

o  
g  
i  
i  
g  
o

**ROGATIVO DOS MORTOS:  
A CENOGRAFIA DOS HINOS  
DA MISSA DO SANTO DAIME**

revista alere

a  
r  
t  
i  
c  
l  
o

*ROGATIVE OF THE DEAD:  
THE SCENOGRAPHY OF THE  
HYMNS OF THE MASS OF  
SANTO DAIME*

**Herta Maria de Açucena do Nascimento Soeiro (UNIR)<sup>1</sup>  
Marcia Regina de Souza Camanho (UNIR)<sup>2</sup>  
Lucas Martins Gama Khalil (UNIR)<sup>3</sup>**

**RESUMO:** Este trabalho visa caracterizar a constituição da cenografia nos hinos do hinário Santa Missa, utilizado

---

1 Mestranda em Letras no Programa de Pós-Graduação Mestrado em Letras, da Fundação Universidade Federal de Rondônia (UNIR), em Porto Velho (Rondônia/ Brasil). E-mail: herta.maria@hotmail.com.

2 Mestranda em Letras no Programa de Pós-Graduação Mestrado em Letras, da Fundação Universidade Federal de Rondônia (UNIR) em Porto Velho (Rondônia/ Brasil). E-mail: camanho.marcia@gmail.com.

3 Doutor em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Docente do Programa de Pós-Graduação Mestrado em Letras, da Fundação Universidade Federal de Rondônia (UNIR), em Porto Velho, (Rondônia/ Brasil). E-mail: lucas.khalil@unir.br.

em um rito do Santo Daime, doutrina ayahuasqueira amazônica, realizado exclusivamente para os mortos, além de analisar a produção de um ethos discursivo para a instância enunciativa. Dentre os objetivos específicos, tem-se o propósito de discutir sobre o conceito de discurso constituinte e seu funcionamento no objeto analisado, associando-se ao ethos discursivo que emerge no hinário Santa Missa. O quadro teórico-metodológico fundamenta-se nos seguintes conceitos de Dominique Maingueneau: discurso constituinte, cenas de enunciação e ethos. A hipótese inicial é a de que a cenografia dos hinos se constitui em uma cena de fala que estabelece um rito de passagem, uma forma de apresentar o desencarnado ao “mundo superior” após seu desencarne, garantindo uma boa passagem e obedecendo ao “chamado divino”. Trata-se de uma pesquisa documental, de caráter qualitativo-interpretativista. O *corpus* desta pesquisa constitui-se pelos dez hinos que compõem o hinário Santa Missa; esses cânticos são entoados em três momentos diferentes: na missa para a pessoa falecida de corpo presente, na missa do mês em memória dos mortos e na missa de finados, dia 2 de novembro.

Palavras-chave: Santo Daime; hinos; ethos discursivo; cenografia.

**ABSTRACT:** This work aims to characterize the constitution of the scenography in the hymns of the hymnal Santa Missa, used in a Santo Daime rite, an Amazonian ayahuasca doctrine, performed exclusively for the dead, in addition to analyzing the production of a discursive ethos for the enunciating instance. Among the specific objectives, there is the purpose of discussing the concept of constituent discourse and its functioning in the analyzed object, associated with the discursive ethos that emerges in the hymnal Santa Missa. The theoretical-methodological framework is based on the following concepts by Dominique Maingueneau: constituent discourse, scenes of enunciation and ethos. The initial hypothesis is that the scenography of the hymns constitutes a speech scene that establishes a rite of passage, a way of presenting the disincarnated to the “superior world” after their disincarnation, guaranteeing

a good passage and obeying the “divine call”. It is a documentary research, with a qualitative-interpretative character. The corpus of the research is constituted by the ten hymns that compose the hymnal Santa Missa; these chants are sung at three different times: at the mass for the deceased person with the present body, at the monthly mass in memory of the dead and at the mass for the dead, on november 2nd.

Keywords: Santo Daime; hymns; discursive ethos; scenography.

## INTRODUÇÃO

A Ayahuasca — do quíchua *aya*, que significa ‘morto, espírito’, e *waska*, que significa ‘cipó’, traduzido como “cipó dos mortos” ou “cipó dos espíritos” (MORI, 2011), podendo ainda ser chamada de hoasca, daime, yajé, caapi ou vegetal (MACRAE, 1992) — é uma bebida que consiste no cozimento do cipó jagube (*Banisteriopsis caapi*) com as folhas de um arbusto chacrona (*Psychotia viridis*). É uma bebida milenar utilizada em rituais xamânicos pelos povos originários da Amazônia (Peru, Bolívia e Brasil, principalmente), que se estendeu às chamadas religiões ayahuasqueiras, segundo Labate e Pacheco (2009).

Oriundo de práticas indígenas, o Santo Daime é uma ramificação ayahuasqueira que faz uso da ayahuasca desde a década de 1930, fundado por Raimundo Irineu Serra, em Rio Branco (AC), cidade brasileira da Região Norte, conforme expõe MacRae (1992). A respeito das religiões ayahuasqueiras, Labate, Rose e Santos (2008) classificam-nas como uma categoria antropológica, para caracterizar esses grupos não indígenas que fazem uso da bebida em forma de rituais. Embora seja considerada uma religião de ordem cristã, a pluralidade de elementos religiosos incorporados nos ritos demonstra como podem apresentar elementos das correntes esotéricas, das comunidades indígenas amazônicas, do xamanismo peruano, dos cultos afro-brasileiros e do espiritismo (LABATE; ROSE; SANTOS, 2008).

Nesses movimentos religiosos, a música tem uma

importância substancial para a maioria dos rituais; como afirma Labate e Pacheco (2009, p. 14), a música está “intimamente ligada à experiência subjetiva dos discípulos”. Segundo esses autores, essa relação direta entre o uso da ayahuasca e a música é observada nas religiões ayahuasqueiras brasileiras, como o Santo Daime, Barquinha e União do Vegetal, cada uma com suas particularidades no manejo da música dentro de seus rituais.

Segundo Labate e Pacheco (2009), no Santo Daime, os hinos são a base da maioria dos trabalhos ritualísticos e desempenham um papel importante no cotidiano desta religião, agindo como um produtor de significados no âmbito do uso da ayahuasca □ denominada Daime para os adeptos □, capaz de intensificar os efeitos do chá ao deixar os sentidos mais sensíveis, indicando que a dimensão sonora funciona como um catalisador de percepções.

O presente trabalho tem como *corpus* o Hinário Santa Missa (NOSSA Irmandade, 2008), pertencente ao Santo Daime, de Raimundo Irineu Serra. Trata-se de um hinário utilizado apenas no ritual de missa que, nesta doutrina, é dedicado exclusivamente aos mortos, um ritual que é celebrado para o falecido de corpo presente; assim como na missa de sétimo dia, na missa do mês e no Dia de Finados, em 2 de novembro.

