



COMUNICAÇÃO CIENTÍFICA

REPRESENTAÇÕES DE POÉTICAS DA CULTURA AFRO-BRASILEIRA: candomblé e tambor de mina em telejornais da Bahia e do Maranhão.

Gisélia Castro Silva¹; giseliacastro.silva@gmail.com

RESUMO

Tem-se como pressuposto que expressões poéticas, presentes na linguagem de terreiros, nos ritos, nas músicas, nos cantos, nas danças, nos gestos, nas comidas, nas indumentárias, são fundamentais para o conhecimento da cultura afro-brasileira e, notadamente, do povo de santo. Tais poéticas estão no entorno e dentro dos terreiros de candomblé e de mina. São expressões poéticas de intelectuais, de personalidades e lideranças de cultos afro-brasileiros que se tornam narrativas jornalísticas. Neste sentido, apontam-se marcadores que sugeriram como foram elaboradas, transmitidas e, ainda, como estas se constituíram em fragmentos de expressões poéticas midiáticas no jornalismo televisivo da Bahia e do Maranhão.

PALAVRAS-CHAVE

Telejornalismo. Narrativas. Expressões poéticas. Candomblé. Tambor de Mina

O poema conta alguma coisa. O poeta traça uma ponte entre o invisível e o visível. Ideias como essas que se encontram em autores como Octávio Paz (1993; 2012) serviram de inspiração para a compreensão da cultura popular afro-brasileira na análise de reportagens que contam, na linguagem televisiva, histórias, sob o formato de imagens e sons, de festas e de personalidades de terreiros de candomblé na Bahia e de terreiros de mina no Maranhão.

O exercício da observação e da contemplação nos terreiros, bem como o que disseram dos terreiros e das entidades, atravessaram o processo de pesquisa da tese e desenharam um caminho possível para fazer a análise do subgênero reportagem televisiva tendo como eixos centrais aspectos da formação cultural do Brasil e visões de mundo (ANTONIO CÂNDIDO, 2011; GOLDMAN, 1964) na particularidade da formação social do Brasil contemporâneo. Em outras palavras, foi preciso buscar a formação do Brasil escravocrata e desdobramentos históricos, econômicos, sociais e culturais para compreender cultura popular afro-brasileira nas representações de candomblé e de tambor de mina veiculadas em 11 reportagens do telejornalismo regional da Bahia e do Maranhão. Cultura popular afro-brasileira tem aqui o sentido de visão de

¹ Doutora em Comunicação e Cultura (UFBA) em regime de cotutela com Université Paris Ouest Nanterre La Défense (França). E-mail: giseliacastro.silva@gmail.com.

mundo ou concepção de mundo de grupos étnico-culturais de origem africana e seus entrecruzamentos historicamente constituídos em relações de confronto, de resistência e de alianças com grupos sociais dominantes afinados à cultura ocidental (GRAMSCI, 2002; GOLDMANN, 1985; LÖWY; NAÏR, 2008; FREDERICO, 2012). São, portanto, relações sócio-político-econômicas que estão na base da formação cultural do Brasil “[...] que se sucederam no desenvolvimento histórico.” (GRAMSCI, 2002, p. 133). Em suma, tem-se em conta que a formação cultural brasileira se forja no movimento de organização de classes e de frações de classes ou grupos sociais com interesses diversos e antagônicos, mas também de aproximações.

A leitura de autores que abordam poéticas como Octávio Paz (2012), Paul Zumthor (1997), Edilene Dias Matos (2010), Idelette Muzart-Fonseca dos Santos (2009) e o contato com lideranças de candomblé e de terreiros de mina sustentaram parte de um arcabouço teórico-prático para lidar com uma realidade, multifacetada, complexa, contraditória. Realidade que também é cheia de cores, de cheiros, de cantos, de rezas, ou seja, tradições poéticas em muitas vozes e memórias. Neste artigo a pretensão é trazer algumas marcas de categorias poéticas e de narrativas que foram importantes para a análise do material jornalístico televisivo. Uma análise que foi sendo tecida no processo da pesquisa teórica, da pesquisa de campo mediante observações, entrevistas, conversas com protagonistas de terreiros de candomblé e de terreiros de mina e também na decomposição em quadros fotográficos e na distinção de sonoridades do material audiovisual que constitui o *corpus* da pesquisa.

