



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**FACULDADE DE COMUNICAÇÃO**  
**HABILITAÇÃO EM JORNALISMO**

**HENRIQUE DUARTE LIMA**

**VOZES E TAMBORES DO SAGRADO:**  
**UM REGISTRO DOCUMENTAL DA MÚSICA DOS RITUAIS DE CANDOMBLÉ**

**Salvador**

**2013.2**

**HENRIQUE DUARTE LIMA**

**VOZES E TAMBORES DO SAGRADO:  
UM REGISTRO DOCUMENTAL DA MÚSICA DOS RITUAIS DE CANDOMBLÉ**

Memória do Trabalho de Conclusão de Graduação  
em Jornalismo, Faculdade de Comunicação,  
Universidade Federal da Bahia

Docente: Prof. Dr. Guilherme Maia

**Salvador**

**2014.1**

## RESUMO

O presente trabalho é a memória descritiva da realização do projeto Vozes e Tambores do Sagrado: Um Registro Documental da Música nos rituais de Candomblé, que resultou no filme documentário *Orin - Música para os Orixás*. O filme trata dos diversos aspectos que envolvem esta música, responsável pela ligação entre o mundo físico e sagrado, através da possessão pelos orixás, assim como sua influência na música popular brasileira. A narrativa é construída a partir de uma série de entrevistas com pessoas ligadas à religião, assim como pesquisadores deste tipo de música e artistas notadamente influenciados por ela em seus trabalhos. Além das entrevistas foram gravados trechos de shows, uma gravação de disco, uma cerimônia aberta num terreiro de candomblé, duas performances inspiradas na dança dos orixás e imagens de cobertura relacionadas ao tema. As referências utilizadas variam de pesquisas no campo da etnomusicologia, sociologia e linguagem audiovisual.

**Palavras-chave:** Música; Candomblé; Orixá; Orin; Possessão; Documentário.

## **AGRADECIMENTOS**

Gostaria de agradecer a todos os entrevistados, pela disponibilidade e envolvimento durante o processo, além de sugestões e indicações sobre o tema.

A Yuri Rossat, pela captação de imagens e as varias dicas sobre gravação e edição.

Albano Moura, pela captação de áudio.

Natália Reis, por todo o apoio, críticas e sugestões, além da captação de imagens em diversas gravações e empréstimo de materiais.

Mariângela Nogueira, por intermediar meu contato com personagens importantes como Ângela Lühning, além de indicar e emprestar matérias de pesquisa.

João Reis, pelas sugestões de temas e pessoas, assim como as conversas sobre os aspectos culturais do candomblé.

Dj Bandido, Bruno e todos da Dimas, que sempre foram solícitos a todos os meus pedido de empréstimo de equipamento de áudio. Sem esses equipamentos seria muito mais difícil realizar o filme.

Maestro Bira Marques, por ajudar em vários aspectos do trabalho, inclusive me apresentando a muitas pessoas e situações que estão no filme.

Guilherme Maia, pelas ideias e ajuda em todas as etapas do trabalho.

Ihago Allech Bonfim , pela ajuda com ideias durante a montagem do filme.

Gilmar Sampaio, Pai Valtinho de Itapuã e a todos do terreiro Ilê Axé Iba Faromin, que me receberam muito bem e me deram a oportunidade de registrar uma festa para Iansã.

Giba Conceição, por me mostrar o trabalho musical de diversos artistas influenciados pelo candomblé atualmente e me apresentar ao seu irmão ogã, Gilmar Tavares.

Dona Cici, pelo enorme conhecimento passado durante as conversas e entrevistas e pela grande disponibilidade apesar da idade avançada.

Brisa Espinheira, Bruno e Livraria Cultura, pela disponibilidade de espaço e ajuda durante o show e entrevista do grupo Opanijé .

Soraia Oliveira por ajudar no contato com Opanijé e o maestro Letieres Leite.

Equipe do documentário Omolu: Musica Dança e Ritual, que me ajudou na filmagem das performances de dança.

## **SUMÁRIO**

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>7</b>
<b>2. ASPECTOS DA MÚSICA DO TERREIRO.....</b>	<b>9</b>
<b>3. ASPECTOS DO DOCUMENTÁRIO.....</b>	<b>14</b>
<b>4. RELATO DO PRODUTO.....</b>	<b>17</b>
<b>5. ANEXOS.....</b>	<b>30</b>
<b>6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS.....</b>	<b>34</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Apesar de não ter uma relação muito íntima com o candomblé, sempre me chamou atenção a forte influencia dos seus ritmos na construção da musica brasileira. Nas poucas visitas que havia feito a terreiros, como Tanuri Junçara (tradição Angola) e Ilê Axé Opô Afonjá (Ketu), a riqueza sonora e a força ancestral dos tambores, acompanhando apenas pelo coro de vozes, era algo que mexia comigo de maneira involuntária. Mesmo sem querer, aqueles ritmos eram capazes de me balançar fisicamente, mesmo não sendo um adepto da religião.

A ideia original de tema seria tratar dos contextos de utilização da música em diferentes religiões, algo bastante abrangente. Porém, ao longo da pesquisa constatei que dentre as religiões até então pesquisadas o candomblé era, de longe, aquela com uma relação mais simbiótica com a música, e com mais facetas relacionadas a ela a serem exploradas.

Os estudos nesta área apontam que a relação entre música e dança é o que constrói as bases para o ritual, segundo Cardoso (2006), seja através de uma linguagem refinada de correspondência entre trechos musicais e coreográficos pré-estabelecidos ou da indução do indivíduo ao transe. A música cumpre uma função estruturante nas cerimônias de candomblé, ordenando suas partes e criando a atmosfera necessária para sua realização, o que confere aos instrumentistas (*ogãs*) um papel de destaque.

Além da parte instrumental, as cantigas apresentam um papel importantíssimo na transmissão de conteúdos míticos referentes aos orixás. Cantadas em sua maioria em língua Iorubá, elas narram histórias, descrevem aspectos dos orixás, ou mesmo realizam um chamado.

Procurei me basear nestes aspectos descritos por pesquisadores para conduzir as perguntas nas entrevistas, ainda mais por se tratar de um assunto o qual não era familiarizado, porém sempre tendo em mente que se trata de um fenômeno altamente subjetivo, com diversos pontos de vista diferente sobre a mesma questão. Sendo assim, procurei extrair muito das experiências individuais dos entrevistados, como eles encaram este fenômeno.

Em relação ao suporte de documentário audiovisual, desde os primeiros passos para a elaboração do Projeto de Conclusão de Curso, busquei realizar algo neste sentido, uma vez que tenho interesse pela área e um conhecimento básico das suas etapas. Resolvi propor a mim mesmo o desafio instigante de realizar todas as etapas do processo sozinho e sem orçamento, contei apenas com ajudas pontuais de amigos em algumas filmagens. Em todas as outras fiz a entrevista, filmagem e captação de áudio ao mesmo tempo.



