


BATUQUES À MINA: EDUCAÇÃO DE TERREIRO E PROCESSOS DE TRANSMISSÃO MUSICAL

BATUQUES À MINA: TERREIRO EDUCATION AND MUSICAL TRANSMISSION PROCESSES

BATUQUES À MINHA: EDUCACIÓN TERREIRO Y PROCESOS DE TRANSMISIÓN MUSICAL

 <https://doi.org/10.56238/arev7n10-019>

Data de submissão: 05/09/2025

Data de publicação: 05/10/2025

Laurenir Santos Peniche

Doutoranda

E-mail: laurenir.peniche@ifpa.edu.br

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3354-3928>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0954541228910877>

José Valdinei Albuquerque Miranda

Doutor

Instituição: Universidade Federal do Pará (UFPA)

Email: jvaldineimiranda@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1259-8655>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6745148327397484>

RESUMO

O presente artigo apresenta um estudo sobre as origens e os processos de transmissão musical num terreiro de Mina Jeje Nagô em Belém do Pará, a Mina é uma religião tipicamente Afro-Amazônica mais difundida no estado do Pará. Nesse contexto, a música é um elemento indissociável, exerce função comunicativa, presente em seus rituais, bem como está intimamente relacionada com elementos extramusicais, como a dança e a mitologia dos orixás, as divindades africanas e afrobrasileiras. Visando extrapolar os conteúdos cotidianos, pesquisar as atividades musicais dos terreiros de Mina para fomentar uma reflexão sobre as práticas educacionais tradicionais e contemporâneas. Entender o universo religioso do Tambor de Mina, foi considerado oportuno, para revisar os conceitos de cultura e educação e auxiliar na compreensão desse sistema que envolve a música. Sendo assim, contando com a pesquisa bibliográfica e de campo onde foi estabelecido o diálogo com os músicos dos terreiros assim como, foi realizada uma revisão bibliográfica tendo como suporte teórico autores das áreas da educação, da educação musical, da etnomusicologia, bem como, obras específicas sobre cultura e a respeito da música no terreiro, além da entrevista com a Yalorixá e o tambor guia da Kuênãbossizô – Casa do vento no caminho do fogo localizada no conjunto Pedro Teixeira, estes são alguns dos autores. Portanto, mediante uma visão global do ambiente cultural do Tambor de Mina, almejamos trazer da mesma e suas contribuições para uma educação musical afrocentrada.

Palavras-chave: Música Afro-Brasileira. Tambor de Mina. Processos de Transmissão. Educação Musical Afrocentrada.

ABSTRACT

This article presents a study on the origins and processes of musical transmission in a Mina Jeje Nagô terreiro in Belém do Pará. Mina is a typically Afro-Amazonian religion that is most widespread in the state of Pará. In this context, music is an inseparable element, performing a communicative function, present in its rituals, as well as being closely related to extramusical elements, such as dance and the mythology of the orixás, the African and Afro-Brazilian deities. Aiming to go beyond everyday content, research the musical activities of the Mina terreiros to encourage reflection on traditional and contemporary educational practices. Understanding the religious universe of Tambor de Mina was considered appropriate to review the concepts of culture and education and assist in understanding this system that involves music. Therefore, based on bibliographic and field research, where dialogue was established with musicians from the terreiros, a bibliographic review was conducted with theoretical support from authors in the fields of education, music education, and ethnomusicology, as well as specific works on culture and music in the terreiro, in addition to interviews with the Yalorixá and the lead drummer of Kuênãbossizô – Casa do vento no caminho do fogo (House of the Wind on the Path of Fire) located in the Pedro Teixeira complex. These are some of the authors. Therefore, through a global view of the cultural environment of Tambor de Mina, we aim to bring it and its contributions to Afrocentric music education.

Keywords: Afro-Brazilian Music. Tambor de Mina. Transmission Processes. Afrocentric Music Education.

RESUMEN

El presente artículo presenta un estudio sobre los orígenes y los procesos de transmisión musical en un terreiro de Mina Jeje Nagô en Belém do Pará. La Mina es una religión típicamente afroamazónica muy extendida en el estado de Pará. En este contexto, la música es un elemento indisoluble, ejerce una función comunicativa, está presente en sus rituales y está íntimamente relacionada con elementos extramusicales, como la danza y la mitología de los orixás, las deidades africanas y afrobrasileñas. Con el objetivo de extrapolar los contenidos cotidianos, investigar las actividades musicales de los terreiros de Mina para fomentar una reflexión sobre las prácticas educativas tradicionales y contemporáneas. Se consideró oportuno comprender el universo religioso del Tambor de Mina para revisar los conceptos de cultura y educación y ayudar a comprender este sistema que involucra la música. Así pues, basándonos en la investigación bibliográfica y de campo, en la que se estableció un diálogo con los músicos de los terreiros, se llevó a cabo una revisión bibliográfica con el apoyo teórico de autores de las áreas de la educación, la educación musical y la etnomusicología, así como de obras específicas sobre la cultura y la música del terreiro, además de la entrevista con la Yalorixá y el tambor guía de Kuênãbossizô – Casa del viento en el camino del fuego, situada en el conjunto Pedro Teixeira, estos son algunos de los autores. Por lo tanto, mediante una visión global del entorno cultural del Tambor de Mina, aspiramos a aportar sus contribuciones a una educación musical afrocentrada.

Palabras clave: Música Afrobrasileña. Tambor de Mina. Procesos de Transmisión. Educación Musical Afrocentrada.

1 INTRODUÇÃO

No Brasil, desde a chegada dos negros no período colonial, séculos XVII a XIX, os batuques, enquanto prática religiosa, sempre estiveram presentes no Pará e se estabeleceram na Amazônia como resultado da transposição dos saberes africanos. Práticas conduzidas pelo som dos tambores são importantes ferramentas de comunicação para as sociedades africanas, dessa forma, foram sendo constituídos, no Brasil, diversos batuques com rituais de cura - Pajelança indígena, Mina, Catimbós, Umbanda e Candomblés.

Essa linguagem musical compõe a religiosidade aplicada inicialmente em rituais de cura e, mais tarde, em outros rituais. Com o decorrer do tempo, o Pará se tornou força difusora da religiosidade negra e indígena na Amazônia, a musicóloga Sonia Chada, em sua pesquisa *A Música dos Caboclos nos Candomblés da Bahia*, destaca a importância da música nas práticas religiosas. Ela aponta: “O sistema musical refletindo assim o sistema cognitivo de seus praticantes, seus sentimentos, suas experiências culturais, além de suas atividades sociais, intelectuais e musicais” (Chada, 2007, p. 14). Neste diapasão, Flávio Pessoa de Barros, em seu livro *O Banquete do Rei - Olubajé: Uma introdução à música sacra afro-brasileira* de 2006, dá significativas contribuições para o estudo da música dos Candomblés da Bahia e do Rio de Janeiro.

Nas comunidades de terreiro, os processos de transmissão do conhecimento apresentam, como principais características, a metodologia tradicional da oralidade, os processos de repetição e memorização e suas formas de sociabilidades africanizadas. O ensino da música, especificamente, adota uma educação musical afrocentrada, na qual seus principais sujeitos - hoje, brasileiros negros, indígenas, caboclos e pessoas brancas – se mantêm em interação ritual e comunitária, garantindo a permanência dessa educação africanizada. Como consequência, a Mina se consolida como religião afrobrasileira que institui um importante patrimônio cultural negro, merecendo ser estudada e divulgada como importante ferramenta de difusão da cultura afrobrasileira na Amazônia e de formação de uma educação afrocentrada.

Dessa forma, ‘*Ìlù ñ ké, ará ñ jó, orí ñ àlâfià*’ - *A Música dos Terreiros de Mina Jêje Nagô do Maranhão em Belém do Pará* destaca-se pelo caráter inédito ao abordar a música na religião afro-amazônica, a pesquisa buscará analisar, descrever, apontar e compreender a importância da resistência do povo negro em sua ocupação na Amazônia, tendo os batuques como fio condutor de práticas culturais na cidade de Belém.

