

MÚSICA

**PELOS CAMINHOS DA RAINHA
DA FLORESTA: O HIBRIDISMO DO
MOVIMENTO MÚSICA DE REZO
NA EXPANSÃO DO CENÁRIO
NEO-AYAHUASQUEIRO**

**RAIZZA MARINS MONTEIRO DE
BARROS**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

AGOSTO DE 2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO
MESTRADO E DOUTORADO EM
MÚSICA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

**PELOS CAMINHOS DA RAINHA DA FLORESTA: O HIBRIDISMO DO
MOVIMENTO MÚSICA DE REZO NA EXPANSÃO DO CENÁRIO NEO-
AYAHUASQUEIRO**

RAIZZA MARINS MONTEIRO DE BARROS

Rio de Janeiro

2021

Raizza Marins Monteiro de Barros

Pelos Caminhos da Rainha da Floresta: O Híbridismo do Movimento Música de Rezo na Expansão do Cenário Neo-ayahuasqueiro

Dissertação submetida à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, sob a orientação do Prof. Dr. Vincenzo Cambria.

Rio de Janeiro

2021

Marins, Raizza

Pelos Caminhos da Rainha da Floresta: o hibridismo do movimento música de rezo na expansão do cenário neo-ayahuasqueiro/ Raizza Marins Monteiro de Barros, 2021.

130 fls.

Orientador: Vincenzo Cambria.
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2021.

1. Música de Rezo 2. Ayahuasca 3. Sinestesia
4. Transe.

I. Marins, Raizza II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Música.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Centro de Letras e Artes – CLA
Programa de Pós-Graduação em Música – PPGM
Mestrado e Doutorado

**Pelos Caminhos da Rainha da Floresta: o hibridismo do movimento
Música de Rezo na
expansão do cenário neo-ayahuasqueiro.**

por

Raizza Marins Monteiro de Barros

BANCA EXAMINADORA

Prof.^(a) Dr.^(a) Vincenzo Cambria – orientador(a)

Prof.^(a) Dr.^(a) José Alberto Salgado

Prof.^(a) Dr.^(a) Glauber Loures de Assis

Conceito: **APROVADO**

AGOSTO de 2021

AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho não seria possível sem a ajuda e apoio de diversas pessoas e instituições.

Ao auxílio da CAPES, fundamental para o desenvolvimento da pesquisa e do trabalho de campo. Ao Chacruna Institute Latinoamérica, pelo fornecimento da bolsa para o congresso virtual “Sacred Plants in the Americas II”.

Aos meus pais, Jayme Monteiro de Barros e Patrícia Marins, pelo apoio, confiança e incentivo.

Ao meu orientador, Vincenzo Cambria, pela ajuda, paciência e compreensão, principalmente durante a minha troca de tema e a situação sensível de pandemia. Aos professores do PPGM-UNIRIO, sempre solícitos e inspiradores. À Samuel Araújo e Glauber Assis, pelas contribuições importantes para a pesquisa.

Às medicinas e aos seres da floresta, que em sua riqueza e abundância me fortalecem e me inspiram. Ao meu solo sagrado, União Umbandista Luz Caridade e Amor, Caboclo Ubirajara, Sara Pinheiro e todos meus irmãos de pomba. Jonathan Francisco, Jorge Luís Oliveira, Isadora Nascimento, Rayane Oliveira, Mauro Rocha, Ana Catto, Leonardo Cabral, Pablo Áscoli, Carlos Sousa (Japa), Jefferson Almeida, Caique Salazar, Maria Felipe, Emaná Helena, toda curimba e músicos da UNICA que fizeram e fazem parte da minha caminhada nos estudos da espiritualidade e da música.

À Casa Verde: Márcia Oliveira e Wagner Alberici, grandes professores que se tornaram meus irmãos, acolheram a mim e a minha música com muito respeito e carinho; Bernardo Vizir e sua alquimia musical, que muito me ensina e muito contribuiu para essa pesquisa; a banda Ancestre, Lelei, José Félix, Muca, Sara Cristine, Luana Zuffo, pequena Kalilah, Sol, Vitória Salomé, Rosinha, Daniel Gazzola, ao Caboclo Pena Branca e toda a irmandade da Roda de Cura.

Ao Rezo Brasil, por agregar e fazer fluir todo esse movimento. Gratidão a Shanti Lobo e a todos rezadores que fortalecem essa corrente e fazem sua arte com tanta devoção.

À Ana Solara, Celeste Caitanya, Santiago Servin, Tiago Fonseca, irmãos muito queridos da Ciranda de Shiva, pelo carinho, contribuição e encontros musicais.

Ao espaço Synthesis, Silney Ortlieb e Tieê Ortlieb, que sempre acolhem a mim e a minha música com muito carinho.

Ao Ilê Ifa Oseotura, Babá Júlio César e toda família que sempre me recebe nesse solo sagrado. Aos meninos do Maricáfrica, Rubens, Carlos Rodrigo, Ulysses, Padrinho Marco Helênio, Pedro Eichhorn, Cristiano Silva e pajé Hakan, pelas trocas musicais e acolhimento.

Ao Brahmata Diva, Bruno Valentim e Lúcia Veiga, grandes professores que me apresentaram o caminho da floresta.

À família Haira Haira: a mama Ivana Marques, pelo seu coração enorme e acolhedor; Beny Cazim e Day Ashakina, irmãos que somaram e vibraram muito com essa pesquisa; Leandro, Nath, Citra, Joyce, Fred e Floresta, pelo coração aberto de compartilhar suas experiências.

A todos os rezadores que direta e indiretamente contribuíram com as suas canalizações e mensagens de cura. Aos Yawanawas, força da floresta que tanto me ensina e inspira.

Aos amigos do PPGM. Roberta Mourim, irmã que trouxe o incentivo e ajuda para que esse projeto nascesse e Nathália Andrião, pela amizade, troca e revisões.

Aos meus ancestrais e a todos que vieram antes de mim.

MARINS, Raizza. *Pelos Caminhos da Rainha da Floresta: o Hibridismo do Movimento Música de Rezo na Expansão do Cenário Neo-ayahuasqueiro*. 2021. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro e Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo investigar a sonoridade híbrida do movimento “música de rezo” que vem sendo desenvolvido no cenário neo-ayahuasqueiro - como definido por Labate (2000), fruto da expansão da ayahuasca em contexto urbano no Brasil - e envolve uma extensa rede que tem as *medicinas da floresta* suas principais articuladoras. A ayahuasca - também conhecida como *uni, nixi pae, yagé, caapi, daime, vegetal, hoasca*, entre outros - é uma beberagem de origem amazônica feita pela infusão do marirí (cipó *Banisteriopsis caapi*) com a chacrona (arbusto *Psychotria viridis*), capaz de produzir um efeito psicoativo derivado especialmente da substância DMT (N, N Dimetiltriptamina), por vezes chamada de molécula do espírito. Ela chegou ao cenário urbano pelo uso mestiço da religião do Santo Daime, e a partir dos anos 1990 ultrapassou as fronteiras das tradições indígenas ou das religiões ayahuasqueiras, dialogando com diferentes tradições, musicalidades e saberes em crescente fenômeno de interação e ressignificação, originando novos arranjos rituais e sonoros. Para compreender o panorama neo-ayahuasqueiro, foi feita uma revisão da literatura de ayahuasca, buscando abordar a música em diferentes contextos de seu uso pela luz da interculturalidade crítica (WALSH, 2010); uma etnografia virtual do canal Rezo Brasil, desenvolvendo uma autorreflexão para configurar os limites e as conexões entre o virtual e o real; e uma observação participante na Roda de Cura da Casa Verde, no bairro Vargem Grande (RJ), conduzida por Márcia Oliveira e Wagner Apolo. Para analisar as interações entre música, cultura, transe e ritual, parto de conceitos transculturais da sinestesia como “modalidades entre sentidos” (HORNBOSTEL, 1938), buscando compreender o simbolismo natural e a atmosfera emocional comuns à determinada expressão musical, e uma “Bi-consciência” (WEIK, 2019) - dentro do conceito de “bi-musicalidade” de Mantle Hood (1960) - como forma de experimentar a música “física” também na dimensão espiritual promovida pela *medicina ayahuasca*.

Palavras-chave: Música de Rezo; Ayahuasca; Sinestesia; Transe.

MARINS, Raizza. *Through the Paths of “Rainha da Floresta” (“Queen of the Forest”): the Hybridism of the “Música de Rezo” Movement in the Expansion of the Neo-ayahuasca Scenario*, 2021. Master thesis (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro e Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

This research aims to investigate the hybrid sound of the *música de rezo* movement that has been developed in the neo-ayahuasca scenario - as defined by Labate (2000), as a result of the expansion of ayahuasca in an urban context in Brazil - and involves an extensive network that has forest medicines as its main articulators. Ayahuasca - also known as *uni*, *nixi pae*, *yagé*, *caapi*, *daime*, *vegetal*, *hoasca*, among others - is a beverage of Amazonian origin made by infusing *marirí* (*Banisteriopsis caapi*) with *chacrona* (*Psychotria viridis*) capable of producing a psychoactive effect derived especially from the substance DMT (N,N Dimethyltryptamine), sometimes called the "spirit molecule". It has become part of the urban scene through the “mestizo” use of the *Santo Daime* religion, and from the 1990’s onwards it went beyond the borders of indigenous traditions or ayahuasca religions, through the interchange of ideas with different traditions, musicalities and sources of knowledge in a growing phenomenon of interaction and resignification, giving rise to new ritual and sound arrangements. In order to understand the neo-ayahuasca panorama, a review of ayahuasca literature was carried out, seeking to approach music in different contexts in light of critical interculturality (WALSH, 2010); a virtual ethnography by *Rezo Brasil* channel, developing a self-reflection to ascertain the limits and connections between the virtual and the real; and a participant observation in *Casa Verde* (Vargem Grande, state of Rio de Janeiro, Brazil), conducted by Márcia Oliveira and Wagner Apolo. In order to analyze how interactions among music, culture, trance and ritual, I started from transcultural concepts of synesthesia as "senses modalities" (HORNBOSTEL, 1938), seeking to understand the natural symbolism and emotional atmosphere common to a given musical expression, and "Bi-conscience" (WEIK, 2019) - within the concept of “bi-musicality” by Mantle Hood (1960) - as a way to experience “physical music” also in the spiritual dimension promoted by ayahuasca medicine.

Keywords: *Música de Rezo*; Ayahuasca; Synesthesia; Trance.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 Raiumundo Irineu Serra, Mestre Irineu. Fundador da doutrina Santo Daime.
- Figura 2 Padrinho Sebastião, Centro Eclético da Fluente Luz Universal Raimundo Irineu Serra (CEFLURIS).
- Figura 3 Frei Daniel, Fundador da Barquinha.
- Figura 4 Mestre Gabriel, fundador da União do Vegetal (UDV).
- Figura 5 Kalimba, harmonium e kailani (Imagem: videoclipe *Pela Cura do Planeta*, Rezo Brasil, autor Leal Carvalho).
- Figura 6 Primeiro *Festival Rezo Brasil em Casa*, 2020.
- Figura 7 Festival Vozes Femininas em casa, Portal Yoni, 2020.
- Figura 8 Festival Reza Mãe Divina, Rezo Brasil, homenagem ao dia das mães, 2020.
- Figura 9 Rezo Brasil ComVida, 2020.
- Figura 10 Padrinho Leal Carvalho de Castro. Videoclipe *Pela Cura do Planeta*, produção Rezo Brasil (Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zIbb9Ajx9cw>>).
- Figura 11 Videoclipe *Pela Cura do Planeta*, música de Leal Caravalho, produção Rezo Brasil, 2020.
- Figura 12 Série Um Rezo Uma Canção, Rezo Brasil, 2020.
- Figura 13 II Festival Rezo Brasil em Casa, 2021.
- Figura 14 Live Rezo Brasil: Segunda Umbanda com Carolinne Caramão e Mimmo Ferreira, 2020.
- Figura 15 Live Rezo Brasil: Noite de mantras com Deva Das Baul e Jagadananda Saraswati Das Baul, apresentando o movimento dos Bauls, 2020.
- Figura 16 Quarta xamânica com Fakho Fulni-Ô, Rezo Brasil, 2020.
- Figura 17 Apoio Rezo Brasil, Guardiões Huni Kuin, Larizen Artesã e Guardiões do arco-íris com a maratona *#diganãoaomarcotemporal* em defesa dos povos indígenas, 2021.
- Figura 18 Sequência de *lives* pelo Rezo Brasil em apoio a maratona *#diganãoaomarcoteporal*, 2021.
- Figura 19 Videoclipe *Clamor da Terra*, música de Rica Silva, produção Rezo Brasil, 2021.
- Figura 20 Altar do trabalho Roda de Cura, cachoeira na entrada do Parque Estadual da Pedra Branca, Vargem Grande – RJ, 12 de dezembro de 2020.

Figura 21 Rito da Roda de Cura na casa Flower Power, condução musical Banda Ancestre. Vargem Grande, Rio de Janeiro: 2019.

Figura 22 Rezo Rio, 1º festival de Música de Rezo do Rio de Janeiro, Vargem Grande – Rio de Janeiro, 2020.

Figura 23 Instrumento *cabasitar* em construção.

Figura 24 *Cabasitar*, álbum *Metatron* de Bernardo Vizir.

Figura 25 Mulheres lavando as folhas da chacrona, feitio de ayahuasca, Casa Verde, Vargem Grande, Rio de Janeiro, 2020.

Figura 26 Márcia Oliveira, dirigente da Roda de Cura, feitio de Ayahuasca, Casa Verde, Rio de Janeiro, 2020.

Figura 27 Fogueira Sagrada, Roda de Cura na Casa Verde, Vargem Grande – Rio de Janeiro, 2020.

Figura 28 Transcrição Musical, trecho de *Oxóssi é Caçador*, de Raizza Marins.

Figura 29 Transcrição trecho *música* Vem Sentir a Força do Rapé, autor desconhecido.

Figura 30 Cubo de Metatron.

Figura 31 Ativação do *Merkabah*.

Figura 32 Ancoramento dos estudos de geometria sagrada, Casa Verde, Vargem Grande – Rio de Janeiro, 2020.

Figura 33 Transcrição musical, trecho de *Transmutar*, Bernardo Vizir.

Figura 34 Transcrição musical, trecho de *Gratidão*, de Ana Solara e Santiago Servin.

Figura 35 Wagner Alberici, dirigente da Roda de Cura.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
CAPÍTULO I – A <i>medicina</i> da música por um olhar etnomusicológico.....	19
1.1. Ayahuasca, miração, música e alteridade.....	19
1.2 O campo da Etnomusicologia.....	26
1.3 Panorama metodológico da análise da música de ayahuasca.....	31
CAPÍTULO II – Ayahuasca, música e contextos rituais.....	36
2.1 Origem interétnica da ayahuasca e o vegetalismo mestiço.....	36
2.2 As religiões ayahuasqueiras.....	40
2.2.1 O Santo Daime.....	40
2.2.2 A Barquinha.....	44
2.2.3 A União do Vegetal (UDV).....	47
2.3 Cenário neo-ayahuasqueiro: a ayahuasca nos centros urbanos.....	51
2.3.1 Campo da religiosidade brasileira.....	51
2.3.2 Nova Era e o Neo-xamanismo.....	57
2.3.3 Uma interculturalidade crítica à reinvenção da ayahuasca.....	58
2.3.4 A música de rezo e a nova consciência religiosa.....	64
2.3.5 Outras modalidades: processos terapêuticos e artísticos.....	67
CAPÍTULO III – Rezo Brasil.....	69
3.1 O movimento e o músico rezador.....	69
3.2 As ações e produções.....	70

CAPÍTULO IV – Roda de Cura na Casa Verde.....	84
4.1 Cosmovisão da Roda de Cura.....	84
4.2 Coletivo Casa Verde.....	89
4.3 O Rito.....	92
CONSIDERAÇÕES FINAIS	110
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	112
ANEXOS.....	119

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo investigar o hibridismo do movimento Música de Rezo no contexto do Rezo Brasil e do cenário carioca. A ideia de se fazer uma música para rezo, cura e reconexão com a natureza, já existe há muito tempo e é presente praticamente em todas as culturas ancestrais. A “música de rezo” a qual me refiro, todavia, tem aflorado junto a um cenário recente - onde transitam diversas tradições e musicalidades - e vem se auto definindo como um gênero musical, sendo muito comum o uso genérico do termo “rezo” para qualquer música que esteja vinculada à bebida ayahuasca. O universo que me interessa discutir, contudo, é o relativo a uma sonoridade híbrida que vem sendo desenvolvida no cenário neo-ayahuasqueiro, como definido por Labate (2000), fruto da expansão da ayahuasca em contexto urbano no Brasil, e envolve uma extensa rede que tem nas medicinas da floresta¹ suas principais articuladoras, buscando compreender as relações entre música, cultura, transe e ritual.

A ayahuasca é uma bebida de origem amazônica feita pela infusão do marirí (cipó *Banisteriopsis caapi*) com a chacrona (arbusto *Psychotria viridis*), capaz de produzir um efeito psicoativo. O Brasil foi o único país que consolidou doutrinas religiosas nas quais ela é o elemento central de suas práticas, as chamadas “religiões ayahuasqueiras”: Santo Daime, União do Vegetal e Barquinha. Estas foram constituídas a partir da década de 1930 pelo encontro de seringueiros com as práticas indígenas, são reformulações das tradições amazônicas junto ao catolicismo e foram responsáveis pela disseminação da ayahuasca nos centros urbanos. A partir dos anos 1990 a bebida ultrapassou as fronteiras das religiões ayahuasqueiras ou das tradições indígenas, entrando em um território itinerante onde circulam indivíduos, tradições e saberes em crescente fenômeno de interação e ressignificação, originando novos arranjos rituais (LABATE, 2000).

As plantas enteógenas² trazem o “despertar da consciência” e estabelecem conquistas espirituais transculturais, engendrando saberes que transcendem o conhecimento e a cultura. Nessa perspectiva, como é um fenômeno que possui sua raiz nos povos indígenas e invade o campo de diversas outras tradições e expressões consideradas subalternas, penso que devemos

¹ A expressão *medicina* é usada por seus adeptos para se referir à cura e ao bem estar causados pelas plantas, detentoras de espírito e sabedoria e capazes de trazer clareza e orientação. As medicinas da floresta em cenário urbano vão além de comungar a ayahuasca, abrangendo também o uso do rapé (para ser usado nas vias nasais, feito da cinza de cascas de árvores – como *tsunu*, ou pau-pereira - com tabaco, pode ser usado individualmente por meio do *curipe* ou aplicado por outra pessoa através do *tepi*), da *sananga* (feita do sumo de uma raiz e aplicada feito um colírio), do *kambo* (a secreção de uma rã - *Phyllomedusa bicolor* – que é aplicada na corrente sanguínea por meio de leves queimaduras feitas na pele por um palito com a ponta carburada), etc.

² O termo enteógeno sacraliza as substâncias. Do grego *entheos*: “Deus dentro”. O que induz a um estado divino.

reconhecer os devidos mestres, expressando tal resistência e evocando um referencial de interculturalidade crítica (WALSH, 2010), dialogando e acolhendo sua cosmovisão sempre norteados pela superação do desmerecimento dessas culturas, da dominação e da exploração, acatando a utopia da libertação de todos os seres e de suas opressões. Uma interculturalidade crítica aponta para a transformação das estruturas, instituições e relações sociais para se construir novas “[...] condições distintas de estar, ser, pensar, conhecer, aprender, sentir e viver” (WALSH, 2010, p. 4, tradução minha³). Uma vez ouvi de Júlia Yawanawa - grande liderança junto às artesãs Yawanawas da aldeia Mutum – enquanto contava sobre o tempo dos missionários evangélicos, que o *uni* (ayahuasca), assim como os livros sagrados, não ensina a matar ou roubar, só ensina o amor pelo próximo. Os adeptos da medicina ayahuasca devem zelar pelos guardiões desses saberes, pelas florestas e pela diversidade na construção de um mundo mais humano, ou como aponta Gauthier (2010, p. 191) uma construção “com consciência desperta, lúcida, amorosa e solidária”.

Inicialmente, este trabalho tinha como objetivo o estudo dos cantos Yawanawa, etnia indígena que habita as margens do rio Gregório no município de Tarauacá, Acre. Na tradição Yawanawa, o criador presenteou seu povo com o dom do canto, e minha escolha se deu pela afinidade sonora e pelo cenário inspirador das lideranças femininas. Tendo em vista a duração do mestrado, decidi me limitar a uma abordagem etnográfica das cerimônias nos grandes centros urbanos que se formaram através de alianças entre a floresta e cidade, como os Guardiões Huni Kuin (Aldeia Akasha – Itaipava - RJ), Xamanismo Nativo (Terra Viva, Itanhangá – RJ), entre outras. Iniciei minha pesquisa de campo no mini Festival *Mariri* de 05 a 15 de janeiro de 2020 na Aldeia Mutum Yawanawá (Acre). A celebração do *Mariri* se dá através da dança, do canto, das pinturas, da expressão artística, cultural e espiritual do povo Yawanawa; é a ligação do povo Yawanawa com o criador e seus antepassados (DE SOUSA LIMA, 2015). Desfrutei da comitiva de nove jovens estudantes da espiritualidade que residem na aldeia Mutum tutelados pela pajé Hushahu – que junto à sua irmã Putanny foram as primeiras lideranças espirituais feminina dos Yawanawa – em um retiro de carnaval no espaço Tlawi Kalli em Queluz (São Paulo) e cerimônias no Terra Viva, igreja de Santo Daime localizada no bairro Itanhangá do Rio de Janeiro, ambos organizados pelo núcleo Xamanismo Nativo⁴, o qual promove essa ponte com a cultura nativa das Américas. Perante ao panorama delicado de

³ “Apuntala y requiere la transformación de las estructuras, instituciones y relaciones sociales, y la construcción de condiciones de estar, ser, pensar, conocer, aprender, sentir y vivir distintas” (WALSH, 2010, p. 4).

⁴ Seus dirigentes seguem os ensinamentos da tradição Tolteca-Asteca (também conhecida por Toltequidade ou Mexicanidade, que é a manifestação viva do Toltékayotl, Espírito Tolteca), da tradição dos povos Guarani e das tradições Norte Americanas. Disponível em <www.xamanismonativo.com.br>. Acesso em 27 jan. 2020.

isolamento social do ano de 2020 que transpassou as possibilidades de uma pesquisa de campo, visto também a situação de emergência e descaso com os povos indígenas na pandemia, a escolha mais sensata foi a de retrair a pesquisa para um tema mais próximo que permitisse outras abordagens. Sem sair do cenário ayahuasqueiro, migrei meu objeto de pesquisa para a música de rezo, já que me encontro inserida nesse circuito urbano, compondo, tocando, cantando e aprendendo oralmente com outros músicos. Me dei conta que muitas das canções que venho aprendendo nesta troca envolvem diferentes epistemologias no pensar e fazer musical.

No Brasil o termo Música de Rezo – entre nomes análogos como música medicina, música devocional brasileira (mdb) – surge com o Canarinho Branco, grupo fundado por Ale de Maria e apadrinhado por Leal Carvalho, que reúne “músicos rezadores” de vários estados para disseminar esse estilo de vida e de música. Na cidade do Rio de Janeiro tem se firmado o Rezo Rio, movimento para unir artistas de rezo, também nome do festival que aconteceria em abril de 2020 (adiado por conta do COVID-19) recebendo músicos de diversos estados do país. A pandemia também foi um momento propício para diálogo e fortalecimento do gênero na *web*, surgindo ou expandindo canais como o do próprio Rezo Rio⁵, Rezo Brasil⁶, Rec’n Play⁷, Pacha TV⁸ e Aya Música Medicina⁹, realizando *lives* e disseminando canções.

A Música de Rezo que nasce do Canarinho Branco, com seus violões elaborados trazendo mensagens da Nova Era quase em uma estética de nova mpb, acaba se fortalecendo em um movimento cultural e plural do cenário urbano que acaba abarcando genericamente todas as músicas do universo da ayahuasca. O músico rezador do cenário urbano pode estar intimamente ligado à uma tradição ou religiosidade, que em um movimento de redefinição vai de encontro à Nova Era e a novos agentes, criando muitas vezes uma divisão entre mais tradicional e menos tradicional; ou pode estar vinculado à um dos diversos arranjos ecumênicos cuja sonoridade não se encaixa nos códigos estéticos de uma *saiti* indígena (cantoria do tronco linguístico *pano*), ou de um *icaro* (canções das práticas mestiças conhecidas por “vegetalismo”, comuns à Amazônia peruana), ou de um hino do Santo Daime e de músicas das religiões

⁵ Rezo Rio. Disponível em: <www.rezorio.com>, <https://www.instagram.com/rezo_rio>. Acesso em 17 out. 2020.

⁶ Rezo Brasil. Disponível em: <<https://www.youtube.com/c/RezoBrasil>>, <<https://www.instagram.com/rezobrasil/>>, <<https://www.facebook.com/rezobrasil>>. Acesso em 17 out. 2020.

⁷ Rec’n Play. Disponível em: <<https://www.youtube.com/user/REcandPLAYproject>>. Acesso em 15 de março de 2021.

⁸ Pacha TV. Disponível em: <<https://www.instagram.com/pacha.tv/>>. Acesso em 08 de junho de 2021.

⁹ Aya Música Medicina. Disponível em: <<https://www.instagram.com/aya.musica.medicina/>>, <<https://www.facebook.com/ayamusicamedicina>>. Acesso em 17 out. 2020.

pioneiras da ayahuasca, apesar de, muitas vezes, convergir nelas. Um rico encontro de culturas na tradução do contexto da floresta para cidade caracterizam esse universo sonoro: a levada característica de violão, *glissando* e portamentos vocais de indígenas *pano* cuja sustentação da voz vai nos guiando para os mistérios da medicina; os tambores norte-americanos conduzindo a um voo xamânico pelo pulsar do coração; uma letra longa repleta de *doutrinas* (ensinamentos) com métricas e impostações vocais que remetem aos hinários do Santo Daime e cancioneiros católicos; as expressões de terreiros, letras curtas, ritmo repetitivo dos atabaques e melodias pentatônicas dos pontos de umbanda; as diferentes sonoridades do oriente utilizadas para o transe meditativo; etc. Para além de novos arranjos rituais, surgem particularidades de novos arranjos sonoros, práticas musicais e recursos onde a música passa a ser uma expertise valorizada.

O que essas musicalidades têm em comum é o papel central de condução que elas ocupam nas cerimônias que fazem o uso da bebida, nos valores compartilhados e na construção de corpo e subjetividade dos adeptos. A música de ayahuasca merece maior atenção e diálogo com a Etnomusicologia, visto que grande parte dos estudos é de áreas afins (LABATE & PACHECO, 2009). Além da necessidade de uma análise própria à dimensão musical, também justifico a relevância desse tema junto ao potencial solidário do campo da etnomusicologia a todos que fazem música com devoção.

Meu encontro com a etnomusicologia se deu através do simpósio de pós-graduandos em música da UNIRIO, onde optei por participar como ouvinte quando era aluna da graduação. Ingressei no curso de música pelo canto lírico, devido a meu interesse em estudos da voz, ainda que minhas práticas musicais da época não integrassem a música erudita. Nos últimos dez anos a música tem caminhado junto à minha devoção, e o encontro com a ayahuasca me recordou como cantar com a alma, aliviando todo o meu processo sobre “técnicas” das escolas que formaram a minha voz. Encontrei na etnomusicologia acolhimento para as diferentes questões que atravessavam as minhas práticas espirituais e o meu fazer musical. Esta costuma-se centrar na antropologia quanto a seus métodos de pesquisa e, nesse panorama, concebe um estudo da música a partir de suas singularidades, das concepções das pessoas que a fazem e dos significados atribuídos a ela nos diferentes contextos culturais (RICE, 2014). Este campo assume cada vez mais no Brasil um modo dialógico frente a um compromisso com as pessoas que fazem música, buscando introduzir à universidade a diversidade com que a sociedade humana se organiza e trazendo assim contribuições éticas importantes sobre o papel do conhecimento junto a um potencial crítico, político e solidário.

Foi realizada uma revisão da literatura sobre a ayahuasca e os diversos contextos em que a música está inserida, bem como os estudos sobre o cenário urbano e suas implicações, buscando clarear o emaranhado da rede ayahuasqueira para compreender essas novas modalidades e as influências que atravessam a música de rezo junto à um referencial de interculturalidade crítica (WALSH, 2010). Realizei também uma etnografia virtual (HINE, 2000) do canal Rezo Brasil, buscando uma auto reflexão para configurar os limites e as conexões entre o virtual e o real. A escolha do canal se deu em razão da maior frequência e alcance das postagens nele realizadas. Uma observação no que tange os comentários, discursos, repertório, instrumentos, canais individuais dos músicos e a minha própria participação no movimento, o que tem feito emergir possíveis aspectos para futuras entrevistas. Proponho associações através de pequenos fios que representam os vínculos entre atores, onde se busca reestabelecer as relações entre mediadores humanos e não-humanos que podem se comportar como agentes transformadores de significados. Buscas no *instagram* do Rezo Brasil, ações como *Rezo Brasil ComVida* (lives compartilhadas entre rezadores), *Segunda Umbanda* às segundas-feiras, *Noite de Mantras* às terças-feiras, *Quarta Xamânica* às quartas-feiras e *Um Rezo uma Canção* forneceram elementos importantes para traçar as principais recorrências dentro da pluralidade de musicalidades e de cosmologias, através dos diálogos entre rezadores e dos desencadeamentos nessa rede. Também foi contemplada uma Observação Participante na Roda de Cura, que atualmente acontece na Casa Verde, no bairro Vargem Grande (RJ), conduzida por Márcia Oliveira e Wagner Apolo. Conheci os dirigentes desta no centro de estudos da consciência Brahmata Diva (Itatiaia-Rio de Janeiro), que promove uma rede de casas irmãs que me permitiu conhecer diferentes trabalhos, e também lugar onde consagrei a medicina ayahuasca pela primeira vez. Nessa rede fui tocando em um trabalho aqui, outro lá, e acabei fortalecendo um vínculo com a Roda de Cura, onde a minha participação sempre se dava através da banda. Essa cerimônia envolve alguns responsáveis por originar o festival Rezo Rio, onde pude ter uma troca direta com os músicos deste movimento, participando e tocando em cerimônias, vivendo conversas informais, para que então fizesse entrevistas semi-estruturadas favorecendo um diálogo aberto e uma construção epistêmica, legitimando e evidenciando aspectos importantes para o tema.

Prejudicada pelo período pandêmico na suspensão de muitos trabalhos espirituais e na necessidade de isolamento social, pude ter alguma troca com casas como Única (União Umbandista Luz Caridade e Amor), Brahmata Diva, Ilê Ifa Oseotura, Casa Haira Haira, Ciranda de Shiva e Espaço Synthesis. Grande período da pesquisa me debrucei na revisão

bibliográfica junto a essa etnografia multisituada, dedicando pouco tempo à pesquisa de campo no sentido ritualístico da experiência.

O trabalho está organizado em quatro capítulos. No primeiro será apresentado um panorama para a compreensão da música no universo da ayahuasca, apontando suas possíveis relações de alteridade por um olhar transpessoal e transcultural junto à algumas discussões do campo da etnomusicologia. No capítulo dois apresentarei uma revisão bibliográfica sobre os grupos que utilizam a ayahuasca, alguns de seus fluxos e transformações, a música em seus diferentes contextos e o circuito urbano de consumo da bebida sob a óptica da interculturalidade crítica (WALSH, 2010). No terceiro vou apresentar elementos coletados de uma etnografia virtual (HINE, 2000) do canal Rezo Brasil, buscando discorrer sobre as principais imbricações e musicalidades que atravessam no gênero no contexto em questão. Por fim, o último capítulo será relativo às cosmologias e experiências musicais da roda de cura na Casa Verde.

CAPÍTULO I – A *MEDICINA DA MÚSICA POR UM OLHAR ETNOMUSICOLÓGICO*

1.1 Ayahuasca, miração, música e alteridade

As plantas psicoativas são utilizadas por tempos imemoriais e seu uso em diversas partes do planeta pode ser considerado como o primeiro caminho em direção ao conhecimento imediato do sagrado. A tradição indígena informa o nascimento de um movimento dos psicodélicos, na origem de seu próprio termo científico pautado em experiências com rituais indígenas¹⁰. A ayahuasca, *cipó dos mortos*, *vinho das almas*, também conhecida como *planta professora*, é uma medicina de origem indígena mediada por um estado enteogênico e, como proposto por Ruck, Bigwood, Staples, Ott & Wasson (1979), prefiro evitar o termo “alucinógeno” ou qualquer outro de carga pejorativa e etnocêntrica que desprezasse toda a cosmologia por trás das medicinas da floresta. Termos como “droga” ou “alucinógeno” são reducionistas e remetem à divagação, em anteposição a enteógeno (do grego *entheos*, “Deus dentro”), o que induz a um estado divino. Ressalta-se que não se pode ignorar o contexto do seu uso para compreender seus efeitos psíquicos ou subjetivos. Também se favorece a ideia de um estado “desperto” da consciência, enquanto estado “alterado” supõe a existência de um nível “neutro” ou “certo”, colocando qualquer outro como “perturbação” ou “alucinação” (MERCANTE, 2006). Relevo aqui também, a importância para dimensão dessas plantas que por vezes são consideradas “professoras”, dotadas de agência e conhecimento, por desconstrução de uma hierarquia do saber que as desprezava ontologicamente na construção de conhecimento.

O estado enteógeno que a ayahuasca promove traz percepções mais abrangentes da realidade e é caracterizado por visões (as chamadas *mirações*), intuições, alterações no campo psíquico e emocional, efeitos purgantes como vômito e diarreia, “uma dramática limpeza do organismo e ainda mais, uma limpeza dos sentimentos, recordações, pensamentos e vivências espirituais” (ZULUAGA, 2002, p. 9); os adeptos da religião do Santo Daime se referem à *peia* como os efeitos físicos e psicológicos desagradáveis às vezes presentes e necessários no processo de cura. A sensação de pertencimento a algo maior, sendo “diferente segundo as pessoas e diferente a cada sessão, promove o sentimento que assim é ‘tocada’ uma realidade

¹⁰LABATE, BEATRIZ. *Honoring the Indigenous Roots of the Psychedelic Movement* – Chacruna Institute, 2021. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=1szO4EcOgHA&t=28s>>. Acesso em 30 de março, 2021.

mais ‘sólida’ e mais ‘verdadeira’ do que a realidade da vida ordinária” (GAUTHIER, 2010, p. 198). Nesse estado, através de “batalhas espirituais” e auxílio de seres e entidades do astral, se alcançam segredos da natureza e dos espíritos, assim como a cura do corpo físico, mental, emocional, energético e espiritual. Seus pesquisadores e adeptos religiosos atribuem à substância propriedades terapêuticas e curativas, no ato de desintoxicar pela purga (vômito, diarreia); na melhora de órgãos danificados; em quadros de dependência química; no equilíbrio do humor, do sono e das emoções; na memória e lucidez mental, etc.

