

RECEPÇÃO E VALIDAÇÃO DE HINOS NA DOCTRINA DO DAIME

Kátia Benati Rabelo

O presente estudo se insere no corpo de pesquisa em andamento, relativa às categorias nativas para o que comumente chamamos “música”, desenvolvida junto a antigos participantes da Doutrina do Daime, residentes em Rio Branco, Acre, cidade onde tal doutrina se desenvolveu enquanto primeira religião urbana da ayahuasca¹, a partir de 1930, vindo a se expandir por outras regiões brasileiras e alguns países a partir de 1980. A investigação se dá a partir de relatos ligados às experiências de recebimento e confirmação de *hinos*², apoiando-se na fala nativa, trazendo excertos de entrevistas e comunicações pessoais, mantendo algumas vezes o anonimato por questões éticas, respeito a quem não deseja seu nome divulgado. Os entrevistados pertencem, na sua maioria, a centros daimistas alinhados com o recorte mítico-ritualístico deixado por Raimundo Irineu Serra, o fundador, ou seja, estão identificados com a vertente mais original ou tradicional da religião. A escolha dos entrevistados deu-se principalmente pela convivência com o fundador, aqueles que partilharam seu modo de agir e conceber a prática religiosa – “no tempo do Mestre” – indicador do devir religioso-musical, dado que a *doutrina*, para os daimistas, se revela nos *hinos* recebidos. Os *hinos*, organizados pela ordem de recebimento, constituem um *hinário* e o cantar-bailar coletivamente *hinários* é um dos rituais mais característicos do Daime. O conjunto primordial de *hinos* desenvolveu-se no decorrer de quatro décadas - 1930 a 1971 – tornando-se referência para todos os demais *hinos* que viriam a ser recebidos e integrados ao repertório cantado nos rituais. As práticas de *receber* e de *passar o hino* – confirmá-lo enquanto *hino* verdadeiro –, especificamente abordadas no presente artigo, dizem algo sobre as concepções religiosas do Daime, pois são práticas de seleção e valoração.

Cabe colocar-me enquanto sujeito pesquisador, porque participo do Daime há 21 anos, começando em MG, atualmente afiliada no Alto Santo, centro fundado por Irineu Serra em Rio Branco, Acre. A prática da observação participante é contínua e o exercício metodológico é distanciar-me enquanto membro que vê de dentro, buscando suporte acadêmico e apoio nas literaturas, principalmente da Antropologia e da Etnomusicologia. Desenvolver a escuta da fala nativa, dado que não me incluo naquele que tomo por

“nativo”, pois pertencço à classe média urbana do Sudeste, branca, letrada, estudante de piano clássico etc. tudo enfim diferente do meio geográfico, social e cultural no qual o Daime e a ayahuasca em geral se inserem. Os “nativos” aqui presentes nas suas falas, ainda que falecidos, são aqueles que ingressaram na Doutrina nas décadas de 1930 a 1970, que conviveram com o Mestre Irineu, partilhando a estruturação ritual-religiosa, também aqueles que nasceram nessas famílias e continuam participando da religião.

Apreendida a partir das letras dos cânticos que constituem a base de seus rituais, a *Doutrina* do Daime encontra em seus *hinos* todo um corpo de saberes: a revelação de seu universo mítico-religioso, as noções doutrinárias propriamente ditas, orientações de conduta a seus participantes etc. “Tá tudo explicado ali no Cruzeiro e nos hinos de irmãos que receberam, às vezes demoramos para compreender, eu agora que estou entendendo...” (Z.G.,1990, vídeo) e “Nossa bíblia é o hinário” (D. Adália Gomes Grangeiro, 2010, entrevista), são falas comuns na irmandade daimista. O cânone religioso original é composto de cinco *hinários* (conjunto de *hinos* organizados pela ordem de recebimento), os mais antigos, que através da palavra cantada - *hino recebido* – afirmando o replantio da doutrina de Jesus, missão entregue pela Virgem da Conceição a Raimundo Irineu Serra, através de sua longa experiência com a ingestão da ayahuasca, no começo do séc. XX.

Nascido em São Vicente Ferrer, Maranhão, em 1892, Irineu de lá saiu em 1909, chegando ao Acre em 1912, onde passou a trabalhar em diversas atividades: extração de seringa; na Comissão de Limites, que demarcava as fronteiras brasileiras; na corporação da Força Policial em Rio Branco, já nos anos 20. Narrativas quase míticas envolvem sua iniciação com a ayahuasca, inicialmente em território peruano, tendo continuidade na Amazônia brasileira, em pequenos grupos e em uso individual. De sua fase junto aos “vegetalistas”³ peruanos sabemos pouco, os dados mais palpáveis já apontam para a experiência de um pequeno “centro” inspirado no esoterismo, funcionando em Brasília, ao qual pertenciam Irineu e dois irmãos, amigos e conterrâneos, com quem aprendera a confeccionar a bebida. Círculo “Regeneração e Fé” era o nome, porém com um diferencial em relação a outros centros esotéricos - a ingestão da misteriosa bebida. Uma recente biografia de Irineu (Moreira 2011) relata e documenta essa fase, anterior à sua ida para Rio Branco, onde mais tarde funda o Centro de Iluminação Cristã Luz Universal, cuja experiência ritual e religiosa fica conhecida a partir do nome com que Irineu rebatiza a bebida – *Daime* ou *Santo Daime* - do verbo dar, *Doutrina*.