## 2. ASPECTOS DA MÚSICA DO TERREIRO

No ritual a relação entre música e dança revela muito do significado e da importância dos preceitos religiosos e do mito, sendo o movimento corporal suporte de símbolos também. Tiago Pinto (2001) aponta que as vestimentas e as chamadas ferramentas são signos essenciais da entidade divina, o orixá, mas é no movimento que se expressa a sua natureza fundamental. Assim, a dança, da forma como ocorre nos toques e cerimônias públicas do candomblé, serve de apoio à incorporação dos orixás em seus médiuns, sob a perspectiva dos preceitos desta religião. O autor ainda apresenta a seguinte tabela, que descreve o caráter "mocional", ou seja, o caráter arquetípico de quatro orixás expressado em movimento:

<b>Orixá</b>	<b>Temperamento</b>	<b>Dança/Movimento</b>
Omolu	melancólico	relação "racional" de música e movimento, movimentos com acentuação final
Oxumaré	sangüíneo	relação "irracional" de música e movimento (dança de caráter livre), movimentos fluentes
Oxum	fleumática	centro de moção fraca, movimentos periféricos
Iansã	colérica	centro de moção forte, movimentos centrífugos, movimentos com acentuação inicial

Tabela 1: Elementos da dança de quatro orixás distintos.

Cardoso (2006) destaca a função sagrada dos instrumentos musicais como objetos de respeito e admiração, os quais muitas vezes recebem oferendas e cerimônias especiais. Ele descreve os dois grupos de instrumentos utilizados: *quarteto instrumental* e *instrumentos de fundamento*. O primeiro é constituído por 3 atabaques (*Rum*, *Rumpi* e *Lé*) de tamanhos diferentes e o *agogô*, ou *gâ*, espécie de sino de metal tocado com uma

baqueta de metal. Já os *instrumentos de fundamento* são cinco, sendo que cada um deles representa um orixá específico. São utilizados apenas em "festas de maior envergadura".

De acordo com Luhning:

estes instrumentos possuem o poder de chamar o orixá de acelerar ou facilitar a manifestação. Quando um *instrumento de fundamento* é tocado próximo à cabeça de uma *filha-de-santo* do orixá ao qual o instrumento pertence, o orixá manifesta-se quase instantaneamente, (Luhning, A., 1990, p. 47).

Cardoso (2006) aponta também para a correspondência entre diversas *frases-rítmicas* (sequência tocada pelo *rum*) e *frases-coreográficas* (movimentos da dança), sendo esta relação um elemento facilitador da *possessão*.

Cardoso (2006) destaca ainda a importância dos músicos (ogãs) e o poder atribuído a eles e aos instrumentos sagrados. A responsabilidade de tocar o *rum* (instrumento que realiza as *frases-rítmica*) fica por conta do músico mais experiente e virtuoso do terreiro, chamado de *alabê*. Vale ressaltar que a virtuosidade em questão, ao contrário do que se passa com a música ocidental, não diz respeito à complexidade da execução, mas sim à capacidade de realizar as *frases-rítmicas* de modo que possam ser facilmente reconhecidas pelo orixá.

Em relação às cantigas, Luhning aponta que é difícil determinar a quantidade exata de cantigas que compõem o repertório, “pois existem, ao lado das festas públicas, com um repertório que, com o correr do tempo, se pode aprender, também diversas cerimônias semi-públicas e privadas, á qual o repertório os não iniciados dificilmente tem acesso” (Luhning, 1990, p. 97). Ela prossegue estimando o número de 30 a 40 cantigas para cada orixás (para os mais conhecidos) a partir do repertório das festas públicas.

A autora descreve os diversos tipos de cantigas com finalidades diferentes. Entre elas estão: *cantigas de xirê*, entoadas antes dos orixás se manifestarem, durante a primeira parte da festa, *cantigas de rum*, que geralmente falam sobre as ligações míticas dos orixás, quando o tambor maior tem um papel especial na presença dos orixás já manifestados, *primeira de rum*, cantada três vezes para anunciar a manifestação do orixá ao público, *cantigas de maló*, cantada também três vezes para se despedir do orixá e conduzi-lo para fora do barracão, *cantigas de fundamento*, que incluem diversos tipos de cantiga que tocam o fundamento, ou seja, a essência do candomblé, e em geral são

responsáveis por desencadear o transe, *cantigas que obrigam (o santo a vir)* que “acionam muitos giros e movimentos rápidos, que, na verdade, servem para perturbar o senso de equilíbrio, além de diversas outras cantigas, como *cantigas de folha, cantigas de padê, cantigas de comida, cantigas de matança, cantigas de entrada*, entre outras.

Na tradição *nagô-ketu*, a maioria das cantigas é entoada em Iorubá, sendo o restante em português, enquanto no *candomblé de caboclo* predomina o português. Outra diferença marcante entre estas duas tradições diz respeito à incorporação de novas músicas no repertório. Enquanto que no *nagô-ketu* inexistem novas composições, no *candomblé de caboclo* constantemente novas cantigas são inventadas pelos *caboclos*. Além disso, na primeira tradição as melodias em escala pentatônica<sup>1</sup> representam a regra geral, enquanto que na segunda se observa um número infinitamente maior de melodias em escala diatônica. Devido á mutua influencia entre as tradições, muitas vezes se observa cantigas do repertório de *caboclo* sendo tocadas em rituais *nagô-ketu* e vice-versa.

Em relação aos *toques*, a maioria deles é executado exclusivamente para um determinado orixá:

(...)por exemplo, *ibi* para Oxalá, *alujá* para Xangô, *ilú* para Iansã, *aguerê* para Oxossi, *opaninjé* para Omolu, *agabi* para Ogum e *sató, daró, tonibodé* para outros orixás. Todos estes ritmos, de execução apenas instrumental, sem acompanhamento vocal, constituem *toques de fundamento*. Eles são tocados, ou para o orixá já manifestado – e também só podem ser dançados adequadamente por ele -, ou são, às vezes, empregados para “chamar” o orixá, ou seja, para induzir o transe. Os demais ritmos, por outro lado, são menos específicos, podem ser tocados para diversos orixás e são, em sua maioria, acompanhados de cantigas. É o caso do *batá*, que aparece, principalmente, nas assim chamadas *rodas*; do *jinká*, que é, na verdade, o ritmo específico de Iemanjá, mas se aplica a muitos outros orixás; e do *ijexá*, que também é chamado de *ritmo da nação ijexá*, e que é o ritmo específico de Oxum (Luhning, A, 1990, p.107).

Este último ritmo aparece como o melhor exemplo da influência da música de *candomblé* sobre a música popular. Trazido para fora do culto, conquistou um lugar na música baiana e brasileira através dos grupos carnavalescos chamados de afoxés, que surgiram no final dos anos 40. As modificações feitas no repertório extraído do *candomblé* parecem também exercer alguma influencia retroflexa sobre as *cantigas de candomblé*.

---

<sup>1</sup> Diferentemente da escala diatônica, esta possui apenas cinco notas, que variam de intervalo de acordo com o tipo (maior, menor, entre outros).

É nas peças em ritmo *ijexá* que pode se observar um maior relaxamento dos padrões musicais, normalmente muito rígidos, do candomblé. A relação característica entre ritmo e melodia, que é, na maioria dos casos, restrita à escala pentatônica, vai-se transformando, cada vez mais, em uma estrutura rítmica mais superficial e assimilando sequências diatônicas (Luhning, A, 1990, p.163).