É uma experiência transpessoal em que se abre um leque de aspectos do indivíduo, bem como a ideia de ancestralidade, trazendo sensações de pertencimento e ligação com antepassados e divindades. Em tradução para termos do circuito urbano, a experiência com a ayahuasca é muito apontada por seus adeptos como “dissipadora de ilusões”, quem a bebe geralmente é marcado pela sensação de morte e renascimento simbólico, assim como por experiências da infância e do “velho”, do feminino e do masculino (ARAÚJO, 2010, p. 74), e pelo olhar minucioso para si que ela promove, o chamado “autoconhecimento”. Em todo o dinamismo de um ritual com a ayahuasca, a música parece estar intrínseca.

A palavra miração remete ao estado visionário promovido pela substância, ou como propõe Mercante (2006), pelas imagens mentais espontâneas. Estas são caracterizadas por intensidades de cores, vórtices, mandalas, vidências e relação sensorial mais profunda, às vezes acompanhadas de cheiros, sons e *insights*, e também por sua forte sugestibilidade. É por esta brecha que se instaura o elemento condutor sonoro, assim como as mensagens e valores a ele atribuídos. No panorama dos estudos da consciência, essas experiências se encaixam nos estudos transpessoais da psicologia (GROF, 1997), devido à sua capacidade de transcender os limites do indivíduo. De acordo com o teórico Wilber (2000), a consciência se divide em quatro níveis: nível do ego, o homem busca reintegrar a psique, porém continua alienado; nível existencial, o homem supera a cisão entre psique e corpo, porém continua alienado do ambiente e universo enquanto totalidade; nível transpessoal, transcendendo os limites do corpo biológico, o dualismo dos estados anteriores e a separatividade com o universo; e nível da mente, no qual a consciência é uma com o universo, integrando o inconsciente.

Entendendo a cultura como um código de símbolos compartilhados, os fatores socioculturais exercem forte influência sob o estado do enteógeno, fazendo mediações entre indivíduo, cultura e espírito.

A personalidade passa por uma re-significação dentro da miração- alguns aspectos são reavaliados, alguns são enfatizados, outros são percebidos como negativos, e assim por diante. E por fim, mas não menos importante, o fator cultural, o ritual, a dança e principalmente a música e seu conteúdo transmitem

os conteúdos éticos e simbólicos da doutrina aos participantes (ARAÚJO, 2010, p. 133).

É como se a música criasse uma espécie de signo marcante no inconsciente dos participantes, que ao ouvi-la fora da experiência ritual, recordam das sensações e processos vividos, o que pode explicar também o fato de estrangeiros a contemplarem mesmo sem a noção do idioma, como se houvessem algum tipo de autonomia nos aspectos sonoros. Nesse sentido, Rehen (2011) aborda o Santo Daime na Holanda e discorre sobre o cantar “brasileiro” e a experiência completamente subjetiva com o idioma desconhecido, também traço importante de “reinvenção da identidade brasileira” apontada por Soares (1990), e Labate e Pacheco (2009).

A música é uma arte que não está na partitura, não é palpável, é como se estivesse em uma perspectiva temporal, e a música de ayahuasca parece nos induzir a um espaço tempo diferente. Sobre a relação entre música e tempo, Rehen (2007, p. 66) – a respeito da doutrina do Santo Daime - cita Claude Lévi-Strauss, em direção ao que música e mito colocam o indivíduo em um estado abstrato, de imortalidade, como “máquinas de suprimir o tempo”, em que cada passagem de uma história mitológica ou uma variação musical – inconscientemente relacionada com o tema central - tem sabor especial para o ouvinte. Uma expressão perceptiva que propicia uma inteligência estrutural sensível e inteligível.

Ainda que essa relação mito-música sirva para o exemplo do Santo Daime, algumas discussões sobre Lévi-Strauss atentam para o caso da música não ocidental, uma vez que a posição de um “cognitivo relativo” – em que as elaborações melódicas se desenvolvem em função de um tema central - remeta a um estruturalismo das cadências resolutivas e terminativas do domínio da música ocidental, em que tudo que está no “meio” se reduz à mera tentativa de resolução musical na tônica (RODGERS, 2008). Essa ideia de *grand finale* evidenciaria uma assimetria na música indígena, por exemplo.

Em um sentido de temporalidade, em profunda simbiose com a miração, por quem escuta com “outros” ouvidos, Abramovitz (2003, p. 60) apresenta relatos de que os hinos sob o efeito do enteógeno nos transportam para um ambiente circular, com um “tempo espiral”, ascendente; a partir de um “ponto de observação do infinito” há um “vislumbre da eternidade”.

Na direção de estudos herméticos¹¹ da música, também comuns ao universo da ayahuasca, se faz referência à música como uma música da consciência humana. Nos modelos musicais dos filósofos renascentistas, as verdades matemáticas eram usadas para demonstrar verdades metafísicas, seguindo o axioma hermético “embaixo como em cima”, a música das

¹¹ Estudos baseado na filosofia de Hermes Trismegisto, legislador e filósofo egípcio.

esferas e a música física (STEWART, 1989). Assim, padrões musicais arquetípicos poderiam ser empregados em níveis de comunicação que transcendem os sistemas de mensagens verbais, criando estados de percepção e cognição em que se vislumbra uma unidade criativa.

Segundo Labate e Pacheco (2009), na abundante literatura sobre os estados extáticos da ayahuasca, pouco se fala da dimensão sonora. Em seus diversos contextos, a música parece controlar suas propriedades enteógenas e sob este efeito se alcança a maximização de suas potencialidades sonoras e metafóricas. Diferentes sonoridades como o rufar dos tambores, o vibrato e a longa sustentação da voz, configuram, transformam e intensificam a força da medicina, havendo uma profunda simbiose. Weik (2019, p. 184), sobre a música no neo-xamanismo de ayahuasca, aborda o uso do *didgeridoo* com seu registro grave e forte para discutir a *força* e algumas influências do vegetalismo peruano através de artifícios utilizados como “portamentos” ao final das frases e “harmônicos” no timbre da voz. A estrutura da música parece oferecer “uma série de caminhos e corrimãos, ajudando a direcionar a experiência do participante” (LABATE; PACHECO; 2009, p. 104). De fato, a dimensão não-verbal da música de ayahuasca – em seu efeito sinestésico e sensorial - é uma das mais complexas, e os músicos são valorizados por sua capacidade de identificar harmonias “de outro ouvido”, além de puxar músicas quando solicitado durante o ritual, e, principalmente, conseguir tocar, cantar e curar sob a força” (WEIK, 2019, p. 183). Há artistas que fazem traduções pictóricas de *icaros* peruanos (MOLINA, 2014) e daimistas que conseguem enxergar “cores” nos hinos (RABELO, 2013).

Segundo Bustos (2008), sobre os *icaros* vegetalista, o envolvimento em um canto super engajado, transmitindo sua seriedade e intenção benéfica, assim como nas dinâmicas musicais, na qualidade vocal, no canto circular e no significado atribuído às letras, influenciam o interior dos participantes. Muitas vezes com a sensação de que a música foi feita “sob medida” para aquela determinada cura (BUSTOS, 2008, p. 84). Labate e Pacheco (2009), sobre os hinos do Santo Daime e chamadas da UDV, enfatizam o largo uso de metáforas que se prestam a muitas interpretações, permitindo também que pessoas se sintam contempladas por determinada canção que trouxe exatamente o ensinamento necessário para aquele momento.

Sobre o alicerce da percepção auditiva, Rehen (2007, p. 124) fala em uma “cosmo audição de mundo”, na relação entre as mensagens e imagens visualizadas pelos adeptos, como o cantar dos passarinhos, o rugido do trovão, o zunido dos insetos, até mesmo som das estrelas; sons de trombetas, cornetas e harpas associados a seres angelicais, etc. O autor também enfatiza

a importância do silêncio na prática daimista, onde se dá o encontro com sabedorias e melodias celestiais.

A música tem uma longa história de uso para manipular o humor, e numa trajetória afetiva da humanidade, a voz foi a primeira forma de comunicar afeto. Em diferentes contextos cerimoniais da ayahausca, a voz - em suas diferentes cores e timbres - quanto mais vibrante e ressoante, mais parece “tocar” os ouvintes, propiciando uma viagem na velocidade do som.

Parece-nos que o caráter não-verbal da música, com seu potencial comunicativo, emocional e expressivo (Pinto, 2001), é uma boa pista do papel central que a música desempenha nestas religiões – o que vale também para a presença dos movimentos corporais, no caso do Santo Daime, igualmente central na atividade religiosa (LABATE; PACHECO, 2009).

Labate e Pacheco (2009) apontam para a importância da dimensão musical e corporal na doutrina do Santo Daime. Fazendo referência ao trabalho de Steven Feld e Aaron Fox, os autores discutem a redundância formal e a auto-referência da música das religiões ayahuasqueiras como potencializadoras dos textos poéticos produzindo uma metalinguagem musical, assim como a tradicional relação da música ocidental de modo maior com alegria e expansividade, e menor com tristeza e seriedade, expressada pelo senso comum dos adeptos do Santo Daime. Labate (2004) também aborda a questão do eu lírico nos hinos, o qual promove a sensação de que são os próprios espíritos que estão cantando os ensinamentos.

A música com seus efeitos poderosos sobre a consciência, em combinação com a ayahuasca, torna-se veículo para um transe, permitindo a sugestibilidade de seu conteúdo. Ela pode ser rápida, forte e com uma batida constante, levando à uma espécie de “arrebatamento”, ou então, pode ser lenta e solene, acompanhando assim, a adoração dos fiéis. Segundo Becker (1994), o ato de ouvir envolve não apenas a parte auditiva do cérebro, mas as áreas de linguagem e áreas onde emoções como medo e ódio são ativadas. Para Leandro (2020)¹², a repetição da música, como o “mantrar”, traz uma força para o rezo. Nesse sentido, a música cria condições emocionais e estrutura processos temporais de eventos simbólicos.

Assim, a música, em sua dimensão verbal e não-verbal, assume diferentes facetas não tão comuns na música ocidental. A etnomusicologia – que tem como pressuposto o interesse na música do “outro” – vivencia uma certa “crise de alteridade” (CAMBRIA, 2008, p. 66): o etnomusicólogo é visto como músico pelo antropólogo e como antropólogo pelo músico. A disciplina se apresenta nesse processo de mão dupla, uma experiência de alteridade em que o

¹² HAIRA, Leandro. Comunicação Pessoal, Casa Haira Haira. Rio de Janeiro, 29 de junho de 2020.

olhar para o outro – por muito tempo definido como “deficiente” de alguma coisa – vem sendo menos polarizado.

Memória, afeto, linguagem e cognição mobilizam a experiência sonora com a bebida. Dentre as diferentes facetas que a música incorpora no universo da ayahuasca, pode-se pensar uma relação música-alteridade na conexão entre o mundo físico e espiritual, na relação causa/efeito dos estados extáticos e de transe, na função afetiva e terapêutica - estimulando curas e emoções -, para um grupo ou comunidade, exercendo papel de porta voz de diferentes cosmologias, como certamente na organização e socialização do estado enteógeno e na construção de identidades por fronteiras definidas relacionalmente (CAMBRIA, 2008). E nessa síntese de alteridades, não é possível separar a pessoa, o contexto, a substância e a música; a experiência singular do fazer musical junto a medicina da ayahuasca não pode ser percebida ou compreendida com tanta fidelidade a não ser pela experiência em si.

É recorrente entre os usuários da ayahuasca depoimentos sobre o despertar para as artes e sobre o papel da medicina como potencializador artístico. No caso do Santo Daime, a história de Mestre Irineu, que não cantava, era analfabeto e não tinha conhecimento musical, mas passou a receber hinos e a cantar. Para Ivana (2020)¹³, a *mama* da casa Haira Haira (apelido carinhoso dado por essa irmandade à dirigente dos trabalhos com as medicinas) situada no Alto da Boa Vista no Rio de Janeiro, uma das mudanças propiciadas pela medicina ayahuasca “... é que antes eu não cantava, agora eu canto!” (MARQUES, 2020). Sua mãe era regente de um coral na igreja evangélica, e afirmava que ela era *desentoada* para cantar. Seu despertar para a música foi em algumas de suas passagens pelo pantanal mato-grossense: “(...) era uma roda de fogueira a noite, a gente tava no meio do pantanal, aquela viola chorava de um jeito! Me encantei! Mas não podia ouvir em casa porque era música do mundo” (MARQUES, 2020). Seu contato com o Santo Daime foi aos 23 anos de idade, “(...) as pessoas falavam: a Ivana surtou de vez, passa o dia inteiro com um caderninho ouvindo música ruim!” (MARQUES, 2020). Depois foi convidada a cantar em uma cerimônia na Arca da Montanha Azul, em Laranjeiras, por Felipe Bandeira, daí pra frente começou a ter grandes encontros musicais e “(...) aprendeu a bater tambor, não a ‘tocar’” (MARQUES, 2020). Para Nathália Scarpin (2020)¹⁴, também participante da casa Haira Haira, o contato com a ayahuasca trouxe a descoberta de que sua voz está intimamente ligada à vários processos internos que a medicina ajuda a acessar.

¹³ MARQUES, Ivana. Comunicação Pessoal, Casa Haira Haira. Rio de Janeiro: 29 de junho de 2020.

¹⁴ SCARPIN, Nathalia. Comunicação Pessoal, Casa Haira Haira. Rio de Janeiro: 29 de junho de 2020.

(...) isso não significa que eu não deva aprender técnicas, aprender com pessoas e me nutrir de conhecimento, mas a ayahuasca me ajuda a não ficar presa só a esse aspecto técnico da música, ela explora universos e sentidos, me liga à processos pessoais, à processos criativos, imagino texturas, formas (...) (SCARPIN, 2020).

Nathália já estudava música, e o contato com a ayahuasca a ajudou na liberação do canal vocal como parte de um equilíbrio, e a técnica foi importante para fluir organicamente o seu cantar na força da medicina com essa abertura de percepção sutil.

(...) a comunicação entre a emissão e recepção do som, ela causa uma sinestesia que você se torna íntimo daquele som, antes mesmo de vê-lo como música, você o vê como vibração (...) a medicina trabalha com a intuição que se encontra com a técnica daquele instrumento e aí flui (...) (CITRANGULO, 2020)¹⁵.

É como se a música e a ayahuasca estivessem relacionadas à uma fonte geradora e criativa. Para Arnaldo Herrera (2020)¹⁶, mexicano que vive há 8 anos no Brasil, a música e as medicinas da floresta foram um rito de passagem em sua vida, permitindo superar memórias e traumas do passado, como certamente a profundidade nos estudos de sua essência, de sua fonte criativa e de sua expressão. Depois de uma experiência de overdose, quando era produtor de música eletrônica, se afastou do mundo musical e a ayahuasca o permitiu se reconciliar com a música, com foco mais na espiritualidade e no trabalho cerimonial. Para o músico, a música *medicina* nos permite reconhecer etapas da vida, diferentes estados anímicos do ser humano e processos pessoais. Arnaldo conheceu Andressa Feltes – sua parceria no projeto *Bóveda Celeste* – em uma turnê de Max Mello, irmão que trabalha no “Centro Sol da Manhã (RS)”, também conhecido compositor de música *medicina*. Nesse projeto, ele se refere à “música da consciência”, a qual também permitiu explorar a profundidade de seu relacionamento com Andressa.

Algumas discussões da literatura de ayahuasca se assemelham às da etnomusicologia, no que diz respeito à um caráter dialógico em prol de uma reciprocidade com os mestres detentores de saberes das tradições que invadem o xamanismo de ayahuasca, no que elas poderiam ensinar para as terapias psicodélicas, para botânica, para a arte ou para música na exploração de epistemologias no processo de construção do conhecimento.

¹⁵ CITRANGULO, Igor. Comunicação Pessoal, Casa Haira Haira. Rio de Janeiro: 29 de junho de 2020.

¹⁶ HERRERA, Arnaldo. Comunicação pessoal via *WhatsApp*. 22 de julho de 2020.

1.2 O campo da Etnomusicologia

De acordo com Menezes Bastos (2013, p. 32), as décadas de 1950 e 1960 da Etnomusicologia americana representam de forma sintética o projeto disciplinar do campo como um todo e apontam para os deslocamentos já previstos em sua origem, pelos descompassos entre a intenção e efetivação da área. Quando o autor fala em uma “antropologia sem música” e uma “musicologia sem homem”, retrata claramente as inúmeras tentativas de análise no campo da música, às vezes restrito ao campo contextual e da poesia, e outras privilegiando apenas a parte sonora, generalizada e desvinculada de seu contexto. Considero relevante contextualizar a área da Etnomusicologia em suas principais discussões e dilemas, como veremos também que esta tem trazido importantes contribuições epistemológicas e éticas para academia.

A Musicologia Comparada, nascida em Berlim por volta de 1900, era subcampo de uma musicologia amplamente concebida por Adler (1885), consistia na tarefa de comparar e classificar a música de diferentes povos com propósito etnográfico. Em sua prática ela incorporou a postura de uma história da música universal que culmina na música europeia, era um tipo de “musicologia de gabinete” que cuidava da análise de fonogramas, onde os musicólogos quase não iam ao campo, as gravações eram feitas por terceiros, como missionários, viajantes e antropólogos. É muito comum o apontamento colonialista dessa, que separa o pesquisador do sujeito pesquisado, visto como o “outro” – os povos pagões, não cristãos -, por uma perspectiva evolutiva cultural que busca encontrar as leis universais que regem a música; embora Menezes Bastos (2013) evidencie a profundidade das intenções de Adler no que ele traduz como “produção tonal” (*Tonproducte*), e não como a palavra *música* em sua categoria ocidental, o que abarcaria, assim, os discursos voco-sonoros.

No plano da efetivação, a musicologia comparada se aproximou de conceitos da Etnologia, e essa “produção tonal” teve sua classificação pelo estudo das concretudes sonoras desvinculadas. Muitos musicólogos comparativos eram etnólogos musicais formados em psicologia, e emprestava-se da Etnologia Alemã da época a “teoria do círculo de cultura”, que usava de estudos de distribuição para encontrar a natureza da música, argumentando que a distribuição de recursos e instrumentos musicais são semelhantes ao redor do mundo, enquanto a análise de seu estilo reduzia os processos musicais temporais e dinâmicos a um produto estático composto de elementos como melodia, ritmo, textura e forma. A habilidade de comparar as coisas era auxiliada por estruturas classificatórias e métodos analíticos e

sistemáticos. Como por exemplo a divisão e classificação dos instrumentos musicais de acordo com o material vibratório primário: ar (aerofones), cordas (cordofones) e sólidos (idiofones), elaborada por Curt Sachs e Erich von Hornbostel, utilizada até os dias atuais; como também a classificação por modos melódicos e número de tons na oitava - pentatônica, heptatônica, octatônica -, entre outras (RICE, 2014, p.19). A musicologia comparada teve em Erich M. Von Hornbostel e Carl Stumpf seus grandes expoentes.

Setenta anos após a conceitualização de Adler, Kunst propõe um novo nome da disciplina: a Etno-Musicologia (com hífen), pretendendo por seu nome a combinação entre a antropologia (por seu método etnográfico) e a musicologia. Estabeleceu-se em 1954 a sociedade de Etno-musicologia, pelos americanos Charles Seeger, Willard Rhodes, David McAllester e Alan Merriam, onde a combinação do estudo antropológico e musicológico avançou em direção ao estudo da música *na* cultura, fruto da necessidade de um olhar mais crítico ao etnocentrismo da musicologia comparada. Essa etno-musicologia mais madura argumentava contra a comparação a favor de um trabalho etnográfico mais detalhado. Mais tarde, a mudança do nome para etnomusicologia, ou antropologia da música, passou a entender a performance musical fundamentalmente *como* cultura, mudando o olhar sobre o outro. Merriam (1964), em *The Anthropology of Music*, argumentou que o som da música em si era apenas um nível analítico no estudo etnomusicológico da música como cultura (RICE, 2014, p. 22) e contribuiu com uma lista de 12 áreas de investigação¹⁷. Falar da natureza da música é ilustrar sua riqueza de significados: música como cultura, como comportamento social, como arte, como sistema de signos, como texto ou como entretenimento. Assim, a etnomusicologia emerge em dois campos complementares, costuma centrar-se na antropologia quanto a seus métodos de pesquisa e concebe um estudo da música a partir de suas singularidades, das concepções das pessoas que a fazem, e dos significados atribuídos a ela nos diferentes contextos culturais. Merriam (1964) é o responsável pelo “modelo tripartite”, que subdivide o objeto em três seções inter-relacionadas: o som (a dimensão sonora em si), os comportamentos (contexto sociocultural) e os conceitos (ideias sobre música), ainda hoje utilizada por etnomusicólogos (NETTL, 2008).

Blacking (1971), que pesquisou os Venda, entre outros grupos africanos, define música como “sons humanamente organizados”, uma síntese de “processos cognitivos” presentes em uma cultura, apontando para a importância do contexto cultural no fazer musical. De acordo

¹⁷ “1- Conceitos Culturais. 2- Relação entre aural e outros modos de percepção (sinestesia). 3- Comportamento físico e verbal relacionados a música. 4- Músicos como um grupo social. 5- Ensino e Aprendizagem da música. 6- Processo de composição. 7- Estudo de textos das canções. 8- Usos e funções da música. 9- Música como comportamento simbólico (o significado da música). 10- Estética e a inter-relação das artes. 11- História da música e da cultura. 12- Música e dinâmica cultural” (RICE, 2014, p. 23, tradução minha).

com o autor, o sistema cognitivo é quem fornece a explicação mais fundamental e poderosa que a música assume, isso inclui toda atividade cerebral envolvida em sua coordenação motora, sentimentos e experiências culturais, bem como suas atividades sociais, intelectuais e musicais. Na busca da compreensão de como descrever a música Venda, Blacking (1971, p. 91) evidencia que o problema central na música está em sua descrição. As estruturas superficiais da música Venda refletem não apenas as convenções musicais de sua cultura que são transmitidas de uma geração pra outra, mas também processos cognitivos e sociais que são endêmicos em todos os seus aspectos. O desafio de um método unitário de análise em direção ao modelo nativo da habilidade musical, que possa explicar tanto a forma musical, o social, o conteúdo emocional e os efeitos da música. Nessa perspectiva, a música seria melhor compreendida não separada de seu contexto e não considerada apenas em seu aspecto sônico, como na musicologia comparada. Blacking (1971) fortaleceu, assim, os estudos de uma antropologia da música, ou de uma etnomusicologia, buscando romper a dicotomia entre os dois polos (antropologia e musicologia). Esse panorama foi continuado pelos etnomusicólogos Rafael José de Menezes Bastos (1976) e Anthony Seeger (1980) em suas pesquisas sobre música indígena nas terras baixas da América do Sul. O primeiro, traz importantes contribuições sobre a música dos kamaiurá e do Alto Xingu, assim como para o entendimento das músicas indígenas das Américas, com sua cuidadosa análise dos domínios semânticos das palavras e dos sons sobre como a música é conceptualizada. O segundo, em seu trabalho sobre os Suyá, aborda dois gêneros musicais distintos, reunindo suas relações entre aspectos sônicos, música, comunicação e sociedade. Esses estudos tem contribuído para a reconfiguração do conhecimento dos povos amazônicos na complexidade de suas culturas.

Em 1980, a etnomusicologia se torna madura para proclamar a sua maioria. Em seu interesse por todo tipo de música, que abraça práticas musicais nativas e modernas, entende a música fundamentalmente como expressão social, fortalece seus fundamentos científicos e filosóficos e se afasta assim dos estudos da música como um domínio estético autônomo, mostrando que o objeto e interesse da etnomusicologia não é a música em si, mas sim os sujeitos historicamente e socialmente situados (RICE, 2014, p. 24). Tem em seu debate a questão sobre “o que é música” dentro de uma cultura, como determinante dos campos intelectuais importantes para o estudo do fenômeno.

A etnomusicologia brasileira tem como empatia o interesse e respeito pela diversidade sociocultural e política. A diversidade cultural e a extensão territorial do Brasil permitem uma grande variedade de abordagens, assim como sua proximidade geográfica evidencia a grande

distância social entre pesquisadores e os sujeitos pesquisados. Conhecida por sua “etnomusicologia em casa”, sobretudo, das culturas musicais brasileiras, tem como pressuposto interesse nos grupos em situações minoritárias que vivem em constante processo de expropriação de suas culturas e saberes. Trata-se do que Santos e Meneses (2010) colocam como epistemicídio, da destruição de conhecimentos e saberes de culturas não assimiladas pela cultura branca ocidental, subproduto de um colonialismo instaurado pelo avanço imperialista europeu, sobretudo dos povos da Ásia, da África e das Américas. Esse apagamento no cenário brasileiro incide no geral sobre os papéis considerados subalternos, mulheres, juventudes, populações indígenas, quilombolas, LGBTQIA+ e setores empobrecidos de populações do campo e da cidade. No geral, esse efeito predatório marca também a classe média do Brasil na complexa trajetória sociopolítica do país, com sua noção estreita de cultura, muitas vezes entendendo a diversidade cultural como “folclore”, alguns gêneros musicais como “música ruim”, harmônicos antiquadamente vistos como “desafinados” ou generalizações que reduzem e inferiorizam uma determinada expressão musical (LÜHNING e TUGNY, 2016).

Na época da colônia, a educação era reservada aos ricos e, ainda hoje, a educação básica de qualidade consta quase que unicamente nas escolas particulares. Os egressos destas seguem sua formação universitária nas universidades públicas, evidenciando a inversão das estruturas de acesso à educação no Brasil. Esse quadro tem mudado a partir de políticas públicas de inclusão no período de democratização do país, emergindo vozes antes inviabilizadas e excluídas do debate acadêmico e do processo de produção e legitimação do conhecimento. Nesse panorama, a etnomusicologia brasileira traz, junto ao seu potencial crítico e dialógico, questionamentos éticos importantes sobre o papel do conhecimento, representatividade e autoridade. O campo, assim, tem criado vínculos com políticas públicas e com a mobilização social, assumindo como método o diálogo, o posicionamento político e a ação.

A disciplina vem apontado que muito tem se falado sobre as “pessoas” que experienciam a música e sobre a importância contextual, mas pouco tem mudado nas formas de relação com os sujeitos pesquisados. As formas de ação têm trazido um vasto espectro teórico-metodológico inspirados por Paulo Freire, Fals Borda e Foucault. Esse arcabouço busca discutir relações colaborativas e participativas em prol das realidades e necessidades dos agentes pesquisados. Em uma posição menos passiva das comunidades pesquisadas, o “outro” reclama uma autoridade para falar sobre si mesmo. Assim, emergem também a ideia de “autoridade compartilhada” - estranhada por não ser comum no âmbito das ciências sociais e humanas -, e questões como validade científica e autoridade: os pesquisadores teriam autoridade para falar

dos sujeitos pesquisados? Tal conhecimento pode ser substituído pelo conhecimento derivado da *práxis* ou dialogar com ela? (LÜHNING e TUGNY; 2016, p. 29). Uma etnomusicologia colaborativa, também designada “aplicada”, “participativa”, entre outros termos, desenvolvida em diferentes níveis de engajamento, é fruto dessas reflexões incômodas. Cambria, Fonseca e Guazina (2016) discutem a abordagem em questão, suas premissas e modalidades, se aprofundando nas margens conceituais e apresentando exemplos de diferentes contextos – no caso, o projeto Musicultura no complexo da Maré, a comunidade tradicional do Terno de Reis dos Temerosos e no contexto universitário do grupo de estudos em Etnomusicologia (GEETNO) -, evidenciando essa etnomusicologia colaborativa como importante ferramenta no empoderamento destes sujeitos em sua inserção na sociedade.

Não tem como falar de Música de Rezo sem falar de expressões silenciadas que atravessam esse movimento. De fato, houve um crescimento na produção literária e no acesso de material de diferentes narrativas, assim como uma mudança de conscientização da importância de se incluir as culturas indígena e afro-brasileira nas universidades e na educação básica após a Lei 11.645 de 2008. A obrigatoriedade de inserção da história e cultura dessas tradições no ensino fundamental e médio evidenciaram tal falha no currículo de formação desses professores. Nessa perspectiva, o campo da etnomusicologia brasileira, em seu caráter interdisciplinar, vem promovendo diálogos com outras áreas, como a educação musical, visando buscar propostas didáticas de inserção desse conhecimento na educação básica. De forma com que se possa perceber a complexidade do pensar musical desses povos, na prática, na escuta, contextualizando o entendimento físico, corporal e mental, buscando quebrar um juízo de valor de uma visão antiquada e etnocêntrica. Assim, a disciplina tem criado pontes com os detentores de diversos saberes e promovendo também reformas das estruturas curriculares hegemônicas, caminhando em direção à inversão da assimetria de poder impostos pela universidade, assim como do empobrecimento quanto aos saberes, ofícios e culturas de mestres excluídos historicamente do processo de produção e legitimação do conhecimento.

Na área da música, a etnomusicologia é vista como ameaça a padrões utilizados há muito tempo, pois evidencia o caráter “colonizador” da música em seus padrões europeus da música de concerto. Aceita-se a sua posição questionadora, porém é muito criticada por suas características antropológicas em demasia que se distancia dos estudos da música em si – como se a análise propriamente musical fosse mais interna à música - tratando-se mais de uma disputa ideológica (LÜHNING e TUGNY; 2016, p. 37). A área também promove intercâmbio além das

fronteiras nacionais e no geral dialoga com a etnomusicologia *mainstream* – como designado por Ceribašić (2019) - e outras etnomusicologias.

Cabe ao campo da etnomusicologia sensibilizar quanto a valorização da diversidade dos fazeres musicais presentes na pluralidade brasileira, tendo como ponto forte o seu caráter político, buscando desconstruir os padrões eurocêntricos por uma universidade pluriepistêmica e inclusiva.

1.3 Panorama metodológico da análise da música de ayahuasca

Para compreender da forma mais ampla possível a dimensão do que significa música de rezo para o universo neo-ayahuasqueiro, uma das estratégias metodológicas por mim privilegiada é a de uma observação participante – ou verdadeiramente participante -, contemplando a imersão no trabalho espiritual como chave cultural para acessar informações que seriam inacessíveis e restituir as complexidades socioculturais envolvidas (JOCILES RUBIO, 2018). A observação participante é uma prática concreta e situada, onde se privilegia os discursos e ideologias dos sujeitos, se aprende a cantar, tocar e dançar, em diferentes níveis de engajamento.

No hibridismo da Música de Rezo, cabe pensar em uma Bimusicalidade de Mantle Hood (1960), como brecha para o entendimento das experiências musicais em como elas se dão. De acordo com Hood (1960), a musicalidade é uma aptidão natural para a música e o desafio inicial da bimusicalidade é o desenvolvimento da capacidade de ouvir. Uma abordagem mais democrática do mundo do som onde se privilegia a experiência, a aprendizagem mecânica, a musicalidade alternativa, as combinações e interseções da dimensão sonora, contextual e conceitual, proposta elaborada como saída para o músico ocidental interessado na música oriental (HOOD, 1960). Essa ideia continua a conduzir pesquisas no âmbito da Etnomusicologia, onde é usada como via para a compreensão das dinâmicas da vida social, da destreza no fazer musical, dos valores coletivos, dos padrões estéticos e dos papéis dos indivíduos numa prática musical. A Música de Rezo é um fenômeno em que transitam diferentes musicalidades e, nessa perspectiva, a necessidade é de situar o pesquisador dentro do fazer musical, permitindo sistematizar conhecimentos analíticos por um senso prático dos conhecimentos operacionais.

Acreditamos que a interação prática tem seu valor etnográfico na medida em que ela possibilita que contrastes sucessivos, e cada vez mais detalhados, de estatuto, de intenção, de envolvimento, de sentido e inclusive de competência numa dada prática sejam transformados em instrumentos heurísticos (SAUTCHUK, 2014, p. 594).

No caso da Música de Rezo, que se toca/ouve na *força* da medicina ayahuasca, a dimensão que parece ter bastante importância nessa bimusicalidade é a espiritual, de se situar espiritualmente no universo sonoro. Weik (2019) fala em uma Bi-consciência para apontar a centralidade da música de ayahuasca, como forma de experimentar a música “física” também na perspectiva espiritual do efeito enteógeno. Em um trabalho fechado na Casa Verde¹⁸, músicos reunidos para tocar na *força*¹⁹, nos intervalos de um feitiço de ayahuasca, conversavam sobre a *música das esferas*, apontando para a figura do músico rezador²⁰ que naturalmente pensa em uma bi-musicalidade – ou uma multi-musicalidade - quando em contato com instrumentos, práticas e cosmovisões de diferentes origens, junto à intenção e ao domínio de ferramentas que possam potencializar tal estado de consciência através do som, como quem capta harmonias de “outro ouvido”.

O transe da ayahuasca está ligado às mirações, imagens mentais que vão além do nosso cognitivo, e a música, as mensagens e os valores veiculados se tornam sugestíveis e influenciam os participantes. Argumento em direção a Stewart (1989, p. 50), de que a música original é equivalente à música primordial na consciência humana em um determinado contexto, ela é física, metafísica, biológica, psicológica, material e espiritual.

O transe geralmente está associado à religião e ocorre em uma multiplicidade de representações. Estes estados podem ser de diferentes tipos: o transe do performer que se sente um com a música que toca; o transe do ouvinte, cuja atenção se concentra na música; o transe de possessão, em que o próprio “eu” parece estar deslocado e o corpo é tomado por uma divindade ou espírito; o transe dos místicos Sufis que se sentem unidos com Allah; ou transe de meditação dos budistas Vajrayana (BECKER, 1994). Transes que estariam mais ligados à dança, à excitação, e outros enquanto êxtase estariam ligados a um estado de relaxamento, uma música meditativa, em diferentes relações com o invisível. No xamanismo americano, o transe assume uma ideia de “jornada”, de subida aos céus, ou descida aos infernos, de voo mágico do

¹⁸ Situada no bairro de Vargem Grande no Rio de Janeiro. Espaço holístico onde se oferece cursos, terapias, artesanatos e onde acontece a Roda de Cura, conduzida por Márcia Oliveira e Wagner Apolo. Esse trabalho espiritual foi responsável por originar o grupo e festival Rezo Rio.

¹⁹ *Força* é a palavra comumente usada para designar o transe do enteógeno.

