

## Tambor de Mina Nagô Oxum Opará Yalorixá Cláudia Cristina: um estudo sobre a transmissão musical

### Comunicação

#### GTE 01 – Abordagens etnográficas de modos de aprendizagem musical

*Ana Carolina Santos Barbosa*

UEPA

[ana.carsbarbosa@gmail.com](mailto:ana.carsbarbosa@gmail.com)

*Douglas Cardoso Martins*

UEPA

[douglas.cmartins@aluno.uepa.br](mailto:douglas.cmartins@aluno.uepa.br)

*Tainá Maria Magalhães Façanha*

UEPA

[magalhaesfacanha@gmail.com](mailto:magalhaesfacanha@gmail.com)

**Resumo:** O artigo busca compreender a transmissão musical no Terreiro Tambor de Mina Nagô Oxum Opará, liderado pela Yalorixá Cláudia Cristina em Vigia-PA. Empregando uma abordagem qualitativa e etnográfica. O estudo investiga o papel dos abatazeiros (Ogãs) como agentes fundamentais nos rituais, destacando sua função no auxílio ao processo de transe e na sacralidade das cerimônias. Os dados foram coletados por meio de pesquisa de campo, entrevistas semiestruturadas, registros áudio visuais e análise de dados. O estudo conclui que a transmissão musical ocorre principalmente por observação, prática intuitiva e repetição, sendo influenciada por aspectos artísticos e culturais que o acompanham enquanto indivíduo. Ressalta-se a importância das tradições musicais nos estudos acadêmicos para ampliar a diversidade e enriquecer o ensino de música.

**Palavras-chave:** Transmissão Musical. Tambor de Mina. Vigia-PA. Yalorixá Cláudia Cristina.

### Introdução

A Região Norte do Brasil é formada por sete estados, o Pará é o mais antigo e possui 144 municípios (IBGE, 2018). A cidade de Vigia é uma das mais antigas do estado, localizada na Mesorregião do Nordeste paraense, a 99 km de Belém, capital. Em termos de práticas religiosas, a sociedade vigiense apresenta uma variedade significativa, levando em consideração a predominância da Igreja Católica, isso se dá devido ao ensino do Catolicismo que era visto como obrigação para os negros e indígenas habitantes das localidades. Com

isso, a religião Católica se tornou predominante e de certa forma, tentou eliminar da cidade outras manifestações religiosas. Ademais, no início do século XX, o Protestantismo, Espiritismo e Religiões de Matriz Africana. Estas práticas religiosas foram se estabelecendo na cidade ao longo dos anos e dentre estas práticas religiosas escolhemos as de matriz africana.

Taíssa Tavernad (2010) afirma que há três tipos de cultos que entraram no Pará em momentos históricos distintos: a Mina, a Umbanda e o Candomblé. A Mina, variante do Tambor de Mina e com algumas diferenciações internas (como Mina Nagô, Mina vodum, Mina paraense) é considerada a precursora, tendo chegado à Belém em meados do século XIX, enquanto a Umbanda e o Candomblé entraram na região respectivamente nas décadas de trinta e setenta do século XX. De acordo com Cordeiro (2014) existem na cidade de Vigia 18 terreiros em plena atividade e em todos se encontra a presença do Tambor de Mina.

O Tambor de Mina é uma prática religiosa trazida pelos negros africanos vindos de Daomé (República Popular do Benim) para os Estados do Maranhão e Pará. O termo Mina faz referência ao maior empório de negros escravizados sob o domínio português: o Forte São Jorge de Elmina, situado na Costa do Ouro, atual Gana, que exportava homens e mulheres como mão-de-obra escravizada para diversas partes do Brasil, particularmente para o Maranhão (Vergolino; Silva, 2003).

Conforme Tavernard (1999) aponta que os movimentos migratórios da Mina do Maranhão para Belém ocorreram em duas fases principais. A primeira consistiu em religiosos maranhenses que migraram no contexto da economia gomífera. A segunda etapa envolveu paraenses que nas décadas de 1970 e 1980, buscaram o Maranhão para sua iniciação religiosa, marcando a continuidade e expansão das práticas religiosas da Mina.