Sobre o fenômeno do transe, a maioria dos relatos e explicações são bastante subjetivos:

O corpo treme, a cabeça gira, dá-se o "barravento". Tem-se a impressão de estar beira de um grande fosso escuro. Depois, a pessoa torna-se inconsciente. Diz Dalila de lansã: "Quando o santo está para vir, tenho uma emoção de sumir nas nuvens, de estar morrendo. De repente, não vejo mais nada. Quando volto, parece que estive fora há muitos anos (Augras, 1986, p.195).

Os primeiros autores brasileiros a abordarem o tema do estado-de-santo enquadraram os fenômenos de possessão nos termos da linguagem psiquiátrica da época, ligados a patologias como histeria, epilepsia e doenças mentais. "Estado de sonambulismo provocado, com cisão e substituição da personalidade", no dizer de Nina Rodrigues (1900, p. 81 Apud Augras, 1986, p.192).

Augras (1986) argumenta que, no campo dos estudos brasileiros foi somente com a chegada de Herskovits ao Brasil, no início dos anos quarenta, que os pesquisadores deixaram de ver no estado-de-santo um comportamento patológico e passaram a vê-lo como algo absolutamente normal dentro de um contexto pertinente, por ser institucionalmente promovido e aprendido socialmente.

Luhning discute sobre a noção de "reflexo condicionado", introduzida por Herskovits, que entende o transe como uma reação involuntária e inevitável a um estímulo musical determinado. "Em vez de reflexo condicionado, deveria se falar em comportamento condicionado, que é desencadeado por diversos estímulos musicais, os quais tem relação direta com estímulos extra-musicais", (Luhning, 1990, p. 93). Entre os estímulos extra-musicais estão por exemplo: predisposições individuais, tempo de feitura<sup>2</sup> (quanto mais recente, maior será a chance de que a *filha-de-santo* incorpore) características de cada orixá específico de acordo com os mitos e sua relação com o orixá homenageado na festa, além do devido cumprimento de todas as etapas que

---

<sup>2</sup> Refere-se a fazer a cabeça, termo êmico que significa "iniciação" na religião.

precedem a cerimônia<sup>3</sup>. Todos estes aspectos estão ligados fundamentalmente ao sistema de crenças da religião.

A lógica do transe como um comportamento aprendido e construído socialmente, embora não diretamente, dialoga um pouco com o pensamento de Levi-Strauss (1985) sobre a eficácia da magia. O antropólogo considera que esta eficácia é inquestionável, desde que atrelada a três aspectos complementares: crença do feiticeiro na eficácia das suas técnicas, crença da pessoa envolvida no poder do feiticeiro e a confiança da opinião pública, no sentido de reforçar socialmente a veracidade daquele fenômeno que passa a integrar parte do referencial de realidade da população envolvida. Desta maneira, os aspectos da magia poderiam agir fisicamente sobre o organismo humano, produzindo efeitos psicológicos e fisiológicos sobre o indivíduo.

Cardoso (2006) considera que a melhor palavra para traduzir o que acontece no fenômeno observado no candomblé é *possessão*, uma vez que se refere à incorporação do orixá e outras entidades espirituais, que passam a ocupar momentaneamente o corpo daquela pessoa iniciada. Para ele, o *transe* está mais relacionado a fenômenos em que o indivíduo deixa o corpo e parte para uma jornada espiritual, como acontece no xamanismo, embora reconheça que o significado destes termos varia bastante, inclusive entre os próprios autores que estudam candomblé. Uma maneira de evitar estas ambiguidades seria utilizar termos ênicos como *baixar o santo* ou *bolar no santo*.

---

<sup>3</sup> Rituais como a matança (sacrifício de animais para o orixá homenageado) e o padê (momento no qual são chamados Exu e os ancestrais a fim de que garantam um feliz desenrolar para a festa).

### 3. ASPECTOS DO DOCUMENTÁRIO

A escolha do suporte audiovisual tem a ver com sua capacidade de registro dos vários aspetos do fenômeno estudado, envolvendo o som (música), imagens (conjunto de símbolos visuais que compõem o ritual) e movimento (da própria dança). Portanto, o suporte de vídeo, além de se tratar de uma plataforma altamente difundida e popularizada na atual época histórica, foi também uma escolha metodológica para abordar de forma mais direta o fenômeno.

O documentário foi construído, de acordo com o modelo teórico-descritivo apresentado por Nichols (2005), como uma mistura entre os modos: *participativo e observativo*. O próprio autor considera que estes modos servem para apontar aspectos gerais e podem coexistir em uma mesma obra.

As características de um dado modo funcionam como *dominantes* em um dado filme: elas dão a estrutura ao todo do filme, mas não ditam ou determinam todos os aspectos da sua organização. Resta uma considerável margem de liberdade, (Nichols, B, 2005, p.136).

Sendo assim, o modo dominante neste documentário se apresenta como *participativo*, principalmente por estar fortemente baseado nas vozes dos entrevistados e conduzido através dos seus discursos, porém, sem a minha presença física (imagem ou voz) na montagem final. Nichols considera que nem todos os documentários *participativos* enfatizam, necessariamente na tela, a experiência ativa e aberta do cineasta, ou a interação deste com os participantes do filme, porém, esta interação é o que marca este modo de documentário, sendo a entrevista uma das formas mais comuns de encontro entre cineasta e tema, através da condução das perguntas.

Segundo o teórico, “os cineastas usam a entrevista para juntar relatos diferentes numa única história. A voz do cineasta emerge da tecedura das vozes participantes e do material que trazem para sustentar o que dizem”, (Nichols, 2005, p.160). Esta foi uma estratégia utilizada em todos os momentos

Já o modo *observativo* se refere a uma postura passiva, em certa medida, já que a própria presença da câmera na cena já interfere no seu desenvolvimento. Busca-se uma postura do cineasta como se ele fosse simplesmente “uma mosquinha pousada na

parede”. Nichols (2005) escreve que “o *modo observativo* propõe uma série de considerações éticas que incluem o ato de observar os outros ocupando-se de seus afazeres” (p. 148). Mais à frente ele levanta o questionamento sobre quanto do que vemos seria igual se a câmera não estivesse ali, demonstrando a fragilidade reconhecida deste método.

Este tipo de procedimento foi utilizado principalmente para filmagem das cenas na cerimônia aberta. Busquei chamar o mínimo de atenção, me movimentando pouco e procurando captar o momento com a maior naturalidade possível. Tentei minimizar a presença marcante da câmera (ainda mais por serem 2 ao mesmo tempo) apontando-a o mínimo de vezes possível para os rostos dos participantes da cerimônia e procurando enquadrar apenas pernas, braços, mãos, atabaques e detalhes, ao invés de planos abertos. Esta foi uma escolha tanto metodológica para a filmagem naquele contexto, quanto uma opção estética para a composição das imagens do terreiro, já que este ambiente envolve aspectos sagrados e secretos ao mesmo tempo.