Neste longo caminho que levou à formação da religião, encontramos uma linha divisória na experiência de Irineu com o uso ritual da ayahuasca, relatada por muitos contemporâneos e localizada num fato, impreciso no tempo e no espaço – seu encontro com a Rainha da Floresta, a Virgem da Conceição. Inicialmente apresentando-se com o nome de Clara, tal encontro tange a fronteira das práticas xamanísticas amazônicas, onde, sob a visão aberta pela ayahuasca ou outras substâncias, entes (femininos inclusive), revelam-se e entregam cantos. Mas a experiência de Irineu com a ayahuasca toma outro caminho, a meu ver, a partir de uma transformação, revelada num campo por nós ocidentais chamado “música”, conforme o belo relato do Sr. Luiz Mendes à Vera Fróes:

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 a prender 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 tu vai cantar. – Mas como? – Abra a boca, não estou mandando? Ele abriu a boca e disparou cantando Lua Branca, o primeiro hino. (Fróes, 1986:35)

Esse acontecimento, no contexto do mito de origem da Doutrina do Daime, marco inaugural, é passível de muitas análises nos campos da semântica, dos enunciados e das relações dialógicas, importantes nos estudos do xamanismo. Porém a mudança não se expressam apenas no que concerne à palavra, igualmente substancial é a transformação “musical” ocorrida: do assovio - que resguardava uma letra que não deveria ser divulgada, ao *hino* - palavra dada para ser expandida, palavra cantada em estilo musical da cultura urbana popular, reconhecível, canto que trazia a doutrina anunciada pela Virgem. Antes ele assobiava seus *chamados*, agora canta *hinos*. Sabemos pouco ou quase nada, musicalmente falando, desses *chamados* ou *chamadas* do Mestre, cita-se mais sua função ritual, normalmente associado à cura. Eram recebidos em que escalas, modos ou tons, tentando entender sob nossa teoria? Linhas melódicas com muitas repetições? Semelhantes ao “ícaros” - cânticos dos “vegetalistas”? Não saberemos, ficou com o Mestre. Mas o primeiro *hino* recebido – “Lua Branca” - é reconhecidamente uma valsa, como muitas valsas daquele tempo, embora desde o início denominada *hino*.

“Lua Branca” traz consigo escolhas fundamentais: a divindade, recém-apresentada, escolhe sua forma de comunicação - a linguagem musical daquele início de sec. XX – e

agora ele recebe de sua “professora” o *hino* e a ordem para divulgá-lo. Respondendo às minhas indagações sobre esse encontro, do Mestre com a Virgem, o Sr. Luiz Mendes o reconta: “Ela disse para ele que iria ensinar uns hinos, que ele não ia mais cantar aquelas coisas... ele ia poder reunir pessoas.” (Luiz Mendes, 2009) O novo canto traz a missão de agrupar, de instituir sociedade. Fortes mudanças, operadas em ambas as linguagens - verbal e musical. Acrescente-se a essa outra, igualmente fundante, da modalidade religiosa: sua valsa é um hino de amor, fé e louvor à mãe de Jesus Cristo, a Virgem da Conceição. Ele oficializa, de certa forma, seu próprio norte espiritual enquanto mestre de um grupo, instalando a primeira pedra da construção de sua identificação e filiação ao cristianismo, embora completamente reinterpretado. Recebe *hinos* da Virgem e a ela atribui a autoria, passando a “publicar” sua palavra e cumprir missão no mundo. Autores, enunciadores, cruzamentos de intencionalidades – os *hinos* recebidos por ele e depois pelos seus companheiros expressam toda essa rede relacional. Até o fim de sua vida terrena Irineu recebeu 132 hinos, que formam “O Cruzeiro”, hinário central da Doutrina do Daime, modelo-eixo sobre o qual outros foram recebidos, especialmente mais quatro, que juntos com “O Cruzeiro” constituem o cânone musical-religioso da Doutrina.

Cabe inserir breve descrição abordando os rituais no Daime. Existem vários: Hinários, Sessões de Concentração, Feitio (fabrico ritual da bebida), missa dedicada a mortos, outros ligados à cura e desobsessão, em situações muito específicas e particulares. Em quase todos se canta *hinos*, sendo que o *Hinário*, enquanto ritual, é todo cantado, o que justifica a Doutrina do Daime ser chamada religião musical. Nele os adeptos usam a *farda* (uniforme) e organizados em fileiras por ordem de tamanho, separadas em pelotões masculinos e femininos, cada gênero ocupando um lado do salão retangular, cantam em uníssono os *hinos*, *bailam* em passos definidos e *batem maracá* (instrumento de percussão) marcando o pulso e compasso das melodias cantadas. Cada hino pode ser uma *marcha*, *valsa* ou *mazurca*, ritmos cujos compassos mudam os passos do bailado e as batidas do maracá, de acordo com o canto. A performance coletiva envolve adultos, jovens e crianças num belo ritual, onde todos tomam o daime e cantam por horas a fio, *hino* por *hino*, na ordem fixa, até o intervalo, continuando depois até a finalização, quando se rezam *preces* - Pai Nosso e Ave Maria. A repetição do daime é livre, cada qual se retirando do bailado no momento de ingeri-lo e retornando. No começo reza-se o terço, apenas nos grandes Hinários, de noite inteira.

