



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**AISHÁ LIMEIRA RORIZ**

**MEU CANTAR DE AMOR:  
A DOUTRINA CANTADA DO MESTRE IRINEU  
NUMA PERSPECTIVA FEMININA E  
NORDESTINA**

Salvador  
2020

**AISHÁ LIMEIRA RORIZ**

**MEU CANTAR DE AMOR:  
A DOUTRINA CANTADA DO MESTRE IRINEU  
NUMA PERSPECTIVA FEMININA E  
NORDESTINA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestra em Música. Área de concentração: Etnomusicologia.

Orientadora: Profa. Dra. Laila Andresa Cavalcante Rosa

Salvador  
2020

Ficha catalográfica elaborada pela  
Biblioteca da Escola de Música - UFBA

R787	<p>Roriz, Aishá Limeira Meu Cantar de Amor: A doutrina cantada do Mestre Irineu numa perspectiva feminina e nordestina / Aishá Limeira Roriz.- Salvador, 2020. 133 f. :il. Color</p> <p>Orientador: Profa. Dra. Laila Andresa Cavalcante Rosa Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia. Escola de Música, 2020.</p> <p>1. Etnomusicologia. 2. Canto. 3. Música- Mulheres. I. Rosa, Laila Andresa Cavalcante. II. Universidade Federal da Bahia. III Título</p> <p>CDD: 780.89</p>
------	---

Bibliotecário: Levi Santos - CRB5:1319

**AISHÁ LIMEIRA RORIZ**

**MEU CANTAR DE AMOR:  
A DOUTRINA CANTADA DO MESTRE IRINEU  
NUMA PERSPECTIVA FEMININA E  
NORDESTINA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestra em Música.

Salvador, 14 de dezembro de 2020

Banca Examinadora:

Laila Andresa Cavalcante Rosa — Orientadora \_\_\_\_\_  
Doutora em Música pela Universidade Federal da Bahia.  
Universidade Federal da Bahia.

Francisca Helena Marques — \_\_\_\_\_  
Doutora em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo.  
Universidade Federal do Recôncavo Baiano

Paulo Alves Moreira — \_\_\_\_\_  
Doutor em Antropologia pela Universidade Federal da Bahia

A  
mim mesma com todo amor

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à nossa mãe e nosso pai divinos, que me permitiram voltar na terra novamente para aprender e me divertir mais uma vez.

Ao Mestre Raimundo Irineu Serra, que nos legou um tesouro musical unido a uma santa bebida para que possamos trabalhar nosso lado espiritual.

À mamãe e ao papai da terra, Glória e Marcos, que toparam me receber e me acompanhar nessa jornada terrestre e a todas(os) as(os) ancestrais de nossas linhagens que nos permitiram estar aqui hoje, ofereço todo meu amor e gratidão.

À Nélia, Raquel, Cecília, D. Júlia, Simone, Cristina, Renata, Bento, Marlene, Socorro, Edgarzinho e Vovó Lourinha pelo carinho e acolhimento familiar.

À escola de música da UFBA, local que me acolheu desde a primeira infância, entre a creche, iniciação musical infantil, coral juvenil, graduação, vida profissional e mestrado. Tenho muita gratidão e forte ligação com esse espaço, que atualmente é dirigido pelo professor e maestro José Maurício Brandão, a quem agradeço em especial pelos ensinamentos musicais e humanos que recebi até aqui e aos que ainda virão, ao apoio e confiança como cantora e como artista.

Aos colegas e maestros do Madrigal da UFBA, com as(os) quais mereço praticar o canto e produzir conhecimento diariamente nessa grande escola de música e de vida.

A todos os colegas e professores da Emus durante a graduação em Canto e o mestrado.

A irmandade do Centro de Iluminação Cristã Luz Universal da Bahia (CICLU/Ba), especialmente na figura de Denize Portugal, guardiã do trabalho do mestre e minha principal interlocutora para esta pesquisa; a Paulo Moreira pela contribuição teórica, histórica e prática, e disponibilidade em contribuir com a realização deste trabalho; a Carlinhos, Rejane, Marcos Willian, Gleison, Milianie, Ryu, Elba, Maria, Luciano, Marcos Rossi, Alexandre, André, Felipe, Marcelo, Jeferson, da Glória e todos e todas com quem convivi e troquei experiências daimistas nesse período, muito obrigada de coração.

À Família Carioca, em especial a José Carlos, Chayane e Jane, que me acolheram em Rio Branco e são o legado vivo da doutrina do Mestre Irineu, especialmente através da música.

Ao professor Edward MacRae, pelos ensinamentos que abriram portas para o pensamento sobre sociedade e uso de substâncias durante a disciplina em Antropologia (UFBA) e pela contribuição valiosa de seus livros e artigos sobre o Santo Daime.

À minha orientadora Laila Rosa pelo apoio e incentivo a esta pesquisa e por me direcionar para a linguagem acadêmica. Sua dedicação em dar visibilidade aos debates de gênero, relações étnico-raciais, corpo e sexualidade em música estão transformando o ambiente de branquitude e heteronormatividade da academia, possibilitando a produção decolonial de conhecimento.

À professora Angela Lühning, pelos aprendizados iniciais em etnomusicologia, pelo seu legado teórico e pelo acolhimento durante o período das aulas teóricas.

À professora Francisca Helena Marques pelo seu olhar sensível e cuidadoso nas observações do trabalho e participação nas bancas avaliadoras.

Às amigas e amigos que me coorientaram afetivamente e me apoiaram nessa trajetória: Clara, Ananda, Juliana, Erick, Edson, Raiça, Ana, Mário, Dalvací, Viviane, Flávia, Zezinho e Monteval.

Ao colega Gabriel Vieira por ter se disponibilizado a editar as partituras presentes neste trabalho,

Muito obrigada em especial ao colega Juracy do Amor pela ajuda essencial, divinal e decisiva na formatação final deste trabalho.

Ao Coro Barroco na Bahia, na pessoa do Pe. Hans Bönisch e Ricardo Vieira. Desde 2001 o Barroco tem sido uma escola de música consistente, produzindo vasto repertório de música sacra barroca e também algumas óperas, o que ampliou bastante meu universo musical.

A todos os maestros e maestrinas, todas as alunas(os) de canto e coralistas com quem tive o prazer de trabalhar e que me ensinam muito sobre a voz, o canto, a música e a vida, muito obrigada a cada um(a) de vocês.

Eu venho da floresta com meu cantar de amor, eu canto é com alegria, a minha mãe que me  
mandou.  
R.I.Serra

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.

## RESUMO

Através de uma abordagem autoetnográfica, este trabalho apresenta o resultado da observação participante nos rituais da doutrina cantada do Santo Daime no CICLU/Ba, centro que segue o trabalho espiritual do Mestre Raimundo Irineu Serra, seu criador. Nesta tradição musical os hinos não são composições musicais, mas sim cantos "recebidos" do plano espiritual. O repertório analisado nesta pesquisa contempla os hinários obtidos até a morte do Mestre, em 1971. Tendo como marco principal a aparição da Virgem da Conceição, que ofereceu os hinos primeiramente ao Mestre Irineu e em seguida aos outros(as) daimistas, instituindo assim o sagrado feminino em seu mito de origem, será analisado o protagonismo das mulheres como zeladoras desses cânticos e guardiãs originárias dessa tradição musical. Buscando compreender as raízes culturais e musicais determinantes para o surgimento desse estilo de canto, foi realizado um estudo sobre as sonoridades que permearam a vida do Mestre Irineu e de seus(as) companheiros(as) antes e durante o "recebimento" dos hinos. Inicialmente foram analisados os elementos musicais de suas origens nordestinas e em seguida, os da região amazônica, para onde muitos deles migraram em busca de trabalho no início do séc. XX. Também foram observadas outras influências musicais que, guiadas através da consciência expandida pela santa bebida, compuseram a cultura acústica dos daimistas originários. O trabalho se fundamenta numa perspectiva da Etnomusicologia engajada e sensível ao feminino, se referenciando em conceitos teóricos brasileiros, como "cultura acústica" de José Lopes (2004), "teoria nativa" de Tiago Pinto (2001) e trabalhos sobre o sagrado feminino na música religiosa como Laila Rosa (2009), Kátia Rabelo (2013), Camila Benedito (2019) e Beatriz Labate (2009).

**Palavras-chave:** Canto. Santo Daime. Religião. Sagrado Feminino. Etnomusicologia.

RORIZ, Aishá Limeira. My singing of love: the sung doctrine of Mestre Irineu in a female and northeastern perspective. 135 p. 35 il. 2020. Dissertation (Master) - School of Music, Federal University of Bahia, Salvador, 2020.

### **ABSTRACT**

Through an autoethnographic approach, this work presents the result of participative observation in the rituals of the sung doctrine of Santo Daime at CICLU/Ba, a center that follows the spiritual work of Mestre Raimundo Irineu Serra, its creator. In this musical tradition the hymns are not composed, but "received" from the spiritual realm. The repertoire analyzed in this research includes the hymnals obtained until the death of Mestre Irineu, in 1971. Having as main mark the apparition of the Virgin Mary, who first offered the hymns to Mestre Irineu and then to the other daimistas, thus instituting the sacred feminine in its original myth, it will be analyzed the role of women as caretakers of these chants and original guardians of that musical tradition. Seeking to understand the cultural and musical roots that determined the emergence of this singing style, a study was carried out on the sonorities that permeated the life of Mestre Irineu and his companions before and during the reception of the hymns. Initially, the musical elements from their northeastern origins were analyzed and then those from the Amazon region, where many of them migrated in search of work in the early 20th century. Other musical influences were also observed which, guided by the consciousness expanded by the holy drink, composed the acoustic culture of the original daimistas. The work is based on a perspective of an engaged and participative ethnomusicology, sensitive to the feminine, that brings references to brazilian theoretical concepts, such as "acoustic culture" by José Lopes (2004), "native theory" by Tiago Pinto (2001) and works on religious music and the sacred feminine like Laila Rosa (2009), Kátia Rabelo (2013), Camila Benedito (2019) and Beatriz Labate (2009).

**Keywords:** Chant. Santo Daime. Religion. Sacred Feminine. Ethnomusicology.

## LISTA DE FIGURAS

Figura1-Transcrição melódica no hinário de João Pereira .....	31
Figura 2 - Imagem retirada do caderno CECF .....	44
Figura 3 - Imagem do dia do matrimônio entre Peregrina e Irineu .....	47
Figura 4 - Salão da sede em Rio Branco dia 14/07/2018 .....	50
Figura 5 - Mulheres tocam instrumentos durante o trabalho.....	70
Figura 6 - D. Lurdes em Pé.....	73
Figura 7 - D. Percília Ribeiro .....	80
Figura 8 - Fonemas característicos do canto indígena.....	111
Figura 9 - Baile de São Gonçalo no Maranhão. (1).....	116
Figura 10 - Baile de São Gonçalo no Maranhão. (2).....	117

## LISTA DE PARTITURAS (TRANSCRIÇÕES MELÓDICAS)

Partitura 1- Bendito de Joaquim Português .....	43
Partitura 2- Lua Branca (Mestre Irineu) .....	55
Partitura 3- Pisei na Terra Fria (Mestre Irineu) .....	61
Partitura 4- Hino Dois de Novembro .....	64
Partitura 5- Eu Convido Meus Irmãos .....	66
Partitura 6- Síris Midã (Percília Ribeiro) .....	79
Partitura 7- Roda de Meninos (Maria Damião) .....	82
Partitura 8- Sou filho de Maria (Maria Damião) .....	84
Partitura 9- Bendito da Sexta-Feira Santa .....	88
Partitura 10- Notação de Jean de Lery .....	92
Partitura 11- Ladainha de Nossa Senhora.....	93
Partitura 12- Baião (Luiz Gonzaga).....	97
Partitura 13- Batalha (Mestre Irineu).....	97
Partitura 14- Sanfona Sentida (Luiz Gonzaga).....	99
Partitura 15- Do Astral (Germano Guilherme).....	99
Partitura 16- Eu Devo Pedir (Mestre Irineu) .....	99
Partitura 17- A Rainha da Floresta (Antônio Gomes) .....	99
Partitura 18- Linha do Tucum (Mestre Irineu) .....	120

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>14</b>
1.1	DE ONDE EU CANTO.....	14
1.2	O FEMININO SAGRADO .....	18
1.3	CONHECENDO AS MEMÓRIAS MUSICAIS.....	20
<b>2</b>	<b>OBSERVAÇÃO PARTICIPANTE:MEU CANTAR DE AMOR</b>	<b>25</b>
2.1	MINHA CHEGADA À DOCTRINA.....	25
2.2	AJUSTANDO AS TONALIDADES .....	27
2.2.1	EXTENSÕES VOCAIS .....	34
2.3	REPERTÓRIO DE HINÁRIOS DO CICLU/BA .....	36
2.4	OS TRABALHOS DE CONCENTRAÇÃO.....	40
2.5	CONHECENDO A MADRINHA PEREGRINA .....	45
<b>3</b>	<b>INFLUÊNCIAS FEMININAS:O CANTO DAS GUARDIÃS DA DOCTRINA</b>	<b>52</b>
3.1	APARIÇÃO DE MARIA E O SAGRADO FEMININO.....	52
3.2	HERANÇAS DE RITUALÍSTICAS MUSICAIS FEMININAS.....	58
3.3	LIDERANÇAS MUSICAIS DA DOCTRINA.....	68
3.3.1	D. LOURDES CARIOCA.....	70
3.3.2	D. ADÁLIA GRANJEIRO.....	73
3.3.3	D. PERCÍLIA RIBEIRO.....	77
3.3.4	D. MARIA DAMIÃO.....	81
3.4	HINÁRIO DAS MULHERES .....	85
<b>4</b>	<b>ORIGENS MUSICAIS: DO CANTO GREGORIANO AO TAMBOR DE MINA.</b>	<b>90</b>
4.1	SÉC. XVI NO BRASIL - CANTO GREGORIANO X CANTO INDÍGENA .....	90
4.2	HERANÇAS NÃO CRISTÃS: ANCESTRALIDADE ÁRABE NO NORDESTE .....	94
4.3	“ESPÍRITO NORDESTINO” NA MUSICALIDADE DO MESTRE IRINEU .....	96
4.4	OS “CHAMADOS” DA TRADIÇÃO VEGETALISTA .....	100
4.5	RITMOS EUROPEUS NA CULTURA POPULAR BRASILEIRA DO INÍCIO DO SÉC. XX .....	103
4.6	OUTRAS INFLUÊNCIAS: A RÁDIO, O ESOTERISMO E O MILITARISMO.....	106
4.7	HERANÇAS DAS MANIFESTAÇÕES POPULARES: BAILE DE SÃO GONÇALO, TAMBOR DE MINA.....	115
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>124</b>
<b>6</b>	<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>128</b>

# 1 INTRODUÇÃO

## 1.1 DE ONDE EU CANTO

Esta pesquisa tem como objetivo identificar os elementos musicais e sonoros presentes na doutrina cantada do Daime<sup>1</sup>, também conhecida como a religião brasileira do Santo Daime, com especial atenção para o canto e o estilo vocal originado através da prática dos hinos, com foco no feminino e na história das mulheres da doutrina.

Esse movimento religioso teve como fundador o líder espiritual Raimundo Irineu Serra, conhecido como Mestre Irineu, nascido em 1890 em São Vicente Férrer, interior do Maranhão, e chegou ao Acre em 1912 em busca de trabalho nos seringais durante o 1º Ciclo da Borracha, no então fluxo migratório do Nordeste para a Amazônia. Nesse contexto Irineu<sup>2</sup> tem contato, através de caboclos amazônicos em um seringal próximo ao Peru, com a bebida enteógena<sup>3</sup> conhecida como *ayahuasca* (que significa “cipó da alma” na língua indígena *Quechua*). Conta-se que a partir de então ele passou a ter visões da sua guia espiritual, uma entidade feminina, identificada como a Virgem da Conceição ou a Rainha da Floresta que passa a ser a sua instrutora divina, aquela que lhe passaria os ensinamentos para que pudesse desenvolver seu trabalho espiritual. Também identificada como Clara, ela o teria ensinado a produzir sua própria bebida, que batizou como daime (vocativo do verbo dar: dai-me luz, dai-me força, dai-me amor).

Em seus primeiros contatos com ela Irineu “recebe” o seu primeiro hino Lua Branca, e partir daí inicia a trajetória de concepção de uma doutrina espiritual baseada em cânticos que se desenvolve até a sua morte, em 6 de julho 1971. Como os hinos<sup>4</sup> tem origem na comunicação divina entre Nossa Senhora e seus(suas) receptores(as), utiliza-se o termo "receber" para o surgimento dos hinos, e não "compor", ou "criar", como nas composições musicais "profanas" da vida fora da doutrina.

Vale ressaltar que essa pesquisa está relacionada às práticas tradicionais do CICLU -

---

<sup>1</sup> A palavra “Daime” com “D” maiúsculo será utilizada no texto da pesquisa para identificar a religião fundada por Raimundo Irineu Serra (Mestre Irineu), e o termo “daime” com “d” minúsculo para identificar a bebida (ayahuasca) consumida no culto que leva o mesmo nome da comunidade. (MOREIRA; MACRAE, 2011).

<sup>2</sup> Ao longo do trabalho irei me referir algumas vezes ao Mestre Irineu apenas como Irineu, especialmente nas passagens onde são narradas fases de sua vida em que ele ainda não havia se transformado em Mestre, ou quando foi necessário supor características dele nesta fase pré- doutrina.

<sup>3</sup> O termo enteógeno significa “geração da divindade interior”. É um neologismo usado por muitos pesquisadores do assunto para definir a bebida, desviando assim dos preconceitos que seu efeito psicoativo sugere, associando seu uso apenas ao perjúrio de um *alucinógeno* (gerador de alucinações). (DE SOUZA, 2011).

<sup>4</sup> 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".

Centro de Iluminação Cristã Luz Universal, também conhecida como "linha do Mestre Irineu" ou "linha do Alto Santo" e não às práticas da linha eclética conhecida como CEFLURIS (Centro Eclético da Fluente Luz Universal Raimundo Irineu Serra, também nomeada como ICEFLU-Igreja do Culto Eclético Fluente Luz Universal), associação criada por Sebastião Mota de Melo após a morte do Mestre Irineu, quando reuniu adeptos em uma localidade no Acre conhecida como Colônia Cinco Mil (e posteriormente na localidade do Céu do Mapiá, no Amazonas) e recriou os rituais do Santo Daime com a inserção de novos elementos ao culto, tornando-o de caráter expansionista e eclético, como indica o próprio nome, inclusive sob aspectos musicais.

Este trabalho tampouco irá tratar dos rituais de associações ayahuasqueiras<sup>5</sup>. Sobre isso é válido esclarecer que, de acordo com o pesquisador Paulo Moreira, em comunicação pessoal, atualmente os trabalhos de Santo Daime estariam seguindo duas diferentes linhas da doutrina: a "ortodoxa", nos centros que seguem o trabalho desenvolvido pelo Mestre Irineu durante sua trajetória até sua morte, momento em que ele encerra sua criação da doutrina; e a "heterodoxa", nos centros que incorporaram outras influências a partir do legado do Mestre Irineu, agregando, além de novos hinos, outros variados elementos ao ritual. Se utilizados esses conceitos, este trabalho se refere à linha "ortodoxa" da doutrina.

Como base bibliográfica para esta pesquisa foram utilizados conceitos estruturais de autores clássicos da etnomusicologia como o de "comunicação musical" por John Blacking (1995) e Antony Seeger (1977), Allan P. Merriam (1964), da etnomusicologia brasileira José Lopes (2004) com o conceito de "cultura acústica", "teoria nativa" de Tiago Pinto (2001), Rafael Bastos (2004), assim como autores(as) e pesquisadores(as) que publicaram trabalhos especificamente sobre a doutrina, como Paulo Moreira e Edward MacRae com o livro "Eu venho de longe" uma biografia do Mestre Irineu (2011); Beatriz Labate e Gustavo Pacheco com o livro "Música Brasileira de Ayahuasca" (2009); alguns artigos sobre música nordestina, com destaque para "Os modos na música nordestina" de Vladimir Silva (2005), e "Terça neutra: um intervalo musical de possível origem árabe na música tradicional do nordeste brasileiro", da professora Ângela Lühning e Fabio Leão Figueiredo (2018); assim como algumas dissertações e teses sobre o tema música e religião, como a tese de doutorado de Laila Rosa "As juremeiras da nação Xambá (Olinda, PE): músicas, performances, representações de feminino e relações de gênero na jurema sagrada." (2009); a dissertação de Kellem Carla A. Ferro da Universidade Federal do Pará: "A música nos rituais de Cura do Santo Daime" (2012), que estuda a Igreja Céu da Mãe Divina ligada ao CEFLURIS, e que é possivelmente a primeira dissertação sobre

---

<sup>5</sup> Associações ayahuasqueiras irá representar aqui qualquer agrupamento livre de pessoas que fazem o uso ritualístico ou não da bebida ayahuasca

música no contexto daimista sob a luz da etnomusicologia; a tese de doutorado "Maria que me ensina a ser mulher: Religião e Gênero no Santo Daime" de Camila de Pieri Benedito (2019), da Universidade Federal de São Carlos, um estudo que aponta para as relações de gênero numa igreja da linha do CEFLURIS.

A dissertação da pesquisadora e musicista Kátia Benati Rabelo da Universidade Federal de Minas Gerais "Daime Música: identidades, transformações e eficácia na música da Doutrina do Daime" (2013), foi uma das minhas principais referências por também ser uma pesquisa dentro da linha Alto Santo. Kátia traz o conceito de "doutrina musical" e oferece valiosos relatos com alguns nativos e nativas da doutrina, além de uma investigação mais próxima das práticas musicais daimistas em Rio Branco.

A pesquisa de campo ocorre no Centro de Iluminação Cristã Luz Universal da Bahia- Lua Branca, o CICLU-Lua Branca, ou CICLU- Ba, e esta seção terá uma abordagem autoetnográfica. Este centro é o local onde frequentei os trabalhos de daime e onde pude investigar, juntamente com a irmandade local, os aspectos técnicos do canto e da música aplicados nessa prática de música sacra vocal, muitas vezes *a capella*, onde surgiram variados elementos a serem estudados e problematizados. Também relato alguns aspectos da experiência de campo em Rio Branco- AC, onde participei de alguns trabalhos de hinário em julho de 2018, quando também tive a oportunidade de conhecer pessoalmente a principal liderança da doutrina atualmente, a viúva do Mestre Irineu, D. Peregrina Gomes Serra.

Em 2014 tive o primeiro contato com os rituais da doutrina, que logo me fascinaram pelo fato de serem cantados: não há sermões ou pregações de nenhuma outra forma que não seja o canto coletivo e em uníssono dos hinos. Eles são cantados sob efeito da "santa bebida" durante um baile nos trabalhos chamados de "bailado" ou "hinário", onde os participantes dançam, cantam e tocam o maracá com acompanhamento ou não de instrumentos musicais diversos. Nos trabalhos chamados de "concentração" eles são cantados pelas mulheres de pé, sem bailado e *a capella*, ao final da sessão.

Esses rituais me encantaram pois reacenderam memórias musicais relacionadas às melodias da tradição católica popular do Nordeste, que desde a infância tive acesso ao acompanhar meus pais em rituais e festejos populares do interior. Além disso também me remeteram ao vasto repertório de música sacra "erudita" que realizo constantemente em minha profissão como cantora lírica, como as cantatas, oratórios, missas, paixões, etc. Essa identificação me despertou o interesse em conhecer e compreender um pouco mais profundamente essa cultura religiosa de tradição oral fundamentada no cântico de hinos que vem se perpetuando através de gerações, utilizando o canto como mensageiro dos ensinamentos desta

“escola” espiritual.

Sobre este aspecto da “comunicação musical” que sustenta uma transferência de costumes de geração para geração, contemplando assim a criação de uma tradição, Antony Seeger comenta não ser possível separar a observação do som do contexto socioeconômico-cultural. Ele diz:

[..] a música é uma forma específica de comunicação e que suas características não verbais fazem dela um veículo privilegiado para transmitir valores, não somente através dos sons, mas também dos movimentos dos intérpretes, do tempo, do local e das condições em que são executados. (SEEGER, 1980, p.84).

Para os daimistas nativos os hinos não são considerados “música”, já que este termo pode também representar o sentido profano associado à uma composição ou à invenção de uma canção (RABELO,2013). O hino é uma oração "recebida" da divindade, uma chave na mão<sup>6</sup> para acessar o mundo espiritual. Também recebidos por outros seguidores do Mestre naquela época, as situações para esta recepção podiam variar: mirações tomando daime, sonhos, intuições. Contudo existia um critério para que ele fosse reconhecido como verdadeiro hino, um “passar a limpo” que era feito pelo próprio Mestre Irineu e também por D. Percília Ribeiro, personalidade central na doutrina, a quem ele delegou o poder de considerar a qualidade do hino, corrigir ou negar a entrada dele na doutrina, inclusive os seus próprios, sobre o que ela mesma relatou: “já vinha corrigido, não tinha o que corrigir”.

Se por um lado o aspecto musical me chamou a atenção por me remeter a memórias da música sacra "popular", como as ladainhas e benditos do catolicismo, com traços marcantes da sonoridade nordestina, por outro lado também me soou como algo completamente novo, repleto de símbolos oriundos de outras tradições culturais por mim desconhecidas, como o vegetalismo e partes do esoterismo, que dentre outros conhecimentos, compõem a rica cosmogonia da tradição daimista. Não tardou muito para que eu desejasse me aproximar mais dos signos existentes naquele sistema musical e me sentir integrada à doutrina, cantar compreendendo os fundamentos, decifrar alguns "enigmas" presentes nos hinos, enfim, deixar de ser alguém "de fora" e passar a ser "de dentro”.

Passado algum tempo da minha chegada ao CICLU/Ba em 2014, fui me aproximando de Denize Portugal, dirigente do centro, zeladora dos hinos na irmandade e que se tornou minha principal interlocutora nesta pesquisa. Tendo ela, certa vez, me convidado para participar de

---

<sup>6</sup> Termo que aparece no hino do Mestre Irineu nº 119- Confia.

um ensaio de hinário, tive a surpresa de presenciar um notável desconforto da parte dela em cantar os hinos nas tonalidades que ali estavam apresentadas.

A maioria da irmandade presente era composta por homens, o que dificultava um diálogo em que ela, uma mulher não-musicista conseguisse ser compreendida no intuito de achar uma solução para que todos (as) pudessem cantar os hinos confortavelmente durante os trabalhos. A partir de então, iniciamos em conjunto um trabalho de adaptação das tonalidades dos hinos, onde minha presença enquanto mulher musicista, foi de essencial importância para fortalecermos as vozes femininas e a harmonização musical no salão.

## 1.2 O FEMININO SAGRADO

Considerando como mito de origem a "aparição mariana" da Virgem da Conceição ao Mestre Irineu, que lhe ordenou "replantar santas doutrinas", a egrégora feminina se faz parte fundante e torna presente a atmosfera do sagrado feminino na doutrina. Aqui é importante situar o conceito do sagrado feminino por pesquisadoras contemporâneas. Segundo Laila Rosa em seu trabalho com o feminino da jurema sagrada:

Feminino refere-se, portanto, a um campo semântico que abarca uma gama relativamente extensa de possibilidades em termos de identidades de gênero” (BIRMAN,1995, p. 96 apud ROSA,2009). Este não se restringe às mulheres, na mesma medida em que o masculino não se restringe aos homens. Contudo, enquanto representação o feminino atua de forma muito expressiva (...). (ROSA, 2009, p.6).

A participação das mulheres na compreensão e manifestação do sagrado tem ganhado espaço, como afirma Adriana Gabriela S. Teixeira:

[...] Então o feminino sagrado é antes de tudo um chamado a escuta de outra vibração de energias, de modos de comunicação, de escuta, percepção, de produção de sentido na vida, de sabedorias inscritas em cada uma de nós. Dentro da teologia tem ganhado expressão, quando do estudo de mulheres sobre a participação das mulheres na compreensão e manifestação do sagrado, principalmente da doutrina cristã, na qual as hierarquias e cargos de transmissão, posse e produção de conhecimentos sagrados são mais nítidas, estando em maior poder em mãos masculinas. Então o Feminino Sagrado é também esse espaço de mobilização dos símbolos femininos engessados por um arcabouço político, social, econômico e cultural, bem como de práticas e instituições religiosas que os limitam a signos e rituais mantenedores de status quo esvaziados de sentido transformador. Reavivar as dimensões deste sagrado, eis um ponto fundamental. (TEIXEIRA, 2016, p.86).

Essa doutrina musical tem como marco inicial o recebimento do hino 1- Lua Branca, em sua miração com Clara, um dos nomes com o qual ele identificava a Virgem. Nos hinos estão contidos os ensinamentos que Nossa Senhora da Conceição confiou ao Mestre como seu mensageiro para "replantar santas doutrinas" e que devem ser cantados para serem compreendidos e perpetuados.

Considerando a devoção à Virgem Maria nas práticas do catolicismo popular e analisando o universo feminino daimista em sua origem: mulheres imigrantes nordestinas, que por terem se ocupado principalmente das funções domésticas e familiares, foram responsáveis por conduzir seus saberes entre as gerações, repassando os acontecimentos, narrativas e também cânticos e memórias musicais através da oralidade. Dentre as práticas do catolicismo popular que se hibridizaram através do tempo e espaço, se firmando na doutrina daimista está o modo de cantar herdado dos cânticos católicos populares, como as ladainhas, os benditos e as incelências.

São muitas as lideranças femininas na doutrina e muito relevante seu papel de mantenedoras e zeladoras desta tradição. Podemos citar alguns principais nomes: D. Percília Ribeiro, Maria Damião e D. Adália Grangeiro; D. Peregrina Gomes (viúva do Mestre) e D. Lourdes Carioca ainda vivas. No segundo capítulo serão relatados mais detalhes sobre essas mulheres responsáveis pela continuidade da doutrina.

Uma das contribuições musicais mais relevantes para a doutrina veio de uma mulher, a matriarca da família Carioca, D. Lurdes, que foi contemporânea do Mestre Irineu e possui um belo hinário de 9 hinos. D. Lourdes é a responsável pela introdução de instrumentos musicais nos trabalhos de daime, que durante anos foram realizados apenas com o canto e o maracá. Através de um pedido seu ao Mestre Irineu, iniciou-se a tradição de acompanhamento musical nos trabalhos de Daime, o que pode ser considerado um marco histórico de grande relevância para a doutrina, que foi conquistado por uma mulher nordestina. (RABELO, 2013, p.183)

Também é de extrema relevância a história e o hinário de D. Maria Damião, cearense, a única mulher dentre os hinários "oficiais" da doutrina. Seu hinário é muito apreciado entre os daimistas e suas melodias são ricas em elementos nordestinos, onde em alguns momentos encontramos inclusive o intervalo da terça neutra, "intervalo tão característico da cultura nordestina, mas inexistente nas escalas musicais ocidentais, que possivelmente foi trazido ao Brasil pelos árabes, que já utilizam esta escala há mais de 1.000 anos". (FIGUEIREDO; LÜHNING, 2018).

Analisando musicalmente os hinos em seus variados aspectos: contornos melódicos (tonais e modais), suas formas, suas letras, sua estética e seu estilo de canto, etc., pude

identificar com o olhar científico de uma pesquisadora, algumas influências que certamente permearam a memória musical de Mestre Irineu e seus(as) companheiros(as), desde seu nascimento e durante sua trajetória de vida.

Um dos aspectos relevantes na observação dos hinos é sua proximidade com a musicalidade nordestina. A presença dos “modos nordestinos”, basicamente o modo mixolídio (sétima menor) e o lídio (quarta aumentada), chamam atenção como características presentes nos hinos do Mestre e nos de seus (suas) companheiros (as) que também migraram do Nordeste para a Amazônia do início do século XX.

### 1.3 CONHEÇENDO AS MEMÓRIAS MUSICAIS

No capítulo três, busquei identificar as influências que compõem a “cultura acústica” destes imigrantes. Considerando como os elementos sonoros mais disponíveis aqueles ambientados nos cânticos e manifestações musicais locais, como as ladainhas e benditos da igreja católica, as cantigas de reisados, bailes e festas do catolicismo popular e de matriz africana, os cancioneiros regionais, os repentes, os aboios dos vaqueiros, entre outras expressões sonoras locais que incorporaram o inconsciente musical daqueles futuros daimistas.

Além disto, embora a rádio só venha a se estabelecer no Brasil na década de 1920, existia na virada do séc. XIX para o Séc. XX, uma conexão cultural entre Amazônia e Caribe estabelecida pelas atividades comerciais do ciclo da borracha (FARIAS,2011) que indicou um fluxo de música e dança afro-latino-caribenha de raízes negras como o *Merengue* e o *Calypso*, que se mantiveram presente desde esta época no Pará, em todo o norte do Brasil e região Amazônica.

Muitas companhias de navegação internacionais que cruzavam oceanos transportando mercadorias encontravam no porto de Belém do Pará um caminho destas rotas transatlânticas, criando um fluxo de intercâmbio cultural através da música com o trânsito de discos de vinil, que trazia ritmos como o que possivelmente influenciou a musicalidade daimista. Sobre este trânsito cultural entre o Caribe e o norte do Brasil, Bernardo Farias afirma que:

O Caribe, que, em rigor se estende, desde o Norte até o Sul dos Estados Unidos e pelo Sul até o Brasil. Não pense que é um delírio expansionista. Não: é que **o Caribe não é somente uma área geográfica, como crêem os geógrafos, e sim uma área cultural muito homogênea** [...] nessa encruzilhada do mundo, se forjou um sentido de liberdade sem fim, uma realidade sem deus nem lei, onde cada um sentiu que era possível fazer o que queria sem limites de classe nenhuma... (GARCÍA MARQUEZ, 1999, p. 154-155 apud FARIAS, 2011, p.227. Grifos meus).

A partir destes fatos e das relações musicais por mim vivenciadas e experimentadas nos trabalhos de daime, realizei uma pesquisa bibliográfica voltada a identificar as primeiras expressões musicais, particularmente vocais, que aconteceram no Brasil, especificamente no Nordeste. Os padres Jesuítas que vieram para suas missões de catecismo dos indígenas no séc. XVI trouxeram consigo, além de outras influências, o canto gregoriano. "Traduzindo estes cantos e hinos católicos para a língua nativa tupi, eles ensinaram principalmente para as crianças indígenas. Deste cruzamento de cânticos teríamos o surgimento do que conhecemos como as ladainhas e benditos católicos" (ALMEIDA, 1942, p.190), que são influências na estética dos hinos daimistas.

Nesse cenário de intercâmbios musicais do Brasil do Séc.XVI, existia, além dos portugueses catequistas e indígenas, a presença de espanhóis e de portugueses *gentios*, habitantes comuns da península ibérica que vieram no movimento migratório de exploração das américas e consigo trouxeram hábitos culturais e musicais distintos do contexto cultural e musical da religiosidade cristã.

