonoridade e estética, que refletem a identidade sonora do grupo em estudo.

Essa identidade é influenciada diretamente pelo estilo do músico puxador, responsável por conduzir a performance. A célula rítmica do acompanhamento característico (A.C) do violão resulta na criação de novas estruturas rítmicas quando combinada com outros instrumentos, como o maracá e a percussão. Isso confere um caráter mais dançante à música, afastando-a de um caráter mais militar, presentes principalmente na Marcha.

A sua abordagem na performance violonística com o material sonoro presente no contexto musical do Santo Daime (hinos), caracteriza-se em uma proposta inventiva, de um estilo próprio, criando uma condução dos trabalhos no Santo Daime que vem sendo assimilada por outros músicos daimistas da região, criando-se uma “escola/estilo”, com características da cultura local, Nordestina.

Referente ao objetivo específico: “Revelar de que maneira os instrumentos musicais interferem na qualidade do ritual” foi possível identificar que: os instrumentos musicais de uma forma geral, tornam palpáveis os elementos musicais presentes na prática musical do Santo Daime, pois eles incorporam os elementos da prática musical presente nos hinos. Dentro da performance ritual, as funções e eficácia que os instrumentos desempenham obedecem também

a característica do estilo de performance participatória que carregam consigo elementos de repetição, prática coletiva, estruturas rítmicas padronizadas (Marcha, Valsa, Mazurca) que por sua vez repetem a estruturas presentes nos hinos. Desse modo, podemos dizer que eles *acompanham* ao fluxo da performance dos hinários.

Dentre os instrumentos rítmicos o maracá foi o único instrumento possível de ser tratado com profundidade, deixando de lado a percussão, devido à escassez de tempo para tal. Porém, o maracá é o primeiro instrumento a compor a prática musical do Santo Daime, antes apenas cantada. Foi através do acompanhamento com maracás que o elemento rítmico se instaurou e delimitou as matrizes rítmicas do ritual, e que se apresentam inclusive, replicados na marcação rítmico harmônica da mão direita, base de acompanhamento tradicional dos músicos do ICEFLU.

Através dos parâmetros de eficácia proposto por Rabelo (2013), que dizem respeito ao andamento mais compassado/“lento” e a utilização da mão esquerda para controle das pancadas do maracá, uniformizando a sonoridade com um som mais contrito e menos estridente. Vale ressaltar que as características e parâmetros trazidos por Rabelo (2013) estão relacionada a vertente mais tradicional do Santo Daime. Desse modo, há uma transformação na concepção por traz da performance desse instrumento, se olharmos para os centros atuais e inseridas em contextos urbanos e linhas, principalmente as linhas que seguem o ICEFLU. Temos ai uma transformação ou variação nessa concepção de performance musical, com diferenças no andamento, na técnica de tocar o maracá e na sonoridade resultante.

Quanto aos delineados nessa pesquisa sob a ótica da Performance Participatória e experiência empírica do campo do pesquisador-participante/insider (NETTL, 2005), foi possível identificar que em sua utilização, há uma padronização das estruturas rítmicas básicas (Marcha, Valsa, Mazurca) mantendo elementos do ritual daimista e aspectos funcionais, no entanto, não há uma padronização na maneira de execução. Observei indivíduos realizando variações rítmicas; a não acentuação dos tempos fortes tocando com a mesma intensidade todas as pancadas, remetendo a uma simples pulsação; generalização das pancadas apenas para baixo, quando na prática, esse tipo de padrão de execução é inexistente no Santo Daime.

É através dos elementos musicais de andamento, repetição, controle, ordem, coletividade (uníssono) que os instrumentos se comportam e possuem uma atuação em comum dentro do Santo Daime.

No contexto estudado o violão puxador se revelou capaz de articular os elementos musicais da prática daimista como um regente de toda a dinâmica, pois ele “puxa” o grupo para uma integração da experiência musical.

A sua participação no contexto estudado se torna imponente devido a nítida reprodução e prontidão de um hino para outro, contribuindo para o fluxo do ritual. Além de ter a possibilidade de modelagem através da criação de outros preenchimentos e possibilidades inerentes a um instrumento rítmico, harmônico e melódico, somados a interpretativas e criativas do músico puxador. Todos os elementos musicais estão presentes na performance violonística.

De forma estrutural a função hierárquica que o violão desempenha no Santo Daime, e mais especificamente o contexto do Céu da campina devido ao notório saber musical do músico Clemilson Dantas, demarca um local de importância hierárquica pelo papel que desempenha no ritual. Com isso, podemos observar uma influência direta no aspecto rítmico e harmônico dos demais instrumentistas.

A prática do grupo é estruturada de acordo com a liderança do músico puxador, refletindo-se tanto na sonoridade do acompanhamento quanto na definição das funções dos demais músicos, como no caso do músico Hugo César (Violão 2). O terceiro violão possui também a função de puxador na ausência do Violão 1.

Além de desempenharem funções específicas, principalmente os violões a performance dos instrumentos moldam a experiência ritual ao acrescentarem novas camadas sonoras à vivência dos participantes. Essas possibilidades proporcionam texturas sonoras adicionais, ampliando as possibilidades de sonoridades através de improvisações, variações de tessitura (regiões graves, médias e agudas), alternâncias no acompanhamento, entre outros recursos. Nesse contexto, destaca-se o papel proeminente da guitarra e do cavaquinho, que assumem uma performance mais livre, explorando diferentes possibilidades sonoras e enriquecendo a experiência musical do ritual.