Os dados foram coletados via pesquisa bibliográfica, de campo, na qual foram coletados registros sonoro, visual e audiovisual. Foram usados outros procedimentos de interação e coleta, como entrevista com a Yalorixá Mãe Claudia e o Gujalonã Lucas Eduardo da *Kuênãbossizô – Casa do vento*

no caminho do fogo, ligações telefônicas, gravações, fotografias, dentre outras, que sirvam a elaboração e produção de produtos artísticos e educacionais.

Diante desse contexto, vale entender: Quais são os saberes musicais presentes nos terreiros Mina Jêje Nagô em Belém? Como se dá a transmissão dos saberes musicais na forma de ensinar e aprender nos terreiros? Quem são os guardiões desses saberes musicais? Como inserir a música afroreligiosa no contexto escolar, num processo de construção de uma educação antirracista afrocentrada? Ao explorar essas questões, a pesquisa em muito contribuirá para o fortalecimento da história e da cultura afrobrasileira, como também terá papel importante na área da educação.

2 UMA BREVE REFLEXÃO SOBRE MUSICALIDADES AFRO-BRASILEIRAS

Nas américas a influência dos povos africanos contribuiu na constituição da cultura dos diversos países que foram atravessados pela desumanidade da escravização, porém apesar de todas as mazelas desta para o povo africano em diáspora, a sobrevivência da identidade é prova da resistência e resiliência cultural garantida através de diversas expressões artísticas, populares trazidas pelos negros, fazendo assim uma importante e relevante parte da diversidade de gêneros e estilos musicais nas Américas pela musicalidade herdada dos seus ancestrais.

Nas cidades portuárias do Caribe das américas bem como da África ocidental, toneis de transporte de mercadorias disponíveis nos cais dos portos e nos depósitos, foram amplamente utilizados para a construção de tambores. Também foram adotados e adaptados nos modos de tocar, instrumentos de cordas hispânicos e instrumentos de percussão e sopro de bandas militares. (Markl, 2011, p. 57)

No Brasil a música africana e afro-brasileira é fundamental na constituição da identidade nacional, constatamos isso por meio da sua influência na primeira criação da expressão artística genuinamente brasileira, o samba. O samba nasceu em batuques assim como em terreiros da Bahia e do Rio de Janeiro, enquanto expressão afro-brasileira é uma herança que se difundiu por todo o Brasil.

“Quando o primeiro samba com ritmo de samba surgiu na casa da Tia Ciata como obra coletiva de um grupo de velhos foliões baianos e de gente da moderna baixa classe carioca” (Tinhorão, 1973, p. 123). Fazendo analogia dos terreiros ao samba, entendemos a proximidade da musicalidade aplicada na religiosidade e no lazer que tem origem nos batuques nos terreiros, os quais estas práticas também influenciaram diversas expressões da cultura popular e da música brasileira, como, carimbó, maracatu, bois bumbá, dentre outros tantos sambas e batuques que atravessam e se mantêm vivos no país, pois a exemplo do Rio de Janeiro, várias dessas casas também mantinham atividades artísticas religiosas.

A música brasileira e demais expressões culturais tem uma profunda relação com os processos de socialização e acomodação dos negros primeiramente escravizados, mas também quando em

liberdade tiveram grande influência nos processos de urbanização de grandes e pequenas cidades no Brasil, onde a presença rítmica e sonora garantiu a identidade da música brasileira em suas diversas formas e expressões, uma música dos negros em diáspora, indígenas e europeus originou diversos estilos esses estilos compõe de elementos da diversos étnica, com características que com o tempo fundiram-se. Este processo de fusão vou chamar aqui de acomodação também definido por outros pesquisadores de “crioulização” ou mestiçamento.

A crioulização ou mestiçamento dos costumes tornou menos ostensivos os batuques, obrigando os negros a novas táticas de preservação e de continuidade de suas manifestações culturais. Os batuques modificavam-se, ora para se incorporarem às festas populares de origem branca, ora para se adaptarem à vida urbana. As músicas e danças africanas transformavam-se, perdendo alguns elementos e adquirindo outros, em função do ambiente social. Deste modo, desde a segunda metade do século XIX, começaram a aparecer no Rio de Janeiro, sede da Corte Imperial, os traços de uma música urbana brasileira — a modinha, o maxixe, o lundu, o samba. Apesar de suas características mestiças (misto de influências africanas e européias), essa música fermentava-se realmente no seio da população negra, especialmente depois da Abolição, quando os negros passaram a buscar novos modos de comunicação adaptáveis a um quadro urbano hostil. (Sodré, 1998, p. 13)

Esse caminho nos leva direto ao samba, assim como outros gêneros e estilos musicais que popularizaram-se pelo Brasil e por toda a América, a música que também transmite as características da mestiçagem, essa mestiçagem como o sincretismo foram recursos amplamente utilizados assim como acomodados que permitiram disfarçar e até mesmo aclimatar diversas praticas culturais que estiveram a margem reprimidas sobretudo pela prática do racismo, mas que em tempos de modernidade nos permite também entender a participação desses sujeitos , músicas e danças como, carimbós, lundus, bois, maxixes assim como uma variedade de sambas.

O lundu, como o batuque ou o samba, também incluía em sua coreografia uma roda de espectadores, par solista, balanço violento dos quadris e umbigada, com o acompanhamento de violas. Mas o lundu já é plenamente urbano: é a primeira música negra aceita pelos brancos. Na realidade, é a primeira a crioulizar-se, a se tornar mulata. (Sodré, 1998, p. 30)

Essa mulatice ou mestiçagem fez com que essas expressões culturais fossem mais aceitas, desta forma isso acabou fortalecendo a inserção de bois, cocos, frevos e carimbós e outros ao acomodar em suas músicas ou danças influências europeias que introduziram a também a presença do branco, na Amazônia também a presença do caboclo consolida essa ideia de mestiçagem sobre os povos escravizados e dos povos nativos que passaram a ter gestos e sonoridades como estratégia de aproximação social entre negros, indígenas e brancos.

Porém e apesar de uma história de repressão ontem e hoje, a contribuição e influência africana já aparece descrita em pesquisas que dão conta da prática religiosa e de lazer dos negros desde a Belém

do Grão Pará, com registros de expressões populares e ocorrências de ajuntamentos de negros frequentemente registrados em registros policiais e outros documentos que dão conta das atividades sociais e culturais. Existem referência a batuques diversos promovidos por pessoas escravizadas em momentos de lazer depois do trabalho árduo.

Mas o batuque, associado a práticas religiosas, só se tornou conhecido, no Pará, nos meados do século passado. Os cientistas germânicos Spix & Martius, por volta de 1820, falando dos mestiços do Pará e do espírito folgazão dos negros, anotaram o batuque desenfreado e o lascivo lundu como suas danças. (Salles, 1969, p. 106).