²⁰ A figura do músico rezador surge com a música de rezo. Não se apresenta como um xamã ou líder espiritual, mas muitas vezes é convidado a conduzir uma cerimônia com suas canções.

xamã a fim de buscar comunicação com o invisível e espiritual conduzido por seus cantos. Mas há o fato de que a “possessão” de espíritos também ocorre no xamanismo, sendo diferente da ideia de transe como é observado na África. No xamanismo, a figura do xamã entoa os cantos e estabelece conversas com o espírito que o encarna, na África, tal coexistência dentro do sujeito em transe e do espírito que o possui geralmente não ocorre ou ocorre em forma híbrida. No transe xamânico, é como se o sujeito estivesse em uma visita ao mundo dos espíritos, tendo controle sobre o espírito “incorporado”, enquanto no transe de possessão é o inverso, a visita de espíritos ao mundo dos homens, de forma involuntária. Produtos de transe diferentes com uso bastante distinto da música a depender da dinâmica do contexto em questão (ROUGET; 1985, p. 22).

Em seu estudo sobre a música balinesa de gamelão, Becker (1994) descreveu os estágios em um ritual em Pagoetan (Bali), destacando para aspectos como, por exemplo, ciclos temporais curtos e em alto volume, sem elaboração melódica, usados para indicar a presença de demônios, tornando-se um com a sincronia rítmica experimentada em todo o sistema nervoso. São recorrentes na literatura as discussões sobre ritmo na indução de um estado da consciência. Diferentes regiões e seus aspectos ritmos parecem estabelecer as mesmas relações de transe com a música, em seu efeito repetitivo, obsessivo e dinâmico numa supressão da sensação de tempo, sobretudo na presença de tambores (ROUGET, 1985; BECKER, 1994; WINKELMAN, 2002).

As práticas de transe entre os árabes são excepcionalmente numerosas e emergem dois padrões gerais: o *samā*, que consiste no ato de ouvir e essencialmente cantar os cantos, como também de se expressar corporalmente, o papel da música é criar um estado geral de emoção mística e fornece à dança o estímulo acústico; o *dhikr*, que parece desencadear o transe de forma fisiológica, por meio da recitação meio falada, recitação meio cantada e dança, coordenados pelo ritmo fortemente enfatizado e exercícios vocais onde o respirar causa uma hiperventilação, trazendo certa tontura e desorientação espacial. Dentre todos os tipos de transe, o emocional, profano ou religioso, são os árabes que tem relação de poder emocional mais evidente e direta com a música. A emoção não é apenas afetiva, é em mesma medida estética e apela ou ao sentido do belo do sujeito, ou ao sentido do divino, ou ambos simultaneamente, é a união da poesia com a música (ROUGET, 1985, p. 315).

Dentro do transe da ayahuasca também acontece uma espécie de sinestesia, a chamada *miração*. Tudo indica que a música é capaz de controlá-la, como no caso dos cantos indígenas para “clarear” ou “abaixar” essas visões. Muitos desses cantos abrangem os mistérios da

chacrona, folha utilizada na ayahuasca que proporciona as “mirações”, enquanto o cipó conduz à “força” da medicina. A condução dessa sinestesia parece trabalhar em nível cultural, determinada por diferentes invocações do mundo espiritual e simbólico, como certamente parece ter uma influência da *expertise* musical de quem produz o som por uma perspectiva espiritual do transe de ayahuasca.

Historicamente a sinestesia se enquadra amplamente no campo da psicologia. Os psicólogos de Gestalt consideram os padrões de organização da experiência, dando mais atenção ao fenômeno. A sinestesia envolve, pelo menos em teoria, a inter-relação entre vários sentidos, abarcando música, estética, linguagem e outras artes. Ela é experimentada quando certas sensações pertencentes a outro sentido - como “cores” - aparecem regularmente sempre que estimulada pela área de um certo som, havendo uma distinção entre a “verdadeira” sinestesia, dificilmente de ser comprovada, e a “associada”, relativa à padrões culturais, mostrando que há uma série de aspectos em seu estudo. O fenômeno da miração se aproxima de termos dos estudos sinestésicos como “audição colorida”, que consiste em ver cores quando o ouvido é estimulado, ou cromoestesia, a experiência da cor estimulada por qualquer outro sentido que não seja a visão (MERRIAM, 1964).

De acordo com Merriam (1964, p. 86), parecem haver pelo menos seis tipos de abordagem da sinestesia, que operam em nível simbólico ou verdadeiramente sinestésico. Por exemplo, a própria sinestesia, naturalmente sem uma associação consciente, como em experimentos do som fonético ou da linguagem. A adição de um segundo sentido (como o olfato) aumentando a acuidade do sentido original, ou a transferência entre eles, quando o estímulo de um sentido pode ser representado por uma área de outro sentido, também muito recorrente na música de ayahuasca, na arte visionária e na representação gráfica dos sons. Uma transferência criativa e culturalmente determinada deliberada entre diferentes sentidos - caindo no reino do simbolismo e da estética - ou uma sinestesia verdadeira e transcultural.

Segundo o autor, um problema em questão é a validade transcultural, por depender de experiências individuais e do simbolismo natural e da atmosfera emocional que são comuns à maioria das pessoas de uma determinada parte do mundo, sobre até que ponto nos deparamos com uma verdadeira sinestesia ou com uma sinestesia derivada culturalmente. No caso da música hindu, é usual a correlação entre modo musical, ou *raga*, e o retrato visual, arquitetura, cor, horas do dia e da noite (RAFFÉ, 1952); e na música chinesa correlações entre os cinco tons básicos da escala e considerações políticas, estação do ano, elemento, cor, direção e planeta (PICKEN, 1954), mas não se sabe se estas são verdadeiras sinestesias ou culturalmente

condicionadas, ou se é possível traçar uma linha entre a sinestesia em si e o simbolismo. Merriam (1964) aponta esse problema urgente do fenômeno da sinestesia em uma variedade de culturas e que poucos de seus estudos se tratam de um caráter transcultural, mostrando a importância da aplicação de modalidades “entre sentidos”; ao buscar um conceito dentro de um vocabulário cultural, provavelmente se tem a justificativa para se entender suas conexões. Usamos modalidades entre sentidos em nossa linguagem por causa de conhecimentos apreendidos de verdadeiras experiências sinestésicas ou a presença dessas modalidades indica sinestésias forçadas ou culturalmente induzidas, uma selva verbal em torno da estética? Kerr e Pear (1932) consideram o uso da metáfora a porta principal para o estudo da sinestesia. Em seus experimentos de julgamentos da voz, teve sucesso considerável em evocá-la, mas atenta que diferentes conexões entre sensações, imagens e significados se confundem sob esse termo; e Hornbostel (1938) em seu artigo intitulado “*The Unity of the Senses*”, junto à unidade dos sentidos e das artes, enfatiza a perspectiva transcultural e os conceitos dos quais a música surge.

Não se pretende aqui investigar uma verdadeira sinestesia, e sim pensar modalidades entre sentidos por um olhar transcultural como porta para compreensão das associações da música de rezo, buscando traçar o simbolismo natural e a atmosfera emocional comuns em cada musicalidade inserida nela, assim como as interações entre música, cultura, transe e ritual.

CAPÍTULO II – Ayahuasca, música e contextos rituais

2.1 Origem interétnica da ayahuasca e o vegetalismo mestiço

Desde tempos imemoriais, o ser humano vem explorando formas de ampliação da consciência para uma conexão com o mundo espiritual. Acredita-se que as plantas psicoativas são utilizadas há cerca de cinquenta mil anos (MALHEIRO, 2008) e que diversas culturas ancestrais do planeta permeiam o uso de enteógenos em um contexto xamânico²¹, ou até mesmo que estes possam ter facilitado revelações na origem de várias religiões. A ayahuasca²² - também conhecida como *uni*, *nixi pae*, *yagé*, *caapi*, *daime*, *vegetal*, *hoasca* e outros - é uma bebida de origem amazônica feita pela infusão do marirí (cipó *Banisteriopsis caapi*) com a chacrona (arbusto *Psychotria viridis*), capaz de produzir um efeito psicoativo derivado especialmente da substância DMT²³ (N, N Dimetiltriptamina). Segundo Metzner (2002, p.174), existem evidências arqueológicas, como cerâmicas e estatuetas antropomórficas, de que o uso dessa planta de poder se estabeleceu na Amazônia Equatoriana por volta de 1.500 – 2000 a.C.

O grande mistério do sacramento ayahuasca repousa na combinação exata da chacrona com o cipó entre cerca de oitenta milhões de espécies de vegetais: a folha da chacrona contém a substância dimetiltriptamina (DMT), que é inibida por uma enzima do aparelho digestivo, em combinação com o cipó marirí, que possui justamente substâncias que inibem tal enzima, permite que o DMT seja absorvido. De onde vêm esse conhecimento botânico de povos ancestrais desprovidos de um microscópio? “É como se conhecessem as propriedades moleculares das plantas e a arte de combiná-las” (NARBY, 2018, p.19). Caracterizada pelas chamadas *mirações*²⁴ e por seu potencial de cura, essa *medicina* é reverenciada como planta mestra entre diversos povos indígenas sul-americanos que acreditam que seu espírito teria a faculdade de ensinar. Albuquerque (2009) reflete epistemologicamente sobre o conhecimento mediado pela ayahuasca, retratando as plantas enteógenas como sujeitos do saber e mestres não humanos. A constatação é que animais, plantas e espíritos existem em perspectivismos cruzados e que o “aspecto primordial do ameríndio repousa na noção de *unidade dos seres*” (LIRA, 2018, p. 61).

²¹ O conceito de xamanismo é utilizado para designar práticas espirituais presentes em diversas culturas originárias.

²² O termo genérico ayahuasca é originário do dialeto andino quéchua e é formado pelas expressões huasca (cipó) e aya (almas ou espíritos) podendo ser traduzida como “cipó das almas” ou “cipó dos espíritos”.

²³ É um hormônio cerebral que nosso corpo libera em grandes quantidades em momentos de pico como o nascimento, meditação, experiência de quase-morte e a própria morte.

²⁴ Visões espirituais causadas pelo efeito do psicoativo.

Para tecer a rede da ayahuasca até a sua articulação e expansão no cenário neo-ayahuasqueiro, é importante considerar que sua origem é pautada em relações interétnicas. Segundo Highpine (2012, p. 17), a trama do chá teria sido iniciada na região fértil do rio Napo (que nasce no Equador, atravessa o Peru e deságua no rio Solimões ou rio Amazonas), a origem botânica do cipó *caapi*, permitindo trocas interculturais por rios e igarapés. Cada tradição tem o seu mito quanto à ayahuasca, mas de fato sua origem permanece incerta. As primeiras observações escritas sobre o chá foram feitas em 1700 por padres jesuítas, que o descreveram como sendo usado para adivinhação, mistificação e enfeitiçamento. O primeiro cientista a estudar a ayahuasca foi o etnobotânico Richard Spruce, quem apontou o uso desse mesmo vinho por povos distintos e amplamente separados na Amazônia superior (HIGHPINE, 2012, p. 3). Assim, os mitos de sua origem caminham pelas regiões remotas dos Andes, inseridos num tipo de religiosidade, identificada por Andrade (1995), pela característica agrária e andina imersa na concepção de “Pacha Mama” (mãe terra), que engloba três troncos linguísticos locais: *Quéchua*, *Purina* e *Aimará*. Também por uma variante linguística e étnica da bacia Amazônia, como os troncos *Pano*, *Aruak*, *Tukano* e *Maku*. A ayahuasca é designada de diferentes maneiras de acordo com o contexto étnico: *yagé* (pelos Siona), *caapi* (Baniwa), *kamarampi* (Ashaninka), *kamalāpi* (Manchineri), *nixi pae* (Kaxinawa/Huni Kui), *uni* (Yawanawa), *oni* (Maburo), *shori* (Yaminawá), *ondi* (Sharanawa), etc (ASSIS; RODRIGUES; 2017, p. 46) (WEIK, 2019, p. 97) e representa uma ferramenta utilizada principalmente pelos pajés (líderes espirituais) ou xamãs, que entoando cantos junto ao *cipó das almas* abrem portas para o reino das plantas e dos espíritos. Sabe-se que na maioria dos contextos que fazem o uso dessa bebida sagrada, se não em todos, se utiliza da música como elemento condutor. Os cantos abarcam aspectos profundos da cosmogonia desses povos, principalmente dos ensinamentos na ciência do cipó. Os *saitis*, para alguns povos do tronco linguístico *pano*, são as cantorias que formam a roda de *uni* (ayahuasca) e ocasiões como brincadeiras tradicionais, festas e cotidiano. “Esses são os cantos que recebemos nossas visitas, são de várias tradições diferentes, como sempre foi. Tem canto Katukina, Yawanawa, Kaxinawa...são cantos de festejar, celebrar com os nossos amigos” (BOMFIM NETO, 2016, p. 101).

Dos cantos indígenas do Brasil, talvez esses sejam os que mais se popularizaram no universo da ayahuasca. A música teve papel fundamental na revitalização cultural dos povos *pano*, pois foi através dela que a nova geração se aproximou da cultura, bebendo *uni*

(ayahuasca), cantando e se ornamentado de seus *kenes*²⁵. Mais tarde foram acrescentados aos *saitis* o violão e os tambores. No caso Yawanawa, por iniciativa de Sheneihu, filho do cacique Biraci, que entre a cidade e a aldeia aprendeu a tocar violão e começou a fazer versões para as cantorias (BOMFIM NETO, 2016). A versão instrumental dos *saitis* provocou uma certa resistência dos mais velhos, que alegavam que os instrumentos mudavam o ritmo e a forma de entonação dos cantos. Aos poucos, contudo, conseguiram abertura e hoje não faltam crianças que saibam tocar. Nos rituais de *uni*, costuma-se manter o canto na forma tradicional durante a primeira parte do trabalho, em cantos circulares e, depois de horas, os mesmos cantos são acompanhados por instrumentos como violão, tambores e flauta.

Entre os Yawanawas, além do *saiti*, existem a *shuãnka* (reza) e o *mëka* (canto de cura), que consistem na entonação melódica do texto e são feitos por especialistas, respeitando padrões rítmicos, de intensidade e ciclicidade conduzidos por uma pulsação constante e mudanças da altura da voz. Esses são os aspectos essenciais para o aprendizado do canto, assim como dietas e restrições (NETO; BITTENCOURT; 2017, p.5). Os povos *panos* dividem os versos em células que impressionam o ouvido com movimentos sonoros distintos e dinâmicos. Esses cantos são o meio que o pajé tem de ativar os *yuxin*²⁶, característicos dos grupos desse tronco linguístico, para um determinado objetivo.

É o shori [ayahuasca] que possibilita aos espíritos cantarem através do xamã. O canto xamânico, *koshuiti*, que propicia a cura está inextricavelmente ligado ao shori. Estes cantos provocam e refletem as visões numa relação dialética. Sendo as visões consideradas vislumbres do mundo espiritual, a atividade do xamã é observá-las claramente. No entanto para seu objetivo específico, a cura de um ou outro mal, o xamã deseja ver certas coisas e não outras, necessitando dirigir suas visões por certas linhas. É a canção que sustenta sua visão e a guia por determinados caminhos (LUZ, 2004, p.42).

Essa espécie de classificação tem muitas particularidades na modalidade dos cantos em *pano*. Não é muito diferente no caso dos Kaxinawá (Huni Kui), entre os quais o canto é o principal elemento condutor das cerimônias com *nixi pae* (ayahuasca), com a figura do *txana*, como é nomeado o cantador huni kui e o pássaro conhecido como *japiim*, que se destaca por saber imitar o canto de diversos animais. Os cantos se dividem entre *huni meka* e *cânticos de terreirão*. Os primeiros, são os cantos do cipó, entoados de forma tradicional e sem instrumentos, e podem ter a função de chamar a *força da medicina* (*pae txanima*), de abrir e

²⁵ Os *kenes* são como motivos gráficos, iconografias que são escritas em diversos suportes, mas principalmente no corpo e no tecido. Os *kenes* são encontrados em todos os povos da família linguística *pano* e se revelam pela *miração*.

²⁶ Espírito, alma, encantado. (LAGROU, 1991, p.28).

colorir as mirações (*dautibuya*), de abaixar a força (*kayatibu*), entre outras. Os *cânticos de terreirão* são as cantorias acompanhadas de instrumentos, sendo muitas dessas canções compostas em português. As músicas são aprendidas oralmente e, quando acompanhadas no violão, são utilizados acordes simples. Em muitas etnias os músicos não se referem às notas, mas sim às posições. A forma como eles introduzem o violão em seus cantos sagrados é muito característica entre os kaxinawás e outros povos deste tronco linguístico. Em suas batidas/levadas, eles “soltam” o dedo de uma das notas da tríade do acorde em um tempo fraco, trazendo uma sensação de contra tempo. Outras características do repertório *pano* são o timbre anasalado e hipnotizante da voz e a “recente” presença de tambores (atabaque, djambê e derbake), flautas e maracás. Ao final dos cantos, falam *haux*, como uma saudação, “que venha a cura” (MENESES, 2020, p. 121).

No meio da floresta,
Junto com os meus irmãos,
Vou cantar com o coração,
Essa é a minha tradição.

(*Messageiro Beija-flor*, Mapu e Ixã Huni Kui)

A música assume papel condutor e tem efeito sinestésico sob o estado de ânimo extático provocado pela ayahuasca. O conhecimento dos povos amazônicos pode fornecer bons elementos para o estudo da relação do enteógeno com o som. No livro *Música Brasileira de Ayahuasca*, Labate e Pacheco (2009) apontam diversos autores que escreveram sobre povos indígenas em que é recorrente o uso da ayahuasca. Dado que são monografias antropológicas, com relação esparsa com a música, são raros os autores que abordam mais especificamente a dimensão musical.

No contexto do vegetalismo amazônico (principalmente peruano e colombiano) se encontram as melodias hipnotizantes dos *icaros*, cantados em espanhol ou *quíchua*, remetendo à animais, plantas, espíritos, passagens bíblicas, e que, muitas vezes, são adaptações de orações e cantos cristãos (BUSTOS, 2008, p. 19). O termo vegetalista se refere ao fato de se utilizar as *plantas maestras*, mediadoras de conhecimentos, dos elementos mágicos, dos cantos e das melodias. Na concepção primordial ameríndia de unidade dos seres, cada espírito teria seu canto e vibração, nisso inclui-se o espírito das plantas, das rochas, etc. Letras simples e assobiadas (que em momentos específicos podem acompanhar ritmo) com a projeção anasalada característica dos povos indígenas sul-americanos, são cantadas pelo xamã ou curandeiro

vegetalista. O curandeiro vegetalista equivale ao caboclo brasileiro e esse xamanismo mestiço é herdeiro direto do xamanismo indígena, “cujos segredos foram aprendidos pelos seringueiros, que viviam isolados da sociedade ocidental e tinham de se valer dos conhecimentos médicos dos indígenas” (MACRAE, 1992, p.30). O verbo *icarar* indica o ato ritual, e o substantivo *icarada* o ato de assobiar ou cantar o *icaro* para uma pessoa. Luna (1992) identifica seis funções distintas para o *icaro*: para chamar ou invocar uma pessoa, planta ou animal; para proteção (*ícaros arkanas*); para conquistar amor de alguém (*huarmi icaros*); para curar; para afetar elementos e para controlar o efeito da ayahuasca ou de outras *plantas maestras*. A eficácia dos *icaros* está ligada à sua forma correta de cantar as melodias e à ressonância da voz, estudos adquiridos através de processos de dietas (LUNA, 1992; apud BUSTOS, 2008, p. 20;). Nas tradições ameríndias e vegetalistas os preceitos dietéticos e sexuais são aspectos essenciais na aprendizagem dos cantos e das lições pelas plantas sagradas.

2.2 As religiões ayahuasqueiras

2.2.1 O Santo Daime

No Brasil, o uso mestiço da ayahuasca originou o Santo Daime, fundado por volta de 1930 por Raimundo Irineu Serra, que viria a se tornar conhecido por Mestre Irineu. Maranhense, negro, alto e forte, mudou-se para o Amazônia ocidental junto ao fluxo de pessoas atraídas pela fácil extração do látex. Trabalhando como seringueiro, e mais tarde como funcionário do governo na “Comissão dos Limites” demarcando fronteiras entre Brasil, Peru e Bolívia, conheceu a ayahuasca através de índios peruanos. Depois de iniciações e anos convivendo com culturas indígenas e caboclas na região fronteira do Brasil, iniciou os seus trabalhos espirituais na cidade de Rio Branco no Acre. Mestre Irineu recebeu a mensagem de uma mentora espiritual chamada Clara, que mais tarde se revelaria como *rainha da floresta*, para que se isolasse na mata com dieta restrita a ayahuasca e aipim, sem sal e açúcar, durante oito dias. No período da dieta, a miração que teve importância fundamental no desenvolvimento do trabalho de Mestre Irineu é a visão da Lua se aproximando trazendo em seu centro uma águia. A águia faz alusão ao poder de visão e a lua a um ser feminino que se revelou como Nossa Senhora da Conceição, também intitulada *rainha da floresta*, que revelaria sua missão espiritual de replantar a igreja de Juramidam (Jesus Cristo), comungando o sacramento como

vinho e sangue de Cristo. Aprendeu a chamar a bebida de Daime, termo relacionado às invocações “dai-me luz”, “dai-me força”, “dai-me amor”. (MACRAE, 1992).

A doutrina é uma tradição oral que passou a ser sistematizada de forma escrita a partir da década de 1980. Mistura elementos do catolicismo popular, de cultos afro-brasileiros e de práticas indígenas e caboclas, como também de práticas mediúnicas do espiritismo kardecista e de diversas tradições esotéricas europeias. Tendo a bebida *daime* como elemento central do *trabalho*²⁷, os iniciados (*fardados*) usam uma farda de uniforme e os elementos condutores da cerimônia são os *hinos*, como são chamadas as canções recebidas do astral, que mais tarde foram acrescidos da dança (*bailado*).

No início, Mestre Irineu assobiava as *chamadas* – pequenas melodias sem letras que remetem a uma origem vegetalista de sua iniciação ayahuasqueira - até que em uma aparição de sua professora *rainha da floresta*, a presença da Virgem da Conceição, recebeu a valsa *Lua Branca*, seu primeiro hino (LABATE; PACHECO; 2009) (MACRAE, 1992):



Figura 3 Raiumundo Irineu Serra, Mestre Irineu. Imagem: Chacruna.net

*Deus te salve, oh! Lua Branca
Da luz tão prateada
Tu sois Minha protetora
De Deus tu sois estimada*

*Oh! Mãe Divina do coração
Lá nas alturas onde estás
Minha Mãe lá no céu
Dai-me o perdão*

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

Oh! Mãe Divina do coração...

*Tu sois a flor mais bela
Aonde deus pôs a mão
Tu sois Minha Advogada
Oh! Virgem da Conceição*

Oh! Mãe Divina do coração...

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

Oh! Mãe Divina do coração...

²⁷ Ou *serviço*, como se referem ao ritual de *daime*.

Mais tarde Mestre Irineu começou a receber os cantos que iriam compor o *hinário do Cruzeiro*. O ato de “receber” hinos, isto é, um tipo de mediunidade musical, é muito comum no universo das religiões ayahuasqueiras. Rehen (2007) aponta esse tema em seu artigo “Receber não é compor, Música e emoção na religião do Santo Daime”. São hinos de cura, disciplina, louvação e aconselhamento. Eles demonstram singularidades e fundamentos da doutrina, como considerar a vida material secundária e ilusória, a valorização da vida espiritual e dos princípios básicos de harmonia, amor, verdade e justiça, princípios de dualidade como pai/mãe, sol/lua, Deus/Nossa Senhora, homem/mulher e cipó jagube/folha chacrona, etc (MACRAE, 1992, p. 68). Uma espécie de “memória coletiva” se estabelece, a história da religião e a sagrada doutrina estão contidas nos hinos e não há muito espaço para a pregação dos comandantes.

O hinário é cantado em uníssono e, para acompanhar o canto, o porte do maracá se tornou parte obrigatória da farda. Este assume importância simbólica, pois se aproxima do instrumento ameríndio, e importância funcional, ajudando a manter o ritmo e a canalizar vibrações. As mulheres e *madrinhas*²⁸ do Santo Daime costumam assumir um timbre anasalado característicos das rezadeiras e o hinário é aprendido por tradição oral e gravações, e há um valor a ser preservado em sua forma canônica, como o uso do português caboclo dos líderes originais. Os instrumentos mais comuns para acompanhar os hinos são o violão, o acordeom e o maracá. Existem os trabalhos de hinários ou de *farda branca*, realizados em dias de festejo e dias santos do calendário cristão, canta-se hinários completos podendo durar de oito a quinze horas; os de *concentração*, realizados nos dias quinze e trinta do mês, com menor duração, costumam ser cerimônias para interiorização e há momentos de absoluto silêncio; os *trabalhos de cura* ou de *Estrela*, para atendimento aos doentes e necessitados; os *trabalhos de mesa* ou de *cruzes*, são trabalhos de cura profundos, como os de *desobsessão*; e os de *santa missa*, conjunto de dez hinos cantados em dias como Finados ou em ocasiões de *passagem* (falecimento) (LABATE; PACHECO; 2009).

Ainda que considerada uma doutrina musical, poucos trabalhos analisam o domínio da música com mais atenção (ANDRADE, 1979; PACHECO, 1999 e 2000; ABRAMOWITZ, 2003; LABATE e PACHECO, 2004 e 2009; REHEN, 2007, 2009, 2011; FERRO, 2012; RABELO, 2013; MOURA, 2018).

²⁸ *Padrinho e madrinha*, como são chamadas as lideranças no Santo Daime.

Do ponto de vista rítmico, o hino se configura em três tipos, a *marcha* (quaternário), a *valsa* (ternário) e a *mazurca* (binário composto), e o maracá é tocado em todos os tempos do compasso correspondente.

No caso da marcha, com seus quatro tempos, são três toques para baixo e um para cima, na valsa (compasso ternário) um toque para baixo e dois para cima e na mazurca (binário composto) quatro para baixo e dois para cima ou três para baixo, três para o alto e outros três para baixo (o que neste caso a definiria ritmicamente como um gênero musical de compasso ternário e não binário composto, se analisada tomando o maracá como base). Consta-se que pode haver variações locais entre uma igreja e outra e neste caso os participantes do ritual obedecem ao padrão estipulado pela liderança da casa (REHEN, 2007, p. 72).

O movimento do maracá também está relacionado ao movimento do *bailado*. Na marcha, cada passo lateral equivale a um toque de maracá (tocado para baixo nos três primeiros tempos) e quando acentuado para cima, o movimento de contrapartida para a direção oposta. A valsa consiste em movimentos pendulares, ora pra esquerda, ora pra direita, e na mazurca o movimento do corpo girando por completo (cento e oitenta graus) ao longo de doze tempos. Também se encontram hinos com ritmos mistos, intercalando marcha e valsa. No aspecto melódico costuma-se utilizar os modos maior e menor (natural e harmônico) sem modulações, em uma variedade de tons, sendo possivelmente mais praticados os de dó maior, ré maior e lá menor. No campo harmônico utilizam-se acordes simples, como tríades *puras*. A simplicidade da harmonia e as melodias remetem a algumas músicas tradicionais brasileiras como *ciranda* e *forró*. Não é comum a variação ou improvisação dos hinos, a não ser a adequação à tonalidade a depender da voz do *puxador*. Outra característica do hino é a repetição de suas estrofes e de trechos melódicos, fator que facilita sua assimilação. Geralmente o violão toca todas as variações melódicas antes da entrada das vozes e depois do término da letra, que foi repetida em cada estrofe e seguida por novos conteúdos poéticos (REHEN, 2007).



Figura 4 Padrinho Sebastião, Centro Eclético da Fluente Luz Universal Raimundo Irineu Serra (CEFLURIS). (Imagem: wikipédia)

Em hinários mais antigos e tradicionais há uma presença fundamental da santíssima Trindade e dos santos católicos. A ressemantização do Santo Daime incorporou instrumentos como tambores, flauta, charango, marimba, violino, guitarras elétricas e cítaras. Assim como a ressignificação de alguns aspectos, maiores referências a outros seres espirituais como orixás e divindades do panteão indiano, e temas relacionados ao universo simbólico de pessoas urbanas e *new age*. A prática dos hinos passaram por uma espécie de “crivo” foi perdendo o costume, contribuindo para a explosão musical da religião, assim como para o surgimento de inovações rítmicas e melódicas (ASSIS; LABATE; CAVNAR; 2017 p. 172 e 173).

Após a morte de Mestre Irineu, em 1971, a doutrina sofreu diversas cisões. Dentre elas o afastamento de Sebastião Mota do CICLU (Centro de Iluminação Cristã Luz Universal), na localidade conhecida como Alto Santo, por diferenças com o então dirigente Leôncio Gomes, que proibira o *feitio* do Santo Daime fora da sede criado pelo mestre. Padrinho Sebastião fundou assim um dos segmentos da doutrina, o Instituto de Centro Eclético da Fluente Luz Universal Raimundo Irineu Serra (CEFLURIS) – que veio a se disseminar pelo Brasil –, também responsável pela criação de uma comunidade no seio da floresta Amazônica (a implantação da “Nova Jerusalém” na vila Céu do Mapiá), inserindo elementos da umbanda²⁹, o uso de outras substâncias psicoativas e desenvolvendo uma filosofia de idealização da natureza. (MACRAE, 1998; GOULART, 2004). Esse também foi o primeiro a apresentar dois hinários: “O Justiceiro”, recebido até 1978 com 156 hinos e “Nova Jerusalém”, finalizado em 1990 com 26 hinos. Este segundo trouxe uma nova concepção de *hino*, cada um veio a ser ofertado como um presente a algum de seus parentes ou seguidores, iniciando uma prática de “oferta de hinos” muito difundida entre os membros do CEFLURIS, que veio para ficar. Os hinos da linha do Padrinho Sebastião e seus discípulos estão hoje na casa dos milhares, incluindo traduções para japonês, inglês, alemão, holandês e outras línguas (REHEN, 2007).

2.2.2 A Barquinha

Em 1945, Daniel Pereira de Mattos, também maranhense, discípulo e primeiro músico da doutrina de Mestre Irineu, fundou a sua própria linha de trabalhos com o Daime. Frei Daniel ou Mestre Daniel, como ficou conhecido, foi para o Acre a serviço da marinha e foi curado de seus vícios por Mestre Irineu. Abandonou a bebida e começou a receber *salmos* e orientações

²⁹ Alguns daimistas criticam os trabalhos de linha de umbanda no contexto do Santo Daime, vistos como deturpação e desvio da doutrina.

religiosas que viriam compor uma nova doutrina. Assim surgiu a Barquinha, ou Barquinha de Santa Cruz, com o nome de “Centro Espírita e Culto de Oração Casa de Jesus Fonte de Luz” em Rio Branco (capital do Acre). Sua missão é conduzir o barco até Jesus. O culto era bem diferente do de Raimundo Irineu, recebeu influência da Umbanda e desenvolveu a prática da *possessão* de espíritos, a incorporação de entidades do astral, da terra e do mar. Do astral entidades de luz como São Francisco das Chagas, São Sebastião e São José, da terra e do mar encantados como caboclos, pretos-velhos, sereias, etc. As bases da doutrina constam do Livro Azul, inspirado nas visões de Mestre Daniel. Por conta de forte influência de sua cosmologia ligada ao mar, seus adeptos são tidos como marinheiros do mar sagrado.



FIGURA 3 FREI DANIEL, FUNDADOR DA BARQUINHA
(IMAGEM:CAMARATEMATICAAYAHUASCA.BLOGSPOT.COM)

O calendário da Barquinha é amplo e diverso. Os fiéis realizam duas grandes romarias por ano, que se iniciam semanas antes do dia dedicado à comemoração do santo e terminam justamente na data. Há também os trabalhos de concentração, bailado, batismo de entidade, doutrinação de almas e passes.

A linha da Barquinha desponta, também, como uma “ordem franciscana”, devido à devoção de seu fundador a São Francisco de Assis, que é considerado o padroeiro “da casa”. Esta devoção dará origem a uma estrutura ritual baseada em romarias, sendo a mais importante delas justamente a de São Francisco. O Mestre Daniel estabeleceu ainda mais duas romarias, uma dedicada a São Sebastião e outra a Nossa Senhora. Mas, hoje em dia, os adeptos desta religião realizam muitas outras romarias. O número delas varia de acordo com o grupo, embora as três originalmente estabelecidas pelo Mestre Daniel sejam sempre mantidas. Normalmente, além das datas de São

Sebastião, Nossa Senhora e São Francisco, louvadas, respectivamente, nos meses de janeiro, maio e de setembro à outubro (no caso de São Francisco), são feitas as romarias de São José e de Nossa Senhora da Glória, em março e em agosto (GOULART, 2004, p. 123).

Segundo Mercante (2015), o ritual transita pelo panteão de santos católicos, Orixás da umbanda, espíritos da floresta e encantados. Sofrendo influência europeia - pelo catolicismo popular e kardecismo -, indígena e africana, é a mais rica das religiões ayahuasqueiras em termos de imagens e símbolos (MACRAE, 1992). Goulart (1999), contudo, refere-se à barquinha como um culto de ayahuasca mais próximo à linha dos *caboclos* e atenta para o contexto histórico do Acre no surgimento das religiões ayahuasqueiras. As poesias das canções da Barquinha articulam diversas palavras do período militar revolucionário acreano, e principalmente das crenças do catolicismo popular nordestino e dos ritos afro-brasileiros, que chegaram ao Acre através das grandes migrações que ocorreram pelo *boom* da borracha na Amazônia ocidental.

A Barquinha e o Santo Daime representam um locus que enquadram os processos interculturais que sustentam o campo ritual dessas religiões na modernidade (OLIVEIRA, 2017), apropriando-se de elementos do folclore seringalista, da natureza amazônica, das forças armadas da Revolução Acriana, do xamanismo indígena, e principalmente, do vegetalismo peruano (GOULART, 2004, *apud* MOURA, 2018, p.2).

Daniel tinha fama de rezador e curou muitas pessoas. Como músico, o frei tocava violino, trompete, violão e clarineta, e também confeccionava seus próprios instrumentos. Sobre a rica música da Barquinha - salmos e pontos -, parece não haver ainda nenhum estudo específico, a não ser artigos e pequenas menções. Os ensinamentos, a moral cristã, as curas, o desenvolvimento mediúnico, ocorrem em função da performance musical. Seus salmos apresentam afinidade com os hinos de Irineu (muitas vezes também são chamados de hino): filiação à musicalidade urbana, gêneros e estilos de época; porém singulares, fundando estilo próprio e novo de música religiosa de ayahuasca (FLORES, 2019).

De 1945 até o seu falecimento, em 1958, o Mestre Daniel recebeu cerca de duzentos hinos ou salmos, como estas músicas são mais frequentemente denominadas. De um modo geral, elas são entendidas como o resultado de um processo mediúnico, estimulado pelo consumo do Daime. Frequentemente, os integrantes da Barquinha utilizam, também, a noção de “psicografia” para explicar o ato de “receber hinos”, indicando a presença da crença em seres espirituais que transmitem aos médiuns letras e melodias musicais. Nesse sentido, um hino tem sempre seu “dono”, que é um ente sobrenatural específico (GOULART, 2004, p.120).