Através desta população ibérica que carregava consigo tradições herdadas da colonização muçulmana que ocupou e dominou a península ibérica durante longo período, aproximadamente entre os séculos VIII e XV, teríamos herdado uma parte da musicalidade árabe<sup>7</sup> em nossa expressão nordestina, "dentre outros aspectos, o começo do canto sagrado cristão com a expansão de algumas tendências oriundas do canto mozárabe e bizantino." (SILVA, 2005)

Continuando o estudo da trajetória musical de Irineu, seguimos para a análise dos primeiros cânticos com os quais ele teve contato já em território amazônico, os *ícaros*,<sup>8</sup> cânticos

---

<sup>7</sup> No processo de colonização brasileira havia também a presença de árabes africanos. Chamados de "malês", palavra oriunda de *imalê*, expressão que no idioma Iorubá significa muçulmano, essa população escravizada se organizou em uma insurreição contra a escravidão chamada "Revolta dos Malês", acontecida em Salvador em 1835. (SILVA,2020). Nesse contexto de escravidão, revoltas, quilombos e fugas, pode-se levantar a hipótese de que uma parte dos Malês pode ter chegado ao Maranhão e, quem sabe, também ter exercido influência na "cultura acústica" do Mestre Irineu.

<sup>8</sup>A palavra *ícaro* seria a corruptela do verbo quéchua *ikaray*, que significa soprar fumaça para curar. Isso remete à prática vegetalista de soprar fumaça de tabaco sobre seus clientes ou sobre a *ayahuasca* a ser oferecida aos enfermos. (LUNA, 1986 apud MOREIRA e MACRAE, 2011, p.139)

da tradição vegetalista<sup>9</sup>, que seriam novos elementos musicais permeando sua sensibilidade musical, quando ele começa a “receber” os seus primeiros chamados, que são melodias cantadas ou assobiadas em solo, com ou sem letra, com objetivo de invocar seres espirituais para resolver alguma questão urgente ou curar alguma doença entre os presentes (uma adaptação mais urbana para o conceito de *ícaros*).

Não há como afirmar com exatidão quando o Mestre Irineu passou dos chamados para trabalhar com os hinos, embora os vários relatos que existem apontam para o recebimento do seu primeiro hino, a *valsa* Lua Branca, por volta de 1917, através da sua miração (visão) de Nossa Senhora da Conceição. O caráter rítmico e estilístico deste hino nos remonta à influência das danças e ritmos europeus que teriam chegado ao Brasil entre meados e final do séc. XIX. As principais delas: a *quadrilha*, a *polca*, a *valsa*, a *redowa*, a *schottisch* e a *mazurca*, que foram introduzidas quando o panorama musical brasileiro sofreu grandes modificações, impulsionadas não exatamente pelos novos rumos que adquiria a monarquia no Brasil, mas pelo próprio avanço do processo de urbanização e de internacionalização da cultura das elites brasileiras do período. (CASTAGNA, 2013, p. 3).

Os conceitos dos andamentos presentes no Daime: a valsa, a marcha, a valsa-marceada e a mazurca, assim como o próprio termo "hino", embora sejam termos musicais do “mundo profano”, foram readaptados ao ambiente musical sagrado daimista, apontando para um modo de pensar a música como forma “performativa-expressiva”, que pode ser gerada por uma variedade de processos, alguns deles “não musicais” (BLACKING, 1974, p.4). Entre os daimistas esses termos sugerem, além da métrica em si, o estilo interpretativo do hino e como ele deve ser executado; a forma do canto, os movimentos do baile e as batidas do maracá, relacionando um fator em comum de cognição coletiva da “comunicação musical”.

Outros gêneros de hinos também influenciaram a musicalidade do Mestre Irineu. No início de seus trabalhos com daime, ainda na cidade de Brasileia (interior do Acre) em 1920, ele fundou, juntamente com os irmãos Costa, o Centro de Regeneração e Fé (CRF), possivelmente inspirado pela “Revista do Pensamento” circulada através do Círculo Esotérico

---

<sup>9</sup> O uso da bebida *ayahuasca*, quando disseminado entre comunidades ribeirinhas e urbanas na região do Alto Amazonas, absorveram de forma fragmentada as práticas dos rituais indígenas, reinterpretando e sistematizando novas matrizes, inserindo o uso dentro da cultura religiosa e curandeira local. Este uso não indígena da bebida fora do Brasil é verificado exclusivamente por tradições xamanísticas denominadas como “Vegetalismo” boliviano, peruano e colombiano, classificadas também como uso mestiço. Os relatos da história da Amazônia ocidental constata a existência desses curandeiros, conhecidos como “ mestres vegetalistas” ou “chefes da ayahuasca”, desde meados do Séc.XIX, (LUNA,1986 apud MOREIRA e MACRAE, 2011) vistos na época como *brujos* (bruxos) ou *hechiceros* (feiticeiros), geralmente vinculados a características ambíguas, aptos a curar, como a efetuar feitiços maléficos. Eram vistos como mediadores entre a divindade e o cliente. (MOREIRA e MACRAE, 2011, p.89).

da Comunhão do Pensamento (CECP), uma instituição para estudos de conhecimentos esotéricos da qual Mestre Irineu fez parte durante alguns anos. As reuniões do CRF começavam com a entoação dos hinos espiritualistas, os chamados “hinos esotéricos”.

Sabe-se que Mestre Irineu também herdou do âmbito militar alguns componentes que passaram a dialogar com elementos da sua espiritualidade. O termo “hino” também pode ter sido herança dos hinos cívicos e militares trazidos do exército, do qual Mestre Irineu fez parte em dois momentos distintos da sua vida. Os elementos herdados do ambiente militar também foram utilizados por ele para garantir o sentido de “ordem” entre a comunidade local, necessário para desviar o seu trabalho dos ataques preconceituosos que sofria pelas crenças religiosas cristãs predominantes na época. Nesse período "existia uma legislação oficial em curso, pré-abolicionista (de 1890) que servia como mecanismo institucional de estigmatização e perseguição das comunidades negras e indígenas brasileiras e que criminalizava o que se considera “feitiçaria”: a prática ilegal da medicina, a magia, e proibia o uso de “substâncias venenosas” (MACRAE, 1992, p.65)

Um evento marcante para as percepções auditivas da comunidade na época, foi o início da transmissão de emissora de Rádio no Acre, a partir da década de 1940. A valsa, com sua “atmosfera” mais suave, além de ter exercido uma predileção entre compositores da “Era de Ouro” da rádio entre 1930 e 1950 (como Sylvio Caldas, Francisco Alves, Lamartine Babo, Pixinguinha, dentre outros) também é bastante apreciada entre os daimistas. Os hinos em valsa geralmente comunicam mais ternura e delicadeza do que os hinos em marcha, por exemplo.

Dentre alguns festejos do catolicismo popular e da religiosidade afro-indígena amplamente difundidos no Maranhão e que muitos autores (LABATE; ARAÚJO, 2002; RABELO, 2013; GOULART, 1996) consideram ter exercido forte influência sobre o trabalho do Mestre Irineu estão: a Festa do Divino Espírito Santo, o Baile de São Gonçalo, o Bumba-meu-Boi e o Tambor de Mina.

Especialmente no Baile de São Gonçalo encontramos diversas semelhanças com a doutrina do Daime, por exemplo na farda: homens e mulheres apresentam-se com roupas brancas, as mulheres de coroas e fitas coloridas nos ombros; os nomes de alguns rituais: bailado e dia de festejo e alguns andamentos musicais como a valsa e a marcha.

Mestre Irineu quando jovem também teve acesso à manifestação popular do Tambor de Mina, ou Tambor de Crioula, que em sua origem e em sua essência é um culto a entidades espirituais africanas (voduns e orixás), que baixam na cabeça de seus filhos, nos ‘toques’ (rituais públicos, com tambor), realizados em sua homenagem, nos dias de festa dos santos católicos com os quais são associados nos terreiros (FERRETTI, 1993, p.61).

Considerando todos estes fatores como referenciais sonoros, musicais e culturais que criaram uma crescente ambientação na comunicação musical e afetiva entre o Mestre Irineu e seus(as) companheiros(as), o recebimento de hinos ganhou impulso entre seus seguidores, instituiu sociedade, reuniu cada vez mais adeptos para esta prática musical religiosa, cumprindo a instrução da Virgem da Conceição de “replantar santas doutrinas”, ao mesmo tempo que deu origem a um novo estilo de canto sacro brasileiro.

No contexto da comunidade daimista a obra do Mestre Irineu se perpetua através de gerações, constituindo para os seus seguidores uma grande escola espiritual que através das instruções divinas também nos possibilita um "estudo fino"<sup>10</sup> do canto e da música.

---

<sup>10</sup>O termo "estudo fino" aparece no Hino 102 do Mestre Irineu- Sou filho desta verdade, resume a ideia de aprofundamento e refinamento de percepções em um determinado assunto ou conhecimento humano.

## 2 OBSERVAÇÃO PARTICIPANTE: MEU CANTAR DE AMOR

*"O saber de todo mundo é o  
saber universal. Aqui tem muita  
ciência que é preciso se estudar."  
R.I.Serra<sup>11</sup>*

### 2.1 MINHA CHEGADA À DOUTRINA

Para iniciar a narrativa sobre os aspectos locais do CICLU/Ba como observadora participante, devo antes comentar brevemente sobre minha trajetória profissional como musicista. Sou natural de Salvador, nasci em ambiente musical, meu pai é violoncelista, cantor e compositor, natural de Juazeiro da Bahia e grande entusiasta da cultura nordestina. Em sua companhia circulava tanto no ambiente da música "popular": festivais e shows de artistas brasileiros; eventos musicais da igreja católica como novenas, trezenas, procissões; festa de vaqueiros, reisados, etc., como também vivi bastante o ambiente da música erudita de concerto com as orquestras sinfônicas e música de câmara. Comecei com ele os estudos na música, iniciando ao violino, piano e clarinete e me decidindo pelo estudo do canto lírico aos 15 anos, tendo concluído o bacharelado em Canto na UFBA em 2013. Entre as aulas de canto tutoriais, corais e grupos vocais de variados gêneros, minha formação, assim como grande parte dos cantores líricos, carrega uma grande influência do repertório de música sacra ocidental<sup>12</sup>: cantatas, oratórios, missas, paixões, motetos, *magnificats*, etc. Uma parte desse vasto repertório é dedicado à música vocal *a capella*<sup>13</sup>, estilo que aprecio bastante pela valorização do instrumento vocal, tanto nas nuances da polifonia<sup>14</sup> como no canto solo.

Com esta experiência musical como base da minha vida profissional e pessoal, cheguei ao primeiro trabalho de Daime em 6 de julho de 2014. Um amigo próximo já frequentava os trabalhos e através dele me senti estimulada a conhecer este ritual conhecido pelo uso da bebida psicoativa enteógena. Fui, de fato, buscando uma experiência espiritual. Para minha grande surpresa, além da indescritível e bela experiência transcendental da cerimônia, me deparei também com mais uma experiência de música vocal sacra *a capella*. No momento em que

---

<sup>11</sup> Trecho do Hino 102- Sou filho desta verdade.

<sup>12</sup> Citei aqui algumas formas de composição vocal utilizadas no ambiente sacro cristão (católico e protestante), que trazem diferentes argumentos em seus textos, mas sem sair da temática cristã.

<sup>13</sup> Canto sem acompanhamento instrumental.

<sup>14</sup> Técnica de composição musical que utiliza melodias independentes dentro da mesma tonalidade.

cheguei ao salão e encontrei as pessoas concentradas, sentadas em cadeiras dispostas em fileiras com estantes de partitura à frente, que sustentavam os cadernos de hinários, pensei admirada: "Meu Deus, será que vim parar num outro ensaio de coro sem saber?"

Aquela experiência<sup>15</sup> teve um impacto forte na minha vida pessoal e profissional, pois sabia que estava diante de uma valiosa obra de música sacra, ao mesmo tempo que ao tomar o daime e participar daquele ritual transformou diversos aspectos da minha conduta de vida. A partir de então nasceu em mim o interesse em conhecer mais sobre aquele fazer musical que, por um lado, me soava muito familiar, tanto no aspecto musical e sonoro quanto na plasticidade de seu formato espacial; mas que por outro lado me apresentava um ambiente musical e um universo cultural completamente novo, que embora trouxesse elementos por mim já conhecidos da tradição cristã, também estava repleto de símbolos oriundos de outras tradições culturais por mim desconhecidas, como o vegetalismo e partes do esoterismo, que dentre outros conhecimentos, compõem a rica cosmogonia da tradição daimista<sup>16</sup>.

Não tardou muito para que eu desejasse me aproximar mais dos signos existentes naquele sistema musical e me sentir integrada à doutrina, cantar compreendendo os fundamentos, decifrar alguns "enigmas" presentes nos hinos, enfim, deixar de ser alguém "de fora" e passar a ser "de dentro".

Como comunicação pública, os sistemas musicais são mais esotéricos e culturalmente específicos do que qualquer linguagem verbal. Eles não podem ser traduzidos e tornados publicamente acessíveis e inteligíveis para os estrangeiros, assim como se pode falar em línguas estrangeiras em conferências ou reuniões políticas e ser entendido por todos os presentes com o auxílio de bons intérpretes. (BLACKING, 1995, p. 214).

No início da minha jornada na doutrina, evitava participar dos trabalhos de bailado. Esse esforço do canto, da dança e da batida do maracá me cansava muito no início e, muitas vezes quando participei destes trabalhos, cheguei a sair do salão para ficar deitada esperando o hinário terminar. A primeira vez que consegui bailar um hinário inteiro foi depois de mais de um ano após minha chegada, dia de Nossa Senhora da Conceição em dezembro de 2015. Lembro que foi a primeira vez que mirei bastante, "mergulhei" em cada hino, cada passo do baile e cada batida do maracá, tendo esta, tornado-se uma experiência inesquecível, que dentre outros motivos me levou a decidir pelo fardamento em 2016.

---

<sup>15</sup>No trabalho de 6 de julho, data da sua passagem para o plano espiritual, o hinário do Mestre é todo cantado sentado e *a capella*.

<sup>16</sup>Falaremos mais sobre os elementos musicais que originaram a doutrina na sessão 4 deste trabalho.

Sobre o fardamento no CICLU/Ba é válido saber da importância dada a ele, principalmente à confecção da farda feminina, que é encomendada a uma costureira específica, que concorda em costurar as peças sob efeito do daime. Elas geralmente são evangélicas, mas aceitam o desafio e, segundo Denize Portugal, parecem apreciar bastante a experiência. A coroa e a "flor" da lapela são encomendadas e feitas em Rio Branco, no modelo Alto Santo (arredondada); a estrela de prata é confeccionada pela própria Denize, que dentre seus dons possui o talento para ourives. A gravata borboleta da farda azul e os maracás também são confeccionados por ela. O meu maracá fizemos juntas, onde aprendi o passo-a-passo de como fazê-lo.

As datas para fardamento na linha do Alto Santo são duas: noite de São João e noite de Natal, não havendo nenhuma solenidade específica para isto. Apenas se realiza o baile com o novo ou a nova membra em seu posto no salão, naturalmente. Antes disso existe o que se chama de "estágio", onde o (a) daimista utiliza a farda azul para iniciar-se na doutrina, frequentando os trabalhos até que se sinta integrado (a) e preparado (a) para ser um fardado (a) e então decida vestir a farda branca numa das datas acima citadas. Neste período também são estudados e aprendidos os hinários, devendo o (a) "estagiário (a)" adquirir seu caderno de hinários e seu maracá.

Eventualmente, Denize Portugal realiza juntamente com a irmandade a produção de bandeirolas para decorar o salão, inspirada no salão da sede de D. Peregrina. As bandeirolas têm um corte de modelo específico e é estudado um "gabarito" de encaixes para que se forme algum símbolo da doutrina. São necessários vários dias de trabalho em equipe, em uma delicada montagem no teto, para que elas fiquem da forma desejada. As bandeirolas produzem um efeito sensorial muito agradável durante os trabalhos, com seu balanço junto ao vento. Na ocasião, em 2017, fizemos a montagem do "Cruzeiro"<sup>17</sup> em azul marinho (cor de Nossa Senhora da Conceição) para celebrar os festejos de final de ano.

## 2.2 AJUSTANDO AS TONALIDADES

Passado algum tempo da minha chegada ao CICLU/Ba em 2014, frequentando pontualmente alguns trabalhos de concentração, fui me aproximando de Denize Portugal,

---

<sup>17</sup> Não sabemos como Mestre Irineu veio a adotar a cruz de Caravaca nos rituais do Daime. Talvez a tenha conhecido nos primórdios de sua iniciação com *ayahuasca* nas sessões dos vegetalistas mestiços na fronteira do Brasil com o Peru. Outra possibilidade é que ele a tenha conhecido através do livro *A Cruz de Caravaca – Tesouro de Orações*, considerando-o um bom símbolo para seu culto ayahuasqueiro esotérico. (MOREIRA; MACRAE, 2011, p. 181).

dirigente do centro, zeladora dos hinos na irmandade e que se tornou minha principal interlocutora nesta pesquisa. Tendo ela, certa vez, me convidado para participar de um ensaio de hinário, tive a surpresa de presenciar um notável desconforto da parte dela em cantar os hinos nas tonalidades que ali estavam apresentadas.

Havia um caderno com transcrições dos hinos feitas por um antigo frequentador que tocava violino e que teria transcrito as melodias para a tessitura deste instrumento, tornando as melodias bastante agudas para serem executadas vocalmente. Essas tonalidades desconfortáveis eram motivo para que Denize, que não detinha muitos conhecimentos musicais, questionasse a irmandade presente (a maioria homens) a causa do frequente desconforto ao se cantar os hinos. De uma forma geral, era ela quem questionava esta situação, embora percebesse que, de certo modo, todos sentiam o mesmo desconforto para cantar. Essa questão das tonalidades representava o que eu chamaria de um "obstáculo" para o bom desenvolvimento dos trabalhos, segundo relatos<sup>18</sup> da própria Denize:

*Porque o que eu falava, passei 20 anos falando dentro do salão: "Minha voz não era nem ouvida nos meus questionamentos. Ninguém queria ouvir o que eu dizia. Eu dizia: "Eu não consigo cantar!". "Aprenda! Se vire... cante! O Mestre Irineu abriu a boca e cantou, abra sua boca e cante". Eram as coisas que me relatavam. Diziam pra mim loucuras: "Aprenda...Se ache!" Muitos hinos eu via que não tava bom pra eles. Tinha hinos que eu via eles se esgoelando. Só que quando eles se esgoelavam eu dizia: "Olha aí ó, nem você tá cantando! Vumbora arrumar pra que todo mundo cante?" "Ah.. você canta como você quiser nós vamos arrumar pra gente."*

*Chegou um músico aqui, homem também, violonista, sentou com eles e arrumou os tons. Pra eles. E eu continuei totalmente desconfortável. Aí isso anos...chega outro, vamo melhorar? Vamo! Mas pra eles. Chegou fulano, beltrano...todos homens. Todos iam ajeitando os tons para eles e os instrumentos deles. Só não era para eu cantar."*

*Aí, 20 anos depois, apareceu uma menina da música, que eu pensei: "ela vai me ouvir e vai traduzir para os homens na linguagem musical o que eu quero falar. Porque o que eu tô falando há 20 anos, ninguém ouvia o que eu estava dizendo! A primeira coisa foi essa. Aí teve logo o primeiro ensaio, quando teve o primeiro ensaio você ficou meio tímida, ficou calada. Aí eu peguei e disse assim: Você consegue cantar isso? Aí você disse assim: "Eu canto, mas vou*

---

<sup>18</sup> Ao longo da pesquisa irei citar as falas das(os) interlocutoras(es) em "itálico" e sem recuo de parágrafo, seguindo uma metodologia de história oral já adotada por autoras da etnomusicologia como Laurisabel Silva (2014), que por sua vez, segue a historiadora feminista negra Claudia Pons Cardoso, em sua tese "Outras falas" (2012). É uma escolha metodológica dentro de uma perspectiva feminista da história oral que essas autoras trazem, onde as falas das interlocutoras dialogam com seu próprio texto.

*ter que me esforçar muito pra cantar." Aí eu disse, vamo lá! Vamo ver um tom confortável... o que é um tom confortável pra você é confortável pra mim... bota aí!*

*Aí você veio de lá e baixou quatro tons em um hino... foi neguinho pulando, foi neguinho correndo, fumaçando, esperneando... aí depois de muita reclamação executou o hino naquele tom que foi sugerido por você. Quando o tom sugerido foi executado... ficou lindo! Chega eu fiquei emocionada. Quando terminou o hino eu falei: tá vendo, gente? Todo mundo cantou! Inclusive eu. Sem me desesperar. Todo mundo cantou. Mas (antes) eu via eles se esgoelando, se acabando. Eles se justificavam mas tinha alguma coisa errada... Eu acho que qualquer coisa na vida não é no sofrimento. Imagine 132 hinos... durante 20 anos. Vc acha que era pouco sofrido pra mim? Ficava rouca... Passava duas semanas sem falar. Rouca.*

*Aí, com a insatisfação de todos os músicos, com toda a resistência, com tudo, foram mudados os tons. O primeiro hinário foi Maria Damião.*

*Agora já passou a fase do desespero, e eu até já me achei (mesmo) sem o conhecimento musical. Hoje eu sinto, hoje já dá pra sentir, perceber no corpo quando tá muito grave, quando tá muito agudo. Me permitiu esse espaço de puxar um hino (mesmo a capella) em um tom confortável pra mim.*

Daí então começamos um delicado trabalho de ajuste das tonalidades dos hinários, testando vários tons em cada hino, compreendendo na prática os ensinamentos por trás daquelas melodias por vezes tão elaboradas, e outras tão simples, de maneira que aos poucos, fui conhecendo as personalidades musicais de cada "dono" de hinário e também identificando peculiaridades do estilo, que me despertaram o interesse em conhecer mais sobre os elementos sonoros que compõem o gênero daimista em seu conjunto da obra.

Um hinário que me demandou um trabalho especial foi o de João Pereira. Com melodias que muitas vezes se iniciam no "quinto grau" da tonalidade, ou seja, na dominante<sup>19</sup>, passeiam por outros graus da escala e só "descansam" sobre a tônica ao final do hino, muitas vezes foi difícil descobrir a tonalidade em que se desenhava a melodia. Como eu havia assumido a "afinação" de cada hino durante os trabalhos<sup>20</sup>, muitas vezes quando eu tocava o acorde da tônica, o puxador não identificava esse acorde como a base para iniciar a melodia (puxar o hino) por não ser o acorde "fundamental", ocorrendo muitas vezes imprecisões nas melodias, um desalinhamento sonoro que, às vezes, levava à interrupção do hino para recomença-lo

---

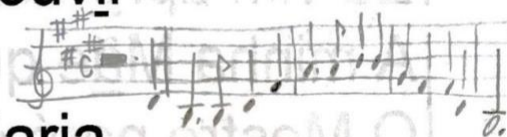
<sup>19</sup> "Dominante" é a função sonora exercida pela nota posicionada no quinto grau da escala de sete notas da música tonal, quando relacionada com a "fundamental" que é o primeiro grau da escala. É a "fundamental" que estabelece o "tom" da música.

<sup>20</sup> Falarei mais detalhadamente sobre isso no próximo item 2.2.1 - Extensões Vocais

novamente. Isso me levou a escrever no meu hinário o início da melodia de cada hino num canto ao lado da letra para que nesses casos pudesse solfejar (mesmo de boca fechada) a melodia na tonalidade certa para que pudéssemos seguir o baile confortavelmente. Aqui um exemplo dessas transcrições que fiz em cada hino de João Pereira.

Figura 1- Transcrição melódica no hinário de João Pereira

E <sup>→ Começa no 7º grau</sup> **23 - O MESTRE MANDA QUE EU DIGA**  
 (7<sup>a</sup> m) →

O Mestre manda que eu diga  
 Para os meus irmãos ouvir  
 Amar a Deus no ceu   
 E a Sempre Virgem Maria

O Mestre que me ensina  
 Para eu ser um irmão seu  
 Ser fiel e humanitário  
 E ter amor ao Senhor Deus

O Mestre que me ensina  
 Para eu ser um seu irmão  
 Ter firmeza e ser amável  
 E ter amor a Virgem Mãe.

AISHÁ RORIZ.

Fonte: Aishá Roriz

Aqui cabe acrescentar outros detalhes interessantes sobre João Pereira. Nascido em 1902, natural do Ceará, foi um dos primeiros companheiros do Mestre Irineu. De acordo com o relato de D. Percília (MOREIRA;MACRAE,2011,p.166), embora ele tenha recebido a patente de General, conhecido como o "General do Conforto", por socorrer os irmãos "quando os participantes do bailado passassem dificuldades sob os efeitos da bebida.", seu hinário teve mais de doze hinos reprovados para a linha hinária. Conta-se que por ele ter morrido sem indicar a pessoa que seria a zeladora oficial do seu hinário e como D. Percília também não conseguiu se lembrar do seu último hino, este ficou de fora do seu hinário de quarenta e quatro hinos (perdeu-se o hino de n. 45).

Neste hinário temos o hino n. 41 - *Seis de Janeiro*, que é o segundo hino mais longo<sup>21</sup> da doutrina. Segundo relato pessoal de Paulo Moreira, ele o teria recebido após ter alcançado, em uma miração no trabalho de Santos Reis (seis de janeiro, não se sabe ao certo o ano), o livramento de um acidente de navio. Conta-se que ele estava de malas prontas para fazer uma viagem ao Rio de Janeiro, em um navio que partiria de Belém-Pa, para onde ele seguiria viagem logo após concluir este trabalho<sup>22</sup>. Tendo visto em sua miração o acidente com o navio em que partiria rumo ao Rio de Janeiro, decidiu não comparecer à viagem, tendo depois se confirmado o tal acidente. Vejamos a letra do hino:

#### Hino 41 - Seis de Janeiro (João Pereira)

No dia Seis de Janeiro  
Dia dos Santos Reis  
Vou fazer minha viagem  
Para o Rio de Janeiro

As águas todas corriam  
**O navio se despedia**  
O povo todo chorava  
Eu sorria de Alegria

Era um dia sombrio  
De muita ventilação  
Vou sair das águas escuras  
Vou entrar nas águas brancas

<sup>21</sup> O hino mais longo é o hino n. 2 de Antônio Gomes, *Preleição*, com 20 estrofes.

<sup>22</sup> Este trabalho de Santos Reis, na noite do dia cinco para o dia seis do mês de janeiro, é uma data importante do calendário daimista, onde todos os fardados devem estar presentes para que, ao final do hinário, participe do ritual de "entrega dos trabalhos", considerado o Ano Novo do Daime.

Entrei nas águas brancas  
 Vi primor e maravilha  
 Meu coração se abriu  
 De alegre ele sorria

Quando eu cheguei no cais  
 Fui bem recebido  
 Por diversas pessoas  
 Consideravam-me amigo

Firmei o meu pensamento  
 Com grande acompanhamento  
 Encontrei uma banda de música  
 Fazendo as suas referências

Quando eu cheguei no palácio  
 Fiz minha obrigação  
**Avistei uma Excelência**  
**Um Excelentíssimo ancião**

Fiz minha continência  
 Prestou-me bem atenção  
**Pedi-lhe a Santa Luz**  
**De vós o Santo Perdão**

Agora que chegaste  
 Trataste da obrigação  
**Estás na Santa Luz**  
 De mim tem o Santo Perdão

Firmei o meu pensamento  
 Com a mesma direção  
 Botei os olhos enxerguei  
 A Virgem da Conceição

**Implorei a minha mãe**  
 Prestou-me bem atenção  
 Pedi-lhe o Santo Perdão  
 Vossa Divina Benção

Firmeza no coração  
 De mim tem o Santo Perdão  
 Te afirma com o vosso Pai  
 Que terás a vossa benção

Firmei o meu pensamento  
 Olhei para o firmamento  
**Botei os olhos enxerguei**  
**Nosso Pai Onipotente**

Firmei o meu pensamento  
 Com amor no coração  
 Meu Deus como se paga  
 Tanto amor com ingratidão

Chorei de arrependido  
 As lágrimas caíram no chão  
 Com Jesus Cristo ao meu lado  
 E a Virgem Puríssima Mãe

**A Jesus pedi conforto**  
 E a Puríssima vossa guia  
 Ao Divino Pai Eterno  
 Para eu ser um vosso filho

Te humilha ao teu irmão  
 Te aconselha com Vossa Mãe  
 Reconhece o Vosso Pai  
 Que tem a vossa bênção

O hino é muito interessante, pois conta com detalhes e louvações a história sobre livramento recebido do divino. Destaquei em negrito algumas expressões e palavras que simbolizam sua fé e seu agradecimento às divindades por ter lhe "poupado" a participação em tal acidente. Uma das primeiras vezes em que cantei esse hino me senti num "apuro", sentimento de falta de ar, um balanceio meio turvo, como se estivesse me afogando, sendo levada pela sensação "interminável" de cantar esse hino maravilhoso em valsa, que possui 17 estrofes.

### 2.2.1 EXTENSÕES VOCAIS

Sabe-se que no início<sup>23</sup> Mestre Irineu realizava seus trabalhos vocalizando seus chamados e posteriormente, os hinos, sem acompanhamento instrumental. Após um longo período, esta prática foi ressignificada com a entrada de instrumentos, em 1959, a pedido de D. Lourdes Carioca, como será relatado mais adiante, na sessão 3 deste trabalho. Portanto, a voz do Mestre Irineu teria sido desde o início até este momento, a guia de referência para o canto no salão, o que mudou com a chegada dos instrumentos. Segundo comunicação pessoal citada em (RABELO,2013, p.185), os "músicos" não tinham diapasão, mantinham as cordas mais tensionadas, conseqüentemente subindo a altura, ficando todos acima da afinação universal. "A gente punha o que a corda dava". Tal afinação dos violões "jogavam" as vozes para tons mais agudos."

---

<sup>23</sup> Sobre o início dos trabalhos de hinário do Mestre Irineu, os chamados, mudanças e adaptações feitas por ele, ver sessão 4 deste trabalho.

Assim no CICLU/Ba como em alguns outros<sup>24</sup> centros do Alto Santo, é o homem quem puxa os hinos no salão. Nesse relato de Denize sobre os hinários no Alto Santo em Rio Branco, podemos ver que, embora os homens iniciem o canto, quem "segura" os hinos são as mulheres.

*O homem é quem puxa o hinário, mas quem sustenta são as mulheres. Tanto que tem uma hora que você só ouve mulher. Na verdade o puxador tá mais de "pró-forma" do que na realidade.*

*Na verdade quem segura o canto lá são as cantoras. Se o homem puxar o hino num tom que fique ruim pra elas, elas vão modulando e os instrumentistas vão acompanhando.*

Contudo é importante reconhecer a presença de mulheres exercendo o papel de puxadoras. Neste relato, Kátia Rabelo define que o termo puxante é usado tanto para homens quanto para mulheres:

Aquela pessoa que inicia o canto, cantando a primeira estrofe de cada hino da sequência, "puxando" o conjunto das vozes no salão. Tanto homens quanto mulheres ocupam estas funções, em alguns lugares e situações, as escolhas são determinadas pelos hinários que alguns cantores mais conhecem. (RABELO, 2013, p.13).

De toda forma, na prática dos ajustes de tons para os hinários do CICLU-Ba, também foi contemplada a região vocal dos homens, embora tenha objetivado principalmente o conforto das mulheres. As alterações tiveram em média quatro tons abaixo de diferença para as últimas cifras/partituras existentes, mas isso não significa que todos os hinos tenham ficado na tonalidade "ideal" para todas e todos, uma vez que cada pessoa tem sua própria região "mais fácil" para cantar. Escolher uma tonalidade para que todas (os) cantem em uníssono não é uma tarefa fácil, mas que foi desempenhada por todas(os), ficando sempre de comum acordo entre homens e mulheres a decisão final para o tom de cada hino.

Na minha observação participante no hinário do Mestre quando estive em Rio Branco, constatei que as tonalidades variam em relação ao CICLU-Ba, mas não tanto. Uma média geral de dois tons de variação, sendo que, obviamente, os hinos de melodias mais extensas variam menos. Por exemplo: Hino 29- Sol, Lua Estrela; Hino 30- Devo Amar e Hino 1- Lua Branca, todos cantados em Ré maior na sede em Rio Branco, são cantados em Si maior no CICLU-Ba, dois tons e meio abaixo. Já o Hino 103- Todos Querem, que na sede foi cantado em Mi menor, no CICLU-Ba executamos em Ré menor. Como neste hino há uma extensão melódica de uma

---

<sup>24</sup> Eu visitei dois centros no Alto Santo: Centro Rainha da Floresta, com D. Alícia e a sede com D. Peregrina, ambas têm homens como puxadores.

15a (décima quinta, quase duas oitavas), fica quase impossível variar muito sua tonalidade, pois facilmente se "esbarra" nos extremos de grave ou agudo.

Encontramos muitos hinos com grandes extensões melódicas: 11a até 15a, como citado acima. Muitas vezes fui perguntada se não daria para "melhorar" esse tipo de hino, que possui uma extensão de grande amplitude. Eles demandam grande controle físico, concentração na afinação e na respiração, enfim, um laborioso trabalho vocal que se origina exatamente no desenho da sua melodia e que não pode ser alterada pela modulação: cantá-lo representará um desafio em qualquer tonalidade.

### 2.3 REPERTÓRIO DE HINÁRIOS DO CICLU-BA

O repertório de hinários do CICLU-Ba segue, basicamente, o repertório de hinários da sede do Alto Santo em Rio Branco no Acre, centro dirigido por D. Peregrina Gomes Serra, viúva do Mestre Irineu. A título de contextualização preciso citar aqui, brevemente, o acontecimento<sup>25</sup> relatado a mim por Denize Portugal e Paulo Moreira, ocorrido na ocasião do trabalho da passagem do Mestre, dois anos após sua morte, em 6 de julho de 1973. Houve uma polêmica envolvendo membros da família Gomes e alguns seguidores da doutrina, a respeito do hinário a ser cantado neste trabalho. Nesta ocasião muitos estavam, de certa forma, desamparados da figura do Mestre, tendo que acolher as novas diretrizes estabelecidas por Leôncio Gomes (tio de Peregrina), então "Presidente" do centro, assim designado pelo Mestre Irineu antes de morrer.

Os personagens principais deste episódio foram Raimundo Gomes (tio de Peregrina), que pretendia cantar o seu próprio hinário nesta data como pagamento de uma promessa para a saúde de sua esposa; e Sebastião Mota de Melo, que também alegou ter feito uma promessa para cantar seu hinário na mesma ocasião, gerando desta forma um imbróglio político e social, envolvendo diferentes interesses de poder, e que culminou no rompimento de uma parte da irmandade local. Muitos antigos seguidores do Mestre se retiraram da sede por conta desse conflito, dentre eles (as): D. Percília, D. Adália e Sr. Francisco Granjeiro, D. Alícia e Sr. Nica, D. Ana e Sr. Elias, dentre outros. A maioria instituiu residência nas proximidades da sede, região do atual bairro Irineu Serra, abrindo seus próprios centros daimistas. Esse "povoado" ao redor da sede, composto de residências e algumas igrejas que trabalham na linha do Mestre Irineu é o que se tornou conhecido como "Alto Santo". No caso de Sebastião Mota, que já vinha

---

<sup>25</sup> Relatos pormenorizados sobre este ocorrido encontram-se na tese de doutorado (MOREIRA, 2013).

realizando trabalhos na extensão<sup>26</sup> chamada "Colônia Cinco Mil", após esse rompimento decidiu criar sua própria linha de trabalho que batizou como CEFLURIS (Centro Eclético da Fluente Luz Universal Raimundo Irineu Serra), posteriormente renomeada para ICEFLU (Igreja do Culto Eclético Fluente Luz Universal), que tem como uma das principais características a contínua recepção de hinos pelos seus adeptos, como citado no livro *Música Brasileira de Ayahuasca*:

Embora não haja números precisos, pode-se dizer com segurança, que, na linha do Padrinho Sebastião os hinos hoje se contam aos milhares, formando um corpus que não pára de crescer. Novos hinos continuam a ser recebidos por adeptos em todo o mundo, inclusive em outras línguas além do Português." (LABATE; PACHECO, 2009, p. 32).