Nossa pesquisa teve como fenômeno de estudo o terreiro denominado Tambor de Mina Nagô Oxum Opará que está sob a liderança da Yalorixá Cláudia Cristina, o qual fica situado no bairro da Vila Nova - Vigia - Pará e conta com a participação aproximada de 70

peessoas, divididos entre: médiuns, cambones<sup>1</sup>, êkedes<sup>2</sup>, ogãs<sup>3</sup> e colaboradores. A casa toca Tambor de Mina Nagô, mas tem raízes na Umbanda, onde a dirigente iniciou, o que faz a casa ser cruzada. Além disso, buscaremos compreender a importância dos tocadores durante as cerimônias, o processo fundamental que eles cumprem no auxílio do processo de transe e sua sacralidade.

Observa-se uma lacuna quanto às investigações relacionadas à transmissão musical em terreiros de Mina especificamente sobre o Tambor de Mina Nagô na cidade de Vigia-Pará. É importante compreender que essa pesquisa se inicia com o intuito de dar visibilidade às diversas formas de se transmitir a música em ambientes fora do espaço escolar. Buscamos, nessa pesquisa, ampliar nosso olhar para além das escolas de música já tão estudadas em nosso município por turmas de anos anteriores ao nosso no campus, não por menosprezarmos a sua relevância, mas por acreditar que necessitamos alargar nossos conhecimentos sobre maneiras múltiplas de ensino e aprendizagem da música. Soma-se a essa necessidade o fato de haver muito preconceito em relação a essas práticas religiosas, o que, de certa forma, uma pesquisa corrobora para dirimir.

Cordeiro (2014) trata sobre as diversas formas de opressões sofridas por praticantes das religiões, os pajés, curandeiros e qualquer outra manifestação que não fosse o catolicismo. O estudioso relata casos de 4 vigienses presos por feitiçaria no século XVIII, entre eles estava envolvido Adrião Pereira de Faria, denunciado ao Santo Ofício por feitiçaria e superstição, foi levado para Portugal e submetido a tortura, tendo confessado seus crimes e condenado à prisão. Ou seja, a própria igreja predominante, foi responsável por diversos tipos de opressão durante séculos<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Cambone é uma atividade exercida nos terreiros que merece uma atenção especial dada a sua importância como auxiliar das entidades, dos médiuns e dos dirigentes do Terreiro. Ver em [https://omidewa.com.br/public\\_html/arquivos/893](https://omidewa.com.br/public_html/arquivos/893).

<sup>2</sup> As Ekedes são mulheres que não são incorporadas, mas sim, escolhidas pelas Divindades, para zelar por elas e pelo Sacerdote da Casa. São pessoas de grande importância na estrutura religiosa da comunidade, que são admiradas por todos. Ver em [https://omidewa.com.br/public\\_html/arquivos/893](https://omidewa.com.br/public_html/arquivos/893).

<sup>3</sup> É responsável pelo corpo musical da casa. Ver em [https://omidewa.com.br/public\\_html/arquivos/893](https://omidewa.com.br/public_html/arquivos/893).

<sup>4</sup> Segundo Cordeiro, o código de postura municipal de 1883 indica tal forma de tratar as religiões de matriz africanas: “aquele que se intitular pagé, curandeiro, ou que a pretexto de extrair feitiços, se introduzir em qualquer casa, ou receber alguma para simular curas, por meios supersticiosos e de bebidas desconhecidas, ou fazer adivinhação ou outros embustes será permitido com multa de réis 30\$000, ou oito dias de prisão. Art. 112 (Cordeiro, 2014, p. X)”

O estudo foi conduzido por meio de abordagem qualitativa, por meio da pesquisa de campo que se justifica pela necessidade de se observar, participar e experienciar o objeto de maneira mais aprofundada, pois de acordo com Chizzotti (2003), há um convívio denso com o fenômeno da pesquisa, facilitando as análises dos conhecimentos verificados em campo. Realizamos: observação participante, entrevista semiestruturada, registros audiovisuais e análise de dados. Nosso trabalho se ateve a tratar de considerações éticas, compreender os limites e permissões dentro do terreiro a fim de não haver quaisquer interpretações indevidas ou constrangimentos, respeitando rigorosamente os princípios éticos da casa e dos praticantes. As entrevistas semiestruturadas foram direcionadas à líder da casa, aos abatazeiros<sup>5</sup> e aos praticantes do terreiro. E, por fim, a análise de dados, sendo compreendida como um processo contínuo e profundo que se estende por todo o período da investigação. Segundo Godoy (1995), a análise de dados não acontece somente após a coleta, mas no decorrer de todo o processo de investigação, do momento em que o pesquisador seleciona um problema para estudo até a última palavra do seu relatório.