O artigo visa caracterizar a cena de enunciação do hinário citado e, dentre os objetivos específicos, tem-se o propósito de: i) discutir sobre o conceito de discurso constituinte e seu funcionamento no objeto analisado; ii) analisar o *ethos* discursivo do Hinário Santa Missa. O quadro teórico-metodológico adotado fundamenta-se nos seguintes conceitos de Dominique Maingueneau (2008a): discurso constituinte, cenografia e *ethos* discursivo. A hipótese inicial é a de que a cenografia dos hinos se constitui em uma cena de fala que estabelece um rito de passagem, uma forma de apresentar o falecido ao “mundo superior” após seu desencarne, garantindo uma boa passagem e obedecendo ao “chamado divino”; corroborando essa cenografia, o *ethos* discursivo do enunciador no hino seria o do mediador, aquele que faz a intermediação entre o morto e o “mundo superior”. Trata-se de uma pesquisa documental, de caráter qualitativo-interpretativista.

## ETHOS DISCURSIVO E CENAS DE ENUNCIÇÃO

A teorização sobre o *ethos* na Análise do Discurso deu-se a partir da década de 1980 e, diferenciando-se dos estudos retóricos, o *ethos* tratado em AD, qualificado como “discursivo”, é vinculado não a uma técnica a ser aprendida, mas ao posicionamento no qual o enunciador se inscreve, isto é:

- o *ethos* é uma noção *discursiva*, ele se constrói mediante o discurso, não se trata de uma “imagem” do locutor externa à fala;
- ele está vinculado a um processo *interativo* de influência de outros;
- é uma noção *híbrida* (sócio/discursiva), um comportamento social avaliado, que não pode ser apreendido fora de uma situação de comunicação histórica e socialmente determinada. (MAINGUENEAU, 2020, p. 13).

Para Maingueneau, o *ethos* discursivo apresenta-se de duas formas: o *ethos* mostrado, que é decorrente da maneira como se enuncia; e o *ethos* dito, que se refere àquilo que o enunciador diz de si mesmo de forma direta. O *ethos* mostrado faz parte da constituição de toda cena de enunciação; o *ethos* dito não é obrigatório, pois o locutor nem sempre fala de si mesmo. O *ethos* está ligado ao ato de enunciação, contudo, antes mesmo de o locutor falar, o destinatário pode atribuir, em parte, um *ethos* a ele; a partir desse funcionamento, da interação do *ethos* discursivo (mostrado e dito) e do *ethos* pré-discursivo, resulta o *ethos* efetivo do enunciador (MAINGUENEAU, 2020).

Em algumas circunstâncias, pode-se supor, a princípio, que o destinatário não tem como projetar uma representação prévia do locutor, mas não há uma ausência total de *ethos*, pois o fato de um texto, por exemplo, resultar de um gênero de discurso específico e de certo posicionamento ideológico, já induz alguma expectativa a respeito de seu *ethos*. Logo, “o destinatário atribui a um locutor inscrito no mundo, fora de sua enunciação, traços que são, na realidade, intradiscursivos, pois associados à maneira com que ele

está falando” (MAINGUENEAU, 2020, p. 11).

Para melhor abordar a diversidade de *ethé*, Maingueneau atribui três dimensões que podem se destacar de acordo com os textos analisados. São elas:

1. Dimensão categorial: abrange os papéis discursivos, que estão relacionados à atividade de fala (cena genérica), por exemplo, um narrador ou pregador, e os estatutos extradiscursivos, que são variados — funcionário, médico, argentino, dentre outros.
2. Dimensão experiencial: diz respeito a aspectos sociopsicológicos estereotipados, como por exemplo, estupidez, calma, agressividade.
3. Dimensão ideológica: está relacionada a posicionamentos em dado campo discursivo; por exemplo, no campo político — esquerdista, conservador; no campo literário — romântico, modernista.

O autor afirma que as três dimensões interagem entre si, pois o enunciador associado à primeira dimensão pode relacionar-se a características da segunda e da terceira dimensão, que serão evidenciadas de acordo com o que se enuncia. Na relação entre o *ethos* e a cena de enunciação, Maingueneau afirma que, por meio do *ethos*, o destinatário está “convocado a um lugar, inscrito na cena de enunciação que o texto implica” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 70). O autor trabalha a cena de enunciação em três níveis, que são: cena englobante, cena genérica e cenografia.

A cena englobante refere-se ao estatuto pragmático que “localiza” a enunciação em um tipo de discurso, podendo ser publicitário, político, filosófico, dentre outros. Sendo assim, quando se pega um santinho em uma missa de sétimo dia, na Igreja Católica, sabe-se que se trata de uma homenagem para a pessoa que morreu, e o tipo de discurso é o religioso. Diferentemente de quando se depara com um santinho na rua em período eleitoral; nesse caso, trata-se da cena englobante política e, ao começarmos a leitura, já antecipamos que se trata de propaganda de algum candidato a vereador, deputado, presidente etc. Neste artigo, que propõe analisar o Hinário Santa Missa, a cena englobante é a religiosa.

A cena genérica constitui a enunciação em um gênero (ou subgênero) de discurso, como a notícia, o sermão, o guia turístico etc. Conforme exemplificado anteriormente, a cena englobante é o tipo de discurso, enquanto a cena genérica abarca as restrições textual-discursivas que atuam na materialização do discurso, ou seja, a cena englobante política pode se realizar por meio de santinho, *outdoor*, debate, entre outros. No Hinário Santa Missa, a cena englobante religiosa apresenta-se a partir de um gênero específico, o hino.

A cenografia, por sua vez, é a cena de fala construída no próprio texto, tal como exemplifica o autor, quando diz que um sermão pode ser enunciado por uma “cenografia magisterial, profética, amigável, etc.” (MAINGUENEAU, 2020, p.19), ou seja, a enunciação é que legitima determinada cenografia e, ao mesmo tempo, valida-se progressivamente por ela. Distintivamente da cena englobante e da cena genérica, que configuram o quadro cênico mais estável, por assim dizer, do texto, a cenografia admite certa variabilidade a depender da relação com as outras duas cenas (por exemplo, em um gênero como o memorando, não há muita possibilidade de variação cenográfica; já em um gênero como a canção, tal variabilidade não é apenas possível, mas forçosa, na medida em que o enunciador precisa constituir/instaurar uma cena de fala em cada texto particular). No Hinário Santa Missa, uma cenografia observada é a de um rito de passagem *post mortem*.

## **OS HINOS DO SANTO DAIME E A NOÇÃO DE DISCURSO CONSTITUINTE**

Segundo Maingueneau (2008a), os discursos constituintes são aqueles que encontram em si mesmos sua autoridade, pois não reconhecem a discursividade além da sua e não podem se autorizar “senão por sua própria autoridade” (2008a, p. 38), ou seja, esse tipo de discurso contém certas particularidades quanto a sua constituição, funcionamento e circulação.

Os discursos constituintes dão sentido aos atos da coletividade e garantem outros gêneros do discurso, configurando-se em um estatuto particular, o que Maingueneau (2008a) associa

a “zonas de fala” que pretendem se sobrepor a outras. Os discursos-limite, que se situam sobre um limite e lidam com ele, apresentam questões relativas ao Absoluto: se não se autorizam por si mesmos, devem estar ligados a uma fonte legitimadora, e essa fonte é tida supostamente como exterior ao discurso, porém, é sustentada pelo mesmo discurso que se liga à fonte para ter sua autorização.