No que tange a religiosidade e ao lazer, a música e dança tão importante aos povos africanos é plenamente estabelecida no modo de vida de diversos povos, estas criações, tratadas pejorativamente tem suas atividades culturais estereotipadas, proibidas e assim apontadas como algo menor e maléfico associada ao primitivismo. O primitivismo conforme aqui aplicado no sentido de associa a origem uma dimensão de inferioridade. Segundo Tinhorão (1972, p. 33) “Enquanto nos grupos humanos primitivos a música e a dança, invariavelmente associadas, preenchem uma função religiosa, ligando suas origens a dos ritos tribais, nas sociedades modernas música e dança constituem criações incluídas na organização do lazer”. Por outro lado, partindo da ideia da África:

Em algumas línguas africanas (o kimeru, p. ex., falada numa região do Quênia), a palavra para dizer “música” tem o mesmo sentido de canto e dança. Algo fortemente vital acontece na dança em sua originariedade. Primeiramente, a reatualização dos saberes do culto simultânea à inscrição do corpo do indivíduo num território, para que se lhe realmente a força cósmica, isto é, o poder de pertencimento a uma totalidade integrada. Além disso, graças à intensificação dos movimentos do dançarino na festa – todo um complexo que abrange ação, voz, gestos, cânticos e afetos –, espaço e tempo tornam-se um único valor (o da sacralização) e, assim, se tornam autônomos, passando a independender daquele que ocupa individualmente o espaço. (Sodré, 1998, p. 166)

Nas práticas religiosas dos negros, a música nos terreiros é a conexão com a África; ela é estabelecida como elo imanente a realização de rituais, celebrações e transe (incorporação) nessas casas sagradas. Os toques e doutrinas existentes dentro do Tambor de Mina são formas de louvor ao sagrado, os quais são tocados e cantados com devoção a Voduns, Orixás, e Caboclos presentes nas giras e nas rodas na Mina e outras entidades presentes na umbanda ou Candomblé. O repertório das casas de santo “é muito expressivo numericamente e em seus conteúdos simbólicos ao mesmo tempo é funcional pois a música desempenha um papel importante na manutenção de costumes dos grupos religiosos” (Berrague, 1976, p. 131).

Assim, podemos constatar que os africanos, quando chegaram ao Brasil, tiveram, na música e nas danças, não apenas a oportunidade de raro relaxamento, mas também uma forma de reconexão e reinvenção de suas práticas culturais que já aconteciam na África, uma aproximação com práticas que

já consistiam seus modos de vida. A Mina, o Candomblé e outras religiões de matriz africana passaram por um processo de sincretização, o qual aparece nas mudanças das práticas nos rituais e celebrações dos negros onde ocorria a música. Esses ajuntamentos que ocorriam em espaços diversos, com o tempo se estabeleceram em espaços específicos como os terreiros ou casas religiosas.

Nesta pesquisa, a etnografia dos registros musicais nos rituais e festejos do Tambor de Mina foi feita com o objetivo de contribuir para o estudo e o debate das práticas religiosas afro-brasileiras, na perspectiva de valorização da cultura das comunidades tradicionais dos terreiros Jêje Nagô do Maranhão em Belém capital do Pará, assim como para o reconhecimento da sacralidade dos processos referentes às práticas religiosas. A metodologia usada foi a pesquisa participante, a partir da observação e da participação, na qual se fez uma abordagem êmica dos aspectos socioculturais, com materiais de referência bibliográfica diversos que deram suporte para a pesquisa.

“O termo êmico é usado para descrever o sistema de referência de formas e objetos que são utilizados em uma tradição cultural específica. Essa palavra foi cunhada por Pike (1954, 1957, 1966) e depois elaborada por French (1963)” (Roazzi, 1987, p. 37). Neste estudo, a autora trata da música nos terreiros em seus aspectos ritualísticos e musicais, e de seus modos de transmissão. A adoção da abordagem êmica é um fator determinante para que a pesquisadora descreva os fenômenos de forma significativa e tradicional para a comunidade pesquisada. Dessa forma, foi realizado um trabalho de campo, junto a chefes das casas de Mina e grupos musicais, com os seguintes objetivos: estudar o comportamento do grupo dentro do sistema estabelecido, examinar os aspectos culturais, estruturar as descobertas feitas, observar e registrar os saberes musicais objeto de pesquisa. Os critérios referem-se às características internas da prática cultural.

O conceito de cultura é uma abstração esboçada para descrever todos os padrões de pensamento e interação, “um sistema organizado de símbolos significantes” (Geertz, 1975, 46), que persiste nas comunidades ao longo do tempo. Os instrumentos musicais e as transcrições ou partituras da música neles tocada não são a cultura de seus criadores, mas as manifestações desta cultura, os produtos de processos sociais e culturais, o resultado material das “capacidades e hábitos adquiridos pelo homem enquanto membro da sociedade”. Não podemos “ver” uma cultura: somente podemos inferi-la das regularidades na forma e na distribuição das coisas que observamos. Toda performance musical é, num sistema de interação social, um evento padronizado cujo significado não pode ser entendido ou analisado isoladamente dos outros eventos no sistema (Blacking, 2007, p. 204).

Desta forma, definidos os aspectos referentes à metodologia da pesquisa etnográfica, o estudo da música de terreiro foi dividido em duas etapas: 1- Pesquisa histórica e bibliográfica; 2- Pesquisa de campo. Ambos os processos dispõem sobre a trajetória, a história e a memória nas práticas culturais e religiosas; a educação musical afrocentrada e seus processos de transmissão da música ritual; a estrutura formal desta música sacra; e a pedagogia de terreiro. Assim, é possível entender o papel da

música enquanto representação da força desta comunidade, na qual sons e ritmos estabelecem o acesso a um universo simbólico motivado pela força do Axé.

Numa dinâmica regida pelo axé, como é o caso da liturgia afro, a música é primordialmente vibratória, orientando-se pelas modalidades da execução rítmica, do canto e da dança, em que a percussão é fundamental. Na Europa, a música doura, regida pelo universo ascendente da escrita desde sons da Idade Média, orientou-se pela melodia e pela harmonia, deixando em plano secundário o timbre e o ritmo, que predominam no universo mítico da oralidade. Se o rito é a expressão corporal e afetiva do mito, o ritmo é um rito suscetível de realimentar a potência existencial do grupo. Corpo e tempo comparecem na apreensão rítmica em variadas modulações da existência. (Sodré, 2017, p.164)

Sobre a questão dos fundamentos da música nos terreiros, é preciso entendê-los prioriza-los a partir da concepção africana obedecendo a dimensão espiritual onde o fundamento aplicado se relaciona com as músicas, os pontos, também chamados de doutrinas, cantos que facilitam o momento transcendental do transe estes fundamentos são elementos que possibilitam o vínculo sonoro com a espiritualidade, um modo tão próximo dos povos africanos e afro-brasileiros. Porém, aqueles fundamentos que tratam da dimensão técnica da música, que envolvem, ritmo, dinâmica, intensidade e altura do som, do mesmo modo se encontram evidentes nas práticas do grupo musical mesmo que esses fundamentos tenham um outro significado relativo a técnica musical.

O ritmo cria, assim, um espaço próprio e suscita um imaginário específico, o que implica uma reflexão prática, corporal, sobre a duração. Isto quer dizer que não se trata apenas de um artifício técnico no contexto da musicalidade, mas de uma configuração simbólica do tempo vivido que, conjugada à dança, constitui ela própria um contexto, uma espécie de “lugar”, ou de cenário sinestésico e sinérgico, onde ritualisticamente algo acontece (Sodré, 2017, p. 165).

Entende-se que a música presente nos terreiros vai muito além das suas estruturas formais, envolvendo também afeto, vínculo à comunidade e, sobretudo, um aspecto transcendental. Seus elementos fundamentais - timbre, altura e ritmo - assumem papel central e predominam no universo mítico inerente ao ritual. “Se o rito é a expressão corporal e afetiva do mito, o ritmo é um rito suscetível de realimentar a potência existencial do grupo. Corpo e tempo comparecem na apreensão rítmica em variadas modulações da existência” (Sodré, 2017, p. 165). Assim, pode-se concluir a importância da música na conexão entre corpos terrenos e espiritualidade. “O ritmo na música africana é frequentemente uma linguagem social e espiritual, que conta histórias, comunica através de distâncias e reflete os ciclos da vida” (Alsup, 2024, tradução da autora).

Outro aspecto inerente aos fundamentos e a prática musical está relacionada a performance dos músicos, que no ritual encontram-se como participantes completamente envolvidos no culto, onde reproduzem elementos e fundamentos essencialmente musicais, ambos são estruturantes, estes são preservados dos tradicionais processos de transmissão musical presentes nos terreiros. Onde o os

membros do grupo musical como o Tambor Guia que desenvolve papéis específicos como de regente auxiliar do grupo musical, e influencia o ritmo dos batuques nas festas e celebrações. A contribuição desse sujeito é importante no ritual apesar de não suplantarmos o simbolismo vinculado à transcendência do acontecimento religioso.