Referente a essa dimensão da função do instrumento, uma questão que surgiu e não foi possível de ser aprofundada neste estudo, mas se tornou motivo de reflexão e devido a importância do instrumento para a prática ritual, é se não seria o violão o instrumento regente da prática ritual no Santo Daime, assim como o é o Berimbau na capoeira, e os tambores nas religiões de matriz africana?

Pelo menos em campo, não me deparei com nenhum tipo de nomenclatura específica, sendo uma indagação pessoal constante dentro do processo de investigação. Mas considero um aspecto a ser levado a diante em pesquisas futuras.

E por fim dentre os objetivos estava o de “Compreender a relação do material escrito do hino e o resultado sonoro”. Ao analisar a partitura utilizada pelo músico e sua performance transcrita e analisada pelo pesquisador, ficou evidente a conexão entre o hino como o "estímulo inicial" da performance e o "resultado sonoro variante" na execução real do músico, conforme

abordado pela teoria da Morfologia da Obra Aberta de Fiel da Costa (2016).

Essa análise revela como os hinos, mesmo sendo estruturas musicais fixas e canônicas, são reinterpretados e transformados pelo músico durante a performance, resultando em variações sonoras que refletem a dinâmica e a criatividade dentro da prática ritualística do Santo Daime. Os hinos, como elementos estruturais e simbólicos da tradição do Santo Daime, funcionam como pontos de partida para a performance musical durante os rituais. No entanto, a análise detalhada das variações sonoras ao longo da performance revela uma interessante dinâmica entre a rigidez da tradição e a flexibilidade interpretativa dos músicos.

A teoria da Morfologia da Obra Aberta oferece um arcabouço conceitual para compreender como a estrutura invariante dos hinos permite variações e interpretações distintas, influenciadas pela performance dos músicos. Os resultados sonoros variados refletem essa dinâmica, onde a tradição canônica representada pelos hinos é mantida como um ponto de referência, mas ao mesmo tempo há um distanciamento que leva a interpretações mais inventivas ou tradicionais da experiência ritual.

Nesse sentido, a performance musical no contexto do Santo Daime é uma interseção entre a preservação da tradição e a expressão artística individual dos músicos. A Morfologia da Obra Aberta destaca a importância da obra como umnexo morfológico, mantendo uma identidade canônica, ao mesmo tempo em que permite interpretações criativas que enriquecem a experiência musical e ritualística no Santo Daime.

## 5.1 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dentro da teoria da Performance de Turino (2018), tornou-se possível identificar correspondências da música ritual daimista no espectro de performance participativa devido aos aspectos funcionais para o ritual, contribuindo para destacar elementos estruturais da música no Santo Daime. Isso inclui a ênfase na repetição, comportamento em uníssono e uma perspectiva cíclica das estruturas dos hinos, destacando o aspecto coletivo da prática musical em detrimento da individualidade.

Por outro lado, ao analisar a performance dos músicos instrumentistas atuais, identificou-se uma concepção alinhada à performance apresentacional. Essa constatação é corroborada pela literatura que se refere aos músicos do mapiá, a vivência empírica entre os músicos do Santo Daime e o contexto do Céu da Campina. Esta é, resultado do investimento na estética puramente musical. “No daime a qualidade do desempenho musical parece ser vista como um valor em si mesmo, na medida em que traduz a qualidade da própria experiência

ritual” (Labate e Pacheco, 2009 p. 85). No contexto estudado, a relação apresentacional torna-se ainda mais proeminente devido à experiência profissional e ao estudo formal de violão do músico Clemilson Dantas. Portanto, a natureza da performance no Santo Daime pode ser considerada híbrida, seguindo as categorias de performance participativa e apresentacional propostas por Thomas Turino (2018).

A harmonia entre essas duas abordagens é inicialmente justificada pela ênfase na primazia da perfeição, da estética e do talento musical, refletida até mesmo nos “vivas” e reconhecimentos concedidos aos músicos, refletindo um reconhecimento individual. Sendo assim, podemos concluir que há no contexto do Santo Daime uma “performance estruturalmente Participatória e fundamentalmente Apresentacional” (Bertho, 2019).

A Performance Instrumental é o elemento intermediário, que prescinde da experiência manifesta sobre uma estrutura de invariância (Fiel Da Costa, 2018). No contexto do Santo Daime essa estrutura preexistente é o hino, este por sua vez, opera como um estímulo inicial da Performance. Os elementos presentes na performance do violão foram detalhados no estudo e analisados, chegando à conclusão que eles imprimem, na experiência ritual, elementos de sonoridade, variações, intenções, que evidenciam os elementos simbólicos que reforçam essa tradição religiosa, assim como, reforçando técnicas corporais do bailado, especificamente no acompanhamento rítmico-harmônico.

Com esta pesquisa foi possível comprovar que a performance violonística no contexto estudado, atua na experiência sensorial dos participantes, permitindo a ampliação dos espectros da *miração*, reforçando e marcando a experiência de maneira significativa de todos aqueles que compartilham a viagem indescritível de um ritual daimista.

Além da performance do músico puxador, foi através das indicações do comportamento do grupo musical, como as convenções rítmicas e harmônicas que foi possível de distinguir características específicas do grupo que são diferentes de outros locais/igrejas daimistas. Foi através dessas nuances, entre outros aspectos, que ficou claro a necessidade de esclarecer e apontar a discrepância do resultado final sonoro com a fonte sonora da partitura, esta que neste estudo foi compreendido enquanto uma “estratégia de invariância” (Fiel da Costa, 2016) imposta como uma regra performática nos rituais do Santo Daime, representada pelo hino.