Quem chega e observa um ritual desses, além de impressionar-se com a beleza e ordem - disciplina de quartel -, não faz ideia de sua longa e gradativa composição até o final da década de 1960, quando foi considerado pronto, assim como a Doutrina. No começo tinha apenas o daime e os *hinos*, as pessoas cantavam assentadas, sem envolvimento de corpo. Depois cada componente ritual foi sendo agregado, o grupo experimentava junto sob o comando de Irineu, que afirmava receber da Rainha: *farda* (as primeiras eram tipo marinheiro, diversas mudanças até a definitiva); instrumento rítmico (pandeirinhos e finalmente maracás); *bailado* (experimentavam e erravam os passos até aprender); por fim a construção do espaço adequado – *sede* – local dos rituais, que também servia de escola, local para reuniões, enfim, espaço social por excelência; e o ingresso de instrumentos musicais (principalmente cordas), formação de conjunto musical com finalidade de acompanhar o canto e executar solos, por volta de 1960.

Irineu não abandonou seus *chamados* quando passou a receber *hinos*, e segundo relatos, eles continuaram cumprindo importante função nas sessões de cura, reservados a finalidades específicas. É importante entender seu caráter para melhor compreender os *hinos* e localizar o fio de continuidade, porque, mesmo com estrofes bem estruturadas e melodias talvez mais reconhecíveis, em termos de linguagem musical, percebemos que os *hinos*, para os daimistas, ultrapassam as fronteiras do que chamamos “música”, no sentido do lugar que nossa cultura ocidental reserva a ela. Se vemos os *chamados* enquanto sua ancestralidade, existe algo deles que provavelmente continuou nos *hinos*, onde o canto em conjunto pôde multiplicar as vozes agregando “forças”. Foi calcado no canto dos *hinos* – coletivizado, que o ritual daimista desenvolveu seus contornos, hoje tão definidos, e não sobre os *chamados*, canto individualizado. Mas algo da função de invocar, da presença da música no ritual e sua ação no transe, provavelmente continuam. O “xamã” Irineu, que tinha seu canto individualizado como os demais xamãs, coletiviza seu cantar, dá a “chave” da invocação a todos os participantes.

Voltemos ao entendimento do caráter dos *chamados*. D. Maria M. M. (falecida) passou a participar do grupo de Irineu em 1938, acompanhando seu marido, que alcançou cura de grave doença com os trabalhos do Mestre Irineu. Ela narra uma sessão de cura onde ele executava seus *chamados*: “Ele fazia só assoviando, a gente escutava longe, ele não cantava em voz alta não. A gente sabe, porque às vezes ele cantava pra gente conhecer, pra gente saber como era, mas ele não queria que ninguém aprendesse. Ele disse que não

servia pra ninguém, só pra ele mesmo. Agora cada um que quisesse que pedisse, porque o dele mesmo não servia pra ninguém.” (D. Maria M. M., 1993) Podemos observar a ênfase no caráter individual, a relação desse tipo de canto-assobio ligada a cada pessoa. Que entes davam ou se presentificavam nesses chamados? Moreira; Mac Rae (2011) em sua vasta pesquisa enumera “nomes” dos *chamados* do Mestre, ligados a entes espirituais, coletados a partir de resquícios e fragmentos presentes nas memórias de alguns contemporâneos. Só uma pessoa, D. Percília, sabia todos e já faleceu, levando consigo a memória dessa época em que só a presença física de Irineu possibilitou tal experiência. Respondendo ao entrevistador sobre se os chamados auxiliavam os trabalhos, se davam “força” etc. D. Maria esclarece: “Aí quando ele chamava, a gente chega enchia a miração assim, quando a família arriava, se via a família chegá todinha, a gente via o Divino Pai Eterno, a Rainha da Floresta e Jesus, toda a divindade, vixe Maria, é muito bonito, mas precisa ter coragem, ele dava coragem pra gente vê que é pra acreditar, né.” (D. Maria M.M., 1993)