Octavio Paz (2012) entende a expressão poética como algo que dá a conhecer, do que se faz conhecer, do que se repete e se recria. Para o autor, o termo poética é pleno de ritmo, cor, significado e imagem. Em comparação ao poema – pura criação, que visa transcender o idioma, sendo linguagem erguida – as expressões poéticas “[...] vivem no mesmo nível da fala e são o resultado do vaivém das palavras na boca dos homens.” (PAZ, 2012, p. 43). Esse vaivém, ainda hoje, é fundamental para a sobrevivência e criações das poéticas dos cultos afro-brasileiros.

As poéticas das culturas afro-brasileiras são obras materializadas a partir da oralidade e enfatizadas pela memória, um dos seus principais recursos. A memória tecida nas poéticas do candomblé, assim como no tambor de mina, é repassada de geração a geração por via da oralidade, o que é possível encontrar na gestualidade, na musicalidade, na cantoria, na dança, no preparo de comidas para as divindades dos terreiros, nas obrigações aos orixás e aos voduns².

Pela oralidade, compartilham-se experiências imediatas e também conhecimento, este, por intermédio da voz, é reconhecido pelo outro, constituindo-se mitologia (ZUMTHOR, 1997). Nos cultos afro-brasileiros, a oralidade é fundamental para o processo de educação dos filhos e filhas de santo. Segundo Mãe Stella de Oxóssi³, principal liderança do Terreiro Ilê Axé Opô Afonjá, a oralidade não é somente um recurso para preservar os mistérios do culto afro-brasileiro, mas está inserida no sentido axé que move a dinâmica do encontro entre os mais velhos e mais jovens. A palavra axé no terreiro de candomblé significa força, poder, energia. É força que interliga invisível e visível, imaterial e material, divino e humano.

² Orixás e voduns são divindades cultuadas nos terreiros de candomblé baiano e também nos terreiros de mina, no Maranhão, esse último também objeto de análise na tese de doutoramento.

³ Mãe Stella de Oxóssi é ialorixá do Terreiro Ilê Axé Opô Afonjá, escritora e uma das principais lideranças do candomblé baiano.

São dinâmicas de movimentos corporais que passam pela voz, pela respiração, pela boca que sopra palavras, que chegam aos ouvidos e que são repassadas adiante. São relações criando, recriando expressões poéticas, como os orikis. Oriki é definido como “[...] reza que faz referência à ancestralidade do orixá.” (PRANDI, 1991, p. 250). É poesia oral da etnia iorubá, que expressa os sentimentos e o pensamento do povo, sua visão de mundo (JEGEDE, 1997). É categorizada como poesia laudatória, que louva de modo informal ou formal, sendo que a formal é geralmente “[...] entoada ao som do tambor.” (JEGEDE, 1997, p. 84)

Orikis, poemas e canções são poéticas dos cultos afro-brasileiros praticamente omitidos no jornalismo televisivo. Com base na análise das reportagens foi possível mapear fragmentos de poéticas e também constatar a ausência dessas expressões, mesmo quando elas estavam no acontecimento narrado. Para este artigo, a mostra foi composta das reportagens da TV Bahia sobre Mestre Didi, Mãe Stella de Oxóssi e Festa de Iemanjá e da TV Mirante, a Festa do Divino da Casa das Minas, a Casa Fanti-Ashanti de Pai Euclides e o Terreiro de Iemanjá de Pai Jorge.

2 REPRESENTAÇÕES DE POÉTICAS DO CANDOMBLÉ NA TV BAHIA

Na reportagem sobre Mestre Didi⁴ e a abertura de exposições no Museu Nacional de Cultura Afro-Brasileira exibida no telejornal *Bahia Meio Dia*, edição de 14/11/2011, as poéticas poderiam ter sido potencializadas por intermédio do canto e da dança do grupo de afoxé *Pai Burokô* que recebeu Mestre Didi por ocasião da visita dele ao museu. Na reportagem, o som direto capturado do grupo *Pai Burokô*⁵ favoreceu o recurso de simulação de entrada ao vivo pela repórter. No entanto, a musicalidade e o canto do grupo foram reduzidos ao som ambiente que dá sustentação à passagem da repórter.

O uso de trilha sonora é valorizado na narrativa com *Cordeiro de Nanã*, uma bela canção interpretada pelo grupo musical *Os Tingoãs*⁶, cuja poesia enriquece a narrativa com versos expressivos da luta dos negros no Brasil em uma combinação harmoniosa entre *voz over*, imagens e trilha sonora. É possível distinguir os seguintes versos da canção *Cordeiro de Nanã* na narrativa:

Sou de Nanã, euá, euá, euá,ê.
 Sou de Nanã, euá, euá, euá,ê.
 Sou de Nanã, euá, euá, euá, ê
 Meu cantar.
 (Meu cantar)
 Vibram as forças que sustenta o meu viver.
 (Meu viver)
 Meu cantar.
 (Meu cantar)
 É um apelo que eu faço a Nãnaê. (Informação verbal)⁷.