Esta prática de "recebimento" de novos hinários não ocorre na linha Alto Santo, ou linha do Mestre Irineu.

Mencionado, então, este evento que em 1973 foi a "gota d'água" para que disputas políticas e pessoais entre os discípulos do Mestre gerasse a cisão entre alguns (as) daimistas da sede original, podemos compreender melhor como diferentes repertórios de hinários se estabeleceram dentro da mesma linha Alto Santo. Podemos citar, por exemplo o hinário de D. Percília<sup>27</sup>, personagem central da doutrina que, ao se afastar da sede na referida ocasião, teve seu hinário retirado do repertório de D. Peregrina. O mesmo aconteceu com os hinários de D. Adália, Sr. Francisco Grangeiro e D. Ana Brito. Embora sejam hinários de ex-companheiros (as) do Mestre Irineu e que faziam parte de seus trabalhos, D. Peregrina optou por retirá-los do seu repertório pelo mesmo motivo.

Nesse contexto, para compor o repertório de hinários do CICLU-Ba, Denize Portugal tomou decisões que levaram em consideração suas vivências pessoais com algumas famílias do Alto Santo. Dentre elas a família Granjeiro, na figura da matriarca D. Adália, a quem Denize se aproximou, a princípio, com o interesse de aprender o hinário de seu pai, Antônio Gomes, mas que no decorrer deste convívio criou intimidade e estabeleceu vínculo afetivo, decidindo trazer para a Bahia os hinários daquela família. Além dos hinários de D. Adália e Sr. Francisco Granjeiro, os hinários de D. Percília Ribeiro e D. Ana Brito<sup>28</sup> também são cantados no CICLU-Ba.

---

<sup>26</sup> Centros distantes da sede onde o Mestre Irineu liberou o uso do daime e a realização de trabalhos, pois ficavam muito afastados para se locomoverem com frequência. Contudo, nas datas de trabalhos oficiais, os membros da extensão deveriam comparecer à sede.

<sup>27</sup> Falaremos mais sobre D. Percília na sessão 3 deste trabalho.

<sup>28</sup> Falaremos sobre o hinário de D. Ana Brito na sessão 3 deste trabalho.

Quando questionada sobre a decisão de cantar hinários que não são cantados na sede por D. Peregrina, considerando todo o esforço que ela faz para manter seu trabalho na linha do Mestre Irineu, foi respondido com bastante coerência:

*Só ia me interessar saber a conversa pessoal com eles? E o ensinamento de vários hinos, determinados hinos que eles tem como chave de ensinamento, além do Mestre Irineu e seus companheiros, eu não vou cantar? Como? Me diga... Por que Peregrina não canta? Por conta de coisa de poder, de família... eu vou me meter em briga de família? Eu? Me diga como que eu não ia cantar Percília...? como eu não ia cantar D. Adália? Eu fui lá aprender Antônio Gomes, como que eu não ia aprender Adália, como que eu não ia aprender Chico? D. Ana...? Não tem como. Eles foram muito receptivos, abriram a vida deles pra mim, abriram a casa, a igreja. Abriram tudo pra mim. Como que não? E é o trabalho do Mestre que foi cantado a vida toda enquanto o Mestre tava ali.*

De fato, deixar de cantar esses hinários tão representativos da cultura daimista por conta de alguns conflitos familiares seria uma grande perda para os adeptos da religião, antigos e novos, que deixariam de ter contato com uma parte bastante significativa dos ensinamentos da doutrina, já que se trata de uma "doutrina musical" (RABELO, 2013), onde os ensinamentos são transmitidos pelas mensagens dos hinos. Acolher as instruções de personalidades fundantes da doutrina, como D. Percília e Sr. Francisco Granjeiro, é receber os ensinamentos do Mestre Irineu através das vozes de companheiros (as) por quem ele nutria muita confiança.

Outras adaptações foram necessárias para as realizações dos trabalhos do CICLU-Ba em relação aos hinários, comparando aos trabalhos da sede de D. Peregrina. Nos bailados seguidos que contemplam o chamado "festejo"<sup>29</sup>: N.S.da Conceição (noite de 7 de Dezembro), Aniversário do Mestre Irineu (noite de 14 de Dezembro); Noite de Natal (23 de Dezembro) e Noite de Santos Reis (5 de Janeiro); assim como nas datas de bailados "oficiais" de farda branca, são cantados no salão da sede em Rio Branco o hinário de Germano Guilherme (52 hinos), seguido do hinário do Mestre (até o hino 116) e por último o de D. Peregrina (11 hinos), concluindo o trabalho com os Hinos Novos do Mestre Irineu (do hino 117 ao 129).

Para esta maratona de hinários é necessária uma grande quantidade de energia, com instrumentistas que acompanhem os hinos e um salão repleto de daimistas para dar conta do trabalho. Como a irmandade aqui na Bahia é bem pequena (em média 8 a 12 fardados ativos), seria necessário um esforço incompatível com o corpo de fardados da casa para que fossem realizados os três hinários juntos, assim como acontece em Rio Branco. Desta forma,

---

<sup>29</sup> Os trabalhos de hinário do festejo são realizados na noite anterior à data da comemoração.

estabeleceu-se que nestas mesmas datas, o baile é realizado apenas cantando-se o hinário "O Cruzeiro" do Mestre Irineu, sempre com um intervalo ao final da "primeira coluna" (após o hino 66- São João), onde é possível se cantar as "diversões" do Mestre. As diversões são "canções informais" que foram recebidas por ele entre 1934 e 1936. Sua função é criar um clima alegre e descontraído no intervalo dos bailados oficiais, onde seu hinário O Cruzeiro é cantado.

São cinco as diversões do Mestre: 1- Pra Pilar; 2- Cacheado; 3- Cantar me apareceu; 4- Devo Acochar e 5-Aurora da Vida. Diz-se que, antes de falecer, Mestre Irineu recebeu uma canção no bosque perto de sua casa, quando em companhia de Francisco Granjeiro. Depois de sua morte, este lembrou-se dela e ela foi colocada nas "diversões" como a sexta diversão do Mestre Irineu. Chama-se "Bom Trabalhador". (MOREIRA; MACRAE, 2011, p.170).

Sobre o acompanhamento instrumental nos trabalhos de hinário do CICLU-Ba, existe um fato interessante, que desconheço acontecer em outros centros: diversas vezes não há a presença de um instrumentista no salão, necessitando que o baile seja realizado todo *a capella*, apenas com as vozes e o acompanhamento dos maracás. Pode-se dizer que esta é uma prática recorrente da casa durante o período em que estive participando, e que o ajuste realizado nas tonalidades dos hinos foi de essencial importância para o bom andamento dos trabalhos, na falta do acompanhamento instrumental.

Aqui posso relatar um pouco dessa experiência: assim como na execução de uma peça vocal *a capella*, cada hino precisava ser afinado antes de ser iniciado, tendo eu me disponibilizado para tal função. Usando um aplicativo de piano digital em um *tablet* posicionado numa estante "extra" de partituras, ao lado da minha estante do hinário, afinava o tom ao início de cada hino, tocando o acorde, ou somente sua nota fundamental. Quando se tratava de um hinário mais "conhecido", no sentido de ele estar mais incorporado ao inconsciente coletivo do grupo, o baile seguia com maior fluidez. Contudo, nos hinários menos conhecidos, ou menos executados, em que as melodias não estavam muito seguras, alguns fenômenos sonoros interessantes se faziam presentes.

Por exemplo, ao não reconhecerem a tonalidade tocada no acorde (por estarem na "força" do daime ou simplesmente por ainda não estarem plenamente acostumados com esta técnica de afinação), o puxador cantava o hino em outro tom (que não o do acorde tocado), ficando mais difícil para todas (os) acompanharem; ou ainda, sem conseguir assimilar o acorde tocado, cada um puxava o hino em um tom diferente, criando uma "polifonia dissonante" bastante peculiar.

Essas questões são naturalmente compreensíveis pelo fato de que cantar todo um hinário,

conseguir manter a afinação e lembrar das melodias sem o acompanhamento de um instrumento (preferencialmente harmônico), é uma tarefa muito difícil para ser executada mesmo para cantores profissionais, quanto mais para "não-cantores", principalmente levando em conta os efeitos da bebida, as mirações e a "força" do daime.

Nesse sentido é belo reconhecer que Mestre Irineu contempla em sua doutrina o estudo do canto e da percepção musical, mesmo que isto se dê de forma bastante intuitiva, cabendo a cada um (a) decidir o quanto deseja se desenvolver nessas habilidades. Compreendo que quando não se canta os hinos na completude de suas melodias, por conta dos limites vocais e (ou) musicais, um componente essencial dos ensinamentos fica desprezado. Os textos são uma parte deste ensinamento; a outra parte, ainda mais subjetiva, está no desenho das melodias que ele nos oferece como um presente divino. Elas estão ali enquanto agente doutrinador, tanto do corpo (e da voz), como da mente e do espírito: quanto mais próxima do seu desenho original elas são cantadas, maior o espectro de aprendizado e compreensão das instruções do Mestre.

Ao longo do tempo, essa incumbência de "afinar" as tonalidades dos hinos durante os bailados passou a me exigir muita responsabilidade e uma grande demanda de energia para que sempre estivesse "em forma". Algumas vezes evitava sair do meu "posto" até mesmo para ir ao banheiro, ou o fazia de forma apressada, com receio de que os hinos ficassem desafinados. Precisei de um tempo para compreender que, para que as afinações permanecessem "no lugar" não dependia somente do meu canto ou do tom oferecido, mas de um esforço de todos (as) os irmãos(ãs) em mergulhar mais no universo musical e vocal que são demandados pela doutrina.

Ao passo que a irmandade se familiarizou mais com as novas tonalidades, reconhecendo o "lugar" onde as frequências ressoavam em seus aparatos vocais, percebendo-as no corpo e na voz e conseguindo puxar os hinos em tons mais confortáveis, fui, naturalmente, me afastando desta função.

## 2.4 OS TRABALHOS DE CONCENTRAÇÃO

As sessões de concentração tiveram início na década de 1930 e foram a principal forma das sessões abertas com daime, quando ele ainda utilizava os chamados, um momento em que o Mestre Irineu realizava constantes modificações no seu trabalho, dentre elas a de separar o salão entre o lado feminino e masculino:

[...]utilizando uma cruz em cima da mesa central que, colocada no meio do salão serve para separar homens e mulheres nos rituais de concentração, baile e cura. [...]. Os seguidores mais antigos dizem que, desde o início do culto, em

1930, Mestre Irineu separava os seguidores por sexo em lados opostos de uma mesa central retangular. Reservou o lado direito da mesa (de quem entrava no local do rito) para os homens e o lado esquerdo para as mulheres. (MOREIRA; MACRAE, 2011, p.181).

De forma a agradar às solicitações de algumas mulheres, que não se sentiam muito confortáveis em cantar os hinos sentadas, Mestre Irineu permitiu que, ao final dos trabalhos de concentração quando se canta os "Hinos Novos", as mulheres permanecessem de pé, para que pudessem cantar melhor. Vejamos o relato de Denize:

*D. Lourdes me falou uma vez o seguinte: Ficar sentada apertava a barriga. Quando elas estavam de pé elas cantavam mais suave, cantavam melhor. Elas se reuniram e pediram ao Mestre que desse a permissão para que elas ficassem de pé para que cantassem melhor. Como os homens estavam confortáveis permanecendo sentados para cantar, o Mestre consentiu, pois quem segura os hinos são as mulheres.*

No livro "Eu venho de Longe" também encontramos outro relato deste novo arranjo para os trabalhos de concentração:

De toda forma, um ano antes do seu falecimento, Mestre Irineu começou aplicar um novo formato ao ritual de concentração. Ele pediu à sua esposa D. Peregrina e à D. Percília Ribeiro que escolhessem dez cantoras entre as mulheres, para ficarem de pé ao final do período de silêncio da concentração, para cantarem os Hinos Novos. Mas, mesmo propondo inovações, seu carisma permitia que, ao mesmo tempo em que impunha novidades, desautorizasse qualquer modificação subsequente que não fosse de sua autoria, conforme vemos no relato seguinte:

[...] As mulheres de um lado os homens do outro. O que ele na realidade pediu pra nós na concentração era que a gente não inventasse moda e não consentisse moda com a própria concentração e os trabalhos dele. Em relação aos hinos novos, ele mandou a Peregrina com a Percília tirarem dez mulheres pra cantar, todas de pé, e todos os outros sentados. Isso foi o que ele deixou nessa época. Nós tínhamos muitas cantoras. De um modo geral, as mulheres levantam e cantam. E quando chega o último hino todos se levantam. (João Rodrigues [Nica] apud MOREIRA; MACRAE, 2011, p.345).

Fato é que nos trabalhos de concentração, após o momento de silêncio que dura aproximadamente uma hora e meia, apenas as mulheres se levantam, puxando os Hinos Novos para que todos cantem. É neste trabalho onde se pode sentir melhor o "poder" das vozes femininas no salão. O fato de estarem de pé (enquanto os homens permanecem sentados) lhes dá mais liberdade e confiança para "soltar a voz", ocorrendo uma percepção mais atenta entre os diferentes cantos (principalmente) femininos, servindo este momento sempre como

"termômetro" para sentir as vozes umas das outras, buscando uma melhor harmonização no salão.

Para a formatação das concentrações do CICLU-Ba, Denize acolheu uma informação preciosa em uma comunicação pessoal com D. Percília, a respeito de um bendito cantado ao final do momento de silêncio e antes dos Hinos Novos. Sua "autoria" é de Joaquim Português, um dos primeiros seguidores do Mestre Irineu, que também possui um hino da Missa<sup>30</sup> daimista, o n.9 "Despedida". Segundo MOREIRA; MACRAE,2011; "não se sabe ao certo se esse bendito foi "recebido" por Joaquim Português ou se ele o trouxe da Igreja Católica para o Daime."

Depois da morte do Mestre Irineu muitos detalhes do que ele realizava nos trabalhos se perderam com o passar do tempo, de forma que nenhuma casa no Alto Santo canta esse Bendito de Joaquim Português, sendo o CICLU-Ba o único local onde ele é cantado atualmente. Vejamos o relato de Denize Portugal quando lhe perguntei sobre a origem desse Bendito:

*Ah, foi Percília. Um pouco antes de ela morrer ela me contou a história, que antes se cantava esse Bendito, assim como teve uma época eram cantados os hinos esotéricos. Quando ela era criança se cantava esse Bendito de Joaquim Português. Tem coisa que se perde, ninguém mais canta esse Bendito. Tanto que foi uma das coisas que D. Adália observou ao chegar aqui, que ela viu muito do trabalho do Mestre que ela não via mais em outros lugares.*

Decidi fazer a transcrição desse Bendito, assim como de alguns hinos adiante, para ilustrar a linguagem da notação musical. Sei que existem muitas(os) daimistas não-musicistas curiosos pela escrita de partituras e essas transcrições podem servir como um material de estudo acessível, pois traz a letra distribuída nas notas (prosódia), facilitando o entendimento da notação, principalmente para quem já conhece a melodia. Também pensei nas (os) colegas da música, que ao ler o texto poderão apreciar as melodias através do solfejo.

Como sabemos, a transcrição é uma tradução da linguagem musical (sonora) para a linguagem escrita (partituras), e, aqui, trarei a minha versão escrita mais fidedigna possível de alguns hinos e benditos da doutrina. Caso haja interesse em escutar os hinários, existem gravações<sup>31</sup> do Alto Santo na internet, contudo não há gravações (nem mesmo não- oficiais) deste Bendito de Joaquim Português, que nos trabalhos é repetido três vezes:

---

<sup>30</sup> Falaremos mais sobre a Missa do Mestre Irineu e também sobre benditos na sessão 3 deste trabalho.

<sup>31</sup> Ver site nas Referências Bibliográficas.(1)

## Partitura 1- Bendito de Joaquim Português

O que se - rá de nós\_ meu Deus\_ o que se - rá de nós\_ sem Vós\_

5

— Não per - mi - tas Oh! mi - nha Mã - e que nós sea - fas te de vós

Fonte: Aishá Roriz

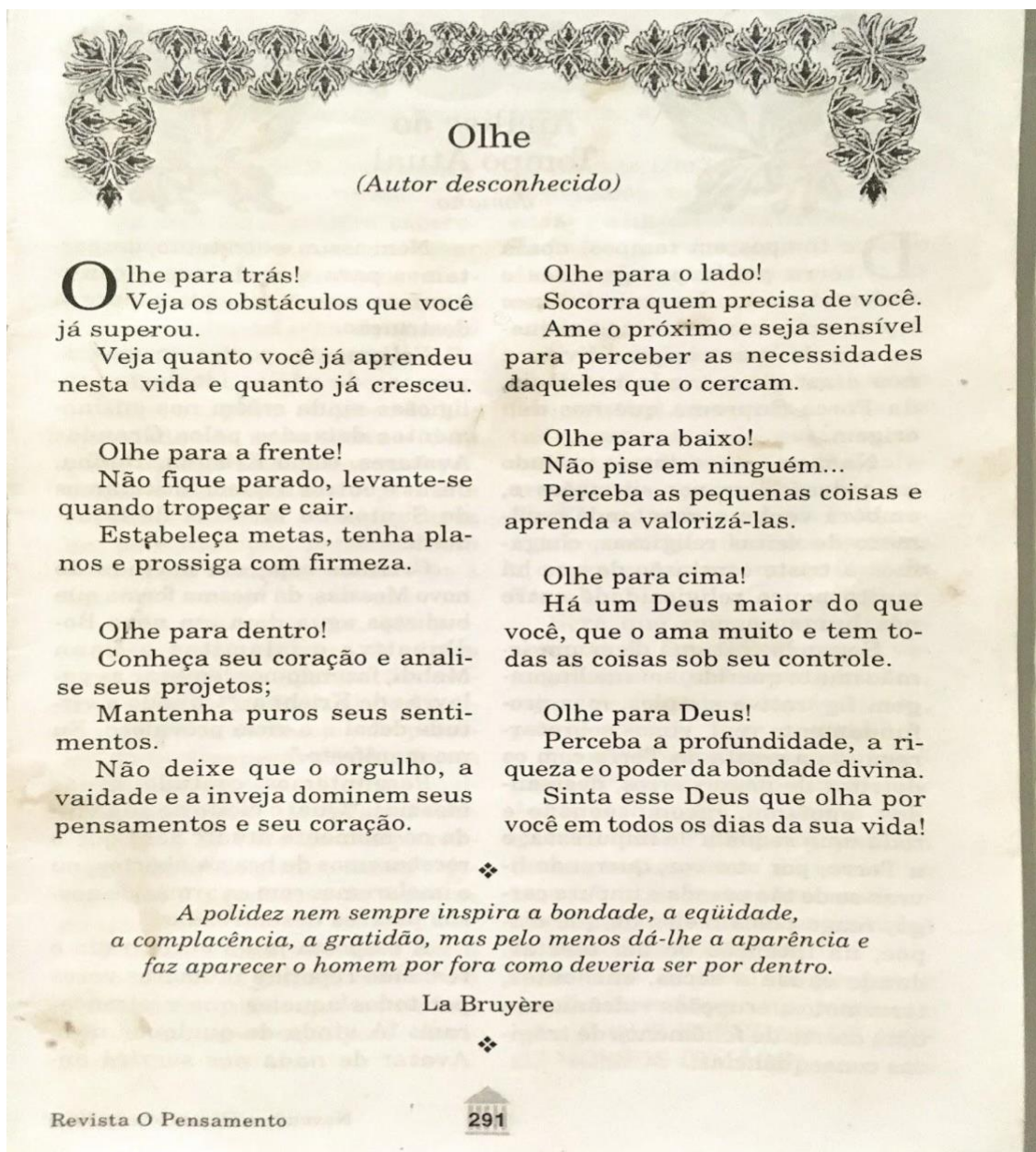
O que será de nós, meu Deus  
 O que será de nós, sem Vós?  
 Não permitas, Oh! Minha mãe  
 Que nós se afaste de Vós

O que será de nós, minha Mãe?  
 O que será de nós sem Vós?  
 Não permitas, Oh! Meu Jesus  
 Que nós se afaste de Vós

Outro detalhe do antigo trabalho de concentração do Mestre que também foi esquecida no tempo, mas que está presente no CICLU-Ba é a leitura, ao final dos Hinos Novos, de um texto selecionado do caderno do Círculo Esotérico Comunhão do Pensamento- CECP<sup>32</sup>, associação esotérica da qual Mestre Irineu fez parte durante um período, quando também eram cantados os "hinos esotéricos" em suas reuniões. A leitura de textos traz para o final do trabalho uma atmosfera mais poética e filosófica, sempre trazendo mensagens que direcionam para as dimensões esotéricas do ritual. Vejamos um dos textos que são lidos nessas ocasiões:

<sup>32</sup> Mais detalhes sobre o CECP e os "hinos esotéricos" estarão presentes na sessão 4, no item 4.6 - "Outras influências: a Rádio, o esoterismo e o militarismo".

Figura 2- Imagem retirada do caderno CECP



Fonte: Centro de Iluminação Cristã Luz Universal CICLU da Bahia. (Foto: Aishá Roriz)

## 2.5 CONHECENDO A MADRINHA PEREGRINA

Depois de aproximadamente um ano de fardada, escutando histórias das experiências que Denize viveu no Alto Santo, me interessei em aprofundar um pouco mais os estudos sobre os hinos e sobre a doutrina. Entendi que precisava ouvir os hinários cantados *in loco*, no salão do Mestre Irineu e também conhecer algumas pessoas com quem ele conviveu para obter conhecimentos "em primeira mão". Foi então que comecei a programar uma viagem a Rio Branco, com o objetivo de interagir com mais intimidade naquele sistema musical.

[...] Visto que a compreensão de um sistema musical requer um conhecimento intensivo sobre ele, a etnografia da música está relacionada à profundidade e ao conhecimento em primeira mão da tradição musical e da sociedade da qual ela faz parte. (SEEGER, 1992, p.89)<sup>33</sup>

Comenta-se que o período mais tranquilo para conseguir "ser aceita" (o) no salão da D. Peregrina é no baile de seu aniversário, em 14 Julho. É sabido que nesta data ela abre o salão para visitantes, de modo indiscriminado, tornando a ocasião perfeita para que muitos daimistas do Brasil e do mundo, de variadas linhas, se dirijam até a sede do Alto Santo e a prestigiem, participando do trabalho.

Já havia ouvido falar, não só de membros do CICLU-Ba que estiveram lá, mas de daimistas e espiritualistas de outras linhas que já foram a Rio Branco no intuito de conhecê-la, sobre sua forma reservada de ser, não muito aberta a desconhecidos e também da sua criteriosa avaliação para permitir que algum visitante participe de um trabalho na sua sede.

Em via de regra, a pessoa precisa ir até a casa dela, em determinado momento em que esteja disponível para receber visitas, apresentar-se de preferência desacompanhada(o), se possível oferecer-lhe um presente e então pedir-lhe autorização para participar de um trabalho. Não é certeza de que ela dê a permissão, isso irá depender da percepção ou sentimento que ela tiver em relação à pessoa. Contudo, como na ocasião de seu aniversário é realizado um grande festejo, que abarca vários dias de festa além do bailado, incluindo tarde de almoço festivo, serestas, etc; havendo a presença de muitos visitantes, ela permite que no baile do seu aniversário, as portas do salão fiquem abertas para todos(as). Desta forma, achei mais simples marcar minha viagem para este período, sem necessitar de apresentações ou identificações

---

<sup>33</sup>“Since understanding a musical system requires intensive knowledge of it, the ethnography of music is related to in-depth, first hand knowledge of the musical tradition and the society of which it is apart.” (SEEGER, 1992, p.89)

prévias e comparecer "tranquilamente" ao referido bailado de 14 de Julho. Aqui uma imagem<sup>34</sup> do dia do matrimônio entre Peregrina e Irineu, em 15 de setembro de 1956. Mestre Irineu estaria com 66 anos de idade e ela com 20 anos:

---

<sup>34</sup> Disponível no site citado nas referências bibliográficas (2).

Figura 3- Imagem do dia do matrimônio entre Peregrina e Irineu, em 15 de setembro de 1956.



Fonte: Disponível em: <http://www.mestreirineu.org/fotos.html>.

Por minha sorte, Denize e uma outra irmã fardada no CICLU-Ba também decidiram ir a Rio Branco, o que foi essencial para que me sentisse mais segura naquele ambiente novo. Ficamos hospedadas numa casa localizada no Alto Santo.

Um dia após nossa chegada, fizemos uma visita à casa da família Carioca, que ficou bastante contente em rever Denize e também me receberam com muito carinho, convidando-nos, para participar naquela noite, de um hinário em intenção de cura para D. Lourdes Carioca, que tinha sofrido um AVC havia pouco tempo. O combinado seria passar na casa da madrinha<sup>35</sup> Peregrina às 18h para tomar daime e seguir para a varanda da casa de D. Lourdes para cantar o hinário de Maria Damião.

A família Carioca, na ocasião do conflito entre daimistas em 1973 relatado anteriormente, permaneceu unida à D. Peregrina e à sede. Seus membros, de várias gerações, são fardados e fardadas na sede, estão sempre presentes nos trabalhos e tem trânsito livre na casa da madrinha. Dessa forma, o convite que eles nos fizeram de "passar na casa dela" para tomar daime antes de cantar o hinário me pegou de súbito, pois eu havia me programado para ir diretamente para o bailado do seu aniversário, dia 14 de Julho (2018), sem precisar passar pela tal "entrevista" de autorização. Como não tive escolha (e até apreciei o desafio), fui juntamente com membros da família Carioca até sua casa e lhe pedi permissão para tomar daime e participar do hinário.

Ela me recebeu com surpresa e, talvez, um certo espanto de ver uma completa desconhecida entre seus "afilhados". Perguntou quem eu era e de onde vinha, como se não estivesse entendendo bem o que eu estava fazendo ali, já que não era uma de suas fardadas, nem muito menos alguma pessoa da família. Enquanto ela hesitava em me responder, formava-se uma pequena fila no canto da sala, onde seu irmão Joca servia daime aos presentes. Ofereci-lhe mais informações sobre minha presença ali, meio gaguejando de nervosa, quando ela finalmente decidiu me dar, como exceção, a permissão para tomar o daime, em respeito ao hinário de cura para D. Lourdes Carioca.

Foi um momento inesquecível tomar daime ali naquela sala, onde o Mestre Irineu habitou, com várias fotos suas na parede. Foi uma sensação muito bonita de pertencimento e acolhimento. Em seguida, fomos para a varanda da casa de D. Lourdes, onde cantamos o hinário de Maria Damião, com acompanhamento de dois violões, teclado, um cantor puxante e um que tocava o maracá. As tonalidades foram um pouco altas comparando com as que escolhemos para o CICLU-Ba mas, de maneira geral, foi confortável de cantar. Esses hinários de cura

---

<sup>35</sup> Outros detalhes sobre o vocativo "madrinha" tanto para D. Peregrina quanto para outras mulheres da doutrina do Daime estão escritos na sessão 3 deste trabalho.

estavam acontecendo nos dias de quarta-feira, mesmo dia que eram realizados os trabalhos de cura do Mestre Irineu, enquanto vivo. Na semana seguinte, foi cantado o hinário de João Pereira, que também participei, tendo eles me permitido gravar (em áudio) esses hinários.

No dia do trabalho do aniversário da D. Peregrina, o terço iniciou às 18h em ponto, seguindo para o serviço de daime que foi servido primeiramente aos membros da casa e que deram início ao baile logo em seguida. Depois o daime foi servido às outras centenas de pessoas presentes que formavam as filas para o serviço. Nos trabalhos da sede em que se canta o hinário do Mestre Irineu também se canta o hinário de 11 hinos da própria D. Peregrina, que é inserido entre o hino 116- Sou filho do poder e os "Hinos Novos" (do hino 117 ao 129), hinos que sempre são cantados para fechar todos os trabalhos do Daime.

Como comentei anteriormente, os tons dos hinos cantados neste dia na sede estavam, em média, uns dois tons mais agudos do que cantamos no CICLU-Ba. Embora em alguns hinos percebi um certo desconforto, principalmente para as mulheres, não posso afirmar que o hinário estava "agudo", pois esta é uma percepção relativa à capacidade vocal dos que o estão executando, e neste caso, todos (as) no salão estavam cantando "a plenos pulmões" e com bastante volume.

Também observei pequenas diferenças na prosódia<sup>36</sup> dos hinos, devido a fatores do dialeto local e também à forma viva como o canto de tradição oral se perpetua. Por exemplo, ouvi em um hino outra acentuação possível para a palavra "pessoa", que aqui na Bahia cantamos com a tônica na segunda sílaba: "pessÔa"; e lá se canta com a tônica na última sílaba: "pessoÁ". Outro detalhe que me chamou atenção foram as finalizações das frases, quase sempre com um efeito próximo ao que conhecemos na música como "apogiatura", diferindo na forma que cantamos aqui, com a "nota cheia"; o que achei muito interessante de observar.

Participei do lado de fora do salão, na área reservada aos visitantes. No lado feminino se formou uma grande fila, onde também aconteceu o baile de forma mais livre, algumas com maracá, outras com o hinário na mão, algumas descalças, outras bailando e lendo os hinos pelo celular, etc. Nesta área de circulação presenciei peculiaridades de um bailado com mais de duzentos participantes, entre personalidades locais, atrizes globais, governador do estado, caravanas de outras igrejas e muita diversidade. Foi um lindo trabalho. Vejamos aqui uma foto do salão neste dia (eu estou "a paisana", sem a farda, no canto direito):

---

<sup>36</sup> Prosódia é o "Estudo dos sons da fala, do ponto de vista da acentuação, entonação, duração, etc." (Dicionário Priberam da Língua Portuguesa)

Figura 4- Salão da sede em Rio Branco dia 14/07/2018



Fonte: Altino Machado/ Ciclu- Alto Santo. Referências Bibliográficas (3)

D. Peregrina é a atual "dignatária" da doutrina, responsável pela continuidade do trabalho do Mestre Irineu, que

[...]. Faleceu em 1971 deixando sua esposa Peregrina Gomes Serra e um grupo de fiéis discípulos encarregados da continuidade de seu trabalho, aos quais assiste enviando do mundo espiritual preciosas forças e ensinamentos. ("Livro dos Hinários" do Alto Santo 1985, p. 29 apud RABELO, 2013, p.35).

Com sua força feminina, ela se sustenta como herdeira e "porta bandeira" oficial da tradição daimista, zelando com pulso firme o trabalho deixado por Mestre Irineu. Existe um relato seu redigido<sup>37</sup> ao CONAD<sup>38</sup> em 8 de Março de 2006, onde ela expõe com mais detalhes sua tarefa de manter viva a forma original da doutrina, praticada no CICLU-Alto Santo, que como ela mesma escreveu: "Não é uma posição confortável para quem nasceu, cresceu e até hoje vive dedicada a proteger a doutrina em sua essência."

Vejamos um trecho deste relato:

<sup>37</sup> Disponível em site citado nas referências bibliográficas deste trabalho (4)

<sup>38</sup> O Conselho Nacional de Políticas Sobre Drogas (CONAD) é o órgão brasileiro que regulamenta e pesquisa o uso de substâncias químicas e determina quais são drogas e quais não são e sua classificação.

*"Senhores e Senhoras,*

*O meu esposo, o Mestre Raimundo Irineu Serra, fundador do Centro de Iluminação Cristã Luz Universal - Alto Santo, do qual sou a dignitária, antes de se despedir deste mundo não se cansava de nos advertir e nos preparar em relação àqueles que viriam a macular a história de sua doutrina, que foi consolidada na Terra com enorme sacrifício dele e de seus primeiros seguidores.*

*Em inúmeras ocasiões, de modo persistente, Mestre Raimundo Irineu Serra deixou claro que o amor e a lealdade eram as virtudes mais valiosas que esperava dos seguidores da doutrina.*

*Dirigindo-se a todos, o seu apelo final, tão repetido, nos advertia a respeito do que sucederia até os dias atuais, após a passagem dele para o mundo espiritual.*

*Foram estas as palavras da instrução que o Mestre Raimundo Irineu Serra nos legou:*

*- Quando eu me ausentar daqui, vocês reunam, tomem Daimé e me chamem que eu venho. Não me deixem inventar moda e ninguém queira ser chefe. O dono daqui sou eu.*

*Os 68 anos de minha vida, desde o meu nascimento, têm sido dedicados aos ensinamentos de Raimundo Irineu Serra. As palavras e os ensinamentos dele me dão força suficiente para permanecer em lealdade como testemunha privilegiada do legado histórico da sua doutrina". (Peregrina Gomes Serra, 2006).*

A figura da madrinha Peregrina atualmente representa a força feminina na principal liderança da doutrina, sendo um exemplo central das mulheres que exercem o papel de guardiãs fiéis deste legado tão rico e relevante para a cultura brasileira. Na sequência iremos relatar mais sobre a presença da força feminina na doutrina.

### 3 INFLUÊNCIAS FEMININAS: O CANTO DAS GUARDIÃS DA DOUTRINA

*“Filhas queridas, quem quer que sejais dentre as mais femininas mulheres, eu vos falarei, alegrai-vos!” (Hino Homérico 2, v. 119-120<sup>39</sup>)*

#### 3.1 APARIÇÃO DE MARIA E O SAGRADO FEMININO

No universo da fé cristã, Maria, mãe de Jesus, vem exercendo seu papel maternal através dos séculos, ao confortar os irmãos e irmãs de seu filho, que continuam a jornada na terra. Uma das maneiras com a qual Maria cumpre sua missão de mãe de todos (as) é através de sua amorosa aparição para certos escolhidos (as), geralmente pessoas simples, humildes ou crianças, sugerindo assim o perfil daqueles que “entrarão no reino de seu filho”. Sua mensagem é prosseguir com a palavra do seu unigênito Jesus, assim como uma vez ensinada e rezada por ele, o “mediador entre Deus e o homem”. (ODELL,1995).

Nomeadas como “aparições marianas”, este fenômeno data da antiguidade cristã, quando sua primeira aparição<sup>40</sup> ocorreu para São Tiago Maior, ex discípulo de Jesus, no ano 40 d.C. em Zaragoza na Espanha. Desde então diversas aparições de Maria foram registradas (nem todas reconhecidas pela igreja católica), e cada aparição chama a atenção para algum aspecto da mensagem cristã, dadas as necessidades e circunstâncias de um tempo e local específicos.

A pesquisadora Camila Benedito (2019), em sua tese de doutorado, traz a discussão sobre o elemento feminino da Virgem Maria na doutrina daimista e considera dois momentos distintos da aparição mariana: o primeiro ela chama de "devoção mariana canônica", que serviu como "um esteio moral para a fundação do culto"; o segundo momento, que se localiza na percepção de sua linha daimista ligada ao CEFLURIS, ela chama de "devoção mariana ecológica", relacionando a devoção ao "universo nova era, que unem Maria com o conceito de natureza – Mãe Natureza".

No caso da aparição da Virgem da Conceição para o Mestre Irineu, houve a intenção de “replantar as santas doutrinas” de Jesus, em território brasileiro, através dos hinos. Neles estão contidos os ensinamentos que a Virgem confiou ao mestre como seu mensageiro e que precisam

<sup>39</sup> Tradução de Maria Lúcia Gili Massi (MASSI, 2001 apud CRUZ,2020)

<sup>40</sup> Fonte: Site *The Miracle Hunter*, disponível em Referências Bibliográficas (5). Na pesquisa sobre aparições marianas alguns estudiosos estimam que o número total de alegações de aparição ao longo da história seja de aproximadamente 2.500 (somente no século XX já são cerca de 500 aparições).

ser cantados para serem compreendidos. Essa doutrina musical tem como marco inicial o recebimento do hino 1- Lua Branca em sua miração com Clara, um dos nomes que ele identificava a Virgem.