A etnografia da performance musical [...] abre mão do enfoque sobre a música enquanto 'produto' para adotar um conceito mais abrangente, em que a música atua como 'processo' de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além dos seus aspectos meramente sonoros. Assim o estudo etnomusicológico da performance trata de todas as atividades musicais, seus ensejos e suas funções dentro de uma comunidade ou grupo social maior, adotando uma perspectiva processual do acontecimento cultural. (Oliveira Pinto, 2001, p. 227-228).

Desta forma, a performance musical associasse aos fundamentos da música entendida como processo de significação social. No toque e vibração presentes nas batidas sagradas de atabaques, cabaças, maracas e ferros são garantidas as músicas dos abatazeiros que fazem parte indissociável ao Tambor de Mina em Belém do Pará através da música.

3 A ESTRUTURA DOS GRUPOS E CELEBRAÇÕES MUSICAIS

No que tange à estruturação da música e dos músicos nos terreiros, é importante constatar que ela tem um papel no cotidiano da comunidade é estruturante nos rituais. Na casa, cargos e funções são estabelecidos por meio de hierarquia. Existem músicos com cargo e função na casa; eles são os guardiões dos sons, importante patrimônio cultural e religioso africano e afro-brasileiro. Nesta cultura os processos de transmissão dos saberes estão vinculados em etiquetas relativas à senioridade da atuação dos filhos da casa, o apoio a dinâmica da prática musical é dirigida também por quem exerce liderança no grupo.

O aprendizado é produto da vivência e de um processo iniciático que se concretiza através da transmissão oral do saber. É comum, entretanto que os mais novos iniciados tenham cadernos onde anota o que é por eles observado: os cânticos, preces e outras preciosidades recolhidas no cotidiano; contudo jamais deixam de perceber a sua existência, guardando-os em absoluto segredo. (Barros, 1999 p. 30-31)

O grupo musical está dividido entre os seguintes músicos: Abatazeiros, Cabaceiros e a Ferreira. Essa é a formação básica dos grupos musicais no tambor de Mina, podendo, porém, apresentar ocasionalmente a participação numérica de mais pessoas no grupo—mas uma função que não pode ser duplicada é a da Ferreira. A liderança e feitura dos membros do grupo musical é exercida pelo Abatazeiro Guia ou Alabê, conforme Lucas Peniche ou Gujálônã Abatazeiro Guia da Casa do Vento e do Fogo *Kuênãbossizô* em entrevista concedida no dia 10 de agosto 2025.

Sobre a identificação dos tambores presentes no Tambor de Mina, Lucas Peniche em sua entrevista esclarece que a nomenclatura destes não é fixa como em outras religiões de matriz africanas brasileiras, segundo o abatazeiro guia Lucas Peniche “Esses tambores não tem nome fixo, eles são nominados e batizados em uma obrigação e recebem um nome de acordo com o que o búzio define”, ou seja, existe também um processo de iniciação que é o que define o nome dos tambores, porém na estrutura do grupo são denominados Tambor Guia, tambor contra guia e o tambor que fica em pé chamam de tambor da mata.

Também é importante observar que, como algumas festividades e cerimônias podem ser longas, os membros do grupo vão se revezando durante o tempo de execução das doutrinas. A prática musical segue a lógica da estrutura do grupo: a ferreira (mulher), tambor guia, segundo tambor e as cabaças, sucessivamente.

Abaixo, fotografias dos instrumentos dos grupos musicais pertencentes aos terreiros: 1- *Kuênãbossizô – Casa do vento no caminho do fogo*; 2- *Casa Grande de Mina Jeje Nagô de Toy Lissá e Abe Manja Huevy*.

Fotografia 1: Tambor da Mata



Fonte: Registro da pesquisadora autora.

Fotografia 2: Instrumento Gán. Ilê Axé Kuênãbossizô



Fonte: Registro da autora.

A música nos terreiros está associada ao estabelecimento de rituais, celebrações e transe (incorporação) nessas casas sagradas. Transcender é se conectar aos espíritos e cultivá-los, assim a música nos terreiros carrega aspectos simbólicos que vão além dos fundamentos da música conforme uma lógica ocidental.

Por outro lado, na prática ritual, a música apresenta estruturas e organização formal, no que diz respeito à conduta do grupo musical nos comportamentos tradicionais no ritual. A performance musical na perfeita execução das doutrinas ou pontos é aprendida tradicionalmente onde os processos se repetem numa comunidade que vivencia o segredo e o sagrado. Na prática a atuação dos músicos também perpassa pelos tradicionais processos de transmissão musical. Abaixo, tabela que apresenta a estrutura da música em um ritual de Mina. É constatada a existência de um repertório musical específico voltado às entidades no culto (ver tabela 1). Esse repertório é distinto e dedicado a cada entidade, neste caso, Voduns, Orixás e Caboclos.

Quadro 1: Música ritual

Entidades	Doutrinas	Toque	Repertório
Orixá	Oya- Ogumgum lanaô, o Ní o nissé naô, aê naô Oyá Nissé naô	Dobrado	Jêje Nagô
	Oyá tetê, Oyá tetê, Oyá Oyá oyá, cararô jotá (repete)	Corrido	
Vodun	Toy Lissá- Oh Lissá é Vodun maó, Tóy Lissá é Vodun maó (repete)	Valsado	Jêje Nagô
	Ebo babá, eborum alá Vodun Lissá, ta no obiriô, ebô	Valsado	
Caboclos	Cabocla Ita- Ela saiu pra passear, numa viagem a vapor, ô na ilha dos caranguejos, cabocla Ita se encantou Ela andou andou, meu senhor Mas aqui chegou	3x1	Jêje Nagô
	Antônio Légua- Meu Sto Antônio vaqueiro, tú me diz, quem tú és...	Corrido	Jêje Nagô

Fonte: Elaboração própria com base nos quadros de Chada (2006) e em informações coletadas junto à comunidade do terreiro.

Analisa-se, aqui, o desenvolvimento do repertório das casas, voltado à realidade dessa comunidade tradicional hierárquica, na qual a interação entre os diversos espíritos e entidades envolvidos no culto - conhecidos como Panteão - agregam Voduns, Orixás e Caboclos. Essa interação apresenta características e aspectos específicos, como línguas, dialetos e divindades, os quais são importantes conhecer. A musicóloga paraense Sonia Chada (2001, p. 121) afirma que há uma certa flexibilidade no culto ao Caboclo que permite a criação ou alteração da estrutura dos rituais e resultam na adaptação do mesmo repertório musical a contextos distintos. Essas mudanças são atribuídas à vontade de cada Caboclo, afetando consequentemente, o repertório musical que tem de ser adaptado a novos contextos entidades e sujeitos, produzindo mudanças diferenciais no culto ao Caboclo nas casas de candomblé baianas que passam a construir sua própria história, embora haja uma estrutura básica comum a todas essa mudança musical presente na música dos caboclos permite inclusive a presença de sambas nos terreiros estabelecido na Bahia e Rio de Janeiro, posteriormente difundido por todo o Brasil.

Quadro 2: Comparativo ritual

	Vodun	Orixá	Vodun Gentil	Caboclo
Divindades	Africano	Africano	Nobres europeus	Brasileiros, indígenas
Tipo de comunicação	Dialetos africanos (mais de um)	Dialetos africanos (Yorubá, outros)	Português	Português, dialetos indígenas
\	Divindades africanas	Divindades africanas + santos católicos	Divindades europeias/nobres	Entidades brasileiras, indígenas.
Ritualísticas	Festas/Tambor, giras	Festas/Tambor, giras	Festas/Tambor	Festas/Tambor, giras, mesas mediúnicas, outros

Fonte: Elaboração própria com base nos quadros de Chada (2006) e em informações coletadas junto à comunidade do terreiro.