⁴ Mestre Didi, escritor e escultor, foi considerado uma das principais lideranças do candomblé baiano.

⁵ O *Troça Carnavalesca Pae Borokô* foi fundado por Mestre Didi e outros integrantes do Terreiro Axé Opô Afonjá. O grupo fazia um longo percurso entre o terreiro e o centro de Salvador, cantando e tocando músicas relacionadas ao candomblé. Criado por Mestre Didi em 1935, conforme informa a repórter na passagem, sendo identificado na literatura especializada como *troça carnavalesca* (VIEIRA FILHO, 2013).

⁶ O grupo baiano *Os Tingoãs* surgiu no início da década de 1960, originário da cidade de Cachoeira, no Recôncavo Baiano. Trata-se de um grupo que tem forte influência da oralidade dos cultos afro-brasileiros, com interpretação de cantigas de orixás e sambas de rodas. A primeira formação do grupo tinha como vocalistas e músicos, Dadinho, Heraldo e Erivaldo, este último fora substituído por Mateus Aleluia Lima, em 1972.

⁷ Trecho da canção *Cordeiro de Nanã*, disponível no site Vagalume (Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/os-tingoas/cordeiro-de-nana.html>>).

2.1 Posse de Mãe Stella de Oxóssi na Academia de Letras da Bahia

Exibida no dia 13/9/2013, a reportagem sobre a posse de Mãe Stella de Oxóssi na Academia de Letras da Bahia destaca que se trata da primeira ialorixá a assumir uma cadeira em uma instituição cultural dessa natureza.

A reportagem tem chamada na escalada do telejornal anunciada pelos apresentadores com algumas tomadas da cerimônia de posse e do canto de Mãe de Stella acompanhada por coro de integrantes do candomblé e de músico senegalês.

A narrativa audiovisual começa com a entrada de Mãe Stella nos jardins da Academia. Em termos de imagem, destaca-se o plano-sequência de abertura de 18 segundos, o que, em se tratando de telejornalismo, é superior à média de dois segundos para cada quadro (ALCURE, 2011). O plano-sequência segue o caminhar vagaroso da ialorixá conduzida pelo *ohualadè* e pela *ekede* do Terreiro Ilê Axé Opô Afonjá. Ouve-se o canto e o toque de instrumento de percussão do cantor senegalês que participa da cena. Pode-se dizer que, nesse ponto da narrativa, a cerimônia inicia pelo ritual africano e, com a mudança de quadro, segue para o ritual protocolar de entrada da ialorixá no salão principal da academia e sua recepção pelos intelectuais.

Além das sonoras, provenientes de entrevistas realizadas pela repórter, são usadas como marcas da oralidade o canto de Mãe Stella no encerramento do seu discurso de posse e que finaliza também a reportagem. Aqui, a palavra falada comum à solenidade dessa natureza foi substituída pelo cântico em louvor a Oxóssi, o orixá para o qual Mãe Stella foi iniciada. Trata-se de um cântico importante, o primeiro a ser entoado em reverência a Oxóssi, de acordo com Ivan Ayrá⁸. A letra do cântico em iorubá foi assim transcrita na Revista da Academia de Letras da Bahia:

Olówo mo npe mi ô iye iye
 Ôdç mo pe mi olùbô ai pè
 Mo npe mi ô iye iye
 Ôdç mo pe mi olùbô ai pè
 Mo npe ni ná sè ni dé na. (OXÓSSI, 2014, p. 349)⁹.

Parte da sequência de imagens e sonoridades do encerramento já havia sido exibida na escalada do telejornal. Nesse trecho, a edição inseriu o canto de Mãe Stella, seguido pelo coro dos participantes do candomblé na solenidade acompanhados da execução do toque do *tama* pelo músico e *griot* senegalês Doudou Ndiaye Rose Thioune. Pode-se dizer que se trata de um momento de (re)africanização na narrativa favorecido pelo tom final do discurso da ialorixá. Tem-se, então, canto em iorubá e música de percussão executada por um músico e *griot* senegalês com um importante instrumento de percussão da cultura africana. O *tama*, também conhecido como tambor falante ou tambor da comunicação, é utilizado pelos *griots* na África para transmitir mensagens.