Outras narrativas sobre os *chamados* coincidem, acentuando seu caráter de melodia quase silenciosa, de concentração, de cura, de variedade e principalmente, seu caráter individual e de finalidade específica. O Sr. Luiz Mendes, que ingressou no Daime em 1962, ainda teve a oportunidade de ouvir o Mestre Irineu fazendo seus *chamados*, conforme narrou à Beatriz Labate em 2007 “[...] 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 bem baixinho...” (Luiz Mendes apud Moreira, 2011, p. 132) D. Percília Ribeiro, que começou a tomar daime em 1934, em tenra idade, também acompanhou as *sessões de concentração* às quartas-feiras, onde trabalhando a benefício de alguém que estivesse necessitado, presente ou ausente, o Mestre fazia seus *chamados*. Assim relata a Antônio Macedo, entrevista de 1999: “Então, naquela época tinha aqueles ‘chamados’, de cura mesmo. Ele chamava, silenciosamente, ele chamava ali mesmo. Dentro da concentração ele recebia a cura daquela pessoa ou como podia ser [...]”. E acrescenta uma noção de responsabilidade sobre seu uso, alertando para algo que não pode explicitar muito: “O ‘chamado’ de cura a gente não pode andar cantando não, ‘chamados’ de cura é coisa muito silenciosa, não é? Tem coisas que a gente não pode publicar tudo. Não é por nada não, é porque tem pessoas que não sabem usar e bota fora, né. É isso.” (Percília Ribeiro apud Moreira, 2011, p. 133)

Sempre encontramos essa aura de mistério ou segredo, de risco de mau uso ou mesmo punição envolvendo os *chamados* de cura.

O que D. Percília disse aponta para uma noção que vem dos *chamados* e tem continuidade nos *hinos*, uma concepção de *hino* como de “presença”, corrente entre daimistas de muitas gerações. Explicando melhor, na vida cotidiana e nos rituais, os *hinos* do Daime não são (ou não deveriam ser, segundo alertas de muitos antigos na Doutrina) música que se canta, toca ou se escuta por entretenimento ou fruição estética, como normalmente acontece com nossa música, obras da cultura, criadas, inventadas. Cantar *hino* é trazer algo, se conectar com uma “força” superior, sua fonte. Um *hino*, nesse sentido, é indicador de “presença”, é contato com subjetividades e intencionalidades de outros mundos, completamente relacional. O sujeito não está mais só com seus pensamentos, é afetado emocional e mentalmente, dialoga em algum nível. Lembrando que não estamos falando de incorporação de espíritos, praticadas em outras vertentes do Daime e da ayahuasca. Cantar *hino* pode colocá-lo perante um ente, uma força invisível e intensamente “presente”, capaz de afetá-lo, por isso ajudá-lo em situações necessárias, doenças inclusive, ou discipliná-lo em outras, à vezes ligadas a uso indevido do próprio *hino*. Tomar daime e *mirar* possibilita maior consciência desses estados, à vezes sutis, onde o caminho é de mão dupla, quando a lembrança súbita de um *hino*, ou mesmo a audição interna de sua linha melódica, revela o desejo e tentativa de contato da agência doadora, aproximação de algum ser do *astral*, por algum motivo, nunca banal. Como me disse recentemente Dona M. L. (comunicação pessoal 2012): “Não é só cantar, abre a boca e vai embora... tem que prestar atenção pra ver o que tá dizendo, o que ele tá nos dando e o que ele vai fazer com nós.” Reparem que ela se refere a “ele”, como sujeito, outra subjetividade, daí *hino* ser mais que “música”.

John Blacking (1973) é crítico tenaz das quantificações de traços musicais e também das comparações entre sistemas musicais enquanto tarefa dos etnomusicólogos. Existem categorias e singularidades que só podem ser compreendidas a partir da afetação mútua de vários fatores, envolvendo relações entre música e sociedade, música e cultura. Ou seja, enquanto fenômeno sonoro, percebemos uma estrutura de superfície, mas não a estrutura profunda, aquela subjacente. Forjar instrumentos para descobrir a música por detrás da música, compreender fatores não musicais que estão na raiz da produção dos sons, eis a tarefa, do que ele também chamava antropologia da música. Para tanto, sair da

“teoria musical” ocidental, etnocêntrica e tentar aproximar de uma teoria musical nativa é exercício lento e instigante.

Inspirando-me em Blacking e ao mesmo tempo percebendo a dificuldade em escapar da terminologia do nosso sistema musical, preciso dizer que no caso de pesquisa sobre a música do Daime não lidamos com um sistema estranho à nossa musicalidade mundana, popular. Os *hinos*, dentro do recorte aqui proposto - *hinários* antigos - são melodias tonais ou modais, em compassos também comuns à nossa experiência de música ocidental. São de fácil análise sob o ponto de vista de nossos sistemas classificatórios, porém compreender o que é um *hino* para um daimista, na sua vida cotidiana, na experiência pessoal e ritual, demanda imersão e observação, do musical ao não-musical. É importante ouvir as narrativas de experiências e estar atenta a todos os fatores, musicais e extra-musicais, também informadores de música. Ouvir o possível, considerando o lado indescritível das *mirações*⁴, seja por visualizações de mundos de sonho, seja por seu conteúdo sagrado, onde muitas vezes compreende-se que é para guardar segredo daquelas revelações. Indagando D. Adália (2010) sobre a relação entre música e *miração*, canto e *miração* etc. ouv: “a *miração* ajuda a compreender o *hino*, ver quem é que está conversando”