## A Transmissão Musical no Batuque

Amaral e Silva (1992) abordam, de forma detalhada, os procedimentos, processos e o poder do som do tambor utilizado durante as celebrações em um terreiro de candomblé. Apesar de os autores abordarem tais aspectos em uma religião diferente do Tambor de Mina Nagô, alguns procedimentos e nomenclaturas se assemelham. Ao se tratar do “toque”, Amaral e Silva (1992) enfatizam que essa cerimônia é essencialmente musical, tendo como seu objetivo principal a presença dos orixás entre os mortais, ou seja, eles compreendem a música como uma ferramenta de diálogo dos seres em terra com os orixás no qual “Todos os rituais do culto estão apoiados também na música, que mostra um caráter estruturante das diversas experiências religiosas vividas por seus membros” (Amaral e Silva, 1992, p. 166)

Robert, o abatazeiro, enfatiza a importância do tambor no processo do transe e diz que é imprescindível a função do abatazeiro durante as cerimônias. Afirma que os abatazeiros “ajudam a chamar os orixás, e apesar de poder chamar com palmas ou cantando, é o tambor que faz parte da religião de Mina Nagô...” (Robert, 2025)

---

<sup>5</sup> Abatazeiros são responsáveis pela parte musical do ritual, também conhecido como ogãs.

Além do atabaque, existem outros objetos que auxiliam no processo de transe. Como exemplo, o pano branco utilizado pelos filhos de santo indicando que as entidades chegaram ao terreiro (Sá, Gomes e Silva, 2020, p. 181). A religião do Tambor de Mina é considerada matriarcal, devido às mulheres serem responsáveis pelo comando, inclusive a sua criação. (Sá, Gomes e Silva, 2020, p. 181).

Outro aspecto é o uso de duas nomenclaturas para o tratamento dos Ogãs. Cristiane Cordeiro nos conta que, geralmente, dentro da Casa da Mãe Cláudia, por ser uma casa cruzada, se utilizam dois nomes para se direcionar aos instrumentistas:

*Essa nomenclatura muda de acordo com a religião, por exemplo, na Umbanda, se chama abatazeiro, no Tambor de Mina ou Candomblé se chama ogã. Como aqui era um terreiro de Umbanda, que depois a mãe de Santo mudou pra mina, algumas pessoas chamam o Robert, que é o rapaz que toca, de ogã e outros chamam ele de abatazeiro. As duas nomenclaturas estão corretas aqui pro nosso terreiro. (Cristiane Cordeiro, 2025).*

Cristiane, como iniciada na casa, nos conta a importância do trabalho realizado pelos Ogãs e o que eles representam pra casa :

*A gente aprende no terreiro que o toque do tambor – além de ser um instrumento musical utilizado pelo tamboreiro ou pelo ogã – tem a função de chamar as divindades em terra, ou seja, para chamá-las até nós os caboclos, os encantados. Então, ele passa a ser não somente um instrumento de som. (Cristiane Cordeiro, 2025) .*

Cristiane ainda complementa sobre a conexão com os orixás durante os tambores através da música.

*Ele ajuda a gente a se concentrar, porque a gente costuma dizer que com o toque do tambor, com a mãe de santo presente ali. Ela chama eles junto com o tambor. Então, a gente consegue se concentrar principalmente com a presença dela e com o toque do tambor. (Cristiane Cordeiro, 2025).*

Amaral e Silva (1992) ressaltam que a música é como parte sagrada e sacralizadora do ritual, ela está presente tanto nos instrumentos quanto nos instrumentistas que adquirem essa aura, que se manifesta no cuidado que recebem dos integrantes da comunidade religiosa. Isso coincide com a fala de Cristiane sobre os aspectos que tornam o tambor um elemento relevante no processo mediúnic: *Ele torna o nosso culto mais sagrado. É um utensílio que faz parte do nosso ritual e está diretamente ligado com o chamamento das entidades, dos orixás, dos caboclos (Cristiane Cordeiro, 2025).*