Existem algumas versões sobre as primeiras mirações de Irineu com a Virgem. Algumas delas apresentam resquícios de suas experiências ayahuasqueiras da linha vegetalista, que por não serem condizentes com as tradições católicas ou cristãs eram muitas vezes vistas como “demoníacas” ou “satânicas” (MOREIRA; MACRAE,2011; GOULART,2004). Clara, então, questiona a opinião de Irineu sobre a natureza “satânica” da bebida, ao que ele prontamente nega, pois estaria vendo ali “a deusa universal”, reiterando o entendimento de ser ela quem legitima o seu “poder” ou a “dominação” que ele haveria de exercer sobre os seguidores do culto, como está na narrativa do Sr. Luis Mendes:

*Aí, Antônio Costa viajou. O Mestre ficou. Na ansiedade de tomar o daime, ele resolveu preparar. Fez como Antônio Costa tinha dito. Pegou o cipó, preparou, juntou a folha, e cozinhou. Quando foi tomar, ele teve um receio. E resolveu não tomar sozinho. “Melhor esperar pelo Antônio Costa”, pensou. Quando ele chegou, o Mestre lhe ofereceu a bebida. Os dois tomaram, Antônio Costa ficou na sala, o Mestre lá dentro, no quarto. Quando começaram a mirar. Antônio Costa lhe disse: “Tem uma senhora conversando comigo e ela me falou que foi sua companheira desde que você saiu do Maranhão. Ela te acompanhou até aqui.” O Mestre não entendeu, porque ele tinha viajado sozinho. Perguntou: “Como é o nome dela?” “Ela está dizendo que se chama Clara. Tu te prepare, pois ela mesma vem conversar contigo.” Terminado o trabalho, ele ficou ansioso para tomar outra vez e encontrar-se com ela. Na próxima vez, depois de tomar o daime, ele armou a rede de modo que a vista dava acesso para a Lua. Parece que estava cheia ou quase cheia. Era uma noite clara, muito bonita. E quando ele começou a mirar muito, deu vontade de olhar para a Lua. Quando olhou, ela veio se aproximando, até ficar bem perto dele, na altura do teto da casa. E ficou parada. Dentro da Lua, uma Senhora, sentada numa poltrona, muito formosa e bela. Era tão visível, que definia tudo, até as sobancelhas, nos mínimos detalhes. Ela falou para ele: “Tu tem coragem de me chamar de Satanás?”*

*“Ave Maria, minha Senhora, de jeito nenhum!” “Você acha que alguém já viu o que você está vendo agora?” Aí, ele vacilou, pensando que estava vendo o que os outros já tinham visto. “Você está enganado. O que você está vendo nunca ninguém viu. Só tu. Agora, me diz: quem você acha que eu sou?” Diante daquela luz, ele disse: “Vós sois a Deusa Universal!” “Muito bem. Agora, você vai se submeter a uma dieta. Para tu poder receber o que eu tenho para te dar.” A dieta era passar oito dias comendo macaxeira insossa [...]. (Luis Mendes apud*

MOREIRA; MACRAE, 2011, p.91)

A iniciação de Irineu para receber os primeiros ensinamentos exigiu seu isolamento na mata por um período de tempo em que ele realizou uma rigorosa dieta alimentar e sexual. Durante este período, Clara o instruiu a se alimentar apenas de macaxeira sem sal, beber água ou chá de erva cidreira e que não tivesse contato com outras pessoas, especialmente com mulheres.

*Após cumprida a dieta, ela chegou para ele, clara como a luz do dia. Ela disse que estava pronta para atendê-lo no que ele pedisse. Pediu que ela lhe fizesse um dos melhores curadores do mundo. Ela respondeu que ele não poderia ganhar dinheiro com aquilo. “Minha Mãe, eu não quero ganhar dinheiro.” “Muito bem! Mas você vai ter muito trabalho. Muito trabalho!” Ele pediu que ela associasse tudo que tivesse a ver com a cura, nessa bebida. “Não é assim que tu estás pedindo? Pois já está feito. E tudo está em tuas mãos.” E entregou para ele. Mas o Mestre sabia que não era o suficiente para ele ser. Não! Ele recebeu e aí foi se fazer. Trabalhar para ir adquirindo. Se aperfeiçoando, recebendo a cada dia os poderes que é preciso ter. Nessa fase, ele falava que ficou cerca de cinco anos. (NASCIMENTO, 1992, p. 14-15 APUD MOREIRA; MACRAE, 2011, p.150).*

Dentre as versões sobre as primeiras mirações com Nossa Senhora é interessante incluir aqui uma parte do relato de Sr. Francisco Granjeiro, que conta que Irineu a avistou em uma lua e que ela ofereceu-lhe uma laranja, que simbolicamente representa o mundo, ofertando a ele o poder de “replantar as santas doutrinas” que viriam em forma de música. Vejamos o relato:

*Aí nisso ele olhou. Ele viu a Lua cheia. Aí dentro da Lua ela representou-se Lua Nova e no centro da Lua, uma princesa no meio da Lua Nova, né? Aí ela foi, perguntou pra ele e disse:*

*“O que é que tu estais vendo?” Ele disse: “To vendo dentro da Lua uma princesa, que se o mundo todo visse parava. Até navio no oceano, se visse essa princesa que eu tô vendo, parava no oceano pra olhar.” [...] “Tome a laranja. Essa laranja, você é o dono dela.” Aí, ele olhou na cabeça dela e tinha uma Lua Nova e em cima da Lua tinha uma águia, né? Aí, como é que pode? E assim ele veio, foi chegando pra perto, pra compreender, depois de muitos e muitos trabalhos, que Clara é a Luz. A águia que ele viu na cabeça dela é a guia.” (Francisco Granjeiro apud MOREIRA e MACRAE, 2011, p. 93-95)*

O episódio mais relevante que marca o início da transmissão de instruções espirituais entre a entidade feminina e o Mestre Irineu se dá com o recebimento do seu primeiro hino, Lua Branca. “Ela disse para ele que iria ensinar uns hinos, que ele não ia mais cantar aquelas coisas... ele ia poder reunir pessoas.” (Luiz Mendes apud RABELO, 2013)

Tendo em vista que antes ele realizava seus rituais com os chamados, este novo canto coletivo em uníssono trouxe a missão de agregar, de estabelecer uma irmandade onde ele pudesse exercer sua missão de curador. O recebimento deste primeiro hino é assim narrado por Sr. Luiz Mendes:

*O primeiro hino recebido foi numa miração com a lua. Quando foi um dia, a Rainha da Floresta disse: “- Olha, vou te dar uns hinos. Tu vai deixar de assobiar pra aprender a cantar.” “- Ah! Faça isso não minha senhora (disse o Mestre Irineu), que eu não canto nada.” “- Mas eu te ensino!” Afirmou ela. Quando foi um dia ele estava olhando para a lua e ela disse para ele: “- Agora você vai cantar.” “- Mas como?” (perguntou ele) “- Abra a boca.” “- Mas como?” “- Abra a boca, não estou mandando?” Ele abriu a boca e disparou cantando Lua Branca, o primeiro hino. (MENDES apud FERNANDES, 1986, p. 35 apud RABELO, 2013)*

Este evento se configura como o mito de origem da doutrina, onde podemos identificar a trindade feminina “canto- lua- Virgem” como elementos centrais do trabalho, acessados através do consumo do daime, que seria a estrutura fundante, a “chave na mão” para essas percepções. Eis aqui a transcrição do primeiro hino do Mestre, a valsa Lua Branca:

Partitura 2- Lua Branca (Mestre Irineu)

13 Deus te sal - veó Lu - a bran - ca da luz tão pra - te - a - da Tu sois mi - nha pro - te - to - ra

21 de Deus tu sois es - ti - ma - da Oh! Mãe di - vi - na do co - ra - ção

lá nas al - turas on - dees tás mi - nha Mãe lá no céu dai - meo per - dã - ão

Fonte: Aishá Roriz

Deus te salve ó Lua Branca  
 Da luz tão prateada  
 Tu sois minha protetora  
 De Deus tu sois estimada

(Refrão)

Ó mãe divina do coração  
 Lá nas alturas onde está Minha mãe  
 lá no céu Dai-me o perdão

Das flores do meu país  
 Tu sois a mais delicada  
 De todo o meu coração  
 Tu sois de Deus estimada

(Refrão) Ó mãe divina do coração...

Tu sois a flor mais bela  
 Aonde Deus pôs a mão  
 Tu sois minha advogada  
 Ó Virgem da Conceição

(Refrão) Ó mãe divina do coração...

Estrela do universo  
 Que me parece um jardim  
 Assim como sois brilhante  
 Quero que brilhes a mim

(Refrão) Ó mãe divina do coração...

Podemos encontrar nos hinários da doutrina diversas denominações atribuídas à entidade feminina da Virgem da Conceição: Senhora, Lua Branca, Estrela do Universo, Rainha da Floresta, Lua Cheia, Luz, Mãe, Virgem, Mãe Divina, Mãe Celestial, Mãe de Deus da Criação, Mãe de Piedade, Mãe do Redentor, Mãe Protetora, Mãe de Todos, Mãezinha, Mamãe, Divina Mãe, Virgem Senhora, Santa Virgem, Santa Estrela, Virgem Maria, Rainha do Mar, Rainha do Universo, Professora, Minha Rainha, Minha Flor, dentre outras, reiterando o valor maternal da figura da Virgem para o Mestre e seu seguidores.

No decorrer da formação do *corpus* de hinário oficial da doutrina, tanto o Mestre Irineu como seus seguidores e seguidoras que receberam hinos naquele período confirmam em suas letras o mito de origem desta tradição religiosa, que é a miração de Irineu com a Virgem da Conceição, ou a Rainha da Floresta, que é a verdadeira “autora” ou a doadora dos hinos e de

todas as formas ritualísticas ou os tipos de trabalhos: Hinários<sup>41</sup> e Concentração, os toques do maracá (andamentos), as formas de dança do baile (coreografias), disposição do salão, dietas, fardamento, feitio, etc. Todos os elementos que compõem esta doutrina espiritual é fruto da comunicação entre a Virgem e o seu mensageiro.

Diante disto podemos considerar que o culto daimista é dedicado à Virgem Maria, ou seja, um culto "mariano" de origem brasileira, onde a fé na proteção da Virgem trazia conforto à realidade dos soldados e soldadas<sup>42</sup> da Rainha, em sua maioria imigrantes que buscavam na Amazônia melhores condições de vida naquele período, agregando aos rituais uma "aura" ou egrégora do sagrado feminino por conta desta relação com Maria a partir do seu mito de origem.

Em virtude desta atmosfera sutil e amorosa por conta da presença da Virgem, muitas transformações começaram a ocorrer durante a iniciação do jovem Irineu em relação o uso de termos tradicionalmente utilizados pelos vegetalistas indígenas ou caboclos no trabalho com ayahuasca. Foram incorporadas a "suavização" de algumas expressões para que fosse construída uma nova identidade para o uso da bebida, evitando assim associações diretas às suas formas de uso em contextos anteriores. Desse modo, "ayahuasca" passa a ser o "daime"; a "borracheira" (o efeito) vira o "afluído"; o Mariri (cipó) vira "jagube"; a "chacrona" (folha) passa a ser a "rainha". Vejamos esse relato de Sr. Francisco Grangeiro:

*Ele veio, trilhando, trilhando, trilhando, aí foi colocando nome nas coisas, como a Clara dizia, o nome dela era oasca, ele botou o nome de daime, né, o nome que era afluído, era borracheira, ele tirou e colocou afluído, que tem que a pessoa fluir e assim por diante [...] Na mata, ele viu um cipó e viu que era marirí. Ali perto ele encontrou um pé de folha. Quando chegou em casa, ele disse: "Antônio. Achei um pé de marirí e outro de chacrona." "Quem te mostrou?" "Ninguém!" "Vamos lá então pra ver." Antonio Costa confirmou que era verdade. Eles cortaram, bateram e prepararam a bebida [...]. (Grangeiro, 1992, p. 18 apud MOREIRA; MACRAE, 2011, p. 101)*

A fórmula de preparo da bebida também foi recebida por instruções da entidade feminina. Na receita do Mestre Irineu o corte do jagube (cipó) deve acontecer no terceiro dia da lua nova. Utilizando o conhecimento ancestral da influência da lua na vegetação, ele compreendeu que a "força" do cipó, representando o masculino e a "luz" da folha rainha representando o feminino, quando reunidos com a água e o fogo neste período lunar, proporcionam uma bebida de alto poder espiritual e curativo. É comum que, quando experimentada pela primeira vez depois do seu feitio, ocorra uma "avaliação" entre os daimistas a respeito do equilíbrio entre a

<sup>41</sup> Termo também usado para designar o trabalho onde ocorrerá o baile

<sup>42</sup> Termo utilizado entre os daimistas para designar os fardados e fardadas dos "batalhões" masculinos e femininos

“força” e a “luz” que compõem a bebida. Quando há muita “força” o efeito é mais físico, vigoroso, enérgico, masculino. Quando o daime tem muita “luz” ele está mais voltado ao feminino, mais "florido", mais cores, mirações nas alturas, um brilho especial.

Embora as mulheres não participem da “bateção” do cipó, por conta da grande demanda e esforço físico, elas podem cuidar das folhas, colhê-las e selecioná-las para serem levadas à fervura. A participação feminina, além de cuidar do preparo da alimentação do grupo e de toda a estrutura de limpeza do espaço e organização dos materiais e ferramentas utilizadas, assume o papel dos cuidados espirituais do feitio<sup>43</sup>: realizar as orações, cuidar para que o ambiente permaneça silencioso e harmonioso e manter sob repouso as irmãs em período menstrual. Todos os pensamentos, palavras e ações realizadas ou proferidas durante o feitio podem alterar profundamente a qualidade do daime, ficando sobretudo as mulheres como responsáveis pela preparação e manutenção do fluxo harmonioso do evento.

### 3.2 HERANÇAS DE RITUALÍSTICAS MUSICAIS FEMININAS

A devoção à Virgem Maria está muito presente nas práticas do catolicismo popular nordestino que, como veremos mais detalhadamente na sessão quatro deste trabalho, são heranças de tradições religiosas portuguesas trazidas para o Brasil no período colonial.

Na alma missionária desses sacerdotes e dos religiosos também estava muito presente a representação de Maria. Apresentavam Deus, uno e trino, por intermédio da Virgem Maria, e construíam então diversos oragos, os quais tinham a missão de intermediar o acesso a Cristo, à proteção divina.

[...] Somente a grandeza teológica de Maria não é razão suficiente para explicar seu mérito sócio-histórico, há que lhe acrescentar aqui a dimensão antropológica, pela qual a Virgem veio a se tornar na história social um modelo de uma sociedade e o padrão das buscas e sonhos de um povo. Assim, se a pessoa de Maria de Nazaré se desenvolveu (no Brasil) na célebre personagem de Nossa Senhora (da Conceição) Aparecida, foi em virtude dos sentimentos e experiências que habitam a alma religiosa de um povo. (AZEVEDO, 2001 apud SILVA, 2009, p.28)

Analisando o universo feminino daimista em sua origem: mulheres imigrantes nordestinas no início do século XX, podemos deduzir que a maioria se ocupava em atividades consideradas como “coisa de mulher”, como os afazeres do lar, educar as crianças, ser a parteira,

---

<sup>43</sup> Impressões sobre o feitio do CICLU-Ba, onde realizei a observação participante.

rezadeira, costureira, contadora de histórias, etc, assim como certamente foram suas ascendentes mais próximas. Se por um lado este aspecto pré determinado de divisão de papéis sociais as conduziu a um lugar de obediência aos assuntos familiares,“... É como se a sua história não fosse importante para ser contada, rimada, bordada, porque estaria enraizada na vida familiar, no espaço da casa, e esse espaço de privacidade silenciosa, delimita uma não função social para as mulheres” (FONTENELE, 2013); por outro tornaram-nas responsáveis por utilizar o recurso da fala para repassar acontecimentos, memórias, narrativas, e também cânticos, através da oralidade.

A História oral é um procedimento metodológico que busca, pela construção de fontes e documentos, registrar, através de narrativas induzidas e estimuladas, testemunhos, versões e interpretações sobre a História em suas múltiplas dimensões: factuais, temporais, espaciais, conflituosas, consensuais. Não é, portanto, um compartimento da história vivida, mas sim, o registro de depoimentos sobre essa história vivida". (DELGADO, 2010, p.15).

O fenômeno da devoção a Maria na doutrina do Daime, além do seu mito de origem, conta com a força da sua notoriedade nas camadas populares, decorrente de uma memória compartilhada pela temporalidade, recriada e reestruturada para louvar àquela que esteve sempre ao lado de Jesus, proporcionando força e esperança, trazendo conforto e alento em momentos de dor e sofrimento, com os quais o povo simples se identifica:

Existe um traço da dependência religiosa do povo latino-americano com relação à adoração à Virgem. A história dos necessitados está bem presente e é conhecida pelos grupos que conservam a fé e que vêm da simplicidade e da perseguição – e está baseada não apenas nos documentos oficiais julgados dignos de serem conservados, mas na sabedoria popular, nas tradições transmitidas, no simbolismo religioso.

[...]A constituição da religiosidade mariana aponta para uma relação de familiaridade com o imaginário da maternidade e para a dimensão feminina nas significações das imagens de Maria – arquétipo de Mãe, Mulher e Divindade. ” (SILVA,2009, p.25).

Algumas das práticas do catolicismo popular que se hibridizaram através do tempo e espaço e se firmaram perfeitamente na doutrina daimista, são: a reza do terço, o calendário ritual (baseado nas datas relativas aos personagens principais da Sagrada Família cristã) e o modo de cantar herdado dos cânticos católicos populares, como as ladainhas, os benditos e as incelências.

Sobre esse “modo” de cantar, encontramos evidências que reiteram a influência da memória ibérica na formação desse estilo. Sua constituição estética se baseia no canto trazido

pelos clérigos da Igreja Católica unido aos “...ensalmos, benzeções, rezas, preces, fórmulas mágicas, da Ibéria, recheadas de duras resistências que englobaram o território da península e as lutas de seus povos sangrados, contaminados, decapitados para serem convertidos em cristãos...” (SÁ JÚNIOR, 2010, p. 173)

A respeito dos benditos, encontramos estes relatos em uma pesquisa de etnolinguística desse tipo de canto, apontando para o papel das mulheres na função de rezar e rogar a Deus pela prosperidade de seu povo:

Os cantos são elaborados e convencionais, emotivos e espontâneo, sobre os cantares das mulheres do Minho, podem ser referidos os trabalhos “de favor” para as tarefas agrícolas e outras que exigiam muitos braços. Em Braga, Bragança, e Miranda do Douro, precisamente os cantares fazem parte da manifestação devocional. Por exemplo, no Canto da Ladainha para Nossa Senhora da Serra, pede-se pela proteção contra o mal tempo, para gerir a vegetação das oliveiras e das quintas videiras, assim como pela vida dos que cá ficam na terra. Na religiosidade popular os benditos se transmitem em família, ou passam de pessoa para pessoa por meio da cadeia ininterrupta da oralidade, numa troca de experiências em que o poder da voz assenta uma orientação segura, tornando-se na sociedade um modo de pensamento e ação. A religião do povo é muito rica em suas manifestações. No Brasil o bendito integra a prática devocional e se assenta sobre lideranças leigas: rezadeiras, benzedadeiras, curandeiras, mestras de cerimônias”. (SÁ JÚNIOR, 2010, p.172-173).

Na religiosidade daimista a transcendência da matéria (a morte) é um marcador relevante. Através da ingestão do daime, que como sugere o próprio nome “ayahuasca”, o “cipó das almas” ou “cipó do morto” em outras traduções, existe um mergulho profundo que transcende a mente consciente, onde é possível acessar o “outro lado” da matéria, também chamado entre os daimistas como “reino do astral”. A experiência de “morrer” nos trabalhos é tratada com normalidade e, na maioria das vezes, desejável, pois com essa “morte” geralmente se vão antigos traumas, mágoas, dores, culpas, padrões indesejáveis, que não seriam identificados nem debelados facilmente acessando somente o estado mental “da matéria”. Esse tema é cantado em muitos hinos e, muito embora só existam dois rituais fúnebres daimistas, a ideia de ultrapassar a vida do corpo acabou se tornando uma tônica da doutrina.

O hino que considero mais relevante para compreensão dessa “morte” ritual é o último hino do Mestre, 129- Pisei na terra fria, embora sabe-se que ele recebeu este hino da Rainha da Floresta como uma aviso da proximidade de sua passagem, “alguns dias após seu aniversário, por volta dos dias 17 ou 18 de dezembro de 1970” (MOREIRA; MACRAE, 2011):

## Partitura 3- Pisei na Terra Fria (Mestre Irineu)

5 Pi - sei na ter - ra fri - a ne - la eu sen - ti ca - lor E - la é  
quem me dá o pão a mi - nha mãe que nos cri - ou

Fonte: Aishá Roriz

Pisei na terra fria  
Nela eu senti calor  
Ela é quem me dá o pão  
A minha Mãe que nos criou

A minha Mãe que nos criou  
E me dá todos os ensinamentos  
A matéria eu entrego a Ela  
E o meu espírito ao Divino

Do sangue das minhas veias  
Eu fiz minha assinatura  
Meu espírito eu entrego a Deus  
E o meu corpo, à sepultura

Meu corpo na sepultura  
Desprezado no relento  
Alguém fala em meu nome  
Alguma vez em pensamento

Com isto, podemos trazer como referência um movimento musical feminino muito marcante no nordeste, que dialoga com estes cânticos para “as almas” ou para “os mortos”: o canto das carpideiras. As mulheres que lamentam e “cantam o morto” entoando as *incelências*<sup>44</sup>, é uma tradicional ritualística nordestina cuja origem está registrada em vários povos e tradições distintas.

Esses cantos votivos, de origem portuguesa, vieram para o Brasil com o colonizador, mas há registros de que sua prática já fazia parte das tradições

<sup>44</sup> O termo *incelência* vem de *excelência*, do latim *excellētia, ae*, grandeza, elevação, excelência, superioridade, de *excellēre* elevar, erguer, levantar ao alto, elevar-se. Esses cantos são entoados à cabeça dos moribundos ou dos mortos sem acompanhamento e em uníssono, repetidos em séries de doze versos ritualmente. Sendo as *excelências* cantadas ao pé do morto, enquanto os *beneditos* são cantados à sua cabeça; acreditava-se que a *excelência* tinha o poder de “despertar no moribundo o horror ao pecado, incitando-o ao arrependimento, o que facilitaria sua entrada no céu.” (CASCUDO, 1993. pg. 315 apud SALAZAR, 2014, p. 137-138).

indígenas e africanas; “para nós, do Brasil, indígenas e africanos escravos, usavam a mesma prática”. (CASCUDO, 1993, p.199 apud SALAZAR, 2014, p.117)

Esta prática também foi muito popular no antigo Egito (XVIII dinastia, aproximadamente 1550 a.C), tendo como mito de origem a lenda osiriana:

[...]em que as irmãs divinas Ísis e Néftis passam pela experiência da separação de Osíris, induzindo uma demanda pelo ser amado e lamentando-se, por fim, sobre o seu corpo recuperado. Ísis (a grande carpideira) e Néftis (a carpideira menor), sempre representadas nas extremidades do sarcófago de Osíris, lugares canônicos que a iconografia respeitou (Ísis aos pés do defunto e Néftis à cabeceira), demonstraram arquetipicamente a eficácia performativa dos seus gestos e da sua mágica energia ao conseguirem um milagroso renascimento de Osíris no mundo do Além. (SALES, 2016, p.66).

O ritual de lamentação em funerais também acontecia na Grécia Antiga em festivais da antiguidade, onde cabia à mulher o papel de lamentar pelos mortos ou por acontecimentos funestos. No ritual funerário, durante a exposição do morto “havia a declamação de fórmulas propiciatórias e cânticos de lamentação, que exigiam uma performance feminina, principalmente de parentes do morto, acompanhadas de profissionais (cantores na Idade Heroica, e carpideiras a partir da Era Arcaica), conforme se lê em Homero (*Il.*, XXIV v.719-724):

Mas quando chegaram ao famoso palácio, depuseram-no numa cama encordoada; e junto dele colocaram cantores para darem início aos cantos fúnebres, eles que cantaram o canto de lamentação, ao que as mulheres se lamentaram. No meio delas Andrômaca de alvos braços iniciou o lamento, segurando nas mãos à cabeça de Heitor matador de homens. (HOMERO, 2013, p. 677 apud CRUZ, 2020, p.103).

A função feminina de cantar a tristeza atravessou os séculos até que temos na idade média os primeiros registros ocidentais de lamentos cantados, os cânticos marianos, “lamentos de Maria” ou *planctus mariae*. A cena da Virgem Maria chorosa ao pé da cruz do seu filho foi elemento que originou este gênero musical que se difundiu como canções de lamentação cantada por mulheres constando evidências<sup>45</sup> de que os primeiros *planctus mariae* são datados do séc. IX.

Com melodias lamentosas em uníssono, as carpideiras rezam preces e cantam as incelências, para encomendar a alma e velar o morto, ritualizando a passagem de indivíduos do

<sup>45</sup> Definição de *planctus mariae* ou o lamento de Maria, no site em Referências bibliográficas. (6)

mundo dos vivos para o mundo dos mortos. Juntam-se às incelências, os benditos e os ofícios, escolhas que vão depender do devoto-defunto ou das pessoas que são encarregadas de “puxar a reza”. (MORAES, 2011).

Uma vez iniciados os cantos, as carpideiras deviam seguir o enterro acompanhando o cortejo e chorando até o fim, assim como as rezadeiras, porque acreditava-se que quando se principia a cantar uma excelência, Nossa Senhora se ajoelha para só se levantar quando terminam, e não sendo terminada, a santa ficaria de joelhos e o espírito, por esse desrespeito, não ganharia a salvação. (SALAZAR, 2014, p.139).

Dentre os trabalhos do Mestre Irineu encontramos um “cantar para os mortos”, que é o ritual da Missa, que consiste em uma seleção de 10 hinos que, assim como as incelências, também são cantados *a capella* em dias fúnebres (quando morre alguém próximo) e também no dia de Finados. A Missa contém dois hinos de Germano Guilherme (1- Senhor Amado e 7 - Senhora Mãe Santíssima); um de João Pereira (8- Oh! Meu pai eterno); um hino de Joaquim Português (9- Despedida) e seis hinos do Mestre Irineu (2- Dois de Novembro; 3- Rogativo aos mortos; 4- Mãe Celestial; 5- Equiôr Papai me Chama; 6- Todo mundo quer ser filho e 10- Pisei na Terra Fria). Os hinos da Missa são cantados em posição sentada, enquanto que entre cada um deles são rezados três Pais-Nossos e três Ave-Marias de pé. Entre as décadas de 1940 e 1970, era composta apenas por nove hinos, cinco de Mestre Irineu, dois de Germano Guilherme, um de João Pereira e um de Joaquim Português. O último hino da *Missa* o “10 – Pisei na Terra Fria” de Mestre Irineu só veio a ser colocado no hinário de ritual fúnebre no último ano de sua vida. (MOREIRA; MACRAE,2011)

Sobre o hino nº 2 da Missa- “Dois de Novembro”, há um relato interessante sobre seu recebimento. A segunda esposa do Mestre, D. Francisca, que era vinte anos mais velha que ele, por volta de 1936 convalescia de uma doença crônica, quando o Mestre tentou de várias maneiras, sem sucesso, restabelecer a saúde de sua companheira. A sua piora fez com que o casal tivesse que contratar uma menina para ajudar nos serviços de casa. Esta menina era Raimunda Marques Feitosa. Quando ela tinha 19 anos, por insistência da própria D.Francisca, casou-se com Mestre Irineu que tinha então 47 anos. Continuou cuidando da casa e dos seus antigos patrões. Um ano depois do casamento, D. Francisca, com o corpo cada vez mais desvalido, veio a falecer, aos 68 anos. Paulo Serra explicou o caso da seguinte maneira:

*D. Francisca tinha problema no joelho, acho que ela trabalhou muito na seringa. Chegou a um ponto que, até pra ela ir ao banheiro, tinha que levantar ela e botar no vaso. Meu pai conhecia uma seiva de árvore que era usada no reumatismo, o mururé. Ela tomou e tudo,*



Vais atender ao nosso Pai  
Foi quem mandou te chamar

Aqui achou, aqui deixou  
Levas contigo o amor  
As portas do céu se abrem  
Para quem for merecedor

Ainda sobre sua terceira esposa, D. Raimunda, que teve grande aprendizado durante sua relação com Mestre Irineu, tornando-se a comandante feminina no Daime. A partir dessa relação de confiança, Mestre Irineu, algumas vezes, repassava para ela a responsabilidade de fazer trabalhos de cura, executar chamados, organizar o grupamento feminino e memorizar as melodias dos seus hinos. Adália Granjeiro falou a respeito dessa relação de confiança.

*Eu me lembro de tudinho. Ela era uma pessoa muito legal. Se quisesse fazer um trabalho, ele mandava ela, ela ia fazer por ele. Trabalho de cura pra pessoa doente, podia levar até lá na casa dele, mandava ela com a equipe junto pra ajudar e ela fazia o trabalho lá* (Adália Granjeiro apud MOREIRA; MACRAE, 2011, p.222)

Fala-se que ela recebeu um hino que foi incluído no hinário O Cruzeiro, o hino 57 – Eu Convido Meus Irmãos. D. Raimunda teria recebido esse hino em um sonho, onde Mestre Irineu o cantava para ela. Ao acordar, lembrou o hino e cantou para ele. Mestre Irineu reconheceu o hino, como se ele realmente o tivesse cantado para ela e o colocou em seu hinário O Cruzeiro. Entre os antigos seguidores, quem se recorda dessa passagem é novamente D. Adália Granjeiro:

*Eu era criança, quando eu ouvi eles conversando, que ela recebeu um hino. Ela colocou no Cruzeiro e ficou. O hino se chama “Eu convido meus irmãos”. Mas, ela recebeu assim: ele cantando pra ela, dizendo pra ela, ela não quis, ele colocou no Cruzeiro. Às vezes, se recebe hino na miração, mas, ela recebeu o hino sonhando. Os sonhos, às vezes, pra quem toma daime é um sonho verdadeiro, que nem é uma miração, não é? O que a gente não viu mirando e tomando daime, às vezes vem no sonho, né? Tem coisa que se você for ver mirando não agüenta, né? E no sonho talvez é mais maneiro, ao menos eu penso assim. Ainda hoje, eu tenho em minha lembrança. É mesmo que estar vendo ela cantando esse hino. Esse hino, toda vez que eu estou cantando, é mesmo que eu estar vendo ela; o jeito dela cantando, ela cantava tão bonito. Eu ainda não vi ninguém cantar igual como ela cantava, a voz dela era muito suave, bonita mesmo.* (Adália Granjeiro apud MOREIRA; MACRAE, 2011, p.222).

Esse hino tem uma melodia expressiva, com uso marcante de arpejos e saltos que chegam a uma extensão de 11<sup>a</sup>, onde as sílabas tônicas do texto e os tempos fortes da melodia muitas vezes se cruzam em sequência, provocando uma sensação bem marcante do ritmo. Considero-

o muito especial: Hino 57 (Mestre Irineu / Madrinha Raimunda).

Partitura 5- Eu convido meus Irmãos



Eu con - vi-do meus ir-mãos que quei-ram mea-com-pa-nhar pa-ra nós can-tar um pou-co nes-ta noi-te de na-tal Eu con

Fonte: Aishá Roriz

Eu convido os meus irmãos  
Que queiram me acompanhar  
Para nós cantar um pouco  
Nesta noite de Natal

Eu convido os meus irmãos  
Para cantar com alegria  
Para nós ir festejar  
A Jesus, Filho de Maria

Eu convido os meus irmãos  
Todos aqueles que quiser  
Para nós ir festejar  
A Jesus, Maria, José

Sempre Virgem Maria  
Vós só pode é se alegrar  
Porque todos nós pedimos  
Para Vós nos ajudar

O sonhar é uma verdade  
Igualmente à luz do dia  
Reparem, neste mundo  
O sonho da Virgem Maria

Meu Divino Senhor Deus  
Vós me dê a Santa Luz  
Para sempre eu festejar  
O dia que nasceu Jesus

Considero como uma influência muito clara dos rituais fúnebres, das rezas, benditos e incelências que celebram e acompanham a passagem dos vivos para o mundo dos mortos, na formatação do trabalho que se instituiu como o trabalho da “passagem do Mestre” celebrado no

dia 6 de Julho. Segundo o relato de Denize Portugal no dia em que o Mestre faleceu, às nove horas da manhã, enquanto alguns se encarregaram de ir informar ao governo do Acre sobre o ocorrido, outras pessoas se prepararam e se vestiram com a farda branca e se dirigiram até a casa dele para velar seu corpo.

Como o número de pessoas começou a aumentar, decidiram que iriam velar o corpo no salão da sede, enquanto os serviços funerários preparavam, do outro lado da rua, o que seria hoje o jardim onde se localiza o túmulo do Mestre. No exato momento em que seu caixão entrou no salão, marcava exatamente 16h, e todos e todas presentes começaram a cantar a Missa. O que ocorreu em seguida, mesmo que sem nenhuma instrução prévia do Mestre sobre como se daria o ritual a ser executado no momento da sua passagem, desenrolou-se um movimento voluntário onde todo(a)s se sentaram ao redor do caixão e começaram a cantar, *a capella*, seu hinário O Cruzeiro.

Como se naturalmente estivessem retomando uma tradição que se praticava em suas terras de origem, onde carpideiras e rezadeiras se sentam ao redor do caixão para “encomendar” o morto com cânticos e rezas *a capella*, cantaram espontaneamente o próprio hinário do morto no lugar das incências. Adaptando a tradição de maneira orgânica, sem pré-concepções, encontraram a forma ideal para louvar e agradecer ao Mestre Irineu, fazendo com que ele tivesse uma “morte bonita”.

A espiritualidade das incências está demonstrada nas devoções individuais e crenças coletivas. Essas canções cantadas sem acompanhamento instrumental “em uníssono em série de doze versos ritualmente”, cantados ao pé ou à cabeça do morto ao iniciadas devem ser terminadas, ações que possuem sentidos e implicações nas práticas populares. Acredita-se que ao cantar os lamentos eles devem ser terminados caso contrário a alma não terá salvação.

[...] “ter morte bonita”, precedida de agonia calma, muitas vezes demorada, sem padecer, com estoicismo, despedindo-se dando ordens, conselhos. O contrário é “ter morte feia” isto é trágica, a pontear temores”. (CASCUDO, 2001 apud MORAIS, 2011, p.7).

Este ritual se repetiu no ano seguinte, em 1972 e se perpetua até hoje. Para o trabalho da passagem do Mestre em Rio Branco, a comunidade usa farda branca e se reúne pontualmente às 16h em seu túmulo e iniciam a Missa. Após sua conclusão cada grupo se dirige a sua sede, onde acontece o serviço de daime para a continuidade do ritual onde se canta o hinário do Mestre sentado e *a capella*. Aqui no CICLU-Ba também é feito desta forma, neste mesmo horário, com a diferença que tanto a Missa quanto o hinário ocorrem dentro do salão.