Sendo assim, os discursos constituintes são, ao mesmo tempo, auto e heteroconstituintes. Isto significa que “[...] o discurso que se constitui tematizando sua própria constituição pode desempenhar um papel constituinte para outros discursos” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 39), mas não significa que outras enunciações não atuem também sobre eles. Há uma interação constante, embora o discurso constituinte negue a interação, ou coloque-se de forma que consiga submeter esses outros discursos a seus princípios.

Maingueneau (2008a, p. 37) afirma que enquadrar o discurso religioso, o literário e o científico na categoria dos constituintes permite “pôr em evidência propriedades comuns que são invisíveis ao primeiro olhar”, o que pode ser um trabalho promissor dentro do campo teórico. Os hinos do Santo Daime integram o *archeion* da doutrina, como parte de um discurso religioso, tipo de discurso categorizado por Maingueneau (2008a) como constituinte. Segundo Couto (1989, p. 83), os hinos funcionam como um “*corpus* semântico estruturante”, pois neles estão contidos os ensinamentos, conselhos e instruções para os adeptos. O fato de os membros passarem até 12 horas de um único dia cantando os hinários e bailando — uma “coreografia” ritmada que acompanha toda a cerimônia—, além dos ensaios e exercícios de memorização dos hinos, demonstra a importância e o papel dos hinos para a doutrina, conforme explicitam Labate e Pacheco (2009).

O canto como forma de expressão da divindade é explicitado em vários hinos do hinário *O Cruzeiro* (NOSSA Irmandade, 2011), de Raimundo Irineu Serra, bem como sua característica doutrinária. A título de exemplo, esse papel doutrinário é evidenciado na primeira estrofe do Hino n.º 125, que diz: “Aqui estou dizendo/Aqui estou cantando/Eu digo para todos/E os hinos estão ensinando”. A principal característica dos hinos diz respeito a seu processo de criação, pois não envolve uma livre composição do “autor-dono”,

figura que na musicologia é responsável por esse processo criativo que abrange a escrita da letra, do ritmo, dos instrumentos utilizados e assim por diante. Nesta doutrina, diz-se, conforme explicam Labate e Pacheco (2009) e Rehen (2007), que os hinos são “recebidos”, ou seja, são mensagens enviadas do “astral” (ou mundo superior) pelas entidades espirituais para o indivíduo que se torna então o “dono” do hino/hinário, conforme afirma Rehen (2007). Esse processo de recebimento dos hinos é similar a um processo mediúnico, como uma capacidade de captar e canalizar as “instruções divinas”<sup>4</sup> em forma de música.

Pode-se ainda vincular esse recebimento dos hinos à noção de *vocação enunciativa*, o que, de acordo com Maingueneau (2008b, p. 131), trata-se das “condições assim postas por uma formação discursiva para que um sujeito nela se inscreva, ou melhor, se sintase “chamado” a inscrever-se nela”. O recebimento não é comum a todos os membros; é possível que alguém, em uma posição hierárquica de maior valor no centro, como um dirigente, não tenha nenhum hino, portanto, qualquer um dentro da organização religiosa pode “receber”, o que não significa ser menos agraciado em caso de não receber nenhum hino ao longo da estadia no centro.

As condições de recebimento dos hinos podem ser variadas: por meio de um sonho; durante um trabalho, seja de bailado ou de concentração; ou mesmo em situações do dia-a-dia, uma viagem, durante uma meditação, dentre outras. A letra pode vir por partes ou completa, da mesma forma a melodia, que pode ser “recebida” depois da letra ou antes dela (CEMIN, 2001). O processo de constituição do hino não acaba nesse recebimento, pois o indivíduo precisará estruturá-lo de forma que funcione dentro das características gerais dos hinos, em um dos ritmos estabelecidos (valsa, marcha, mazurca ou marcha valseada etc.), assim como verificar a cadência correta para sua execução, a pronúncia das estrofe e, as repetições, processo esse que é realizado em conjunto com os músicos do centro, para posteriormente ensaiar com todos os membros, de forma que seja cantado corretamente durante os trabalhos oficiais.

<sup>4</sup> As aspas estão sendo usadas, em situações semelhantes a essa, para marcar expressões usadas no âmbito do discurso estudado, de forma que seja possível acompanhar as recorrências encontradas e a constituição do discurso no contexto do Santo Daime.

Esses atos realizados pelo sujeito a fim de se produzir um enunciado legítimo a seu posicionamento referem-se ao que Maingueneau (2008b) denomina *ritos genéticos*, nos quais o discurso também define restrições. As condições “pessoais” de recebimento dos hinos não são, nesse sentido, individualizadas; estão intimamente ligadas aos ritos impostos, constituídos pelo pertencimento institucional e discursivo desse sujeito, no caso deste estudo, um membro do Santo Daime.

Neste contexto, considera-se que os hinários são constituídos dentro de uma comunidade discursiva, a qual, segundo Maingueneau (2008b, p.44), é composta por um grupo restrito que “mantém uma memória e que os enunciados podem ser avaliados em relação às normas, partilhadas pelos membros da comunidade associada a esse ou aquele posicionamento”; ou seja, após a legitimação do primeiro hinário — *O Cruzeiro* —, outros hinários surgiram, com a “permissão” que só *O Cruzeiro*, enquanto discurso legitimador, poderia autorizar, e esses hinários passam então a ser produtos dessa mesma comunidade.

Dessa forma, em se tratando de um discurso constituinte, o estatuto do autor é peculiar, pois não se coloca em um lugar definido, dentro ou fora da sociedade, mas transita em uma difícil negociação de lugar e não lugar. Esse paradoxo é chamado por Maingueneau (2008a) de *paratopia*, quando esse não pertencimento exato na sociedade permite que o enunciador fale em nome de um Absoluto, exterior ao discurso, que se apresenta como a fonte legitimadora, fazendo que ocupe um lugar privilegiado e que está acima do que é comum, capaz ainda de legitimar as práticas coletivas.

## **A SANTA MISSA: FUNCIONAMENTO E CARACTERÍSTICAS**

Como primeira característica que funda e baseia todo o ritual, a missa no Santo Daime é, conforme afirma Cemin (2002, p.367), o “rito dos mortos, sempre realizada em benefício de todos aqueles que fizeram a “passagem” para o mundo do além”. Esse ritual pode variar de centro para centro, principalmente no que diz respeito às datas em que a missa é realizada, configuração da

mesa e vestimenta dos participantes, mas se mantêm os elementos básicos: são cantados os mesmos hinos e rezadas as mesmas preces, em todos os centros que seguem a linha de Raimundo Irineu Serra (denominado pelos adeptos “Mestre Irineu”) (MOREIRA; MACRAE, 2011).

A *Santa Missa* é realizada nos dias indicados pelo Calendário Oficial de cada centro, ou seja, celebrações específicas já previamente definidas, como a “passagem” (data de falecimento) de Mestre Irineu, em 6 de julho, Dia de Finados, em 2 de novembro, e na missa do mês (com dia definido pelos membros de cada centro), podendo haver outras celebrações nas quais a missa está inclusa.