As nuances e variações caracterizam as sonoridades locais e ao mesmo tempo reforçam a identidade e a autoridade de um nexos causal do hino enquanto ordenador da performance-ritual a cada vez que são executadas no tempo e espaço, onde este se afirma. A relação entre o resultado sonoro e outras estruturas musicais que extrapolam a expectativa inicial do hino daimista revela variações geradas pela performance violonística em torno do denominador

comum do ritual, o hino. De um lado as gerações mais antigas, assumem uma opinião mais “engessada” de como deve soar a prática musical, sendo os mais contemporâneos alvos de críticas por inventarem “moda”.

Comentários como “floreio demais”, mais parece “jazz” do que Santo Daime e “isso é tudo, menos hino”, “estilo clássico” são expressões que correspondem visões distintas e taxativas sobre o resultado sonoro variante, que quanto mais ele “flutua” em torno de um eixo de invariância é visto como sendo da nova geração e quanto mais ordenado, disciplinado, obediente, ou “feijão com arroz” mais ligado aos antigos.

As relações entre o que é considerado canônico ou não dizem respeito à manifestação da performance nos contextos específicos, sendo que cada perspectiva local possui suas particularidades. Neste estudo, a Teoria da Morfologia da Obra Aberta foi fundamental para evidenciar as variações ou a falta delas na performance violonística do Santo Daime, tanto no contexto específico estudado quanto de forma mais ampla devido a minha relação pessoal com o campo.

Essas variações sugerem possíveis relações com uma performance mais inventiva ou tradicional na modelagem da experiência ritual. O elo comum entre essas duas abordagens é a noção de "Obra" nos termos de Valério, referindo-se à materialização no mundo de um nexo morfológico. Esse nexo se afirma a partir da fixação da obra no tempo, acumulando-se em vários lugares e contextos.

Existe algo que se mantém como um *Logos*, e no caso da prática daimista, isso seria equivalente ao papel central do hino. Através das análises realizadas fruto de junção da transcrição, experiência de campo através da etnografia guiada pela performance, foi possível trazer nuances da performance que, de outra forma, não seriam possíveis. Os registros realizados serviram de base para transcrição e as entrevistas serviram como um material rico de confronto da minha visão enquanto músico somadas as perspectivas trazidas pelos participantes do ritual entre eles, instrumentistas e não instrumentistas.

Portanto, a questão levantada do texto e que faço aqui a costura é como podemos entender a estrutura invariável representada pelo hino do Santo Daime como um símbolo de uma tradição canônica, ao mesmo tempo em que há uma distância perceptível no resultado sonoro devido à performance do músico no contexto estudado?

Essa pergunta é possível devido a abordagem do estudo ser sobre a performance instrumental, tendo em vista que os recursos sonoros possíveis pelos instrumentos e as possibilidade de criação que os músicos possuem no Santo Daime. Sendo uma prática cada vez mais comum a cada dia que passa., essa vertente mais inventiva da performance musical no

Santo Daime acaba sendo uma tendência natural dos tempos atuais onde essa “música” tem sido performada e aperfeiçoada através do tempo por músicos com experiência fora do contexto ritual, como por exemplo, na música popular urbana.

Isso evidencia um notável caráter expansivo da musicalidade que está em constante processo de construção. A partir do resultado sonoro, o canto emerge como o elemento principal da prática musical que preserva o cânone daimista, sendo a raiz da tradição daimista. A banda musical segue o canto, porém "abre" novos portais sonoros e, conseqüentemente, da experiência ritual. Essa dinâmica reflete um movimento de renovação e expansão dentro da prática musical do Santo Daime.

Desse modo, o estudo e investigações que tenham a dimensão sonora instrumental como ponto central de estudo torna-se um sinal indicativo para pesquisas futuras que possam explorar por exemplo: a relação que os instrumentos musicais podem potencializar a experiência, a criação de novas estruturas texturais com os instrumentos, as possibilidades de acompanhamento harmônico encontrados nas outras linhas, como a do Alto Santo, que são bem particulares, assim como novas estruturas rítmicas que possam estar presentes para além das estruturas rítmicas do maracá e percussão.

No tocante a dimensão canônica, mencionada anteriormente, temos como uma forte relação dessa manutenção as gravações de hinários e material cifrado (melódico e harmônico) que muitos músicos iniciantes no Santo Daime utilizam como ferramentas de aprendizado musical, mesmo sem experiência prévia com o instrumento. Esse material desempenha um papel crucial na transmissão da tradição musical do Santo Daime e na formação de novos músicos.

Há uma relação significativa de manutenção da tradição musical do Santo Daime, transmissão musical e formação de novos músicos. Grande parte desses recursos constitui um importante acervo das sonoridades da música daimista, revelando uma dimensão material dessa cultura. Pesquisas como esta evidenciam tanto a materialidade (material escrito e sonoro) quanto a dimensão imaterial, especialmente ao considerar a performance de músicos específicos.

Para o resultado sonoro usei o termo “modelagem” por entender que o resultado da performance violonística traz características sonoras específicas e conteúdo harmônico que desempenham um papel de “moldura sonora”, gravitando em uma perspectiva que flutua dentro de um eixo que é o hino.