O *modo expositivo*, que “dirige-se ao espectador diretamente, com legendas ou vozes que pressupõem uma perspectiva, expõem um argumento ou recontam a história” (Nichols, 2005, p.142), será utilizado apenas para acrescentar informações de suma importância, que não tenham sido mencionadas durante as entrevistas, ou que, por algum motivo, não possam ser aproveitadas através da fala dos entrevistados.

Apesar da opção pelo modo observativo, o modo participativo aparece de maneira dominante no processo, uma vez que era necessário um direcionamento mais claro na maior parte dos momentos de filmagem, já que o filme tinha um objetivo claro a ser alcançado através do discurso dos participantes.

Apesar de não se tratar de um estudo antropológico, o próprio tema remete a uma abordagem que se aproxime desta linha. Por isso, falarei rapidamente sobre o ponto de vista de Reyna (2000), que discorre sobre o uso do vídeo em estudos antropológicos de rituais. Ele considera que o seu valor especial está na capacidade de registrar as nuances do processo, da emoção e outras sutilezas do comportamento e da comunicação, que a fotografia, a memória e o caderno de campo não estão em condições de prover. Além de funcionar como o registro mais completo possível das experiências em campo, o vídeo possui uma subjetividade inerente, que se aproxima mais do objeto em questão, já que o êxtase ritualístico não é um fenômeno fácil de ser

descrito em sua totalidade e profundidade através de palavras.

O autor chama a atenção para algumas especificidades do vídeo, como a possibilidade de *feedback* como processo, ou seja, mostrar aos personagens suas próprias imagens e motivá-los a comentá-las e discuti-las após os registros. Este procedimento implica, muitas vezes, no encontro ou confronto de lógicas e culturas diferentes, de conceitos de identidade ou ‘alteridade’, do problema da realidade e da representação, ou ainda o lugar do visual nos modos de expressão.

Nesse contexto, será muito útil para mim realizar este processo de *feedback* com algumas pessoas que participaram do filme. Pretendo mostra-lo a algumas delas a fim de ouvir suas opiniões sobre o conteúdo e subtemas que entraram neste corte. Me interessa muito a visão destas pessoas a respeito do que foi apresentado no filme, já que elas se relacionam profundamente com o tema em questão podem pontuar coisas positivas e negativas em relação à abordagem do filme. Além disso, por se tratar de um tema complexo, que, apesar do longo estudo, ainda está longe de ser amplamente conhecido por mim, este *feedback* pode servir para corrigir eventuais falhas em relação à sobreposição de música e imagens da dança, assim como outros aspectos apresentados no filme ligados ao universo dos orixás.



#### 4. RELATO DO PRODUTO

O produto se constitui de um documentário em vídeo sobre a música sagrada dos terreiros de candomblé no contexto sagrado e sua influência sobre a música popular. O estágio atual de desenvolvimento se apresenta como um corte amadurecido, que trata das questões fundamentais relacionadas ao tema, a partir de uma abordagem que privilegia a narrativa dos entrevistados, com informações e opiniões sobre os assuntos, além de inserções de imagens de uma cerimônia aberta de candomblé, shows, gravação de um disco e duas performances de dança filmadas num teatro, que funcionam como momentos de quebra da narrativa verbal, oferecendo uma beleza plástica e uma pequena pausa em relação ao conteúdo.

Devido ao processo complexo e longo que envolve a realização de um documentário, algumas coisas importantes não chegaram a ser filmadas, como a aula de atabaque no terreiro Ilê Asipa, onde são ensinados os toques sagrados dentro da tradição do candomblé, e a entrevista com Mateus Aleluia. Pretendo realizar estas filmagens futuramente, a fim de enriquecer o trabalho, e continuar a desenvolver este filme.

A parte técnica de finalização de áudio e tratamento de cor foi realizada de uma maneira bem simples, sem muitos recursos, devido à minha falta de conhecimento sobre o processo. Com este primeiro corte, pretendo buscar parcerias e/ou patrocínio para bancar uma pós-produção num estúdio profissional.

Uma das maiores dificuldades foi o fato de estar filmando, entrevistando e capturando áudio ao mesmo tempo. Com exceção de poucas gravações, que serão apontadas, todas as outras foram realizadas apenas por mim. Isso obviamente limitou meu trabalho, porém me obrigou a estar atento a todas as etapas do processo audiovisual, o que contribuiu muito no aperfeiçoamento destas diferentes técnicas durante o processo.

Busquei, sempre que possível, realizar as entrevistas em locais que visualmente apresentassem alguma relação com o tema (candomblé, música), com o trabalho do entrevistado, ou que remetessem à natureza (o que também está intimamente relacionado com esta religião).

O equipamento básico de todas as gravações foi uma câmera DSLR Canon 60D, uma lente Canon 28mm-1.8, uma lente Canon 50mm-1.8 e um gravador de áudio Zoom

H6. Nas entrevistas mais importantes, e/ou aquelas em que coincidiu uma disponibilidade de outros equipamentos gentilmente emprestados por amigos, foi utilizada também uma segunda câmera, que variou entre DSLR Canon 7D, DSLR Nikon D800 e GoPro Hero3. A maioria das entrevistas (com exceção de Gilmar Tavares e a primeira com Gabi Guedes) foram realizadas também com um microfone Sony Lapela com fio da Sony, emprestado pela Dimas, ligado ao gravador Zoom.

Nas entrevistas mais importantes, com conteúdo mais denso, em que eu necessitava de muita atenção para escolher as perguntas certas para cada momento, deixei a câmera fixa num tripé. Em outras, quando me sentia mais a vontade, utilizei um monopé, para dar estabilidade e movimento ao mesmo tempo. Por estar realizando todos os processos do set de filmagem ao mesmo tempo, tive dificuldades técnicas. Em alguns momentos a luz da fotografia ficou um pouco estourada, ou o foco não ficou certo. Tive também alguns problemas de ruído de fundo no áudio, mas no geral foi possível registrar todas as entrevistas sem grandes problemas.

Alguns dos personagens, como Gabi Guedes e Angela Luhnig, já estavam na primeira lista de possíveis entrevistados para o filme, mas muitos outros surgiram durante o processo, até mesmo durante as filmagens. Dona Cici é um ótimo exemplo disso. Eu a conheci quando fui entrevistar Ângela na Fundação Pierre Verger, conversamos um pouco, ela se mostrou bastante receptiva e marcamos de fazer a entrevista na semana seguinte. Sem dúvidas ela e outros entrevistados que conheci durante o processo ajudaram e enriqueceram muito o trabalho.

O processo de montagem, sem dúvidas o mais complexo e demorado, também foi realizado apenas por mim, com opiniões e ajudas pontuais de Ihago Allechi Bonfim e Natália Reis. Por conta do grande volume de material gravado (cerca de 18h contando entrevistas e imagens em geral) e a falta de experiência em trabalhar com um produto tão longo, tive muita dificuldade em selecionar o que seria utilizado e o que ficaria de fora, processo que demandando bastante tempo, cerca de 45 dias fazendo apenas isso. Toda a edição foi realizada no programa Adobe Premier CS6, o qual já tinha familiaridade.