Na canção, o *griot* demanda pela paz no mundo. Pede a Mãe Stella para que ela reze pela vida, pela paz, pelas pessoas. E pede aos orixás para fortalecê-la, para que, na condição de ialorixá, continue prestando assistência espiritual aos que buscam ajuda no terreiro de candomblé¹⁰. Músico, cantor e dançarino, Doudou

⁸ Durante entrevista com o Alabé Ivan Ayrá, no Terreiro Ilê Axé Opô Afonjá, apresentou-se a reportagem para o iniciado, solicitando-se informações sobre o sentido do cântico.

⁹ O cântico de louvação a Oxóssi não tem tradução para o português.

¹⁰ As informações sobre a canção foram dadas em entrevista, para esta pesquisa, pelo músico e *griot* Doudou Thioune, em 3/11/2014, no Terreiro Ilê Axé Opô Afonjá, em Salvador.

Thioune é *griot* de sangue. Isto é, nasceu em uma família de *griot* no Senegal e teve que aprender a cantar, dançar e contar história dando continuidade à função social da família.

2.2 Festa de Iemanjá

A Festa de Iemanjá é considerada pelos baianos como festa de largo, encerrando o ciclo de festividades civil-religiosas, que se inicia no dia quatro de dezembro com a Festa de Santa Bárbara, sincretizada com o orixá Iansã. Segue-se, no dia 8 de dezembro, com a Festa de Nossa Senhora da Conceição da Praia, Oxum no candomblé, e na terceira quinta-feira de fevereiro acontece a Festa de Nosso Senhor do Bonfim com a Lavagem do Bonfim, Oxalá no candomblé (VALLADO, 2011).

No dia 2 de fevereiro de 2012, a TV Bahia dedicou quase toda a edição diária do telejornal *Bahia Meio Dia* para a cobertura da Festa de Iemanjá, na Praia do Rio Vermelho, em Salvador. A bancada do *Bahia Meio Dia* foi dividida, ficando uma apresentadora no estúdio da televisão e um apresentador-repórter sob o caramanchão da praia do Rio Vermelho, local de recebimento dos presentes de Iemanjá. O telejornal inicia direto da festa. Após a vinheta de abertura do programa, o som ambiente da festa é valorizado brevemente, sendo possível ouvir vozes sob a tela do vídeo em *black out*. Distingue-se além das vozes, sons de palmas, da saudação originalmente africana *Odoiya* e, ao longe, de atabaques e de cânticos em louvor ao orixá.

Depois da breve sonoridade do áudio direto, a festa aparece sob imagem, em plano geral, com a seguinte composição: o mar e o barco ao longe, participantes da festa que se aglomeram próximo ao mar e à escultura de Iemanjá ornamentada com flores, o terceiro elemento da composição, no canto direito do vídeo. Aos poucos a câmera amplia o zoom para, em plano muito geral, oferecer o cenário da festa, focando à beira do mar os pequenos barcos ancorados na Praia do Rio Vermelho, sendo possível ver também as pessoas que estão em cima das pedras junto ao mar e as que tomam banho na beira da praia.

O mito que vincula o orixá Iemanjá ao mar, e que está no repertório de narrativas orais dos cultos afro-brasileiros¹¹, tornando-se, no cotidiano, expressões da oralidade, é recortado para compor a narrativa audiovisual do telejornal *Bahia Meio Dia*. Foram encontradas as seguintes expressões nas falas dos apresentadores e da repórter em trechos da edição do telejornal referentes à cabeça de reportagem, *off* e entradas ao vivo no *Bahia Meio Dia*:

Rainha das Águas; *Odoiya*; rainha do mar; mãe de todos os orixás; uma das mais queridas em toda a Bahia; mãe das águas; rainha das águas salgadas; senhora absoluta do mar e seus mistérios; mãe, cujos filhos são peixes; está entre os orixás mais queridos; a vaidosa rainha; a grande mãe dos orixás; protetora dos pescadores. (Informação verbal)¹².

No início da cobertura da Festa de Iemanjá o apresentador chama a repórter que, se encontra na praia, para sua primeira participação no programa. Após o *flash* da repórter, o apresentador retoma o comando do programa, chamando, logo após, a apresentadora do telejornal que se encontra no estúdio. Ressalte-se que o modo de cumprimento adotado pelos apresentadores entre si e com o

¹¹ Alguns desses mitos foram reproduzidos no livro *Iemanjá: a grande mãe africana do Brasil* de autoria de Armando Vallado (2011).