Segundo Cemin (2001; 2002), normalmente, a missa é celebrada no velório de pessoas que faleceram e são veladas no centro, ou seja, com corpo presente; no sétimo dia de passagem e, após essa data, em ocasiões especiais solicitadas ao centro local. O fardamento (traje utilizado pelos membros do centro) é definido conforme a celebração do dia, podendo ser utilizado o fardamento azul e branco, farda branca oficial ou à paisana.

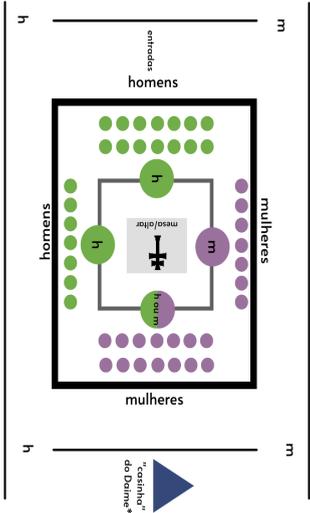
Como já exposto, há um hinário específico para a missa, composto por dez hinos; desses hinos, alguns são de autoria de Raimundo Irineu Serra e fazem parte do hinário *O Cruzeiro*, também de sua autoria e tido como o primeiro e mais importante hinário para os adeptos; outros são de autoria de membros cujos nomes não são identificados. Todo o hinário é ritualizado cantando *acappella*, ou seja, sem acompanhamento de instrumentos musicais, apenas voz, e não há bailado, os membros permanecem sentados e se levantam apenas em hinos específicos (CEMIN, 2001). A organização física do espaço está ilustrada na Figura 1, demonstrando a separação entre homens e mulheres, que não podem se misturar no decorrer do ritual, além da composição da mesa: 4 pessoas, sendo uma a presidente da mesa (entende-se por presidente a pessoa responsável por conduzir a missa, podendo ser homem ou mulher) e mais 3 pessoas.

O altar, chamado também de mesa, fica localizado ao meio do salão e tem uma importante função para o centro: ser a “fonte receptora e transmissora das correntes do astral, as forças espirituais”

(CEMIN, 2001, p. 139). Mesmo em outras vertentes que não são necessariamente ligadas a Raimundo Irineu Serra, há a utilização do altar localizado ao meio do salão. Isso significa que o formato e os itens colocados nele podem variar; no entanto, são comuns os seguintes objetos: flores para ornamentar, Cruz de Caravaca ou Santo Cruzeiro ao meio, velas, imagem do santo celebrado no dia e Bíblia Sagrada — em alguns centros, também deixam uma garrafa de Daimê exposta no altar.

A maioria dos centros segue essa formação básica de mesa, embora possa variar o formato (pentágono, círculos etc.). Por conta da formação das filas para o bailado, o salão pode ser organizado em forma retangular ou mesmo de forma arredondada, sempre ao redor do altar, que acaba servindo como um ponto de referência, tanto do ponto de vista físico, quanto do ponto de vista espiritual, já que, enquanto altar, a mesa representa aquilo que é divino e deve ser reverenciado; por isso, a importância de cada elemento que a compõe.

Figura 1 — Organização do salão para *A Santa Missa*



Fonte: Criação dos autores

O ritual é aberto com o “sinal da Santa Cruz”, em seguida reza-se o Terço e, ao fim dele, dá-se início ao canto dos hinos, sendo

que entre cada hino são rezados três pai-nossos e três ave-marias<sup>5</sup> intercalados. No oitavo hino, denominado “Oh! Meu Pai Eterno”, o presidente da mesa, que está sentado na cabeceira, e as outras três pessoas que compõem a mesa levantam-se para cantar o hino em pé, com uma vela acesa na mão direita. Ao final do hino e suas preces, as velas são recolhidas para um local específico, para que possam queimar até o fim. Terminados os dez hinos, rezam-se as últimas três preces intercaladas, e o presidente da mesa profere as últimas palavras, uma fala simbólica de oferta da missa para o falecido específico, ou para os desencarnados de forma geral, realizando o fechamento da missa com o sinal da Santa Cruz (CEMIN, 2001).

## **O ETHOS DISCURSIVO E A CENA DE ENUNCIÇÃO NO HINÁRIO A SANTA MISSA**

O hinário *A Santa Missa* está constituído em uma cena englobante religiosa, com caráter de discurso constituinte, na qual a posição paratópica do enunciador é legitimada por um Absoluto, que também ocupa um lugar paratópico na enunciação. A cena genérica é o hinário, constituído de dez hinos, e a cenografia, hipoteticamente, pode ser tratada como um rito de passagem *post mortem*, cuja discussão ocorre ao longo deste tópico.

O Hino n.º 1 é uma valsa lenta. Embora não se usem instrumentos musicais e os hinos sejam efetivados cantando *acappella*, os ritmos são respeitados, apenas cantados em uma cadência mais lenta do que seria em um trabalho de bailado. Ressalta-se ainda, como já afirmado anteriormente, que a missa é direcionada apenas para os desencarnados; logo, há um caráter mais solene.

Há uma certa valorização da morte no Santo Daime, visto que, como o próprio nome ayahuasca diz, “vinho dos mortos”, “cipó das almas”, confere-se à bebida esse papel de instrumento de contato entre o plano terreno e plano “astral”, onde habitam os espíritos. Dessa forma, mesmo após a urbanização das religiões

---

<sup>5</sup> Sinal da Santa Cruz, Terço e Preces (Pai-Nosso e Ave-Maria) são ritos originados do Cristianismo e utilizados até hoje pela Igreja Católica.

ayahuasqueiras, que passaram a se constituir fora das comunidades indígenas, os centros de ayahuasca/daime vinculados a Raimundo Irineu Serra executam *A Santa Missa* com a mesma importância dos outros trabalhos, pois a morte não é tratada como um tabu, mas como uma passagem de “fase” na evolução do indivíduo.

No hinário *O Cruzeiro*, no Hino n.º 74, a segunda estrofe é a seguinte: “A morte é muito simples / Assim eu vou te dizer / Eu comparo a morte / É igualmente ao nascer”. E a terceira: “Depois que desencarna / firmeza no coração / se Deus te der licença / Volta a outra / encarnação”. A crença na vida após a morte é uma característica forte das doutrinas espíritas, que também é encontrada nos rituais do Santo Daime; além disso, ressalta-se o fato de haver um ritual cujo objetivo é interceder por uma pessoa que desencarnou, de forma que seu espírito siga o caminho da luz e encontre a paz necessária. Um funcionamento análogo a esse também é observado em ritos da Igreja Católica, que costuma realizar a Missa de Sétimo Dia para pessoas desencarnadas. Isso posto, no hinário emerge um determinado *ethos*, pois todo texto, oral ou escrito, possui um tom, e esse tom leva (ou atua para levar) o destinatário a incorporar representações e valores que emergem com fundamento nos enunciados (MAINGUENEAU, 2020).