### 3.3 LIDERANÇAS MUSICAIS DA DOUTRINA

No convívio com a comunidade daimista e, em seguida, no desenvolver da pesquisa etnográfica, é evidente o destaque que as mulheres ocupam na função de mantenedoras dessa tradição. Esta prática religiosa tem origem na floresta amazônica, através de imigrantes nordestina(o)s com baixo grau de escolaridade, de modo que a oralidade se estabelece ainda hoje como base da transmissão de conhecimentos da doutrina: desde os relatos dos seus mitos de origem, as histórias sobre a criação e transformação do trabalho do Mestre Irineu e, principalmente, a forma de cantar e compreender os hinos.

Segundo relatos pessoais da minha principal interlocutora, Denize Portugal e Silva, natural de Feira de Santana(Ba), líder inata, portadora de forte sensibilidade espiritual e criativa, fundadora e dirigente do CICLU/Ba desde 2002, tendo convivido durante vários anos no bairro Irineu Serra em busca de conhecimento com os nativos da doutrina, ainda alcançando muitos que conviveram com o Mestre Irineu, existe um ambiente sigiloso a ser acessado por quem vem “de fora” e deseja adentrar a intimidade dos habitantes nativos do Alto Santo. Há uma conduta tácita entre aqueles e aquelas que desejam essa comunicação oral entre os nativos(as) que se estabelece levando-se em conta o gênero: as mulheres são conduzidas a se comunicar com outras mulheres, e os homens entre outros homens. Assim como o conhecimento da doutrina ao qual eu tive acesso se deu com a dirigente do meu centro e com algumas mulheres do Alto Santo com quem tive a oportunidade de conviver por curto período de duas semanas em Julho de 2018, foi na comunicação entre as mulheres da doutrina que Denize recebeu seus ensinamentos.

Vale lembrar que as dirigentes e líderes femininas dos centros daimistas da linha do Alto Santo (D. Lourdes Carioca, D. Adália Grangeiro (*in memoriam*), D. Alícia Fagundes e a própria Denize) não se valem do termo “madrinha” para se destacar das demais irmãs do centro ou mesmo se firmar enquanto guia ou mentora das(os) adeptos(as) que se iniciam na doutrina. Este vocativo é reservado somente para a Madrinha Peregrina Gomes Serra, viúva do Mestre Irineu e “dignatária” da sede do

Alto Santo em Rio Branco pelo fato da mesma ter batizado<sup>46</sup> muitos seguidores no ritual de batismo instituído pelo Mestre Irineu. As outras lideranças femininas que também batizaram adeptos dentro deste ritual são chamadas de “madrinhas” apenas por seus/suas afilhados (as). Assim como D. Peregrina, o Mestre Irineu também era chamado por muitos (e até hoje por alguns nativos) de “padrinho” Irineu, pela justificativa do batismo.

As demais dirigentes são chamadas pelo seu nome civil, não ausentando as mesmas de serem reverenciadas, respeitadas e muito estimadas pelas suas seguidoras(es), frequentadoras(es) e visitantes dos centros. Este termo “madrinha”, contudo, (também “padrinho” para os homens) é amplamente usado nos centros fora do Alto Santo (CEFLURIS ou ICEFLU) e em diversas igrejas daimistas de linhas ecléticas pelo Brasil e internacionalmente, não estando seu uso necessariamente associado ao ritual de batismo instituído pelo Mestre Irineu. Aqui uma imagem<sup>47</sup> onde vemos as mulheres sentadas ao redor da mesa tocando instrumentos, enquanto Mestre Irineu canta e toca o maracá. D. Peregrina é a *spalla*<sup>48</sup> do naipe feminino:

---

<sup>46</sup> O ritual de batismo proposto por Mestre Irineu no Daime foi introduzido em meados da década de 1930. Nele usa-se sal, água e daime embebidos num chumaço de algodão que são espremidos na boca da criança ou da pessoa interessada, rezando-se algumas preces. Os rituais de batismo no Daime geralmente são feitos após os trabalhos de bailado realizados nos dias de São João e Natal, ao nascer do sol.

<sup>47</sup>Disponível no site citado nas Referências Bibliográficas(7).

<sup>48</sup>Termo em italiano que em português seria traduzido para “ombro”. É usado no ambiente musical para designar o(a) primeiro(a) violinista ou instrumentista de uma orquestra sinfônica ou grupo musical.

Figura 5- Mulheres tocam instrumentos durante o trabalho. Peregrina é a primeira da fila, tocando violão



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

### 3.3.1 D. LOURDES CARIOCA

Foi na comunicação entre as mulheres da doutrina que Denize Portugal conseguiu criar intimidade e obter confiança de algumas famílias do Alto Santo, dentre elas a família "dos Carioca", que é considerada entre os nativos da doutrina a família dos músicos do Daime. Sua matriarca, D. Lourdes Carioca foi contemporânea do Mestre Irineu e possui um belo hinário de 7 hinos<sup>49</sup>. D. Lourdes é a responsável pela introdução de instrumentos musicais nos trabalhos de daime, que durante anos foram realizados apenas com o canto e o maracá. Vejamos o relato de D. Lourdes a respeito desse diálogo musical com o Mestre Irineu em 1959:

*[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*

<sup>49</sup> Este hinário de D. Lourdes Carioca é cantado nos intervalos dos trabalhos oficiais da Sede do Alto Santo, além da noite da Sexta-Feira Santa, onde é cantado juntamente com os hinários de outras mulheres.

*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 por 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)*

Os trabalhos já haviam sido acompanhados pelo violino tocado por Daniel Pereira de Matos<sup>50</sup>, na década de 1930, o que sabemos ter sido bastante apreciado pelo Mestre:

*Eu não alcancei essa época dele [Daniel] tocar pro Mestre mirar... já tinha se passado. O Mestre que me contava né, como era tão bonito. Um dia ele disse assim “D. Lourdes, se a senhora quiser ver... coisa linda... uma firmeza... é essa música no astral...*

---

<sup>50</sup> “Frei Daniel Pereira de Mattos”(1888-1958) ou Mestre Daniel, também maranhense, foi um amigo e seguidor do Mestre Irineu durante alguns anos, até que recebeu em miração o “Livro Azul”, que lhe teria sido entregue por dois anjos, indicando os salmos que ele iria receber para iniciar uma nova religião ayahuasqueira, que veio a ser conhecida como “Barquinha”.

*é muito importante. Muito importante mesmo, eu vi até as cores da música... as cores da música...”, ele dizia. (D. Lourdes, 2010 apud RABELO,2013, p.185)*

Durante o tempo que estive em Rio Branco os encontros com D. Lourdes foram constantes, a companhia de Denize nos proporcionou uma aproximação e o acesso a sua casa, na companhia de sua filha Jane Marise que é uma zeladora afetuosa da doutrina e cuida com todo amor de sua matriarca D.Lourdes. Hoje os membros da família Carioca se destacam como músicos e musicistas, especialmente o violonista José Carlos Carioca e sua filha Chayane, que estudam e ensaiam os hinários, caprichando eternamente na execução musical dos trabalhos.

Na varanda da casa dos Carioca acompanhamos dois hinários de cura para D.Lourdes, o de João Pereira e o de Maria Damião. Esses hinários eram livres encontros da família e amigos, em sua maioria fardados na D. Peregrina, onde o daime era servido para a realização do hinário. Não tem relação com os "trabalhos de cura" que aconteciam quando o Mestre Irineu era vivo, com a presença somente de mulheres além dele, ritualística própria, inclusive com a utilização dos enigmáticos "chamados". Considero D. Lourdes um símbolo principal da musicalidade feminina da doutrina. A seguir uma imagem<sup>51</sup> antiga de D. Lourdes ainda na presença do Mestre Irineu.

---

<sup>51</sup> Disponível no site citado nas Referências Bibliográficas (8).

Figura 6- D. Lourdes em Pé. D. Peregrina e Mestre Irineu sentados.



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

### 3.3.2 D. ADÁLIA GRANJEIRO

Além do clã Carioca, outra grande família de expressão musical do Daime da linha Alto Santo é a família de D. Adália Granjeiro, infelizmente falecida recentemente em Maio de 2020. Filha de Sr. Antônio Gomes e viúva de Sr. Francisco Granjeiro. D. Adália foi a zeladora do hinário do seu pai, responsabilidade que lhe foi delegada pelo Mestre Irineu. Vejamos um relato do começo de sua experiência em ser a “puxadora” do hinário do pai, de como lidava com a “força” no canto dos hinos:

*Logo quando eu comecei a puxar o hinário do meu pai ele [Mestre Irineu] me deu um tanto de daime e eu fiquei muito... né? Muita força, cantando... com muita força. Eu num achava que era eu que tava cantando, eu achava que era ele que tava cantando, meu pai que tava cantando, num era eu. E ele, o padrinho Irineu viu, né? Ele tava vendo, tava me observando lá... o jeito que eu cantava.*

*Sei que quando terminou o Hinário ele disse assim: “Vou diminuir o seu daime... cê vai tomar menos” – Mas foi o senhor que me deu, né? Tomei aquele tanto que o senhor me deu... [...] Aí ele falou – Chico agora eu diminuí o daime da Adália porque... Aí ele disse: “Quanto mais você canta mais você chama... a força. Mais a*

*força vem. E tá cantando tá chamando. Já tão com a força do daime e cantando, daí chama.” Aí a gente num aguenta... porque a matéria é fraca, né?*

*É... não tem ninguém forte não... pra daime. Agora eu, o mais que teu tomo, assim quando eu vou puxar o hinário, um dedinho assim... às vezes eu tomo assim dois, depende do daime, como é que ele tá. (D. Adália, entrevista, 2010 apud RABELO, 2013, p.188)*

D. Adália, juntamente com alguns integrantes da família Granjeiro, fizeram uma viagem à Bahia em Setembro de 2008. Neste período houve uma comunicação entre o CICLU da Bahia e outros centros de Santo Daime da linha eclética do CEFLURIS, de forma a unir esforços estruturais e recursos financeiros para os custos da viagem e estadia da família Granjeiro na Bahia.

Na ocasião desta visita, D. Adália puxou alguns trabalhos de hinário no CICLU-Ba. Durante esses trabalhos o centro recebeu dezenas de convidados(as) e fardados(as) de outros centros, que vieram prestigiar a presença de uma contemporânea do Mestre Irineu e vivenciar um trabalho puxado por ela fora do seu centro em Rio Branco, o Centro Livre Caminho do Sol- CELIVRE.

Durante um desses trabalhos no CICLU-Ba, D. Adália conta ter tido uma miração com o Mestre Irineu, onde ele lhe deu a instrução de ofertar a Denize a patente de “comandante”. Após o término deste trabalho D. Adália estaria muito emocionada com a pureza e fidedignidade do trabalho realizado por ela, perguntando a Denize quando ela viajaria novamente ao Acre. Assim, na vez seguinte em que ela esteve em Rio Branco, foi-lhe ofertado por D. Adália, após um trabalho de hinário em seu centro CELIVRE, a patente<sup>52</sup> de “comandante”, passando a usar um “traço” a mais na faixa posterior da farda e também aumentar o número das “alegrias<sup>53</sup>” de 7 para 12 fitas coloridas. Este episódio é um acontecimento histórico e único entre as mulheres da doutrina. Nenhuma outra mulher “de fora” do Alto Santo recebeu tal patente, que até então era restrita apenas às poucas companheiras que conviveram na época do Mestre.

Como sabemos, a oralidade é a base de transmissão dos conhecimentos da doutrina, especialmente dos hinos. Através de seus “zeladores” é possível receber

<sup>52</sup> Como comentado anteriormente, Mestre Irineu herdou alguns elementos do âmbito militar e os integrou à doutrina. Um deles é a ideia de patentes. Inicialmente na época do CRF existiram as patentes de hierarquia militar, como “comandante” e “general”; posteriormente as patentes espirituais “Síris-Midã” e “Nanair” e também as patentes associadas ao talento pessoal como “curandeira” e “enfermeira”.

<sup>53</sup> Fitas coloridas que são colocadas no ombro esquerdo da farda branca feminina.

permissão para cantá-los. Tendo em vista que Denize Portugal dirige o CICLU-Ba desde 1998 e tendo convivido com muitas e muitos contemporâneos do Mestre Irineu no bairro do Alto Santo em Rio Branco, obteve, tanto pessoalmente de algumas donas e donos de hinários, a permissão para cantá-los em trabalhos de daime realizados fora dos centros do Alto Santo.

Segundo ela relata, para que esta permissão aconteça não existe uma regra específica. Normalmente acontece quando a pessoa participa de alguns trabalhos e ensaios do respectivo hinário, criando algum vínculo afetivo e de intimidade com a zeladora ou zelador do mesmo, que lhe confia as letras e as melodias dos hinos, esperando que a pessoa realize um trabalho de hinário honrando da maneira mais próxima possível sua forma original e assim, manter a tradição da doutrina através dos hinos. D. Adália fez a passagem para o plano espiritual em Maio de 2020, deixando muitas saudades em todas(o)s.

No período em que Denize Portugal conviveu na casa da família Granjeiro ela teve a oportunidade de conhecer o hinário de D. Ana de Souza Brito. Seguidora antiga do Mestre, conta-se que D. Ana chegou muito doente na doutrina, na companhia de seu marido, Sr. Elias, e tiveram dois filhos: Sr. Chagas e D. Riselda. Na busca de alcançar sua cura, demonstrou alta capacidade de doação e humildade entre os irmãos e irmãs e acabou desenvolvendo uma capacidade ímpar de conseguir descobrir a causa das doenças de muitas pessoas.

Ela descobriu um “caminho” para curar as pessoas através do campo espiritual e compatível com o local em que vivia; isolada na amazônia, sem necessitar de medicamentos, cirurgias, etc. Utilizava o daime e suas orações para alcançá-las. Na época existia o trabalho de cura, que era realizado por mulheres, com a presença do Mestre e do(s) doente(s) a quem o trabalho era dirigido. Mestre Irineu concedeu a D. Ana a patente de “curandeira” pelos seus resultados obtidos durante os trabalhos de cura.

O filho de D. Ana, Sr. Chagas, freqüentava juntamente com sua esposa, D. Maria, o centro de D. Adália (família Granjeiro). Neste ínterim, aconteceu um ensaio onde foi cantado o hinário de D. Ana, que estava “adormecido” durante alguns anos, até que sua nora, D. Maria, que é a zeladora deste hinário, transcreveu-o de memória pela primeira vez. Como D. Maria e Sr. Chagas freqüentam o centro de D. Adália, somente

ali<sup>54</sup> este hinário era cantado.

Certa vez, Denize ao ouvir o ensaio deste hinário se encantou bastante e pediu a permissão de D. Maria para trazê-lo para o seu centro na Bahia. Na ocasião aproximava-se um trabalho de sexta-feira Santa e então o Sr. Francisco Granjeiro, a pedido de Denize e D. Maria, gravou pela primeira vez o hinário de D. Ana durante este trabalho. Esta foi a gravação trazida para o CICLU-Ba e que é usada para os estudos desse centro.

Como o hinário de D. Ana Brito ficou muitos anos sem ser executado, ela se tornou uma personalidade esquecida entre os daimistas. Não se sabe muito sobre a vida dela, a não ser essa memória da sua capacidade de curar pessoas doentes, qualidade que lhe rendeu a patente de “curandeira”, assim como D. Adália Granjeiro que recebeu a patente de “enfermeira<sup>55</sup>”.

O hinário de D. Ana Brito possui uma simplicidade contrastante, por exemplo, do hinário de Maria Damião, onde o clima de disciplina é mais “duro”: Hino 24 “ A ordem está severa”; Hino 46 “ eu dou corda para todos para ferrar no anzol”,etc. D. Ana discursa a partir de um local mais “doce”, como podemos perceber: Hino 3 “ Não sair desta doçura”; Hino 17 “ Em parcelas divinas de rosas, em parcelas divinas de paz”; Hino 20 “ Tenha calma e paciência, se lembre de Papai”, etc. Sua aura delicada e amorosa transmite, de fato, sua essência de “curandeira” que o próprio Mestre identificou. Encontra-se em seu hinário muitas passagens que inspiram a idéia de sempre seguir em frente, sem desanimar, com fé na cura e na felicidade que ela própria alcançou. Hino 11 “Eu sigo com meu Mestre, eu sigo com amor. Piso firme com alegria, para dar grandes louvores”. Ao final do hinário de D. Ana de Souza Brito encontra-se o único hino do seu marido<sup>56</sup>, Sr. Elias, um hino de bela melodia, “Jesus Cristo Redentor”.

---

<sup>54</sup> Sabe-se que o hinário de D. Ana Brito também é executado às vezes no centro daimista do Sr. Luis Mendes (falecido em 2019), por conta de sua esposa, D. Riselda, filha de D. Ana. Como Sr. Luis Mendes criou sua própria linha de trabalho, considerei o CELIVRE de D. Adália como o único a cantar este hinário dentro da linha Alto Santo

<sup>55</sup> A patente de enfermeira foi designada pelo Mestre Irineu a D. Adália pelo seu cuidado em tratar com pessoas feridas, ou durante os trabalhos de daime socorrer as irmãs(os) mais necessitados.

<sup>56</sup> No hinário de D. Zulmira Gomes, mãe da madrinha Peregrina Gomes, também foram inseridos ao final os dois únicos hinos do marido dela, Sr. Sebastião

### 3.3.3 D. PERCÍLIA RIBEIRO

Durante o início dos trabalhos do Mestre Irineu, muitas famílias chegaram do nordeste rumo ao seringais da amazônia em busca de uma vida mais próspera. Dentre estas a da D. Percília Ribeiro, que chegou ao Daime junto com seus pais em 1934. Sr. Antonio Ribeiro de Matos e D. Firmina Maria de Matos, cearenses, encontraram muitas dificuldades de sobrevivência nas terras acreanas e suas vidas ficaram ainda mais difíceis quando toda a família contraiu “paludismo” (malária).

Depois de curada com daime, a criança Percília na época, era a única pessoa que sabia ler e escrever na comunidade. Logo ganhou notoriedade pela capacidade da escrita e tornou-se a secretária pessoal do Mestre Irineu, a única discípula a quem ele delegou a responsabilidade de zelar e “corrigir os hinos”. No começo do trabalho era ele mesmo quem corrigia os hinos da irmandade, mas depois passou a função para D. Percília Ribeiro. Esta tornou-se seu braço direito em vários aspectos: ajudava-os a corrigir hinos ; organizar o batalhão feminino; costurar as fardas; redigir documentos; realizar trabalhos de cura e de mesa; além de “zelar” pelo seu hinário O Cruzeiro, como vimos o relato na sessão 2 deste trabalho.

D. Percília relata suas percepções sobre a importância de se preservar a memória do Mestre no decorrer dos trabalhos; fazer como ele ensinou e não ficar “inventando moda”:

*Meu maior prazer é ver esse trabalho ficar firme, direitinho, como o Mestre quer, não como ele queria, como ele quer, pois eu não considero que o Mestre está ausente. Tudo que nós fizemos dentro desse trabalho tem que ser com ele, tem de pedir licença a ele, porque ele é o dono, ele é o comandante e o chefe geral da missão. Portanto tem que render obediência a ele. Eu não permito é cada um fazendo do seu modo. Foi uma das coisas que ele pediu. [...] ninguém queira ser chefe, e não inventem moda dentro desse trabalho. Por isso eu me sinto mal quando eu chego num serviço que não está certo. [...] Se eu pudesse fazer uma circular a todos esses centros de Daime eu diria: nós não podemos mudar o ritual, nós temos de seguir os ensinamentos conforme eles mandam.*

*Outro dia eu fui em um trabalho em um centro aqui perto de Rio Branco e não gostei. Já fui mesmo à paisana, porque eu não sabia como estava a organização lá, parece que eu estava adivinhando:*

- *As filas desarrumadas, sem um destacamento que fosse responsável pela organização das filas,*
- *Os homens com a camisa para fora da calça, com a mão no bolso, outros com o braço solto, jogando o braço para lá e para cá, e o que é pior: a extinção do maracá. O maracá é que ajuda a marcar o passo do baile. Todo mundo com caderno na mão, nunca vi isso, alguns tocando maracá para cima, sem bater na mão.*
- *E o caderno - se estivessem ao menos lendo e cantando, mas tinha muitos que só olhavam e ficavam de boca fechada.*
- *E o ritmo do canto, da música? Cada hora era de um jeito, ora acelerando, ora devagar demais, e o ritmo deve ser incessante, firme. Então, se ele deixou para todo mundo usar o maracá, é para usar maracá, não é? [...] ele não deixou ninguém usando caderno. Até a saída dele, não existia esse negócio de caderno na mão no hinário, de jeito nenhum, todo mundo aprendia corretamente e na hora já sabia, estudava em casa, mas na hora do trabalho, ninguém levava caderno.*
- *No hinário, cada fila tem de ter o pelotão, a pessoa responsável pela fila.*
- *Quando às vezes uma pessoa passa mal, por um momento, por causa das suas culpas, sei lá, tem que ter o fiscal para amparar, homem para homens, mulher para mulheres.*
- *O fardado só tem direito de sair por três hinos, no máximo.*
- *O ensaio é muito importante, pois é ali que a pessoa vai aprender, para quando chegar o trabalho oficial, todos estarem sabendo. Nosso trabalho é como um quartel, todos iguais. O principal na atitude do fardado é a obediência, cada um prestar o seu serviço com o máximo de obediência, cada um tem a sua posição, o seu posto de serviço, portanto, tem de assumir com muita dedicação e obediência." (D. Percília apud RABELO, 2013, p.206)*

Mesmo com uma certa rigidez em sua forma de cuidar, podemos ver em relatos como a seguir que graças a ela foi possível manter viva a memória de hinários inteiros (além de O Cruzeiro), o que nos permite afirmar que, sem o zelo de Percília, seria impossível existir o legado do Mestre Irineu com todos os detalhes que temos hoje.

*O hinário do João Pereira ficou arquivado três anos. Um dia o Mestre me chamou e disse: "Você ainda se lembra do hinário do João Pereira?" "Lembro sim senhor". "Pois você escolhe uma pessoa aí, pra ensinar esse hinário pra ele ficar na ativa." Eu chamei o Chico Granjeiro. Chamamos ele, perguntamos se ele queria, ele disse:*

“Quero sim.” Eu comecei ensinando a ele, mas ele sofreu pra tomar conta. Eu não sei porque. Quando começou a cantar os hinos, diz ele que dava agonia, dava frio, dava tudo, quando era pra ir pros trabalhos. Depois, ele aprendeu direitinho. (D. Percília apud RABELO, 2013, p.189)

Além dos ensaios na sede, para estimular a aprendizagem dos hinos existiu um movimento interessante no Alto Santo, o “Hinário Rondante” que era uma forma de se praticar os hinários semanalmente em forma itinerante que aconteceu na década de 1940. Alguns homens, mas principalmente mulheres puxantes de hinários participavam. D. Percília acompanhava e corrigia com bastante exigência.

No tempo do Mestre, cada domingo tinha hinário na casa de um dos membros da comunidade. Começava na casa mais próxima da sede e ia circulando até terminar na sede de novo. Todo domingo, das duas às quatro. Era chamado o “hinário rondante”. Se não desse para terminar o hinário num domingo, ficava para a semana seguinte. (D. Percília apud RABELO, 2013, p.188)

D. Percília recebeu da Mãe Divina um belo hinário de 15 hinos, e do Mestre, uma patente “especial”, a única com o mesmo fonema “Midã”, que rima com o nome espiritual do Mestre Irineu: “Juramidã”, como ela canta em seu hino nº 12, Siris Midã:

Partitura 6 – Síris Midã (Percília Ribeiro)

Sí-ris Mi-dã é meu no-me a-qui no-me a-qui Eu vou di - zer o meu no-meé Ta-yós Sí-ris Mi-dã Eu vou di

Fonte: Aishá Roriz

Siris Midã é meu nome aqui  
Eu vou dizer o meu nome  
É Tayós Siris Midã

Foi meu Mestre quem me deu  
Este prêmio de valor  
Para mim ensinar  
E gravar este amor

Confio em Deus  
Que em mim está firmado

E será minha guia  
Até na eternidade

D. Percília foi a responsável pela “correção” de todos os hinários da época do Mestre, se tornando também a zeladora de grande parte deste *corpus* de hinários. Dentre eles o único hinário de uma mulher que integra os hinários “oficiais” da doutrina, o de Maria Damião, que era sua amiga pessoal. Aqui uma imagem<sup>57</sup> de D. Percília:

Figura 7- D. Percília Ribeiro



Fonte: Disponível em: [www.youtube.com/watch?v=c0wXRSNKiAo](http://www.youtube.com/watch?v=c0wXRSNKiAo)

---

<sup>57</sup> Disponível em site nas Referências Bibliográficas.(9)

### 3.3.4 D. MARIA DAMIÃO

Poucos detalhes sabemos sobre a vida de Maria Francisca Vieira, também conhecida como Maria Marques Vieira (nome de casada), ou Maria Damião (nome do seu segundo esposo), que nasceu no Ceará (não se sabe a cidade) no dia 4 de novembro de 1910 e chegou ao Acre no final da década de 1920, ao lado de Porfílio, seu primeiro esposo, mas com quem não teve filhos. Um pouco depois de sua chegada, ele foi assassinado e, em seguida, ela conheceu Damião Marques de Oliveira, casando-se com este no início da década de 1930. Juntos tiveram seis filhos, Raimundo, Laura, Lúcio, Hugo, Waldir e Matilde. O casal também chegou a criar um sobrinho de Damião, Wilson filho de Manoel Marques, irmão de seu esposo Damião, que viria a falecer quando ela tinha apenas 30 anos de idade.

Para sustentar a família, Maria trabalhava como carvoeira e vendedora de tapioca. Conta-se que um dia, após sair do ambiente muito quente onde trabalhava na carvoaria, se deparou com uma friagem inesperada do lado de fora, tendo ficado bastante doente e vindo a falecer no dia 2 de abril de 1949. Vejamos o relato de D.Percília sobre a morte de sua amiga Maria Damião:

*A passagem de Maria Damião foi em 1949. Ela tava boazinha né, a morte dela foi rápida demais. Foi uma extravagância que ela fez, não é? Porque o tempo dela era chegado. Aí com três dias lá se vai. Eu tava aqui, a gente já morava no Alto Santo e ela morava ali na Alberto Torres. Quando eu recebi o recado que ela estava muito doente, mas eu pensei que era uma coisa vaga, não é; aí eu disse: “Faz muito dias que ela está doente?” Aí, o menino dela foi me avisar. O igarapé estava alagado, o São Francisco, e não tinha ponte e não tinha canoa. Nesse tempo, a gente passava por cima de uma árvore que tinha caído, por cima dos galhos, com o maior sacrifício. A notícia chegou por umas dez horas do dia, né.*

*O menino me disse que ela estava muito doente, mas ele não soube nem dizer como começou, nem como era, né. Aí eu pensei que não fosse coisa ... Aí, eu ia fazer o almoço ainda. Depois do almoço eu vou lá. Eu devia ter ido antes, né? Aí fui fazer almoço. Almocei. Quando acabei de almoçar, eu fui lá no Alto Santo. Cheguei lá, falei pro Mestre que ela não tava bem, que o menino tinha ido me avisar que ela estava assim desse jeito. Que ela era muito unida comigo. ‘Viche’, a Maria Damião*

*comigo mesmo parecia que nós éramos gêmeas. Não passava nada entre nós. Aí, eu cheguei lá, falei pra ele. Aí, ele pensou um pouco assim: “Você vá depressa e chegue lá; mande comprar um purgante, aguardente alemã e, se der tempo, você aplique aguardente alemã com sene.”*

*Aí, eu me mandei, cheguei lá, ela estava sem fala. Ninguém sabia aonde era os olhos nem a boca nem nada, o rosto todo inchado. Ficou assim aquela coisa mais horrível do mundo. Minha Nossa Senhora. Chegando assim mesmo ainda mandei comprar o remédio, quando chegou ela já tinha falecido. (Entrevista de D. Percília Ribeiro dada a Antônio Macedo em 1999 apud MOREIRA e MACRAE, 2011, p.241)*

A família de Damião era de grande relevância no círculo de amizades do Mestre Irineu. Foram eles que lhe deram apoio oferecendo o terraço de sua casa para a realização dos primeiros rituais do Daime quando foi necessário um espaço mais amplo, onde coubessem mais participantes. Maria Damião também tinha um papel importante nos rituais de Mestre Irineu, dando auxílio aos novatos e aos que necessitavam de conforto. Seu hinário é muito apreciado pelos daimistas e viria a se tornar um dos mais importantes do Daime.

O hinário de Maria Damião tem 49 hinos e apresenta toda a força feminina e nordestina desta mulher que muito cedo ficou viúva e teve que criar sozinha sete crianças. O seu hinário é o único onde temos cantado este tema da infância, no Hino nº 10- Roda dos Meninos:

Partitura 7- Roda de Meninos (Maria Damião)

6

Eu sou pe - que - ni - ni - nho mas tra - go meus en - si - nos Eu si - nos Eu

can - to é bem bai - xi - nho em ro - da dos me - ni - nos Eu

Fonte: Aishá Roriz

Eu sou pequenininho  
 Mas trago os meus ensinios  
 Eu canto é bem baixinho  
 Em roda dos meninos

Canta, canta os meninos  
 Para todos se alegrar  
 Que nós todos somos filhos  
 É preciso nós rezar

É de grande a pequeno  
 É para todos dar valor  
 Que nós estamos na doutrina  
 Do nosso pai criador

Também podemos notar em seu hinário a relação de firmeza e ao mesmo tempo leveza com a ideia de morte, como podemos ver nas passagens: Hino 9: “Este é o Poder/E quem não quiser seguir/ É para ver o corpo delir/ É para ver o corpo delir”; Hino 46: “ Eu sou filho da terra/O meu corpo eu entrego a ela/ Se a matéria é sofredora/ A terra é a consumidora ”; Hino 48: “O nosso Mestre nos dá força/Até um dia final/ Que a nossa Mãe está nos esperando/No Reino Celestial”; Hino 49: “Nas minhas ouças escutei/ Um grande festejo/ Os meus irmãos chegando/E meu corpo se liquidando”.

É belo de apreciar sua devoção à Virgem Mãe Divina, fruto de uma comunicação “entre mulheres”, de quem ela recebe seus ensinamentos: Hino 19: “Os meus trabalhos é no Astral/ Trago a verdade ela limpa em cristal/ Mas ninguém liga importância/ Os ensinamentos da Virgem Divinal”. Hino 14: “ A minha mãe é tão formosa/ Ela é formosa e linda/ Vamos todos ter amor/ À Virgem Mãe Divina”, ou quando descreve o manto da Virgem em sua miração; Hino 40: “Nos meus olhos eu enxerguei/ No meu pensamento disseram/ Que era a Virgem Mãe/ Com seu manto azul moderno”.

Existe uma gravação de seu hinário disponível no YouTube<sup>58</sup>, onde D.Percília (juntamente com outra voz masculina que não foi possível a identificação) canta todo o hinário de Maria Damião *a capella*. Nesta gravação podemos perceber nuances na sonoridade do canto sem acompanhamento instrumental. Os delicados intervalos “não temperados” que aparecem no canto desacompanhado acabam por se “ajustar” quando unidos aos instrumentos temperados como o violão, por exemplo, perdendo um pouco da sua pureza original. Pelo fato de D. Percília e Maria Damião terem sido muito próximas e com raízes nordestinas em comum, podemos tomar esta gravação como o

---

<sup>58</sup> Disponível no site em Referências Bibliográficas.(10)

que temos de mais próximo do que seria o canto de Maria Damião.

Nesta gravação temos a oportunidade de apreciar um cantar autêntico dos hinos, sem acompanhamentos, mostrando muito claramente sua raiz nordestina, como no caso do Hino 17- Sou filho de Maria, onde encontramos o modo lídio (quarta aumentada) e também o intervalo da terça neutra, características que teriam sido trazidos das culturas do oriente, assunto que detalharemos no próximo capítulo.

Em outro momento apresentei<sup>59</sup> uma análise comparativa das frequências em *cents*<sup>60</sup> entre os intervalos de terça neutra encontrados no Hino 17 de Maria Damião, e os aboios nordestinos dos vaqueiros Vavá Machado e Marcolino, apresentados nas aulas. Os resultados em *cents* para os intervalos de terça neutra, em geral  $R=1,23$ , de acordo com a pesquisa de Figueiredo e Lühning (2018), são encontrados neste hino e nos aboios de Vavá Machado e Marcolino. No caso dos vaqueiros o intervalo aparece de forma harmônica (entre as duas vozes cantadas) e no cântico do hino é identificado de forma melódica, no salto do intervalo.

A seguir está a partitura do hino de Maria Damião onde realizei o cálculo de *cents* com o programa Adobe Audition. Os resultados encontrados foram frequências entre  $R=1,18$  e  $R=1,26$ , que são bem próximos do  $R=1,23$  que caracteriza o intervalo da terça neutra. Este intervalo está presente, de forma melódica, e está indicado nas sílabas sublinhadas na letra:

Partitura 8- Sou Filho de Maria (Maria Damião)

Fonte: Aishá Roriz

Sou Filho de Maria  
Maria mãe de Jesus

<sup>59</sup> Como trabalho de conclusão da disciplina “Cognição Musical” cursada no segundo semestre de 2018 no programa do PPGMUS, ministrada pelos professores Fábio L. Figueiredo e Angela Lühning.

<sup>60</sup> Unidade de medida da frequência da onda sonora, correspondente a um centésimo de meio-tom, criada pelo musicólogo inglês Alexander John Ellis (1814-1890).

Maria é nossa guia  
E Jesus é a nossa Luz

Minha Sempre Virgem Maria  
Oh! Que mãe de alegria  
 Botai-me a vossa benção  
Minha Sempre Virgem Maria

Sou a luz do Oriente  
 A todos eu peço obediência  
 Que o caso está muito sério  
Mandado pela providência

Senhora de Nazaré  
Vós livrai toda nação  
 Defendei os vossos filhos  
Filhos de Eva e Adão

Senhora de Nazaré  
Abrandai estes terrores  
 Que o Mestre ensinador  
 Há muito tempo ele avisou

Neste hino encontramos duas características marcantes da musicalidade nordestina: o intervalo da terça neutra, que é quase impossível de ser cantado por alguém cuja percepção musical foi educada nos parâmetros ocidentais de afinação da terça (maior ou menor); e o intervalo da quarta aumentada, ou modo lídio. Este hino simboliza muito bem o ambiente sonoro que permeava uma nordestina do Ceará no início do século passado, além de trazer como base de sua letra a adoração mariana, elementos do imaginário cristão como Adão e Eva, e a invocação da luz de um lugar desconhecido, o "Oriente". Como Maria Damião foi uma das mais antigas seguidoras do Mestre Irineu e seu hinário consta como oficial da doutrina, seus hinos servem como um forte guia para compreender o estilo de canto daimista.

### 3.4 HINÁRIO DAS MULHERES

O calendário daimista está vinculado aos festejos cristãos desde meados da década de 1930. Fala-se que a Sexta-Feira da Paixão era uma data considerada muito importante pelo Mestre Irineu, e que em meados de 1950 ele teria recebido o Hino

104, Sexta-Feira Santa, que fala sobre esse dia e onde o Mestre Irineu reforça a ideia da dieta<sup>61</sup> três dias antes e três dias depois do trabalho, para afastar doenças. Este hino passou a ser cantado três vezes *a capella* ao final do ritual da Sexta-Feira Santa.