Na Mina, os toques e doutrinas, que são tocados e direcionados às divindades e entidades, executam 4 toques: 3x1, Dobrado, Vazado, Corrido. Eles estão vinculados ao panteão que se faz

presente nas casas. O grupo musical é formado pelos seguintes músicos: Abatazeiros (2), Cabaceiros (2), Ferreira (1). Durante as festas e celebrações que têm longa duração, muitas vezes mais de 3 horas, os músicos se revezam entre si. Outro aspecto importante refere-se à escala modal utilizada na maioria das vezes, com exceção de alguns repertórios de caboclos que são mais abasileirados remetendo algumas vezes ao samba.

Ainda sobre os ritmos e toques que encontramos nos diversos terreiros do país, é importante destacar que remetendo ao candomblé devido a essa presença do caboclo nos candomblés segundo Barros (1999 p 52) “foram identificados 18 ritmos executados na liturgia das comunidades de terreiro, pertencentes ao complexo cultural Jeje Nagô do Rio de Janeiro”.

Na religião de matriz africana, a música é um instrumento de comunicação essencial para as cerimônias religiosas. Na interculturalidade das práticas musicais dos terreiros de Mina—em Belém do Pará, na Amazônia - a música afroreligiosa ainda se apresenta como um campo pouco pesquisado e explorado, apesar da sua importância. A mudança musical gerada pelos processos de hibridização da música oriunda dos batuques africanos também reforça a necessidade de maiores estudos sobre o assunto, até mesmo para propiciar a sua compreensão e popularização.

Os cantos doutrinas ou pontos como são popularmente definidos possuem um caráter louvatório são executadas para homenagear determinada entidade, Vodun, orixá ou caboclo, apesar da música da mina ter um sistema modal consolidado, a música do caboclos promove mudanças que trazem novas sonoridades mais próximas dos sons do Brasil.

Os cânticos rituais possuem características muito específicas que denotam sua singularidade como forma musical. Essas especificidades podem ser notadas como padrões melódicos e ritmos sincopados, isto é, onde percebemos o deslocamento do tempo forte na marcação do ritmo. Também são marcas dessa forma musical o canto em estilo responsorial, com a sustentação da tonalidade proposta pelo solista Alabê ou Italabexê (Barros, 2006, p. 53).

Quadro 3: Musicalidade

Toques	3x1	Dobrado	Vazado	Corrido
Instrumentos	Tambor guia, Tambor; tambor da mata / Gan / Cabaças	Tambor guia, Tambor; tambor da mata / Gan / Cabaças	Tambor guia, Tambor; tambor da mata / Gan / Cabaças	Tambor guia, Tambor; tambor da mata / Gan / Cabaças
Dialeto	Várias línguas africanas	Várias línguas africanas	Português	Português
Dança	Predominante	Predominante	Predominante	Predominante

Fonte: Elaboração própria com base nos quadros de Chada (2006) e em informações coletadas junto à comunidade do terreiro.

Os rituais podem ser privados ou públicos e estão profundamente vinculados à linha adotada na atuação religiosa: “No Tambor de Mina as entidades espirituais recebidas pelos filhos-de santo são

classificadas de várias formas, entre elas: por categoria, por família, por linhagem ou ‘nação’, por posição na cabeça do médium em que incorporam e por posição no terreiro” (Ferretti, 2000, p. 73).

Os rituais de ordem privada, na Mina, estão vinculados ao dono da casa, ou seja, ao Vodun, são cerimônias e celebrações que envolvem muito segredo. Aquele que recebe o Vodun tem muitas obrigações, dentre elas, as que envolvem matança de animais e a feitura. Um Vodun bastante cultuado na casa é Oxalá, na Casa Grande de Mina Jêje Nagô de Toy Lissá e Abe Manja Huevy é esta a celebração que abre as festividades do ano, uma das principais da casa.

Quadro 4: Estrutura do ritual

	Vodun	Orixá	Vodun gentil	Caboclo
Cerimônia Secreta	Obrigações/ matanças	Obrigações/ matanças	Obrigações/ matanças	Obrigações/ matanças
Cerimônia Pública	Tambores: Imbarabô ou abertura correspondente ao ritual; Cantigas para o Vodun da festa; Cantigas para voduns correspondentes. Fechamento do Tambor - Oxalá	Tambores: Imbarabô ou abertura correspondente ao ritual; Cantigas para o Vodun da festa; Cantigas para voduns correspondentes. Fechamento do Tambor - Oxalá	Tambores: Abertura e fechamento correspon- dentes ao ritual	Tambores: Abertura e fechamento correspon- dentes ao ritual. Festas e outras atividades diárias.

Fonte: Elaboração própria com base nos quadros de Chada (2006) e em informações coletadas junto à comunidade do terreiro.

Abaixo, três exemplos de doutrinas entoadas e dançadas na festa de Oxalá na Casa Grande de Mina Jêje Nagô de Toy Lissá e Abe Manja Huevy em 06 de janeiro de 2024:

Nanã (doutrina de Vodun)

Oh baila, oricô
Dai-me sequererá, ah uma deum
Nanã ah icô, ah Vó Misan querer é
Oh mana zakaô, Orixá oke adeô e arocô
Toy Lissá é Mina deô

Oyá (doutrina de Orixá)

Ogungum nanaô
Oni Onissé, naô
Aê naô Oyá missê naô

Chica Baiana (Doutrina de Caboclo)

Oh na mata tem um arvoredô
No arvoredô, um rouxinol
No pé da palmeira onde canta o sabiá
Aqui no terreiro Chica Baiana vem baiar.

Os rituais, festividades e celebrações podem ocorrer em cerimônias privadas que envolvem todas as entidades - vodun, orixá, caboclo. Não se tem a exata data de quando caboclos passaram a

interagir nos terreiros de Minas, mas sabe-se que os caboclos são vistos desde os primeiros batuques, aclimatando indígenas e outros sujeitos nacionais.

Na Mina Maranhense, embora COSTA EDUARDO tenha feito referência em 1948 (em obra publicada em inglês, ainda não traduzida) a presença de caboclos no terreiro iorubano mais antigo e tradicional de São Luiz e de terreiros derivados e falado sobre caboclos recebidos no interior do Maranhão (Codó) (Ferretti, 2000, p. 54).

Essa presença nas casas de Mina, mesmo que não datada, promove variações no repertório das cerimônias e celebrações. “O culto ao Caboclo, pela ênfase que dá ao individualismo dos Caboclos, um aspecto do sistema religioso, é uma porta aberta, dentro de limites, às variações individuais que podem ou não vir a constituírem-se em mudança musical” (Chada, 2006, p. 109-110). A pesquisadora destaca que, assim como outras sociabilidades, a religião está em constante processo de mudança, o que afeta a cultura. Dessa forma, o culto aos caboclos e orixás está sujeito às mesmas mudanças.

Observa-se que, no caso da Mina, a mudança musical é assimilada com a alteração do repertório. No entanto, é importante destacar que, mesmo com a presença do caboclo nas cerimônias, solenidades e celebrações, ainda assim são mantidos os mesmos quatro toques musicais, sendo que com a inclusão das doutrinas específicas de caboclos. Neste caso, a formação do grupo difere com a introdução de um tambor de madeira escavada e couro tocado em pé no Tambor da Mata, um batuque tipicamente caboclo.

Quadro 5: Tipo de ritual

	Vodun	Orixá	Vodun gentil	Caboclo
Cerimônia Secreta	Obrigações/ matanças	Obrigações/ Matanças	Obrigações/ matanças	Obrigações/ Matanças
Cerimônia Pública	Tambores	Tambores	Tambores	Tambores, festas e outras atividades diárias.

Fonte: Elaboração própria com base nos quadros de Chada (2006) e em informações coletadas junto à comunidade do terreiro.