Diferente da considerada “educação musical formal”, para Amaral e Silva (1992) a música no Candomblé é aprendida sem necessidade de escrita musical, sem o aprendizado de conceitos ditos pelos autores como “universais”, que pode vir a ser um conceito a ser problematizado. E diz ainda que “caracterizando um processo em que a intuição musical, o ouvido ‘exato’, o ritmo inato adquirem maior importância. Nesse sentido, a socialização musical acompanha a socialização religiosa.” (Amaral e Silva, 1992, p. 168).

Quando o autor cita “ritmo inato”, nos leva à fala do abatazeiro Robert da Fonseca, ao citar o “dom” como um aspecto relevante no momento de iniciação como ogã dentro do Terreiro. Ao ser perguntado sobre a forma com as quais são passados os conhecimentos de bater o tambor, ele fala sobre requisitos inatos, que seriam necessários para o ogã aprendiz conseguir desenvolver dentro de sua função:

*Eu digo assim que é dom, porque têm pessoas que vem aprender, que tem a vontade, e muitas vezes não conseguem por conta do jeito, porque pra ti bater o tambor tu tens que ter o braço leve, tu tens que ter uma percepção de instrumento basicamente. (Robert Fonseca, 2025).*

Ao retratar sobre dom, é necessário compreender o que pode estar atrelado a essa definição dada pelo entrevistado, pois, segundo Queiroz (2010, p. 123 - 124) “a aprendizagem musical é vista como algo estritamente vinculado ao universo da manifestação, com um caráter, de certa forma, mítico, em que a aprendizagem musical está vinculada a um “dom inato”.

Bourdieu (1998), indica os chamados capitais culturais e artísticos para explanar aspectos que influenciam nossas referências, gostos, potenciais enquanto indivíduos. Ele diz que o capital cultural “pode ser adquirido no essencial, de maneira totalmente dissimulada e inconsciente e permanece marcado por suas condições primitivas de aquisição” (Bourdieu, 1998, p.75) e quando lidamos com esse pensamento, percebemos aspectos culturais do dia a dia em que o ambiente influencia inconsciente nosso modo de agir. O capital cultural pode ser definido como um conjunto de conhecimentos, práticas e formas de ser que uma pessoa adquire ao longo da vida e que podem ser valorizadas em determinados contextos sociais.

O abatazeiro aprendiz, Pedro Cardoso, relata sua vivência musical antes de se tornar filho de santo do Terreiro de Mina Nagô Oxum Opará e como isso pode ter influenciado o

contato que teve indiretamente com instrumentos percussivos. Descreve o convívio com esse espaço e como isso contribuiu na aprendizagem dos toques dentro do terreiro:

*Eu sempre falo pra minha mãe de santo e pros meus irmãos de santo que vivi ali numa escola de samba com os tambores e que eu não tinha nenhuma formação. Quando eu comecei a praticar minha religião e a compreender o que se passava dentro de um terreiro, e o samba que eu cresci ouvindo, compreendi que ele nasce na minha religião... foi uma questão de desenvolver o samba e como a gente vê em várias vertentes de músicas hoje em dia. (Pedro Lucas Cardoso, 2025).*

É notório observar que há familiaridades dos ritmos afro-brasileiros com as músicas tocadas dentro do terreiro, fato tratado por Rodrigues (2021). Pedro destaca a presença de símbolos das religiões de matriz africana dentro de algumas músicas populares:

*Hoje eu compreendo que aquela música é da religião, como as de: Zeca Pagodinho e Arlindo Cruz, que sempre cantam música da religião, que sempre estava no meu cotidiano desde criança ali dentro de casa e eu não sabia. Quando eu entrei pro terreiro eu fui desenvolvendo isso e acabei captando as coisas, acabei entendendo que ali, aquele tambor, aquela transmissão sempre fizeram parte da minha vida. (Pedro Lucas Cardoso, 2025).*