Como não existia um roteiro exato de edição, o processo aconteceu em 4 etapas. Na primeira, assisti a cada entrevista isoladamente, selecionando trechos que tinham a ver com o tema do documentário, estavam ditos de uma maneira completa e/ou apresentavam uma força expressiva na maneira como eram ditos. A partir daí criei

novas sequências colando aleatoriamente os trechos de diferentes entrevistados que falavam sobre o mesmo assunto, assim como trechos de ação que se referiam àquele tema. Em seguida comecei a juntar os trechos a fim de construir blocos narrativos sobre estes temas e nesse momento percebi que muita coisa iria ficar de fora realmente, já que alguns destes blocos isolados já tinham duração superior à média de tempo que me baseei para editar o filme. Só na etapa seguinte que o documentário começou a ganhar forma, quando comecei a juntar estes blocos pré-montados, gerando uma sequência mais longa.

Para estruturar a narrativa verbal precisei retirar trechos que estavam nos blocos e colocar outros, no intuito de ganhar fluidez e uma conexão maior entre as falas e as partes. Além disso, busquei intercalar as sequências as sequências de falas com as imagens do ritual, do show, das performances de dança e gravação a fim de dar um ritmo ao filme, de modo que o espectador não se canse do denso discurso informativo sobre este tema complexo. Já que se trata de um documentário musical, procurei oferecer também momentos apenas com música e imagens plásticas, mas, a partir de certo ponto do filme, estes momentos também são acompanhados da voz de dona Cici, principalmente nas performances de dança, quando ela narra determinados movimentos do orixá enquanto o movimento da dança acompanha sua narração.

Durante as entrevistas, procurei sempre deixar claro para os entrevistados que na edição eu utilizaria apenas as falas deles, sem voz over ou outro tipo de narração, portanto, pedia para que eles respondessem as perguntas de forma completa, sempre que possível começando com o início de uma frase.

Segui o *modelo de entrevista semi-estruturada* segundo Manzini (2004). O autor considera que existem três tipos de entrevista: *estruturada*, aquela que contém perguntas fechadas, semelhantes a formulários, sem apresentar flexibilidade, *semi-estruturada*, direcionada por um roteiro previamente elaborado, composto geralmente por questões abertas, e *não-estruturada*, aquela que oferece ampla liberdade na formulação das perguntas e intervenção na fala do entrevistado.

A partir do modelo de *entrevista semi-estruturada*, elaborei algumas perguntas e tópicos de assuntos a serem abordados, mas sempre abertos a novos temas que viessem a surgir no momento, e com desprendimento suficiente para abandonar outros pontos que se mostrassem conflitantes ou fora do foco de interesse do entrevistado. Este

modelo se mostrou extremamente útil durante o trabalho, como nos exemplos que trarei a seguir.

Farei um breve resumo de cada entrevista e das filmagens, falando um pouco sobre a área de atuação e conhecimento de cada entrevistado em relação ao tema, sobre o contato com eles e o desenvolvimento da conversa, além de aspectos técnicos da gravação. Ao final desta sequência, falarei sobre uma entrevista e uma filmagem que foram planejadas, mas não chegaram a acontecer. Em anexo segue o roteiro de duas entrevistas, com Dona Cici e Letieres Leite. As duas representam bem os dois aspectos que procurei englobar no filme, de um lado a parte sagrada que envolve os mitos, ritos e tradição desta música afro-religiosa e de outro sua construção musical em termos de arranjos e sua influencia marcante sobre a música popular brasileira.

### **Gabi Guedes:**

Renomado percussionista de carreira internacional, músico base da Jam no Mam e da Orkestra Rumpilezz, que já tocou ao lado de grandes nomes como Margareth Menezes, Lazzo, Gerônimo, Hermeto Pascoal e o jamaicano Jimmy Cliff, quem acompanhou por nove anos. Ele nasceu no Alto do Gantois, com pouco mais de dez anos iniciou os estudos de percussão com os Alabês do Terreiro do Gantois, localizado na Federação, e hoje é um dos Alabês deste terreiro. Em Paris, ministrou cursos de percussão afro-baiana e publicou, em 1989, o livro “Brésil Afro-Roots”, com transcrição de ritmos do Candomblé. Recentemente criou, junto com o sobrinho Felipe Guedes, o projeto *Pradarrum*, que mistura ritmos tradicionais do Candomblé com instrumentos do jazz e batidas afro-beat, num contexto de apresentação artística.

Gabi foi o primeiro personagem que me veio à cabeça quando comecei a pesquisar sobre o tema e acabou sendo também o primeiro entrevistado. Por conta da relevância e carisma deste profundo conhecedor dos toques e ritmos dos terreiros, achei por bem fazer mais de uma entrevista com ele. Na primeira foquei em perguntas mais gerais, relacionadas ao universo dos alabês e da tradição, enquanto na segunda pedi para que me mostrasse alguns dos toques no atabaque e falasse sobre suas relações com os mitos e dança respectivos. Na primeira contei com a ajuda de Yuri Rossat na segunda câmera e na segunda com Natalia Reis na segunda câmera e Albano Moura no áudio.

As entrevistas foram gravadas na casa dele, no Alto do Gantois. Nos dois dias (um sábado e uma quarta-feira) vizinhos ouviam música. Cheguei a pedir a um deles que abaixasse o som, mas durante o tempo em que voltava para a casa de Gabi um outro vizinho ligou também o som e percebi que seria impossível controlar isso sem uma equipe de produção. No primeiro dia utilizei apenas o gravador Zoom, a uma distância de cerca de 1,5m dele, o que amplificou um pouco o ruído ambiente. No segundo, utilizei um microfone lapela e Albano operou a vara de boom numa captação voltada para o som do atabaque que Gabi tocava. Apesar dos problemas, em nenhuma das duas entrevistas o ruído ambiente chegou a comprometer o áudio.

### **Gilmar Tavares**

Gilmar é ogã e artista plástico e tem seu trabalho fortemente influenciado pela cultura afro-religiosa. Conheci ele através do seu irmão, Giba Conceição, que também me mostrou a música de diversos artistas influenciados por esta cultura. Apesar de conhecer os toques, Gilmar demonstrou um interesse maior pelas danças e pelo canto, o que acabou sendo muito interessante para a entrevista. O script que envolvia muito mais a parte percussiva, acabou caminhando para o lado da interpretação corporal da dança dos orixás, assim como questões mais subjetivas relacionadas ao transe e a beleza que envolve os rituais de candomblé.

A entrevista foi filmada no jardim de sua casa, durante o fim de tarde, o que acabou gerando uma grande diferença de luz entre o começo e o fim da entrevista. Do meio para o final, utilizei uma lâmpada para iluminar o rosto de Gilmar, o que acabou trazendo dificuldades para equilibrar a cor durante a edição.

### **Ângela Luhning**

Pesquisadora Etnomusicóloga da Escola de Música da UFBA. Escreveu em 1990 uma tese de doutorado sobre A Música no Candomblé Nagô-Ketu, que constitui a espinha dorsal deste trabalho de pesquisa prévia sobre o assunto. O trabalho, que foi desenvolvido a partir da convivência dela no terreiro Ilê Axé Opô Aganjú, localizado

em Lauro de Freitas, fala sobre diversos aspectos da religião em sua relação com a música. Além de pesquisadora, Angela também criou uma relação pessoal com o candomblé, se tornando filha-de-santo.