Conforme Maingueneau (2020, p. 14) postula, o *ethos* não se reduz meramente à “fonte” enunciativa, integrando-se fundamentalmente um amplo processo de incorporação, pois “[...] a noção de ethos permite refletir sobre a adesão dos sujeitos ao universo configurado pelo locutor”, ou seja, o enunciatário, e não apenas o enunciador, adere à determinada identidade, na medida em que o *ethos* faz parte de um processo interativo. Logo no primeiro canto do Hinário *A Santa Missa*, por exemplo, a dinâmica interacional expressa-se de forma direta, visto que o enunciador informa a uma pessoa (tratada como tu) que ela foi chamada para a casa da Mãe Santíssima, conforme a primeira estrofe: “Para os tempos que estavas no mundo / Mandaram te chamar / Na casa da mãe santíssima / Para ti, para ti te apresentar”. Nesse hino, inclusive, o “tu”, que se refere à pessoa falecida, passa a ser enunciador em alguns versos — por exemplo, em “Os tempos que eu estive no mundo” (quase

uma réplica de “Para os tempos que estavas no mundo”) —, e tal revezamento, não tão delimitado em suas fronteiras, é representativo desse processo de incorporação que integra, em uma só comunidade discursiva, enunciador e enunciatários.

O enunciador do hinário, enquanto “fiador” do discurso, reivindica uma corporalidade, pois, de acordo com Maingueneau (2020, p.19), todo texto possui uma vocalidade, devido a uma maneira de dizer que implica em uma maneira de ser, de se portar, de se movimentar. Sendo assim, o destinatário idealiza uma figura, um corpo legítimo. O enunciador pode ser “lido” imaginariamente como um homem, uma mulher, uma criança; e apresentando características físicas, como alto, acima do peso, de meia idade, usando terno, vestido, macacão etc. Em aliança com a corporalidade, o enunciatário idealiza certas características psicológicas do enunciador, definidas por Maingueneau (2020) como “caráter”. Essa imagem de enunciador, quanto ao caráter, pode ser a de uma pessoa doce, rude, inteligente, delicada, severa ou amargurada, que são os traços que emergem do texto, com base em certas representações cristalizadas. Segundo Maingueneau (2020, p. 14), “O destinatário constrói, de maneira mais ou menos fluida, mais ou menos consciente, a figura desse fiador apoiando-se em um conjunto de representações sociais estereotipadas, valorizadas ou desvalorizadas, que a enunciação contribui para reforçar ou transformar”.

Dessa forma, uma possível corporalidade que emerge para o enunciador fiador do hino é um personagem invisível, um indivíduo que está em contato com o divino e o terrestre, mas mantém-se na enunciação sem deixar marcas. Isso ocorre, no hinário, quando o enunciador ocupa uma posição de mensageiro ou intermediador, ou seja, à primeira vista o que importaria é a mensagem, não o mensageiro, que, de certa forma, apaga-se; embora, ainda assim, seja possível atribuir dadas características a esse enunciador.

Podemos observar a “invisibilidade” do enunciador no uso da forma verbal indefinida em “mandaram te chamar”, que representa a mediação, feita pelo enunciador do hino, entre a instância superior (a casa da Mãe Santíssima) e o indivíduo desencarnado. O verbo

“mandaram” conjugado no modo indicativo do tempo pretérito perfeito, um fato que iniciou e finalizou no passado, é característica de um recado, pois um aviso como esse necessita de pelo menos três pessoas, a que informa, a que transmite e a que recebe. Isso confere ao locutor do hinário uma alta posição (embora paratópica, no limiar entre estar e não estar na sociedade), já que a mensagem é enviada por uma divindade e transmitida para o plano terrestre, onde ocorre a transição do desencarnado entre esses dois planos.

Na primeira estrofe do hino em análise está implicado o “mundo ético”, que Maingueneau (2020, p. 15) define como “[...] uma constelação de representações agregadora de certo número de situações estereotípicas associadas a comportamentos”. Os hinos — que têm o objetivo de transmitir algum ensinamento, induzir emoções variadas e fazer com que os membros alcancem um estado de meditação, principalmente através da repetição das estrofes — mantém sustentado o mundo ético dessa comunidade religiosa.

Na segunda estrofe, o chamado divino é atendido: “Senhora Mãe Santíssima / Eu vim me apresentar / Atender vosso chamado / Que vós me, que vós me mandou chamar”. O indivíduo sai do plano terreno e se “apresenta” no plano superior, e no trecho “que vós me mandou chamar”, o falecido, marcado pelo “me”, pronome oblíquo da primeira pessoa do singular, confirma não só o recebimento do recado dado pelo enunciador — de que ele deveria se apresentar—, mas a relação paratópica do enunciador com o desencarnado, que pode transitar entre o mundo terreno e o mundo dos mortos, ao mesmo tempo em que está em contato com a divindade, o Absoluto responsável por legitimar essa enunciação.

Dessa forma, é possível identificar um *ethos* de mediador (dimensão categorial), isto é, o enunciador que faz a intermediação para a passagem do falecido para o “mundo superior”, cujas recorrências também podem ser visualizadas nos outros hinos. Quanto à cenografia, representada em um rito de passagem *post mortem*, no primeiro hino o enunciador “apresenta” o desencarnado para o plano “astral”, recebido pelas figuras da Mãe Santíssima e do Soberaníssimo Senhor. Assim, a cenografia do ritual vai se construindo logo na primeira estrofe do hino: o mediador informa ao falecido

que ele foi chamado à casa da Mãe Santíssima, provavelmente um eufemismo para “céu”. Vincula-se, estereotipicamente, o lugar da mãe à representação do aconchego, da acolhida, ao passo que o pai é visto em nossa sociedade como a figura repressora; assim, ser chamado à casa da mãe, e ela informar que é o pai que está chamando a pessoa morta sugere que quem está habilitado a passar a informação “triste”, “difícil” é a mulher, pois é ela que teria doçura para comunicar essas notícias. Emerge, na cena enunciativa, uma enunciadora “encaixada”, ela também cumprindo o papel de mediadora, assim como a instância de enunciação responsável, de modo mais amplo, pelo hino.

Sendo assim, somos imersos em uma conversa entre quatro pessoas, a mediadora, a morta, a mãe (também mediadora, em certo sentido) e o pai. A mediadora, que conduz o ritual, é notada por meio das informações, conselhos, orientações e súplicas ao Pai, como em “mandaram te chamar”, “a tua alma entrego a Deus e teu corpo a terra fria”, “tu pede aos teus amigos”, “vai atender nosso pai”. É possível visualizar uma orientação à pessoa morta, no segundo hino, na última estrofe: “Aqui achou, aqui deixou / Levas contigo o amor”; há uma espécie de conselho para que o desencarnado deixe as coisas materiais, as pessoas vivas, levando do mundo terreno apenas o sentimento. Outra cena de fala recorrente é a de súplica, como se pode observar no terceiro hino, em que o enunciatador mediador intercede pela pessoa morta para que esta tenha um lugar na morada de Deus: “Eu rogo a Deus do céu”, “Eu rogo a virgem mãe”, “Eu peço e rogo”. O falecido ganha voz, por meio dos pronomes pessoais “eu” e “me”, quando executa as solicitações feitas pelo mediador: “Eu vim me apresentar”, “Só eu tanto te ofendi”, “me chama”, “me diz”, “me dá”, “me ensina / Amar a quem eu devo amar”, “eu vivo neste mundo”, “Ajudai-me neste mundo / E no outro a salvação”, “Me perdoai dos meus pecados”. Já as presenças da Virgem Maria e de Deus estão sinalizadas quando o morto se apresenta à mãe: “Senhora mãe santíssima / Eu vim me apresentar” e ela diz: “Te apresenta ao vosso pai”. Quando o morto se apresenta ao pai, conforme lhe foi aconselhado pela mãe, o pai responde: “Confessa os teus crimes / Do mundo da ilusão / Que é

para ver se eu posso / Para ver se eu posso dar o perdão”. Como já discutido, o discurso religioso, enquanto discurso constituinte, permite que se compreenda esse jogo de vozes das “entidades superiores” como se elas estivessem, paradoxalmente, acima das outras zonas de fala e em meio à sociedade.