Robert destaca em sua trajetória acontecimentos como os narrados por Pedro, assim como o seu desenvolvimento no processo de aprendizado até se tornar o chefe dos ogãs da casa. Robert Wagner da Fonseca, filho da líder do Terreiro de Mina Nagô Oxum Opará, a Yalorixá Claudia Cristina da Fonseca Vale, nascido em 22 de maio de 1999 em Vigia-PA, frequentava junto de sua mãe os terreiros antes dela se tornar mãe de Santo. Quando criança, enquanto sua mãe participava das cerimônias, Robert brincava com as outras crianças que estavam no terreiro. A partir dessas visitas, ele observava os abatazeiros, o modo deles tocar, e sempre que chegava em casa tentava reproduzir os ritmos nos móveis de sua casa. Ele nos conta que:

*O primeiro contato que eu tive foi quando minha mãe começou a frequentar o terreiro da mãe de santo dela, ela me levava. Eu comecei a me interessar. No começo eu só ia pela brincadeira com as crianças de lá. Mas, em seguida, eu comecei a me interessar e a olhar, comecei a me interessar pelo barulho, pelo jeito que eles tocavam e eu ia pra lá por isso. Eu queria aprender! Quando eu chegava em casa, escutava e ia treinar. (Robert Fonseca, 2025).*

Robert nos conta que de tanto praticar sozinho em casa, isso gerou uma familiaridade com os ritmos tocados dentro do terreiro. Disse que na primeira oportunidade que teve de tocar já estava um pouco familiarizado e que sempre foi empenhado em aprender os toques

e por meio da apreciação e observação feita por ele, a vontade em se tornar um abatazeiro ficou cada vez maior.

*Quando minha mãe já tinha o terreiro, e ela estava precisando de alguém pra bater, e não tinha ninguém pra bater, e eu falei pra ela “Mãe, eu sei bater, deixa eu bater?” e ela falou “tu sabes?” e eu falei “sei”. Foi quando ela me sentou lá e, não bati como hoje né, desde aí eu fui me aprimorando, fui estudando, fui aprendendo os toques diferentes, pra mim poder chegar no toque que eu tô. Sempre estava ali perto olhando, escutando, chegava em casa, batia na mesa, no sofá na coxa na hora que eu estava olhando até conseguir aprender, aí foi aí que eu comecei a aprender. (Robert Fonseca, 2025).*

Ou seja, a forma de aprendizado inicial do Robert pode ter sido pela observação dos outros abatazeiros tocando aliada a prática em sua casa. Apesar de não ter um mestre para lhe guiar no seu processo de desenvolvimento enquanto abatazeiro, Robert relata que sempre visitava outros terreiros e que procurava observar a forma dos outros tocarem os instrumentos. Conta também do atabazeiro que sempre foi referência pra ele.

*Eu não tive um mestre que me ensinasse a aprender a bater, mas tinham abatazeiros em Vigia que eu me inspirava, tinha um rapaz que batia, ele ainda bate hoje. Eu sempre falava para o pessoal que eu achava muito linda a forma que ele batia e eu sempre olhava e tentava imitar ele, até hoje meus toques são iguais ao dele, porque tive ele como uma referência pra mim. Então, eu tentei me focar nele, no jeito que ele batia, no jeito que ele cantava, a alegria dele de ver ele bater o tambor. (Robert Fonseca, 2025).*

Robert reforça o seu interesse em tocar um instrumento musical, mais especificamente a bateria. Ele nos conta que nunca conviveu em ambiente de educação musical formal: *Eu sou um fã de bateria, mas eu não consegui aprender bateria, pois me encaminhei pro rumo do tambor, do atabaque. Eu sempre quis aprender um instrumento e acabei caindo neste instrumento. (Robert Fonseca, 2025).*

**Figura 1** – Abatazeiros e instrumentista do maracá no dia da celebração de Légua.



Fonte: Acervo pessoal.