Sem dúvidas foi a entrevista que tive mais perguntas. Muitas delas não puderam ser respondidas por conta da falta de tempo (mesmo sendo uma entrevista que durou cerca de uma hora e meia), mas procurei tratar logo dos assuntos que julguei mais interessantes. Entre eles estão a importância da música e dos músicos no contexto religioso, o aprendizado, a construção musical dos ritmos e arranjos, a maneira como os erros de execução são encarados durante as cerimônias, dentre outros. Muita coisa interessantíssima dita por ela foi deixada de fora para dar espaço a outros temas e entrevistados.

A entrevista foi gravada na biblioteca da Fundação Pierre Verger, por conta de ser o único local silencioso disponível naquele momento.

### **Dona Cici**

Conheci Dona Cici quando fui entrevistar Angela Luhning. Filha-de-santo e Griô, ela trabalhou como assistente de Pierre Verger durante mais de uma década e possui grande conhecimento sobre a religião, sua história, mitos e cantigas. Realizei uma entrevista na semana seguinte e outra um mês depois. Na primeira ela falou sobre Ayan Agalu, orixá dos tambores, que até então eu nunca tinha ouvido falar, mas, por conta do tempo, não chegou a falar sobre os mitos relacionados à música. Insisti numa segunda entrevista interessado em ouvir essas histórias, acreditando que alguma delas poderia servir como introdução ou fio condutor do filme.

Quando nos encontramos novamente ela me contou um mito sobre Oxum, que enganou um grupo de macacos com a música. Além de muito longo (cerca de 15 minutos), essa história não era tão interessante e acabou ficando de fora. Por outro lado, pude aprofundar algumas questões referentes à relação entre mito, dança e toque, principalmente referente a ogum (orixá o qual consegui filmar uma performance baseada em sua dança).

Na primeira entrevista utilizei uma câmera GoPro fixa e a segurei a 60D num Monopé. As imagens da GoPro ficaram muito ruins o que me obrigou a utilizar apenas

as da 60D. O áudio foi gravado com o microfone lapela ligado ao gravador Zoom nas duas entrevistas. (Roteiro da entrevista em anexo na pag. 32)

### **Maestro Bira Marques**

Durante uma conversa com Giba Conceição, ele me falou sobre o trabalho da Orquestra Afro Sinfônica, comandada pelo Maestro Bira Marques, e me mostrou alguns vídeos de apresentações do grupo. Me chamou atenção a mistura que eles fazem entre a música do terreiro e o erudito, com arranjos que destacam bem esses dois aspectos. Além disso, Bira foi bastante receptivo e ajudou muito no trabalho, facilitando meu contato com outros personagens como Gerônimo Santana e o grupo Gêge-Nago.

A entrevista com ele foi realizada no Parque de Pituvaçu, com vista para o lago e a ampla vegetação do local. Ele falou sobre a maneira como incorpora a musicalidade do terreiro dentro do trabalho, respeitando a tradição e recriando-a de uma maneira artística. Conversamos muito também sobre os padrões rítmicos do candomblé e sua relação com o transe.

### **Inacyra Falcão**

Cantora e professora de dança afro, Inacyra tem sua relação com o candomblé como tradição familiar. Neta da conhecida Ialorixá Mae Senhora e filha do Mestre Didi, ela fez um mestrado sobre cultura e dança bata pela Universidade de Ibadan, na Nigéria, e ensinou na Unicamp. Atualmente ela se dedica à música através do uso da técnica do canto lírico em canções inspiradas na cultura afro-religiosa.

No primeiro momento, Inacyra disse que era muito tímida e negou a entrevista, mas com um pouco de conversa e insistência ela aceitou ser filmada. Apesar da timidez, ela desenvolveu um discurso muito consciente e engajado, rendendo uma ótima entrevista. Ela falou sobre a reestruturação deste tipo de tradição na contemporaneidade, o aprendizado no contexto do terreiro, além de questões relacionadas as danças e a linguagem ioruba.

A entrevista foi realizada na sala do seu apartamento, com quadros e objetos que remetem a cultura afro.

## **Gerônimo Santana**

Consegui o contato com Gerônimo através do Maestro Bira, antigo parceiro musical e amigo. Cantor e compositor bastante conhecido no cenário musical de Salvador, Gerônimo sempre demonstrou a influencia no candomblé nas suas musicas, tanto nas letras como no ritmo.

A entrevista foi realizada na escadaria da Igreja do Carmo, onde toda terça-feira acontecem shows abertos do artista. Gerônimo falou sobre sua relação com a musica de terreiro e a grande influencia desta sonoridade na musica popular. Ele fez questão de falar sobre a discriminação que esta cultura sofre ate os dias de hoje, apesar da forte presença em diversos aspectos da cultura brasileira.

Capturei imagens do começo do show, quando ele canta uma espécie de xirê, homenageando os orixás de diversas nações, principalmente Exu, responsável pela comunicação entre o físico e o sagrado.

Para gravar as imagens utilizei uma câmera D800 e uma 60D e contei com a ajuda de Natália Reis. O áudio da entrevista foi captado através do microfone lapela ligado ao gravador Zoom H6 e o do show conectando o mesmo gravador à mesa de som.

## **Gerson da Costa (Bié)**

Bié, assim como seu pai, é ogã do terreiro Ilê Axé Opô Afonjá, um dos mais antigos e respeitados da Bahia. Consegui seu contato através da produção do Projeto Atabaques entre as Folhas, que realiza oficinas ensinando a tradição e os ritmos sagrados dos terreiros, sob sua direção musical.

A entrevista aconteceu próximo a casa de Oxossi, no próprio terreiro do Afonja, onde ele falou sobre o papel, importância e diferenças entre os ogãs e alabes, além da relação entre musica, dança, canto e outros aspectos envolvidos no universo desta musica ritualística e sua influencia sobre a musica popular.

A entrevista foi muito boa, porém, a mais problemática em relação a imagem filmada. Utilizei a mata local como plano de fundo, mas a variação da luz natural (por conta do movimento das nuvens) que incidia sobre a mata acabou contrastando muito



com a leitura de luz referente ao corpo do entrevistado, que estava numa sombra constante. Por isso o plano de fundo ficou bastante estourado.

Tentei melhorar a cor na edição, mas estas imagens continuam destoando de todas as outras que estão no filme.

## **Nem Cardoso**

Nem é ogã e percussionista da Orquestra Afro Sinfônica. Antes do show no Espaço Cultural da Barroquinha, o Maestro Bira me apresentou a Nem Cardoso. Durante a conversa percebi que uma entrevista com ele poderia render momentos interessantes. Fiz a sugestão e ele aceitou fazer algo rápido, por conta da proximidade do horário do show.

Procuramos um espaço um pouco mais silencioso, já que naquele momento alguns músicos da orquestra já estavam passando o som. Conseguimos uma sala na lateral do palco que possibilitou o trabalho. Por conta da pressa, alguns detalhes passaram despercebidos, como a luz um pouco estourada e o calor no local, que fez o entrevistado suar muito. Apesar dos problemas, foi uma entrevista bastante válida, principalmente pelo seu relato sobre a música dos caboclos, que, segundo ele, são entidades capazes de criar canções na hora e se comunicar diretamente com os filhos de santo através desta linguagem musical.