Uma das características fortes das canções da Barquinha são seus lindos e melodiosos acompanhamentos, geralmente feitos no violão. Moura (2018) aponta a interculturalidade da Barquinha como fator importante em suas análises simbólicas, sua influência árabe, onde se hibridizam bandolins, cítaras, violões, flautas, sanfonas, atabaques, meia-lua, chocalhos, zabumba, baixos elétricos, entre outros.

A região na qual a Barquinha surgiu foi um polo econômico atraente para diversos povos do mundo, dentre eles os árabes durante a comercialização da borracha. Visível na arquitetura dos casarões de madeira de Rio Branco, além da importante contribuição das técnicas comerciais e arquitetônicas, os árabes (...) auditivamente são percebidos nas afinações dos violões da Barquinha, que durante a experiência ritual, insinuam uma certa “psicodelia” polifônica ao buscarem uma equalização da dinâmica harmônica durante a performance (MOURA, 2018, p.10).

Os violões da Barquinha trazem uma certa “lamentação” na ressonância de seus harmônicos que remetem afinações árabes. Nos trabalhos de culto, também chamados de trabalho de *mesa*, as pessoas sentam ao redor de uma mesa em forma de cruz, o *puxador* conduz o hinário enquanto os demais entoam o coro e os músicos o acompanhamento. No geral o salmo é cantado em duas vozes, o *puxador* canta a estrofe, que então é repetida pelo coro. Os salmos cantados vão chamando as diferentes entidades e almas desencarnadas, que irradiam a sua presença, fluídos e ensinamentos. Nos rituais festivos, conhecidos como *bailado*, são tocados os pontos, enquanto os iniciados giram em torno do salão de forma semelhante ao que acontece nos rituais da umbanda (GOULART, 2004, p. 120). Os salmos possuem uma estrutura mais complexa de letra e melodia, guiando o participante pela imaginação. Os pontos são baseados no ritmo do atabaque. No geral existem dois tipos de trabalho na barquinha, os de concentração, voltados para o desenvolvimento individual dos participantes, e os de caridade, que consistem no auxílio aos irmãos necessitados. Existem diferenças na ritualística dentre as diversas comunidades da Barquinha, que desde sua criação sofreu cisões e desmembramentos.

2.2.3 A União do Vegetal (UDV)

A União do Vegetal (UDV) foi fundada por José Gabriel da Costa, conhecido por Mestre Gabriel, nordestino assim como Mestre Irineu e Mestre Daniel, nascido em Coração de Maria, Bahia em 10 de fevereiro de 1922 ao meio dia. Tanto a data quanto horário constituem importantes elementos da doutrina e revestem uma série de significados e alusões simbólicas.

O dia dez de fevereiro é uma das principais datas do calendário da UDV, onde é contada a *história da hoasca*, principal narrativa da religião. Mestre Gabriel saiu do Nordeste para Amazônia também no *boom* da borracha, e no seringal Guarapari, fronteira com a Bolívia, bebeu o vegetal (como chamam a ayahuasca na linha da UDV, ou *hoasca*) com o ayahuasqueiro Chico Lourenço. O mestre Gabriel foi responsável pela recriação de uma tradição milenar no estado do Acre, sendo seu principal centro de atividades em Porto Velho (Rondônia): o Centro Espírita União do Vegetal, fundado em 1961 “retomando o caminho iniciado em tempos míticos por Rei Salomão” (LABATE e PACHECO, 2009, p. 56). Em matrizes comuns às duas religiões ayahuasqueiras, foi profundamente influenciada por tradições amazônicas, diferentes vertentes do catolicismo popular no Brasil, pelo espiritismo kardecista, religiosidades afro-brasileiras e escolas esotéricas europeias como a Teosofia. Segundo MacRae (1992), a relação original de mestre Gabriel é com a umbanda. A expansão da UDV é marcada pela sua fundação, em Manaus, do primeiro núcleo fora de Porto Velho, disseminando em seguida por todo o país, como também pela América, Europa e Oceania. Religião ayahuasqueira com maior número de adeptos e mais difundida pelo Brasil, conta com aproximadamente dezoito mil membros que se organizam hierarquicamente em quatro categorias: *quadro dos mestres*, responsável pela transmissão dos ensinamentos doutrinários e pela direção dos trabalhos; *corpo do conselho*, responsável pelo aconselhamento da irmandade e auxílio ao *quadro dos mestres*; *corpo instrutivo*, do qual participam sócios que recebem os primeiros ensinamentos esotéricos reservados; e *quadro dos sócios*, discípulos regulares (LABATE e PACHECO, 2009, p. 57).



Figura 4 Mestre Gabriel, fundador da União do Vegetal (UDV). (Imagem: udv.org.br)

Os rituais são chamados de *sessões*, que variam entre as *sessões de escala*, realizadas no primeiro e terceiro sábado de cada mês, as *sessões instrutivas*, destinada aos membros do *corpo instrutivo*, as *sessões extras*, realizadas nas datas do calendário festivo da UDV e em datas especiais e as sessões esporádicas como as de *adventícios*, voltadas para as pessoas que bebem o *vegetal* pela primeira vez, ou para jovens, casais, Conselheiros e Mestres, e as de *preparo do vegetal*. A ayahuasca, nascida entre povos indígenas, reinventada pelos seringueiros, também sacramento principal da religião UDV, junto com a música propicia a comunicação com o espiritual, trabalhando na cura e na produção de visões. Conhecidas como *chamadas*, segundo Labate e Pacheco (2009), assim como os *hinos* e *salmos*, são consideradas o *corpus* religioso da religião ayahuasqueira. São marcadas pela sua execução individual, sem acompanhamento de instrumentos musicais, remetendo à prática dos *icaros* entre os vegetalistas peruanos.

As cerimônias da UDV costumam seguir um padrão rigoroso, e segundo MacRae (1992), o chá não é utilizado com a finalidade terapêutica da *miração*, embora não negue seus benefícios, mas com o propósito de concentração mental e evolução espiritual do ser humano. As sessões de *escala* começam às vinte horas com a distribuição do *vegetal* aos participantes, que sentam em fileiras de cadeiras ao redor de uma mesa. Quem dirige a sessão é um Mestre ou Conselheiro, que a inicia pela leitura dos documentos *O Regimento Interno*, *Os Boletins da Consciência*, *a Convicção do Mestre* e *Os Mistérios do Vegetal*, enquanto a substância começa a fazer efeito. Em seguida, alguns dos sócios comentam pontos doutrinários do que foi lido e o dirigente faz as primeiras *chamadas*. As cinco primeiras são denominados *chamadas de abertura: Sombreira, Estrondou na Barra, Minguarana, Caiano e União*. Neste momento o dirigente pergunta se todos têm burracheira, ou seja, se todos sentem a presença física e espiritual do *vegetal*. Chega o momento em que o salão fica em total silêncio, podendo seguir uma nova *chamada* ou músicas através de um aparelho de som. Há também o momento de abertura do oratório, onde pode-se falar, perguntar ou fazer *chamadas*, e em resposta a alguma pergunta o Mestre dirigente da sessão - e eventualmente outros Mestres e Conselheiros - podem fazer uma *chamada*. A palavra assume uma multidimensionalidade no efeito da burracheira com muitas camadas de significado. Cada parte de uma chamada, um verso ou um grupo de versos, é chamado de *chave*, podendo ser discutidas durante às sessões a fim de compreender a fundo os ensinamentos. Às vinte e três horas e trinta minutos, é feita a chamada *Despedida de Caiano*, para encerrar o ritual e os efeitos da *burracheira*. À meia noite é cantado o *Ponto da*

Meia Noite, e às meia-noite e quinze é encerrado o ritual com a chamada *Minguarana* (LABATE e PACHECO, 2009).

Existe uma hierarquia entre as chamadas. Algumas só podem ser feitas por algum membro de determinado nível hierárquico, e elas são de cunho reservado, não devendo ser executadas fora das sessões. Como o próprio termo remete, são consideradas invocações e fazem parte do conhecimento iniciático da UDV, muitas relacionadas às diversas narrativas que integram a religião, como casos, mitos e parábolas, cantadas em sessões privadas e sendo proibido a sua gravação. As chamadas incluem figuras de universos distintos como a princesa Samaúma, Iemanjá, Salomão (*autor de toda ciência*), Caiano (o primeiro hoasqueiro), etc. Qualquer pessoa pode receber uma *chamada*, que antes era encaminhada para o *Conselho da Recordação*, e atualmente, para o Conselho da Administração Geral. São setenta e sete chamadas trazidas pelo Mestre Gabriel e a direção nacional da UDV é rígida no controle de possíveis novas chamadas que venham integrar o seu patrimônio musical (LABATE E PACHECO, 2009).

O canto individual de grande liberdade rítmica e sem acompanhamento se distingue dos *hinos* de Santo Daime e se aproxima dos *icaros* vegetalistas. Outra matriz da qual a UDV bebe, assim como acontece nas outras religiões ayahuasqueiras é o catolicismo popular, tendo muita afinidade de conteúdo com vários de seus cancioneiros, especialmente os *beneditos* (executados em procissões católicas). Alguns elementos formais destes presentes nos *hinos* e *chamadas* são: a repetição de versos e estrofes, a repetição das últimas palavras de uma estrofe como primeiras da próxima estrofe, a poesia narrativa, a presença métrica recorrente, (especialmente a quadra ou quadrinha³⁰).

Do ponto de vista melódico, as chamadas apresentam alguns padrões característicos, com destaque para as melodias construídas em torno de uma tríade de um acorde maior, com graus conjuntos e intervalos ascendentes de terça e quarta e presença frequente de sextas. É muito comum que as melodias comecem e terminem em saltos de quarta ascendente do quinto grau para a tônica (LABATE e PACHECO, 2009, p. 64).

Na parte melódica também é comum o uso de vibratos e melismas descendentes como ornamentos vocais. Segundo Labate e Pacheco (2009), alguns *pontos* de umbanda teriam influenciado mais as chamadas da UDV, enquanto as tradições afro-brasileiras do Maranhão (tambor de crioula, bumba-meu-boi, entre outras) teriam influenciado os hinos do Santo Daime. A principal diferença na UDV está na primazia da palavra, no espaço para diálogo por meio de palestras e leituras. Todo sócio da UDV aprende a conduzir a palavra sob o efeito do vegetal

³⁰ Conjunto de quatro versos de sete sílabas poéticas, rimando o segundo com o quarto verso.

em uma sessão, e pode vir ser convidado a narrar uma história mítica da religião, testando a memorização e capacidade narrativa. Outro diferencial está no fato de músicas serem executadas por intermédio de aparelhos de som, que se intercalam entre músicas instrumentais *new age*, andinas ou clássicas. (LABATE e PACHECO, 2009).

2.3 Cenário neo-ayahuasqueiro: a ayahuasca nos centros urbanos

A expansão da ayahuasca ocorre também junto a um movimento global de redefinição contemporânea das religiosidades. Culturas xamânicas ancestrais se unem ao universo *Nova Era* - nova consciência fundamentada no místico e no “holismo”, ideal oriental de unidade dos seres -, ao campo da religiosidade brasileira – como as próprias religiões ayahuasqueiras, umbanda, jurema sagrada, entre outras - e a processos característicos da pós-modernidade. Assim, a ayahuasca passa a ser consumida para fins terapêuticos, artísticos e religiosos, dando origem a novos modelos e arranjos rituais. Chamo de cenário neo-ayahuasqueiro o que Labate (2000) considera como novas modalidades do uso da ayahuasca em contexto urbano, considerando os indígenas como guardiões dos saberes desta medicina e as religiões ayahuasqueiras como tradições pioneiras. Assim como a menção à *rainha da floresta* do título aponta para a importância do Santo Daime e das religiões ayahuasqueiras na expansão da ayahuasca nos centros urbanos e no reconhecimento dessa medicina ancestral.

2.3.1 Campo da religiosidade brasileira

As religiões ayahuasqueiras ficaram circunscritas à região norte do país até a década de 1980, a partir daí o Santo Daime e a UDV iniciaram um processo de expansão significativo. O tempo de Mestre Irineu marca a fundação de sua doutrina, o de Padrinho Sebastião a expansão da religião em território nacional e o de Padrinho Alfredo (segundo filho de Padrinho Sebastião) a sua internacionalização. O Santo Daime é a mais antiga das religiões ayahuasqueiras e a primeira a se internacionalizar, alcançando pelo menos 43 países de todos os continentes habitados enquanto a UDV está presente nos Estados Unidos, Reino Unido, Espanha, Suíça, Itália, Holanda, Peru e Austrália (ASSIS; LABATE; 2017, p. 243). A exportação das religiões ayahuasqueiras ocorre de forma semelhante à da umbanda, e esse processo das religiões brasileiras é amplo, multiforme e policêntrico, derivado também de fluxos culturais, alimentados pela mídia e internet, turismo religioso, missões ou mesmo mitificação e “fetichismo” (ASSIS; LABATE; CAVNAR; 2017, p. 167). A ideia de brasilidade assume

importância na dimensão da linguagem portuguesa, exporta-se a musicalidade das religiões ayahuasqueiras no idioma original, que pode assumir caráter sagrado que não necessariamente tem para os seus falantes nativos. Análogo ao sânscrito dos mantras, a tradução de hinos perderia a “força” do canto, assim como o português seria mais estético, charmoso e mais “iniciático”. Há uma convicção de que a ayahuasca facilita o aprendizado do idioma, assim como da música (ASSIS; LABATE; CAVNAR; 2017; MOLINA, 2014; BUSTOS, 2008).

Junto a uma política identitária comunitária dos povos indígenas, surge o interesse de jovens indígenas na “carreira xamânica”, pois veem na figura do pajé (líder espiritual que conduz a cerimônia de ayahuasca) não só oportunidades de viajar, conhecer outros lugares e fazer cerimônias urbanas, mas também o prestígio de sua cultura que os inspiram a estudar os cantos e os saberes pelas dietas. Assim, a cada dia mais jovens se “formam” pajés levando a cultura indígena ancestral para o circuito urbano, onde começam a fazer alianças com as religiões ayahuasqueiras e com outras tradições e vertentes neo-ayahuasqueiras, agregando também aspectos de fora de sua cultura. Também se fortalece um movimento que é muito comum no Peru, o turismo xamânico, através de festivais e vivências em aldeias. A exportação da musicalidade dos povos Panos também traz a ideia de “brasilidade” do idioma nativo, assim como expressões emprestadas da dimensão da linguagem falada frequentemente evocadas no cenário neo-ayahuasqueiro: *txai* - mais que amigo, mais que irmão, a metade de você que habita em mim, utilizado para a figura masculina -, *haux haux* – que “caiu na boca do povo” e na maioria das vezes é utilizado como uma saudação, mas é uma palavra sagrada utilizada em rituais de cura em que alguma etnia somente os iniciados podem pronunciá-la -, *só alegria!*, muitas vezes também evocada pelos estrangeiros como “only joy”, etc.

O Santo Daime bebeu na fonte de várias tradições. Algumas noções kardecistas se apresentavam de modo disperso no tempo de Mestre Irineu, ganhando mais destaque ritual e doutrinário no CEFLURIS por padrinho Sebastião, assim como a influência de cultos afro-brasileiros no conjunto de trabalhos denominado *gira*. Alex Polari, uma importante liderança do CEFLURIS, fundou a comunidade Céu da Montanha, em Visconde de Mauá (RJ), onde os trabalhos de *gira*³¹ começaram a acontecer de forma mais sistemática. Os trabalhos de linha de umbanda se expandiram devido a aproximação desta comunidade com o terreiro “Tatá Ojú” e com a mãe-de-santo conhecida como Baixinha, iniciando um trânsito entre os dois cultos que culminou na criação do terreiro “Lua Branca” pela mesma em Lumiar (Nova Friburgo, RJ).

³¹ Trabalho ligado ao fenômeno de *incorporação* de entidades em diferentes cultos afro-brasileiros.

Esse trabalho criou uma nova estética e simbologia ritual fundindo elementos da Umbanda com o Santo Daime, o chamado Umbandaime, apresentando variações de acordo com as igrejas que o organizam, e geralmente tendo um hinário específico de gira e a característica presença dos atabaques na estética daimista (ALVES JUNIOR, 2007).

Além das sínteses do Santo Daime, a bebida ancestral também foi incorporada nas práticas de terreiros de umbanda e cultos afro-brasileiros. No centro do Rio de Janeiro, na região do porto conhecida como a “pequena África”, temos o exemplo da UNICA³² (União Umbandista Luz Caridade e Amor) sob o comando da dirigente Sara Pinheiro. Esse terreiro tem em seu fundamento três pilares: Angola, trazendo o culto aos Orixás; Egito³³, a base para os trabalhos de cura; e catimbó, com a falange espiritual dos mestres juremeiros. Catimbó significa o ato de pôr fogo no cachimbo, pode ser compreendido como uma prática religiosa em torno da bebida jurema, inicialmente presente no norte e nordeste do Brasil, e remonta histórias de entidades como mestre Zé Pelintra, que tem sua espiritualidade ligada às práticas catimbozeiras. O terreiro UNICA chegou a abrigar trabalhos esporádicos de sacerdotes da jurema sagrada como os mestres Ton de Onirê e Pai Cosme Ferreira, ambos de Recife, mas o sacramento mais utilizado como ferramenta terapêutica e mediúnica da casa é a ayahuasca. O encontro se deu através da Roda de Cura Xamânica conduzida pelo xamã Chey Okawa, que realizou no terreiro trabalhos de cunho universalista que une tradições orientais com diferentes vertentes xamânicas (como *lakota* da América do Norte e tradições andinas) por aproximadamente um ano. Esse trabalho deixou de herança musical a forte presença dos tambores xamânicos³⁴ (*lakotas*, *pueblo* e *cherokee*) como também conduziu cursos de construção destes. Depois o trabalho com a medicina passou a ser conduzido por Bruno Valentim³⁵ e Lucia Veiga, dirigentes do Centro de Expansão da Consciência Brahmata Diva (Itatiaia, RJ), de cunho universalista e voltado para os estudos da consciência, e hoje a casa assume um formato próprio dos trabalhos de ayahuasca. O trabalho com essa medicina é considerado um importante exercício terapêutico e de desenvolvimento espiritual para os médiuns da UNICA e tem seguido um formato universalista junto ao trabalho de umbanda, e eventualmente a dirigente pode direcionar alguém da

³² Terreiro do qual faço parte desde a sua fundação.

³³ Um dos livros estudados no curso da casa é o “Caibalion” (William Walker Atkinson, 1862-1932), sobre as escolas herméticas do antigo Egito e da antiga Grécia.

³⁴ O tambor *lakota* é o mais agudo, para ser tocado como a batida do coração, para chamar os espíritos e conduzir contações de histórias. O *cherokee* tem um registro médio, indicado para jornadas xamânicas de interiorização. O *pueblo* tem um som grave e forte, usado geralmente para chamar a força da medicina.

³⁵ Cineasta e fundador do Ayahuasca Portal, produtor de conteúdos responsáveis sobre a Ayahuasca. Disponível em: <www.ayahuascaportal.com.br>. Acesso em 15 de março de 2021.

*assistência*³⁶ para esse trabalho de cura. A curimba³⁷ da casa acompanha as sessões, que tem como diferencial em sua música de rezo a percussão pesada, marcada por atabaques, djambês e tambores xamânicos, junto a violões, maracás que ressoam os ritmos do catimbó, flautas e sino tibetano. Também se utiliza um tipo de meditação guiada e frequências por intermédio de caixa de som. Pensando na narrativa de sua origem, a umbanda é uma religião que agrega e dá voz aos excluídos através de entidades como caboclos, pretos velhos, crianças, mulheres, ciganos, etc. É uma religião passada a partir da oralidade, não existe propriamente um livro codificado sobre seus dogmas e fundamentos (em grande maioria são romances), cada casa tem uma orientação espiritual própria e fundamentos específicos, ainda que exista uma tensão entre a umbanda “tradicional” e a que se conecta com esse tipo de trabalho com as medicinas da floresta. “Às vezes as pessoas dizem assim: ‘ah, essa umbanda é esotérica’, ‘ah, essa umbanda é xamânica’, ‘ah, essa umbanda é branca’, ‘essa umbanda é traçada’. A umbanda é umbanda, só que cada um tem a sua forma de caminhar, o seu direcionamento” (PINHEIRO, 2019).³⁸

O campo de religiosidade da Jurema - bebida de origem indígena com o mesmo princípio ativo (DMT) presente na folha que compõe a ayahuasca -, como visto no exemplo do terreiro UNICA, se entrelaça no cenário neo-ayahuasqueiro como também sofre processos parecidos de reformulações de seu uso (GRÜNEWALD, 2018). Surge também a juremahuasca (LABATE, 2000), reunindo a jurema (*Mimosa hostilis benth*) e o *Peganum Harmala* (que contém os alcaloides presentes no cipó da ayahuasca). No Rio de Janeiro essa “alquimia” é utilizada por Philippe Bandeira, ex-dirigente da Barquinha (de Manoel Araújo) e atual dirigente da Arca da Montanha Azul. Essa casa é uma grande referência neo-ayahuasqueira na cidade e tem uma linha de trabalho *ecumênica*, misturando salmos da barquinha, hinos do Santo Daime, chamadas da UDV, mantras, e diversas outras influências do movimento *nova era*.

Existem diferentes trabalhos que adotam uma linha ecumênica, como a casa Haira Haira no alto da boa vista do Rio de Janeiro. Ivana Marques Haira Haira (2020) segue usando ferramentas de diferentes tradições que ela pôde aprender, sem seguir efetivamente à nenhuma. Para ela, a casa Haira Haira é uma filosofia, é cura, é arte terapia, “(...) somos experimentadores e curiosos de uma outra opção de vida (MARQUES, 2020)”. Ela observa que em diferentes tradições da ayahuasca há uma espécie de sequência, como início-meio-fim, as músicas para

³⁶ Como se referem às pessoas que são assistidas nas sessões públicas de gira.

³⁷ Tambores de Àyàn, grupo de músicos rezadores que se originou da curimba da casa (UNICA).

³⁸ PINHEIRO, Sara. Em documentário antropológico *Guerreiros de Aruanda*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6n1-j5IrZRU&t=290s>>. Acesso em 15 de março de 2021.

chamar a proteção, as músicas para chamar a força da medicina, e as músicas para se despedir da força. Na casa Haira Haira se iniciam os trabalhos com a oração de São Miguel e a oração Chave da Harmonia, emprestada do Santo Daime. E atenta também para uma linha cruzada, “(...) os mais firmados na umbanda reclamam que a sequência não foi muito boa (...) ou que não fechou o trabalho direito” (MARQUES, 2020).

O uso da ayahuasca também se encontra em outras tradições afro-brasileiras, como o culto ao Ifá, oráculo que se originou na África Ocidental entre os iorubás conhecido como porta voz de Orunmilá e de outros orixás. Essa tradição religiosa tem como método de evolução a expansão da consciência, obtidas em terras africanas através do enteógeno *iboga*. No “Ilé Ifá Orisà OseOtura”, localizado em Maricá (RJ) sob a condução do babá Júlio César, a busca por similaridade nas plantas sagradas ancestrais os levou ao encontro da ayahuasca. O uso da medicina para as práticas espirituais do Ifá os aproximou também do universo neo-ayahuasqueiro que culminou na criação do Círculo Xamânico Esfera Divina, de caráter universalista. Nessa cerimônia, ao redor de uma fogueira, se canta para as divindades africanas, para os seres da floresta, para o panteão do Santo Daime, entre outras, conduzida pelo grupo Maricáfria, ao som de violões e djambês, recebendo também muitos músicos de fora.

A celebração Nyabinghi, que tem um significado religioso, musical e político, também se articula no universo neo-ayahuasqueiro. O termo pode ser traduzido como “morte para todos os opressores” e remete às ações militares de resistência aos colonizadores, liderado por mulheres influentes na África Oriental a partir de 1850. Contam os rastafaris que Muhumusa - mulher curandeira de Uganda e importante líder das resistências armadas – era possuída pelo espírito de Nyabinghi (lendária mulher africana). A música Nyahbinghi (também conhecida como heartbeat: batidas do coração) está ligada à adoração a Jáh dos rastafaris, e sua dança era forma de invocar o poder de Jah para destruir o opressor. A ordem Nova Flor³⁹, fundada no começo dos anos 2000 em Niterói (RJ), surgiu da necessidade de estudar e aprofundar a celebração rastafari, e em paralelo, o projeto Congregação Raiz de Tafari começava a traduzir letras dos clássicos *Chants Nyabinghi* e a receber hinos e canções do astral. A ayahuasca é utilizada para lembrar a tradição, na fé do Cristianismo Ortodoxo Etíope, com fogueira, orações e cânticos ritmados com o rufar dos tambores. A ordem Nova Flor vem recebendo hinos de diversos compositores do universo Nyabinghi e do Reggae: Hélio Bentes (Ponto do Equilíbrio), André Sampaio (Adré Sampaio e os Afromandigos), Lucas Kastrup (Ponto do Equilíbrio,

³⁹ Ordem Nova Flor. 2016. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/327981543/Ordem-Nova-Flor-docx>>. Acesso em 16 de março de 2021.

doutor em ciências sociais que desenvolve pesquisas sobre a música do Santo Daime) (REHEN, 2007), P.V. (Congregação), Fábio Simões (Kalimbaria), Mauricio Bongo (Yute Lion), Fred Locks (Yute Lion), Luiz Felipe Paraquetti (IPÊ), Flávio Moura (Povo do Sião), Jorge Makandal (Elder Makandal), Daniel Profeta, Roni, Ridan (Filhos da Luz), entre outros. Centenas de canções na língua portuguesa, sendo elas jamaicanas ou originais, difundindo a cultura rastafari em prol da desmistificação dos preconceitos sobre o movimento.

É recorrente na literatura que a relação Ocidente e Oriente é um tema central no universo Nova Era. São utilizadas diversas práticas e elementos orientais no cenário neo-ayahuasqueiro, como a ioga, respirações, meditações, mandalas, assim como a troca com as tradições religiosas. Um exemplo bem particular no cenário carioca são os trabalhos do Hari Govinda, sacerdote hinduísta e facilitador dos oráculos védicos Mahalila e tarô dos Devas, junto a sua companheira Hari Mohini, terapeuta holística e facilitadora de imersões e vivências para integrar corpo, mente e espírito. Atualmente residem em Penedo (RJ), onde desenvolvem o Ashram Jardins de Kailash, que tem como filosofia a expansão da consciência através do vegetarianismo, de vivências e práticas espirituais. Levam para diversas casas ayahuasqueiras trabalhos como Shiva-Shakti, buscando a harmonia do sagrado feminino e masculino dentro de cada um, e Agnihotra, cerimônia de purificação no fogo sagrado. As cerimônias costumam ser em círculo, ao redor do fogo, todos sentados em posição de meditação, e assumindo uma estética e simbologia bem particulares. Comungam a medicina ayahuasca ao som de mantras e instrumentos musicais tradicionais, e geralmente ao final dos trabalhos é costume ter abertura para se cantar para outras linhas. Recebem também músicos do movimento trans-religioso dos Bauls, nascido aproximadamente há 500 anos na Índia, com traduções de canções e mantras de tradições orientais. Esse movimento se expandiu não só na cultura Baul, chegando no Brasil por volta dos anos dois mil, tendo como princípio a devoção natural do ser humano, o amor espontâneo por Deus além de regras e regulações, a essência do ser humano através da arte sacra unindo todas as castas.

Os neo-ayahuasqueiros estão, portanto, fortemente ligados à religiosidade. A ressignificação e reinvenção são uma constante, “(...) cada geração combina novos elementos e interpretações em uma fórmula original, mas que se mantém dentro das fronteiras de uma determinada tradição” (ASSIS; LABATE; CAVNAR; 2017, p. 175). São sínteses formadas por justaposições distintas, entrecruzamentos e intersecções múltiplas (LABATE, 2000). Essas são algumas das referências religiosas que ocorrem nesse âmbito, sendo a maioria dos exemplos acima do circuito carioca, onde vivo essa etnografia multi-situada (MARCUS, 1995).

2.3.2 A Nova Era e o Neo-xamanismo

A desterritorialização da ayahuasca e as formulações de novos ayahuasqueiros em um novo contexto associam-se ao movimento Nova Era. Segundo Amaral (1998), o *New Age* gira em torno do conceito de sincretismo em movimento e implica na descanonização entre lugar e essência. Os conceitos de Nova Era variam entre si, Labate (2000, p. 41) aponta homogeneidades em alguns pontos.

[...] este universo difuso está estritamente vinculado à própria modernidade. Também há o reconhecimento de que o mesmo é composto por redes de relações, circulação de conhecimentos e práticas distintas.

O movimento *new age* é como um experimentalismo cultural religioso, caracterizado pelo sincretismo de práticas e estilos alternativos que não estão ligados à cultura ocidental, norteado pelas gerações Huxley, Leary, Castañeda - aclamado entre os esotéricos como “guru da nova era”- e Harner.

Podemos colocar na mesma Nova Era, desde consultas a artes divinatórias, em consultórios, praças públicas ou shopping centres, até a existência de religiões bem estruturadas e institucionalizadas [...] passando por terapias do corpo e da mente, vivências xamânicas, técnicas de meditação, livros de auto-ajuda, alimentação naturalista, cristais, pirâmides, agências de viagens especializadas em roteiros a “lugares sagrados”, como Machu-Picchu, Índia, Nepal, São Tiago de la Compostela e São Tomé das Letras, adorações à Lua, bruxarias etc, etc (GUERRIERO, 2003, p. 130).

Guerriero (2003) se refere à Nova Era e ao Esoterismo como nebulosas, um duplo aspecto entre a diversidade e a unicidade que as tornam complexas em sua conceituação. Ao se tratar heterogeneidade da Nova Era, alguns afirmam, pelo olhar da história cultural, ser mais um movimento cultural que religioso, outros a relacionam com a Era de Aquário, interpretação astrológica de tradições antigas que prevê grandes mudanças na humanidade, também a definem como um sintoma de um *revival* religioso ou uma antítese religiosa como mera expressão do processo de secularização. A dupla postura do significado desta, apresenta uma dessacralização e simultaneamente uma mitificação do profano. Na premissa da pós-modernidade, se cria um produto original que reorganiza elementos de diferentes tradições em função de uma lógica profana. Mas o que esse novo *ethos* tem em comum em suas diferentes abordagens é a relação com as mudanças sofridas pela sociedade ocidental e o elemento espiritualidade. O autor conclui que para uma análise mais profunda desse movimento, deve-se partir do campo religioso mais amplo, e que se trata de apenas mais uma possibilidade de vivência desse mundo encantado. Características próprias do campo religioso brasileiro estão ligadas à um jogo de dominação religiosa e a uma privatização do sagrado - como na dupla

pertença de adeptos: “[...] diz-se católico, mas pode-se praticar diversas outras religiões” -, contribuindo também para o fácil e intenso trânsito religioso (GUERRIERO, 2003, p. 133). Na modernidade, ser tradicional é algo “chique”, por um lado se busca a valorização da tradição, dos “formais”, “tradicionais” ou “étnicos”, por outro, se produz a individualização e subjetivação da religião e cultura, “destradicionalizando” (ASSIS; LABATE; CAVNAR; 2017, p. 175).

Vê-se no cenário neo-ayahuasqueiro e da nova era uma divisão entre ego x *self* (verdadeiro eu), mente x coração, material x emocional, apego x desapego, julgamento x compreensão, vontade x sinceridade, limitação x criação, repetição x transformação, dualidade x unidade (LABATE, 2000).

Já o neo-xamanismo, também chamado de xamanismo urbano, é caracterizado pelas práticas nativas fora de sua “ecologia”, e também pela absorção das práticas xamânicas pelos “não nativos”, fruto da contracultura americana que vem se consolidando como um tipo de vertente ayahuasqueira (MAGNANI, 1990). Trazendo o conceito de “xamã”, espécie de sacerdote espiritual e curandeiro iniciado por tradições nativas, assim como cosmologias de outros “xamanismos” que não necessariamente têm pautado em sua origem o uso da ayahuasca. A entrada do xamanismo norte americano populariza no meio neo-ayahuasqueiro termos como *Caminho Vermelho* - para se referir ao caminho do coração -, *Grande Espírito* - evocando a força criadora -, seus tambores *lakota*, *cherokee* e *pueblo*, etc. Os ideais da *nova era* e do *neo-xamanismo* trazem a imagem de constante transformação das culturas e do cenário neo-ayahuasqueiro, imersos no campo de religiosidade do Brasil e sob influência de processos da pós-modernidade, nas culturas desterritorializadas e na circulação de agentes em escalas cada vez maiores (LABATE, 2000).

2.3.3 Uma interculturalidade crítica à reinvenção da ayahuasca

A ressignificação da ayahuasca nessas novas modalidades coloca em questão críticas importantes sobre uma colonização desses saberes ancestrais. Esse cenário híbrido é problematizado de forma interessante no âmbito da biologia:

As várias religiões utilizando em seus rituais essa bebida estão em fase de apropriação, ressignificação e colonização da cultura fitoterápica dos povos amazônicos indígenas, ou, pelo contrário, o espírito-planta Ayahuasca está em fase de expansão e universalização, conquistando o mundo “branco” (como frequentemente dizem os indígenas para falar dos “não índios”) através da astúcia da hibridização? (GAUTHIER, 2010, p. 197).

Em uma relação entre reino vegetal e animal, Gauthier (2010, p. 200) comenta que “[...] plantas escolheriam, como caminho da colonização do planeta, convencer o ser humano de difundir-las pelas suas virtudes psicotrópicas”, retratando a legitimidade deste questionamento pelas mais simples *modificações fitoquímicas*⁴⁰ no fato de uma orquídea saber atrair uma abelha. Nessa perspectiva se traz a concepção de autonomia das “plantas professoras” e de disposição dos enteógenos – propiciando uma comunicação com o mundo espiritual - pelas diversas culturas ancestrais do planeta. No pensamento ameríndio, as plantas dividem a mesma natureza com todos os seres e são, de fato, dotadas de agência, cultura e intencionalidade. Para muitos povos originários, a ayahuasca foi um presente dado direto para o homem, ou este foi ao seu encontro através das serpentes. O pensamento ocidental - geralmente caracterizado pelos seres humanos e a racionalidade no topo de uma escala em que a natureza e as plantas são “objetos inanimados” - não comporta a dimensão do que essas plantas significam para o universo ameríndio. Vale ressaltar nessa problematização que em alguns povos indígenas entre os quais é recorrente o uso da ayahuasca, a revitalização cultural e a retomada das práticas ditas xamânicas foram fortemente incentivadas e intensificadas pelo contato com o Santo Daime, suas vertentes e com outros cultos neo-ayahuasqueiros (OLIVEIRA, 2012).