Tais modelagens, podem ser descritas segundo os termos de Fiel da Costa, como variações através de um nexu morfológico invariante. Esse nexu morfológico seria o que

garante a “eficácia” (Rabelo, 2013), pois mesmo havendo variações e criações em sua performance existe um elemento presente que garante o cumprimento de uma norma, vínculo, relação estritamente umbilical com o hino, e o músico Clemilson Dantas o faz com o auxílio da partitura, como um elo de eficácia em sua performance. O “violão que canta” é o mesmo que “obedece” a norma performática da estrutura invariante (hino).

Os elementos de variação foram detalhados, analisados e categorizados, destacando os aspectos funcionais e ressaltando a importância crucial do músico puxador para a eficácia e função do trabalho espiritual. O músico puxador atua como direcionador da experiência de transcendência, sendo uma referência de performance musical tanto para a comunidade local quanto no contexto mais amplo do Santo Daime.

Pelo enfoque inédito no tema, muitos aspectos prescindiram de certa prioridade para abertura de um campo ainda não descrito e analisado, por esse motivo algumas questões que foram levantadas não puderam ser tratadas em sua totalidade devido à necessidade de um maior aprofundamento e tempo para tal.

O presente estudo desvenda detalhes sobre técnicas de execução, escolhas musicais e interpretações que podem ter passado despercebidos até agora. Além disso, uma pesquisa nessa área também pode contribuir para a preservação da tradição musical do Santo Daime. Ao analisar as nuances da performance violonística, é possível documentar e compreender as variações regionais, o estilo individual do músico estudado e lançar luzes para a compreensão das demais performances principalmente nos músicos da matriz do Céu do Mapiá, dentro da cultura amazônica e compreender todo o contexto daquele local e suas sonoridades, por exemplo.

Do mesmo modo, o escopo do estudo pode ser expandido para outros tipos de trabalhos, considerando a seleção de uma estrutura rítmica diferente, como a valsa ou mazurca, por exemplo. Específica atenção pode ser dada ao bailado, especialmente, onde há uma expansão significativa da participação devido aos aspectos da dança. O bailado possui uma conexão direta com o acompanhamento instrumental, um elemento distintivo e enfatizado na performance, conforme discutido também por Rabelo (2013). Essa expansão pode enriquecer ainda mais a compreensão da interação entre música e ritual no contexto do Santo Daime.

Por fim este trabalho é o primeiro a apresentar a transcrição musical de uma performance musical no contexto do Santo Daime, tornando-se valioso para o estudo dos músicos desta tradição. A importância dos resultados e da abordagem adotada proporciona uma visão única do músico dentro da doutrina do Santo Daime. Algumas propostas, como o uso da transcrição, foram empregadas com o entendimento de que o conteúdo pode servir como um auxílio

significativo na compreensão das técnicas utilizadas nesse contexto, evidenciando possíveis recursos técnicos, inclusive aqueles que ainda não foram explorados.

A necessidade de estabelecer parâmetros musicais e referências para o estudo dos músicos do Santo Daime é fundamental para a manutenção de uma abordagem refinada, refletida no investimento na estética musical, no “estudo fino” e na busca pelo “*caprichar eternamente para nunca ser ruim*” como cantam os daimistas<sup>94</sup>. O exemplo do músico analisado nesta pesquisa serve como uma referência tangível, abordando estratégias como o uso da partitura, o estudo e aprofundamento da técnica violonística, a exploração musical e a dedicação ao estudo dos hinários.

---

<sup>94</sup>“Estudo fino” enquanto expressão, faz parte do conteúdo poético do hino 102, “Sou filho desta Verdade” e a frase: “Caprichar eternamente para nunca ser ruim” faz parte do hino 101, “No Brilho da Lua Branca”, ambos pertencentes ao hinário “O Cruzeiro” do Mestre Irineu.

## 6 REFERÊNCIAS

- ADAMOWSKI, Fernanda. **Adoniran Barbosa, entre malocas e ‘adifícios’**: uma proposta de análise de Viaduto Santa Efigênia (1978). Dissertação de Mestrado. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2013.
- ABRAMOVITZ, Rodrigo Sebastian. **Música e Miração**: uma análise etnomusicológica dos hinos do Santo Daime. Dissertação de Mestrado em Música Brasileira. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2003.
- ALBUQUERQUE, Maria Betânia Barbosa. Religião e educação: os saberes da ayahuasca no Santo Daime. **Revista Brasileira de História das Religiões**. ANPUH, Ano IV, nº 10, Maio 2011.
- ASSIS, Glauber Loures. **Encanto e desencanto**: um estudo sociológico sobre a inserção do Santo Daime no cenário religioso contemporâneo. Dissertação. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013. 115 p.
- ASSIS, Glauber Loures de; LABATE, Beatriz Caiuby. Dos igarapés da Amazônia para o outro lado do Atlântico: a expansão e internacionalização do Santo Daime no contexto religioso global. **Relig. soc.**, Rio de Janeiro, v. 34, n. 2, p. 11-35, Dez. 2014.
- ASSIS, G. L. de; LABATE, B. C.; CAVNAR, C. Música, tradução e linguagem na diáspora do Santo Daime. **Revista de Antropologia** 60(1), 165-192, 2017.
- 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.
- COUTO, F. **Santos e Xamãs**: estudos do uso ritualizado da ayahuasca por caboclos da Amazônia e, em particular, no que concerne sua utilização socioterapêutica na doutrina do Santo Daime. Dissertação. UnB, Brasília, 1988.
- CSIKSZENTMIHALYI, Mihalyi. **Flow**: The psychology of Optimal Experience. New York: Harper & Row, 1990.
- EDVALDO-CABRAL. Disponível. em: <[www.matepis.com.br](http://www.matepis.com.br)>. Acesso em: 26 fev. 2021.
- ELÍADE, Mircea. **O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FERRO, Kelem Carla Alves. **A música nos rituais de cura do Santo Daime**. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Artes. UFPA, 2012.
- FIEL DA COSTA, Valério. **Morfologia da obra aberta**: esboço de uma teoria geral da forma musical. Curitiba: Editora Prismas, 2016.
- \_\_\_\_\_. Comentários sobre a possibilidade de autopoiese da obra musical e sobre o performer como seu componente sistêmico. **Debates**. UNIRIO, n.21, p.155- 178, 2018.