## **Opanijé**

O grupo mistura Hip Hop com Ritmos do Candomblé, criando um som bastante original e único. Formado por Lazaro Erê, Roni (ambos ogãs) e Chiba, Opanijé foi uma ótima surpresa durante o processo. Soube que eles iriam se apresentar no Teatro da Livraria Cultura e resolvi entrar em contato com eles para saber mais sobre o trabalho e ver se existia a possibilidade de incluir eles no documentário.

A partir da pesquisa das músicas deles e do contato com Lázaro, vi que eles seriam ótimos personagens, principalmente por aplicar a influencia do terreiro em um gênero musical inusitado para esta mistura, algo que foge completamente do

convencional. Além disso, a fala dos três é muito engajada e segura, o que rendeu uma ótima entrevista.

Entre os assuntos abordados estavam a escolha do nome do grupo, já que se refere diretamente a um toque específico para o orixá Omolú, assim como a influência da música de terreiro no trabalho deles e a experiência pessoal de cada um com esta música. Eles também relataram alguns episódios de discriminação que sofreram por trazer estes ritmos para a música do grupo, inclusive por membros da comunidade do Hip Hop

Utilizei uma câmera GoPro fixa, enquadrando os três músicos que estavam sentados no palco do teatro, criando uma estética bastante semelhante à usada por artistas de Hip Hop, com a lente grande angular deformando um pouco as extremidades do quadro. Além disso, utilizei uma câmera 60D, presa a um monopé, direcionando-a para quem estava falando no momento com um quadro mais fechado, pegando apenas peito e cabeça do falante. Realizei também imagens de parte do show do grupo.

### **Letieres Leite**

Durante a entrevista com o Opanijé, estive em contato com a produtora do selo Garimpo Musical, Soraia Oliveira. Enquanto conversava sobre a ideia do filme ela disse que poderia facilitar o meu contato com o Maestro Letieres (que também é filho de santo), através do e-mail pessoal dele. Quando entrei em contato ele se mostrou interessado pelo tema e, apesar do pouco espaço na agenda, conseguimos marcar uma entrevista, que aconteceu na Casa Rumpilezz, no Pelourinho.

No dia ele acabou se atrasando, o que foi ótimo, já que pude fazer alterações no espaço onde eles ensaiam. Tirei alguns instrumentos que estavam no local e deixei apenas os três atabaques e uma conga para compor visualmente o quadro.

Fiz perguntas relacionadas principalmente aos instrumentos utilizados nos rituais (atabaques e agogô), a influência desta música na música popular, além da ligação pessoal dele com a musicalidade do terreiro em suas pesquisas como compositor e arranjador da Orkestra Rumpilezz (Roteiro da entrevista em anexo na pag. 31). Esta última questão infelizmente ficou de fora do filme, pois a agenda de apresentações do grupo na Bahia não coincidiu com o período de filmagens.

Por apresentar dois integrantes da Orkestra como personagens (Gabi Guedes e um dos percussionistas), procurei tratar deste tema durante as entrevistas, mas a falta de imagens para mostra-los em ação acabou me obrigando e deixa-lo de fora. Pretendo realizar estas imagens para inserir num segundo corte.

### **Gilmar Sampaio**

Gilmar é dançarino do Balé Folclórico da Bahia e cantor. Além disso ele é filho-de-santo e frequenta diversos terreiros da Bahia como cantor principal das cerimônias, puxando as cantigas. Por conta disso, Gilmar possui um grande conhecimento em relação aos repertórios das festas de candomblé, assim como dos mitos que envolvem os orixás. Na entrevista abordei os aspectos relacionados aos mitos, as danças e a música.

Utilizei uma câmera D800 fixa e uma 60D nomonopé.

### **Tadeu Mascarenhas**

Tadeu é um renomado produtor musical que já trabalhou com diversas bandas como Radiola, Mateus Aleluia, além de ter gravado diversos discos ligados á cultura popular, a exemplo do Samba-Chula, Samba de roda e o próprio candomblé. Ele produziu uma serie de discos, financiados pela Fundação Gregório de Matos, que homenageiam os orixás.

Fui ao estúdio de Tadeu (Casa das Maquinas) por outro motivo e, por coincidência, descobri que ele ja tinha realizado alguns trabalhos relacionados a musica de candomblé. Durante a conversa percebi que ele tinha conhecimento sobre o assunto e resolvi entrevistai-lo. Num outro dia fui ao estúdio e fiz perguntas relacionadas, principalmente, a particularidades e diferenças entre a captação de som dos atabaques e vozes dentro do terreiro, ou no estúdio.

Depois percebi que este assunto era bastante especifico e talvez só fosse interessar a músicos e produtores musicas. Portanto, utilizei apenas trechos em que ele falava sobre sua visão a respeito deste tipo de musica, assim como sua influencia na

musica popular.

### **Filmagem Terreiro Ibá Faromin**

Durante a entrevista com Gilmar Sampaio ele disse que me daria “um presente”. Deste o começo da pesquisa tentei encontrar soluções para a falta de imagens do fenômeno de fato, a música dentro de uma cerimonia no terreiro. Quando entendi que ele iria me levar a um terreiro e me dar autorização para filmar consegui finalmente visualizar o documentário como algo mais completo. Foi mais que um presente.

Captei o áudio com o microfone do gravador Zoom, colocando-o ao lado de Gilmar, cantor principal da cerimonia. As imagens foram realizadas com duas câmeras, uma 60D com lente 28mm e uma D800 que variou entre as lentes 16-28mm (oferecendo angulo bem aberto), 50mm, 70-200mm (para fazer detalhes a distancia) e uma lens-baby. Esta última foi utilizada apenas nesta gravação, com a intenção de criar um efeito de borrão ao redor da imagem, focando apenas no centro, o que gera uma sensação de algo misterioso, embaçado, pertinente para aquele contexto.

Apesar das limitações de espaço (tinha muitas pessoas assistindo à cerimônia) e dos momentos mais sagrados e, portanto, mais restritos, tivemos bastante liberdade para filmar. Apesar disso optei por mostrar mais detalhes do que o todo do ambiente. Contei com a ajuda de Natália Reis na segunda câmera.

Filmamos o xirê e a segunda parte da cerimônia, com os orixás vestidos com suas roupas. Fizemos takes das danças, detalhes de mãos, pés e, principalmente, do alabês tocando.

### **Filmagem do Show da Orquestra Afro Sinfônica**

O show aconteceu no Espaço Cultural da Barroquinha. Apesar de ser um local bonito esteticamente, a sua disposição espacial, com o palco bastante elevado e sem nenhum ponto onde a câmera pudesse ficar numa posição frontal sem atrapalhar a visão do publico que lotava a apresentação, acabou dificultando muito o processo de filmagem. Fiz takes laterais no mesmo nível do palco e na parte de baixo, além de

detalhes a partir da lateral e fundo do palco. O áudio foi captado pelo próprio técnico de som, através de um pendrive conectado a mesa de som.

O Show também teve participação de Inacyra Falcão.