¹² Trecho extraído da apresentação da Festa de Iemanjá, edição de cobertura exibida pelo *Bahia Meio Dia* em 2/2/2012.

receptor é a forma de saudação à Iemanjá, originária do candomblé com a expressão africana *Odoiya*, que significa mãe do rio (VALLADO, 2011). No conto *A filha de Yemanjá*, o escritor Mestre Didi se refere à saudação ao orixá: *Odoiya! Iya Omi O!* (SANTOS, 2003).

O uso do termo *Odoiya* comum aos terreiros de candomblé se soma às peças de roupas de cor branca que tanto os apresentadores quanto a repórter vestem na cobertura do festejo popular, como parte da homenagem à divindade, mas também como estratégia de sedução do público pela inserção e adesão ao universo da cobertura jornalística da Festa de Iemanjá.

Recorta-se um fragmento da cobertura da Festa de Iemanjá, ou seja, o *flash* da praia no qual aparecem expressões poéticas de integrantes de terreiro de candomblé que dançam e cantam sob o toque da percussão sagrada do culto dos orixás. O grupo é apresentado pela repórter como integrantes do terreiro de candomblé do bairro Boca do Rio. Eles aparecem como figuração no *flash*. A fala da repórter para a abertura do telejornal foi coberta por uma sequência de imagens, indo do ponto onde ela se encontrava, ao lado do grupo de integrantes de terreiro de candomblé do Boca do Rio, passando por planos gerais que mostram os participantes da festa, os carregadores de cestos de flores, o mar e a orla urbana do bairro Rio Vermelho. A sonoridade permaneceu a mesma com o grupo de candomblé do Boca do Rio. Eles voltaram a surgir no vídeo com suas vestes religiosas; os homens de azul e as mulheres de branco. Ouviu-se o cântico em louvor à Iemanjá entoado pelo grupo que tem a estrofe *Ìyá Oró mi o!*, o que significa a mãe faz seu ritual nas águas. A escrita reproduzida na tese foi reproduzida da canção *Prece de pescador* interpretada por Mariene de Castro.

3 REPRESENTAÇÕES DE EXPRESSÕES POÉTICAS DO TAMBOR DE MINA NA TV MIRANTE

As narrativas audiovisuais sobre tambor de mina são reportagens que foram exibidas em três telejornais da grade de programação da TV Mirante, em diferentes datas dos anos 2000, a partir de cópias de material cedido pela TV Mirante e gravação doméstica feita pela pesquisadora. Sobre a Casa das Minas, foram analisadas reportagens veiculadas nas seguintes datas: 13/6/2011 (Festa do Divino), 15/12/2012 (Documentário Casa das Minas) e 7/4/2008 (Reforma Casa das Minas). Também fazem parte da mostra representações audiovisuais televisivas sobre o Terreiro Fanti Ashanti, dezembro de 2002, e sobre o Terreiro de Iemanjá de Jorge Babalorixá, de 12/7/2003.

Para os propósitos do artigo, a análise será delimitada aos fragmentos poéticos relativos ao tambor de mina nas narrativas sobre a Festa do Divino da Casa das Minas, o lançamento do CD de Pai Euclides do Terreiro Fanti Ashanti e o Terreiro de Iemanjá de Jorge Babalorixá.

3.1 Festa do Divino da Casa da Mina

Na Festa do Divino,¹³ são os rituais conduzidos pelas caixeiras que revelam a beleza, o encanto do festejo. A condução é feita pela caixeira-régia, um título conferido às mulheres que dominam a essência dos conhecimentos e sabedorias, adquiridos de modo oral e por experiência com o convívio de outras caixeiras régias. Os rituais da festa são marcados pelos toques das caixas, cânticos tradicionais e de improviso e passos cadenciados de dança sob a regência e direção da caixeira-régia.

¹³ A Festa do Divino Espírito Santo da Casa das Minas continua sendo realizada e acontece todos os anos sempre no mês de maio.

A coroação do Império do Divino da Casa das Minas acontece durante uma missa, na Igreja de Santana (construção que data de 1790 e possui elementos neoclássico e barroco), depois da comunhão. É um ritual conduzido pelas caixeiros cântico e toque específicos. Depois da coroação, tem toque de agradecimento ao padre. O cortejo segue para as ruas com toques e canto de improviso no retorno à Casa das Minas.