Hushahu – que junto à sua irmã Putanny foram as primeiras mulheres pajés do povo Yawanawa - durante uma cerimônia no mini Festival Mariri⁴¹ em janeiro de 2020 na aldeia Mutum, contava aos *nawas* (não indígenas) como a sua geração não sabia o que era ayahuasca, como os cantos e *kenes* (geometria sagrada do grafismo indígena) foram se perdendo e como mal se falava o idioma nativo. Os Yawanawas, tinham boas relações com os patrões nos seringais e não sofreram a escravidão como muitos povos do Acre, mas sofreram com os missionários evangélicos (OLIVEIRA, 2012). Já no caso dos Huni Kuin, o tempo de trabalho no seringal era conhecido como *Tempo de Cativo*, que além da expropriação sofrida, deixou de herança o grave problema de abuso da bebida alcoólica (MENESES, 2020). Esses povos passaram por um forte processo de revitalização entre os anos noventa e dois mil, quando se inserem no circuito urbano e, fortalecendo intercâmbios com religiões ayahuasqueiras e neo-ayahuasqueiros urbanos, também começam a integrar o debate público (LABATE & COUTINHO, 2014). O intercâmbio com os *nawas* também originou novos arranjos para as

⁴⁰ Como os *Exoferômonas*: mensageiros químicos que agem além das barreiras entre espécies. (GAUTHIER, p. 200, 2010)

⁴¹ Mini Festival *Mariri* de 05 a 15 de janeiro de 2020 na Aldeia Mutum Yawanawá, Rio Gregório, Tarauacá - Acre. A celebração do Mariri se dá através da dança, do canto, das pinturas, da expressão artística, cultural e espiritual do povo Yawanawá; é a ligação do povo Yawanawá com o criador e seus antepassados (DE SOUSA LIMA, 2015).

cerimônias indígenas, introduzindo, por exemplo, o uso do violão, da flauta e do *djembê* (tambor africano). A verdade é que os indígenas são, muitas vezes, mais multi musicais do que os etnomusicólogos que os pesquisam, existem etnias que dominam a música de mais de oito povos diferentes.

Já os Guaranis, passaram a consumir a ayahuasca, elemento de fora da sua cultura, devido às alianças entre a aldeia de Mbiguaçu (litoral sul de Santa Catarina) e o grupo neoxamânico internacional Caminho Vermelho, formado por adeptos do Santo Daime e funcionários da área da saúde (ROSE, 2012). Caso semelhante é o dos Apurinãs, entre os quais a entrada da ayahuasca na aldeia se deu através do Santo Daime e chegaram a estabelecer contato íntimo com as religiões ayahuasqueiras, construindo uma igreja no local para realizar os trabalhos aos moldes do Santo Daime do Céu do Mapiá (LIMA, 2002; apud LABATE & COUTINHO, 2014). No caso dos Kuntanawa, o encontro com a ayahuasca se deu pelos seringueiros, e tem sido usada como ferramenta identitária no processo de seu ressurgimento étnico no Alto Juruá (PANTOJA, 2008). “Vocês dessa geração é como se conhecessem o nixi pae (ayahuasca) pelo novo testamento, e nós indígenas pelo velho testamento” (MASHÃ HUNI KUIN, 2020)⁴².

Na dimensão do conflito entre os povos indígenas, às vezes se disputa qual conhecimento é mais legítimo sobre a ayahuasca. Há divergentes opiniões quanto à forma de transmissão dos saberes, parte defende o aprendizado de cantos mais “sérios” apenas dentro de toda a cosmologia que envolve os processos de dieta na floresta, enquanto outros os ensinam fora de seu contexto. Há também constantes apontamentos quanto à imaturidade de jovens não preparados que vêm conduzindo cerimônias com as medicinas nas cidades. Um lado acredita que a *web* pode banalizar a seriedade dos cantos e dos saberes tradicionais, e outro deseja se apropriar dela como ferramenta de resistência e sobrevivência – principalmente em tempos de pandemia -, adaptando cerimônias sagradas para que sejam transmitidas ao vivo para um determinado grupo.

No Santo Daime, os hinos servem inclusive para demarcar a diferença entre os grupos daimistas e são espelho das transformações operadas na doutrina (ASSIS; 2017). Escolas distintas entre os que aderem aos hinários bilíngues e os que apelam pelo idioma original. Os hinários mais antigos marcados pela santíssima trindade, santos católicos e os recentes com

⁴² MASHÃ HUNI KUIN, Txaná. Comunicação pessoal, cerimônia fechada em União Umbandista Luz Caridade e Amor. Rio de Janeiro: 18 de dezembro de 2020.

menção à Orixás, deuses indianos, simbologias da nova era, etc. A música na expansão daimista não acontece na ausência de conflitos:

[...] circulação global de hinos e pessoas; puxadoras e músicos conhecidos internacionalmente; jovens que sonham em fazer parte de comitivas e viajar pelo mundo; “donos” de hinários empenhados no reconhecimento de seus hinos; inovações musicais e a criação de identidades sonoras reconhecíveis pela irmandade daimista; disputa por prestígio; questionamentos sobre legitimidade, rivalidade entre igrejas (ASSIS; LABATE; CAVNAR; 2017, p. 186).

A ayahuasca atua como agente transformadora de culturas e uma interculturalidade crítica (WALSH, 2010) começa com o diálogo entre grupos sociais, apoiado no respeito mútuo para que se criem visões híbridas e acolhimento. Também se propõe um olhar crítico aos mestres das religiões pioneiras da ayahuasca, que muitas vezes são colocadas como colonizadoras dos saberes indígenas, desconsiderando histórias de figuras não menores como Mestre Raimundo Irineu Serra. Nordestino, neto de negros que estiveram em situação de trabalho escravo, trabalhador dos seringais e sem-terra, que em sua origem humilde e analfabeta conseguiu estabelecer uma doutrina, canalizar inúmeros hinos e curar muitas pessoas, um homem negro brasileiro que mudou a história da ayahuasca. Mestre Irineu “caboclizou” o cristianismo (RODRIGUES, 2019), cantava sobre *disciplina* e *firmeza* para o povo pobre e humilde dos seringais abandonados que dependia de sua força de trabalho para o básico da sobrevivência. Cultivava uma espiritualidade contra hegemônica, foi alvo de ações policiais e perseguido por praticar “feitiçaria”, que o levou a desenvolver habilidades diplomáticas. “Estabeleceu alianças com políticos importantes, ao mesmo tempo em que resgatava pessoas que viviam em condições análogas à escravidão nos seringais” (ASSIS, 2020). Assis (2020) aponta Mestre Irineu como uma figura fascinante da história da ayahuasca em sua conduta de vida descolonial e contra hegemônica, sua trajetória não conta apenas sobre psicodélicos, mas sobre diversidade, meio ambiente, cultura, superação de preconceitos e estigmas sociais.

O Santo Daimé disseminou a ayahuasca e o vislumbre de uma nova opção de vida. Os escritos de Alex Polari de Alverga foram peças importantes para a difusão e reconhecimento da doutrina de Mestre Irineu. Ex-guerrilheiro da Vanguarda Popular Revolucionária, foi perseguido, torturado e preso por nove anos, evidenciava os horrores vividos na carceragem em suas poesias contrabandeadas para o lado de fora. Denunciou a morte de Stuart Angel Jones, filho da estilista Zuzu Angel, no cárcere do Centro de Informações de Segurança da Aeronáutica (CISA). Seu primeiro período de escrita tem importância na representação de uma esquerda política brasileira no período de redemocratização do país, registrando e evidenciando lados

ofuscados da história. Toda entrega e sacrifício que dedicou a militância o fez aprender a falar em nome da doutrina e a ser um rosto público de uma religião mal compreendida.

O caráter testemunhal das obras de Alex Polari, hoje um dos padrinhos da maior comunidade do Santo Daime no mundo (CEFLURIS) e autor do hinário Nova Anunciação (composto por mais de 150 hinos, considerado uma verdadeira fonte doutrinária da religião), traz reelaborações à luz de sua história pessoal e da história de seu país abordando o percurso de uma minoria religiosa. Em sua primeira visita ao núcleo daimista Colônia Cinco Mil, partilha indagações no sentido político, social e espiritual de sua experiência. Retornando à região amazônica junto à uma comissão formada por um antropólogo, um psicólogo e uma historiadora, consolidaram o “Livro das Mirações”:

[...] esse livro é, sem dúvida, o mais difícil de todos quantos já escrevi. Nos anteriores, cada um representou um determinado tipo de rompimento com situações, hábitos, crenças. O primeiro, contra uma postura, permanecendo dentro de uma linha; o segundo, contra uma linha, permanecendo numa ideologia; o terceiro, contra uma ideologia, permanecendo dentro de uma determinada concepção da vida e do homem. Agora, essa Viagem ao Santo Daime significa romper com essa concepção da vida e do homem e participar de outra dimensão, que está aí dentro de nós mesmos para ser descoberta (ALVERGA, 1984, p. 18).

O padrinho Alex Polari superou a velha cilada do preconceito – como o rótulo “alucinógeno” comumente direcionado à ayahuasca - testemunhando o caráter divino da experiência. Então se afeiçoou como apóstolo de Padrinho Sebastião, compondo obras como “O Guia da Floresta” e “O Evangelho segundo Sebastião Mota”, vislumbrando sua fé, utopia, e apontando para o caminho de um ato político mais radical possível: a reforma íntima. “Numa, Ho Chi Min desafiara, através da violência, a opressão colonialista. Noutra, algum anônimo santo iletrado expressara a sua fé ilimitada de travar a mais dura batalha, a da mansidão, o caminho mais curto para a eternidade” (ALVERGA, 1984, p. 36). Seu protagonismo define uma importância política nas lutas pelo direito das populações subalternas, pelas causas socioambientais, pela legalização e patrimonialização da ayahuasca, vislumbrando um novo paradigma para a Amazônia e já indicando um ecletismo visionário para um diálogo inter-religioso. “Em termos sociais, nossa pretensão é a de sermos um povo trabalhador e ordeiro, bons cidadãos deste país em que vivemos e que tem a graça de possuir em seu território esta vasta região amazônica” (ALVERGA, 2001, p. 63, *apud* DA COSTA, p. 176, 2012).

Acredita-se na transformação promovida pela ayahuasca como um ato político que induz à participação da construção de um mundo mais humano. Mudar o mundo de dentro para fora, na utopia de que um dia grandes líderes do planeta possam usufruir de tal transformação.

A popularização da ayahuasca ao mesmo tempo que traz uma valorização dos saberes tradicionais ligados à bebida, também fortalece um processo de mercantilização. Aos que buscam desvelar as dimensões esotéricas de ensinamentos sagrados, que rogam pelas bênçãos dos povos ancestrais, suas deidades e seres divinos pelas searas das diversas plantas sagradas do mundo, devem sempre estar atrelados à defesa dos guardiões desses saberes, dos mestiços pioneiros que atuaram como mensageiros da floresta para a cidade - e que tanto foram agentes transformadores importantes na história da ayahuasca – e de tantos outros que encontram nesta medicina um empoderamento de suas raízes; agentes como a natureza, lar e solo sagrado de muitas pessoas, que tanto nos serve suas plantas sagradas, e o zelo pelo uso sacro e responsável destas. Arnaldo Herrera (2020) define música de rezo como música com um “toque de consciência”, que traz inspiração, abertura do coração, que nos permite refletir e nos reconectar com a vida.

[...] a música de rezo e o desenvolvimento humano estão conectados, assim como as medicinas e a espiritualidade, que nos permite reconhecer partes que quando integramos todas as células, temos compreensões melhores da nossa vida, da nossa essência, do que precisamos para evoluir, para aprender amar incondicionalmente, para respeitar outras pessoas, para respeitar a natureza, para nos conectar com a vida de uma forma mais simples, amorosa, compreensiva [...] (HERRERA, 2020).

Arnaldo com seu duo Bóveda Celeste viaja tocando em cerimônias, tendo contato com diferentes culturas como na Europa, Índia, América Central e do Sul, sentindo e compreendendo a vida de diferentes modos de vida. Suas viagens são focadas no desenvolvimento humano, Andressa trabalha com mulheres na área da saúde integral, com ginecologia natural, educação perinatal e parteria, e Arnaldo trabalha com diferentes terapias para auxiliar processos de desintoxicação e dependência química. Viajam compartilhando cursos, atendimentos e suas músicas em cerimônias com as medicinas.

A interculturalidade crítica (WALSH, 2010) ainda não existe, ela parte desse esforço de buscar reciprocidade nas relações e do reconhecimento da diversidade, para que então se transforme as estruturas sociais. Pensar música de rezo envolve pensar em diferentes expressões, saberes e musicalidades excluídas e silenciadas historicamente. Importante pensar a contemporaneidade como porta para esses conhecimentos, e muitos desses agentes estão aí, em um processo forte de protagonismo, produzindo muitas vezes outras musicalidades para além de seus cantos ancestrais.

2.3.4 A música de rezo e a nova consciência religiosa

É muito comum o uso genérico do termo “rezo” pelos novos ayahuasqueiros para se referir a qualquer música que esteja vinculada à medicina ayahuasca, mas de fato nasce uma sonoridade híbrida do panorama urbano neo-ayahuasqueiro. Construindo um referencial teórico que procura abranger os usos rituais da ayahuasca por um olhar etnomusicológico, não se encontra menção à música de rezo e nota-se que é escassa a literatura que contempla a música no cenário neo-ayahuasqueiro resultante da expansão da ayahuasca nos centros urbanos. Labate (2000) é a pioneira no estudo da ayahuasca no cenário urbano. Ela discute sobre este circuito e suas transformações, tratando também da cosmologia e da música no centro terapêutico “Caminho do Coração” (SP), grupo cuja dimensão simbólica está intimamente ligada ao referencial daimista de linha oriental. Criado por Janderson Fernandes, que veio a ficar conhecido como Prem Baba, auxiliado por sua esposa Mara e o músico Chandra Lacombe, conhecido por sua habilidade característica no instrumento *kalimba*. Weik (2019) em “Música no Neoxamanismo de Ayahuasca” discorre sobre o papel da música nas cerimônias “A Sétima Lua”⁴³ e “O Vôo da Águia”⁴⁴. A primeira dessas cerimônias propõe o encontro da medicina chinesa com as medicinas da floresta, compreendendo acunpuntura, moxaterapia (aplicação de calor através de bastões elaborados com ervas medicinais), musicoterapia e os rituais de ayahuasca, rapé e tabaco; e a segunda, junto a elementos do xamanismo norte americano, ocorre na primavera com o intuito de trabalhar a união do sagrado feminino com o sagrado masculino, como também a fertilização no campo das ideias, do trabalho e das relações, etc.

Buscando por movimentos parecidos com o de Música de Rezo, encontra-se na literatura andina o movimento Música Medicina, iniciado por Alonso del Rio no Peru. Estudioso das plantas sagradas por treze anos com os *shipibo* na Amazônia peruana, atualmente dirige cerimônias com ayahuasca, onde mescla também a cosmovisão andina do império Inca (*Tawantinsuyo* em *quéchua*) e a dos *Lakotas* (indígenas norte-americanos). Também escritor⁴⁵, compositor⁴⁶ e multi-instrumentista, fundou o Festival de Música Medicina⁴⁷ (com sua primeira edição em 2014), reunindo músicos do cenário ayahuasqueiro de diversos lugares do mundo.

⁴³ Conduzida pelo xamã e terapeuta holístico Rosemberg Silva.

⁴⁴ Conduzida pelos xamãs Léo Artese e sua afilhada – também psicóloga – Fany Carolina. Léo Artese é fundador do Centro de Estudos de Xamanismo O Vôo da Águia que pratica um xamanismo universal e tem iniciações nos Estados Unidos, Peru e Brasil. Disponível em: <www.xamanismo.com.br>. Acesso em 17 out. 2020.

⁴⁵ Autor de *Tawantinsuyo 5.0: Cosmovisión Andina* (2013) e *Los Cuatro Altares* (2016).

⁴⁶ Tem mais de dez álbuns de *música medicina* em sua discografia, lançado recentemente em 2020 o cd *Aire*.

⁴⁷ Este festival é o principal apoio da escola *Wiñaypaq* de educação gratuita para crianças da comunidade de Huandar em Cusco.

Também a tradução do termo para o inglês, *medicine music*, difundido em uma escala global, abrangendo músicos norte-americanos, israelenses, europeus, entre outros.

Essa nova consciência religiosa, atrelada a um ideal de unidade dos seres e à potencialização da pluralidade, reflete estética e simbolicamente na música do cenário neo-ayahuasqueiro. São canções cheias de devoção e sentimentos elevados, trazendo ensinamentos e conectando à diferentes esferas divinas. “Rezo é cantar uma crença, você canta com mais verdade, mais sinceridade e desperta outros sentidos (CAZIM, 2020)”⁴⁸.

Esse repertório é caracterizado por sua pluralidade, como na instrumentação: Tambores (*lakotas* de tradições indígenas norte-americanas, atabaques da umbanda, *derbakes* egípcios e *djambês* africanos), maracás (chocalho indígena⁴⁹), violões, charango⁵⁰ (instrumento de cordas natural da Bolívia e Peru), flautas nativas ameríndias⁵¹, tigela tibetana⁵² (instrumento milenar utilizado para fins terapêuticos nas filosofias orientais), karatalas⁵³ (sino de mão), harmônio indiano⁵⁴ (harmonium), kailani⁵⁵ (instrumento meditativo criado na Áustria), kalimba⁵⁶ (popular de alguns povos africanos, entre eles o povo Shona do Zimbábue), ngoni (similar ao alaúde oriundo da África ocidental), didjeridu⁵⁷ (instrumento de sopro dos aborígenes australianos), tambura⁵⁸ (de origem indiana), instrumentos que remetem a sons da natureza como o tambor oceânico e pau de chuva, entre outros.

⁴⁸ CAZIM, Beny. Comunicação Pessoal, Casa Haira Haira. Rio de Janeiro: 29 de junho de 2020.

⁴⁹ Feito de cabaça e sementes secas.

⁵⁰ Da família do *Alaúde*, tradicionalmente feito com a carapaça das costas de um tatu. Esse instrumento de cordas também é de uso comum entre os povos *pano*.

⁵¹ No geral flauta NAF (Flauta Nativa Americana), sua origem se atribui às culturas mais antigas dos indígenas do oeste dos Estados Unidos. Pífanos, adaptação nativa em bambu das flautas transversais originárias da Europa Medieval. Assim como *quenas* e flautas-de-pan tradicionais da cultura andina no Peru.

⁵² Constituído de ligas metálicas em base côncava. Produz efeitos sonoros e vibrações sendo percutido por um bastão de madeira, é comumente utilizado no Budismo Tibetano e também em processos de terapias vibracionais.

⁵³ Címbalo de metal formado por dois pratos. Usado principalmente na tradição Hare Krishna.

⁵⁴ Instrumento de fole manual e teclas, de remota origem europeia. Muito utilizado em cerimônias religiosas e na música indiana em geral.

⁵⁵ *Kailani* vem do havaiano, *Kai* – Mar e *Lani* – Céu. Constituído por tubos de alumínio e formato hexagonal como geometria sagrada. Instrumento meditativo utilizado também em técnicas de *SoundHealing* (estudo da cura através do som). Disponível em: <www.kailani.at>. Acesso em 17 out. 2020.

⁵⁶ Também conhecido como *Mbira*, que é uma família de instrumentos musicais. Consiste em uma placa de madeira com dentes de metal escalonados. Disponível em: <<http://www.afreaka.com.br/mbira-minha-mbira/>>. Acesso em: 12 nov. 2020.

⁵⁷ Instrumento onde o som é provocado pela vibração dos lábios e por outros sons produzidos pelo instrumentista.

⁵⁸ Composto por quatro cordas dedilhadas e braço sem traste.



FIGURA 5 KALIMBA, HARMONIUM E KAILANI. (IMAGEM: VIDEOCLÍPE PELA CURA DO PLANETA - LEAL CARVALHO, INTERPRETAÇÃO REZO BRASIL. DISPONÍVEL EM: [HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=zIBB9AJX9CW](https://www.youtube.com/watch?v=zIBB9AJX9CW)).

A relação simbólica e sinestésica é preponderante na maioria dos contextos do sacramento ayahuasca, e na Música de Rezo se abre um leque de combinações e uma busca constante por sonoridades e experimentações. Os termos análogos como música de rezo, música medicina, música devocional brasileira e *medicine music* se articulam no cenário neo-ayahuasqueiro e nas mídias - como na criação de canais e playlists - e nos levam a interpretá-los como um gênero musical. Até que ponto essa hibridização constrói um gênero autêntico? Segundo Ulhôa (2002), os estudos literários apontam para uma dupla existência do gênero musical: como categoria, no campo da intertextualidade musical, e como construção musical, para além das notas musicais. Portanto, um gênero é reconhecido por alguma comunidade e por algum critério em recorrências características. Na Música de Rezo algumas dessas características estariam ligadas ao próprio uso da ayahuasca e às singularidades que constroem os sujeitos que fazem parte desse circuito.

Para Ivana Marques Haira Haira (2020), a Música de Rezo é uma nomenclatura adotada pelo movimento Canarinho Branco, do qual também faz parte e representa, convidada pelo padrinho de alta qualidade musical Ale de Maria. Esse movimento levantou a bandeira do rezo como um estilo de música, “(...) acaba que a gente fica se encaixando em um lugar pequeno ainda (HAIRA, 2020)”, o termo que representa a casa Haira Haira é *música medicina*. “É uma terminologia mais antiga, mais andina, mais a nossa área. Aí encaixa o mantra, encaixa até o Tim Maia dizendo que você tem que ter um sonho todo azul da cor do mar (HAIRA, 2020)”.

(...) eu costumo trazer músicas que não estão nesse contexto, Toquinho, Caetano, Milton Nascimento, MPB basicamente, mas que trazem uma reflexão (...) tenho feito pesquisa sobre a ancestralidade dos povos afro-brasileiros, sobre o começo do samba, catimbó, a música brasileira tem uma infinidade de caminhos para percorrer (...) (CITRANGULO, 2020)⁵⁹.

A construção musical se dá em níveis de identificação ou proximidade com determinada tradição e musicalidade em que aspectos são ressignificados na tradução do contexto da floresta para o urbano. A influência da musicalidade do Santo Daime, dos povos pano, dos vegetalistas, dos terreiros de umbanda, da nova mpb, do reggae, ou do *new age*.

2.3.5 Outras modalidades: Processos terapêuticos e artísticos

Os novos moldes de consumo da ayahuasca também estão atrelados à uma multiplicidade de escolhas e ao crescente fenômeno de especialização característicos da modernidade (GIDDENS, 2002). A bebida vem sendo utilizada por diferentes modalidades como em consultório, para grupo de estudos, práticas artísticas, tratamentos para dependentes químicos, entre outros.

Podemos considerar cada vez mais que os rituais envolvendo tal medicina estão compreendidos em um processo musicoterapêutico na referência da música como uma própria *medicina* e na aderência de técnicas sonoras terapêuticas utilizadas em consultório. Recursos conhecidos como *sound healing*⁶⁰ (a cura através do som), *terapia sonora*, *terapia vibracional*, *massagem de som*, entre outros, partem de conceitos como frequência, harmônicos, ressonância, geometria sagrada, relação dos instrumentos com os elementos da natureza e estados expandidos da consciência através de fundamentos da física, música, metafísica e psicologia. A compreensão da atuação do som nos corpos - físico, energético, mental, emocional e espiritual - e seu poder de harmonização vibracional para trazer a restauração e equilíbrio destes através do uso de instrumentos como taça tibetana, taças de cristal, flautas, tambores, kalimba, diapasões, didjeridu, tambor oceânico, gongos, tambura, entre outros.

Na medicina ayahuasca é propício o desenvolvimento de capacidades artísticas, muitas pessoas aprendem a “soltar a voz”, se descobrem poetas, desenhistas ou são inspirados a desenvolver algum tipo de arte. Assim, há também uma crescente em seu uso para práticas artísticas, como reuniões entre músicos para desenvolver suas aptidões musicais, assim como para desenho e pintura, conhecido como “arte visionária”, marcada por suas representações

⁵⁹ CITRANGULO, Igor. Comunicação Pessoal, Casa Haira Haira. Rio de Janeiro: 29 de junho de 2020

⁶⁰ Disponível em: <<https://www.pierrestocker.com/>>. Acesso em 18 de março de 2021.

visuais de vórtices, mandalas, espirais, aspectos místicos e religiosos inspirados nos estados não ordinário da consciência (MIKOSZ, 2009).

CAPÍTULO III – Rezo Brasil

3.1 O movimento e o músico rezador

O canal Rezo Brasil foi criado em março de 2020, início do período pandêmico, por iniciativa do músico rezador Shanti Lobo, que também faz parte do movimento pioneiro Canarinho Branco. A ideia era promover um festival online de Música de Rezo para levar boas vibrações aos lares durante esse período de reclusão tão delicado. Hoje é um grande coletivo artístico que tem por finalidade ser uma ferramenta de união e expansão do gênero musical, para que as canções de cura e amor possam chegar a mais pessoas e incentivar o despertar da missão de mensageiro do músico rezador. Uma das premissas do Rezo Brasil é ser um grupo circular de apoio mútuo onde todos têm o mesmo valor, e reúne cerca de 165 músicos rezadores⁶¹ de vários estados do país (e alguns músicos de fora) que interagem pelo aplicativo *telegram*, onde solicitam o seu ingresso pelas páginas do movimento ou por indicações. Ao ingressar no grupo, o músico rezador deve compartilhar dados como a cidade, páginas pessoais, link dos conteúdos musicais e as habilidades que podem colocar à disposição, como auxílio à comunicação, criação de artes, edição de áudio e vídeo, etc. A ideia de um músico rezador não é necessariamente aquela figura que se apresenta como xamã, pajé ou padrinho, mas sim o artista buscador que tem como compromisso disseminar suas canções, porém, padrinhos do Santo Daime, pajés indígenas, *txanas* (cantador huni kuin) e outras lideranças espirituais também dialogam com esse movimento.

O canal vai em direção ao fortalecimento das canções autorais e produções dos artistas envolvidos, sempre compartilhando e divulgando lançamentos e novos projetos. Como na criação de playlists⁶² temáticas e gerais com ao menos dois rezos de cada membro da comunidade.

3.2 As ações e produções

A primeira ação do Rezo Brasil foi o “Festival Rezo Brasil em casa”, no ano de 2020. O festival organizou uma programação com 25 apresentações no período de 25 a 29 de março.

⁶¹ Em “anexos” se encontra uma planilha de participantes dos Rezo Brasil e suas respectivas páginas.

⁶² Rezo Brasil no *SoundCloud*. Disponível em: < <https://soundcloud.com/user-672189890>>. Acesso em 04 de agosto de 2021.

As apresentações eram sempre no intuito de levar um pouco de esperança para o momento conturbado e delicado de isolamento social na pandemia.



Figura 6 Primeiro Festival Rezo Brasil em Casa (Disponível em: <www.instagram.com/rezobrasil>).

As apresentações aconteciam nas respectivas páginas de *instagram* dos artistas, as quais eram divulgadas junto à programação. O festival foi um sucesso entre os rezadores que se estendeu para mais 5 dias de evento, contando com a presença de outros artistas como Clã Colibris, Bruno Azenha, Rafaela Schiavinatto, Henrique Tambelini, Max Mello, Rosa Amarela, Sandro Devens, Aaron Molina, Guilherme Oliveira, Mariana & Javier, Dudy Cardoso, Khali, Nanan, Vanessa Moutinho, Thomas Bentancour, Tribo do Sol, Advan Haschi, Lucas Terra, Luiza Rosa, Gustavito, Chama Crescente, Caravana Estrela do Mar, Marina Txupe, Cacá Bernardo e Povo da Montanha.

No período da páscoa, o canal fortaleceu outro movimento chamado “Festival Vozes Femininas em casa”, também online e gratuito. Essa foi uma iniciativa do @portal.yoni⁶³ junto às rezadoras do Clã Colibri, um presente para as todas as mulheres que acreditam nesse tempo de *amor e revolução*.

⁶³ Portal Yoni. Página de Marina Guadalupe, sobre maternidade, Sexualidade, Ancestralidade Feminina, o *religare* do corpo à alma, da mulher ancestral à mulher contemporânea. Disponível em: <www.instagram.com/portal.yoni>. Acesso em 29 de julho de 2020.



FIGURA 7 FESTIVAL VOZES FEMININAS EM CASA (DISPONÍVEL EM: WWW.INSTAGRAM.COM/PORTAL.YONI).

O movimento aconteceu por um chamado de Pachamama, de reunir a arte como *medicina* para alma, com mulheres rezadoras, cantoras e compositoras. Foram três dias de festival, estreando com Marina Guadalupe, Clã Colibris, Mari Quetzal e Cris de Holanda; no segundo dia com Andrea Cathala, Kalinne Ribeiro, Tereza Raque, Ayla Schafer, Prem Tarika e Clarice Nejar; e encerrando com Luiza Rosa, Suzan Flores e Ana Muniz. Acreditam que a arte é um *servir* que contribui para a cura feminina e planetária. Além das canções autorais, as meninas traziam um tema de partilha e reflexão para tempos de profunda transformação, como a importância da voz feminina, o canto e a poesia da luta diária, a liberdade da livre expressão curativa, sobre deixar falar desde a alma e coração, *que liberta os gritos paridos da humanidade*, entre outros assuntos da esfera feminina.

O canal Rezo Brasil apoiou o movimento feminino do canal @portal.yoni na páscoa, e no mês de maio, em homenagem ao dia das mães, lançou o “Festival Reza Mãe Divina”. Uma tarde inteira de *lives* das artistas Vanessa Moutinho, Flávia Muniz, Bruna (Família Cristal), Passarinho Rezador, Carolinne Caramão, Vozes de Raiz, Rô! Barcellos!, Rebecca Durães (Dois Sóis), Cris de Holanda, Rafaela Schiavinatto, Khali, Maria Rita Castro, Amanda Leal, Joana Freire, Marcela Chassotar, One Soul Band e Ana Muniz, transmitidas pelo *instagram* de cada artista.

Na música de rezo se contempla muito o feminino, em uma cosmovisão mais andina, pela devoção à mãe-terra, *pachamama*, e a consciência de unidade com o todo. A ayahuasca também é comumente chamada *de Rainha da floresta* –designação dada pelo Santo Daime em menção ao feminino nela presente e também relacionado à Virgem Maria – e sob a óptica particular do feminino, podemos crer que ele “consiste em uma vigilante continuidade vital que [...] compromete o seu poder desde a fonte íntima da criação” (ROBLES, 2019). Onde suscita diversos aspectos femininos de diferentes culturas inspirados pelo movimento do Sagrado Feminino, que consiste no resgate da essência feminina como culto e na reconexão com a natureza e seus ciclos. Surge a figura da Deusa Tríplice da tradição Wicca⁶⁴, conhecida como a grande mãe, representando as fases da lua em três faces: a donzela e a lua crescente, representando a pureza e inovação; a mãe e a lua cheia, representando a proteção maternal; a anciã e a lua minguante, representando a sabedoria e conhecimento. No hinário “A Flor de Kali”⁶⁵ de Jagadananda Saraswati Das Baul, a deusa Radha⁶⁶ também é análoga à rainha da floresta, junto a Krishna⁶⁷, que é comparado a Juramidán – o pai, a totalidade no Santo Daime - representando a doçura na forma do casal divino.

Em meio à profusão de cânticos e músicas do universo neoxamânico, nota-se que o protagonismo cada vez menos tímido das mulheres na música tem alcançado visibilidade no cenário neo-ayahuasqueiro, terreno em que tanto se fala da mãe terra e do desastre ambiental, mas que ainda assim não sai ileso à opressão patriarcal. Nesse sentido, essas canções retratam os tempos em que as mulheres eram vistas como deusas, mas também evidenciam seu silenciamento e as violências pelas quais sofreram.

Mulher sagrada - Clarice Nejar

Mulher sagrada, divindade feminina
Sua dança traz beleza, e também traz alegria
Eu vou me banhar nas suas águas cristalinas
Vou me renovar na sua força feminina
Flores, frutas e sementes, natureza divina
Teu amor é que me ampara e dá luz à minha vida
Hey, ya!

O crescente cenário ayahuasqueiro, centralizado em lideranças majoritariamente masculinas, tem cada vez mais evidenciado casos de assédio e abuso sexual, apontando para a

⁶⁴ Religião neopagã influenciada por crenças e práticas pré-cristãs da Europa Ocidental.

⁶⁵ Traduções de canções Vaishnavas, movimento Dos Baul.

⁶⁶ Radha, deusa védica que incorpora a totalidade do amor por Krishna, é conhecida como a personificação de Bhakti. É a contraparte feminina do todo supremo, assemelhando-se a fase de perfeição da natureza mundana feminina.

⁶⁷ É o oitavo avatar de Vishnu, é o aspecto de Deus mais cultuado na Índia.

vulnerabilidade dos estados expandidos da consciência, como também para a abertura terapêutica, para as relações de poder e hierarquia como espaço potencial para tais abusos. Coletivos como o MovAya⁶⁸ - Movimento Nacional de Combate ao Abuso no Meio Ayahuasqueiro e organizações como Chacruna Institute⁶⁹, tem trazido pautas sobre machismo, homofobia, transfobia, racismo e classismo no meio ayahuasqueiro, discutindo as estruturas que fomentam tais práticas, propondo ações educativas e formas de incentivo à denúncia e acolhimento, pela construção de espaços pacíficos e seguros.



FIGURA 8 FESTIVAL REZA MÃE DIVINA. HOMENAGEM AO DIA DAS MÃES (DISPONÍVEL EM: <WWW.INSTAGRAM.COM/REZOBRASIL>).

⁶⁸ MovAya – Movimento Nacional de Combate ao Abuso no Meio Ayahuasqueiro. Disponível em: < https://linktr.ee/Movimento_Aya>. Acesso em 18 de outubro de 2021.

⁶⁹ Chacruna Institute Latinoamérica. Disponível em: < <https://chacruna-la.org/>>. Acesso em 18 de outubro de 2021.

A página em constante movimentação, no final de abril começou a ação “Rezo Brasil ComVida”. Artistas rezadores de lugares distintos se encontraram em *lives* para contar um pouco da sua caminhada e compartilhar seus cantos de *amor e elevação*, em duas *lives* por noite transmitidas pelo próprio canal do Rezo Brasil. Essa ação durou de 21 de abril a 4 de maio, e propiciou um estreitamento entre músicos rezadores de diferentes lugares e musicalidades.



Figura 9 Rezo Brasil ComVida (Disponível em: <www.instagram.com/rezobrasil>).

E exatamente no fim desta ação, no dia 4 de maio, o Rezo Brasil lançou pelo canal do *youtube*⁷⁰ o videoclipe “Pela Cura do Planeta”, canção do padrinho Leal Carvalho de Castro que faz parte do movimento pioneiro de música de rezo “Canarinho Branco”. O vídeo viralizou no período pandêmico e foi transmitido pelo programa “É de Casa” da Rede Globo. Em meio ao processo

⁷⁰ Rezo Brasil. Disponível em: < <https://www.youtube.com/channel/UCL3Kltb0SiPM14H34TM7>>. Acesso em 29 de maio de 2020.

de profunda transformação no mundo, o projeto audiovisual colaborativo foi produzido à distância, com a participação de um grupo de mais de 80 rezadores.