### **Gravação do disco do grupo Gêge-Nagô**

O Maestro Bira Marques me ligou convidando para a gravação do disco do grupo de Cachoeira, que estava acontecendo naquele instante. Fui correndo pra lá e consegui filmar vários takes da gravação de voz e conversas entre eles e o Maestro Bira, produtor do disco. Além disso, entrevistei o idealizador do grupo, Valmir, e um dos cantores, também Babalossain de um terreiro em Cachoeira, Gilmar, que falou bastante sobre os aspectos da tradição afro-religiosa.

O grupo é fortemente influenciado pela música do terreiro, tendo filhos de santo, ogãs e até um pai de santo na sua formação.

### **Filmagem dança de Iemanjá e Ogum**

Estava participando das gravações de outro documentário, sobre a vida do dançarino Augusto Omolu, quando soube que aconteceria a gravação de performances baseadas na dança destes dois orixás no Teatro Movimento. Aproveitei a oportunidade e negocieei com a equipe e os dançarinos para filmar a performance e também utilizar alguns trechos no meu documentário.

O resultado foi muito bom, consegui imagens muito bonitas esteticamente e que, ao mesmo tempo, ilustram bem os movimentos destes orixás, descritos pelos entrevistados.

### **Mateus Aleluia**

Músico remanescente da formação original do Tincoãs, grupo que fez muito sucesso na década de 70 utilizando estruturas rítmicas e alguns cantos dos terreiros de

candomblé dentro de uma linguagem artística, Seu Mateus seria um excelente personagem no documentário.

Entrei em contato com ele e cheguei a encontra-lo pessoalmente para conversar sobre a ideia do filme, mas infelizmente, desde o principio ele se negou a dar uma entrevista filmada. Segundo ele, este tema e muito discutido hoje em dia e ele não se sente a vontade para falar sobre isso. Apesar de insistir um pouco, não consegui a entrevista.

Devido a importância dele, como precursor de um movimento que se caracterizou por divulgar a cultura dos terreiros a partir de um viés artístico e original, pretendo manter uma certa proximidade esperando a possibilidade de entrevistai-lo para um seguro corte.

### **Filmagem da aula de atabaques**

O Alabe Bié é diretor musical do Projeto Atabaques Entre as Folhas, que funcionou como uma oficina de ensino dos toques e cantos sagrados do candomblé, no começo de 2014. Infelizmente só tive conhecimento do projeto em abril, quando j'a havia sido concluído. Durante a entrevista com Bié ele me informou que em maio haveria uma aula de avaliação do conteúdo passado. Por conta de imprevistos e disponibilidade dos horários dos professores e alunos, ate hoje esta aula não aconteceu. Imaginei que este conteúdo poderia formar um fio condutor do filme, tratando do aprendizado destes ritmos através da linguagem oral. A previsão deles 'e que se inicie uma próxima turma ainda no segundo semestre de 2014, por tanto, pretendo ter acesso a estas aulas e utilizar este conteúdo no próximo corte

## **5. ANEXOS**

### **ENTREVISTA LETIERES LEITE**

- Responder de forma completa, com início
- Como sua experiência e as pesquisas dentro do candomblé influenciam a sua música ?
- Como você usa as claves do candomblé dentro do trabalho com a Rumpilezz?
- Você escreve tudo? como é o processo de transcrição dos toques?
- Sobre dificuldade de escrever na partitura alguns desses toques
- Como surgiu a ideia da formação da Rumpilezz?
- Não utiliza instrumentos harmônicos, busca valorizar o que?
- Por que a percussão na frente do palco?
- Sobre história dos atabaques, vindos da África
- Uso da poliritmia na Rumpilezz, cada naipe tocado em compasso diferente um em 4, outros 7, só depois eles se encontram...Fale sobre a relação disso com a musica africana e do candomblé.
- Qual importância da música na cerimônia pública de candomblé?
- Como os orixás se relacionam com a música?
- Qual a importância e os deveres dos ogãs? e Alabês?
- Sobre transe: quais os aspectos rítmicos que o facilitam?  
Sincope é um deles?
- Como é o processo de ensinamento dos toques no terreiros?  
E na Rumpilezz? Como você passa os arranjos para os músicos?
- Como você vê a influencia da musica de terreiro na musica popular?
- Sobre a mudança dos toques e cantigas ao longo do tempo

## ENTREVISTA DONA CICI

- Responder de forma completa, com início

- Qual a importância da música na cerimônia pública de candomblé?

E para a comunicação entre Orum e Ayê?

- Como os orixás se relacionam com a música?

- Qual a importância de Exú para a música?

- Assim como existem entidades das águas e das matas, existe um orixá da música?

- De que maneira a música ajuda a dividir e organizar as partes de uma cerimônia de candomblé?

- Existe diferença entre os toques e cantigas utilizados em cerimônias específicas, como, por exemplo, padê, matança e xirê? E entre toques que acompanham as cantigas de rum (1a cantigas de rum), ou maló?

- Existe uma relação entre os mitos, o conteúdo oral das cantigas e as danças. Fale sobre essas relações e como isso interfere na parte percussiva dos toques (iemanjá mais calma, xangô, ogum e iansã mais energéticos, oxalá e omolu mais lentos).

- O Iorubá das cantigas é arcaico, qual a dificuldade de saber o conteúdo do que está sendo cantado?

- Qual a importância de saber o significado do que está sendo cantado, no contexto das cerimônias?

- Enquanto uma cantiga é entoada para um determinado orixá, como é o movimento dos outros orixás manifestados?

- De que maneira a música facilita o estado de santo?

- De que maneira as frases rítmica e coreográfica se relacionam nesse processo?

- Quais as principais diferenças entre as diferentes nações de candomblé e como isso se reflete na música?

- Sobre o processo de ensinamento e aprendizagem dos toques e cantigas.



- Sobre mudança dos toques e cantigas ao longo do tempo
- Fale um pouco sobre o aspecto sagrado conferido aos instrumentos no candomblé, sua confecção, local onde são guardado, quem pode tocá-los, rituais específicos para eles...Dar comida ao couro.
- Como seria o candomblé se não houvesse música?

## 5. RERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARDOSO, Angelo. *A linguagem dos tambores*. Salvador, UFBA, 2006.

LUHNING, Angela. *A música do candomblé nagô-ketu*. Salvador, UFBA, 1990.

PINTO, Tiago. **Som e música: questão de uma antropologia sonora**. *Revista de Antropologia*. São Paulo, vol. 4, n 1, 2011.

JORDAIN, Robert. **Música, Cérebro e Êxtase**. 1 ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 1997.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O feiticeiro e sua magia** (publicado originalmente em 1949)  
In: *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. 2.ed. p. 193-213, 1985.

AUGRAS, Monique. **Psicologia: Teorias e Pesquisas**. Brasília, V. 2 N.º 3 p. 191-200,  
Set.-Dez 1986.

MATSUMOTO, Patrícia. **O uso da entrevista, observação e videogravação em pesquisas qualitativas**. Pelotas, Nº 30 p. 187-199, Jan-Jun 2008.

MANZINI, E. J. **Entrevista: definição e classificação**. Marília: Unesp, 2004.