No Tambor de Mina, o culto ao vodun, ao orixá e ao caboclo tem, em sua prática musical, a permanência de 4 toques específicos que se alteram pelas doutrinas, porém, estão vinculados a todas as entidades e espíritos presentes na prática da Mina. Quanto aos rituais das entidades que perfazem o Panteão, cada uma tem um tipo de solenidade específica. Essas solenidades são bastante importantes, pois consolidam a hibridização como fenômeno presente na Mina, permitindo uma variedade de rituais que acomodam e aclimatam, de forma bastante simbólica, todas as entidades e culturas que fizeram da Mina uma religião tão diversa. Abaixo, alguns modelos distintos de rituais:

Quadro 6: Ritual de Vodun

Festa de Vodun – Solenidade
Xirê tambor
Família de encantado que possua fundamento com o vodun

Fonte: Elaboração própria com base nos quadros de Chada (2006) e em informações coletadas junto à comunidade do terreiro.

Quadro 7: Ritual de Orixá

Festa de Vodun – Solenidade
Xirê tambor
Xirê Nagô
Família de encantado que possua fundamento com o vodun

Fonte: Elaboração própria com base nos quadros de Chada (2006) e em informações coletadas junto à comunidade do terreiro.

Quadro 8: Ritual de Caboclo

Festa de Caboclo - Solenidade
Toca-se para alguns Orixás correspondentes à família homenageada
Cânticos para caboclos e sua família

Fonte: Elaboração própria com base nos quadros de Chada (2006) e em informações coletadas junto à comunidade do terreiro.

As tabelas nos permitem ver um panorama simplificado de como se estrutura as músicas presentes nas festas, rituais e celebrações o que tocam, como tocam e para quem. Toda essa dinâmica é um sistema que transmite aqui também, os resultados de uma educação musical afrocentrada.

4 OS PROCESSOS DE TRANSMISSÃO DA MÚSICA: UMA EDUCAÇÃO MUSICAL AFROCENTRADA

Os saberes musicais presentes nas casas de Mina são processos não formais, que promovem uma educação baseada nas memórias, nos saberes e nas tradições culturais que perpassam os conhecimentos por meio da oralidade da repetição. Esses processos promovem uma educação musical não formal no cotidiano das casas de santo, porém, fazem parte da já estabelecida pedagogia de terreiro.

Os processos de aquisição e aprendizagem de música, de construção de conhecimento e de desenvolvimento da percepção musical acontecem socialmente, por meio da participação nos rituais, através da interação e da ação conjunta entre os sujeitos envolvidos na construção coletiva, além da coordenação de ações individuais na distribuição e compartilhamento da cognição social. O contexto, de fundamental importância, modela a prática musical, ao mesmo tempo em que é modelado por ela (Chada, 2007, p. 1).

No que tange às definições e aos conceitos adotados pela educação não formal presente em comunidades ou casas tradicionais, o que temos de mais simbólico é a intenção de quem ensina. São

os filhos das casas - atores dotados de saberes e habilidades - que, diante de suas responsabilidades no terreiro, carregam consigo a função da transmissão. É importante destacar que esse afazer não se define pelas estruturas formais da educação, pois a transmissão de saberes se baseia em um sistema próprio, que tem a sua forma de organização específica estabelecida pela dinâmica de funcionamento dos espaços sagrados. Assim: “a educação não-formal seria aquelas atividades que possuem caráter de intencionalidade, mas pouco estruturadas e sistematizadas, onde ocorrem relações pedagógicas, mas que não estão formalizadas (Wille, 2025, p. 41).

Destacamos a importância de apresentar os processos referentes à música e a seus processos educativos no terreiro; e as memórias referentes a esses saberes e seus processos, entendendo quais são seus atores e o papel deles. Pois, como afirma Molina (2006, p. 53) “A resignificação do conhecimento não pode ser uma linha de mão única, mas, de acontecer, em função do contexto onde se produz e esse contexto comporta, tanto o que é produzido cientificamente, quanto o que é produzido pelos saberes não acadêmicos, por vias e por situações diferentes”. No entanto, é importante ressaltar as principais diferenças entre os termos educação formal, não formal ou informal, visando definir, com mais precisão, o campo de estudo desta pesquisa sobre os saberes musicais dos terreiros de Mina Jêje Nagô do Maranhão, em Belém do Pará com ênfase nos “batuques à mina: processos de transmissão musical”.

Cabe-me dizer que a educação como axé que reivindico não é necessariamente um modelo de experiências/aprendizagens codificadas estritamente em contextos de práticas culturais afroreligiosas. O que é comumente chamado pelas comunidades de terreiro de educação de axé compreende-se como os processos educativos vividos nos cotidianos dessas populações, uma espécie de habitus experienciado no tempo/espaço dos contextos afroreligiosos. Essas formas de educação praticadas nesses contextos educativos redimensionam a problemática educativa em relação à diversidade, revelando modos de educação como cultura (Rufino, 2019, p. 66).

Nesse sentido, e com o intuito de reconhecer a importância da África na história da formação do povo brasileiro e de fortalecer o ensino da cultura afro-brasileira, esta tese também se propõe a catalogação, análise e criação de um acervo musical. O referido acervo servirá como material direcionado à educação formal, diminuindo, assim, a escassez de materiais didáticos que explorem a questão da identidade afro-brasileira, mas sobretudo entendermos e utilizarmos o sistema de transmissão musical vivenciados nos terreiros possibilitamos admitir outras epistemologias.

A pesquisa da memória musical dos terreiros de Mina surge, portanto, como uma importante ferramenta de salvaguarda e divulgação da cultura afro-brasileira na Amazônia. A elaboração de material educativo relevante terá a função de divulgar e desmistificar as religiões de matriz africana, combatendo o racismo na sociedade.

A pesquisa na área da música, etnomusicologia, tem muito a contribuir no que tange aos saberes musicais dos terreiros de Mina. Apresenta-se com o desafio de estabelecer um paralelo entre a música e o sistema de cultura dos terreiros de Mina no Pará. Busca, ainda, entender e estabelecer o significado da música na realidade do terreiro e suas expressões enquanto religiosidade. A necessidade de implementação de políticas afirmativas e valorativas que expressem no dia a dia dessas comunidades tradicionais e religiosas.

A música, em suas sociabilidades, se faz presente nas mais diversas expressões humanas. Por meio dela, somos levados a variáveis entre o profano e o religioso, podemos transcender entre o terreno e o espiritual. Seus fundamentos são determinantes para a interação dos corpos que bailam como expressão do axé. Assim, nesse microcosmo que são os terreiros, a música é elemento indissociável que compõe um sistema na prática religiosa – seja nos terreiros de Mina, ou nos terreiros de Candomblé.

Os processos de transmissão das músicas, até mesmo em Iorubá, dependem do status do filho feito na casa, que terá cada vez mais acesso às informações devido ao avanço dos aprendizados tradicionais, assim como das funções desenvolvidas de acordo com a sua senioridade na casa – o filho passa por diversas iniciações, pelas quais os ogãs também passam, dentro do terreiro. É importante destacar que todos os membros do terreiro passam por processos iniciáticos, independentemente de ter a função de rodante, ekedi ou outra.

Em entrevista concedida, em 24 de junho de 2023, a Oyárumbá Claudia Peniche da Keenãnbossizo - Casa do Vento no Caminho do Fogo, localizada no Conjunto Pedro Teixeira, bairro do Coqueiro, define a organização musical como elemento ritual no terreiro de Mina:

A música ritual que se constitui na Mina é um processo onde, ao adentrar num terreiro, quem vem de fora pode visualizar toda uma organização que permite a melhor fruição e execução dos trabalhos ou celebrações, onde você também se expressa a hierarquia da casa, por ter como participantes principais os líderes e autoridades da casa: Yalorixás; Babalorixás; o abatazeiro guia; outras autoridades e caboclos quando autorizados pelo Babalorixá. (Entrevista com Oyárumbá Claudia Peniche, 2023)

Essa organização mostra a unidade do grupo, pois envolve muitos dos sujeitos inerentes ao terreiro – a sua comunidade. Nesse espaço ritualístico, a música faz parte de um sistema de saber não formal, que é fundamental para a existência do ritual. No terreiro, o guia canta e evoca as entidades. Ele também chama os filhos da casa para vivenciar o sagrado, evocando seus deuses no universo mítico do terreiro. Os Abatazeiros têm a função de dar o som dos tambores, que fazem toda a mágica ou encantaria acontecer em um terreiro de Mina. O ritual é aberto inicialmente com o uso do ferro, trazido e tocado pela Ferreira, cumprindo a etapa de início dos trabalhos antecedendo o uso dos tambores.