Oliveira Pinto nos diz algo a respeito da busca por teorias nativas:

“O primeiro problema que se coloca em relação a teorias e conceitos musicais nativos é a procura por equivalentes de termos como “música”, existente na maior parte dos idiomas europeus. Conforme mencionado acima, a expressão “música”, que nos parece básica, prova ser, ao contrário, uma abstração inútil do ponto de vista de muitos povos, como bantu ou iorubá, talvez até nos idiomas não-ocidentais como um todo.”
(Oliveira Pinto, 2001, p.10/11)

Quando um daimista usa a palavra “música” está normalmente se referindo ao som de instrumentos musicais, usados por músicos para acompanhar e solar *hinos*, junto ao canto. Observamos isso em várias gerações, de centros diferentes, embora próximos. O “canto” é sempre referido como *hino* nas falas, como se “canto” não fosse música. É comum também ouvirmos termos com “compasso” ou “compassado” para referir-se ao andamento da performance dos *hinos*. E separam radicalmente, na referência a gênero musical, uma valsa mundana de uma valsa-hino. “Rosa” (Pixinguinha) é uma “valsa”; “Lua Branca” (Irineu) é uma *hino*, sendo que ambas são valsas, e bem românticas.

Verificamos ocorrer o que Oliveira Pinto comenta a respeito do vasto vocabulário técnico exigido pela música e seu uso corrente:

“Diferente de outras áreas do saber local, não é contraditório teorias nativas operarem no campo musical com concepções próprias, não-ocidentais, e utilizarem, ap mesmo tempo, esta terminologia, que é derivada da teoria musical europeia. Quando, no entanto, músicos, mestres e entendidos de manifestações de tradição local utilizam termos dessa natureza, deparamos com uma re-significação própria e precisa da terminologia, dentro de um corpo definido de saber.” (Oliveira Pinto, 2001, p.11)

A literatura daimista, especificamente, dentro da vastíssima literatura da ayahuasca, apresenta fases distintas, indo da mais interna - esotérica e mágica - à acadêmica. As referências a *hinos* são abundantes em todas, conforme já mencionada sua centralidade na Doutrina, nas falas, na escrita de suas estrofes etc. Podemos observar ainda, ao folhear livros sobre o Daime, que contém partituras de hinos. É difícil escapar das tentativas de fixação dos hinos em partitura, mesmo porque se deseja que eles não mudem, que continuem a ser cantados como foram recebidos, o que vai ao encontro do registro em sistema de escrita musical ocidental. Mas, tratando-se de tradição oral, seu sistema de transmissão é outro e pretende que o adepto o saiba de cor ou pelo menos quase, a ponto de recordá-lo imediatamente quando é “puxado” no salão, sob a agência de “forças”. As partituras são aproximações da ideia melódica e rítmica, que não conseguem registrar inflexões de voz, por exemplo, típicas na performance dos hinos. Além de serem feitas sobre determinadas versões, contestadas por outros grupos, que cantam diferente, sendo que todos buscam cantar próximo ao que foi recebido pelo dono, já falecido. Não deixam de ter sua utilidade, eu mesma precisarei recorrer a elas, mas não podem ser consideradas como definitivas, são versões aproximadas num sistema de transmissão oral que inclui constantes mudanças, mesmo não desejadas ou deliberadas, como resultante da ação interpretativa de um grupo.

Finalmente abordando o assunto central desse artigo, recepção e validação de *hinos*, começo por afirmar que um dos principais valores de um *hino* é ser “recebido” mesmo e não inventado. São muitas as circunstâncias relatadas de recebimento de *hinos*: tomando daime e *mirando*; no cotidiano, em casa ou no trabalho etc., sem tomar daime, por intuição; em sonhos. Todas válidas no sentido de os *hinos* nelas recebidos poderem ser realmente *hinos*. Autoria - de quem é? Da onde vem? A resposta mais comum é “do astral”, “do astral superior”, sujeito bastante indeterminado ou não especificado. Entes de

floresta, espíritos também podem dar hinos, ter seus nomes revelados ou não no próprio *hino*. Existe uma complexa rede, onde inclusive pessoas vivas, o espírito delas, o “eu de lá” (superior) dá hinos. E todos devem ser confirmados, prática que começou com o próprio Mestre quando seus primeiros companheiros passaram a receber hinos, ampliando a voz de Irineu pois não só confirmavam sua missão junto à Virgem Maria como muitas vezes falavam na primeira pessoa dele. É o caso de Maria Marques, falecida em 1949, uma das primeiras mulheres a receber hinos, alguns deles no gênero masculino, fato que D. Adália (entrevista, 2010) comentou: “É ele falando... isto é um estudo fino.” De receptor Irineu passa também a agente doador, “chave” da recepção de todos os *hinos*, pelo que entendemos dos relatos. Uma senhora (vídeo 2009) que conviveu dentro da casa do Mestre, muito respeitada por sua sabedoria e orações, conta que quando era bem nova pediu: “Padrinho Irineu, o senhor nunca me dê hino! – Por que? - Pros outros não mangar de mim, dizer que não é hino, quero não! Pra cantar e não saber o que é, quero não.” Recebê-los da mesma fonte que Irineu recebia ou dele próprio, ou ainda de seres autorizados por ele, possibilitou que, entrelaçados, os primeiros hinos apresentassem enorme coerência mítica e musical. Em 1935 temos apenas nove hinos como um todo, cantados três vezes cada e repetidos várias vezes, com intervalos, até o amanhecer do dia. E assim por diante, os hinos de Irineu e seus companheiros foram “saindo”, formando o cânone musical-doutrinário.