A reportagem inicia com o momento da missa na igreja de Santana, acompanha a caminhada da corte do Império do Divino em procissão pelas ruas de São Luís com paradas realizadas em frente a uma residência e à Casa das Minas. A matéria encerra com imagens da caminhada da corte pelas ruas.

O ponto alto do ritual do Divino, ou seja, a coroação do imperador e da imperatriz, é anunciado pela repórter, sem, no entanto, valorizar o próprio texto falado. Em *off*, a repórter diz: “*Após a missa, o som das caixeiros anunciam um dos momentos mais importantes da comemoração: a coroação do imperador.*” (Informação verbal)¹⁴. O momento, pois, que poderia ser o ápice na matéria, desperdiça a possibilidade do recurso da simbiose imagem-som capturada pela câmera. As imagens mostram fragmentos da coroação, negligenciando a sonoridade, o toque das caixas e cânticos entoados pelas caixeiros. O que se vê e se ouve, é a predominância do *off* da repórter.

A riqueza de sons e dos cânticos são pouco explorados como potencialidade de expressões poéticas. Somente ao final da matéria é possível ouvir o toque das caixas e os versos entoados pelas caixeiros, sem a predominância da voz falada da repórter.

3.2 Casa Fanti-Ashanti: Baião de Princesas

Com duração de um minuto e quarenta e três segundos¹⁵, a matéria exibida em dezembro de 2002, no telejornal *JMTV-1ª Edição*, tem como temática o lançamento do CD *Baião de Princesas* de Pai Euclides, liderança do terreiro Casa Fanti-Ashanti. O CD, que foi lançado com a realização de um show, à noite, na Fonte do Ribeirão¹⁶, espaço único de locação da narrativa audiovisual, reúne as canções e músicas dedicadas às divindades no terreiro de Pai Euclides. Além de integrantes do terreiro, o concerto musical tem a participação de integrantes do grupo paulista A Barca¹⁷, realizador do CD.

O peculiar da narrativa, em comparação à reportagem sobre a Festa do Divino, é a predominância da sonoridade musical. O som dos instrumentos e o canto perpassam toda a narrativa. Há intenção de fazer valer o agendamento da produção cultural com a execução de trechos do concerto na narrativa. As músicas são utilizadas como trilha sonora, ou seja, como música de fundo que acompanha a *voz over*. A trilha é interrompida, por um breve espaço de tempo, pelas sonoras, principalmente a de Pai Euclides.

¹⁴ Trecho extraído da reportagem exibida em 13/6/2011 no telejornal *Bom Dia Mirante* da TV Mirante.

¹⁵ A cópia da narrativa audiovisual foi cedida pela TV Mirante, mas não foi informada a data, somente o mês e o ano de veiculação do material no telejornal.

¹⁶ A Fonte do Ribeirão é um belo cartão postal de São Luís. Beleza, já modificada pelo homem, fora descrita por Claude d'Abbeville como *lugar belo e aprazível, com fonte de águas vivas e claras*, cercada de “[...] palmeiras, guacos, murtas e outras árvores maravilhosamente grandes e copadas, sobre as quais se vêm muitas vezes monos, macacas e micos que vão beber água.”, segundo transcrição do padre e escritor feita historiador maranhense Carlos Lima, em *Caminhos de São Luís* (2002, p. 164). Os padres capuchinhos Claude d'Abbeville e Yves D'Évreux fizeram parte da comitiva que chegou ao Maranhão, no período da missão colonizadora francesa no Maranhão, em 1612, data de fundação de São Luís pelos franceses (ÉVREUX, 2007). Os chamados Baralhos, antigos cordões carnavalescos, formado por negros costumavam sair da Fonte do Ribeira e do bairro Madre Deus (LIMA, 2002).

¹⁷ O grupo A Barca define-se como grupo musical pesquisador de ritmos da cultura popular inspirado nas andanças e produção intelectual de Mário de Andrade. Criado em 1998, o grupo fez várias viagens pelo país. Teve encontros com a Casa Fanti-Ashanti em 1999 e 2002. Para mais informações ver: <<http://www.barca.com.br/>>.

A segunda e última sonora com o realizador do grupo A Barca tem a inserção de imagem e sonoridade musical do show. Há ainda a exibição de imagem de trechos do show sem a intervenção da voz *over*¹⁸, em quatro segundos, na abertura da narrativa, marcando o seguinte texto da narradora: “O pandeiro ganhou a companhia de outros.” (Informação verbal)¹⁹, logo depois entra a canção intitulada *Menina da Gameleira*. Reproduz-se, abaixo, a expressão poética que integra o CD *Baião de Princesas*, ressaltando-se que se distingue na narrativa audiovisual o coro de vozes que canta o refrão *Ela é menina da gameleira*. Os versos são para a divindade *Dantan* que recebe uma louvação durante o ritual do Baião, conforme reprodução da letra do cântico.