Pela cura do planeta (Leal Carvalho de Castro)

Pela Luz do firmamento
Entre as forças de oração
Chame a luz da consciência
Reina a paz entre as nações

Juntos somos muitos na corrente de oração
Juntos somos tantos praticando a devoção
Juntos somos muitos na corrente de oração
Juntos somos tantos praticando a devoção

Quem nos alimenta é a nossa oração
Quem nos sustenta é a nossa devoção

Pela cura do planeta Deus convoca em oração
Pela cura do planeta Deus convoca em oração.



FIGURA 10 PADRINHO LEAL CARVALHO DE CASTRO. VIDEOCLÍPE PELA CURA DO PLANETA, PRODUÇÃO REZO BRASIL (DISPONÍVEL EM: <[HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=ZIBB9AJX9CW](https://www.youtube.com/watch?v=zIbb9Ajx9CW)>).



FIGURA 11 VIDEOCLÍPE PELA CURA DO PLANETA, PRODUÇÃO REZO BRASIL (DISPONÍVEL EM: <[HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=ZIBB9AJX9CW](https://www.youtube.com/watch?v=zIBB9AJX9CW)>).

Após o lançamento do clipe, o Rezo Brasil mobilizou a série “Um Rezo uma Canção”, onde artistas compartilham um tema de *elevação* e apresentam uma inspiradora canção. Contavam as histórias das composições e canalizações, histórias de vida, como passagens de entes queridos; também sobre mitos, espaço de criação, sinergia, sincronicidade, sagrado feminino; sobre estar no momento presente, sobre culpas e sobre o caminho de aprendiz.



Figura 12 Série Um Rezo Uma Canção (Disponível em: <www.instagram.com/rezobrasil>).

Essa série se repetiu no ano de 2021, assim como também teve o II Festival Rezo Brasil em casa. Estiveram presentes importantes lideranças indígenas como Biraci Jr. Yawanawa, Tuim Nova Era, Ninawa Pai da Mata, Makairy Fulni-ô, Fakhô Fulni-ô, Shawã Tuví e o grupo Kamanawa, assim como o babá Júlio César do Ilé Ifá Orisà OseOtura junto ao grupo MaricÁfrica.



FIGURA 15 II FESTIVAL REZO BRASIL EM CASA, PRIMEIRA E SEGUNDA SEMANAS (DISPONÍVEL EM: <WWW.INSTAGRAM.COM/REZOBRASIL>).

Outras séries que também tiveram uma certa frequência no canal do Rezo Brasil foi a *Segunda Umbanda* às segundas-feiras, *Noite de Mantras* às terças-feiras, *Quarta Xamânica* às quartas-feiras. Na *Segunda Umbanda*, canções autorais sobre Orixás, guardiões e mentores da umbanda acompanhadas ao violão, algumas adaptações de pontos antigos também harmonizados pelo violão e às vezes acompanhados de atabaques. Também dialoga com esse movimento tradições do Ifá e do Catimbó da Jurema Sagrada.

Na noite de mantras, canções de diferentes tradições orientais são *mantradas*, em grande parte acompanhadas apenas do violão, mas também instrumentos como *harmonium* e sino tibetano. As vezes alguns rezadores compartilhavam uma pequena meditação ou exercício de respiração para se conectar com os cantos sagrados. Canções também do movimento trans-religioso dos Bauls, nascido aproximadamente há 500 anos na Índia, pelas traduções de canções e mantras de tradições orientais. Os Bauls são os *sevakas* (praticantes espirituais) que reconhecem a música como prática fundamental de sua devoção. Esse movimento se expandiu não só na cultura Baul, chegando no Brasil por volta dos anos dois mil, tendo como princípio a

devoção natural do ser humano, o amor espontâneo por Deus além de regras e regulações, a essência do ser humano através da arte sacra unindo todas as castas. Segundo Jagadananda Saraswati Das Baul, o aparecimento e Chaitanya, propagador do mantra Hare Krishna, tem a ver com isso, que a alma é transcendental e não existem castas. *A missão é cantar com alegria os nomes de Deus.* Esse movimento agrega aspectos do Vaishnavismo Gaudiya, de tradições Mulçumanas, dos Sufis, Budistas, é um movimento multi cultural com traduções para o português.



Figura 14 Live Rezo Brasil: Segunda Umbanda com Carolinne Caramão e Mimmo Ferreira (Acervo Pessoal).



Figura 15 Live Rezo Brasil: Noite de mantras com Deva Das Baul e Jagadananda Saraswati Das Baul, apresentando o movimento dos Bauls (Acervo Pessoal).

Na quarta xamânica, nota-se uma forte influência da música dos povos *pano*⁷¹ e dos povos amazônicos, não somente na forma em como estes incorporaram o violão em suas tradições, em uma levada muito característica, mas também na forma de colocação da voz, bem anasalada, em seus movimentos por deslizamentos, como *glissandos* e portamentos. Alguns “descompassos” propositais entre os cantores também são utilizados, como em algumas etnias

⁷¹ Tronco linguístico por povos indígenas no Brasil, Peru e Bolívia. Todos os povos cujas denominações são terminadas pelo sufixo *nawa*: *Kaxinawa (Huni Kuin)*, *Yawanawa*, *Shawanawá* (ou *Shawadawã*), *Shanenawa*, *Jaminawá*, entre outros. Também pertencem a este grupo os *Marubo* e *Corubo* (Vale do Javari), *Shipibo (Juruá-Ucaially* peruano) e os *Katukinas* do Acre. Compartilham semelhanças linguísticas como também musicais e espirituais.

em que a mulher canta com um pequeno atraso da voz masculina: *na força, isso deve causar uma sensação similar à tecnologia 8D, as vozes circulam a mente*, vi em um chat durante a live de Advan Haschi com Cantante Dourado. Silabações livres como *ê, ã, na, nê, nia ná, nia nê*, entre outras, também colorem algumas canções destes artistas. Segundo Ibã Sales Huni Kuin (2021)⁷², estas são contemplações livres para a florestas, com exclamação e admiração. A forte simbologia dos *kenes*, grafismo e geometria sagrada indígena que estão nas pinturas, nos artesanatos usados por muitos desses artistas e nas músicas, como o *kene* da jiboia, que é considerada a guardiã da medicina ayahuasca:

(...) a cobra é um destes animais paradigmáticos que troca de pele e é por isso considerada imortal. A eterna renovação e regeneração da pele é uma imagem escatológica usada pelos Kaxinawa para visualizar a vida eterna e a juventude (LAGROU, 2007, p. 246).

Influência de outras etnias como Fulni-Ô, que se articula nesse circuito das medicinas da floresta e da música de Rezo com o seu sacramento da Jurema Sagrada, como também do vegetalismo peruano e colombiano, com seus assobios hipnotizantes. Do xamanismo norte americano e de outros xamanismos ameríndios, os tambores *Pueblo*⁷³, *Lakota*⁷⁴ e *Cherokee*⁷⁵, flautas NAF⁷⁶ e simbologias como *O Caminho Vermelho* (o caminho do coração) e *O Grande Espírito* (a força criadora), arquétipos dos animais de poder, etc. Como certamente se contempla a cosmovisão andina, pela devoção à mãe-terra, *pachamama*, e a consciência de unidade com o todo, um movimento que alerta a falta de cuidado e delicadeza com todos os seres. A figura dos *abuelos*, os ancestrais, plantas, seres que estiveram aqui antes de nós. As figuras da águia e do condor, representando a subida ao espiritual. Instrumentos como uma variedade de flautas e charango (incorporado nas tradições andinas e também usual entre etnias indígenas do Acre).

⁷² *Vivência Cantos em fim: música e existências indígenas*. Ministrantes Ibã Sales (Huni Kuin), Anuiá Amarai (Yawalapiti), Cristine Makuá (Maxakali) e Kaê Guajajara. Curadoria e mediação: Magda Pucci e Paola Gibram. Organização Sesc Osasco, 10 a 19 de agosto de 2021.

⁷³ Tambores grandes com som grave, forte e vibrante, ideal para grandes cerimônias. De origem Novo México.

⁷⁴ Companheiro dos contadores de histórias, tem pele de um lado só. Sua amarração forma a estrela *lakota* que atrai a energia dos guardiões das direções sagradas do xamanismo norte-americano.

⁷⁵ Suas amarras honram as 4 direções do xamanismo norte-americano e suas peles (dos dois lados) simbolizam o abraço entre o Grande Espírito e a Mãe Terra sobre o arco sagrado da vida.

⁷⁶ Flauta Nativa Americana, sua origem se atribui às culturas mais antigas dos indígenas do oeste do EUA.



FIGURA 16 QUARTA XAMÂNICA COM FAKHO FULNI-Ô. REZO BRASIL (DISPONÍVEL EM: <WWW.INSTAGRAM/REZOBRASIL.COM>)

Apresentando um pouco da complexidade e pluralidade desse movimento cultural, que representa distintas musicalidades, mas com muitos aspectos em comum no estilo de vida, nota-se uma porta importante da contemporaneidade para esse circuito que tem nas medicinas da floresta suas principais articuladoras. Sem romantizar a popularização e mercantilização da medicina ayahuasca e de tantas outras, é necessário o diálogo crítico e intercultural, entre as religiões consideradas subalternas e que ainda sofrem de tanto preconceito, entre os povos indígenas que vivem em constante retrocesso civilizacional e tantos outros agentes que buscam nessas medicinas o resgate de sua ancestralidade.



FIGURA 17 APOIO REZO BRASIL, GUARDIÕES HUNI KUIN, LARIZEN ARTESÃ E GUARDIÕES DO ARCO-ÍRIS COM A MARATONA #DIGANÃOAOMARCOTEMPORAL EM DEFESA DOS POVOS INDÍGENAS (DISPONÍVEL EM: <WWW.INSTAGRAM.COM/REZOBRASIL>).



FIGURA 18 SEQUÊNCIA DE LIVES PELO REZO BRASIL EM APOIO A MARATONA #DIGANÃOAOMARCOTEMPORAL (DISPONÍVEL EM: <WWW.INSTAGRAM.COM/REZOBRASIL>).

A página Rezo Brasil chamou a responsabilidade dos irmãos pela vida e proteção dos povos originários, no propósito de *unir* com outras páginas e *agir*. *Vocês estão cientes do que está acontecendo?* Os direitos dos povos indígenas, que deveriam ser inegociáveis, estão em jogo: o Projeto de Lei 490, o Marco Temporal, bem como a PL 2633, PL 191 e PEC 215 colocam em risco centenas de povos e simultaneamente os recursos naturais que nos mantêm vivos.

Em 2021 o movimento finalizou mais uma grande produção a distância - a qual pude contribuir cantando -, o videoclipe da música *Clamor da Terra*⁷⁷ do compositor, cantor e musicoterapeuta Rica Silva. A versão da música conta com baixo, violão de nylon, violão de

⁷⁷ Videoclipe *Clamor da Terra* de Rica Silva. Disponível em:<<https://www.youtube.com/watch?v=6Z4Y3vReZVs>>. Acesso em 18 de outubro de 2021.

ação, violão de 7 cordas, diferentes flautas nativas, flauta transversal, violino, harmonium, kalimba e 17 vozes.



FIGURA 19 VIDEOCLÍPE *CLAMOR DA TERRA*, REZO BRASIL, MÚSICA DE RICA SILVA (DISPONÍVEL EM:<[HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=6Z4Y3vREZVs](https://www.youtube.com/watch?v=6Z4Y3vREZVs)>).

Clamor da Terra – Rica Silva

Avise o Humano, Muçulmano, Ateu
O Cristão e o Judeu e os Filhos do Irineu
Avise as Tribos e as Corporações
Aos chefes das Nações
Muito já se perdeu
Avise, a Terra está cansada de viver separada
Por cercas e opiniões
Avise logo essa Criança, antes dela crescer
Que há sempre uma Esperança

Avise a quem não ouve avisos
Mas diga num sorriso, que somos todos um
Avise a quem vive de guerra
Que o aviso não é meu
O aviso vem da Terra

Rico, Doente, Negro, Índio
Sábio, Pobre, Branco, Pardo
Gay, Doutor, Caboclo, Rasta
A Raça Humana ou não
Jesus Cristo, Krishna, Alá
Maomé, Jeová, Javé
Exu, Irineu, Kardec
Ateu, Ganesha, Shiva
Rama, Brahma, Buda, Deus!

Me limito aqui a apresentar apenas alguns aspectos que alimentam esse movimento da música de Rezo através da página do Rezo Brasil, fortemente ligado ao pioneiro dessa terminologia, o movimento Canarinho Branco, o qual levanta essa bandeira de gênero musical que parece caminhar para uma *nova mpb*. Ao mesmo tempo que a Música de Rezo é utilizada genericamente pelos novos ayahuasqueiros para representar um movimento cultural que abrange diferentes musicalidades do universo da ayahuasca, das medicinas da floresta e do movimento Nova Era. Atentando que ainda existe uma distância do que essa música representa para seus fiéis em um contexto virtual, não cerimonial e ritualístico, me limitando apenas em apontar tal pluralidade e complexidade.

CAPÍTULO IV – Roda de Cura na Casa Verde

4.1 Cosmovisão da Roda de Cura

A Roda de Cura nasceu da idealização de dois gaúchos, Wagner Alberici e Márcia Oliveira, que vieram de escolas parecidas, da necessidade de viabilizar a medicina ayahuasca para pessoas próximas que queriam *consagrar*. Eles se conheceram no Centro de Expansão da Consciência Brahmatta Diva em Itatiaia (Rio de Janeiro), sob direção de Lúcia Veiga e Bruno Valentim, onde começaram a idealizar o trabalho de cura no bairro de Vargem Grande no Rio de Janeiro, que veio a acontecer em diferentes endereços até chegar na Casa Verde, que até então só existia no papel.

Márcia Oliveira (2020)⁷⁸ vem de uma linhagem de mulheres que trabalham com a espiritualidade, ervarias e oráculos. Sua bisavó e avó eram mães de santo de Candomblé, sua mãe atualmente toca o terreiro Reino de Obá em Porto Alegre (RS), e também tataraneta de ciganos de acampamento, de onde herdou a tradição de oráculos como o baralho cigano. Em suas buscas não sentia o chamado de continuar as práticas de terreiro, e em uma depressão profunda se aprofundou nos estudos de diferentes oráculos e terapias para auxiliar a sua cura. Passou por ordens esotéricas como Rosa Cruz⁷⁹ e também sempre se identificou muito com o Hinduísmo. Teve seu primeiro contato com a medicina ayahuasca no Santo Daime, onde se conectou profundamente com os hinos e veio a se *fardar* na casa de Maria Damião no Rio de Janeiro, linha de Mestre Irineu:

(...) percebi que meus guardiões estavam aonde eu estivesse, senti todas as minhas egrégoras espirituais trabalhando comigo no Santo Daime (...) resgatei rezas da linhagem da minha avó rezadeira, a minha ancestralidade cigana (...), mas a minha firmeza espiritual está no mesmo lugar há 47 anos, no terreiro da minha mãe. A ayahuasca foi um marco na minha vida espiritual, percebi que não existem fronteiras culturais (OLIVEIRA, 2020).

⁷⁸ OLIVEIRA, Márcia. Comunicação Pessoal. Casa Verde, Vargem Grande – Rio de Janeiro: 22 de junho de 2020.

⁷⁹ Movimento filosófico que se popularizou na Europa no início do século XVII após a publicação de textos que pretendiam anunciar a existência de uma ordem esotérica, nome atribuído com base no personagem Christian Rosenkreutz. A misteriosa doutrina é construída sobre “verdades esotéricas do passado antigo” ocultas ao homem comum, não se fala extensivamente sobre seus assuntos, mas mencionam a Kabbalah, o Hermetismo e o Cristianismo.

Wagner Alberici (2020)⁸⁰ veio de uma família tradicionalmente católica e aos 13 anos teve contato com o Kardecismo para cuidar de sua mediunidade aflorada, que lhe causava patologias físicas como febre reumática. No centro espírita lhe disseram que ele deveria procurar a umbanda, “no Sul ninguém falava que era de umbanda ou que frequentava algum terreiro, você era marginalizado, era muito preconceito” (ALBERICI, 2020). Mais velho veio a se iniciar na umbanda, onde sentiu a necessidade de buscar um lugar que pudesse cultivar os seus Orixás, uma umbanda traçada com candomblé. Assim permaneceu em suas práticas por 10 anos, mas sempre interessado no lado esotérico das religiões, quando teve o contato com a medicina ayahuasca no Santo Daime:

Me conectei com os hinos, falavam de caboclos, Ogum, de Saint German⁸¹ (...) O Santo Daime não se engessa, o que se engessa é o rito, que se mantém muito fiel para não perder a tradição. Comecei a *mirar* e tive absoluta certeza do *holus*, da universalidade, nunca mais fui a mesma pessoa, aquele Wagner havia morrido junto com vários preconceitos e crenças limitantes (ALBERICI, 2020).

Se fardou no Céu do Planalto Médio em Passo fundo no Rio Grande do Sul de 2006 a 2014. Fez parte do *conselho doutrinário* e *conselho fiscal* na doutrina e foi atuante na abertura de casas no Santo Daime e na Umbanda, como na parte burocrática e administrativa. “O fato de se tornar uma instituição, pra gente ter esse olhar ‘legal’ da sociedade, é pra não correr o risco de parecer que não somos um grupo sério, esses aspectos são importantes para que a gente se insira mais na sociedade também” (ALBERICI, 2020).

A necessidade do autoconhecimento e algumas disputas de poder fizeram com que Wagner se afastasse do Santo Daime, ainda que sempre fiel e confiante a Mestre Irineu e Padrinho Sebastião. Em Florianópolis participou de trabalhos xamânicos voltados para a tradição norte-americana *Lakota*, onde dedicou seus estudos por um tempo. Também se aprofundou no estudo da *ioga*⁸² e da *ayurveda*⁸³: “Sempre fui um bom aluno e bom ouvinte, sinto que trago essa disciplina da rigidez da minha família, é ancestral” (ALBERICI, 2020).

A Roda de Cura foi agregando várias vertentes que fizeram parte da caminhada de Wagner Alberici e Márcia Oliveira, aproveitando de suas experiências e escolas, principalmente

⁸⁰ ALBERICI, Wagner. Comunicação Pessoal. Casa Verde, Vargem Grande – Rio de Janeiro: 22 de junho de 2020.

⁸¹ Saint German é um Mestre Ascensionado nos estudos da Grande Fraternidade Branca, uma hierarquia de seres espirituais que constituiria o “governo interior” do planeta. Ligado à chama violeta do 7º raio e ao movimento de transmutação de energia.

⁸² Originado na Índia, disciplina aplicada ao corpo e mente do homem.

⁸³ Termo em sânscrito que significa “ciência da vida”, o mais antigo sistema de saúde com cerca de 5 mil anos de história pelos territórios da Índia e Paquistão.

a Umbanda e o Santo Daime. O trabalho foi sendo construído naturalmente ao longo do tempo e tem por seu chefe espiritual o caboclo Pena Branca. É uma linha de culto ecumênico, um *xamanismo integral e universal*. Na prática ritual, se aproxima de uma umbanda esotérica. As firmezas da casa - quando se assenta uma força de determinada entidade ou Orixá - como a “porteira”, considerada uma guarnição espiritual, são feitas para o orixá Ogum e Exu Caveira, guardião da umbanda.

Não é uma casa de Daime, apesar de cantarmos hinos dessa bela doutrina, não é uma casa de umbanda, mas de batemos atabaques, evocamos entidades e puxamos pontos. Não seguimos uma tradição indígena, mas reverenciamos seus cantos ancestrais e os seres da floresta, não é um templo hindu, mas mantramos e meditamos (ALBERICI, 2020).

Frequentam umbandistas, kardecistas, simpatizantes espiritualistas, os que seguem filosofias hinduístas, apreciadores do xamanismo, pessoas que buscam de desintoxicar de vícios, etc.



FIGURA 20 ALTAR DO TRABALHO FEITO NA CACHOEIRA NA ENTRADA DO PARQUE ESTADUAL DA PEDRA BRANCA – VARGEM GRANDE, RJ, 12 DE DEZEMBRO DE 2020 (ACERVO PESSOAL).

Na *figura 19*, imagens do caboclo Pena Branca, Martin Pescador, Santa Sara Kali, ciganos, Ogum, preto velho, Santa Luzia e Oxum. Oito quindins oferecidos a esta, baralho

cigano, punhal, sino, maracá de comando do Santo Daime entre outros elementos compunham o altar do *rito* feito em uma cachoeira próxima a Casa Verde. O trabalho surgiu da necessidade de estar na cachoeira e trabalhar as emoções com o elemento água, celebrando a passagem para o dia 13 de dezembro, dia da santa dos olhos, Santa Luzia (em sincretismo com Oxum Opará) e dia dos marinheiros na umbanda.

Os primeiros trabalhos da Roda de Cura eram feitos com playlists, com músicas de rezo, indígenas, hinos do Santo Daime, pontos de umbanda, mantras, e algumas eram entoadas com os tambores. “Quando a gente começou a trazer os músicos, o rito ficou mais sincrônico, a energia cresceu! A música é a linha de como você quer conduzir o trabalho” (OLIVEIRA, 2020). Daniel Paris - grande músico e amigo de Márcia – foi quem tocou a ideia de montar uma banda para a Roda de Cura e fez isso maravilhosamente, construiu diversos hinários com as músicas que desejavam para cada trabalho específico.



FIGURA 21 RITO DA RODA CURA NA CASA FLOWER POWER, CONDUÇÃO MUSICAL BANDA ANCESTRE. VARGEM GRANDE, RIO DE JANEIRO: 2019 (DISPONÍVEL EM: <WWW.INSTAGRAM.COM/RODA_DE_CURA_RIO_DE_JANEIRO>).

A primeira formação da banda contava com Juliana no atabaque, Daniel Paris, Rodrigo Moura e Renan Oliveira, que revezavam voz, violão e outras percussões, também sempre convidavam músicos de fora para participar das cerimônias. A banda se intitulou Ancestre⁸⁴,

⁸⁴ Banda Ancestre. Disponível em: <[www.instagram.com/banda.ancestre](http://WWW.INSTAGRAM.COM/banda.ancestre)>. Acesso em 20 de julho de 2021.

que segue até hoje com outra formação: Daniel Paris, Renan Oliveira, Henrique Tambelini e Nina Krieger. Pude fazer parte da Roda de Cura cantando, tocando e compartilhando minhas canções a convite da banda Ancestre, e atualmente muitos dos meus rezos fazem parte do hinário da casa. Muitos outros músicos passaram pela Roda de Cura, Mauro Nogueira (Casa Luz), Letícia, Yuri Mota, Marvin, Rodrigo Mota, Paulo Japa Alan Mileto, Lelei, Bernardo Vizir, Tieê Ortlieb, Ana Solara (Ciranda de Shiva), Celeste Caitanya (Ciranda de Shiva), Santiago Servin (Ciranda de Shiva), Tiago Fonseca (Ciranda de Shiva), José Felix, Beny Cazim, Luana Zuffo, Sara Cristine, Jonathan Francisco (UNICA), Jorge Luis (UNICA), Shanti Lobo (Canarinho Branco, Rezo Brasil), músicos da Ordem de Ptah, etc.

Entre tantos amigos músicos que circulavam pela Roda de Cura, surgiu a iniciativa de algumas pessoas, junto à Márcia Oliveira, de montar um festival chamado Rezo Rio. Começou com um pequeno coletivo que se reunia virtualmente para conversar sobre, até que o evento foi programado para 3 dias, para receber rezadores como Ale de Maria e outros músicos do movimento Carinho Branco, Dois Sóis, Rosa Amarela, lideranças Fulni-Ô, entre muitos outros artistas do Rio de Janeiro e de outros lugares, como também um espaço para vivências e expositores. O evento foi cancelado por conta da pandemia, prometia ser o primeiro festival de música de Rezo do Rio de Janeiro.



FIGURA 22 REZO RIO, 1º FESTIVAL DE MÚSICA DE REZO DO RIO DE JANEIRO, BAIRRO DE VARGEM GRANDE (DISPONÍVEL EM: <WWW.INSTAGRAM.COM/REZO_RIO>).

O evento contaria com espaço para hospedagem e camping, projetado para ser um grande festival. Rezo Rio continuou virtualmente em sequências de lives pelo *instragram*, conectando os artistas que participariam do evento.

4.2 Coletivo Casa Verde

A Casa Verde surgiu em 2020 no bairro de Vargem Grande, Rio de Janeiro. É um coletivo de terapeutas em que alguns residem lá, onde também acomoda a cerimônia da Roda de Cura, oferece cursos, vivências e atendimentos terapêuticos. Os pilares da casa são corpo, mente, espiritualidade e meio ambiente. O nome casa Verde é uma chamada para o sustentável, buscando conexão a nossa essência, com a natureza e com a espiritualidade. “O objetivo é ajudar as pessoas a ancorarem sua energia na terra, no físico, no emocional, na mente e no espiritual” (OLIVEIRA, 2020). O coletivo oferece cursos de florais, reiki⁸⁵, runas⁸⁶, tarot⁸⁷, baralho cigano, workshops de astrologia, yoga massagem ayurvédica⁸⁸, cone hindu⁸⁹, constelação familiar⁹⁰, terapia de frequência sonora, vivências de sagrado feminino e masculino. Na pequena loja funciona um brechó, venda de óleos essenciais, sabonetes naturais, tinturas de ervas, rapés, tabacos, cachimbos, artesanatos xamânicos, entre outros.

A terapia de frequência sonora é feita por Bernardo “Vizir” Barbosa, músico multi-instrumentista e compositor há mais de uma década que atualmente se dedica aos estudos

⁸⁵ Técnica de imposição de mãos criada no Japão, canalização de energia universal, a energia vital (ki) direcionada e potencializada pela energia universal (rei).

⁸⁶ As runas surgiram como inscrições alfabéticas em torno do ano 150 pelas mãos dos antigos povos do norte da Europa. Na língua germânica, “runa” significa “segredos” ou “mistérios”. Esses povos, como os germânicos e os vikings, as esculpiam em ossos, metais ou madeira e as utilizavam em jogos de adivinhação para escrever poemas e até mesmo como amuletos de proteção. As runas eram o único alfabeto dos povos nórdicos – no entanto, elas nunca evoluíram para algo como uma escrita ideogramática. De acordo com a mitologia nórdica, as runas foram um presente do deus Odin. Ele as teria conquistado enquanto buscava iluminação pendurado na Yggdrasil, a árvore da vida. Após nove dias e nove noites, os céus teriam atendido suas súplicas e se aberto, deixando as runas caírem em suas mãos.

⁸⁷ O curso é um estudo aprofundado nos arquétipos junguianos.

⁸⁸ Técnica desenvolvida por Kusum Modak e aplicada para trazer inúmeros benefícios corporais. A técnica consiste em toques profundos, manobras de alongamento e de articulações. Este trabalho dissolve bloqueios físicos e emocionais, elimina toxinas, promove correções de postura e mudanças nos padrões respiratórios, o que traz consciência para os antigos padrões de condicionamento adquiridos ao longo da vida.

⁸⁹ Cones hindus, cones chineses, velas de Hopi, velas de ouvido, uma variedade de nomes que se refere à mesma técnica de limpeza energética, emocional, mental e física utilizada por vários povos há milhares de anos, reconhecidamente na Índia e na China. Funciona como um bactericida para o ouvido.

⁹⁰ A constelação familiar é um tipo de terapia psicológica que tem como objetivo facilitar a cura de transtornos mentais, especialmente aqueles que podem estar sendo estimulados pela dinâmica e as relações familiares, através da identificação de fatores de estresse e seu tratamento.

transdisciplinares que englobam espiritualidade, psicologia, ciências Naturais, hermetismo⁹¹, Kaballah⁹² e diversas formas e correntes de pensamentos Orientais, sendo o principal deles o Sufi⁹³ de Mestre Inayat Khan. Atualmente estuda Holoterapia⁹⁴ sob a orientação de Philippe Bandeira de Melo, dirigente da Arca da Montanha Azul, terapeuta transpessoal e Jungiano e também é estudioso da música indiana desde 2011. Tem como máxima o ensinamento Sufi que diz: “Nossa atração pela música, nos mostra que há música no âmago do nosso ser. A música está por trás do funcionamento de todo o Universo. A Música não é apenas a maior das criações da vida, a Música é a vida em si”.

Nessa terapia do som se utiliza a *cabasitar*, instrumento idealizado pelo músico e construído junto a seu pai, feito de cabaça e partes de outros instrumentos como sitar indiano e guitarra. O instrumento possui 4 cordas afinadas em frequências específicas nos estudos para o alinhamento dos chacras e é inspirado em instrumentos como o turco *saz*, o Tar do Azerbaijão e instrumentos de meditação sufi. O músico canaliza através da *cabasitar* melodias específicas para cada pessoa que está recebendo a terapia, as vibrações vão trabalhando o equilíbrio energético.

Aprendendo a tocar a *cabasitar*, Bernardo primeiramente falou para sentir o instrumento, “só toca, não tem regras!”. E depois de improvisar livremente, me deu apenas uma dica, usar as duas cordas mais agudas para a melodia, e as outras como harmônicos. Explorando o instrumento e o observando tocar, pude reproduzir melodias parecidas, com uma sonoridade mais “árabe”. As frases geralmente começavam pequenas, cresciam e variações se elaboravam, sempre explorando a repetição, que junto aos harmônicos das cordas mais graves nos transporta para um lugar meditativo.

⁹¹ Estudos ligados à Hermes Trismegisto, uma deidade sincrética que combina aspectos do deus grego Hermes e do Deus grego egípcio Thoth.

⁹² É um método esotérico, disciplina e escola de pensamento no misticismo judaico.

⁹³ Sufismo é conhecido como mística islâmica, a Índia é um lugar onde o Sufismo mais se desenvolveu. Os praticantes, conhecidos por sufis, procuram desenvolver uma relação íntima, direta e contínua com Deus, utilizando-se de práticas espirituais transmitidas pelo profeta Maomé, com destaque para zikr (repetições os nomes de Deus), orações e jejuns.

⁹⁴ Terapia natural em que se trata de forma integral. Sistema em que a planta, o planeta ou o ser humano são vistos, orientados e tratados como um todo.



FIGURA 23 CABASITAR EM CONSTRUÇÃO (ACERVO PESSOAL).

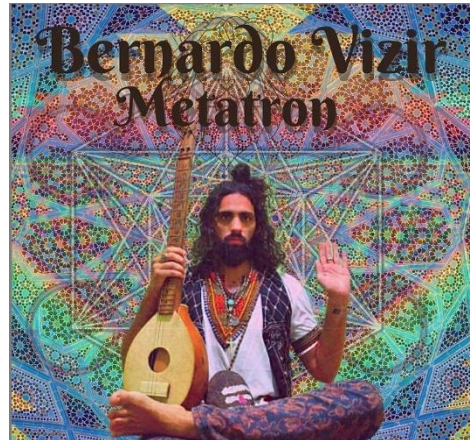


FIGURA 24 CABASITAR NO ÁLBUM METATRON DE BERNARDO VIZIR (DISPONÍVEL EM: <[HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=L](https://www.youtube.com/watch?v=L)>

Durante o período de reclusão em que permaneci na casa Verde, pude participar da gravação do álbum *Metatron* de Bernardo Vizir, gravando vozes e djambê. Todos da casa contribuíram, até mesmo a voz da pequena Kalilah, filha da Márcia. O álbum é autoral e conta com o bônus da tradução de uma canção *sufi*, que canta sobre *ser um bom discípulo e pregar o amor*. Também pude compor com músicos, estudar música e espiritualidade com as medicinas da floresta, fazer ayahuasca e rapé.



FIGURA 25 MULHERES LAVANDO AS FOLHAS DA CHACRONA, FEITIO DA AYAHUASCA NA CASA VERDE, VARGEM GRANDE, RIO DE JANEIRO: 2020 (ACERVO PESSOAL).



FIGURA 26 MÁRCIA OLIVEIRA, FEITIO DE AYAHUASCA, CASA VERDE, RIO DE JANEIRO: 2020 (ACERVO PESSOAL).

Durante o feitio de ayahuasca, todos consagram a medicina para se conectar com o processo. As mulheres ficam responsáveis por lavar as folhas e os homens pela limpeza e trituração do cipó. Durante o processo de lavagem da chacrona, começamos a cantar para a *rainha da floresta*, hinos do Santo Daime, pontos para Ossain (Orixá das ervas no candomblé), para orixás femininas, e aquele coro feminino veio trazendo aos poucos a força da medicina que tínhamos consagrado. Quando a *força* chegou, Márcia começou a falar de sua mãe, avó, de sua linhagem feminina, masculina, e ali iniciamos um trabalho de *sagrado feminino*, lugar de acolhimento para processos mais íntimos ligados ao feminino ferido enquanto lavávamos as folhas que compõem o feminino do chá. O processo de feitio levou uma semana de muitos revezamentos na panela e trabalho, consagrando a medicina sempre acompanhados de música. No final do processo, é feito um rito de encerramento, onde se experimenta a medicina fresca da panela.

4.3 O Rito

A cerimônia começa com explicações de como será o trabalho, regras básicas como não tocar em ninguém e nem invadir o processo das pessoas. É feita a abertura dos quadrantes como no xamanismo, onde saúdam as 4 direções, os animais de poder, búfalo (norte), coiole, lobo (sul), águia (leste) e urso (oeste) e seus respectivos elementos, ar, água, fogo e terra. Segundo Wagner, os animais são os guardiões do mundo, sempre falam “força e proteção para nosso trabalho, aho!” em cada direção, ao final saúdam o avô fogo convidando as pessoas para alimentá-lo com farinha, ervas e grãos. “Alimentar o fogo é como alimentar os nossos corações, a nossa chama interna” (OLIVEIRA, 2020).



FIGURA 27 FOGUEIRA SAGRADA, RODA DE CURA NA CASA VERDE, VARGEM GRANDE - RIO DE JANEIRO: 2020 (ACERVO PESSOAL).

Após a abertura dos quadrantes, se canta um ponto para o guardião da casa, Exu Caveira. Depois é feita a consagração do aposento, uma oração emprestada do Santo Daime, que Wagner considera uma prece universal:

Consagração do Aposento

Dentro do Círculo infinito da divina presença que me envolve inteiramente, afirmo:

Há só uma presença aqui – é a da Harmonia, que faz vibrar todos os corações de felicidade e alegria. Quem quer que aqui entre, sentirá as vibrações da divina Harmonia.

Há só uma presença aqui – é a do Amor. Deus é Amor, que envolve todos os seres num só sentimento de unidade. Este recinto está cheio da presença do Amor. No Amor eu vivo, movo-me e existo. Quem quer que aqui entre sentirá a pura e santa presença do Amor.

Há uma única presença aqui – é a da Proteção Divina.