Todos os quatro companheiros, os principais receptores de hinos junto ao Mestre, faleceram antes dele e nos chegam notícias deles “passarem” os hinos recebidos, ou seja, apresentarem para Irineu o hino que tinha “saído”. “Maninho eu vim apresentar uma prenda pro senhor” (Sr. Germano apud M.T., vídeo, 2009) Temos também notícias de cortes no hinário do Sr. João Pereira, feitos por D. Percília, a responsável designada para “passar a limpo”. Relativo a este caso o Sr. José Gomes (vídeo, 2009) comentou: “Uns não eram hino, eram paixão.” Francisca das Chagas, que muito conviveu com D. Percília, também narra uma fala dela: “Hoje todo mundo recebe hinos... O João Pereira, que era o João Pereira, chegou pra mim com ... [tantos hinos] e eu deixei ... [tantos]” (D. Percília apud Francisca, 2011, sem precisar números). No começo era o próprio Mestre quem confirmava, depois ele designou a ajudante sendo que alguns continuaram passando seus hinos com ele. Por vezes ele encaminhava para D. Percília, que tinha permissão para corrigir, adaptar ou cortar. Sr. João Facundes (entrevista, 2010) comentou: “quando ele

mandava pra Percília, podia saber, o *hino* tava de pé quebrado, como diziam.” Os critérios dessa seleção ainda não são nítidos, podemos inferi-los, ligados à irregularidade de estrofes, bom encaixe das palavras na melodia, por um lado, e questões de ordem espiritual, ser inventado, não aglutinar “força” superior. Quem saberá? Até onde letras e melodias eram reveladoras de hinos verdadeiros? Havia aqueles mudavam de categoria, ficavam como “diversão”, outros como “instrução” para quem recebia. O próprio Irineu recebeu cinco “diversões”, de caráter completamente diferente dos *hinos*, que tem direito a ser “publicados”, entrar nos *hinários* para serem cantados e bailados, dentro do calendário anual das cerimônias. Não há uma pré-condição para se receber *hinos*, nem de antiguidade, nem mesmo de talento musical, pessoas “desentoadas” recebem assim como as “entoadas”. Não exige musicalidade prévia. Segundo D. Adália, Maria Marques ou M. Damião “não conseguia cantar... não tinha compasso, os que eram valsa ela não acertava.” E tem um *hinário* maravilhoso, oficial da Doutrina.

Rehen (2007) aborda o “recebimento” de *hinos* a partir do ponto de vista de participantes do Daime residentes no Rio de Janeiro, seguidores da vertente que realizou a expansão do Daime, fundada por Sebastião Mota. Segundo ele, “de acordo com o discurso nativo, receber um hino é absolutamente diferente de compor uma música, isso porque em uma composição, ainda que possa existir o fator da ‘inspiração’ ou até mesmo da ‘intuição’, o compositor é sujeito do processo de autoria, [...]” e no caso do Daime “os hinos seriam dádivas de seres sobrenaturais que as oferecem para os adeptos” (Rehen, 2007). Traz questões como a não escolha do tempo ou lugar para o recebimento de um hino, o que independe da vontade dos receptores - “apenas os ‘seres’ possuem autonomia e poder de agência neste fenômeno [...]” (Rehen, 2007). Um entrevistado comenta sobre o excesso de hinos de pessoas recém-chegadas na Doutrina: “[...] muitos não sabem ainda como vem um hino, saem inspirados depois do trabalho e não que seja uma má intenção, mas parece uma necessidade de receber um hino, às vezes até uma vaidade.” (André apud Rehen, 2007) Observa que a prática de “passar a limpo” um hino, hoje inexistente na maioria dos centros, sendo o canto de novos hinos permitidos sem passar por um crivo.