\_\_\_\_\_. **Disparadores morfológicos como critério para análise formal.** DEBATES | UNIRIO, n. 21, p.155-178, nov., 2018.

GOMES, A. **Estudo de caso, planejamento e métodos.** SP, 2008.

GROSGOUEL, Ramón. **Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais:** Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 80 | 2008, 115-147.

JUNQUEIRA, Humberto. **O músico e o etnógrafo:** o campo e o 'campo'. In: 32ª Reunião Brasileira de Antropologia, 2020, Rio de Janeiro (remoto). 2020.

KAHMANN, Ana Paula. **Educação musical no Santo Daime e suas ecologias:** Sujeitos, lugares e modos outros de ensinar e aprender. Santa Cruz do Sul. 2023. 336f. Tese (Doutorado em educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação – Mestrado e Doutorado, Área de Concentração em Educação, Linha de Pesquisa Educação, Trabalho e Emancipação, da Universidade de Santa Cruz do Sul – UNISC.

KEIFENHEIM, Bárbara. *Nixi pae* como participação sensível no princípio de transformação da criação primordial entre os índios Kaxinawá no leste do Peru. In: LABATE, Beatriz C. e ARAÚJO, Wladimir Sena (orgs). *O uso ritual da ayahuasca*. 2ª ed., Campinas, SP: Mercado das Letras, 2004, pp. 97-126.

GOULART, Sandra Lúcia. **Contrastes e Continuidades em uma tradição amazônica:** as religiões da Ayahuasca. 2004. 315 p. Tese. Doutorado em Ciências Sociais. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

JORNADA DE ETNOMUSICOLOGIA, 10; COLÓQUIO AMAZÔNICO DE ETNOMUSICOLOGIA, 8., Belém. Anais da [...]. Organização: Sonia Maria Moraes Chada et al. Belém, PA: Universidades Federal do Pará, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2023. E-book (178 p.). Tema: A Etnomusicologia e a formação de professores. Disponível em: <<https://livroaberto.ufpa.br/jspui/handle/prefix/1225>>. Acesso em: 15 set. 2023

LABATE, Beatriz Caiuby; PACHECO, Gustavo. **Música brasileira de Ayahuasca.** Campinas: Mercado das Letras, 2009.

MACRAE, Edward; MOREIRA, Paulo. **Eu venho de longe:** mestre Irineu e seus companheiros. Salvador: SciELO Books; EDUFBA, 2011. E-book. Disponível em: <<https://www.doabooks.org/doab?func=search&query=rid:22569>> Acesso em: 14 ago. 2023.

MARTINS, Arthur José de Souza. **Reza solada:** processos de ensino aprendizagem do violão entre músicos da Colônia Cinco Mil. Monografia (Trabalho de Conclusão do Curso de Licenciatura em Música). Universidade Federal do Acre, Rio Branco, 2022.

MENDONÇA, Fernanda Cougo. **Memórias e artes verbais de Luiz Mendes do Nascimento:** o orador do Mestre Irineu. Rio Branco, 2016. 355f. Dissertação (Mestrado em Linguagem e Identidade) - Universidade Federal do Acre, Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação, Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagem e Identidade.

- MENDONÇA, Gustavo da Silva Furtado. **A guitarra elétrica e o violão** – o idiomatismo na música de concerto de Radamés Gnattali. Dissertação de Mestrado. UNIRIO, 2006.
- NAPOLITANO, Marcos. **História e música: História cultural da música popular**. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2005.
- NASCIMENTO, Dávila Maria da Cruz Andrade. **Memória do Santo Daime na Paraíba**: vinte anos de história ao som e na Luz da Floresta. João Pessoa. Dissertação (Mestrado em Ciência das Religiões). UFPB, 2014.
- NETTL, Bruno. **The Study of Ethnomusicology: Thirty one Issues and Concepts**. Champaign, Illinois: University of Illinois Press, 2005.
- OLIVEIRA PINTO, Tiago. Som e música: Questões de uma antropologia sonora. **Revista de Antropologia**, USP, São Paulo, v. 44, n.1: 221-286, 2001.
- QUEIROZ, Luís Ricardo Silva. A música como fenômeno sociocultural: perspectivas para uma educação musical abrangente. In: QUEIROZ, Luís Ricardo Silva; MARINHO, Vanildo Mousinho (org.), **Contexturas: o ensino das artes em diferentes espaços**. João Pessoa: EDUFPB, 2005. pp. 49-65.
- RABELO, Kátia. **Daime música: identidades, transformações e eficácia na música da Doutrina do Daime**. Belo Horizonte, Dissertação. UFMG, 2013.
- REHEN, Lucas Kastrup Fonseca. **Recebido e Ofertado: a natureza dos hinos na religião do Santo Daime**. Rio de Janeiro: Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). PPCIS/UERJ, 2007.
- REHEN, Lucas Kastrup (2007). **“Receber não é compor”**: música e emoção na religião do Santo Daime. *Religião e Sociedade*. Disponível em: <religiooesociedade@iser.org.br>. Acesso em: 15 ago. 2023.
- RORIZ, Aishá Limeira. **Meu Cantar de Amor: a doutrina cantada do Mestre Irineu numa perspectiva feminina e nordestina**. 135 f. il. 35. 2020. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.
- SANTOS, Keila Luziane da Silva. **Um estudo sobre a consciência melódico-harmônica no ensino do Violão**: experimentos envolvendo as metodologias CAGED e Unitar. Belo Jardim. Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Pernambuco (IFPE). 2019.
- SCHAFER, R. Murray. **A Afinação do Mundo: uma exploração pela História passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora**, 2001.
- STEIN, Marília Raquel Albornoz. **Kyringüé mboráí - os cantos das crianças e a cosmo-sônica Mbyá-Guarani**. Tese (Doutorado). Programa de Pós Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009.
- YIN, Robert K. **Resenha livre**. Porto Alegre: Bookman, 2005.