No Hino n.º 2, há a representação da entrega da alma do desencarnado para Deus, mais uma vez pelo enunciador-mediador, logo na primeira estrofe: “A tua alma entrego a Deus / E o teu corpo a terra fria / Jesus te acompanha / Junto com a Virgem Maria”. Só um enunciador legitimado em uma posição paratópica, na qual é possível transitar entre o lugar, que é o plano terreno, e o “não lugar”, que é o plano superior, seria capaz de fazer uma mediação entre os dois planos e entregar a alma diretamente para quem o chamou — o “Pai” —, conforme demonstrado na terceira estrofe: “Tantos anos que vivestes / Agora vais se retirar / Vai atender o nosso pai / Foi quem mandou te chamar”. O uso do pronome possessivo na primeira pessoa do plural (“nosso pai”) que inclui o enunciador o traz de volta para a instância terrena, onde ele é, tal quais os outros, um membro da sociedade, e dentro de sua comunidade religiosa, é um irmão dos outros adeptos, todos filhos de um único pai. Nesse hino, apresenta-se a sequência do rito de passagem: primeiro o indivíduo foi apresentado à instância superior, para em seguida ter sua alma entregue ao “céu” e o seu corpo devolvido à terra, representado pela sepultura.

A entrega da alma do desencarnado para a divindade representa um alívio não só para o próprio desencarnado, mas para os familiares e amigos presentes na missa, afinal, há o conforto advindo do fato de saber que um ente querido foi recebido pelo Pai Soberano e pela Mãe Santíssima. Portanto, a missa é um rito de passagem não só para o desencarnado, mas para os que ficaram e almejam receber o conforto necessário e a aceitação da morte.

O Hino n.º 3 tem duas características marcantes: as dez primeiras estrofes constituem uma repetição de um mesmo trecho que só muda a primeira linha, relacionada às horas, “São doze horas da noite / Meu irmão se mudou / O sono da eternidade / Deus do céu foi quem te chamou” seguido de “uma hora da madrugada”,

“três horas da madrugada”, acabando às nove horas da manhã. Essa característica remete principalmente ao rito do velório comumente realizado, no qual a pessoa desencarnada é velada, geralmente, por uma noite inteira, para que ocorra o sepultamento pela manhã. Nas estrofes seguintes, novamente o mediador entra em cena para interceder pelo falecido: “Tantos anos que vivestes / No mundo da ilusão / Eu rogo a Deus do céu / Que te dê o santo perdão”. A recorrência do rogo pelo perdão aparece na maioria dos hinos da missa, afinal, se o objetivo da missa é “ajudar” o desencarnado a seguir um caminho de luz, a forma de se fazer isso é rezando, rogando, pedindo à divindade que conceda o perdão necessário para se alcançar essa luz; o que também ocorre no Hino n.º 4, na última estrofe: “Eu peço e rogo / Ó Mãe Celestial / Que te dê a salvação / E te bote em bom lugar / Ó Mãe Celestial”. Nesse hino, cada estrofe é repetida três vezes, o que confere um caráter de oração, cuja repetição tem a função de induzir ao transe, da mesma maneira que as preces de um terço de origem cristã também são repetidas, ou um mantra, que possui essa função de catalisar a percepção e mantê-la em uma linha sonora única; sendo assim, é possível alcançar o “estado de graça” ou atingir o objetivo do rogo.

Ainda no que diz respeito à cenografia do rito de passagem, o Hino n.º 5 demonstra um enunciador diferente, como se fosse o falecido falando, não mais o enunciador-mediador. Esse hino possui características diferentes dos anteriores, a começar pelo conteúdo, que retrata uma pessoa satisfeita e feliz; e o ritmo da execução do hino é uma marcha quaternária. Na primeira estrofe, entra em cena novamente o chamado do Pai: “Equiôr papai me chama / Equiôr perante a si / Equiôr papai me diz / Equiôr eu sou feliz”; na terceira e na quarta estrofes: “Eu vivo neste mundo / Com prazer e alegria / Viva Deus no céu / E a sempre Virgem Maria/”; “Jesus Cristo é o nosso pai / De grande consolação / Ajudai-me neste mundo / E no outro a salvação”. Considerando os hinos anteriores, após a apresentação do desencarnado ao Pai, o “clima” de tristeza e consternação é amenizado, começando por ser uma marcha, cujo ritmo é mais rápido e mais “animado”; sendo assim, a certeza de que o consolo será provido tanto para o próprio desencarnado quanto

para os que ficaram, torna o processo de aceitação mais fácil. O verbo “viver” usado na primeira pessoa do presente antecedido pelo pronome pessoal indica que o morto ainda está no mundo terrestre e que vive nele com prazer e alegria, demonstrando a aceitação da condição de morto pela certeza de ter a “ajuda” divina com a salvação no outro mundo, sugerindo que viverá assim, com isso as pessoas que têm apreço por ele (morto) podem ficar tranquilas, pois se quem está fazendo a passagem está bem, os vivos têm que aceitar e não ficar se lamuriando pelo falecimento.

O Hino n.º 6 retoma a voz do enunciador-mediador, que, ao mesmo tempo em que dá um sermão, insere também uma “plateia” no ritual, na primeira estrofe: “Todo mundo quer ser filho / de Deus da criação / Por que que tu te esquece / De rezar para o teu irmão?”. Reforça-se o pedido do rogo na última estrofe: “Meu irmão que já saiu / Do mundo do pecado / Eu rogo a Deus do céu / Que ele seja perdoado”, demonstrando que o momento de rezar pelo outro não é só após sua morte, mas em vida, pois ajudará nesse momento pós-morte. No primeiro hino, a cenografia estabelece-se com os quatro personagens, como já foi mencionado, porém, nesse hino, os amigos da pessoa morta são introduzidos na cenografia. O “tu”, pronome da segunda pessoa, pode concordar com a terceira em um registro coloquial (que é o caso dentro do hinário: “tu te esquece”), e a sua ocorrência no hino sugere que o mediador está falando com outras pessoas que não são o morto e nem as divindades, e sim com os presentes na missa.

O Hino n.º 7 é uma valsa, executada um pouco mais lentamente. Nesse hino, a cenografia de diálogo com a plateia continua representando uma explicação dada pelo enunciador-mediador aos presentes na missa sobre sua função, como na primeira e segunda estrofe: “Senhora Mãe Santíssima / O vosso filho ela mandou / Está na frente da estrada / Para quem lhe acompanhar”; “Para quem lhe acompanhar / Com fé e alegria / Para a santíssima casa dela / Ela espera todo dia”. Por intermédio de um filho — o mensageiro/mediador — legitimado pelas figuras de Pai e Mãe, os chamados ocorrem, para que os outros filhos possam alcançar a instância superior, chamada de “casa”, a exemplo do caminho

guiado pelo mediador, que tem a permissão divina para transitar entre os dois planos e encaminhar os filhos convocados até a casa divina.