Pacheco (2000) não pensa composição e recepção como processos opostos e sim como “extremos de um contínuo ao longo do qual varia o papel atribuído à consciência criadora do indivíduo.” (Pacheco, 2000) Ou seja, varia da menor à maior ação da capacidade criadora consciente do indivíduo na “tradução” da energia espiritual,

especialmente nos hinos recebidos por intuição, sem daime. Não observo nas narrativas que tenho disponível qualquer alusão a algo que pareça inventividade ou inspiração aceita num *hino* considerado verdadeiro. Além do vir pronto, a fixação na memória é outro ponto aludido constantemente, quase um critério de confirmação para o próprio receptor. D.D. (comunicação pessoal, 2012) assim relata: “eu penso que cada um recebe de uma maneira... não sei, não é?” e continua “... a gente tá mirando e vem tudinho [fez gesto com a mão, como se estivesse diante de um papel e lesse algo]... e o pior é que gente não esquece [outro gesto apontando as têmporas, como se dissesse ‘fica martelando], fica gravado... nunca mais esquece.” O *hino* se imprime e não aceita intervenções. J.B.G. (comunicação pessoal, 2012) “desconfia” de quem esquece um *hino* recebido: “Porque quando o hino é hino mesmo, ele vem e a pessoa nunca mais esquece, fica gravado. Eu tiro por esse pessoal, Sr. Germano... que não sabia escrever. Porque agora eles recebem hinos e já tá ali com o caderninho para anotar. Daí a pouco já esquece. Eu vejo isso.”

Relativo às correções, sabemos que elas não ficavam na esfera apenas dos ajustes de letra à melodia. O sotaque caboclo e os erros de português ficavam preservados pois eram o jeito de cantar da pessoa. Porém existiam correções de outra ordem e o relato a seguir nos dá essa noção, além da narrar a maravilha do recebimento de *hino* numa *miração*. A narrativa foi anotada por mim após ter sido feita em ambiente informal, reunião familiar numa varanda, em 2009. As falas entre aspas são bastante próximas às frases da narradora, quase exatas. Ei-la: L.C estava cansada e desanimada, avisou ao Mestre e ele mandou daime, orientando seu marido na dosagem a ser ingerida. Tomou o daime em casa e no começo sentiu frio, ele a cobriu e ela “foi embora” na *miração*... Chegou a um jardim do “tamanho que a vista alcançava”. Na entrada ela viu três flores lindas, diferentes uma da outra. Como ela tem o hábito de sempre que vê uma planta que lhe agrada pedir uma muda para plantar em casa, perguntou a um rapaz que estava por perto se poderia lhe dar mudas daquelas três flores. Ele disse que sim com um aceno de cabeça. Ela perguntou onde estava o dono e ele apontou uma direção, perguntou se ela queria entrar, ela disse que sim, que queria – “posso entrar? Andou um tanto até que chegou num trono “que não tem com que se compare nesse mundo” e foi então conversar com um príncipe: “Sabe como a gente conversa com um príncipe? - De boca fechada, pois é assim, só no pensamento.” Conversou muito com ele e no caminho de volta, chegando perto das três flores, estavam D. Percília e D. M.L. que já cantavam o hino, entregando-lhe,

uma cantava a outra acompanhava. “As flores todas valsavam”. “A música entoava em todo o jardim”. D. M.L. estava com as três flores na mão para entregar-lhe e D. Percília com o maracá. Depois as três cantaram juntas até ela aprender. Tudo se passou na miração e no dia seguinte ela veio cantar para o Mestre, após ouvir ele disse que tinha um segredo para corrigir: - “Como faz para as flores não murcharem?” E ele cantou para ela a última estrofe do “Jardineiro”, hino dele próprio, corrigindo alguma frase ou palavra do hino dela, porém no sentido de dar uma chave de compreensão espiritual, de completar o entendimento. Note-se que ela não narra a conversa que teve com o príncipe e nem qual palavra foi substituída pelo Mestre. Na *miração* o sagrado passa pelo segredo, com risco de perda quando revelado sem permissão espiritual.

Impressionantes são os relatos de *hinos* recebidos em *miração* nas situações de doença, geralmente associados a sofrimentos físicos, de forma que tem muito valor, pois trazem força de cura. Ouvi dizer sobre pessoas que passaram por febre no recebimento de *hinos*, inclusive o Mestre Irineu, no recebimento do Tucum, *hino-chamado*, tão forte que não deve ser invocado sem necessidade, nem é repetido no decorrer do *hinário*.

Para concluir, recorro a mais um relato da D. Maria M.M. (1993) relativo à recepção de seu primeiro, provavelmente nos meados de 1940: “eu não tava doente, foi por causa de fraqueza de pensamento, não vê eu dizer: ‘tão bela eu era se eu fosse...’ agora ninguém sabe porque eu digo isso assim; porque foi fraqueza de pensamento meu. Eu pensava assim, que eu não ia ter merecimento de nada, eu sei lá como é que era que eu via...” Um dia foi tomar daime com seu marido, na parte de cima da casa, deitou-se na rede e começou a mirar. Ele disse: “Maria, já tá mirando? – Tô mirando e muito, já tô pra não aguentar mais.” Ele disse: “Maria, tenha calma.” E ela: “Vou ter calma não, eu vou é lá pra baixo a lua tá tão clara.” Conta que era de oito para nove horas, lua cheia, bem grande, clara como dia. Ele disse: “Você já tá é sentindo a força dela.” “Quando eu vi, que eu olhei pra lua, aí eu balancei assim, aí não me aguentei. Foi só olhar pra lua que me bateu aquele afuído forte que me balançava aí eu comecei a chorar.” O marido então a chamou pra rezar e ela:

Que rezar que nada, eu comecei a chorar. Ele pelejando comigo, eu sem sossego, arrepiada, só o meu sentido tava lá em cima, na lua. Meu Deus, eu tava em tempo de não aguentar, era só chorando mesmo, e aí me deu uma vontade de achar graça, e ele imaginou que eu ia receber um hino. E eu disse: eu tô é com vontade de cantar, aí ele disse – ‘É hino, cante!’ Mas eu vou cantar o que? Aí ele pelejou até que saiu: ‘Minha

mãe, minha mãezinha tão bela eu era se eu fosse...' eu disse que era hino e ele mandou cantar mais um bocadinho: 'Minha mãe, minha mãezinha, todo o valor a nós Vós dá...', e assim foi indo até dá o hino, ele ficou muito alegre, aí eu fiquei com aquela quentura no corpo e não dormi mais, ele disse: 'vamos embora lá pro cumpadre passar a limpo.' (D.Maria M.M. entrevista, 1993)

E acrescenta: "É aquela força, eu passei muito tempo, toda vez que eu ia cantar eu sentia aquela força no corpo." Através dessa experiência podemos ter noção de que a mesma força de agência que dá o *hino* também atua nos momentos em que é cantado. Por isso os daimistas apreciam cantar certos *hinários*, pela força que são capazes de evocar, pela capacidade que seus donos tiveram de passar pelo recebimento em estado de forte alteração, de seus corpos inclusive. Ou seja, por enquanto percebo que o maior valor de um hino não é um valor musical em si, mas essa capacidade de evocar e tornar ativa a força, o poder de afetar de sua agência doadora.

Referências Bibliográficas

BLACKING, John (1995). *How musical is man?* Seattle, University of Washington Press [1973]

"Daime Entrevistas", acervo da Fundação Elias Mansur. Rio Branco, Acre. 1993

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

OLIVEIRA PINTO, T. de. 2001 "Som e Música. Questões de uma Antropologia Sonora", *Revista de Antropologia*, vol. 44 nº 1, pp. 222-286.

PACHECO, Gustavo. 2000. *Recebendo um Hino: Inspiração e Composição na Música Daimista*. Trabalho apresentado no *Encontro Internacional de Etnomusicologia – Músicas Africanas e Indígenas em 500 anos de Brasil*, Belo Horizonte, 23 a 27 de outubro de 2000.

REHEN, Lucas Kastrup (2007). "Receber não é compor": música e emoção na religião do Santo Daime. *Religião e Sociedade*. religioesociedade@iser.org.br

1 "Cipó das almas", "liana dos espíritos" (quechua) – ayahuasca - conforme é conhecida no Peru, refere-se a bebida psicoativa, de uso milenar por povos indígenas da Amazônia Ocidental brasileira, Peru, Bolívia e Colômbia. Transpondo seu uso original - práticas xamanísticas indígenas -, passou a ser utilizada, desde o início de séc XX, por populações caboclas e de ex-seringueiros para diversos fins, de curas a reuniões de cunho esoterista. Ao longo de seu uso recebeu diversas denominações: oasca, yajé, caapi, cipó, daime, vegetal etc. – que, apesar de incluir centralmente o cozimento de dois vegetais - pedaços do cipó *Banisteriopsis caapi* e folhas de *Psycotria viridis* - apresenta alta variabilidade em seu preparo, assim como nos rituais para a ingestão coletiva e também nas cosmologias e mitologias a ela associadas.

² Cântico monódico característico do Daime, não “composto” e sim “recebido” de fonte espiritual, segundo participantes da religião. Melodias tonais, algumas modais; letras estruturadas em estrofes de quatro versos (maioria); compassos quaternários ou ternários, conforme três rítmicas: *marchas, valsas e mazurcas*. As palavras de uso corrente na irmandade daimista estarão grafadas em itálico, enfatizando a fala nativa, que inclui termos exclusivos, assim como outros: hinos, valsas etc., usados em atribuições de sentido próprias à experiência religiosa daimista e cultura local.

³ Segundo Moreira (2011) o “uso não indígena da bebida fora do Brasil é verificado exclusivamente por tradições xamanísticas denominadas ‘Vegetalismo’ boliviano, peruano e colombiano, classificadas também como uso mestiço.”(MOREIRA, 2011, p. 121) Há relatos antigos sobre a existência desses curandeiros, ‘mestres vegetalista’ ou ‘chefes da ayahuasca’, vistos como bruxos ou feiticeiros, de características ambíguas - curadores ou fazedores de malefícios -, mediadores entre a divindade e o cliente.

⁴ O termo vem de *mirar* – ver; visão (de olhos fechados ou abertos) aberta pela ingestão do daime, de alta variabilidade na percepção imagética. Através dela é dado conhecer – em estado de transe – “lugares”, seres divinos, entes, receber ensinamentos espirituais e instruções pessoais. É comum os adeptos receberem hinos *mirando*. Refere-se no geral também ao estado de percepção alterada pela bebida, não apenas às “visões”. “Você ainda está *mirando*?” É pergunta comum, especialmente quando alguém se aproxima para conversar num intervalo de ritual.