Para este ritual diferentes hinários já foram selecionados, principalmente os “oficiais” (Germano Guilherme, João Pereira, Maria Damião e Antonio Gomes), até o ano de 1971 (ano de sua morte), quando ele teria decidido reservar esta data para executar os hinários das mulheres<sup>62</sup>: D. Percília, D. Adália, D. Zulmira, D. Lourdes e D. Peregrina. Já outros seguidores falam que o hinário das mulheres só foi oficializado na Sexta-Feira Santa depois da morte do Mestre, no ano de 1972. (MOREIRA e MACRAE, 2011, p.314.)

Como os hinários das mulheres são mais curtos, decidiu-se por incorporar também o hinário da Maria Damião nestes trabalhos, passando a ser executados por ordem cronológica da chegada dessas mulheres à doutrina. O primeiro<sup>63</sup> é o hinário da própria Maria Damião, seguida por D. Percília, depois D. Zulmira Gomes (mãe de Peregrina), D. Adália Grangeiro, D. Lourdes Carioca e D. Peregrina Gomes.

Como foi comentado anteriormente, após a morte do Mestre Irineu aconteceu uma sucessão de intrigas e separações entre os seguidores que frequentavam o Alto Santo, basicamente guiadas pelos interesses políticos sobre a nova gestão dos trabalhos na sede do Mestre. Sabe-se, por exemplo que D. Ana de Souza Brito no momento desta separação acompanhou juntamente com seu esposo Sr. Elias, a família de D. Adália e Sr. Francisco Grangeiro para seu novo centro, de modo que esses dois hinários não são mais executados na sede do Alto Santo.

Desta forma, como o hinário de D. Ana não está entre os hinários das mulheres cantados na sede e, respeitando a forma praticada atualmente por D. Peregrina, o CICLU da Bahia decidiu separar uma data no calendário anual da casa para executar o hinário de D. Ana e Sr. Francisco Grangeiro, que geralmente são cantados juntos.

Além desta data, que geralmente ocorre no mês de fevereiro, devido a ser um mês

---

<sup>61</sup> Basicamente a dieta sexual e do uso de substâncias psicoativas, mas também o que estiver em dissonância, na consciência individual, com a proposta do trabalho, como evitar entrar em discussões ou comer determinados alimentos.

<sup>62</sup> Cito aqui os hinários das mulheres que são cantados no CICLU-Ba, pois na sede em Rio Branco se cantam além desses, outros hinários como o de Maria Gomes, Maria das Dores (ou Nenen) e Maria Zacarias.

<sup>63</sup> Esta é a lista de hinários femininos cantados no CICLU-Ba. Na sede de D. Peregrina existem outros hinários nesta lis

em que não há uma data oficial a ser ritualizada na doutrina, o hinário das mulheres no CICLU da Bahia também é executado no bailado do dia 30 de Julho, mês de aniversário da dirigente Denize Portugal, que faz aniversário no dia 19 de Julho e que aprecia bastante os hinários femininos.

Outro fato interessante relacionado a uma personagem feminina que gerou uma mudança no ritual da Sexta-Feira Santa no trabalho do Mestre, é a inclusão do cântico do bendito<sup>64</sup> da Igreja Católica, ao final do trabalho, depois de cantado três vezes a *capella* o Hino 104, Sexta- Feira Santa.

Conta-se que no ano de 1963, Francisca Mendes, irmã de Luís Mendes, ainda uma criança, ao terminar o trabalho da Sexta-Feira Santa teria pedido permissão ao Mestre para cantar um cântico sobre a Paixão de Cristo que ela teria aprendido na Igreja Católica. Mestre irineu gostou e achou apropriado que ele fosse inserido a este ritual, como conta o relato da própria D. Francisca:

*Quando eu era criança, eu tinha uns 9 anos, aí, perto da casa onde eu morava na Cris Perét [bairro de Rio Branco próximo a Custódio Freire] tinha umas senhoras. Eu lembro que elas eram do Ceará. Aí, quando era mês de Maio, tinha uma novena. Essas senhoras tiravam o terço e rezavam, e logo depois cantavam. Eu me lembro bem que elas eram do Ceará, já velhinhas de idade. Aí, quando terminava o terço da novena, elas cantavam esse Bendito. Eu gostava de ir. Criança mesmo, eu fui e aprendi esse Bendito na memória. Tem até uma história que esse Bendito foi recebido pelo Padre Cícero, eu não tenho certeza.*

*Quando foi um dia, já na doutrina com o Mestre Irineu, eu lembrei de cantar pra ele ouvir. Era próximo à Semana Santa, ele achou muito bonito e pediu pra eu ficar cantando dali pra frente. Todas as Semanas Santas, era vez de cantar ele na sede. Era na abertura do terço, no intervalo e na hora de fechar o trabalho. (Francisca Mendes) (MOREIRA;MACRAE, 2011, p.315.)*

Como comentado anteriormente, a sonoridade desse bendito, associado ao Padre Cícero, é muito familiar à sonoridade dos hinos recebidos pelo Mestre e seus seguidores por conta da influência em comum da música nordestina. Dificilmente o Mestre aprovaria a inserção de qualquer cântico que não fosse algo muito harmonioso

---

<sup>64</sup> Acredita-se que a autoria deste *Bendito* é de Padre Cícero, líder religioso e carismático de Juazeiro do Norte, Ceará, de onde vieram grande parte dos migrantes do Nordeste, durante o ciclo da Borracha.

com a estética dos hinários, especialmente para compor o repertório do trabalho oficial da Sexta-Feira Santa.

Partitura 9- Bendito da Sexta-Feira Santa

Na quar - ta fei - ra Je - sus com seus dis - cí - pulos foi à o - li - vei - ra foi a Je - ru - sa - lém foi a Pás - coa meu Je - sus com seus dis - cí - pu - los que pa - de - ceu ao fá - vor do nos - so bem Na quar - ta

Fonte: Aishá Roriz

Na quarta-feira, Jesus com seus discípulos  
Foi à Oliveira, foi a Jerusalém  
Foi à Páscoa, meu Jesus com seus discípulos  
Que padeceu a favor de nosso bem

Na quinta-feira, Jesus banhou os seus pés  
Com grande gosto, prazer e contentamento  
Depois da ceia, meu Jesus restituiu-se  
Com grande gosto, meu Santíssimo Sacramento

Na Sexta-feira, Jesus subiu ao horto  
Foi rezar três horas de oração  
Encontrou Judas na frente de uma tropa  
Já vinha ele de alferes capitão

Judas, pelo lado direito  
Com falsidade lhe beijou divinamente  
Jesus disse: Eu conheço a falsidade  
Com este beijo que agora tu me destes

Neste dia, Nossa Senhora chegou  
Às oito horas, sexta-feira da Paixão  
Encontrou-se com seu filhinho preso  
Madalena, Oh! Que dor no coração

Depois de Jesus Cristo arrastado  
Cobriram Ele, em trono pequenino  
Lhe botaram uma coroa na cabeça  
Era tecida com 72 espinhos

Daí saíram com Jesus à rua estreita  
Certamente a rua de amargura  
Encontrou-se com a Sempre Virgem Maria  
Era sua mãe que chorava com ternura

Oh! Minha mãe que por mim tanto chorava  
Sendo ela, Maria e Madalena  
Quando eu cuida que vinha a meu socorro  
Cada vez mais redobrava minha pena

Chegou Longuinho com a lança e cravou  
No peito esquerdo, em cima do coração  
Quando o sangue lhe batia pelo rosto  
Se ajoelhou, a meu Deus pediu perdão

Escrevi esta transcrição a partir da gravação<sup>65</sup> da própria D. Francisca contando a história e cantando o “Bendito da Sexta-Feira Santa”. A cultura daimista é fruto de uma oralidade que atravessa gerações, onde as mulheres cumprem um papel principal de guardiãs responsáveis pela transmissão desses saberes que tem origem no nordeste e se desenvolve na Amazônia no início do século XX . Na próxima sessão vamos analisar quais foram os principais elementos musicais e culturais que serviram como base cognitiva de percepção sonora para o evento da musicalidade daimista.

---

<sup>65</sup> Disponível em site nas Referências Bibliográficas.(11)

## 4 ORIGENS MUSICAIS: DO CANTO GREGORIANO AO TAMBOR DE MINA

*"O mistério de nossa música é o mistério do Brasil mesmo, diz-me o que cantas e eu te direi quem és. Mas nós cantamos tanta coisa e tão diferentes...*

*Que seremos nós? "*

Renato Almeida Revista  
Movimento Brasileiro,  
1928.

### 4.1 SÉC. XVI NO BRASIL – CANTO GREGORIANO X CANTO INDÍGENA

Em cada povo, nação ou agrupamento humano encontramos no canto uma das principais formas de expressar sua história, transmitir seus conhecimentos, manter suas tradições e assimilar sua cultura. Sendo ele a forma essencialmente humana, orgânica e original de se produzir som e propagar mensagens através das gerações, iniciarei aqui uma investigação acerca das influências musicais durante o processo “civilizatório” brasileiro através do canto, buscando nos pilares formadores da nossa cultura: indígena, europeu e africano, elementos sonoros que poderão estar direta ou indiretamente presentes na musicalidade da doutrina do Daime.

No período dos meus primeiros contatos com os cantos da doutrina, em 2014, os associei desde o início àqueles que conheci na minha infância durante as procissões religiosas católicas, as ladainhas e benditos. Este tipo de cântico tem origem ainda nos primeiros anos da colonização portuguesa no séc. XVI, quando os padres jesuítas em suas missões de catecismo trouxeram consigo, além de outras influências, o canto gregoriano.

A presença jesuítica foi intensa e penetrante:

[...] Atestam-nos isso os primeiros missionários, os quais se

admiravam da facilidade prodigiosa com que os indígenas aprenderam os cânticos da igreja que eles lhe ensinavam.

[...]Todos os escritores do séc. XVI referindo-se à predileção dos selvagens pela música e, especialmente pelo canto, dizem: "Eram em geral os aborígenes grandes músicos e amigos de bailar, eram grandes compositores de cânticos de improviso". (MELO, 1908, p.18)

Em seu livro "A música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República", de 1908, Guilherme Mello também relata que os jesuítas traduziram para a língua nativa tupi cânticos e hinos católicos e os ensinaram principalmente para as crianças indígenas:

[...]Educados nesta luta (disputa por fiéis) foi que vieram ao Brasil os primeiros missionários jesuítas, destacando-se dentre eles o padre Navarro, o primeiro que traduziu para o tupi os cânticos e hinos religiosos da igreja romana, e os padres Nóbrega, Anchieta e Álvaro Lobo, que, testemunhando nos exemplos de Navarro o poder da música sobre os indígenas, nunca deixaram de se acompanhar em suas missões de um grupo de crianças domesticadas, as quais, quando eles se aproximavam de alguma aldeia selvagem, mandavam adiante com crucifixos na mão cantando ladainhas e benditos. Os indígenas, maravilhados pela novidade do espetáculo e arrebatados pelos acentos da música, acompanhavam os padres até a aldeia dos catecúmenos[...]. (MELO, 1908, p.23)

Com o passar do tempo esta prática “cruzada” de estilos de canto aos poucos foi estabelecendo o que viria a ser o estilo de canto da liturgia católica brasileira. O canto gregoriano tem base no cantochão, que é a “prática monofônica de canto utilizada desde os primórdios da Idade Média por cantores nos rituais sagrados. Originalmente desacompanhada e formada principalmente por intervalos próximos como segundas e terças, as melodias do cantochão se desenvolvem suavemente” (GROUT,2007), e serviu como base para as melodias indígenas, de ritmos mais livres, que foram se adaptando aos improvisos e modulações de variados aspectos musicais:

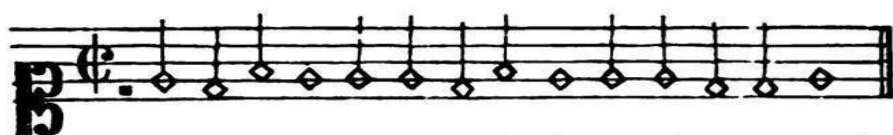
[...]observemos que a formação escolástica, com base de cantochão, se assim se pode dizer, **alia-se muito bem ao regionalismo e fornece-lhe até uma preparação notável**, porque **modos e ritmos gregorianos encontram-se no nosso folclore regional** que não é plenamente inteligível sem o conhecimento deles, assim como o francês é esclarecido pelo estudo do latim". (DUMESNIL apud

SOUZA, 1959, p.2.Grifos do autor)

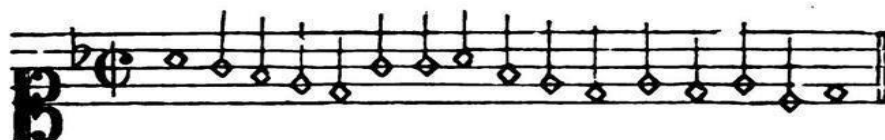
Em paralelo à ocupação jesuíta, também vieram ao Brasil europeus protestantes, provavelmente de origem Inglesa e Francesa, onde a religião protestante teve bastante força neste período, trazendo, naturalmente, músicos em suas equipes. Não chegaram a atingir êxito em sua tentativa de estabelecer colônia protestante, mas os relatos de um de seus integrantes nos possibilita uma observação comparativa muito interessante entre os cantos gregorianos e algumas melodias indígenas transcritas pelo francês Jean de Lery, como é relatado no livro "A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da república" de Guilherme Mello,1908:

Jean de Lery, em seu livro Histoire d'un voyage fait en la terre du Bresil , nos legou também algumas espécies de música indígena, que ele próprio notou em figuras quadradas, segundo o sistema de notação usado naquela época, século XVI.[...] Lery viera ao Brasil com dois ministros protestantes e muitos outros sectários no ano de 1556, a chamado de Charles Durand Willegagnon, cavaleiro de Malta e vice-almirante de Bretanha, para formar uma colônia protestante, sob proteção do almirante Colligni. Sendo mal sucedido nesta empresa ele volta para a França, onde publica seu livro. Damos duas espécies publicadas por Lery para satisfazer a curiosidade do leitor:

Partitura 10- Notação antiga de música indígena por Jean de Lery.



Ca-ni-de iou-ne ca ni de iou ne heura uoe ch



Hé heura heura heura heura heu-ra heu-ra heura ouech

Fonte: MELLO,1908, p.11

O primeiro destes trechos representa uma canção fauniana, que celebra a beleza da ave amarela Canide-ioune ; o segundo porém, é uma canção elegíaca que eles denominavam sabath , e a qual Lery diz ter ouvido cantarem, e a cujo ritmo dançarem, durante o longo espaço de duas horas, cerca de seiscentos homens, e que, atendendo à falta de

conhecimentos musicais dos índios, não pensou que eles cantassem tão bem afinados e com tanta arte a ponto de lhe produzir arrebatamento”. (MELLO,1908, p.11)

Mário de Andrade também comentou sobre a união do canto gregoriano com o canto indígena:

Os ameríndios e possivelmente os africanos também se manifestavam numa rítmica discursiva de Gregoriano. As frases musicais dos indígenas de beiramar conservadas por Lery são verdadeiras frases de cantochão onde até as distinções aparecem. [...] essa noção duma rítmica de canto quase que exclusivamente fraseológica entre os índios. (ANDRADE, 1938, p.11 apud SOUZA,1959, p. 8)

Nesse trânsito de sonoridades, temos relatos que apontam para o surgimento da forma de entoação das ladainhas<sup>66</sup> católicas muito populares no nordeste, tenha tido início a partir de então. Também encontramos nesta passagem uma imagem que compara o desenho de uma melodia escrita em neumas (a antiga escrita musical do ocidente, como eram escritos esses cantos), e uma escrita atual da ladainha de Nossa Senhora:

Partitura 11- Ladainha de Nossa Senhora

The image displays two musical notations for the phrase 'San - - - cta Ma - ri - - a.'. The top notation uses neumes, which are black squares placed on a four-line staff. The bottom notation uses modern musical notation with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody is written on a five-line staff with notes and rests. Below the modern notation, the lyrics 'San - - cta Ma - ri - - - a.' are written with hyphens indicating the syllable structure.

Fonte: SOUZA,1959, p.2.

Resquícios, inesperados repontes do gregoriano, da sua peculiar declaração podem ser vislumbrados, e se devidamente pesquisados, estou certo, até nitidamente acusados em certas inflexões, em certas alterações da escala. A hipótese de que a volubilidade declamatória da embolada nordestina tenha longínquas raízes na ladainha

<sup>66</sup> Ladainha ou litania (derivado do grego *lite*, que significa oração ou súplica) são orações de intercessão junto a Deus ou outros santos, organizadas em curtas invocações alternadas entre um solista e a assembleia, o que produz um efeito encantatório. As litânias são cantadas durante a vigília da Páscoa ou em períodos de calamidades para chamar os santos em auxílio (litania dos Santos).(QUINSON,1999)

gregoriana é pelo menos digna de atenção." Como confirmação às últimas palavras dêste nosso brilhante musicólogo veja-se a concordância do nosso folclore religioso-musical com o Gregoriano, precisamente na Ladainha de Nossa Senhora". (SOUZA,1959, p.2)

Notemos que o desenho melódico é bastante parecido, se diferenciando pelo estilo da escrita. A primeira é escrita em neumas<sup>67</sup>, peculiar do canto gregoriano, e a segunda seria a notação em pentagrama, seguindo a mesma prosódia do texto “Sancta Maria”, que unidas à expressividade das vozes principalmente femininas, que entoavam as ladainhas, foram certamente uma inspiração ancestral e poética para as(os) futuras(os) daimistas.

#### 4.2 HERANÇAS NÃO-CRISTÃS: ANCESTRALIDADE ÁRABE NO NORDESTE

Nos intercâmbios musicais do Brasil do Séc.. XVI, existia, além dos portugueses catequistas e indígenas, a presença de espanhóis e de portugueses não-cristãos, os *gentios*, habitantes comuns da península ibérica que chegaram ao Brasil no movimento migratório de exploração das américas trazendo consigo hábitos culturais e musicais distintos do contexto cultural e musical da religiosidade cristã:

Os povos que foram recrutados para povoar as terras do Novo Mundo não se encontravam entre as camadas que podiam estar impregnadas do espírito renascentista. Ao contrário, era uma população soldadesca, de camponeses e pequenos comerciantes onde predominava o espírito medieval com suas lendas, suas crendices e seus mitos, seus hábitos, sua tábua de valores humanos e morais, suas rústicas diversões e suas artes despreziosas, o que o leva a concluir que nada do que estava acontecendo na Europa renascentista afetava as tradições hispano-árabe-judaica arraigadas há séculos.” (SOLER,1995 apud SILVA, 2005, p.3):

É relevante considerar algumas características que sugerem uma influência oriental na música nordestina brasileira, que teria sido transmitida através da população

---

<sup>67</sup> Tipo de notação da idade média, em que se escrevia uma série de notas, entoadas como uma só sílaba grupo de duas ou mais notas. Antecede a escrita em pauta de cinco linhas.

ibérica que chegou ao Brasil carregando consigo tradições herdadas da colonização muçulmana, que ocupou e dominou a península ibérica durante longo período, aproximadamente entre os séculos VIII e XV.

De fato, o parentesco existente entre ocidente e oriente se manifesta na música brasileira de forma evidente e autores como Brandão (1971), Andrade (1989) e Cascudo (1993) citam, dentre outros exemplos, o aboio, chegando a fazer comparações com formas similares encontradas na África Muçulmânica entre os vaqueiros do Nordeste e os negros peuhls do Sudão e suas técnicas de sugestão através do canto sobre o gado. Ao falar do aboio cantado, Cascudo (1993:05) assegura que essa modalidade, de origem moura, berbere, da África Setentrional veio para o Brasil, possivelmente da Ilha da Madeira, dos escravos mouros aí existentes [...]

[...] Na história da música ocidental, Abraham (1979), Cawdell (1984) e Reese (1989) relatam o intercâmbio existente entre a cultura greco-romana e os povos de culturas orientais, seja com o intuito de esboçar fundamentos teóricos para a música, seja para relacionar, dentre outros aspectos, o começo do canto sagrado cristão com a expansão de algumas tendências oriundas do canto mozárabe e bizantino”. (SILVA, 2005, p.3.)

A respeito da influência árabe também existe a possível da presença de africanos árabes pelo interior do nordeste, conhecidos como "malês", palavra oriunda de *imalê*, expressão que no idioma Iorubá significa muçulmano. Na ocasião da "Revolta dos Malês", acontecida em Salvador em 1835, no contexto de escravidão, revoltas, quilombos e fugas, pode-se levantar a hipótese de que uma parte dos Malês pode ter chegado ao Maranhão e, quem sabe, também ter exercido influência na "cultura acústica" do Mestre Irineu.

Sobre o canto moçárabe<sup>68</sup>, encontramos uma interessante definição de Juliano Ozga, pesquisador brasileiro:

[...]um estilo de canto que se originou de uma mescla de espiritualidades e povos diferentes e ao mesmo tempo harmônicos e concordantes como o próprio conceito de harmonia é definido, ou seja, união de opostos, união de discordantes.[...] Sua história tem relação com a invasão muçulmana no século VIII, onde os cristãos do sul da Espanha foram obrigados a se adaptarem as novas normas políticas e religiosas. No entanto, os cristãos, chamados agora

<sup>68</sup> A expressão “cultura moçárabe” entrou para o vocabulário da cultura brasileira pela pena de Euclides da Cunha, em *Os Sertões*. Também em Casa Grande & Senzala, de Gilberto Freyre, e em *O Povo Brasileiro – A formação e o sentido do Brasil*, de Darcy Ribeiro, a expressão está referida. Os moçárabes — *mustari'rib*, de forma arabizada- era como eram chamados os cristãos da Península Ibérica no tempo do domínio muçulmano no Al-Andalus.” (VALVERDE,2014)

mozárabes, continuaram praticando sua religião com permissão do novo governo. Pode se entender o canto mozárabe como o canto de liturgia cristã praticado pelo povo do sul da Espanha no período de dominação muçulmana. (OZGA, 2019, p.28)

Pude identificar a palavra “Oriente” em pelo menos três hinos da doutrina. Nos hinos 56- Santa Estrela que me guia do Mestre Irineu e 29- Regozijo de Antônio Gomes, o termo aparece em relação aos “três reis do oriente”, personagens da bíblia cristã também conhecidos como os “três reis magos” que teriam vindo do oriente para visitar a sagrada família no advento do nascimento de Jesus. Inclusive os nomes Titango, Tituma e Agarrube, que aparecem nos hinos e seriam de procedência desconhecida, é tido por muitos daimistas como sendo “...os três Reis Magos do Oriente, que saudaram Jesus, identificados com nomes indígenas atribuídos por Mestre Irineu”. (MOREIRA; MACRAE, 2011.)

O outro hino onde o termo aparece, o 17 -Sou Filho de Maria de Maria Damião, se apresenta no contexto da “Luz do Oriente”, muito curiosamente na melodia onde está presente o intervalo da terça neutra e da quarta aumentada, ambos muito característicos da música nordestina e que teriam sido trazidos das culturas do oriente, como iremos observar a seguir.

#### 4.3 “ESPÍRITO NORDESTINO” NA MUSICALIDADE DO MESTRE IRINEU

Podemos identificar na sonoridade da música nordestina o uso característico de alguns modos (ainda herança dos modos gregos<sup>69</sup>), que se uniram a outros modos não cristãos, possivelmente trazidos por esta população de origem muçulmana, criando uma identidade nova para essas escalas. Os modos mais encontrados na música nordestina seriam o mixolídio (sétima menor), o modo dórico (ou mixolídio menor) e o modo lídio (quarta aumentada), que juntos caracterizam as “escalas nordestinas<sup>70</sup>”, que levam esse nome porque são amplamente utilizadas, por exemplo, no baião e no frevo (ADOLFO,1997).

<sup>69</sup> Os modos gregos (modos gregorianos, “litúrgicos” ou “eclesiásticos”) são tipos de escalas musicais associadas a um conjunto de comportamentos melódicos característicos. Usados desde a Grécia antiga para caracterizar o “modo” ou “natureza” da música a ser executada em diferentes ocasiões: casamentos, funerais, teatro, cultos religiosos, festejos, etc. Os modos gregos mais estudados são 7: jônio, dórico, frígio, lídio, mixolídio, eólio e lócrio. Levam este nome por terem sido organizados pelo Papa Gregório I, quando este se preocupou em organizar a música na liturgia de sua época (séc.VI d.c). (POWERS, 2001)

<sup>70</sup> Existe uma escala que reúne os modos lídio e mixolídio chamada de “escala nordestina”.

Como comenta José Miguel Wisnik em sua pesquisa sobre os modos na cultura nordestina, ele considera o uso das escalas:

“...enquanto paradigmas construídos artificialmente pelas culturas, e das quais se impregnam fortemente ganhando acentos étnicos típicos, iremos explorar este território, esta paisagem sonora em busca do ethos da nossa música.” ( WISNIK 1989- apud SILVA, 2005, p. 2)

Como sabemos, o fundador da doutrina do Daime, Mestre Irineu, era imigrante nordestino, assim como muitos dos seus seguidores, em sua maioria advindos do estado do Ceará. Naquele período de imigração para a Amazônia, início do século XX entre as décadas de 20 e 30, antes da grande influência da rádio e outros veículos de comunicação que viriam a propagar a produção cultural urbana, a oralidade fundamentava a memória musical desse povo. O que eles e seus familiares escutaram e vivenciaram desde a infância, não pode estar distante das melodias nordestinas das ladainhas, benditos, incêlcias, canções de trabalho, o aboio dos vaqueiros, os repentes e as cantigas de reisados e festejos locais.

Veamos aqui, por exemplo, a comparação entre dois exemplos de utilização do modo mixolídio em uma das melodias mais conhecidas de Luiz Gonzaga (1912-1989), Baião<sup>71</sup>, e na melodia do hino 115- Batalha, do Mestre Irineu:

Partitura 12- Baião (Luiz Gonzaga)

Eu vou mos - trar pra vo - cês co - mo se dan - çao Bai - ão

Fonte: Aishá Roriz

Partitura 13 – Batalha (Mestre Irineu)

En - trei nu - ma ba - ta - lha vi meu po - voes - mo - re - cer

Te - mos que ven - cer com o po - der do Se - nhor Deus

Fonte: AisháRoriz

<sup>71</sup> Composição da década de 1940 de Luiz Gonzaga em parceria com Humberto Teixeira.

Esse exemplo é interessante pois além da ocorrência clássica da sétima “bemol” como característica do modo nordestino, ambas melodias se configuram com o mesmo arpejo maior, seguida da sétima menor e se movendo em grau conjunto descendente (dó-mi-sol-sib-lá), demonstrando haver aí uma memória musical muito viva que atravessou os dois. Muito embora o hino do Mestre Irineu não seja uma composição, podemos afirmar que havia um marcador social em comum entre os dois, neste caso o “modo nordestino” musical e, quem sabe, talvez pessoal.

O Pesquisador Antônio Valverde, em um ensaio sobre a obra do compositor Tom Zé, comenta um pouco sobre esse “espírito nordestino” na música e na cultura:

“[...]Tom Zé relembra a influência da música árabe entre os sertanejos na criação/utilização do mixolídio e do modalismo na música nordestina. Ele disse permanecer sertanejo, alinhado pela cultura moçárabe “iletrada”, dos que não sabem ler ou escrever, que invadiu o sertão do Nordeste e dos Gerais nos séculos XVI e XVII, e identificar-se com os personagens sertanejos de Euclides da Cunha e de Guimarães Rosa. Por serem iletrados, seguiam a melhor tradição beduína, de homens do silêncio da noite: do ouvir e do falar após compreender o outro. Daí amarem “cantar a cultura, falar a cultura, dançar a cultura”. (VALVERDE, 2014, p. 867-886)

Ainda na observação das influências árabes na música nordestina, podemos destacar, além da sétima menor, um outro elemento da “escala nordestina” que também está bastante presente nas melodias dos hinos da doutrina do Daime: o intervalo de quarta aumentada (modo lídio), geralmente identificado quando se compara a nota do intervalo em relação à fundamental da tonalidade em questão.

Citamos aqui alguns exemplos de hinos, tanto do Mestre Irineu quanto de outros companheiros, onde temos a presença da quarta aumentada, novamente comparando com uma canção de Luiz Gonzaga pela sua representatividade na música nordestina. Fiz a opção de transcrever as melodias na tonalidade de dó maior para facilitar tanto a leitura como a comparação dos intervalos. Nesse caso todas as frases apresentam o fá suspenso em relação à tônica dó (quarta aumentada):

## Partitura 14- Sanfona Sentida (Luiz Gonzaga)

Cho - ra san - fo - na sen - ti - daem meu pei - to ge - men - do

Fonte: Aishá Roriz

## Partitura 15- Do Astral (Germano Guilherme)

2-Quem se - guir nes - taes - tra - da Deus lhe dá a San - ta Luz

Fonte: Aishá Roriz

## Partitura 16- Eu devo pedir (Mestre Irineu)

Eu de - vo pe - dir a quem po - de me dar

Fonte: Aishá Roriz

## Partitura 17- A Rainha da Floresta (Antônio Gomes)

A ra - i - nha da flo - res - ta foi quem me deu es - ta luz.

Fonte: Aishá Roriz

Ainda sobre a presença do “modo nordestino” na musicalidade da doutrina, sabe-se que, inicialmente, Mestre Irineu trabalhou *a capella* com os hinos. Nessa ocasião talvez existissem outras características da sonoridade nordestina nesse canto desacompanhado, tanto em relação à retórica, acentuações e expressividade das palavras, quanto em relação às afinações “não temperadas” da voz.

#### 4.4 OS “CHAMADOS” DA TRADIÇÃO VEGETALISTA

Até aqui, foram apresentadas características da musicalidade e do canto como heranças sonoras que o Mestre Irineu possuía desde seu nascimento em 1890 e que carregou consigo quando realizou sua viagem do Maranhão rumo à região da Amazônia, onde futuramente viria a se estabelecer em Rio Branco. Podemos também utilizar além da expressão “heranças sonoras” o termo “cultura acústica”, que significa “[...] a cultura que se tem no ouvido, e não na vista, seu órgão de recepção e percepção por excelência. Nesta cultura se recorre ao ritmo, à música, à dança, à repetição e à redundância, às frases feitas, às fórmulas, às sentenças, aos ditos e refrões, às retóricas dos lugares comuns e às figuras poéticas” (LOPES, 2002, p.117).

Na ocasião de sua iniciação com a ayahuasca, que segundo relatos ocorreu na companhia de “caboclos peruanos”, seu primeiro contato musical durante os rituais com a bebida provavelmente foi com os *ícaros*<sup>72</sup>, antigos cânticos da tradição vegetalista<sup>73</sup>, “a canção mágica, sussurrada, assobiada e cantada, é dada ao xamã pelos espíritos das plantas e dos animais; os xamãs a usam para chamar os espíritos para a cura<sup>74</sup>”. (BAYER, 2010, p.12)

Nesse contexto, com novos elementos musicais permeando a sensibilidade de Irineu, ele começou a “receber” os seus primeiros chamados, que são melodias cantadas ou assobiadas em solo, com ou sem letra, com objetivo de invocar seres espirituais para resolver alguma questão urgente ou curar alguma doença entre os presentes (uma adaptação mais urbana para o conceito de *ícaros*).

No início dos seus trabalhos com o Daime, sabe-se que Irineu realizava sessões

---

<sup>72</sup> A palavra *ícaro* seria a corruptela do verbo quéchua *ikaray*, que significa soprar fumaça para curar. Isso remete à prática vegetalista de soprar fumaça de tabaco sobre seus clientes ou sobre a *ayahuasca* a ser oferecida aos enfermos. (LUNA, 1986 apud MOREIRA e MACRAE, 2011, p.139)

<sup>73</sup> O uso da bebida *ayahuasca*, quando disseminado entre comunidades ribeirinhas e urbanas na região do Alto Amazonas, absorveram de forma fragmentada as práticas dos rituais indígenas, reinterpretando e sistematizando novas matrizes, inserindo o uso dentro da cultura religiosa e curandeira local. Este uso não indígena da bebida fora do Brasil é verificado exclusivamente por tradições xamanísticas denominadas como “Vegetalismo” boliviano, peruano e colombiano, classificadas também como uso mestiço. Os relatos da história da Amazônia ocidental constata a existência desses curandeiros, conhecidos como “ mestres vegetalistas” ou “chefes da ayahuasca”, desde meados do Séc.XIX, (LUNA,1986 apud MOREIRA e MACRAE, 2011) vistos na época como *brujos* (bruxos) ou *hechiceros* (feiticeiros), geralmente vinculados a características ambíguas, aptos a curar, como a efetuar feitiços maléficos. Eram vistos como mediadores entre a divindade e o cliente. (MOREIRA e MACRAE, 2011, p.89)

<sup>74</sup> “the magic song, whispered, whistled, and sung, and is given to the shaman by the spirits of the plant, and animals and the shamans uses it to call the spirits for healing. (BAYER, 2010, p.12)

de concentração, que consistiam em tomar o daime e fazer silêncio durante uma hora e meia. Nestas sessões, o Mestre costumava fazer os chamados. Dentre suas finalidades, este cântico teria a possibilidade de modificar o transe ou mudar a miração, função ainda bastante lembrada por quem passou pela experiência, como D. Adália Granjeiro, que relata a intensidade de sua experiência com o uso dos chamados, conforme este depoimento à Kátia Rabelo (2013):

*Com certeza, mudava muito... Eu nunca mais tive num trabalho como antes... antigo, no tempo dele né, que você via tudo... tudo estremecer, tudo balançar... depois do chamado... ele chamava a força e aí você... num fosse... Ele mesmo que segurava a gente porque a gente mesmo... só podia ser. Eu vi muitas vezes... balançar tanto assim que, os vidros que tava na mesa, os litros de daime, bater nos outros assim ti ti ti ti... a força tão grande. Eu senti estremecer debaixo dos pés assim trrrrr... eu digo que eu senti os outros não sei né... eu senti. Também o tanto de daime que a gente tomava, não era pra menos: copo duplo, mulher tomava na risca, homem tomava cheio... com um chamado daquele... (D. Adália, julho, 2012 apud RABELO, 2013, p.155)*

Contudo, os chamados são tratados dentro do Daime como um segredo que envolve certos tabus. Não se deve fazer uso dele à toa, sem nenhum objetivo pertinente, sob pena de se incorrer em alguma punição da entidade invocada. Tal uso inadequado significa entoar os chamados desnecessariamente, em circunstâncias do cotidiano, em tom de desdém ou gozação, em conversas fúteis, ensaios musicais ou até mesmo em entrevista com pesquisadores. As consequências podem ser variadas e as pessoas se expõem ao risco de sofrer as mais variadas adversidades, como: acidentes, doenças repentinas e outros males inexplicáveis. Em geral, considera-se que o mais apropriado seria entoá-los com firmeza e convicção, em um momento de ritual e dentro da sede dos trabalhos.