Os saberes musicais refletem e expressam a dinâmica e a pedagogia do terreiro. Essa pedagogia é um sistema de educação informal, que possibilita o repasse de conhecimentos, entre as gerações, através de processos estabelecidos simbolicamente pela própria comunidade. As memórias são ativadas e as histórias são constituídas por meio da oralidade, da imitação e de outras práticas tradicionais, que compõem os elementos de preservação da memória cultural e da memória musical. Segundo Luneli (2015, p. 8-9), “A maior parte dos interessados no aprendizado dos rituais teve, nas suas genealogias, familiares que participaram das cerimônias. O processo ocorre com a socialização e com a inserção dos aprendizes no universo dos rituais e dos tambores”.

No terreiro, os instrumentos musicais também mantêm uma relação de sacralidade. Eles são consagrados, pois estabelecem a conexão entre o homem e a divindade. A Oyárumbá Claudia Peniche (2023), explica como esses instrumentos são utilizados e suas funções:

Os atabaques eles são os instrumentos que chamam os orixás, no Tambor de Mina é importante que tenha dois tambores deitados, o tambor de mina ele é diferenciado por isso, encourados dois lados, eles não são iguais o curimbó por exemplo. E os tambores da mata eles podem ser colocados em pé, diferente do Candomblé que todos os tambores são em pé. Geralmente uma casa ela deve ter dois tambores deitados, ou dois tambores em pé e uma cabaça e um ferro, que é um instrumento do tambor de Mina majoritariamente tocado por mulheres, sendo o instrumento que chama os orixás, ele entra primeiro que qualquer outro instrumento, e depois entram os atabaques e as cabaças. Os instrumentos no caso podem ser chamados de batás ou abatás e os tocadores de abatazeiros. (Entrevista com Oyárumbá Claudia Peniche, 2023).

Quanto aos sistemas de saberes informais, que são saberes educativos intimamente vinculados à pedagogia de terreiro, tem-se aí uma epistemologia reconhecida pelos resultados tradicionalmente alcançados por todos aqueles que são filhos dos terreiros e que constituem espaços educativos. Arroyo (2000, p. 89) sugere a utilização de novas práticas que transitem entre os espaços escolares e não escolares, visando dar “conta da diversidade de experiências musicais que as pessoas estão vivenciando na sociedade atual”.

A transmissão desses saberes, se efetiva na interação, na troca de experiências entre as autoridades e os membros da casa. Esse convívio vem como princípio da troca, que, dentro da pedagogia dos terreiros, traz os ensinamentos que formam os filhos de santo. Os modos e as práticas—como as formas de tocar e de cantar—constituem-se em formas, timbres, intensidade e andamentos específicos para todos aqueles que, vinculados ao ritual, irão evocar e interagir. Esses toques são ensinados inicialmente pelo babalorixá, mas o tambor guia também exercita essa função do ensino dos toques através de muita repetição. Atualmente já são utilizados recursos tecnológicos como gravações para transmissão musical, mas inicialmente o processo é sempre tradicional, através da oralidade e repetição.

O Toque por exemplo no Tambor de Mina, ele tem vários toques. Tem o corrido, tem o dobrado. De acordo com que o pai de santo e a mãe de santo (Babalorixá e Ialorixá no caso) estão cantando. A cadência quem determina é quem puxa o canto. E a altura dos tambores (Intensidade), eles são tocados sempre num tom onde toda a casa possa ouvir, nós não podemos determinar um sistema de música com caixa de som e outros equipamentos. É tudo ao vivo, é tudo feito a som das vozes, no tambor de Mina ainda não vi como em outras casas os Ialorixá que usam microfone (Entrevista com Cláudia Peniche, realizada em 24 de junho de 2023).

O canto se apresenta como outro elemento fundamental ao ritual no Tambor de Mina. Ele se funde em sua dinâmica para evocar e homenagear as entidades, assim como para identificar as famílias. Esta relação é vinculada à hierarquia das casas, conforme explica a Oyáorumbá Claudia Peniche (2023):

Os Cânticos do tambor de Minas são todos cantados tanto em português, principalmente quando o Tambor de Mina Chega aqui no Pará, né porque existe uma mistura com a Pajelança, mas eu estou falando do Tambor de Mina Jeje Nagô do Maranhão, onde os Cânticos são cantados em Português e Iorubá, que é a língua africana. não estou falando de Mina do Pará, porque Mina do Pará e Umbanda é a mesma coisa. Os Pontos cantados no tambor de Mina eles são de acordo com as famílias. O Tambor de Mina ele é hierárquico, ele possui várias famílias, então os cânticos são direcionados a essas famílias, a mesma coisa são os Cantos dos caboclos, eles cantam pontos que tem referência com os caboclos com as entidades com o nome dessas entidades, sobretudo os orixás. (Entrevista com Oyáorumbá Claudia Peniche, 2023)

Os processos de transmissão dos saberes musicais no Tambor de Mina Jêje Nagô do Maranhão, estabelecidos nos terreiros da capital paraense, precisam ser reconhecidos como prática educativa, resultante de uma tradicional pedagogia do terreiro, pois esse sistema já é um fato. O sistema tem os seus fundamentos baseados na fé, nos modos e na dinâmica do funcionamento dessas casas, que constituem verdadeira comunidades afrorreligiosas. As transmissões de saberes tradicionais constituem processos educativos e formativos de todos os filhos que adotam as práticas religiosas no cotidiano dos terreiros de Mina.

Tal como a educação, a religião é um território de trocas de bens, de serviços e de significados entre as pessoas. Tal como as da educação, as agências culturais de trabalho religioso envolvem hierarquias, distribuição desigual do poder, inclusões e exclusões, rotinas, programas de formação seriada de pessoal e diferentes estilos de trabalhos cotidianos (Brandão, 2002, p. 152).

Dessa forma, dentro da hierarquia e do cotidiano das casas de Mina Jêje Nagô do Maranhão no Pará, os saberes musicais são ensinados para os filhos, pois o dançar e o cantar fazem parte do processo e da dinâmica dos rituais. Essas músicas, com suas formas, dinâmicas, ritmos, intensidades e cantos, são instrumentos e repertórios sagrados. Elas carregam a importância das entidades e toda a vibração necessária para a interação corpo x espíritos na incorporação. A música serve de linha vibratória e condutora, dinâmica e evocativa, para a realização do ritual em celebrações, trabalhos e festividades.

Assim, a religião, em seus meandros, mecanismos e formas de atuar no mundo, age como educação. Mais que isso: o templo religioso é um lugar educativo, dado que no interior do terreiro ocorre uma série de transmissões de saberes que abrem possibilidades para que se estabeleçam um conjunto de relações de cunho pedagógico (Silva e Costa Junior, 2020, p. 3).

Ao observar e analisar as experiências vivenciadas pelos filhos dos terreiros, constata-se que as comunidades ou povos que vivenciam os terreiros, não recorrem tradicionalmente a mecanismos formais ou oficiais, como escolas. Essas práticas religiosas apresentam sistemas educativos que transmitem os saberes à comunidade do terreiro. Como aponta Albuquerque (2011, p. 26), não há necessidade direta ou exclusiva de se consultar a “escola, os livros, a televisão, a internet ou os professores em sua forma humana”.