Tudo o que aqui existe, tudo o que aqui se pensa, tudo o que aqui se fala, tudo o que aqui se faz, é envolvido pela Proteção Divina. Quem quer que aqui entre, ou sobre aqui pense, automática e imediatamente receberá os efeitos da Proteção Divina agindo sobre este lugar.

Há só uma presença aqui – a da Justiça. A Justiça reina neste recinto.

Todos os atos aqui praticados são regidos e inspirados pela Justiça.

Quem quer que aqui entre, sentirá a presença da Justiça.

Há só uma presença aqui – é a presença de Deus.

Deus reside aqui.

Quem quer que aqui entre, sentirá a presença divina de Deus.

Há só uma presença aqui – é a presença de Deus, a Vida. Deus é a Vida essencial de todos os seres, é a saúde do corpo e da mente.

Quem quer que aqui entre, sentirá a presença da Vida e da Saúde.

Há só uma presença aqui – é a presença de Deus, a Prosperidade. Deus é Prosperidade, pois Ele faz tudo crescer e prosperar.

Deus se expressa na prosperidade de tudo o que aqui é empreendido em seu nome.

Quem quer que aqui entre, sentirá a divina presença da Prosperidade e Abundância.

Pelo símbolo Esotérico das Asas Divinas, estou em vibração harmoniosa com as correntes universais da Sabedoria, do Poder e da alegria. A presença da Divina Sabedoria manifesta-se aqui nos atos e expressões de todos aqueles que aqui entrarem.

A presença do Poder Divino manifesta-se aqui. A presença da Alegria Divina é profundamente sentida por todos os que aqui penetrarem.

Na mais perfeita Comunhão entre meu eu inferior e meu Eu Superior, que é Deus em mim,

Consagro este recinto à perfeita expressão de todas as qualidades divinas que há em mim e em todos os seres.

As vibrações de meu Pensamento são forças de Deus em mim que aqui ficam armazenadas e daqui se irradiam para todos os seres, constituindo este lugar um centro de emissão e recepção de tudo quanto é bom, alegre e próspero.

Oração: – Agradeço-Te, ó Deus, porque este recinto está cheio de Tua Presença.

Agradeço-Te, porque vivo e me movo por Ti.

Agradeço-Te, porque vivo em Tua vida verdade, saúde, prosperidade, paz, sabedoria, alegria e amor.

Agradeço-Te, porque todos os que entrarem aqui sentirão Tua presença.

Agradeço-Te porque estou em Harmonia, Amor, Verdade e Justiça com todos os seres.

Após a oração, cantam um ponto de firmeza para o caboclo Pena Branca, Mentor da Roda de Cura. Os pontos de umbanda geralmente são livremente adaptados ao violão e acompanhados por atabaques, djambê, *derbark*.

Ponto Caboclo Pena Branca (domínio público)

Um grito na mata ecoou, foi seu Pena Branca que chegou
Um grito na mata ecoou, foi sem Pena Branca que chegou
Com sua flecha, com seu cocar
Seu Pena Branca vem nos ajudar!

Os cantos são os condutores da cerimônia, “os rezadores são grandes canalizadores de energia, quando alguém está conduzindo o canto, ou o tambor, aquela pessoa está conduzindo o trabalho comigo e com o Wagner” (OLIVEIRA, 2020). O rito não é engessado, sempre se segue o que a egrégora espiritual está mostrando naquele momento de acordo com a necessidade dos irmãos. Serve-se a ayahuasca, momento em que são feitos os cantos para reverenciar a força da medicina. Se canta para a ayahuasca, hinos, *musicas medicinas*, *ícaros* e outras canções que contemplam a bebida, bem como pontos para Ossain, orixá das ervas.

Autor Desconhecido

Ossain é mãe das ervas,
Da folha que faz o chá

Quem bebe fica curado
Na força desse Orixá

As músicas iniciais variam em canções xamânicas e de umbanda. São os cantos que vem chamando a proteção, chamando a força da floresta. Canções indígenas, andinas, pontos para caboclo, Orixás.

Cabocla Guerreira - Márcia Oliveira

Auê cabocla guerreira,
Auê cabocla flecheira
Auê cabocla guerreira,
Auê cabocla flecheira

Saudamos os caboclos no terreiro
A Saravar
Auê Auê Auê,
Auê Auê Auá

Oxóssi é caçador – Raizza Marins

Oxossi é Rei, é caçador
Oxossi é Rei, é caçador

Na mata ele é guerreiro
Suas folhas aquecem o meu coração
Caçador flecheiro
Sua flecha certa traz a direção

Onde a lua clareia,
Ele assobiou, ele mandou chamar
Ele mandou chamar,
Ele assobiou, ele mandou atirar

Oxossi é Rei é caçador
Odé Odé Oke Arô,
Okê Arô, é caçador!

Essa última geralmente é feita em medley com um ponto antigo de umbanda: *Atira atira, eu atirei! Se mandar, vou atirar! Oxóssi na mata é caçador, veado na mata é corredor! Recebi* essa canção como um ponto de umbanda, mas em sua execução trago a influência dos meus estudos da música indígena, principalmente do canto feminino Yawanawa: aprendi com Hushahu Yawanawa a cantar para a espiritualidade, a entonação com “peito aberto” em notas longas de quem quer ser ouvido pelo mundo dos espíritos.

Oxóssi é Caçador

Raizza Marins

The image shows a musical score for the song 'Oxóssi é Caçador'. It is written on a single staff in treble clef, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The melody begins with a quarter rest, followed by a series of eighth notes: G4, A4, B-flat4, C5, B-flat4, A4, G4. The final note of this sequence is a dotted quarter note. This is followed by a long, sustained note (half note) on G4, which is then followed by another long, sustained note (half note) on A4. The piece concludes with a final long, sustained note (half note) on G4. The lyrics 'O -xós -si é rei é ca- ça- do' are aligned under the first part of the melody, with a dashed line indicating the continuation of the melody and lyrics. The word 'or' is written at the end of the line, corresponding to the final note of the melody.

FIGURA 28 TRANSCRIÇÃO MUSICAL, TRECHO DA MÚSICA *OXÓSSI É CAÇADOR*, RAIZZA MARINS.

Pena Branca da Tribo Celestial – Bernardo Vizir⁹⁵

Saí pra floresta em projeção astral
Saí pra floresta pra fugir do mal
Aho seu Pena Branca
Da tribo celestial
Aho Mestre Jacy
Grande Mestre do Astral
Dele eu recebi
A ordem de Metatron

Aho Mestre Jacy
Grande Mestre do astral
Caboclo índio guerreiro
Do espaço sideral

Um grande curandeiro
Nos livrai do mal
Aho Seu Pena Branca da tribo celestial.

Pena Dourada - Bernardo Vizir

Veio da aldeia de ouro
Fazendo a dança encantada
Dançando uma dança espiralada
Ele é Pena de Ouro, ele é Pena Dourada

Cantando com os meus irmãos
Ouvi um zunido na Mata
Bradou o caboclo guerreiro
Eu sou Pena de Ouro, eu sou Pena Dourada

Trazendo sua medicina
Veio da floresta encantada
Curando todos no terreiro
Com rapé, kambo, sananga e nixi Pae

As músicas de Bernardo Vizir trazem a força da umbanda, de Metatron⁹⁶, fala de lugares celestiais, danças espiraladas e reverencia um dos nomes indígenas das medicinas. Em algum momento da primeira dose é aberto a roda de rapé, as pessoas podem receber um sopro dos autorizados a aplicar a medicina, ou podem se auto aplicar através do *kuripe*. O rapé é uma medicina feita de tabaco e cinzas de árvores como tsunu, que é soprada nas vias nasais através do aplicador chamado *tepi*. Nesse momento do trabalho o intuito é fazer catarses e limpezas.

⁹⁵ VIZIR, Bernardo. *Pena Branca da Tribo Celestial*, em álbum Metatron. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LqD2Ysi3480>>. Acesso em 20 de junho de 2021

⁹⁶ Anjo serafim nas tradições judaicas e cristianismo místico, em algumas tradições é tido como porta voz do divino. Na tradição islâmica, também é conhecido como Mīṭaṭrūsh, o anjo do véu. No folclore é conhecido como escrivão divino, é uma figura importante na mística judaica e muito comum em textos pós-bíblicos e ocultistas, que lhe atribuem a invenção do Tarot.

“Os cantos vão limpando, fazendo aquela faxina intensa!” (ALBERICI, 2020). Também são cantadas músicas de rapé:

Vem sentir a força do rapé - Artista Desconhecido⁹⁷

Humm, Hmm, Hmmm
Na maraca a força do pilão
Feito o pó surgiu a criação

Vem sentir a força do rapé,
Ouse descobrir o que ele é

Humm, Humm, Hummm
Vamos meus irmãos preste atenção
Vem gravar essa consagração

Vem sentir a força do rapé
Porque ao pó retorna à criação

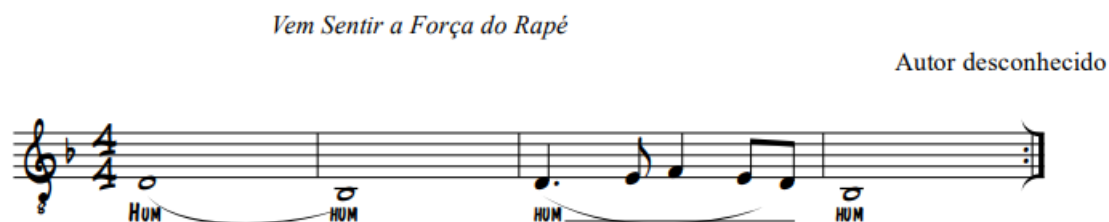


Figura 29 Transcrição trecho *música* Vem Sentir a Força do Rapé. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7gaklUTqe4&t=32s>>. Acesso em 20 de julho de 2021.

A melodia repetitiva e hipnotizante entoando “hum” remete ao transe dos *icaros* peruanos. A segunda dose é servida e novamente se canta para a medicina. É normal que no segundo *despacho* a *força* chegue mais, as pessoas podem entrar em processos, assim o rezador pode sentir de puxar músicas mais reflexivas, canções para as Orixás das águas, para trazer entendimento, acolhimento e trabalhar as emoções, como também canções fortes no tambor.

⁹⁷ *Vem sentir a força do rapé*, autor desconhecido. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7gaklUTqe4&t=32s>>. Acesso em 20 de julho de 2021.

Obanijé kawô- Isadora Nascimento

Kawô Kabiecile Xangô, Obá Ina
Kawô Kabiecile Xangô, Obá Ina

Obanijé Kawô, meu pai
Kabiecile Xangô
Obanijé Kawô, Xangô
Obanijé Kawô, Xangô

Meu pai vem da pedreira
Vem se anunciando
Com o rufar de um trovão
Vem a justiça travando

Guerreiro justo e valente
Oxê em punho na mão
Quebrando todas correntes
Rompendo o véu da ilusão

É feito um toque rápido no atabaque, o *alujá*, para chamar a força de Xangô (FRANCISCO, 2020)⁹⁸. O ritmo vai reverberando por todo o corpo, que vem *quebrando ilusões* com a tamanha energia do orixá.

Arranca Toco – Raizza Marins

Arranca toco podre, arranca feitiçaria
Arranca toco podre, arranca feitiçaria

Ele vem firmando o ponto, sua estrela é que nos guia
Saravá Arranca Toco, filho de Odé e da Virgem Maria

Lá na Jurema o seu brado é celestial
Sua ordem é suprema e vem curar os filhos seus

Corta mironga iluminando esse congá
Saravá Pai Omulú que leva pro fundo do mar

Arranca toco podre, arranca feitiçaria
Arranca toco podre, arranca feitiçaria

Kiô Kiô Kiô
Kiô Kiô Kiô Kiô

⁹⁸ FRANCISCO, Jonathan. Comunicação pessoal. Rio de Janeiro: 29 de julho de 2020.

Quando chega o pico da *força*, as músicas vão direcionando a corrente para os estudos meditativos. Este é uma canalização junto aos estudos esotéricos de Márcia Oliveira, como os de geometrias sagradas e medicina vibracional. “Comecei a estudar as geometrias sagradas por causa das *mirações*, eu mirava formas, mandalas, símbolos” (OLIVEIRA, 2020). Inspirada pelos trabalhos de Lucia Veiga e Bruno Valentim (dirigentes do Centro de Expansão da Consciência Brahmátma Diva), trabalha a sua psicofonia canalizando e traduzindo o que vai vendo, onde acessa mensagens direcionada à cura ancestral, familiar, um estudo refinado de si mesmo. O ancoramento desse trabalho são nas geometrias sagradas e em mestres como Hermes Trismegisto, mestres da ciência como Pitágoras, mestres da Kaballah, Mestres Ascencionados e Mestres do Oriente. As canções vão chamando a força para esse trabalho.

Nunca Fiz Feitiçaria – Bernardo Vizir

Eu nunca fiz feitiçaria
Nunca fiz não senhor
A minha ciência é a magia
Oculta nos encantos do amor
A magia do fogo ancestral
É magia de luz celestial
A magia transpessoal
Do poder de cura do animal
Quem me deu a chave da sabedoria
Foi o mestre quem ensinou
A fazer um pouquinho todo dia
E fazer todo dia com amor.

Esses estudos são práticas diárias de Márcia: “me fazem tão bem e quero passar a frente [...] a gente aprende com os mestres que conhecimento deve ser passado” (OLIVEIRA, 2020). Como diz a canção e Bernardo Vizir: *o mestre aprende pra depois ensinar mais*.

Mestre Supremo – Bernardo Vizir

Mestre Supremo, Mestre da paz
Salve o Mestre da bem aventura
Guiar meus passos aos reinos
Celestiais de amor e paz, perseverança

Força de luz, glória divina
Dos lindos lares celestiais
Salvai as almas dos filhos com luz
Me abençoai fazendo o sinal da cruz

Mestre Supremo da esperança
Traz harmonia, paz, amor, felicidade
Iluminai a mente das crianças
Benevolentes em Missão de Caridade

O Mestre Guia
O Mestre faz
O Mestre aprende,
Pra depois ensinar mais

Fazendo essa dança
Pela luz do som
Eu vou seguindo os passos
Do Arcanjo Metatron

Por este caminho de concentração
Sigo caminhando pela dimensão da Luz
Codifico os mapas das danças celestes
Vibrem com amor e a paciência resplandece

Louvando ao senhor rogando em preces
Saúde e disciplina é o que peço ao Pai Celeste
Mestre de nós todos Pai dos meus caminhos
Adentro aos mistérios pela luz da emanção

Peço ao Deus de Saturno no Sabá de Shalom
Meu Deus é como um prumo me aponta a direção
Seguindo os astros e as constelações, a lua é quem me guia pela Luz do Sol

Metatron é um anjo serafim nas tradições judaicas e no cristianismo místico, em algumas tradições é tido como porta voz do divino. Na tradição islâmica, também é conhecido como Mīṭaṭrūsh, o anjo do véu. No folclore é conhecido como escrivão divino, é uma figura importante na mística judaica e muito comum em textos pós-bíblicos e ocultistas, que lhe atribuem a invenção do Tarot. Nos estudos da geometria sagrada, o cubo de Metatron é composto por todos os sólidos platônicos (as cinco formas: cubo, tetraedro, octaedro, icosaedro e dodecaedro pentagonal), considerado *abc* nos estudos das geometrias sagradas, seja ele qual for (MELCHIZEDEK, 2009). As geometrias são como veículos para o celestial, são estudos que abrem portais.

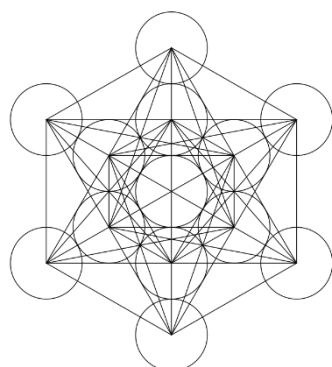


FIGURA 30 CUBO DE METATRON
(DISPONÍVEL EM:
<WWW.WIKIPEDIA.COM>).

É chegado o momento em que os tambores se silenciam - no pico da *força* -, Márcia pede então para as pessoas escolherem uma posição confortável, e quando a força vai se

⁹⁹ VIZIR, Bernardo. *Os Passos de Metatron*, em álbum Metatron. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LqD2Ysi3480>>. Acesso em 20 de junho de 2021

acomodando no corpo físico, ela se abre para a canalização. Com uma voz suave, como quem está conversando intimamente com você, começa os estudos ancorando com manifestações simbólicas da *Kaballah*¹⁰⁰, *Merkabah*¹⁰¹, nome de mestres, mantras, etc.



FIGURA 31 ATIVAÇÃO DO MERKABAH (DISPONÍVEL EM: <[HTTPS://APOMETRIAQUANTICA.WORDPRESS.COM/MERKABAH/](https://apometriaquantica.wordpress.com/merkabah/)>).



FIGURA 32 ANCORAMENTO DOS ESTUDOS DE GEOMETRIA SAGRADA. CASA VERDE, VARGEM GRANDE - RIO DE JANEIRO (ACERVO PESSOAL).

O *Merkabah* é uma estrela tetraédrica, potencial dos campos de luz geométricos e é criado pela consciência, quando praticada funciona como espécie de veículo espiritual para ascensão. “Mas ele é muito mais que isso. Ele é *tudo* o que existe” (MELCHIZEDEK, p. 187, 2010). O músico Bernardo Vizir, com toda mansidão, vai introduzindo a *cabasitar*, entrando em profunda simbiose com a voz de Márcia. “É o momento de entender o que se está processando naquele trabalho, de enxergar com clareza o que precisa ser trabalhado” (OLIVEIRA, 2020). As informações vão se completando, vão ficando coerentes. Tem partes que são lidas, como informações científicas, números, explicações de símbolos, nomes cabalísticos, que vão fazendo o ancoramento daquela força naquele momento. “É um desenho que repetidas vezes feito, vai fortalecendo portais e egrégoras” (ALBERICI, 2020). Os ensinamentos dessas escolas explicam as complexidades do mundo material e não material, a natureza física e metafísica de toda a humanidade, que vai trazendo luz às questões emocionais e processos da vida que vão sendo canalizados pela Márcia como uma conversa informal.

Quando não tem a presença do Bernardo, o estudo meditativo é conduzido ao som de frequências por intermédio de aparelho de som e também pelo *címbalo* tibetano. Durante o

¹⁰⁰*Kaballah* é um sistema religioso-filosófico que investiga a natureza divina. *Kabalah* é uma palavra de origem hebraica que significa recepção. É uma vertente mística do judaísmo, mas qualquer um pode praticar a *Kaballah*.

¹⁰¹ Tradição mística da *Kaballah* que retrata o “trono” ou “carro” de Deus.

estudo, o músico vai conduzindo a conexão pelo som da *cabasitar*, numa dinâmica que parece sempre crescente, reverberando seus estudos musicais *sufi*. Ele usa o termo *tarab*, palavra árabe para expressar o êxtase provocado pela música em sintonia com os corpos, a elevação emocional causada pelo seu transe. O conceito estético do *tarab* não encontra uma tradução pronta no árabe, refere-se ao emocional da música e aos recursos musicais e poéticos para produzi-la, como o canto solo expressivo, evocativas poéticas cheias de afetividade, entonação e enunciação, empregando o sistema tonal de *maqam* (modo melódico) e ênfase na melodia e ritmo em oposição à harmonia. As *maqam* são diversas e existem algumas maneiras e classificá-las, totalizando 35 principais, mais do que a pretensa escala árabe apontada em livros de teoria musical. No sufismo, a relação entre o cantor e as palavras que ele canta também é fundamental no *tarab*, já que o cantor tem que cantar com sinceridade, expressando seus verdadeiros sentimentos para comunicar aos ouvintes. Para os egípcios, o *tarab* é a coexistência harmoniosa entre o performer e o ouvinte (FRISHKOPF, 2001).

Para Bernardo Barbosa (2020), sua conexão com a música sempre foi sagrada, “uma mistura doida de sacerdócio com paixão, é uma relação visceral”. A ayahuasca abre portais ancestrais, ele a *consagra* e tinha *mirações* que pareciam tetos de mesquitas, e o seu exercício de canalizar músicas dentro de seu arcabouço de estudos se encaixa na terminologia de música *devocional*, ainda que dialogue com o movimento música de rezo participando dos coletivos Rezo Rio e Rezo Brasil.

No encerramento das canalizações e estudos meditativos, Márcia faz alguns alinhamentos energéticos entoando mantras de cada chacra: *lam, vam, ram, yam, ham, om, mm*, começando o chacra básico até o chacra coronário, junto ao som da *cabasitar*. As canalizações acabam e o instrumento continua junto ao canto livre e expressivo de Bernardo, que vai nos tornando íntimos daquela sonoridade. Aos poucos o violão e os tambores vão retornando.

Doutrinação do Bem – Bernardo Vizir

Nos meus aposentos, descansa o eterno
Concentrai em Deus, Pai de todo etéreo
Esquecei de tudo que é deletério
Ide e pregai, todo meu Evangelho
Faz como teu Mestre, louvando ao Senhor
Firmai esse ponto, de Deus Salvador

A doutrinação do bem é só uma
Como faz o Sol com a Lua
No oceano a navegar
Somos bons irmãos

Guerreiros e guerreiras
De nosso pai Oxalá

Cada gota que escorre nesse imenso oceano
Vai fluindo pelo ar o caminho de nosso perdão
É através do Pai Celeste, o nosso divino Mestre
Da eterna salvação

Como fez Davi
Fará Salomão
Erguei o meu templo
Dentro do coração

Saturno -Bernardo Vizir

Saturno regendo o céu
Ele é o Deus do Monte Sinai
Saturno regendo o céu
Ele é Meu Deus, é Adonai

O cubo de Metatron
E as esferas celestiais
Invoco tua presença
Junto de Deus eterno Pai

Avanço na Kabbalah
Consulto estrelas, Leio Zohar
Me entrego de coração
Na Merkabah vou me elevar

Metatron é associado a Shekinah, a versão hebraica da Shakti hindu (divindades femininas), que é o lado feminino de Deus no humano. A criação do mundo é obra de *Shekinah* (de acordo com *Zohar*, trabalho fundamental da literatura cabalista e do misticismo judaico). O equilíbrio do universo juntando o feminino e masculino. Saturno é visto na astrologia e durante toda a idade média europeia como sombrio, melancólico e triste. Na tradição hindu, saturno rege a cor negra, a parte sombria da alma.

Ele também está associado à passagem de Moisés pelo Monte Sinai, onde falou com Deus.

*Frequência Metatron*¹⁰² – Bernardo Vizir

Eu vibro na frequência
Na frequência do som
Eu vibro na frequência
Do arcanjo Metatron
Meu fiel protetor tem o selo do Senhor

¹⁰² VIZIR, Bernardo. *Frequência Metatron*, em álbum Metatron. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=LqD2Ysi3480>>. Acesso em 20 de junho de 2021

Ocupando seu trono com o seu divino amor
 É o profeta Enoque é o Arcanjo São Miguel
 É ele quem nos guia, quem nos guia lá do céu

Eu vibro na frequência
 Na frequência do som
 Eu vibro na frequência
 Do Arcanjo Metatron

Vencendo as demandas é o interlocutor
 Entre o povo escolhido e o Deus Pai Criador
 É o profeta Enoque é o Arcanjo São Miguel
 É ele quem nos guia, quem nos guia lá do céu

Os tambores vão convidando à fogueira, as pessoas vão levantando aos poucos e começam a dançar.

Transmutar

Bernardo Vizir

Para conseguir transmutar
 Como um Mestre eu devo estudar
 Os segredos da emanção
 Os mistérios da Kabbalah
 Adonai Adonai Adonai
 Adonai Hekhalot Merkabah
 Adonai Adonai Adonai
 Adonai Metatron Kabbalah

FIGURA 33 TRANSCRIÇÃO MUSICAL, TRECHO DE TRANSMUTAR DE BERNARDO VIZIR.

Nessa canção de poder, se explora a repetição, a entonação e os tambores. A dinâmica vai crescendo, o ritmo acelerando e reverberando nas pessoas que começam a expressarem seus corpos ao redor da fogueira.

A terceira e última dose, é a dose de consagração do trabalho, de se despedir da medicina. São cantados mantras, músicas com mensagens de amor, esperança. É sempre o momento dos ciganos, trazendo alegria.

Festa Cigana – Bernardo Vizir

Festa cigana, Festa cigana, festa cigana (3x)
Vem do oriente
Com suas lindas
Caravanas
Tão coloridas
São as saias
Das ciganas
Trazendo flores
Cantando hinos
E seus louvores
Ave Maria
Eu sou fiel
A Sara Kali
Festa cigana, festa cigana, festa cigana (3x)
Me iluminando
Com o Tarot
Dos ancestrais
A mesa é farta
O vinho é quente
Tudo se traz
Vem do oriente
Peregrinando
Trazendo a paz
Laroyê, Laroyê, É Mojubá
A Pomba gira, a pomba gira vai baixar
A pomba gira, a pomba gira vai girar
Festa cigana, festa cigana, festa cigana (3x)

Cigana Morgana – Márcia Oliveira

Cigana Morgana trazendo a magia
Alecrim, Alegria!
Sálvia limpando
Cravo do amor

Todos perguntam se é bruxa ou cigana
Feiticeira sagrada da alta magia
Sacerdotisa da cruz cabalística

Filha de Isis, que nasce na Terra
Se banha nas águas, brilha no fogo solar
Pela estrela lunar

Na parte dos ciganos, Márcia gosta de tocar pandeiro e também faz algumas músicas no violão. Também tive a experiência de canalizar a canção *Cigana Salomé* durante um trabalho da Roda de Cura em parceria com o músico Bernardo Vizir. Cheguei com a letra e ele instantaneamente a fez música.

É lua nova que brilha no oriente,
Ela vem chegando com seu véu vermelho
No comando de Maria Madalena,
Madalena, minha mãe, vem tirar perturbação!

Eu caminhei, por ventos caminhei
Até encontrar a flor mais bela
Que perfuma as campinas de meu pai
Eu te peço, oh cigana, me dê sua proteção!

Na noite de luar, sua dança é feitiço
Te saúdo, oh mulher, Rainha Salomé.

Na Casa Verde, continuei os meus estudos musicais com as medicinas – que já venho fazendo junto à curimba e músicos da minha casa espiritual União Umbandista Luz Caridade e Amor (UNICA) – e pude trabalhar a expertise de tocar violão, djambê e cantar na *força*. Na troca com os músicos da Roda de Cura, falávamos sobre sentir e perceber a corrente espiritual - o que ela está pedindo em cada momento - e os processos dos irmãos. É sobre o que cada música emana, sobre cantar com sinceridade, com o coração, para conduzir a *força* da medicina e a energia do trabalho. Às vezes os processos emocionais da corrente pedem para que a música se afirme lá em cima, e essa expertise faz com que a vibração se mantenha através do som emanado. As diferentes musicalidades nos trazem ferramentas para pensar a música por uma bi-consciência, para nos conectar com o ouvinte e desencadear o transe, seja na música indígena, na sonoridade *sufi*, no ritmo dos tambores, etc.

Algumas músicas da irmã Ana Solara (Ursa Branca), da casa Ciranda de Shiva, também compõem o hinário da casa que está em construção.

Força do Astral – Ana Solara (Ciranda de Shiva)

Eu agradeço esse momento e essa força que chegou
Iluminando os pensamentos vem nascendo o amor

Essa força é do astral, vem da Rainha e do cipó
Despertando a consciência para eu nunca andar só

Pachamama, meu amor! Estou aqui, guerreira eu sou!

O despertar da consciência é enxergar com amor
Esse presente verdadeiro da semente que brotou
Eu vou seguindo o voar do beija flor
E recebo toda a cura do nosso Pai Criador

Pachamama, meu amor! Estou aqui, guerreira eu sou!

Gratidão – Ana Solara e Santiago Servin

Pai, Deus, Mãe, Deusa
O sol e a lua são o que estão em mim

Gratidão, gratidão!

Cacique Guarani que trouxe essa aliança,
Pra mim e para ti, vamos nos reunir.

Gratidão, gratidão!

Tupa tupasy, jasy kuarahy oimevá hendive há chendive avei

Aguije, aguije!

Cacique Guarani, *aqueruiva ko joapy*
Ndeveguara asei, jaha javya 'mi

Gratidão

Ana Solara e Santiago Servin



Gra -ti -dão gra-ti-dão ã -ão ã -ão

FIGURA 34 TRANSCRIÇÃO MUSICAL, TRECHO DE *GRATIDÃO*, ANA SOLARA E SANTIAGO SERVIN.

Força do Astral foi recebida por Ana Solara em 2017, em uma manhã pós-rito. “Essa música representa como me sinto com as medicinas!” (SOLARA, 2020)¹⁰³. E assim as pessoas vão celebrando as curas realizadas, finalizando o trabalho com alegria. A música *Gratidão* foi canalizada por Ana e Santiago durante um sopro de rapé, onde receberam a emanção do Caboclo Guarani, que trouxe essa mensagem. “Ele falava sobre o sol, sobre a lua, e na mesma hora eu senti: esse recado é uma música!” (SOLARA, 2020). A primeira repetição é cantada em português, seguida de sua tradução para o guarani, *aguije* (“obrigado”; “gratidão”). O Templo Neoxamanismo Universal Cirande de Shiva é uma “casa irmã” da Roda de Cura, que nasce do toque feminino de Ana Solara e sua parceira Celeste Caitanya, trazendo em sua egrégora panteões do neoxamanismo, cristianismo, umbandaime e hare Krishna, apadrinhado pelo Instituto Felicidade suprema, que tem como seu mentor o Mestre Agnaldo Barcaro.

¹⁰³ SOLARA, Ana. Comunicação Pessoal, Vargem Grande – Rio de Janeiro: 20 de julho de 2020.

Desejamos um planeta funcional, seres humanos curados da doença do medo (...) o trabalho nos deixa em graça, nos liberta dos vícios, nos une à família, respeitamos mais nossos pais e o criador, damos mais atenção ao momento presente, vivendo o poder do agora, e passamos a apreciar mais a nossa mãe terra (SOLARA, 2020).

José Félix também passou parte do período pandêmico na Casa Verde, intervalo que iniciou suas práticas musicais na *força* da medicina, onde também começou a canalizar canções.

Eu canto para o Rei Jesus – José Felix

Eu canto para o Rei Jesus,
canto para o mestre Yeshua.
Canto para o Rei Jesus
Eu canto para o grande Oxalá

Pai vem ajudar teus filhos,
com teu amor divino nos mostra o caminho da paz celestial
Pai nos cobre com tuas asas, com teu poder e graça.
Firmai as nossas vidas com perdão e União

Eu canto para o Rei Jesus,
canto para o mestre Yeshua.
Canto para o Rei Jesus
Eu canto para o grande Oxalá.

Filhos recebam minha bênção
A luz da consciência
Amai uns aos outros sem nada esperar
Filhos caminhem com firmeza, com fé, força e certeza
Amai uns aos outros sem nada esperar

Ciranda na Areia – Márcia Oliveira

Ahhh, o maaar, tão lindo maaar!
Minha mãe Iemanjáaa, que conduz as marés....

A sereia canta, canta, canta,
O menino dança, dança, dança
É na beira da praia
Na ciranda da Areia

Ahhh, o maaar, tão lindo maaar (...)

Nessa canção, canalizada por Márcia enquanto brincava com sua neta Aurora na praia, a melodia remete aos movimentos das ondas do mar, com portamentos da voz em uma parte lenta da música contrastando com a parte animada de ciranda. Geralmente se encerra o trabalho

com a canção *Hermes Metatron Onisciente* de Bernardo Vizir, música recebida para a Roda de Cura.

Hermes Metatron Onisciente – Bernardo Vizir

Hermes Metatron Onisciente
Hermes Metatron Universal
Promover uma sessão de cura
É promover uma sessão de amor

As dimensões ancestrais do astral
Refletem todo o seu amor universal!

Hermes Metatron Onisciente
Hermes Metatron Universal

(na sétima repetição)
Sete Sete Sete Sete, Sete vezes Sete nos ensina nosso Mestre!

Por fim, Wagner pede para que todos se levantem e deem as mãos, faz uma oração e finaliza com a seguinte frase: *o trabalho está fechado e aberto para sempre! Graças a Deus, graças a Deus, graças a Deus!* Todos se abraçam e comemoram os momentos de entrega. A Roda de Cura é um lugar de autoconhecimento, autocuidado, cura e muito estudo.



FIGURA 35 WAGNER ALBERICI, DIRIGENTE DA RODA DE CURA.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O movimento música de rezo representa o que tem de comum nessa multiculturalidade, a devoção musical e as medicinas da floresta. Apresenta estilos de vida que dialogam em um complexo circuito urbano. De fato, a terminologia remete ao movimento de rezadores Canarinho Branco, criado por Ale de Maria. Esse coletivo se reconhece como gênero musical ou como uma nova música popular brasileira. A música de Rezo acaba funcionando como um termo guarda-chuva utilizado pelos novos ayahuasqueiros para designar as diferentes musicalidades ligadas às medicinas da floresta e à ayahuasca. O que se percebe é que ela vai sempre estar intimamente mais ligada a uma tradição do que outra, seja esteticamente ou na prática ritualística que envolve aquela canção. Então para alguns, aquela música de rezo pode ser um hino, um salmo, um *saiti* ... É música devocional.

Segundo Labate (2000), a “rede ayahuasqueiro” está ligada a uma ideia de trânsito e fluxo e está inserida em um universo mais amplo, o “campo ayahuasqueiro”, que consiste em uma hierarquização com mecanismos de legitimidade que interliga diversos grupos considerados tradicionais. A inserção de novos agentes traz essa noção de hibridismo, é legítimo as pessoas que comungam essa medicina ancestral com reverência e respeito e fazem essa música com tanta devoção, porém é necessário um diálogo intercultural e apoio mútuo para que se criem visões híbridas de respeito, em um contexto tão diverso em que várias linhas se cruzam na tradução do contexto da floresta para a cidade. Existe uma tensão entre os modelos tradicionais de consumo e os neo-ayahuasqueiros, a preocupação com o uso “profano” e mercadológico da ayahuasca e algumas rupturas significativas das tradições, a necessidade de uma interculturalidade crítica (WALSH, 2010) para que se possa olhar para a ayahuasca como planta companheira na construção de práticas sustentáveis e dignas que fortaleçam uma perspectiva de paz e segurança para todos os seres.

O objetivo dessa pesquisa foi contribuir para a compreensão da música no universo da ayahuasca. Esta é diferente da música em um outro contexto religioso, como por exemplo, na igreja evangélica. Aponto aqui a sua importância em diferentes contextos dessa medicina, e todos trabalham em profunda simbiose com ela. Esse olhar para alteridade, da necessidade de novas epistemologias do saber, de quebrar juízos de valor, sobre o que a música de ayahuasca poderia ensinar para a academia. O fazer/escuta musical em sua multidimensão, que vai além dos sentidos e das notas musicais. Apresentei também narrativas que colocam a planta como

potencializadora artística, sintonizadora de uma energia criativa e provedora de sinestesia capaz de dialogar entre diferentes sentidos. Essa união de sentidos, já colocada por Hornbostel (1938), parece ser uma brecha importante para os estudos de desempenho musical e performance.