O Hino n.º 8 possui uma importante característica que merece ser destacada na análise. Sabe-se que o hinário possui 10 hinos, sendo assim, o oitavo hino caminha para o final do rito. Neste hino, os quatro integrantes da mesa ficam de pé para entoar o hino segurando uma pequena vela acesa, os outros membros permanecem sentados. A figura que emerge nesse hino, na condição de enunciador, é novamente a do desencarnado, como destacado nas estrofes três e quatro: “Oh! Meu Pai Eterno / É soberano senhor / Me perdoai os meus pecados / Oh! Pai Criador”; “Oh! Virgem Mãe / É Soberana Senhora / Me perdoai as minhas culpas / Oh! Mãe Poderosa”. Pode-se compreender que é o morto “falando”, pedindo ao pai pelo perdão; caso não fosse o morto “falando” usaria o pronome possessivo “seus” e não “meus” para se redimir dos pecados. Após o término do hino, as velas são levadas por outra pessoa para que se queimem até o final em um local reservado. Nesse contexto, a vela possui simbologia importante: pode representar a luz, ser um “canal” entre o divino e o terreno, ou significar que a vida tem um fim, pois, assim como a chama de uma vela apaga quando termina de queimar, a vida também acaba, e lidar com isso faz parte do processo.

No Hino n.º 9, denominado “Despedida”, o desencarnado despede-se dos “irmãos” para seguir seu caminho na instância superior: “Me despeço meus irmãos / Porque vou me apresentar / Vou alegre e satisfeito / Para meu Pai me consolar”. A aceitação da morte por parte do desencarnado, percebida no verso “Vou alegre e satisfeito”; o verbo ir conjugado na primeira pessoa do presente do modo indicativo, que possibilita compreender que o morto vai para algum lugar, no caso o “céu”, e com um estado, “alegre e satisfeito(a)”, é um fator importante para o prosseguimento de seu “chamado”, afinal, como poderá seguir para a “casa” do Pai se não aceitar que agora não faz mais parte do plano terreno? Como uma forma de consolo para quem fica e lamenta a perda, o falecido explica para os presentes que ele está partindo para o céu e que cabe a

todos compreenderem aquilo que está fora do alcance da explicação terrestre, pois ninguém sabe a hora em que será chamado de volta à casa do “pai”. A terceira estrofe apresenta então: “Eu não posso vos levar / Porque não tenho poder / Para seguir a verdade / É preciso compreender”, e nas duas últimas linhas da última estrofe: “E todos nós temos a certeza / Deste mundo se ausentar”. A despedida também representa o fim de um ciclo — a vida — e o início de um próximo após a morte.

A importância da morte no Santo Daime é representada em vários aspectos da doutrina, conforme já explicado anteriormente. Além do fato de não haver tabu quando se fala em morte, os ritos específicos feitos nos velórios, bem como a missa em si, retratam o papel do rito de passagem. Os velórios feitos nos centros de daime costumam durar horas a fio, contam com a presença dos familiares, amigos e dos membros do centro, que organizam toda a cerimônia, escolhem o fardamento a ser utilizado, os hinos que serão cantados durante toda a duração do velório e a organização física do espaço; e há outra característica importante: no decorrer do velório, duas pessoas são escolhidas (geralmente um homem e uma mulher que sejam membros do centro) para serem os “guardiões” do caixão. Cada um se posiciona ao lado do caixão, sentados e rezam pelo falecido por um tempo definido e, então, revezam essa posição com outras pessoas durante toda a noite ou duração da cerimônia.

Após o velório, todos se dirigem ao cemitério onde ocorrerá o sepultamento e, após a entrada, organizam-se para dar início à execução dos hinos que compõem a “Coroa do Cruzeiro”, também chamada de “Hinos novos”, que são os últimos 13 hinos do hinário *O Cruzeiro*, de Raimundo Irineu Serra. Os hinos são cantados por todos e acompanham a chegada do caixão até o ponto do sepultamento. O caixão só é colocado na sepultura quando se chega ao último hino, denominado “Pisei na terra fria”, que também é o último hino da missa. Enquanto ele é cantado, o caixão é baixado e os responsáveis o cobrem com a terra até que se finalize o hino. Após isso, são rezadas as preces (três pai-nossos e três ave-marias), e uma pessoa, previamente escolhida, fala algumas palavras de conforto para os presentes e finaliza a cerimônia.

Na missa, o Hino n.º 10 tem a mesma função: finalizar a cerimônia e encerrar o rito de passagem. A letra representa muito claramente um sepultamento, que pode ser entendido no sentido literal ou no sentido figurado, como no caso da missa. Vejamos a segunda e a terceira estrofes: “A minha Mãe que nos criou / E me dá todos ensinamentos / A matéria eu entrego a Ela / E o meu espírito ao Divino”; “Do sangue das minhas veias / Eu fiz minha assinatura / O meu espírito eu entrego a Deus / E o meu corpo à sepultura”. Nesse momento, a terra, enquanto natureza, é atribuída à figura da Mãe, como na primeira estrofe: “Pisei na terra fria / Nela eu senti calor / Ela é quem me dá o pão / A minha Mãe que nos criou”, conforme a máxima cristã prega, “do pó eu vim, ao pó retornarei”. Novamente entra o papel da natureza como mãe, provedora, da mesma forma que outros elementos da natureza têm seu sentido atribuído às figuras da divindade, como a lua, o sol e as estrelas, presentes em outros hinos do Santo Daime. As várias referências à primeira pessoa, na posição de sujeito e objeto, permitem compreender que quem está falando é o falecido. O Hino n.º 10 encerra a missa, finalizando o rito de passagem após a apresentação do desencarnado para a divindade, o rogo pelo perdão e salvação, a aceitação da condição de falecido tanto para o próprio desencarnado quanto para os vivos e, por fim, o sepultamento, que conclui o ciclo fúnebre.

Dessa forma, conforme postula Maingueneau (2008a), a cenografia não é um “elemento de decoração”, um mero “cenário”, como se o discurso se constituísse em um espaço que já havia sido construído e que não possui relação com o discurso. Pelo contrário, a enunciação, enquanto se desenvolve, também precisa instituir, ainda que de forma progressiva, o seu “próprio dispositivo de fala” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 118). Para o autor: “Desde sua emergência, a palavra supõe certa situação de enunciação, a qual, com efeito, é validada progressivamente por meio dessa mesma enunciação. Assim, a cenografia é, ao mesmo tempo, origem e produto do discurso”.