A educação musical afrocentrada não é formal, mas um processo natural, simbólico e popular que gerou a musicalidade dos folgedos e sambas. Nos terreiros de Mina Jêje Nagô do Maranhão em Belém do Pará, a educação necessária para formar o filho da casa (o filho do terreiro) está pautada no Pensar Nagô - o reconhecimento do Tambor de Mina como a principal religião de matriz africana praticada no Estado do Pará, mostrando uma nova configuração política entre todos os sujeitos que, em sua diversidade e multiculturalidade, vivem essas práticas religiosas.

A cultura africana, transformada pelos efeitos da diáspora em nossa sociedade, surge na Amazônia por meio das práticas religiosas. Assim, o Tambor de Mina se estabelece como a religião de matriz africana da Amazônia. Da Amazônia, por quê? Pois foi exatamente aqui, no universo da encantaria, que houve o sincretismo e foi dada vida a uma religião com sujeitos e entidades únicas que refletem todos aqueles que estão na sociedade.

Percebe-se que o Tambor de Mina é a religião da nova pactuação de forças, é uma religião de fissão e de sincretismo. Assim, nas casas de Mina em Belém do Pará, vemos os membros da casa como sujeitos que produzem a educação, materializando a assimilação desses ensinamentos. As sociabilidades e a inteligibilidade, nas relações existentes no terreiro e na comunidade, são os facilitadores que permitem dar vida à dinâmica e ao pertencimento de todos aqueles que estão nesses espaços. Desse modo, ao entender a existência, a origem, os ensinamentos e a vida nesses espaços, edifica-se o modo de vida por meio de uma filosofia africana e afro-brasileira.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A colonização nas américas infelizmente consolidou uma estrutura social desigual e hierarquizada onde os saberes tradicionais dos povos negros em diáspora assim como dos povos nativos. Numa sociedade que estabelece papéis e divide os corpos e as subjetividades a partir de critérios raciais e culturais que são estruturantes na sociedade brasileira. Desta a religiosidade

afrobrasileira é a expressão de saberes afrocentrados, que estabeleceu diálogo com indígenas e europeus, ocupando espaços inferiorizados, pressionando a aceitação das culturas não europeias nas relações sociais.

A pesquisa da música nos terreiros de Mina Jêje Nagô do Maranhão em Belém do Pará apresenta e analisa os diversos repertórios litúrgicos, os quais se constituem de músicas entoadas nas giras, festas, rituais, cerimônias e celebrações em dois terreiros de capital paraense. Essas músicas são as doutrinas ou pontos que fazem a conexão e a transcendência dos participantes dos rituais ou celebrações.

Acerca de seus modos de transmissão, os instrumentistas filhos da casa passam por formação e educação tradicional de terreiro, a qual apresenta caráter afrocentrado muitas vezes baseados na oralidade. A música do terreiro mantém sua essência nas tradições, musicalidade e sonoridade africana, apesar das mudanças oriundas de processos de socialização e das transformações históricas ocorridas na configuração dos Panteões que hoje compõem a Mina paraense.

Por fim, a educação de terreiro e a transmissão de saberes musicais é a comprovação da existência de outras epistemologias que possibilitaram a difusão de expressões musicais afrobrasileiras por todas as regiões, um exemplo da implementação de sistemas tradicionais afrocentrados representativos da religiosidade e da identidade afro-amazônica.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, J. C. M. Sistemas de Informação e Comunicação no Setor Público. 3. ed. rev. atua. Florianópolis: Departamento de Ciências da Administração/UFSC; [Brasília] CAPES: UAB, 2015. Disponível em: <https://educapes.capes.gov.br/bitstream/capes/401404/1/Livro%20SIC%20Setor%20Publico%203ed%20GRAFICA.pdf>. Acesso em: 11 jun. 2023.
- ALSUP, B. L. Brief Overview of African Rhythms. Blog Global Music Theory, [2024?]. Disponível em: <https://globalmusictheory.com/brief-overview-of-african-rhythms/>. Acesso em: 10 jan. 2025.
- ARROYO, M. Um olhar antropológico sobre práticas de ensino e aprendizagem musical. Revista da ABEM, 2000
- ARROYO, Margarete. Transitando entre o “Formal” e o “Informal”: um relato sobre a formação de educadores musicais. In: SIMPÓSIO PARANAENSE DE EDUCAÇÃO, 7., 2000, Londrina. Anais... Londrina, 2000. p. 77-90.
- BERRAGUE, G. Correntes regionais e nacionais na música do Candomblé baiano. Revista Afro-Ásia .Salvador: nº 12, Centro de Estudos AfroOrientais da Universidade Federal da Bahia, 1976.
- BLACKING, J. Música, cultura e experiência. Cadernos de Campo, São Paulo, v. 16, n. 16, p. 201-218, 2007
- BRANDÃO, C. Rodrigues. A educação como cultura. Campinas: Mercado de Letras, 2002.
- CHADA, S. A Prática Musical no Culto ao Caboclo nos Candomblés Baianos. Salvador: EDUFBA, 2007
- GARCIA, Sônia M. C. (2001). "Um Repertório Musical de Caboclos no Seio do Culto aos Orixás". Ictus – Periódico do PPGMUS/UFBA, v. 3, p. 109-12
- FERRETTI, M. Desceu na Guma: O caboclo do Tambor de Mina em um terreiro de São Luis- a Casa Fanti-Ashanti.. São Luís: EDUFMA, 2000
- LIBÂNEO, J. C.; PIMENTA, S. G. Formação dos profissionais em educação: visão crítica e perspectiva de mudança. In: PIMENTA, S. G. Pedagogia e Pedagogos: caminhos e perspectivas. São Paulo: Cortez, 2002. p. 11-58.
- MAKL, F.L. Artes musicais na diáspora africana: improvisação, chamada-e-resposta e tempo espiralar. Outra Travessia, Florianópolis, n.11, p.55-70, 2011.
- MOLINA, Mônica Castagna. Educação do Campo e Pesquisa: Questões para Reflexão. Brasília: Ministério do Desenvolvimento Agrário, 2006.
- PINTO, T. O. Som e música: questões de uma antropologia sonora. Revista de Antropologia, São Paulo, v. 44, nº 1, p. 221-286, 2001. DOI: 10.1590/S0034-77012001000100007. Disponível em: <https://revistas.usp.br/ra/article/view/27128>. Acesso em: 29 jun. 2023

PESSOA DE BARROS, J. F. – O Banquete do Rei Olubajé. Uma introdução à música sacra afro-brasileira. Rio de Janeiro: UERJ/INTERCON, 1999.

SALLES, V. Cachaça, pena e maracá. *In*: Brasil Açucareiro. Ministério da Indústria e do Comércio, Instituto do Açúcar e do Alcool, ano XXXVII, v. LXXIV, jul. 1969, p. 46-55. *E-book*.

SILVA, M. A. S.; COSTA JUNIOR, A. A. Por detrás das cortinas: bases epistemológicas das práticas educativas no terreiro. Científica Digital, 2020. DOI: 10.37885/201001932. Disponível em: <https://www.editoracientifica.com.br/books/chapter/por-detras-das-cortinas-bases-epistemologicas-daspraticas-educativas-no-terreiro>. Acesso em: 15 jun. 2023.

SODRÉ, Muniz. Samba, o dono do corpo. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SODRÉ, M. A filosofia stricto sensu dos terreiros de candomblé. Entrevistador: Jean Souza. Conexão UFRJ, [Rio de Janeiro], 20 nov. 2018. Disponível em: <https://conexao.ufrj.br/2018/11/a-filosofia-stricto-sensu-dos-terreiros-de-candomble/>. Acesso em: 26 jun. 2023.

SODRÉ, M. Pensar Nagô. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2017.

TINHORÃO, J. R. Música Popular de Índios, Negros e Mestiços. Petrópolis, RJ: Vozes, 1972.

WILLE, R. B. Educação musical formal, não formal ou informal: um estudo sobre processos de ensino e aprendizagem musical de adolescentes. Revista da ABEM, Natal, v. 12, n. 13, 2005. Disponível em: <https://revistaabem.abem.mus.br/revistaabem/article/view/323>. Acesso em: 26 jun. 2023.