WEIK, Christian. **Música no Neoxamanismo de Ayahuasca**: as cerimônias da Sétima Lua e do Voo da Águia. 2017. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia). Universidade Federal da Paraíba – UFPB, João Pessoa, 2017.

ZANNONI, C.; BARROS, M. M. dos S. **A voz dos espíritos**: uma abordagem sobre o maracá em sociedades indígenas do Maranhão. *Cadernos de Pesquisa*, São Luís, v. 19, n. 2, 2012. Disponível em: <<https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/cadernosdepesquisa/article/view/1047>>. Acesso em: 15 ago. 2023.

## 7 APÊNDICE 1: TABELA DAS PRODUÇÕES ACADÊMICAS REVISADAS

Autor (Ano)	Título	Tema	Metodologia	Publicação	Área
ABRAMOVITZ (2003)	<b>Música e Miração:</b> uma análise etnomusicológica dos hinos do Santo Daime.	Análise etnomusicológica dos hinos	Etnografia	Dissertação	Etnomusicologia
REHEN (2007)	<b>Recebido e Ofertado:</b> a natureza dos hinos na religião do Santo Daime	A natureza dos Hinos do Santo daime	Etnografia	Dissertação	Antropologia
LABATE e PACHECO(2009)	<b>Música Brasileira de Ayahuasca</b>	Música Brasileira de ayahuasca		Livro	Antropologia
FERRO(2012)	A Música nos rituais de cura do Santo daime	Análise do Ritual de Cura (análise de hinos)	Etnografia	Dissertação	Etnomusicologia
RABELO (2013)	<b>Daime Música:</b> Identidades Transformações e Eficácia na Música da doutrina do Daime	Identidades Transformações e Eficácia	Etnografia	Dissertação	Etnomusicologia
ARAÚJO (2013)	"FLOR DO MEU CORAÇÃO": <b>UMA ANÁLISE ETNOMUSICOLÓGICA DOS HINOS DO SANTO DAIME NA IGREJA CÉU DO PARANÁ</b>	Análise Etnomusicológica do Hinário "Flor do meu coração"	Etnografia	Dissertação	Etnomusicologia
MARTINS (2022)	<b>Reza Solada:</b> Processo de Ensino Aprendizagem do violão entre músicos da colônia cinco Mil	Ensino-aprendizagem do Violão na Colônia 5000	Etnografia	Monografia	Etnomusicologia
RORIZ (2021)	<b>Meu cantar de amor:</b> A doutrina cantada do Mestre Irineu numa perspectiva feminina e nordestina	Raízes do canto e protagonismo feminino	Etnografia	Dissertação	Etnomusicologia

## 8 APÊNDICE 2: CRONOGRAMA DE VISITAS EM CAMPO (2022)

Trabalho	Hinário	data	Obs
Bailado	“Amor Divino” - Antônio Gomes	14/04	pós pandemia
1º Concentração	Oração + Hinos de Concentração + Cruzeirinho	30/04	participei pela primeira vez da banda
2º Concentração	Oração + Hinos de Concentração + Cruzeirinho	15/05	EU (puxador)
Ensaio do João Pedro - 1º Ensaio	“Menino Jesus” - João Pedro	21/05	Correções e pratica de conjunto
Trabalho de passagem do Mestre Irineu	“Acessor “ - Teteu (69 – 132)	(09/07)	2º bailado
3º Trabalho de Concentração	Oração + Hinos de Concentração + Cruzeirinho	15/07	-
Trabalho de Cura - 1º cura	“Livrinho do apocalipse” - Valdete	17/09	
Trabalho de Feitio	Seleção “Nova Anunciação” – Padrinho Alex Polari de Alverga	08/10	3º bailado

## 9 APÊNDICE 3: CRONOGRAMA DE VISITAS DE CAMPO (2023)

Trabalho	Hinário	Data	Obs
Trabalho de Carnaval	Oração (Pad. Sebastião Antônio Gomes (Amor Divino); Nova Era; Nova Dimensão (Pad. Alfredo)	20/02/23	Registro de performance de Examine a consciência
Trabalho de Cura	“Vós sois baliza” - Germano Guilherme	31/03/2023	2º cura
Trabalho de Semana Santa	Hinarios de : Antônio Gomes/João Pereira/ Maria Damião	05/04/2023	