Visto poucos trabalhos que debruçam sobre a dimensão da música desse universo, não há menção ao movimento música de rezo, e este está aí, em um processo de intensificação gradual e crescente, que parece uma porta importante da contemporaneidade para agentes não menos importantes da sociedade. A etnografia virtual no canal do Rezo Brasil para que possa impulsionar a representação da diversidade em futuras pesquisas, refletindo sobre o olhar histórico das músicas tradicionais e populares no Brasil e dos protagonismos invisibilizados. Assim como os valores apresentados nesse movimento, fundamentadas em questões ambientalistas, no desastre ambiental, no retrocesso civilizacional para os povos originários, na pressão patriarcal das mulheres que cantam um sagrado feminino, sobre o olhar atento aos que estão na contramão por uma perspectiva de paz.

O período que estive na Casa Verde, foi um grande aprendizado nessa alteridade mínima sobre escolas que nunca tinha me aprofundado. Estive com pessoas que estudam há pelo menos 10 anos esses complexos assuntos, entre diferentes interpretações e traduções. Ainda que eu viva esse universo neo-ayahuasqueiro, prejudicada pelo período pandêmico na suspensão de muitos trabalhos espirituais, o curto período de pesquisa de campo na Casa Verde serviu para mostrar um pouco do que essa música significa para essas pessoas, como no fazer/escuta musical ligados ao transe, à prática meditativa, à organização e à condução do trabalho. A música também reflete algumas evidências da cosmovisão desse grupo, na dimensão religiosa intimamente ligada ao Santo Daime e à Umbanda; nos estudos de xamanismo integral, herméticos, da *kaballah* e das geometrias sagradas; também está associada a dimensão cultural desse coletivo, na promoção do movimento Rezo Rio, como também à dimensão terapêutica.

Por fim, acredito que esse estudo cumpra o papel inicial de contribuir para a lacuna de um olhar etnomusicológico nos estudos da ayahuasca, que se centram em áreas como da antropologia, psicologia, entre outras. Convidando a novos olhares para as inúmeras transversais que perpassam esse universo.

REFERÊNCIAS

- ALBERICI, Wagner. Comunicação Pessoal. Casa Verde, Vargem Grande – Rio de Janeiro: 22 de junho de 2020.
- ALBUQUERQUE, Maria Betânia. Uma heresia epistemológica: as plantas como sujeitos do saber. *Revista Centro de Estudos Sociais*, v. 328, p. 1-34, 2009.
- ALVERGA, Alex Polari de. *O livro das mirações: viagem ao Santo Daime*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.
- ALVERGA, Alex Polari de. *O guia da floresta*. Rio de Janeiro: Record, 1992.
- ALVERGA, Alex Polari de. *O Evangelho segundo Sebastião Mota. Céu do Mapiá*, Amazonas: CEFLURIS, 1998.
- ALVES JUNIOR, Antonio Marques et al. *Tambores para a rainha da floresta: a inserção da umbanda no Santo Daime*. Dissertação de mestrado em Ciências da Religião. SP: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2007.
- ANDRADE, Afrânio Patrocínio de. *O fenômeno do chá e a religiosidade cabocla*. Dissertação de mestrado em Ciências da Religião. São Bernardo do Campo, SP: Instituto Metodista Superior, 1995.
- ARAÚJO, Maria Clara Rebel. *Salve a Luz e Salve a Força: Dimensões psicossociais na doutrina do Santo Daime*. Tese de doutorado em Psicologia Social. RJ: Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2010.
- ASSIS, Glauber Loures De; LABATE, Beatriz Caiuby; CAVNAR, Clancy. Música, tradução e linguagem na diáspora do Santo Daime. *Revista de Antropologia*, v. 60, n. 1, p. 165-192, 2017.
- ASSIS, Glauber Loures De; LABATE, Beatriz Caiuby. Um panorama da literatura sobre a internacionalização das religiões ayahuasqueiras brasileiras. *Ciências Sociais Unisinos*, v. 53, n. 2, p. 242-252, 2017.
- ASSIS, Glauber Loures De. *Mestre Irineu: um homem negro brasileiro que mudou a história da ayahuasca*. Chacruna Institute: 2020. Disponível em: < <https://chacruna-la.org/mestre-irineu/>>. Acesso em 18 julho 2021.
- ASSIS, Glauber Loures De; RODRIGUES, Jacqueline Alves. De quem é a ayahuasca? Notas sobre a patrimonialização de uma “bebida sagrada” amazônica. *Religião & Sociedade*, v. 37, n. 3, p. 46-70, 2017.
- BARBOSA, Bernardo. Comunicação Pessoal, Casa Verde, Vargem Grande – Rio de Janeiro: 29 de julho de 2020.
- BECKER, J. Music and trance. *Leonardo Music Journal*, v.4, p. 41–51, 1994.

BLACKING, John. Deep and surface structures in Venda music. *Yearbook of the International Folk Music Council*, v. 3, p. 91-108, 1971.

BOMFIM NETO, Virgílio. *Renascimento cultural amazônico: relações interétnicas e dinâmicas culturais entre os Yawanawa*. Dissertação de Mestrado em Antropologia. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2016.

BUSTOS, Susana. *The healing power of the icaros: a phenomenological study of ayahuasca experiences*. Doctorate in Philosophy. San Francisco: California Institute of Integral Studies, 2008.

CAMBRIA, Vincenzo; FONSECA, Edilberto; GUAZINA, Laize. Com as pessoas: reflexões sobre colaboração e perspectivas de pesquisa participativa na etnomusicologia brasileira. *Etnomusicologia no Brasil*. LÜHNING, Angela; DE TUGNY, Rosângela Pereira (orgs.). Salvador: EDUFBA, p. 93-138, 2016.

CAMBRIA, Vincenzo. Música e Alteridade. *Música em debate: perspectivas interdisciplinares*. ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo (orgs.). Rio de Janeiro, Mauad Editora, 2008.

CAZIM, Beny. Comunicação Pessoal, Casa Haira Haira. Rio de Janeiro: 29 de junho de 2020.

CERIBAŠIĆ, Naila et al. Musings on Ethnomusicology, Interdisciplinarity, Intradisciplinarity, and Decoloniality. *Etnološka tribina*, n. 42, p. 3-79, 2019.

CITRÂNGULO, Igor. Comunicação Pessoal, Casa Haira Haira. Rio de Janeiro: 29 de junho de 2020.

DA COSTA, Janaína Alexandra Capistrano. O olhar de um ex-guerrilheiro sobre a religião: Alex Polari de Alverga e a história ayahuasqueira. *História da Historiografia Religiosa*. Virgínia A. Castro Buarque (org.). Ouro Preto: editora UFOP, p. 163-180, 2012.

DE LIMA CAMPANHA, Vitor. AMARAL, Leila. Carnaval da Alma: comunidade, essência e sincretismo na Nova Era. *Sacrilegens*, v. 15, n. 1, 2018.

DE SOUSA LIMA, Dermeson et al. Turismo Comunitário em Terras Indígenas no Estado do Acre: a Experiência do Festival de Cultura Indígena Yawanawá. *Revista Anais Brasileiros de Estudos Turísticos-ABET*, p. 17-25, 2015.

FERRO, KELEM CARLA ALVES. A música nos rituais de cura do Santo Daime. Dissertação de Mestrado em Artes. Belém: Universidade Federal do Pará, 2012.

FLORES, Daniel Castro Montoya. A doutrina musicalizada da Barquinha. *Sacrilegens*, v. 16, n. 2, p. 180-203, 2019.

FRANCISCO, Jonathan. Comunicação pessoal. Rio de Janeiro: 29 de julho de 2020.

FRISHKOPF, Michael. Tarab in the Mystic Sufi chant of Egypt. *Colors of enchantment: Visual and performing arts of the Middle East*, p. 233-269, 2001.

GAUTHIER, Jacques. Problematizando uma hibridização: significação e ressignificação do uso da Ayahuasca, ou: quem está colonizando quem? *Visão Global*, v. 13, n. 1, p. 189-218, 2010.

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2002.

GOULART, Sandra Lucia. *Contrastes e continuidades em uma tradição Amazonica: as religiões da Ayahuasca*. Tese de doutorado em Antropologia. Universidade Estadual de Campinas, 2004.

GOULART, Sandra Lúcia. Contrastes e continuidades entre os grupos do Santo Daime e da Barquinha. IX Jornadas Sobre Alternativas Religiosas Na América Latina, Fórum Sociedades e Religiões, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Rio de Janeiro: UFRJ, v. 21, 1999.

GROF, Stanislav. *A aventura da autodescoberta*. São Paulo: Grupo Editorial Summus, 1997.

GRÜNEWALD, Rodrigo de Azeredo. On the Trails of Jurema. *Religião & Sociedade*, v. 38, n. 1, p. 110-135, 2018.

GUERRIERO, Silas. A diversidade religiosa no Brasil: a nebulosa do esoterismo e da Nova Era. *Correlatio*, v. 2, n. 3, p. 128-140, 2003.

HAIRA, Leandro Haira. Comunicação Pessoal, Casa Haira Haira. Rio de Janeiro, 29 de junho de 2020.

HERRERA, Arnaldo. Comunicação pessoal via *WhatsApp*. 22 de julho de 2020.

HIGHPINE, Gayle. Unraveling the Mystery of the Origin of Ayahuasca. Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre Psicoativos - NEIP, v. 20, 2012.

HINE, Christine. *Virtual ethnography*. Londres: Sage Publications, 2000.

HOOD, Mantle. The challenge of “bi-musicality”. *Ethnomusicology*, v. 4, n. 2, p. 55-59, University of Illinois Press, 1960.

HORNBOSTEL, E. M. V. The unity of the senses. *A source book of Gestalt psychology*. In W. D. Ellis (Ed.), New York: Harcourt-Brace, p. 210–216, 1938.

JOCILES RUBIO, María Isabel. La observación participante en el estudio etnográfico de las prácticas sociales. *Revista colombiana de antropología*, v. 54, n. 1, p. 121-150, 2018.

KERR, Madeline; PEAR, T H. Synaesthetic Factors in Judging the Voice. *British Journal of Psychology*. General Section; Vol. 23, Ed. 2, London, p. 167, 1932.

LABATE, Beatriz Caiuby. *A reinvenção do uso da ayahuasca nos centros urbanos*. Dissertação de mestrado em Antropologia Social. Campinas: UNICAMP, 2000.

LABATE, Beatriz Caiuby; COUTINHO, Tiago. “O meu avô deu a ayahuasca para o Mestre Irineu”: reflexões sobre a entrada dos índios no circuito urbano de consumo de ayahuasca no Brasil”. *Revista de Antropologia* v. 57 n° 2. Universidade de São Paulo, 215-250. 2014.

LABATE, Beatriz Caiuby; PACHECO, Gustavo. *Música brasileira de ayahuasca*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2009.

LABATE, Beatriz Caiuby. *Honoring the Indigenous Roots of the Psychedelic Movement* – Chacruna Institute, 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1szO4EcOgHA&t=28s>>. Acesso em 30 de março, 2021.

LAGROU, Els. A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre). Rio de Janeiro: *Topbooks* p. 580, 2007.

LAGROU, Elsje Maria et al. *Uma etnografia da cultura Kaxinawá entre a cobra e o inca*. Dissertação de mestrado em Antropologia Social. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1991.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. São Paulo: Editora 34, 1994.

LIRA, Wagner Lins. Xamanismo e enteogenia ameríndia: A ayahuasca e outras “plantas de poder” em contextos indigenistas e vegetalistas amazônicos. *ACENO-Revista de Antropologia do Centro-Oeste*, v. 5, n. 10, p. 59-78, 2018.

LÜHNING, Angela; TUGNY, Rosângela Pereira de (orgs.). *Etnomusicologia no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2016.

LUNA, L. E. Magical melodies among the mestizo shamans of the Peruvian Amazon. In: E. J. Langdon, *Portals of power: Shamanism in South America*, p. 231-253. University of New Mexico Press, Albuquerque, 1992.

LUZ, Pedro. O uso ameríndio do caapi. In: LABATE, Beatriz C. e ARAÚJO, Wladimir Sena (orgs.). *O uso ritual da ayahuasca*. 2ª ed., Campinas, SP: Mercado das Letras, 2004, pp. 37-68.

MACRAE, Edward. *Guiado pela lua*. Rio de Janeiro: Editora Brasiliense, 1992.

MAGNANI, José Guilherme. O Xamanismo Urbano e a religiosidade Contemporânea. Rio de Janeiro: *Religião e Sociedade*, 20(2), pp. 113-140, 1990.

MALHEIRO, Luana. Velhas plantas e novas modalidades no circuito enteógeno: um estudo sobre o uso contemporâneo de enteógenos. Porto Seguro: 26ª Reunião Brasileira de Antropologia. Grupo de trabalho Substâncias Psicoativas: Cultura e Política, 2008.

MARCUS, George. Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography. *Annual Review of Anthropology*, Palo Alto, California, vol. 24: 95-117, 1995.

MARQUES, Ivana. Comunicação Pessoal, Casa Haira Haira. Rio de Janeiro: 29 de junho de 2020.

MASHÃ HUNI KUIN, Txaná. Comunicação pessoal, cerimônia fechada em União Umbandista Luz Caridade e Amor (ÚNICA). Rio de Janeiro: 18 de dezembro de 2020.

MELCHIZEDEK, Drunvalo. *O antigo segredo da flor da vida*, volume 1. São Paulo: editora Pensamento, 2009.

MELCHIZEDEK, Drunvalo. *O antigo segredo da flor da vida*, volume 2. São Paulo: editora Pensamento, 2010.

MENESES, Guilherme Pinho. *Nos caminhos do nixi pae: movimentos, transformações e cosmopolíticas*. Tese de Doutorado em Antropologia Social. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2020.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. *A festa da jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa*. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.

MERCANTE, Marcelo S. Images of healing: spontaneous mental imagery and healing process of the Barquinha, a Brazilian ayahuasca religious system. San Francisco: Saybrook Graduate School and Research Center, 2006.

MERRIAM, Alan P. The anthropology of music. Chicago: Northwestern University Press, 1964.

METZNER, Ralph (Org). *Ayahuasca: alucinógenos, consciência e o espírito da natureza*. Tradução de Márcia Frazão. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002.

MIKOSZ, José Eliézer et al. A Arte Visionária e a Ayahuasca: Representações visuais de espirais e vórtices inspiradas nos estados não ordinários de consciência (ENOC). Tese de doutorado em Ciências Humanas. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2009.

MOLINA, Andrés García. The Sound Tactics of Upper Putumayo Shamans. Berkeley, dissertação, University of California, 2014.

MOURA, Luiz Augusto Ferreira. O campo simbólico da Barquinha e Santo Daime: a música como memória de uma construção cultural. IV Congresso Internacional sobre Culturas, Memória e Sensibilidade: Cenários da Experiência Cultural Contemporânea. Cachoeira: UFRB, 2018.

NARBY, Jeremy. *A serpente cósmica: o DNA e a origem do saber*. Tradução de Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Dantes editora, 2018.

NETO, Virgilio Bomfim; BITTENCOURT, Miguel Colaço. Expressividade, performance e cânticos de cura na revitalização cultural Yawanawa. *Revista de Estudos e Investigações Antropológicas*, v. 4, n. 1, 2017.

NETTL, Bruno. Antropologia da música/Antropologia musical. *Música em Debate: Perspectivas interdisciplinares*. ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo (orgs.). Rio de Janeiro: MAUAD, p. 25-30, 2008.

OLIVEIRA, Aline Ferreira et al. Yawa-nawa: alianças e pajés nas cidades. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. Florianópolis: UFSC, 2012.

OLIVEIRA, Márcia. Comunicação Pessoal. Casa Verde, Vargem Grande – Rio de Janeiro: 22 de junho de 2020.

Ordem Nova Flor. 2016. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/327981543/Ordem-Nova-Flor-docx>>. Acesso em 16 de março de 2021.

PANTOJA, Mariana Ciavatta. Pós-escrito sobre os Kuntanawa. *Os Milton: Cem Anos de História nos Seringais*. Rio Branco: EDUFAC, p. 375-93, 2008.

PINHEIRO, Sara. Em documentário antropológico *Guerreiros de Aruanda*. Cris Gregório (Direção): 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6n1-j5IrZRU&t=290s>>. Acesso em 15 de março de 2021.

RABELO, Katia Benati. *Daime Música: identidades, transformações e eficácia na música da Doutrina Daime*. Dissertação de Mestrado em Música. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.

RAFFÉ, Walter George. Rāgas and rāginīs: A key to hindu aesthetics. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, p. 105-117, 1952.

REHEN, Lucas Kastrup Fonseca. *Música, emoção e entendimento: a experiência de holandeses no ritual do Santo Daime*. Rio de Janeiro: Tese de Doutorado em Ciências Sociais. Rio de Janeiro: UERJ, 2011.

REHEN, Lucas Kastrup Fonseca. “Receber não é compor”: música e emoção na religião do Santo Daime. *Religião & Sociedade*, v. 27, n. 2, p. 181-212, 2007.

REHEN, Lucas Kastrup Fonseca. *Recebido e ofertado: a natureza dos hinos na religião do Santo Daime*. Dissertação de mestrado em Ciências Sociais. Rio de Janeiro: UERJ, 2007.

RICE, Timothy. *Ethnomusicology: A very short introduction*. New York: Oxford University Press, 2014.

RODGERS, Ana Paula R. Lima. A música e a metafísica Lévi-Straussiana. Por um anti-finale: manifesto contra a apatia da escuta musical no estruturalismo Lévi-Straussiano. *Música em debate: perspectivas interdisciplinares*. ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo (orgs.). Rio de Janeiro: Editora Mauad, 2008.

RODRIGUES, Jacqueline A. *Eu não me chamo Daime, eu sou é um ser divino*. Apontamentos antropológicos sobre o Santo Daime a partir da experiência de seus adeptos. Dissertação de Mestrado em Antropologia. Belo Horizonte: UFMG, 2019.

ROSE, Isabel Santana de. *Tata endy rekoe-Fogo Sagrado: encontros entre os Guarani, a ayahuasca e o Caminho Vermelho*. Tese de doutorado em Antropologia Social. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2010.

ROUGET, Gilbert. *Music and trance: A theory of the relations between music and possession*. Chicago: Chicago Press, 1985.

RUCK, C., BIGWOOD, J., STAPLES, D., OTT, J., & WASSON, R. G. Entheogens. *The Journal of Psychedelic Drugs*, 11(1-2), 145-146, 1979.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. *Epistemologias do sul*. São Paulo: Cortez Editora, 2010.

SAUTCHUK, Carlos Emanuel; SAUTCHUK, João Miguel M. Enfrentando poetas, perseguindo peixes: sobre etnografias e engajamentos. *Mana*, v. 20, n. 3, p. 575-602, 2014.

SOLARA, Ana. Comunicação Pessoal, Vargem Grande – Rio de Janeiro: 20 de julho de 2020.

SCARPIN, Nathalia. Comunicação Pessoal, Casa Haira Haira. Rio de Janeiro: 29 de junho de 2020.

STEWART, R. J. *Música e psique: as formas musicais e os estados alterados de consciência*. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. *Categorias de avaliação estética da MPB—lidando com a recepção da música brasileira popular*. Cidade do México: IV Conference of IASPM in Latin America, 2002.

WALSH, Catherine. Interculturalidad crítica y educación intercultural. VIAÑA, J.; TAPIA, L.; WALSH, C. *Construyendo Interculturalidad Crítica*. La Paz: III-CAB, 2010, p. 75-96.

WEIK, Christian. *Música no Neoxamanismo de Ayahuasca*. Rio de Janeiro: editora Multifoco, 2019.

WERLANG, Guilherme. Musicalidade marubo, musicologia amazônica: tempo histórico e temporalidade mítica. São Paulo: *Revista USP*, n. 77, p. 34-65, 2008.

WILBER, Ken. *O espectro da consciência*. São Paulo: Cultrix, 2000.

WINKELMAN, Michael. Shamanism as neurotheology and evolutionary psychology. *American Behavioral Scientist*, v. 45, n. 12, p. 1875-1887, 2002.

ZULUAGA, Germán. A cultura do yagé, um caminho de índios. LABATE, Beatriz C. e ARAUJO, Wladimir S (orgs.). *O uso ritual da Ayahuasca*. Campinas: Fapesp/Mercado de Letras, 2002.

ANEXOS

Planilha de participantes do Rezo Brasil

	<i>Nome</i>	<i>Página no Instagram</i>
1	<i>Santhi Lobo</i> (Rio de Janeiro – RJ)	<i>@santhilobo</i>
2	<i>Dois Sóis</i> (São Paulo – SP)	<i>@doissois</i>
3	<i>Luz e Paz - Prema Paz</i> (Rio de Janeiro – RJ)	<i>@somaluzdapaz</i>
4	<i>Carolinne Caramão</i> (Montenegro – RS)	<i>@carolinnecaramao</i>
5	<i>Fabício Ahau</i> (Florianópolis – SC)	<i>@fabricio_ahau</i>
6	<i>Cantante Dourado</i> (Guarda do Embaú – SC)	<i>@cantantedourado</i>
7	<i>Roberto Shamanti</i> (Manaus – AM)	<i>@robertoshamanti</i>
8	<i>Yuri Mota</i> (Rio de Janeiro – RJ)	<i>@yurimotamusica</i>
9	<i>Ju Rodrigues</i> (Rio de Janeiro – RJ)	<i>@jurodriguesom</i>
10	<i>Niní Gallón</i> (Aroçoiaba da Serra – SP)	<i>@ninigallon</i>
11	<i>Arnaldo Herrera</i> (Estância Velha – RS)	<i>@arnaldo.sonajero</i>
12	<i>Deva Das Baul</i> (Penedo – RJ)	<i>@deva.das.baul</i>

- 13 *Ancestre* (Rio de Janeiro – RJ) @*banda.ancestre*
- 14 Alessandro Rezador (Nova Friburgo – RJ) @*alessandrorezador*
- 15 *Celso Lira* (Rio de Janeiro – RJ) @*celsolira*
- 16 *Tomaz Berlinsky* (Niterói – RJ) @*tomazberlinsky*
- 17 *Joaquin Fernandez* (Flores, Trinidad – Uruguai) @*joaquinfernandez.musica*
- 18 *Família Cristal* (Barra Bonita – SP) @*afamiliacristal*
- 19 *Rô! Barcellos!* (Florianópolis – SC) @*ro_barcellos*
- 20 *Cris de Holanda* (Florianópolis – SC) @*crisdeholanda*
- 21 *Rica Silva* (Sorocaba – SP) @*ricasilvaoficial*
- 22 *Ivan Duarte* (Rio de Janeiro – RJ) @*ivanzinho_duarte*
- 23 *Casa Luz* (Teresópolis – RJ) @*casaluz1216*
- 24 *Paulo Mariah* (São Bernardo do Campo – SP) @*paulomariah_*
- 25 *Edu Sereno* (São Paulo – SP) @*edusereno*
- 26 *Clã Colibris* @*clacolibris*
- 27 *Bruno Azenha* (São Paulo – SP) @*azenha_bruno*
- 28 *Rafaela Schiavinatto* (Rio de Janeiro – RJ) @*rafaela_schiavinatto*

- 29 *Henrique Tambelini* @henriquetambelini
(Rio de Janeiro – RJ)
- 30 *Max Mello* (Igrejinha – RS) @centro.sol.da.manha
- 31 *Rosa Amarela* (Rio de Janeiro – RJ) @rosa8amarela
- 32 *Sandro Devens* @sandro_devens
(Concórdia – SC)
- 33 *Aaron Molina* @aaron.molina.yoga
- 34 *Guilherme Oliveira* @glhrmolvr
(Lages – SC)
- 35 *Mariana & Javier* @mariana.e.javier
(Florianópolis – SC)
- 36 *Dudy Cardoso* (São Paulo – SP) @dudy_cardoso
- 37 *Khali* (Florianópolis - SC) @kalinnecanta
- 38 *Nanan* (Curitiba – PR) @nananmusic
- 39 *Vanessa Moutinho* Rio de Janeiro – RJ @vanessa_moutinho
- 40 *Thomas Bentancour* @thomasbentancour
(São Paulo – SP)
- 41 *Tribo do Sol* (Fortaleza – CE) @tribodosol.rezos
- 42 *Advan Haschi* (São José dos Campos – SP) @advanhx
- 43 *Lucas Terra* @lucasterra.music
- 44 *Luiza Rosa* @luizarosamusic
- 45 *Gustavito* (MG) @gustavitoamaral
- 46 *Chama Crescente* (PR) @chamacrescenteoficial
- 47 *Caravana Estrela do Mar* @gabrielrajeev_bonsventos

- 48 *Marina Txupe* @marinatxupe
(Florianópolis – SC)
- 49 *Caca Bernardo* (Rio de Janeiro – RJ) @cacabernardo
- 50 *Povo da Montanha* @povomontanha
(Lages – SC)
- 51 *Alex Rodrigues* (São Leopoldo – RS) -
- 52 *Andrea Cathala* @andrea_reinamor
(Chapada Diamantina – BA)
- 53 *Vozes de Raíz* – @vozes.de.raiz
Carolina Endi (Chapada Diamantina – BA)
- 54 *Thiago Rama* (Palhoça – SC) @tiagoramaa
- 55 *Adriana Dutra* (Niterói – RJ) @adriana_o_dutra
- 56 *Marcelo Taboas* @marcelotaboas
- 57 *Carlos Pinheiro* (Rio de Janeiro – RJ) @carlos.pinheiro.soundhealing
- 58 *Alisson Sindeaux* @alissonsindeaux
- 59 *Ana Muniz* (Garopaba – SC) @anamunizcanta
- 60 *Passarinho Rezador, Babi* @passarinhorezador
- 61 *Maria Rita Castro* (Raul Soares, MG) @mariaritacastroeim
- 62 *Leal Carvalho de Castro* (São Thomé das Letras – MG) @lealcarvalhodecastro
- 63 *Lele Billwiller* (Rio de Janeiro – RJ) @leticia_billwiller

- 64 *Ierê* *Daya* @ieredaya.musica_ancestralidade
(Florianópolis – SC)
- 65 *Janaína Lima* (São Paulo – SP) @jnplima
- 66 *Thalia Sarmanho* @thaliasarmanho
(Manaus – AM)
- 67 *Ronny Cristian* (São José dos Campos – SP) @raiocristal.rc
- 68 *Joana Freire* (São Paulo – SP) @jogfreire
- 69 *Tainá Oliveira e Lucas Duba* -
- 70 *Josii Yakekan* (Itacaré – BA) @josiiyakecan
- 71 *Heitor Siso* (São Bernardo do Campo – SP) @heitorsiso
- 72 *Rebecca Tavares* (Rio de Janeiro – RJ) @rebeccatavarespuetter
- 73 *Jim Hahn y Gabi* (Igrejinha – RS) @siereluz
- 74 *Vanessa Moutinho* (Rio de Janeiro – RJ) @vanessa_moutinho
- 75 *Flávia Muniz* (Rio de Janeiro – RJ) @flamphs
- 76 *Flavia Khrishna* (Atlanta – EUA) @flaviakrsna
- 77 *Amanda Leal* (Porto Alegre – RS) @amand.sl
- 78 *Onesoul band* @onesoulbandoficial
- 79 *Dennys Rangel Shiva* (Manaus – AM) @dennys_rangel

- 80 *Eduardo Della Luna* @*eduardo_della_luna*
(Porto Alegre – RS)
- 81 *Hare Haux* (Belo Horizonte – MG) @*harehaux*
- 82 *Virginia Feu Rosa* @*virginiafeurosa*
(Brasília – DF)
- 83 *Dipika Lia* (Rio de Janeiro – RJ) @*dipika_lia*
- 84 *Samom* (Tarauacá – AC) @*samomparaiso1*
- 85 *Gustavo Leão Wakan* @*universodosom*
(São Paulo – SP)
- 86 *Nana Costa Pinto* (Rio de Janeiro – RJ) @*nanacostapinto*
- 87 *Del Brando* (Fortaleza – CE) @*delbrandosabi*
- 88 *Sotmas* (Ubatuba – SP) @*vulgosott*
- 89 *Patrick Belém* (Curitiba – PR) @*ptrckblm*
- 90 *Cristiane Trindade* @*cristianetrindadeoficial*
(Niterói – RJ)
- 91 *Samantha Rebelles* (São Paulo – SP) @*samantharebellesoec*
- 92 *Gabriel Simões* (Osasco – SP) @*simões_gbl*
- 93 *Eileen* (Alto Paraíso – GO) @*hada_cosmica*
- 94 *Rogério Assumpção* @*rogerioopyarace*
(Florianópolis – SC)
- 95 *Giovana David* (Rio de Janeiro – RJ) @*vanadavid*
- 96 *Makairy Fulni-ô* @*makairyfunio*
(Águas Claras – PE)
- 97 *Chandra* @*casaunijayabuzios*

- 98 *Henrique Damasceno* @damodara.om
(Búzios – RJ)
- 99 *Camila de Oliveira* (São Paulo – SP) @camiladeoliveira1982
- 100 *Banda Suindara* (Divino de São Lourenço – ES) @bandasuindara
- 101 *Adriano Clarus* (Ribeirão Preto – SP) @adrianoclarus
- 102 *Sandro Shankara* (Rio de Janeiro – RJ) @sandroshankara
- 103 *Sônia Terra* (Niterói – RJ) @sonia.terra.dias.pires
- 104 *Radha Nath Das* (Alto Paraíso – GO) @radha_music
- 105 *Fernanda Vilela* (Niterói – RJ) (Youtube) https://www.youtube.com/channel/UCwwNpXkiyTXnfEG3Ft_mVLg
- 106 *Denise Koatsu* (Ubatuba – SP) @banda_rezamor
- 107 *Carmem Sarva* (Valença – RJ) @carmemsarva
- 108 *Thais Kniss* (Apucarana – PR) @thais.kniss
- 109 *Rachel Lessa* (Rio de Janeiro – RJ) lessa_rachel
- 110 *Rafael Moreno* (São Paulo – SP) @rafamorenoco consciencia
- 111 *André Gomes* (São Paulo – SP) @iluminamusical
- 112 *Caio e Vânia Semente* (Cristal (Buena Brandão – MG) @sementecristalmusic

- 113 *Rodrigo de Deus* (São Paulo – SP) @rodrigodedeusa
- 114 *Hanny* (São Paulo – SP) @caboclavermelha
- 115 *João Marcos, Jomas* (Vitória da Conquista – BA) @jomas.mpa
- 116 *Murilo Trevisan, Rudah* (Bertioga – SP) @murilotrevis @principiosessenciais
- 117 *João Encanto* (Araruama – RJ) @joaoencanto
- 118 *Amanda Rampazo* (Araruama – RJ) @rampzo
- 119 *Nando Diniz* (São Paulo – SP) @onandodiniz
- 120 *Suzana Morais* (São Bernardo do Campo – RJ)
- 121 *Cleber Escobar* (São Carlos – SP) @cleber_escobar
- 122 *Gabriel e Thaís* (Mogi das Cruzes – SP) @gabriel.sampaio.paiva
- 123 *Ivy Morais* (Rio de Janeiro – RJ) @ivymoraesartes
- 124 *Dayalu* (São Paulo – SP) @_dayalu
- 125 *Ander Santana* (Guarulhos – SP) @santana.ander
- 126 *Jéssica* (Porto Alegre – RS) @nuccije
- 127 *Alê Rollemberg* (Florianópolis – SC) @ale.rollemberg
- 128 *Pedro Collares* (Portugal) @pedrocollares

- 129 *Luciano Ignácio dos Santos* (Concórdia – SC) @inst_xam_sao_miguel_arcanjo
- 130 *Yan Marcondes* (Alto Paraíso – GO) @saravamos
- 131 *Luiza Tavares* (Alto Paraíso – GO) @saravamos
- 132 *Edwin Sota* (Brasília – DF) @flauta_sagrada
- 133 *Lilian* (Rio de Janeiro – RJ) @florescer_musicaderezo
- 134 *Denis Oliveira* (Brasília – DF) @denisoliveira.musica
- 135 *Luiza Espíndola* (Balneário Camburiú – SC) @espindola.luiza
- 136 *Txai Daniel* (Balneário Camburiú – SC) @txaidaniel
- 137 *Marie Gabriella* (São Paulo – SP) @mareiegabriellaoficial
- 138 *Paulo Coração* (Brasília – DF) @paulo_coracao
- 139 *Rafael Freitas* (Penápolis – SP) @rafael_freitas105
- 140 *Arthur Recidive* (Florianópolis – SC) @arthurrecidive
- 141 *Aliã Wamiri Guajajara* (Teresina – PI) @aliawamiri
- 142 *Alf Altieres* (Balneário Camburiú – SC) @eusouoalf
- 143 *Lipe Lemos* (Brasília – DF) @sonsdeliz

- 144 *Yara e Alex Andrade* @yararpand
(Florianópolis – SC)
- 145 *Beny Cazim* (Rio de Janeiro – RJ) @pedro_benigno_cazimfilmes
- 146 *Raizza Marins* (Rio de Janeiro – RJ) @raizza.marins
- 147 *Ana Catto* (Rio de Janeiro – RJ) @anacatto
- 148 *Day Ashakina* (Rio de Janeiro – RJ) @ashakinasoul
- 149 *Ebherte Bruno* @Ebherte.bruno
(Uberlândia – MG)
- 150 *Clara Gay* (Puy en Velay – França) @lunamegui
- 151 *Lelei Junior* (Rio de Janeiro – RJ) @poetaleleijunior
- 152 *Vinicius Flausino* @flausino.vinicius
(Guarulhos – SP)
- 153 *Tathi Teodoro* (Lumiar – RJ) @tathi_anateodoro
- 154 *Atmavit Sammatah* @Atmavit_Sammatah
(Farroupilha – RS)
- 155 *Dougs* (Esteio – RS) @d_ferreira_
- 156 *Marianna* (São Paulo - SP) @mariferrarianna
- 157 *Rafaela Aquariana* @rafaela_aquariana
(Diadema – SP)
- 158 *Prem Ramam* (Rio de Janeiro – RJ) @premramam
- 159 *Alex Gonçalves Scheiter* @scheiteralex
(Rio Branco – AC)
- 160 *Txai Rafa* (Itanhaém – SP) @txai.rafa

- 161 *Ellen Mirú* (Foz do *@ellenmiru*
Iguaçu – PR)
- 162 *Tali Namá* (São *@tali.nama*
Leopoldo – RS)
- 163 *Iaguara e Alexia Narbot* *@iaguaramedicuras @solplanetaria*
(Monteiro Lobato – SP)
- 164 *MaricÁfrica* (Maricá – *@nossa.maricafrica*
RJ)
- 165 *Bernardo Vizir* (Rio de *@bernardovizir*
Janeiro – RJ)