Ela é menina da gameleira
Tira o leite, deixa correr
Se chama Bela Infância
E cabe a quem sabe ler. (Informação verbal)²⁰.

O terceiro trecho de canção utilizada como trilha sonora na narrativa audiovisual é a canção de abertura dedicada ao Rei dos Mestres, o dono da cabeça de Pai Euclides. Escutam-se os três primeiros versos da expressão poética transcrita a seguir:

A sala tá cheia
A sala tá cheia, minha gente
Como é que eu entro agora
Eu entro, minha gente, eu entro
Com Deus e Nossa Senhora. (Informação verbal)²¹.

No CD *Baião de Princesas*, esse trecho da canção aparece em uma faixa própria sob o título *A sala tá cheia*. No entanto, os versos fazem parte de um poema cantado e dançado, no qual é invocado “São Gonçalo, Bom Jesus dos Navegantes (protetor do ‘povo d’água) e Rei dos Mestres [...]” (FERRETTI, 2000, p. 239). Na narrativa audiovisual, há uma inversão do poema: a terceira estrofe de *A sala tá cheia* é inserida como BG antes da segunda estrofe intitulado de *Mestre Rei dos Mestres chegou* no CD, conforme transcrição a seguir:

O meu mestre Rei dos Mestres chegou
e neste salão entrou
Vem²² chegando e vem salvando os pecador
O meu mestre Rei dos Mestres já raiou. (FERRETTI, 2000, p. 239)²³.

Essa parte do poema na narrativa é repetida mais uma vez com a inserção de trecho da canção apresentada na Fonte do Ribeirão, encerrando a reportagem. O poema começa com a seguinte estrofe, segundo a versão de Mundicarmo Ferretti (2000, p. 239), mas que não está no CD *Baião de Princesas*:

Meu Bom Jesus dos Navegantes,
Meu São Gonçalo do Amarante

¹⁸ Pela linguagem televisiva, a narrativa audiovisual é classificada como nota coberta, com a narração feita pela apresentadora do programa. Também se observou, no formato, a ausência de créditos para as sonoras.

¹⁹ Trecho extraído da reportagem sobre lançamento do CD *Baião de Princesas* da Casa Fanti-Ashanti exibida em dezembro de 2012 no telejornal *JMTV-1ª Edição*.

²⁰ Excerto do cântico *Ela é menina da gameleira* do CD *Baião de Princesas*.

²¹ Excerto da canção *A sala tá cheia* do CD *Baião de Princesas*.

²² Na transcrição feita por Mundicarmo Ferretti (2000) o vocábulo utilizado é *Vei*.

²³ Na transcrição feita por Mundicarmo Ferretti (2000) o vocábulo utilizado é *chegou*. Os versos foram transcritos da canção *Mestre Rei dos Mestres chegou* do CD *Baião de Princesas*.

Dai-me licença, meu santo
Prá eu abrir esse Baião. (FERRETTI, 2000, p. 239)²⁴

Também se escuta na narrativa audiovisual um trecho de *Minha gente venha ver*, poema cantado por pai Euclides que faz parte da abertura e do encerramento do ritual Baião, na Casa Fanti Ashanti, de acordo com informações do grupo A Barca, que se encontram no site do grupo. É a primeira música do CD, antecedendo às canções *Mestre Rei dos Mestres* e *A Sala Tá Cheia*. Mas, na narrativa, escuta-se tão somente o trecho “[...] ver a estrela que nos guia.” (Informação verbal)²⁵, conforme transcrição a seguir:

Minha gente venha²⁶ ver
Festa de encantaria
Venha ver meu mestre Rei dos Mestres
Venha ver a estrela que nos guia
Ô lá vem nega²⁷, lá vem Bahia
No rolo da maresia
A mãe d’água do rio já vem
Ela vai entrar no couro
Eu não sei de quem
Maria da Graça chegou no salão
E ô gente
Que graças vocês me dão.²⁸

Observou-se, ainda, erro de montagem com a utilização desse poema cantado como trilha sonora a qual cobre uma sequência de três planos. O primeiro é um plano geral com foco no grupo que se apresenta na Fonte do Ribeirão: dois grupos que fazem o vocal, um à direita, outro à esquerda. No centro, Pai Euclides e, atrás e ao lado dele, ficam os músicos. Após um plano próximo com a imagem de Pai Euclides cantando verso do poema *Minha gente venha ver* durante apresentação. No último plano (médio) da sequência, que foca o vocal, aparece a imagem do grupo cantando, mas o movimento dos lábios dos vocalistas denuncia que foi inserida imagem de outra canção.