A internet foi uma ferramenta facilitadora no aprendizado de Robert, ele pesquisava em seu celular vídeos de diversos instrumentistas e tentava reproduzir, observava e buscava sempre trazer a beleza do tambor para o próprio terreiro. Robert durante sua trajetória, buscou por instrumentistas. Ele relata visitas feitas a outros terreiros junto de sua mãe:

*A gente pesquisava na internet, antigamente não tinha muito acesso à internet, mas a gente aprendia, eu ia em outros terreiros, as vezes a mamãe (Claudia) era convidada e eu ia com ela, as vezes eu ia sozinho ver... pra eu poder ter essa base, porque eu só via aqui e na casa da mãe de santo dela. Eu ficava vendo quem eram os netos dela que batiam, eles aprenderam assim também: olhando cada e se aprimorando. (Robert, 2025).*

Pode-se dizer que o abatazeiro principal Robert da Fonseca, aprendeu sozinho, pois segundo Queiroz (2010), essa forma de aprendizado está atrelada ao conceito de “autodidata”. Essa concepção está relacionada ao fato de não ter frequentado, especificamente, uma escola ou qualquer outra instituição sistemática de ensino de música. Ou seja, “de forma mais ou menos estruturada, aprenderam a partir de trocas de saberes com amigos, assistindo vídeos, participando ativamente de um grupo musical, etc. (Queiroz, 2010, p. 122).

Já sobre a maneira com a quais os conhecimentos eram transmitidos entre os ogãs, Robert relata a forma introduzir os toques aos aprendizes. Ele diz que sempre costuma

orientar os abatazeiros aprendizes de maneira semelhante a que aprendeu, por meio da observação, por exemplo. Também explana requisitos importantes para se desenvolver até o processo de se tornar ogã: *por conta da prática constante dos tambores, você vai pegando uma um preparo ali... (Robert, 2025).*

O abatazeiro discorre acerca do preparo físico necessário para conseguir tocar uma cerimônia inteira e recomenda aos iniciantes no tambor o desenvolvimento de musculação para conseguir desempenhar a função com mais resistência. Além disso, Robert observa que fator das responsabilidades serem maiores depois de adulto, o trabalho e questões pessoais acabam interferindo nos estudos do instrumento e, conseqüentemente, o tempo para ensinar os ogãs iniciantes de suas funções também se torna escasso. Robert relata os preceitos necessários para o ogã tocar o tambor no dia da cerimônia:

*A gente tem uma preparação para bater o tambor, a gente tem todos os preceitos que todos os filhos de santo têm, a gente não pode beber, a gente não pode ficar manter relações, a gente tem que se privar um dia antes pra poder bater porque o instrumento... é uma coisa sagrada na nossa religião. Então ele que chama os guias, os orixás, os caboclos em terra, ele que auxilia a chamada dos caboclos. (Robert, 2025).*

Outro aspecto relevante percebido durante as visitas ao terreiro, consiste nos abatazeiros passarem cachaça nas mãos, isso acabou nos chamando atenção. Por isso decidimos perguntar para o Robert o porquê do uso da cachaça nos tambores e nas mãos. Mas ele explicou que:

*Serve pra dar uma adrenalina no músculo, pra nós. Então a gente passa cachaça, por conta da adrenalina, pra dar uma molhada na mão, porque o couro resseca muito a mão porque né couro, couro com couro fica no atrito, o atrito vai ressecando muito a mão, às vezes racha então a gente passa pra dar uma lubrificada na mão, tipo isso, é mais esse intuito, pra dar uma lubrificada na mão. (Robert, 2025).*

Tendo em vista que, a função do abatazeiro é de extrema importância para a realização das cerimônias, perguntamos ao Chefe dos ogãs, aspectos fundamentais para o filho de santo se tornar ogã na casa, e ele responde:

*Essencial tem que ter vontade e força para querer estar ali, porque a pessoa olha vê que é bonito, vê a gente batendo, tem que ter tem que ter força tem que ter capacidade de estar ali né, no momento porque não é fácil estar ali. É umas horas seguidas de tambor, então tem que ter disposição para estar ali pra aprender o ritmo, se tu não tiveres vontade e persistência, para estar ali para aprender o ritmo. (Robert, 2025).*

Então, pode-se dizer que a forma com as quais os conhecimentos são passados é por meio de repetição, orientação por meio da oralidade e observação. Além de aspectos voltados a toda a bagagem musical que acompanha cada pessoa em sua jornada pessoal.