## 10 APÊNDICE 4 – CARTA DE ANUÊNCIA



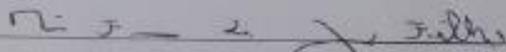
## CARTA DE ANUÊNCIA

Declaramos para os devidos fins, que aceitaremos o pesquisador Pablo César Silva, a desenvolver o seu projeto de pesquisa **A MODELAGEM NA EXPERIÊNCIA-RITUAL DO SANTO DAIME ATRAVÉS DA PERFORMANCE VIOLONÍSTICA: um estudo de caso na comunidade dalmista Ceu da Campina na Paraíba**. Que está sob a coordenação/orientação do Prof. Dr. Marcello Messina cujo objetivo é Compreender como a performance Violonistica contribui para a eficácia e função do trabalho espiritual na comunidade do Ceu da Campina?.

Esta autorização está condicionada ao cumprimento do pesquisador aos requisitos da Resolução 466/12 CNS e suas complementares, comprometendo-se o mesmo a utilizar os dados pessoais dos sujeitos da pesquisa, exclusivamente para os fins científicos, mantendo o sigilo e garantindo a não utilização das informações em prejuízo das pessoas o/ou das comunidades.

Antes de iniciar a coleta de dados o pesquisador deverá apresentar a esta Instituição o Parecer Consubstanciado devidamente aprovado, emitido por Comitê de Ética em Pesquisa Envolvendo Seres Humanos, credenciado ao Sistema CEP/CONEP.

Local, em 24 / 11 / 2022.

  
Nome/assinatura e carimbo do responsável pela instituição ou pessoa por ele delegada

## 11 APÊNDICE 5 – TERMOS DE CONSENTIMENTO E LIVRE CONSENTIMENTO



Universidade Federal da Paraíba  
Centro de Comunicação, Turismo e Artes  
Programa de Pós-Graduação em Música

### MODELO DO TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

Prezado (a) \_\_\_\_\_ Os pesquisadores Pablo César Silva e Marcello Messina convidam você a participar da pesquisa intitulada “A Modelagem na Experiência Ritual do Santo Daime Através da Performance Violonística: um estudo de caso na comunidade daimista Céu da Campina, na Paraíba”. Para tanto você precisará assinar o TCLE que visa assegurar a proteção, a autonomia e o respeito aos participantes de pesquisa em todas as suas dimensões: física, psíquica, moral, intelectual, social, cultural e/ou espiritual – e que a estruturação, o conteúdo e forma de obtenção dele observam as diretrizes e normas regulamentadoras de pesquisas envolvendo seres humanos preconizadas pela **Resolução 466/2012 e/ou Resolução 510/2016**, do Conselho Nacional de Saúde e Ministério da Saúde.

Sua decisão de participar neste estudo deve ser voluntária e que ela não resultará em nenhum custo ou ônus financeiro para você (ou para o seu empregador, quando for este o caso) e que você não sofrerá nenhum tipo de prejuízo ou punição caso decida não participar desta pesquisa. Todos os dados e informações fornecidos por você serão tratados de forma anônima/sigilosa, não permitindo a sua identificação.

**Objetivo:** Compreender como a performance violonística contribui para a eficácia e função do trabalho espiritual na comunidade do Céu da Campina.

**Metodologia:** Etnografia e Pesquisa guiada pela performance.

**Riscos ao (à) Participante da Pesquisa:** Os riscos se tornam possíveis principalmente, pela necessidade de imersão no contexto dos indivíduos para compreender o fenômeno estudado no cotidiano da prática ritualística, assim como em ocasiões fora do contexto ritual, como ensaios da prática musical. Logo, é considerado o risco de interferência na vida e rotina dos sujeitos, assim como a invasão de privacidade. Nas entrevistas previstas, por haver algum tipo de constrangimento pela incidência de algum fato ou experiência vivida no passado que possa gerar algum desconforto. Assim como a consequente divulgação de imagens e vídeos decorrentes dos registros de campo.

**Benefícios ao (à) Participante da Pesquisa:** A pesquisa tem o potencial de contribuir para a expansão e continuidade dos estudos sobre a música de Ayahuasca, mais especificamente a do Santo Daime. O estudo também tem um foco na performance violonística, o que contribui para a compreensão e valorização da importante figura do músico no contexto da música ritual, além de ser uma abordagem inédita de estudo do fenômeno.

#### Informação de Contato do Responsável Principal e de Demais Membros da Equipe de Pesquisa

Pablo César Silva  
Universidade Federal da Paraíba, Centro de Comunicação, Turismo e Artes, Programa de Pós-Graduação em Música.  
81 83782280 email:pablo.fcrg@gmail.com

#### Endereço e Informações de Contato da UFPB

---

Centro De Comunicação, Turismo e Artes - CCTA/UFPB  
Universidade Federal da Paraíba Campus I - Jardim Cidade Universitária, João Pessoa - PB,  
58033-455  
(83) 3216-7866  
secretariaccta@ccta.ufpb.br / [ascimcctaufpb@gmail.com](mailto:ascimcctaufpb@gmail.com)  
Horário de Funcionamento: de 07h às 18h.  
Homepage: [www.ccta.ufpb.br](http://www.ccta.ufpb.br)