A cenografia hipotética instituída em um rito de passagem *post mortem*, que emerge no hinário Santa Missa, pode ser confirmada, tal como a interação indispensável entre o *ethos* e a

cenografia, na qual o estatuto paratópico do enunciador-mediador é capaz de legitimar a cena de enunciação, ao passo que essa cena também legitima o *ethos*, visto que o enunciador-mediador está presente em todas as instâncias da cenografia. Só é possível, ao enunciador, estar nessa cenografia, na medida em que ela vai se instituindo progressivamente na cena de enunciação, que resulta em uma série de ritos, no Santo Daime, que possuem uma importância fundamental para o funcionamento da comunidade discursiva.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo objetivou discutir, à luz dos conceitos teóricos de Dominique Maingueneau, autor do campo de Análise do Discurso, o *ethos* discursivo e a cenografia que emergem do hinário *A Santa Missa*, pertencente aos ritos religiosos de uma vertente ayahuasqueira da Região Norte do Brasil, denominada Santo Daime, cujo fundador é Raimundo Irineu Serra, popularmente conhecido como Mestre Irineu. Associado aos conceitos de *ethos* e aos aspectos da cena de enunciação, o hinário insere-se na categoria dos discursos constituintes, conceito também discutido amplamente por Maingueneau.

Com a análise, foi possível refletir sobre o modo como o hinário constitui a imagem do enunciador; isso se dá, dentre tantos outros aspectos, por meio de seleção lexical e escopo temático, pois os hinos são compostos pela presença de figuras divinas como a Virgem Maria, Deus e outros elementos reivindicados nos discursos religiosos, como o perdão, o rogo pela salvação e a certeza de que após a morte há uma nova vida. Além disso, temos um modo de enunciar específico, que possibilita, no hinário, produzir o *ethos* de mediador-mensageiro, ainda que, por vezes, de forma discreta, pois o que importaria é a mensagem a ser dada para o desencarnado e para os que ficaram; o enunciador toma para si a função de conduzir o ritual de passagem do falecido para o pós-morte, uma vida nova em uma instância que não é mais a terrena. O mundo ético que o hinário legitima é aquele vinculado à religiosidade e ao arrependimento do falecido pelos pecados. Esses vínculos

fazem parte de uma presumível tentativa de os vivos conduzirem o morto ao plano superior, produzindo uma imagem de aceitação da passagem — morte — entre os presentes, os entes queridos e por parte da pessoa que faleceu.

Desse modo, buscou-se demonstrar, na análise, o funcionamento discursivo que implica na produção de uma imagem para o enunciador, imagem esta que, para alcançar certa legitimidade, apoia-se em representações estereotipadas — por exemplo, a do mediador que orienta, aconselha, roga e suplica. Também se tratou da questão da cenografia, a fim de demonstrar que a cena de fala instaura um rito de passagem *post mortem*. Pela análise, foi possível articular as três cenas da enunciação: englobante — religiosa; genérica — hinos que compõem o hinário; e a cenografia — ritual de passagem; tais cenas integram-se, mais amplamente, à prática discursiva, na medida em que os textos têm a sua “razão de ser” em função de todo um funcionamento institucional que caracteriza o discurso religioso em questão.

## REFERÊNCIAS

CEMIN, Arneide Bandeira. *Ordem, xamanismo e dádiva: o poder do Santo Daime*. São Paulo: Terceira Margem, 2001.

CEMIN, Arneide Bandeira. Os rituais do Santo Daime: sistemas de montagens simbólicas. In: LABATE, Beatriz Caiuby; ARAÚJO, Wladimir Sena (org.). *O uso ritual da ayahuasca*. São Paulo: Fapesp/Mercado das Letras, 2002. p. 347-382.

COUTO, Fernando de La Rocque. *Santos e Xamãs: estudo do uso ritualizado da ayahuasca por caboclos da Amazônia, e, em particular, no que concerne sua utilização sócio-terapêutica, na doutrina do Santo Daime*. 1989. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) — Universidade de Brasília (UnB), Departamento de Antropologia, 1989.

LABATE, Beatriz Caiuby; ROSE, Isabel Santana de; SANTOS, Rafael Guimarães dos. *Religiões ayahuasqueiras: um balanço bibliográfico*. São Paulo: Fapesp/Mercado das Letras, 2008.

LABATE, Beatriz Caiuby; PACHECO, Gustavo. *Música brasileira de*

*ayahuasca*. Campinas: Mercado das Letras, 2009.

MACRAE, Edward. *Guiado pela lua*. Xamanismo e uso ritual da Ayahuasca no culto do Santo Daime. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992. Disponível em: [http://www.neip.info/downloads/!!!temp\\_09\\_07/12.pdf](http://www.neip.info/downloads/!!!temp_09_07/12.pdf). Acesso em: 5 fev. 2022.

MAINGUENEAU, Dominique. Ethos, cenografia, incorporação. In: AMOSSY, Ruth (org.). *Imagens de si no discurso: a construção do Ethos*. São Paulo: Contexto, 2005.

MAINGUENEAU, Dominique. *Cenas da enunciação*. Tradução de Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2008a.

MAINGUENEAU, Dominique. *Gênese dos discursos*. Tradução de Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2008b.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. Tradução de Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2018.

MAINGUENEAU, Dominique. *Variações sobre o ethos*. São Paulo: Parábola, 2020.

MOREIRA, Paulo; MACRAE, Edward. *Eu venho de longe: Mestre Irineu e seus companheiros*. Salvador: Editora EDUFBA / EDUFMA, 2011. Disponível em: <https://static.scielo.org/scielobooks/pv62d/pdf/moreira-9788523211905.pdf>. Acesso em: 5 fev. 2022.

MORI, Bernd Brabec de. Tracing Hallucinations: Contributing to a critical ethnohistory of Ayahuasca usage in the Peruvian Amazon. In: JUNGABERLE, Hendrik; LABATE, Beatriz Caiuby (ed.). *The Internationalization of Ayahuasca*. Zürich: LIT – Verlag, 2011. p. 23-47. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/321038305\\_Tracing\\_Hallucinations\\_-\\_Contributing\\_to\\_a\\_Critical\\_Ethnohistory\\_of\\_Ayahuasca\\_Usage\\_in\\_the\\_Peruvian\\_Amazon](https://www.researchgate.net/publication/321038305_Tracing_Hallucinations_-_Contributing_to_a_Critical_Ethnohistory_of_Ayahuasca_Usage_in_the_Peruvian_Amazon). Acesso em: 5 fev. 2022.

NOSSA Irmandade. *A Santa Missa*. Montreal: [s. n.], 2008. Disponível em: <https://www.nossairmandade.com/hinario/11/ASantaMissa>. Acesso em: 8 nov. 2021.

NOSSA Irmandade. *O Cruzeiro*. Portland: [s. n.], 2011. Disponível em: <https://www.nossairmandade.com/hinario/14/OCruzeiro>. Acesso em: 8 nov. 2021.

PACHECO, Gustavo; LABATE, Beatriz Caiuby. Matrizes maranhenses do Santo Daime. In: LABATE, Beatriz Caiuby; ARAÚJO, Wladimyr Sena (org.). *O uso ritual da ayahuasca*. São Paulo: Fapesp/Mercado das Letras, 2008. p. 303-344.

REHEN, Lucas Kastrup Fonseca. *Recebido e ofertado: a natureza dos hinos na religião do Santo Daime*. 2007. 240 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) — Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <https://www.bdtd.uerj.br:8443/bitstream/1/8445/1/Dissertacao%20Lucas%20Kastrup%20F%20Rehen.pdf>. Acesso em: 5 fev. 2022.