Alguns autores confirmam este fato:

Antigos daimistas, discípulos imediatos de Irineu, afirmam que ele, ao dirigir as sessões, as iniciava com “chamadas” que eram longos assobios, cuja eficácia residia em “dar força ao trabalho”. Essas chamadas eram de conhecimento mais estrito a Irineu que parece não tê-las repassado suficientemente, o que levou ao desaparecimento dessa prática no culto do Santo Daime. (CEMIN, 1998, p. 229)

Vejamos um trecho da entrevista de Sr. Luiz Mendes a respeito dos chamados:

*Nos trabalhos de concentração, quem prestasse atenção podia escutar os chamados que o Mestre fazia. Ele tinha vários... cada um diferente. Eu não sei se tinha letra ou não. Ele não ensinou. Os “chamados” eram solfejados ou assobiados. Era uma coisa muito sutil mesmo, não sei se todo mundo percebia, era baixinho... Ele fazia quando tinha necessidade, pra cura. Sabe, é um negócio muito sério, porque se você chama, vem mesmo, e se a pessoa não tem preparo, não sabe o que fazer com o que chegou, pode até ficar doente. Acho que por isso que o Mestre não passou os chamados pra ninguém.* (PACHECO; LABATE, 2007, p.28 apud MOREIRA; MACRAE, 2011, p.132)

O caráter reservado dos chamados dificultou sua difusão entre os seguidores e a sua transmissão intergeracional, sendo muito poucas as pessoas que ainda lembram deles. Na pesquisa<sup>75</sup> realizada por Paulo Moreira e Denize Portugal (MOREIRA; MACRAE, 2011) foi possível fazer um apanhado geral de doze chamados usados pelo Mestre Irineu, seriam eles:

1. Princesa Tremira (Solfejado)
2. Pakaconshinawá (solfejado ou cantado)
3. Canarinho (Solfejado)
4. Tamaracá
5. Manacá
6. Senso-cheiroso ou Senso- perfumoso
7. Família Real
8. Rei Titango
9. Rei Tituma
10. Rei Agarrube
11. Maraximbé
12. Amansador

Não há como afirmar com exatidão quando o Mestre Irineu passou dos chamados para trabalhar com os hinos, embora os vários relatos que existem apontam para o recebimento do seu primeiro hino, a valsa Lua Branca, por volta de 1917.

---

<sup>75</sup> Esta lista de títulos de *chamados* é um consenso entre as lembranças de antigos companheiros, companheiras e seguidores do Mestre Irineu, podendo haver outros chamados não catalogados nessa lista, mas a partir da memória dos entrevistados foram listados apenas doze. (MOREIRA; MACRAE, 2011)

Vejamos o relato do Sr. Luis Mendes:

*“Antes ele tinha chamadas e as executava assobiando. O primeiro hino recebido foi numa miração com a lua. Quando foi um dia, a Rainha da Floresta disse: - Olha, vou te dar uns hinos, tu vai deixar de assobiar pra aprender a cantar. - Ah! Faça isso não, minha senhora, que eu não canto nada. - Mas, eu te ensino! Quando foi um dia, ele estava olhando a lua e ela disse pra ele: - Agora você vai cantar. - Mas, como? (perguntou o Mestre Irineu). - Abra a boca. Ele abriu a boca e disparou cantando Lua Branca, o primeiro hino”.* (LABATE; PACHECO, 2009, p.28)

#### 4.5 RITMOS EUROPEUS NA CULTURA POPULAR BRASILEIRA NO INÍCIO DO SÉC. XX

Aqui podemos discorrer um pouco sobre o caráter rítmico e estilístico deste primeiro hino, a valsa Lua Branca. Este gênero é de origem austríaca, assim como outros gêneros de composição naturais da Europa, que são originalmente a escrita musical de danças executadas em bailes sofisticados em grandes eventos sociais, sendo as principais delas: a *quadrilha*, a *polca*, a *valsas*, a *redowa*, a *schottisch*<sup>76</sup> e a *mazurca*. Essas danças foram introduzidas no Brasil desde o final da primeira metade do Séc. XIX, no período compreendido como II Império (1841-1889), quando o panorama musical brasileiro sofreu grandes modificações, impulsionadas não exatamente pelos novos rumos que adquiria a monarquia no Brasil, mas pelo próprio avanço do processo de urbanização e de internacionalização da cultura das elites brasileiras do período. (CASTAGNA, 2013)

Como parte deste processo de urbanização acontecida no final do séc. XIX, inicialmente no Rio de Janeiro, onde viveu a família real, e em seguida por todo o Brasil, essas danças européias:

---

<sup>76</sup> A *Schottisch*, nome original em alemão, é uma dança de salão que chegou ao Brasil inicialmente no Rio de Janeiro em julho de 1851 pelo professor de dança José Maria Toussaint. Geralmente em compasso binário como a polca, porém um pouco mais lenta, a *schottisch* “foi das danças exóticas européias, uma das que mais se adaptou ao gênio brasileiro. (...), segundo Mário de Andrade no Dicionário Musical Brasileiro (op. cit., p. 466.). Esta dança deu origem ao ritmo que conhecemos como “xote”. Os xotes são estruturados sempre em compasso quaternário e suas melodias são desenvolvidas de maneira lenta, sentimental (SOUZA,2007), assimilando-se à métrica da *marcha* do Daime, como citado em RABELO,2013,p.209 : “marchas-xotes” mais lentas, mais marcadas. Há um consenso entre os daimistas que o “xote” seria o principal ritmo do Daime por se relacionar com a *marcha*, que é o andamento da maioria dos hinos.

[...] começaram a sofrer profundas alterações, mesclando-se com gêneros brasileiros de dança (como o lundu e o maxixe), gerando pelo menos duas correntes musicais: a primeira ainda urbana, porém desnivelada para camadas médias da sociedade, com a prática de danças já “nacionalizadas”; a segunda mais típica de ambientes rurais, nos quais essas danças foram “folclorizadas”, transformando-se em dezenas de gêneros de danças de expressão local, tanto na música quanto na coreografia. (CASTAGNA, 2013, p.2)

Dentre os estilos, que também podemos chamar de “andamentos” no conceito musical do Daime, encontramos: a valsa, a marcha, a valsa-marcheada e a mazurca. Estes termos que originalmente surgem no âmbito musical “mundano”, são adaptados e inseridos na doutrina passando a possuir características próprias. Além de representarem a métrica em si, também sugerem o estilo interpretativo do hino e como ele deve ser executado; a forma do canto, os movimentos do baile e as batidas do maracá, relacionando um fator em comum de cognição coletiva da “comunicação musical” entre os daimistas, apresentando um modo de pensar a música como forma “performativa-expressiva”, que pode ser gerada por uma variedade de processos, alguns deles “não musicais”. (BLACKING, 1978, p.4).

Nos andamentos do Daime a valsa é em compasso ternário, com tempo forte (batida do maracá segurado com a mão direita e batendo na esquerda) sempre no primeiro tempo, quando também se realiza o deslocamento do corpo, alternando de lado a cada compasso; a marcha<sup>77</sup> em compasso quaternário, também com tempo forte na “cabeça do compasso”. O deslocamento do corpo é feito durante os três primeiros tempos batendo o maracá e realizando um passo em cada tempo. No último tempo se chacoalha o maracá, preparando-se para repetir o mesmo deslocamento para o lado oposto (é o tipo de andamento mais comum entre os hinos); a mazurca em compasso binário composto (6/8), onde se bate o maracá nos primeiros três tempos com um deslocamento em cada tempo, permanecendo parado chacoalhando o maracá nos outros três tempos restantes.

Por último temos a marcha- valseada que é uma interseção entre a forma marcha e uma variação dela mesma, quando em algumas estrofes há uma alteração do tempo forte, que viram dois: o primeiro e o terceiro; ao invés de dar continuidade ao

---

<sup>77</sup>Esse termo, assim como vários outros elementos da doutrina, é herança da influência militar na vida do Mestre. Ele serviu ao exército ainda no Maranhão, na infantaria e posteriormente ao serviço militar junto à Comissão de Limites, na fronteira do Acre com o Peru.

deslocamento o bailante realiza uma discreta “torção” do tronco em lados alternados a cada tempo, passando a realizar duas batidas e duas chacoalhadas do maracá por cada compasso.

Todo esse aperfeiçoamento foi resultado de muitas tentativas do Mestre Irineu que, a partir da década de 1940 implementou mudanças que marcaram uma nova fase em seu trabalho. No centro dessas mudanças estava a ideia do baile e do bailado, quando o Mestre passou a introduzir o uso do maracá para acompanhar o baile enquanto se cantavam os hinos. Adaptado das tradições ameríndias, o maracá que o Mestre criou para o Daime é feito de lata de alumínio pequena (de milho, ervilha, molho de tomate, etc.) para as mulheres, de latas grandes para os homens (geralmente as de leite em pó ou outra de tamanho equivalente) e de latinhas menores para as crianças. Às latas são acrescentadas um cabo de madeira, geralmente confeccionada por um torneiro-marceneiro e dentro delas são colocadas<sup>78</sup> esferas de corrente de bicicleta (ou mini- esferas de metal). Este instrumento faz parte da farda do Daime e seu uso é indispensável para quem está bailando no salão.

D. Adália Granjeiro relata como o Mestre Irineu implementou o novo formato do ritual na comunidade daimista e a dificuldade iniciais que seus seguidores enfrentaram para tocar o maracá e acertar os passos do bailado:

*Já estava com um ano por aí, que a gente estava por lá, quando surgiu o maracá. Ele disse que recebeu ordem da Rainha que era pro pessoal bailar e bater o maracá. Teve uma noite que estava tudo lá, e ele chamou todos pra fazer um ensaio do bailado e do maracá. Só ele que tinha maracá. Ele tinha mandado fazer um pra ele. Aí, as mulheres todas elas fumavam e tinha uma latinha aonde elas colocavam o tabaco dentro pra fazer o cigarrinho pra fumar ou cachimbo. Elas desocuparam a lata e botaram uns caroçinhos de milho ou feijão dentro, ou, coisa assim que fizesse zoada e ficavam balançando. Eu ainda me lembro disso. Ele ria tanto que o pessoal não acertava. Ele cantando, lá com a madrinha Raimunda, e o pessoal batendo a lata, e o pessoal errava. Batia uns nos outros, uns iam pra frente outros iam pra trás, e ele ficava rindo e começava tudo de novo. Era para a Percília ensinar. Ele já tinha ensinado pra Percília. Ela então começou a ajudar a dar a instrução para as outras.*

---

<sup>78</sup>Nos maracás dos fardados são colocadas esferas de metal para a produção de um som mais alto e firme. Já nos maracás reservados para os visitantes são utilizados geralmente grãos de arroz, de maneira que o toque seja suave e caso o visitante “se perca” no andamento do toque, ele não se sobressaia tanto no salão.

*Era uma graça, ele ensinando com toda calma com aquela alegria, sempre sorrindo, quando um errava, ele ficava rindo e mandava amolecer o corpo: “Tá com as pernas duras, tá todo duro... Todo mundo ria e ele chamava pra começar de novo. Foi indo até que todo mundo aprendeu. (Adália Granjeiro apud MOREIRA:MACRAE,2011, p. 183)*

Voltando para as práticas musicais do final do séc. XIX e início do séc. XX, ainda com interferências da música produzida na corte do Brasil colônia, podemos citar brevemente alguns estilos musicais da época, como as modinhas; composições influenciadas pela técnica do *Bel Canto* italiano, elaboradas com um alto nível de erudição no que diz respeito à estrutura das linhas vocais bem delineadas; o lundu, originado do batuque africano, mais ritmado e de onde, possivelmente, foi originado o samba brasileiro (ALBIN, 2002.); a seresta, que seria a forma “abrasileirada” do termo serenata: “o ato de cantar canções de caráter sentimental à noite, pelas ruas, com parada obrigatória diante das casas das namoradas” (SOUZA,2017.); e o sambacação, uma aproximação do samba com a canção, sucessor da modinha e distanciado do maxixe, como modelo básico de música romântica ao longo das décadas de 1920 e 1930. Suas melodias eram marcadas por influências de gêneros musicais estrangeiros, como a balada estadunidense e o bolero cubano, especialmente enfatizado por orquestras. (DINIZ, 2006.)

#### 4.6 OUTRAS INFLUÊNCIAS: A RÁDIO, O ESOTERISMO E O MILITARISMO

Todo esse material musical viria a se tornar acessível à população por ocasião do início da radiodifusão<sup>79</sup> no Brasil em 1922. Pode-se considerar que este fato proporcionou à comunidade daimista o acesso a um novo e vasto repertório musical que colaborou, ao longo dos anos, com a concepção da sua “cultura acústica”. Não teríamos como negar que essas proximidades estilísticas estão presentes nos hinos, o que de nenhuma forma altera sua natureza divina, mas possibilita analisar, na perspectiva técnica, sua estrutura musical. A valsa, com sua “atmosfera” mais suave,

---

<sup>79</sup>A criação da Rádio Nacional no Rio de Janeiro ocorreu em 1936, enquanto a Rádio Difusora Acreana nasceu em 1944. Fonte: SECOM-Acre. Referências Bibliográficas (12)

além de ter exercido uma predileção entre compositores da “Era de Ouro” da rádio entre 1930 e 1950 (como Sylvio Caldas, Francisco Alves, Lamartine Babo, Pixinguinha, dentre outros) também é bastante apreciada entre os daimistas.

Os hinos em valsa geralmente comunicam mais ternura e delicadeza do que os hinos em marcha, por exemplo. No hino 5 de João Pereira, Eu tenho Prazer, acontece algo interessante que é o uso do termo “valsa” na letra do hino, algo incomum de acontecer, pois como os termos usados para essas concepções de métrica (marcha, valsa, mazurca e marcha-valseada) são adaptações do “mundo profano” e não recebidos do “reino do astral”, eles não costumam aparecer nas letras dos hinos. Por este hino temos uma percepção de como este gênero é admirado entre os daimistas:

#### Hino n.5 de João Pereira- Eu tenho Prazer

Eu tenho prazer  
 Eu tenho alegria  
 Em Deus do céu  
 E na Virgem Maria

Quem me deu esta valsa  
 De bom coração  
 Senhora Virgem Mãe  
 Tenha compaixão

Quem cantar esta valsa  
 De bom coração  
 De olhos para cima  
 E joelhos no chão

Quem cantar esta valsa  
 Tem o que ver  
 O poder divino  
 E as vossas mercês

Ó meu Pa-papai  
 Ó minha Mamãe  
 Ó minha Mãezinha  
 Do meu coração

Ó minha Mãezinha  
 Do meu coração  
 Venho me apresentar  
 Vós me dê o perdão

Me conta teus crimes  
 Para eu ver teu valor  
 No mundo escuro  
 Aonde tu andou

Também encontramos um episódio interessante envolvendo a valsa entre as diversões<sup>80</sup> do Mestre Irineu. A “diversão” nº 5 - Aurora da Vida, fala de uma passagem na vida da esposa de um companheiro do Mestre. O fato teria acontecido no ano de 1935, enquanto a “diversão” foi recebida por Mestre Irineu em 1936. Parte da melodia e da letra desta diversão são semelhantes à valsa serenata *Ave Maria*, de Erothides de Campos, composta em 1924. Dois anos após sua composição foi gravada em disco na voz de Pedro Celestino. Somente a partir de 1939, com a gravação de Augusto Calheiros, depois Alvarenga e Ranchinho em 1941 e novamente com Francisco Alves em 1947, que a canção começaria a se fazer notar mais amplamente no Brasil. (MOREIRA; MACRAE, 2011)

Como a primeira emissora de rádio no Acre se estabeleceu apenas em 1944, não podemos afirmar que o Mestre tenha tido contato com a canção através da rádio. Contudo, por conta da data de sua primeira gravação ter ocorrido aproximadamente 10 anos antes do Mestre ter recebido a “diversão”, existe a possibilidade de ele tê-la escutado ou através do próprio disco, ou por tê-la ouvido em alguma seresta ou apresentação na região. Por conta deste fator cronológico, esta diversão é considerada a única canção no conjunto do repertório de Mestre Irineu fundamentada em uma música popular oriunda de fora do contexto do Daime. De toda forma apenas a melodia do refrão é semelhante, igualando-se a letra apenas na parte A do refrão.

Vejamos as referidas passagens:

Ave Maria - Erothides de Campos -1924

Refrão:

Sino que tange com mágoa dorida

Recordando sonhos da aurora da vida

---

<sup>80</sup>As diversões do Mestre Irineu são “canções informais” que foram recebidas por ele entre 1934 e 1936. Sua função é criar um clima alegre e descontraído no intervalo dos bailados oficiais, onde seu hinário *O Cruzeiro* é cantado. São cinco as diversões do Mestre: 1- *Pra Pilar*; 2- *Cacheado*; 3- *Cantar me apareceu*; 4- *Devo Acochar* e 5-*Aurora da Vida*. Diz-se que, antes de falecer, Mestre Irineu recebeu uma canção no bosque perto de sua casa, quando em companhia de Francisco Granjeiro. Depois de sua morte, este lembrou-se dela e ela foi colocada nas “diversões” como a sexta diversão do Mestre Irineu. Chama-se “Bom Trabalhador”. (MOREIRA; MACRAE,2011)

Dai-me o coração paz e harmonia

Na prece da “Ave Maria”

Aurora da Vida -Diversão nº 5 - Mestre Irineu-1936

Refrão:

Sinos que tângem com mágoas doridas

Recordando o sonho d’aurora da vida

Mil aventura e suave alegria

Em minh’alma o som da Ave Maria

Citamos ainda um outro exemplo de “canção informal” da época da rádio presente no ambiente musical do Daime, mas não pertencente ao contexto dos trabalhos e rituais formais. Trata-se do “Parabéns” do compositor gaúcho Teixeira (1927-1985). Esta é a canção executada para comemorar os aniversários<sup>81</sup> entre os daimistas. Teixeira foi recordista em vendas de discos no Brasil, motivo pelo qual recebeu o apelido de "Rei do Disco". No seu álbum de 1967 - Mocinho Aventureiro, está gravada a referida canção, que então passou a ser cantada como o “Parabéns” oficial entre os daimistas, alguns anos antes da morte do Mestre Irineu em 1971.

Depois de realizadas essas considerações a respeito de influências musicais acessíveis à época para o Mestre e seus (suas) companheiros (as), voltemos ao momento em que Mestre Irineu estava começando a reunir adeptos para seus primeiros trabalhos, na década de 1930. A mudança que ocorre na expressão musical do Mestre Irineu possibilita uma identificação maior entre ele e seus seguidores: se antes ele solfejava ou cantava os chamados, em línguas diversas, melodias “soltas” e de formas variadas, que se aproximavam mais do universo ameríndio ou do curandeirismo caboclo da região amazônica; agora ele canta os hinos, com elementos do universo cristão, estruturação melódica que remete tanto à musicalidade nordestina quanto à música urbana da época, constituindo para seus (suas) companheiros (as) um ambiente musical familiar. Sem essa comunicação musical afetiva entre o Mestre e seus seguidores não teria sido possível para ele transformar-se no mensageiro da Virgem da Conceição para “replantar santas doutrinas” entre seus irmãos, conforme as instruções transmitidas por ela.

---

<sup>81</sup>Ao invés da tradicional melodia para a letra: Parabéns pra você / Nesta data querida / Muitas felicidades / Muitos anos de vida.

Neste período, Mestre Irineu começou a organizar os primeiros trabalhos de hinário. O primeiro deles ocorreu na véspera do dia de São João, dia 23 de Junho de 1935, no terraço da casa de Maria Marques Vieira (Maria Damião) e de seu esposo Damião Marques. Vejamos o relato de D. Percília Ribeiro sobre esse evento:

*O primeiro hinário foi na casa da Maria Damião. Eram muito poucas pessoas nesse tempo. Meu pai ainda era vivo. Então, só tinha dois hinos do irmão Germano Guilherme e dois do João Pereira, cada um tinha dois hinos e o Cruzeiro do Mestre tinha apenas cinco. E quando nós chegamos na casa do Mestre, eu com meu pai e nossa família toda, só tinha Lua Branca. Era o hino que tinha, era Lua Branca. Então ele falava que lua, né. Aí, eu era criança naquele tempo, eu tinha nove anos. [...] Saiu o Tuperci, logo veio o Ripi. Eu imaginei assim: “Eu vou numerar quantos hinos é que vai sair.” Aí tive aquela ideia. Mas foi Deus que me deu aquele dote, né? Saiu um, depois saiu outro e depois saiu outro. E eu enumerando um atrás do outro né. [...] Quando chegou no São João, ele disse que queria fazer um trabalho de hinário, mas a casa dele era muito pequena e tal. Aí, o finado Damião Marques que era o marido da Maria Damião, ofereceu a casa dele pra ele fazer o hinário. Ele aceitou, aí, nós fomos. Eles cantavam cada hino repetido três vezes pra aumentar. Quando chegava no último, voltava começava de novo porque, era pouco demais. Até quando chegou lá pelas onze horas da noite, aí, deu intervalo. Nessas alturas precisava você ver uma mesa repleta, era pamonha, era canjica, era aquele outro que chama pé-de-moleque, né, era tanta comida. Passamos a noite, né. Depois de tudo fomos cantar novamente. Com nove hinos apenas. Foi até o amanhecer do dia, o primeiro hinário cantado. Mas era sentado, não dava pra bailar. Além de ter poucos hinos era pouca gente também, né. Foi sentado, cada qual nos seus lugares e assim foi realizado [...]. (MOREIRA; MACRAE, 2011, p.164)*

No festejo descrito acima, foram cantados os primeiros cinco hinos de Mestre Irineu, que são: Lua Branca, Tuperci, Ripi, Formosa e Refeição<sup>82</sup>. Os outros hinos cantados foram os dois primeiros de Germano Guilherme: Divino Pai Eterno e Deus Aonde Está; e os primeiros dois hinos de João Pereira: Fé em Nosso Pai e Papai do Céu.

---

<sup>82</sup>Este último é cantado fora da “linha hinária”, executado somente antes das refeições ou em intervalos de hinários.

Os hinos do Mestre recebidos na sequência de Lua Branca: hino 2- Tuperci e 3- Ripi, demonstram que num primeiro momento ainda havia uma certa influência da tradição vegetalista, onde seres ou forças dessa linha do astral ainda se faziam presentes no inconsciente do Mestre. De fato, essa memória da musicalidade e do canto indígena permanece como um dos elementos estruturantes do estilo de canto daimista. Vejamos como referência essa imagem do livro de Guilherme de Mello (1908), onde ele identifica “essas interjeições supersticiosas e cabalísticas características da música indígena”:

Figura 8- Fonemas característicos do canto indígena.

.

**INFLUENCIA INDIGENA**

**15**

---

**He, he, he, he, he**

**He, he, hua, He, he, hua**

**Heura, Heura, Heura, ouech.**

Fonte: MELLO, 1908, p.15.

Essas “interjeições”, ou efeitos vocais característicos dos povos indígenas é um dos “ornamentos” do estilo vocal daimista, utilizado em alguns hinos de maneira natural e espontânea, causando um efeito caboclo com a voz, como uma espécie de acento gutural em algumas sílabas tônicas da letra do hino (geralmente marcha) e também nas finalizações de frase, como algo que surge naturalmente na expressão vocal dentro da “força” do daime. Geralmente são as vozes masculinas, por serem mais graves e fortes, que realizam um *crescendo* no efeito em questão, rapidamente sendo assimilado por todos(as) no salão, especialmente nas sílabas com a vogal “e”, quando a intensidade do efeito acontece com mais fluidez: (He) “Eu”.

Cito aqui alguns exemplos de hinos do Mestre em que esse efeito acontece, sendo que ele pode surgir a qualquer momento durante o trabalho: 18- Equiôr Papai me Chama; 47- Eu vino sete-estrelas; 51- Eu devo amar; 54- Pedi Força a Meu Pai; 57- Eu convido os meus irmãos; 64- Eu peço a Jesus Cristo; 66-São João; 76- A Virgem Mãe é soberana; 78- Das Virtudes; 86- Eu vim da minha armada; 87; Deus divino Deus; 103-Todos querem; 108-Linha do Tucum; 115- Batalha; 117-Dou viva a Deus nas alturas; 120-Eu peço; 122- Quem procurar esta casa; 123- Eu andei na casa Santa; 125-Aqui estou dizendo; dentre outros.

Desde o primeiro trabalho de hinário citado há pouco, seus seguidores e seguidoras também começam a receber hinos no mesmo estilo, ou na mesma “linha”, instituindo sociedade e agrupando cada vez mais adeptos para esta prática musical religiosa e definindo o conceito de “hino” distante do conceito de “música”. Para os nativos e praticantes da doutrina, hino não é música: o hino apresenta uma instrução vinda do reino celestial, ditado pela Virgem da Conceição ou também recebidos através de mirações que tinham com o próprio Mestre Irineu. Já “música” para eles, seria todo o universo de composições e sonoridades “da matéria”, de aspecto mundano e não sagrado; “composta” e não “recebida” pela divindade. (RABELO, 2013)

Com o aumento da expressão coletiva do grupo através do recebimentos dos hinários, Mestre Irineu sentiu a necessidade de criar critérios de análise dos hinos, para determinar se eram mesmo “recebidos” ou se eram “inventados”. Assim passaram a ser submetidos à avaliação do próprio Mestre no início do trabalho que depois passou essa função para D. Percília, para que os hinos pudessem ou não ser incorporados no *corpus* de hinário oficial. Vejamos este relato de D. Percília Ribeiro:

*Tudo que chegava lá na colônia passava por minhas mãos. O Mestre me tinha muita estima, todos os hinos que ele recebia passavam por mim. Ele dizia: "Se não está certo pode meter o terçado". Mas eu nunca fiz isso. Ele mesmo tomava Daime e ia corrigir. Os irmãos recebiam os hinos e iam apresentar lá com ele. O que ele aprovava tava aprovado. Quando ele não aprovava, ele mandava pra mim aquele que não tava certo. A ordem que ele me dava era essa: aquele que não tava certo eu podia cortar. Mas eu nunca gostei de fazer isso, porque eu gostava das pessoas. Então eu dizia: "Tome daime vá corrigir seu hino." Sempre eu disse assim. Teve dele que nunca mais foi lá, nem falava no hino que não tava certo, é isso. O dele já vinha corrigido (risos), não tinha o que corrigir. Às vezes ele me perguntava se tinha uma música*

*igual a outra, pra não interpretar dois, três hinos numa música só. Ele sempre que me perguntava nos hinos ele, era isso."* (MOREIRA; MACRAE, 2011, p.166.)

Na linha do Alto Santo, a prática de inserção de novos hinos dentre os hinários “oficiais” e também nos hinários dos(as) demais seguidores(as) da época do Mestre, foi concluída após sua passagem para o plano espiritual, em 6 de Julho de 1971. Os hinários dos companheiros Germano Guilherme, João Pereira, Antônio Gomes e de Maria Damião foram os que se consolidaram na comunidade do Daime como “oficiais”. Nenhum desses hinários recebeu um nome específico, como O Cruzeiro do Mestre e são conhecidos pelos nomes do seus “donos”.

Em respeito à sua memória, algumas companheiras e companheiros que continuaram recebendo hinos após esta data, optaram por não inseri-los em seus hinários já abertos e sim, por abrir um outro “caderno” para registrá-los como “músicas” e não como hinos. Estes cânticos possuem as mesmas características de forma e estilo dos hinos, porém somente são executadas em ocasiões informais, como festas de aniversário, encontros musicais entre as famílias, etc, não tendo sido inseridos nos hinários formais de seus (suas) donos (as) e não são executados nos trabalhos de Daime.

Sabemos que a instrução da Rainha da Floresta para que Irineu “deixasse de assobiar para cantar uns hinos”, como citado anteriormente, nos explicita a natureza do novo cântico que deveria ser usado como veículo de sua mensagem. Paralelamente a este fato, temos outras referências que convergem para a definição e o conceito do termo “hino”.

No início de seus trabalhos com daime, ainda na cidade de Brasileia (interior do Acre) em 1920, Irineu funda, juntamente com os irmãos Costa, o Centro de Regeneração e Fé (CRF), possivelmente inspirado pela “Revista do Pensamento” circulada através do Círculo Esotérico da Comunhão do Pensamento<sup>83</sup> (CECP), uma instituição para estudos de conhecimentos esotéricos da qual Mestre Irineu fez parte

---

<sup>83</sup> Círculo Esotérico da Comunhão do Pensamento, CECP, é uma ordem ocultista fundada pelo português Antônio Olívio Rodrigues, a 27 de Junho de 1909, em São Paulo, inspirada nos ensinamentos do guru indiano Swami Vivekananda e nos princípios teosóficos de Madame Blavatsky. Sabe-se que esta instituição esotérica, através de uma publicação chamada *Revista do Pensamento*, teve ampla divulgação de sua filosofia circulando pelo Brasil até em regiões mais longínquas como a Amazônia e o sertão nordestino. Segundo Vera Fróes (1986, p.47), Mestre Irineu teria se filiado a esta ordem esotérica (recebeu honrarias e certificados dessa organização) somente em 1955, e também, a ordem Rosa Cruz, ambas com representação em Rio Branco. Identificam-se várias influências destas duas organizações refletidas na doutrina do Santo Daime. (MACRAE,1992).

durante alguns anos. As reuniões do CRF começavam com a entoação dos hinos espiritualistas, os chamados “hinos esotéricos”.

Nos rituais do CECP, após a leitura de textos, eram executados dois hinos: Hino Esotérico (Violeta-Odete) e o Hino Espiritualista (Lina Marcel). O conteúdo filosófico dos hinos e do material do CECP trazia novos elementos culturais para a cosmologia do Daime, pois boa parte de seus fundamentos eram inspirados nos ensinamentos do guru indiano Swami Vivekananda e nos princípios teosóficos da russa Madame Blavatsky. Suas publicações traziam também conhecimentos de astrologia, numerologia, cabala judaica e budismo. O segundo Hino, o Hino Espiritualista, apresentava elementos culturais indianos (Somos filhos de Brahma Supremo), aliados ao lema da organização esotérica: Harmonia, Amor, Verdade e Justiça. (MOREIRA; MACRAE, 2011)

Vejamos um relato de D. Lourdes Carioca e em seguida de Sr. Luis Mendes sobre a execução desses hinos:

*[...]Tomávamos daime e nos concentrávamos por uma hora e meia. Quando vinha chegando o afluído, compadre Luiz Mendes lia a oração de Consagração do Aposento e em seguida, executávamos os cânticos dos hinos espirituais e esotéricos. Aquilo mexia com o coração da gente”.(Lourdes Carioca)*

*Nessa época foi quando dei meus primeiros passos na oratória. Pois é, com um certo tempo de concentração, lia a Consagração do Aposento e ouvíamos, com muita maestria, comadre Lourdes cantar as canções do círculo. As vibrações de harmonia, amor, verdade e justiça, constantemente invocadas pela comunhão dos trabalhos esotéricos, iluminavam os pensamentos de unificação objetivados pelo Mestre. (Luis Mendes do Nascimento, apud MOREIRA; MACRAE, 2011, p.299)*

O termo “hino” também pode ter sido herança dos hinos cívicos e militares trazidos do exército, do qual Mestre Irineu fez parte, servindo como infante em São Luis no Maranhão, após sair de sua cidade natal São Vicente Férrer aos dezoito anos; e no momento de sua chegada ao Acre em 1920, quando retornou ao serviço militar na Força Policial, junto à Comissão de Limites, na fronteira do Acre com o Peru.

Sabe-se que Irineu herdou do âmbito militar alguns componentes que passaram a dialogar com elementos da sua espiritualidade. Fala-se que no início dos encontros do CRF (Centro de Regeneração e Fé) em Brasileia, existiam certos cargos que eram desempenhados durante os rituais por participantes mais graduados que recebiam

títulos de entidades espirituais.

Além disso, usavam-se também patentes da hierarquia militar, que variavam de soldado a marechal. Para fazer distinções entre os participantes do culto eram usada uma farda branca com detalhes azuis, onde as distinções eram marcadas por divisas pregadas nas roupas. Antônio Costa ocupava o cargo de Marechal, André Costa e Irineu ocupavam o de General, outros, os de major, tenente, sargento e assim por diante. Especificamente para o Mestre Irineu é usado o termo General “Juramidã”, nome que se tornou reconhecido pela comunidade como sua patente espiritual, ou uma espécie de cognome ou titulação espiritual que possivelmente foi adquirida neste período dos encontros no CRF. (MOREIRA; MACRAE, 2011, p.112).

Esses elementos herdados do ambiente militar também foram utilizados por ele para garantir o sentido de “ordem” entre a comunidade local, necessário para desviar o seu trabalho dos ataques preconceituosos que sofria pelas crenças religiosas cristãs predominantes na época, inclusive com episódios de perseguição policial “contra a feitiçaria”. Nesse período existia uma legislação oficial em curso, pré abolicionista (de 1890) que servia como mecanismo institucional de estigmatização e perseguição das comunidades negras e indígenas brasileiras e que criminalizava o que se considera “feitiçaria”: a prática ilegal da medicina, a magia, e proibia o uso de “substâncias venenosas” (MACRAE,1992). Esse ambiente conflituoso no início da história da doutrina trouxe como marca uma certa aura “militaresca” ao trabalho do Mestre, valorizando a disciplina, pontualidade, organização, respeito, coragem, força, etc.

#### 4.7 HERANÇAS DAS MANIFESTAÇÕES POPULARES: BAILE DE SÃO GONÇALO E TAMBOR DE MINA

Muito desse universo militar também pode ser observado, por exemplo, no fardamento da doutrina, contudo sua criação envolveu outras referências estéticas, principalmente de manifestações culturais e de alguns festejos do catolicismo popular e da religiosidade afro- indígena amplamente difundidos no Maranhão e que muitos autores (LABATE; PACHECO,2002; RABELO,2013; GOULART, 1996) consideram ter exercido forte influência sobre o trabalho do Mestre Irineu: a Festa do Divino Espírito Santo, o Baile de São Gonçalo, o Bumba-meu-Boi e o Tambor de Mina.

A vestimenta do Baile de São Gonçalo tem muitas semelhanças com a farda branca do Mestre: homens e mulheres apresentam-se com roupas brancas, coroas e fitas coloridas nos ombros. Vejamos duas imagens de um Baile de São Gonçalo, no Maranhão, capturadas de um vídeo do YouTube, produzido pelo pesquisador do Santo Daime, Lucas Kastrup Rehen:

Figura 9- Baile de São Gonçalo no Maranhão. (1)



Fonte: Disponível em: [www.youtube.com/watch?v=X1xNAYg92OM&t=329s](http://www.youtube.com/watch?v=X1xNAYg92OM&t=329s). Referências Bibliográficas.(13)

Figura 10- Baile de São Gonçalo no Maranhão. (2)



Fonte: Disponível em: [www.youtube.com/watch?v=X1xNAYg92OM&t=329](http://www.youtube.com/watch?v=X1xNAYg92OM&t=329). Referências Bibliográficas.(14)

Estudando as matrizes maranhenses do Daime, os autores Pacheco e Labate (2002) também relataram semelhanças entre a doutrina e o Baile de São Gonçalo. Para eles, a relação começa a se estabelecer a partir dos nomes que alguns rituais daimistas possuem, tais como: dia de festejo e bailado. Vejamos outras observações destes autores a respeito:

A disposição espacial desse tipo de barracão - muito comum no Maranhão não só para a realização do baile de São Gonçalo, mas também do bumba-meu- boi, do tambor de mina e de pajelança - é muito semelhante à disposição espacial da Igreja do Santo Daime.

Os bailantes usam roupas brancas, também chamadas de farda. Os homens vestem, tal qual no santo Daime terno e gravatas e na cabeça portam chapéus (...) no plano musical, o baile de São Gonçalo é todo acompanhado por melodias instrumentais (...) no repertório destacam-se valsas e marchas, dois dos três ritmos usados nos rituais do Santo Daime. (PACHECO; LABATE, 2002, p. 333)

A Origem do Baile de São Gonçalo tem sua origem na Península Ibérica, mais precisamente em Amarante (Portugal), onde seu festejo é muito concorrido. É

provável que tenha chegado através dos casais açorianos<sup>84</sup> que vieram para colonizar o interior do Maranhão, principalmente a região litorânea e as margens dos rios que serviam como elo entre São Luís e o interior. Segundo (MEIRELES,2000 apud PEREIRA,2008) os primeiros açorianos chegaram por volta de 1618 (300 casais) e que, outros casais vieram no decorrer dos séculos XVII, XVIII, trazendo consigo tradições e costumes, como o hábito de cultivar flores na frente das casas, a Festa do Divino e o Baile de São Gonçalo.