## Considerações Finais

Conseguimos compreender que o tamboreiro principal, Robert, foi um abatazeiro autodidata, pois no terreiro havia pessoas que tocavam, mas não conseguiam transmitir os conhecimentos para ele. Por isso, buscou por referências em visitas a outros terreiros e na internet focando em repetições e práticas solo. Os processos de aprendizagem dos tamboreiros da casa se davam pela repetição e observações dos toques, tanto no processo de iniciação do Robert quanto no aprendiz Pedro Lucas. Há dificuldade de absorção e desenvolvimento da função de Ogã no terreiro. Há momentos em que são citadas a questão do “dom” como justificativa e característica para participar do corpo musical da casa. Podemos também considerar aspectos relacionados ao ambiente, como no caso do abatazeiro aprendiz Pedro Cardoso que, apesar de não ter frequentado nenhuma escola de música tradicional da cidade, cresceu ao lado de escola de samba; fato que pode ter influenciado sua desenvoltura com o instrumento, bem como com a música que ouvia antes de ser tornar filho de santo. Podemos concluir que, o abatazeiro principal, indiretamente, estava em um ambiente musical. Os cânticos que tocavam nos terreiros em que ele frequentava durante sua infância acabaram gerando uma familiaridade e associada a prática e a repetição dentro de casa tornando o seu desenvolvimento como Ogã mais intuitivo e, conseqüentemente, um aprendiz autodidata.

Durante a pesquisa, vivenciamos um episódio que transcende o aspecto cultural e musical, expondo as vulnerabilidades enfrentadas pelos praticantes das religiões de matriz africana. Um incidente de violência no espaço sagrado, quando um invasor armado com um terçado tentou assassinar a Mãe Cláudia. Esse episódio violento é um reflexo das opressões e preconceitos enfrentados pelos praticantes de religiões de matriz africana no Brasil. Além das agressões físicas, essas comunidades sofrem com o desrespeito, a intolerância religiosa e as ameaças à sua liberdade de culto. Até mesmo nós, enquanto pesquisadores, enfrentamos represálias por parte de familiares e conhecidos ao revelarmos o tema de nosso estudo.

Relatar essa realidade vai além da simples documentação; trata-se de dar visibilidade às adversidades enfrentadas por pessoas que buscam apenas o direito de professar sua fé. É imprescindível reforçar a necessidade de respeito, proteção e garantia da liberdade religiosa como princípios fundamentais de uma sociedade justa e igualitária.

**Figura 2** – Mãe Cláudia e seus filhos de santo.



Fonte: Acervo pessoal.

## Referências

BOURDIEU, Pierre. *Escritos de educação*. Editora Vozes, 2023.

CRUZ, Eval. O papel ordenador da música nos rituais de religião de matriz africana. *Horizontes Históricos*, v. 1, n. 1, 2018 .

GODOY, A. S. Pesquisa qualitativa: tipos fundamentais. *Revista de Administração de Empresas*, São Paulo. v. 35, n. 3, p. 20-29, mai./jun. 1995.

GREEN, Lucy. *How popular musicians learn: a way ahead for music education*. Londres: Ashgate Publishing Limited, 2001.

LUCA, Taissa Tavernad de. *Devaneios da memória: A história dos cultos afro-brasileiros em Belém do Pará na versão do povo-de-santo*. 1999. Monografia (Graduação em História). Curso de História. Universidade Federal do Pará. Belém, 1999.

QUEIROZ, Luiz Ricardo Silva. Educação musical e etnomusicologia: caminhos, fronteiras e diálogos. *Opus*, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 113-130, dez. 2010.

RODRIGUES, Robson Vinícius Gonçalves. Reportagem: a influência das religiões de matriz africana na música popular brasileira. Universidade de Brasília. Distrito Federal, 2021.

SÁ, Roseana Trindade; GOMES, Ana Lucia Cunha Paixão; MORAES, Walmiria Costa. O Tambor de Mina como resgate de integração, socialização e inclusão social na comunidade quilombola São Sebastião dos Pretos em Bacabal (MA) . *Revista Bibliomar*, Maranhão, v.19, n. 1, p.174-190, jan./jun.2020.

TAÍSSA, Tavernard de Luca. *“Tem Branco na Guma”*: a nobreza europeia montou corte na encantaria mineira. Tese (Doutorado), Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Belém, 2010.