**Endereço e Informações de Contato do Comitê de Ética em Pesquisa (CEP)/CCS/UFPB**

Comitê de Ética em Pesquisa (CEP)  
Centro de Ciências da Saúde (1º andar) da Universidade Federal da Paraíba  
Campus I – Cidade Universitária / CEP: 58.051-900 – João Pessoa-PB  
Telefone: +55 (83) 3216-7791  
E-mail: [comitedeetica@ccs.ufpb.br](mailto:comitedeetica@ccs.ufpb.br)  
Horário de Funcionamento: de 07h às 12h e de 13h às 16h.  
Homepage: <http://www.ccs.ufpb.br/eticaccsufpb>

**CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**

Ao colocar sua assinatura ao final deste documento, **VOCE**, de forma voluntária, na qualidade de **PARTICIPANTE** da pesquisa, expressa o seu **consentimento livre e esclarecido** para participar deste estudo e se for o caso, a autorização do uso de imagem e nome, em eventos dessa área de estudos, em revista científica, e na própria dissertação deste pesquisador, portanto declaro que estou suficientemente informado(a), de maneira clara e objetiva, acerca da presente investigação. E receberá uma cópia deste **Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE)**, assinada pelo (a) Pesquisador(a) Responsável.

João Pessoa - PB, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2022.

\_\_\_\_\_  
Assinatura, por extenso, do (a) Participante da Pesquisa

\_\_\_\_\_  
Assinatura, por extenso, do(a) Pesquisador(a) Responsável pela pesquisa

Aceito participar da pesquisa

Não aceito participar da pesquisa

**CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**

Ao colocar sua assinatura ao final deste documento, **VOCÊ**, de forma voluntária, na qualidade de **PARTICIPANTE** da pesquisa, expressa o seu **consentimento livre e esclarecido** para participar deste estudo e se for o caso, a autorização do uso de imagem e nome, em eventos dessa área de estudos, em revista científica, e na própria dissertação deste pesquisador, portanto declaro que estou suficientemente informado(a), de maneira clara e objetiva, acerca da presente investigação. E receberá uma cópia deste **Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE)**, assinada pelo (a) Pesquisador(a) Responsável.

João Pessoa - PB 17 de Abril de 2022.

*Momilany Dantas*

Assinatura, por extenso, do (a) Participante da Pesquisa

*Pablo César Silva*

Assinatura, por extenso, do(a) Pesquisador(a) Responsável pela pesquisa

Aceito participar da pesquisa

Não aceito participar da pesquisa

Ativar o Windows  
Acesse Configurações

**CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**

Ao colocar sua assinatura ao final deste documento, **VOCÊ**, de forma voluntária, na qualidade de **PARTICIPANTE** da pesquisa, expressa o seu **consentimento livre e esclarecido** para participar deste estudo e se for o caso, a autorização do uso de imagem e nome, em eventos dessa área de estudos, em revista científica, e na própria dissertação deste pesquisador, portanto declaro que estou suficientemente informado(a), de maneira clara e objetiva, acerca da presente investigação. E receberá uma cópia deste **Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE)**, assinada pelo (a) Pesquisador(a) Responsável.

João Pessoa - PB, 17 de Abril de 2022.

*Anna Sylvia RRM Cavalcanti*

Assinatura, por extenso, do (a) Participante da Pesquisa

*Pablo César Silva*

Assinatura, por extenso, do(a) Pesquisador(a) Responsável pela pesquisa



Aceito participar da pesquisa



Não aceito participar da pesquisa

Ativar o W  
Acesse Config

**CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**

Ao colocar sua assinatura ao final deste documento, **VOCÊ**, de forma voluntária, na qualidade de **PARTICIPANTE** da pesquisa, expressa o seu **consentimento livre e esclarecido** para participar deste estudo e se for o caso, a autorização do uso de imagem e nome, em eventos dessa área de estudos, em revista científica, e na própria dissertação deste pesquisador, portanto declaro que estou suficientemente informado(a), de maneira clara e objetiva, acerca da presente investigação. E receberá uma cópia deste **Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE)**, assinada pelo (a) Pesquisador(a) Responsável.

João Pessoa - PB, 17 de Abril de 2022.

*Pollyana Matias de Figueiredo Castro.*

Assinatura, por extenso, do (a) Participante da Pesquisa

*Pablo César Silva*

Assinatura, por extenso, do(a) Pesquisador(a) Responsável pela pesquisa



Aceito participar da pesquisa



Não aceito participar da pesquisa

Ativar o Win

**CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**

Ao colocar sua assinatura ao final deste documento, **VOCÊ**, de forma voluntária, na qualidade de **PARTICIPANTE** da pesquisa, expressa o seu **consentimento livre e esclarecido** para participar deste estudo e se for o caso, a autorização do uso de imagem e nome, em eventos dessa área de estudos, em revista científica, e na própria dissertação deste pesquisador, portanto declaro que estou suficientemente informado(a), de maneira clara e objetiva, acerca da presente investigação. E receberá uma cópia deste **Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE)**, assinada pelo (a) Pesquisador(a) Responsável.

João Pessoa - PB, 17 de Abril de 2022.

*Hugo César A. de Almeida*

Assinatura, por extenso, do (a) Participante da Pesquisa

*Pablo César Silva*

Assinatura, por extenso, do(a) Pesquisador(a) Responsável pela pesquisa



Aceito participar da pesquisa



Não aceito participar da pesquisa

Ativar o W  
Acesse Confic

12 APÊNDICE 6 – AUTORIZAÇÃO DE FUNCIONAMENTO