[...] Já com os bailes e rodas de São Gonçalo não se deram mudanças substanciais. Apenas há variantes de uma região para outra. Os modelos são os mesmos no decorrer dos tempos. É uma prática com base em elementos religiosos vindos de Portugal desde o começo da colonização do Brasil. A solenidade é feita para cumprir promessa de pessoa abastada que recebeu favor do santo português canonizado pelo povo. (SILVA, 1985. p. 89 apud PEREIRA, 2008, p.35)

A respeito da forma dos cânticos do Baile de São Gonçalo, esta se configura genericamente como uma forma responsorial, onde o canto solo do guia é respondido pelos demais dançantes ou o canto em duetos entre pares de dançantes que são respondidos pelos demais, o que não acontece no cântico dos hinos. O único momento nos rituais do Daime em que os presentes no salão respondem ao puxante<sup>85</sup> do trabalho, acontece durante trabalhos de datas festivas, onde se responde com a vocalização da expressão “VIVA!”, à cada fala do puxante, que faz uma espécie de louvação às entidades principais da doutrina.

Por exemplo, nos trabalhos de 8 de Dezembro, em hinos específicos indicados pelo próprio Mestre, onde se tem “Vivas”, o puxante exclama: “Viva Nossa Senhora da Conceição!” (repetindo 3 vezes) ao que todos presentes no salão respondem a cada vez: “Viva!” Depois ele proclama “Vivas” (com responsório) na seguinte ordem: “Viva o Divino Pai Eterno!” ; “Viva a Rainha da Floresta!” ; “Viva Jesus Cristo Redentor!” ; “Viva o Patriarca São José!” ; “Viva Todos os Seres Divinos” ; “Viva Nosso Chefe do Império!” ; “Viva Toda a Irmandade!” ; e por último, “Viva o Santo

<sup>84</sup> População originária dos Açores, arquipélago transcontinental situado no Atlântico nordeste, território da República Portuguesa e dotado de autonomia política e administrativa.

<sup>85</sup> O termo puxante serve para designar a pessoa que “puxa” o trabalho: inicia o canto de cada hino, sendo a (o) responsável pela tonalidade que o hino será executado. O termo cabe para ambos os sexos: *o puxante* ou *a puxante*. Também pode ser utilizado o termo *puxador* ou *puxadora* para esta função.

Cruzeiro!”. “VIVA!”

No Baile de São Gonçalo, cada personagem é chamado de dançante ou bailante e recebe o nome de uma flor, (exceto o guia): cravo, rosa, girassol, bugarim, manjerição, manjerona, exporão e sempre-viva, podendo variar conforme o guia. As flores masculinas são representadas pelos homens e as femininas pelas mulheres. O que se percebe tanto nas dançantes como nos dançantes, homens e mulheres, e que também pode ser visto no trabalho do Mestre Irineu, é que estes apresentam-se com roupas brancas, o que dentro da liturgia católica simboliza pureza e com estas roupas buscam cobrir o corpo todo, sinônimo de respeito ao espaço do sagrado.

Esta forma de linguagem visual também reforça a idéia de que na própria vestimenta está presente o sentido de ganhar status ou de recuperá-lo e aproximar-se de danças e festejos praticadas pela elite da sociedade. (PEREIRA, 2008). Isto também se tornou necessário no desenvolver da doutrina do Mestre, onde ele precisou firmar o seu trabalho enquanto doutrina religiosa que impusesse respeito e seriedade a um ritual realizado por pessoas simples, onde se canta, se toca e se dança sob efeito de uma bebida psicoativa.

Dentre as manifestações populares do Maranhão às quais Irineu teve acesso ainda jovem encontramos também o Tambor de Mina, ou Tambor de Crioula que em sua origem e em sua essência é um culto a entidades espirituais africanas (voduns e orixás), que baixam na cabeça de seus filhos, nos ‘toques’ (rituais públicos, com tambor), realizados em sua homenagem, nos dias de festa dos santos católicos com os quais são associados nos terreiros.

Os terreiros de São Luís do Maranhão são os mais antigos e a história dos primeiros terreiros de Belém, Manaus, Codó e de outros importantes centros de Tambor de Mina remete a terreiros da capital maranhense, acredita-se que o Tambor de Mina tenha surgido em São Luís, na primeira metade do século XIX, e que tenha sido estruturado por duas ‘casas grandes’, abertas por africanas libertas, ainda ali em funcionamento. (FERRETTI, 1993)

Embora encontra-se em alguns relatos que Irineu observou, de modo *en passant* rituais do Tambor de Mina, não fica claro em nenhuma narrativa que ele tenha feito parte de qualquer associação do culto. Como ele saiu de São Vicente de Férrer ainda muito jovem, outros familiares que permaneceram no Maranhão podem ter se tornado membros do culto, sem que isso influenciasse na trajetória de Irineu.

Denize Portugal narra um pouco sobre sua experiência em um ritual do Tambor de Mina no Maranhão em 2007, numa casa que pertence a uma familiar consanguínea do Mestre Irineu, sua prima em segundo grau.

*[...] Eu não fiquei muito na parte de dentro do salão não, fazia muito calor. Eu preferi ficar do lado de fora, assistindo dali. Um certo momento saiu uma pessoa de dentro do salão com um enorme lençol branco, fazendo alguns movimentos que iam em direção a uma árvore. Ele pegou e enrolou o pano nessa árvore. [...] Depois eu fui lá perguntar o que era aquilo que tinha acontecido. Ele me respondeu que estava “enxotando” os malfazejos todos para dentro daquela árvore. Eu quis saber se ele podia fazer aquilo em qualquer árvore, uma mangueira ou alguma outra e perguntei o nome dela. Ele disse: essa é a árvore do Tucum. Era uma árvore cheia de espinhos, costuma ter bastante dessa árvore lá na região.*

Nesse depoimento é curioso notar a presença do nome “Tucum” associado ao “espanto dos malfazejos”, ficando claro que esta referência existiu no imaginário do Mestre Irineu ao que tudo indica desde seus primeiros trabalhos com os chamados, pois sabemos que havia um deles que levava esse nome. Além do chamado existe o hino 108 - Linha do Tucum, de O Cruzeiro, um hino de muita força que deve ser cantado de pé. Nele também encontramos a mensagem que aparece naquela sessão do ritual do Tambor de Mina narrada acima: “enxotar os malfazejos”.

O hino é uma Marcha Valseada, em que o passo do bailado muda entre as partes melódicas A e B de cada estrofe.

Partitura 18- Linha do Tucum (Mestre Irineu)

Eu can-toa-aqui na ter-ra o a-mor que deus me dá Eu dá pa-ra  
 sem - pre pa - ra sem - pre pa - ra sem - pre pa - ra sem - pre pa - ra

Fonte: Aishá Roriz

Eu canto aqui na terra  
 O amor que Deus me dá  
 Para sempre, para sempre  
 Para sempre, para sempre

A minha mãe que vem comigo  
 Que me deu esta lição  
 Para sempre, para sempre  
 Para sempre eu ser irmão

Enxotando os malfazejos  
 Que não querem me ouvir  
 Que escurecem o pensamento  
 E nunca podem ser feliz

Esta é a linha do Tucum  
 Que traz toda a lealdade  
 Castigando os mentirosos  
 Aqui dentro desta verdade

O valor de um hino não é o valor “musical” em si enquanto artefato sonoro, e sim a sua capacidade de acessar e evocar as forças superiores, repassando os ensinamentos divinos para quem os canta. Se no início de seus trabalhos o Mestre Irineu utilizava melodias assobiadas ou com letras, executadas individualmente, herança de seus primeiros contatos com os “chefes de ayahuasca”, este novo canto, o hino, trouxe a missão de agrupar, de instituir sociedade com um canto coletivo, em uníssono, que passa a ser o fio condutor do ritual daimista.

*Há também um outro aspecto que distingue ícaros e hinos, o qual aponta para o caráter individual do conjunto de práticas em que os primeiros se enquadram e, inversamente, para o caráter coletivo das novas crenças que implicam em elementos como os hinos. Com efeito, os ícaros são executados apenas por um sujeito. Luna chega a afirmar, inclusive, nunca ter ouvido duas pessoas cantarem a mesma melodia e, freqüentemente, quando vários vegetarianos se encontram presentes numa mesma sessão, eles entoam seus diferentes ícaros simultaneamente. Por seu turno, os hinos do Santo Daime são cantados em coro. Na realidade, é através do canto coletivo que se efetiva o ritual daimista.” (GOULART, 1996, p.77 apud RABELO, 2013, p.133).*

Como a estrutura central dos rituais da doutrina do Daime está firmada no canto dos hinos, onde encontramos a manifestação da fé religiosa de um povo através do canto e, considerando sua relevância no cotidiano dos adeptos desta religião, pode-se considerar que a presente pesquisa discorre sobre a origem de uma tradição da música sacra popular brasileira. O que Mestre Irineu legou para a comunidade daimista, poderia ser considerada uma “teoria nativa”, como conceitua Tiago Pinto de Oliveira:

Em todas as áreas de cultura, a pesquisa de teorias nativas beneficiou-se da chamada *cognitive anthropology* e também do enfoque “êmico”, ou seja, da adoção de uma perspectiva de dentro da sociedade (Headland, Pike & Harris, 1990). No caso da música, os aspectos cognitivos da percepção de estruturas sonoras e o isolamento de unidades menores que constituem, através de relações específicas, o todo da peça musical são de interesse prioritário neste tipo de enfoque. Não apenas questões voltadas à natureza do som e das respectivas realizações sonoras pertencem às noções nativas, mas lhe dizem respeito também indagações sobre causas, efeitos, funções e processos mentais da criação musical. (PINTO, 2001, p.10.)

Observando que no conceito de “teoria nativa” se considera o “isolamento das unidades menores que constituem o todo da peça musical”, podemos listar outros elementos que associados aos hinos compõe esse “todo” sugerido por (PINTO, 2001). Seriam os mais relevantes: o daime, o bailado, o maracá, a farda (com a estrela) e o Cruzeiro<sup>86</sup>.

O consumo de daime expande as percepções da consciência e também do corpo físico, o que possibilita entendimentos mais aprofundados do corpo: postura, equilíbrio, movimento; do canto e da voz: respiração, concentração, afinação, projeção, interpretação, etc, durante a prática vigorosa do trabalho de hinário, que consiste em bailar cantando e tocando o maracá em rituais que duram aproximadamente 8 horas ou mais (com um intervalo).

Entretanto, o uso de ervas e substâncias naturais como fármacos para fins medicinais e terapêuticos ou para fins religiosos tem sido marginalizado pela cultura ocidental contemporânea que as rotularam como “drogas”, menosprezando e discriminando o conhecimento das sociedades ancestrais em detrimento do crescimento da indústria farmacêutica e seu *lobby* comercial, que trabalha para expandir o consumo de substâncias químicas com o apelo de legitimidade induzido pela esfera médica e científica.

Para muitas religiões do mundo antigo e do atual, o uso de substâncias psicoativas tem um papel central nos rituais e está relacionado, segundo Philippe de Félice (1970), a um dos mais básicos instintos humanos: o da necessidade de transcendência. Assim ele propõe que o uso de substâncias psicoativas está, talvez, na

---

<sup>86</sup> O Cruzeiro aqui citado é a cruz de dois braços, ou Cruz de Caravaca, que o Mestre incorporou aos símbolos do Daime

raiz de todas as religiões. O “estudo fino” dos hinos se aprofunda ainda mais sob o efeito da bebida, a nossa chave na mão para acessar durante a miração<sup>87</sup> as instruções espirituais que chegam para cada um(a) através dos cânticos, de acordo com seu momento de vida e seu merecimento.

---

<sup>87</sup> Termo que define o transe, ou o estado alterado/expandido de consciência que transporta as percepções para muito além de uma avaliação estética do hino. (MACRAE,1992)

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Meu intuito em investigar as raízes musicais, culturais e estéticas da doutrina cantada do Mestre Irineu foi de colaborar com a análise e compreensão deste estilo de canto que, embora seja executado apenas no tempo-espaço ritual, permanecendo desconhecido da sociedade em geral, faz parte da identidade musical brasileira e possui no sagrado feminino, representado pela Rainha da Floresta, a força necessária para manter sua tradição.

Essa "escola de canto" que tem origem no início do século passado, tem servido como base para um movimento musical-ritual que se expandiu principalmente através das linhas ecléticas do Daime, quando estabeleceram alianças com outras correntes espirituais e terapêuticas como o xamanismo, a umbanda, cultos do oriente, espiritismo kardecista, movimentos enteogênicos internacionais, criando muitos desdobramentos possíveis para a prática do canto de hinos. "Tais alianças refletem-se no plano musical, uma vez que novos hinos podem incorporar não apenas referências ao imaginário de outras manifestações religiosas mas também novos elementos musicais. (LABATE; PACHECO, 2009, p.88) Para uma compreensão maior destas influências nos hinários "modernos" do Daime caberia uma pesquisa apontando o cruzamento da musicalidade daimista original com essas outras linhas culturais e musicais.

Dentre os elementos citados nesta pesquisa como fontes sonoras possíveis entre os primeiros daimistas, penso ainda estarem faltando outras informações que demandam atenção e poderiam servir como tema para outras pesquisas, seriam eles dois principais: a presença das bandas filarmônicas pelos interiores do Brasil, desde 1863. Iniciadas ainda no período colonial, as filarmônicas têm bastante da música européia em seus repertórios, especialmente nos estilos que serviram como influência para os daimistas, como: a marcha, a mazurca, a polca, o *scottish*, valsa, etc. Até hoje elas existem com grande expressividade na formação e atuação musical de jovens, principalmente nas cidades do interior, se consolidando como um movimento de estudo de repertório e escola de música tradicional. Caberia um estudo, por exemplo,

sobre as primeiras filarmônicas de São Vicente de Férrer, cidade natal do Mestre Irineu. Caso existam, que atuação desempenhavam na cidade entre 1890 até 1912, período da infância e juventude do Mestre no Maranhão, para que pudéssemos ter mais informações sobre essa influência de ritmos europeus incorporados à doutrina.

O outro ponto interessante que foi rapidamente levantado no corpo do trabalho é o estudo sobre a influência da música caribenha, através da circulação de discos de vinil pelo trânsito fluvial intenso no movimento migratório na Amazônia, no início do século passado. "O Caribe e suas adjacências oferecem um espaço especialmente interessante para pensar sobre as relações e influências musicais da diáspora negra. É uma região que se tornou o lar de mais de quatro milhões de africanos deslocados durante a vigência do comércio de escravos no Atlântico e coletivamente é um número maior até do que no Brasil" (MOORE, 2012).

Se pensarmos a música caribenha como forte influência na musicalidade amazônica, como no ritmo carimbó, que tem raízes na rumba, salsa e também no bolero caribenho, pode-se tranquilamente levantar uma hipótese de que Mestre Irineu possa ter tido contato com algum material sonoro oriundo do caribe.

Sobre os aspectos de interação sócio-psíquica e cultural entre a(o) daimista e sociedade, na perspectiva do estado alterado de consciência pelo consumo de daime, também caberiam estudos mais aprofundados. O fato de unir uma bebida psicoativa ao trabalho espiritual com canto e danças de um afro-brasileiro sempre foi motivo para que aparecesse o racismo e preconceitos de classe. A tentativa de branqueamento da sua história e de suas práticas vem acontecendo desde o início de sua trajetória.

[...] Afinal, num momento em que as tradições de origens afro-indígenas ainda eram sujeitas a muita discriminação e até perseguição, a cor negra, tanto de Mestre Irineu, quanto da maioria dos seus antigos seguidores, era motivo de continuadas estigmatizações e desqualificações. Sua comunidade, por exemplo, era às vezes acusada de fazer "culto de adoração ao castanheira queimada", em alusão à cor e altura de Mestre Irineu. (CEMIN, 1998, p. 39) Assim, não é de se estranhar que certos participantes do Daime buscassem branquear a imagem de Mestre Irineu, para melhor projetá-la junto à sociedade acreana. Para tanto tentavam projetar uma imagem de seu líder como alguém que, apesar de ser negro, seria identificado com os valores então hegemônicos, ou seja, teria uma "alma branca". Essa tentativa de branqueamento transparece explicitamente em certas ilustrações produzidas dentro da comunidade, que retratam Mestre Irineu de maneira a minimizar seus fenótipos negros, como sua cor e cabelo. (MOREIRA,

MACRAE,2011 p.370.)

Considero o canto de hinos do Mestre Irineu como um gênero de música sacra popular essencialmente afro-brasileiro, assim como na tradição dos *spiritual* ou *negro spiritual*, as canções espirituais, orações e mensagens cantadas pelos afro-americanos durante a escravidão nos Estados Unidos. Os *spirituals* são inicialmente um canto solo, sem acompanhamento, em forma de estrofes "AAB" e trazem temas da vida e trabalho no campo, alguns parecem até um hino sacro, em seu estilo de "melodias folclóricas sagradas dos escravos" (THOMAS, 2007, p.1). Com o universo cristão em comum, encontramos uma aproximação entre esse canto afro- americano do norte e o estilo de canto do Mestre Irineu, essencialmente vocal *a capella*. A musicalidade afro-diaspórica se mantém firme por trás dos temas cristãos que atravessam ambos e é exatamente aí onde existe um encontro de estilos entre esses eventos sonoros.

O cantar de amor do Mestre por nós é a sua doutrina musical. Quando ele diz<sup>88</sup> "Aqui estou dizendo, **Aqui estou cantando** Eu digo para todos, **os hinos estão ensinando**", percebo a música como um veículo principal da linguagem ritual e também um agente "doutrinador" do processo, que transmite em si um aprendizado específico e assim, demanda seu estudo. Enquanto código de comunicação ritual é interessante que a(o) daimista acompanhe as melodias "corretamente" e aprecie os desenhos vocais propostos pelo Mestre. Na firmeza desses desenhos é quando percebemos que a melodia também é um ensinamento. Ao cruzar o texto com a retórica da melodia, somos levadas(os) a um mergulho mais profundo dessa comunicação ritualística, onde a combinação de sons é parte fundamental desse jogo de sentidos proporcionado pelo ritual de Santo Daime.

Nesse sentido compreendo o trabalho do Mestre como a "doutrina cantada", termo que não achei referências em pesquisas anteriores e que passarei a usar como uma definição ou conceito possível para o legado do Mestre. O termo "doutrina musical" já havia sido criado/citado por Kátia Rabelo (2013) e agora proponho um olhar musical que busca suas raízes a partir da voz, do canto, das mulheres e da expressão afetiva.

Esta pesquisa é fruto de uma imersão real em campo e apresenta resultados de um estudo sob a luz da etnomusicologia engajada e participativa, buscando o diálogo

---

<sup>88</sup> Hino n.125–Aqui estou dizendo

e respeito entre o saber acadêmico e o saber universal. Com foco no feminino e na história das mulheres da doutrina, foi traçado um breve panorama das daimistas mais antigas e suas trajetórias, buscando especial atenção para o canto e o estilo vocal originado através da prática dos hinos. Outros estudos envolvendo a observação do Sagrado Feminino bem com temas de relações étnico- raciais, gênero, corpo e sexualidade na egrégora do Santo Daime também se tornam relevantes, buscando o convívio em um ambiente daimista cada vez mais aberto ao diálogo contra o racismo e que incentive a produção decolonial de conhecimento.

Sobre o uso religioso da *ayahuasca* vale lembrar que em 2004 o governo brasileiro através do Conselho Nacional Antidrogas (CONAD) reconheceu definitivamente o seu uso. Nesta ocasião também foi produzido por cientistas e líderes ayahuasqueiros um cuidadoso relatório que propõe um conjunto de princípios éticos e parâmetros sociais a serem cumpridos a fim de prevenir seu uso inadequado. Por fim, em 2008, o culto ao “Santo Daime” foi reconhecido pelo então ministro da Cultura, Gilberto Gil, patrimônio imaterial da cultura acreana, quando também foi entregue ao ministro um pedido para que o uso religioso da *ayahuasca* fosse reconhecido como patrimônio imaterial da cultura brasileira, tema que continua em debate até hoje. (MACRAE, 2008)

Espero ter contribuído para o fortalecimento da memória daimista, através do reconhecimento deste estilo de canto criado por Mestre Irineu e seus(as) companheiros(as) nordestinos(as). A força superior e o poder universal são naturalmente a resistência desta manifestação cultural instituída pelos rituais cantados e dançados com o consumo do daime. Se o hinos revelam e ajudam a descobrir a doutrina daimista também tem a missão resguardar seus mistérios, de modo que seu estudo é de essencial importância para valorizar essa cultura, fortalecendo-a para que se mantenha viva e sólida, colaborando para a perpetuação desse fazer musical essencialmente brasileiro.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADOLFO, Antonio (1997). *Composição: uma discussão sobre o processo criativo brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora. p. 23.
- ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. 2.ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp. Editores, 1942.
- ALBIN, Cravo. *Dicionário na música popular brasileira*. Instituto Cultural Cravo Albin, 2002.
- ANDRADE, Mário. Dicionário musical brasileiro. [Brasília]: *Ministério da Cultura*; [São Paulo]: *Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo*; Editora da Universidade de São Paulo ; [Belo Horizonte : Editora Itatiaia, 1989.
- ASSIS, Alfredo J.M. *A História das sociedades filarmônicas*. Artigo. 2005.
- BASTOS, Rafael José de Menezes. *Etnomusicologia no Brasil: algumas tendências hoje*. Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2004.
- BAYER, Stephan V. *Singing to the Plants: a guide to mestizo shamanism in the upper Amazon*. UNM Press, 2010.
- BENEDITO, Camila de Pieri. “MARIA QUE ME ENSINA A SER MULHER”: religião e gênero no Santo Daime. Tese de doutorado. *Universidade Federal de São Carlos*. Orientador: Prof. Dr. André Ricardo de Souza. 2019.
- BLACKING, John. *How musical is man?* 2. ed. Washington: University of Washington Press, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Music, culture and experience*. In: *Music, culture & experience: selected papers of John Blacking*; edited and with an introduction by Reginald Byron; with a foreword by Bruno Nettl. Chicago and London: University of Chicago Press, 1995. p. 223-242.
- CARDOSO, Cláudia Pons. *Outras falas: feminismos na perspectiva de mulheres negras brasileiras*. Tese de Doutorado. UFBA. FFCH.Salvador, 2012.
- CASTAGNA, Paulo. *A música urbana de salão no século XIX* (HMB - Apostila 11).2013. .Lido em: [pt.scribd.com](http://pt.scribd.com).
- CEMIN, Arneide Bandeira. *Ordem, xamanismo e dádiva: o poder do Santo Daime*. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 1998.
- CRUZ, Erimar W. *Filhas de deméter, companheiras de Perséfone: uma análise comparativa da performance ritual feminina em lamentos gregos modernos*. Revista GAÏA: Vol. 11, N. 1, 2020.
- DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *História oral: memória, tempo, identidades*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

- DE SOUZA, Pierre A. Alcaloides e o chá de ayahuasca: uma correlação dos “estados alterados da consciência” induzido por alucinógenos. *Rev. Bras. Pl. Med.*, Botucatu, 2011. v.13, n.3. p.349-358.
- DINIZ, André. *Almanaque do samba: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. P. 147-148.
- FARIAS, Bernardo. O merengue na formação da música popular urbana de Belém do Pará: reflexão sobre as conexões Amazônia-Caribe. *Revista Brasileira do Caribe*, São Luis, Vol. XI, n.22. Jan-Jun 2011. p. 227-265.
- FELICE, Phillip De. *Venenos Sagrados: embriaguez divina*. Madrid: Ediciones Felmar, 1975.
- FERRETTI, Mundicarmo. *Desceu na Guma: O caboclo do Tambor de Mina no processo de mudança de um terreiro de São Luís - a Casa Fanti-Ashanti*. São Luís: SIOGE, 1993.
- FERRO, Kelem Carla Alves. A música nos rituais de cura do Santo Daime. Dissertação (Mestrado), 2012. *Universidade Federal do Pará*, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Arte, Belém. Orientadora: Profª Drª Sônia Maria Moraes Chada.
- FIGUEIREDO, Fábio Leão; LÜHNING, Angela Elisabeth. Terça neutra: um intervalo musical de possível origem árabe na música tradicional do Nordeste brasileiro. *Opus*, v. 24, n. 1. 2018.
- FONTENELE, Inambê S.; SALES, Celecina de Maria V. «Mulheres que tecem memórias e narram histórias». *Periféria: revista de pesquisa e formação em antropologia*, [em linha], 2013, Vol. 18, Núm. 1. p. 51-76.
- GOULART, Sandra Lúcia. *A história do encontro do Mestre Irineu com a ayahuasca: mitos fundadores da religião do Santo Daime*. [originalmente cap. IV da Dissertação de Mestrado As Raízes Culturais do Santo Daime, 1996.] Disponível em: [www.neip.info](http://www.neip.info).
- \_\_\_\_\_. *Contrastes e continuidades em uma tradição amazônica: as religiões da Ayahuasca*. 2004. Tese (Doutorado em Antropologia), Universidade de São Paulo, São Paulo.
- GROUT, Donald e Claude Palisca, *História da música ocidental*. Gradiva Pub. Ltda.: Portugal, 2007.
- LABATE, Beatriz Caiuby; ARAÚJO, Wladimir Sena (Org.). *O uso ritual da ayahuasca*. Campinas: Mercado das Letras, 2002. 686 p.
- LABATE, Beatriz Cauby. *A reinvenção do uso da ayahuasca nos centros urbanos*. São Paulo: Mercado das Letras, 2004.
- \_\_\_\_\_. PACHECO, Gustavo. *Música brasileira de ayahuasca*. Campinas: Mercado de Letras, 2009. 120p.
- LOPES, José de Souza Miguel. O Lugar da cultura acústica moçambicana numa antropologia dos sentidos. São Paulo: PUC. *VI Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais*, 2002. ler.letras.up.pt.
- LUNA, Luis Eduardo. *Icaros: msagic melodies among the mestizo hamans of the*

peruvian Amazon. In: LANGDON, Esther Jean e BAER, Gerhard (orgs). *Portals of Power: shamanism in South America*. Albuquerque, University of New Mexico Press, 1992.

MACRAE, Edward. *Guiado pela lua: xamanismo e uso ritual da ayahuasca no culto do Santo Daime*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992.

\_\_\_\_\_. A elaboração das políticas públicas brasileiras em relação ao uso religioso da ayahuasca. In: LABATE, Beatriz; GOULART, Sandra; FIORI, Maurício; CARNEIRO, Henrique (orgs.) *Drogas e cultura: novas perspectivas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

MOREIRA, Paulo; MACRAE, Edward. *Eu venho de longe: Mestre Irineu e seus companheiros*. Salvador: EDUFBA, 2011.

MOREIRA, Paulo. *Estou aqui, não estando como é?: a rotinização do carisma de Raimundo Irineu Serra na comunidade do Daime*. Tese de Doutorado em Antropologia. Salvador: Universidade do Estado da Bahia, 2013.

MELLO, Guilherme. *A música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. 2. ed. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1908. Lido em: (<https://archive.org/details/amusicanobrasil00mellgoog/page/n17/mode/2up>.)

MERRIAM, Alan. *The Anthropology of music*. Evanston: Northwestern University, 1964.

MORAIS, Marluce L. Lamentos que encantam: as incelências e a religiosidade piauiense. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*. São Paulo, julho 2011.

MOORE, Robin. *Música negra e a diáspora: reflexões sobre o Caribe hispânico*. Tradução: Luciano Dutra. Projeto História, São Paulo, n. 44, jun. 2012. pp. 305-319.

ODELL, Catherine M. *Those who saw her: apparitions of Mary*. Huntington: Our Sunday Visitor, 1995.

OZGA, Juliano Gustavo dos Santos. *Histórias da Música: textos Breves*. Ouro Preto. Edição do Autor 2019.

PEREIRA, Paulo S. Castro. *O baile de São Gonçalo em São Vicente de Férrer: a representação do guia na relação com o santo e com promesseiro*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Maranhão. São Luís, 2008.

PINTO, Tiago de Oliveira. *Som e música: questões de uma antropologia sonora*. Revista de Antropologia, São Paulo, v. 44, n. 1. 2001.

POWERS, Harold S. (2001). "*Mode*". The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second edition, edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. London: Macmillan Publishers.

QUINSON, Marie-Therese (1999). *Dicionário cultural do cristianismo*. Edicoes Loyola. p. 181.

RABELO, Kátia B. *Daime música: identidades, transformações e eficácia na música da doutrina do Daime*. Dissertação (mestrado em Música) 2013. Universidade Federal de Minas Gerais. Orientadora: Glaura Lucas.

ROSA, Laila Andresa Cavalcante. *As juremeiras da nação Xambá (Olinda, PE): músicas, performances, representações de feminino e relações de gênero na*

jurema sagrada. Tese de Doutorado, UFBA, 2009.

SÁ JÚNIOR, Lucrecio Araújo. *A gestação etnolinguística dos benditos a partir da memória Ibérica*. Revista Intersecções, V. 3 n. 3, 2010.

SALAZAR, Jussara F. de Mattos. Artigo. *A natureza da voz: há um cantar para os mortos?* Revista Digital INTERSEMIOSE. Ano III n. 5. jan/jun, 2014.

SALES, José das Candeias. *As carpideiras rituais egípcias - entre a expressão de emoções e a encenação pública: a importância das lamentações fúnebres*. "Isimu [Em linha]: revista sobre Oriente próximo y Egipto en la antigüedad". Vol. 18-19, 2016.

SEEGER, Anthony. *Por que os índios Suyá cantam para as suas irmãs?* In: Arte e Sociedade. VELHO, Gilberto (org.). Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

\_\_\_\_\_. *Os índios e nós: estudos sobre sociedades tribais brasileiras*. Rio de Janeiro: Campus, 1980.

\_\_\_\_\_. *Ethnography of music*. In MYERS, Helen. *Ethnomusicology: an introduction*. Londres: The MacMillan Press, 1992.

SILVA, Daniel Neves. "Revolta dos Malês"; *Brasil Escola*. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/historiab/revolta-males.htm>. Acesso em 28 de outubro de 2020.

SILVA, Eliane da. *As devoções mariais e suas manifestações em cânticos brasileiros: epítetos*. Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Filologia e Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas) -USP. Orientador: Osvaldo Humberto Leonardi Ceschin. São Paulo, 2009.

SILVA, Laurisabel Maria de Ana da. *Os jazes na Salvador dos anos 50: uma análise social, cultural e histórica* / Laurisabel Maria de Ana da Silva. Dissertação de Mestrado, .Escola de Música-UFBA. Salvador, 2013.

SILVA, Vladimir. *Os modos na música nordestina*. Revista de Música e Artes. Fev.2005.

SOUZA, David P. *O xote Yara de Anacleto de Medeiros: aspectos históricos, estruturais e performáticos*. Cadernos do Colóquio, 2007 - seer.unirio.br.

SOUZA, José G. Pe. *Contribuição rítmico-modal do canto gregoriano para a música popular Brasileira*. Separata da Revista do Arquivo. Prefeitura Municipal de São Paulo, 1959.

SOUZA, Valéria G. «*A seresta e a serenata nas cidades de Conservatória e Niteroi, no Estado do Rio de Janeiro*». p. 1. Consultado em 8 de maio de 2017.

TEIXEIRA, Adriana G. S. *Mulher no palco: ritos poéticos teatrais de iniciação ao feminino sagrado*. Dissertação de Mestrado. Escola de Teatro, UFBA, 2016.

THOMAS, André J. *Way over in Beulah Lan' – Understanding and Performing the Negro Spiritual*. Heritage Music Press. Dayton, OH. 2007.

VALVERDE, Antonio J. R. Artigo. *Estudando Tom Zé: Tropicália e o Lixo Lógico*. Revista de Filosofia Aurora, 2014. [periodicos.pucpr.br](http://periodicos.pucpr.br).

## Sites:

- (1) Site com hinários antigos da doutrina:  
<http://www.mestreirineu.org/FDC/audio.html>
- (2) Imagem do matrimônio entre Peregrina e Mestre Irineu:  
<http://www.mestreirineu.org/fotos.html>
- (3) Fotos do acervo pessoal do jornalista e fotógrafo Altino Machado, gentilmente cedida pelo autor. Disponível em sua página de trabalho Facebook ([www.facebook.com/altinomachado/photos\\_all](http://www.facebook.com/altinomachado/photos_all)) em julho de 2018.
- (4) Relato da Madrinha Peregrina: [www.mestreirineu.org/relatos.htm](http://www.mestreirineu.org/relatos.htm)
- (5) Site católico:  
[http://www.miraclehunter.com/marian\\_apparitions/index.html](http://www.miraclehunter.com/marian_apparitions/index.html)
- (6) Definição de *planctus mariae*, disponível em:  
[www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/search?q=planctus&searchBtn=SearSe&isQuickSearch=true](http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/search?q=planctus&searchBtn=SearSe&isQuickSearch=true). Consultado em Novembro de 2020
- (7) Foto Mulheres musicistas durante o trabalho de Daime, disponível em:  
[www.mestreirineu.org/fotos.html](http://www.mestreirineu.org/fotos.html). Consultado em Novembro de 2020
- (8) Foto D.Lurdes, disponível em: [www.mestreirineu.org/fotos.html](http://www.mestreirineu.org/fotos.html). Consultado em Novembro de 2020
- (9) Foto Percília, disponível em: vídeo no canal “Centro Livre Caminho do Sol” (D. Adália)  
[www.youtube.com/watch?v=c0wXRSNKiAo](http://www.youtube.com/watch?v=c0wXRSNKiAo). Consultado em Novembro de 2020
- (10) Hinário de M.Damião/ Percília, disponível em:  
[www.youtube.com/watch?v=ILLXxWyI3yo&t=1986s](http://www.youtube.com/watch?v=ILLXxWyI3yo&t=1986s). Consultado em Novembro de 2020
- (11) D.Francisca- Bendito da Sexta-Feira Santa, disponível em:  
[https://www.youtube.com/watch?v=yFqd\\_kpWOA8](https://www.youtube.com/watch?v=yFqd_kpWOA8). Consultado em Novembro de 2020
- (12) Secretaria de Comunicação - SECOM- Acre: [agencia.ac.gov.br](http://agencia.ac.gov.br)
- (13) Imagens do Baile de São Gonçalo no estado do Maranhão. Captura de tela do vídeo: “Santo Daime & Baile de São Gonçalo”, disponível no “Canal Jagube” do

Youtube- Vila Céu do Mapiá/AM-2018. Produção: Lucas Kastrup Rehen:  
[www.youtube.com/watch?v=X1xNAYg92OM&t=329s](http://www.youtube.com/watch?v=X1xNAYg92OM&t=329s). Consultado em Novembro de 2020

(14) Imagens do Baile de São Gonçalo no estado do Maranhão. Captura de tela do vídeo: “Santo Daimé & Baile de São Gonçalo”, disponível no canal “Jagube” -Vila Céu do Mapiá/AM-2018. Produção: Lucas Kastrup Rehen:  
[www.youtube.com/watch?v=X1xNAYg92OM&t=329s](http://www.youtube.com/watch?v=X1xNAYg92OM&t=329s). Consultado em Novembro de 2020