3.3 Terreiro de Iemanjá de Pai Jorge

Uma grande reportagem foi veiculada pela TV Mirante em 12 de julho de 2003 sobre o babalorixá Jorge da Fé em Deus. Pauta produzida, na ocasião, em decorrência da morte do famoso pai de santo de tambor de mina no Maranhão. A temática sobre o pai de santo e o terreiro fundado por ele, denominado Abê Ylê Ashé Yemowa Abê - Terreiro de Mina Iemanjá, ganhou uma edição especial do programa *Repórter Mirante* com duração de 11 minutos e 35 segundos. A ideia central da narrativa audiovisual do *Repórter Mirante*, aqui analisada, é contar a história de um personagem, o que se verifica na colagem de imagens, sonoridades e falas que estruturam a reportagem, tendo por fontes especialistas em religião afro-maranhense e testemunhos (LAGE, 2008) de pessoas que tiveram ligação religiosa e de amizade com o personagem central da narrativa. O som direto é praticamente inexistente, sendo substituído por trilha sonora

²⁴ Excerto da canção *Mestre Rei dos Mestres chegou* do CD *Baião de Princesas*.

²⁵ Trecho extraído da reportagem sobre lançamento do CD *Baião de Princesas* da Casa Fanti Ashanti exibida em dezembro de 2012 no telejornal *JMTV-1ª Edição*.

²⁶ Na interpretação de pai Euclides, no CD, escuta-se o verbo cantado na terceira pessoa do plural: venham.

²⁷ Na interpretação de pai Euclides, no CD, escuta-se a palavra cantada: negra.

²⁸ Excerto da canção *Minha gente venha ver* do CD *Baião de Princesas*.

com músicas instrumentais do tambor de mina e por cantigas, as doutrinas do tambor de mina interpretadas à capela pelo babalorixá.

Há um trecho de arquivo que mostra o canto do pai de santo. Em plano próximo ele aparece sentado e interpretando, à capela, uma doutrina²⁹: “Quando quiser me chamar no alto daquela serra. É só me chamar de *Iê, Iêeee*.” (Informação verbal)³⁰. Ao final do canto, a sonoridade dos instrumentos musicais, ferro, tambores e chocalho, volta a dominar a cena, após breve pausa da voz falada. A palavra é retomada com a sonora sustentada na imagem em preto e branco do babalorixá. Nesse trecho ele conta como surgiu o tambor de mina na sua vida. As fotografias do pai de santo, acompanhado de filhos de santo, representantes de outros terreiros e da cantora brasileira Leci Brandão, dão continuidade à narrativa que apresenta, resumidamente, como o babalorixá se torna *Jorge da Fé em Deus*. O pai de santo “[...] ajudou a preservar a tradição do culto aos voduns.” (Informação verbal)³¹, informa a repórter durante a primeira passagem da grande reportagem.

Na narrativa, o passado é simbolicamente representado pelos jornais antigos, gravuras de Debret, mapas antigos e também por imagens raras na televisão de ritual de obrigação da Casa das Minas. A narradora não faz referência à Casa das Minas, embora o texto falado evoque o tempo das senzalas e das proibições ao culto de origem afro. Verificou-se que seis planos mostram o ritual de dança de três *vodunsis*, sendo uma delas Dona Deni, última liderança da Casa das Minas, acompanhadas pela batida forte dos instrumentos sagrados: os tambores tocados pelos homens seguido do toque das cabaças pelas mulheres. A bela sequência de imagens é interrompida pela colagem de imagem de anjo do catolicismo popular, quebrando o ritmo da narrativa, dessincronizando mensagem imagética, texto falado e o toque dos tambores de mina jeje no salão sagrado daquele terreiro. Eis aqui o recurso do som direto que ganha eco na narrativa. Essa sequência de planos de imagens da Casa das Minas e toque dos tambores aparece como um fragmento imagético-sonoro colado na narrativa sob uma moldura musical representada pelo canto de Pai Jorge Itaci em língua africana; moldura que é também um fragmento de áudio que marca a sonoridade musical da abertura e do encerramento da passagem na narrativa.

A narrativa sobre o babalorixá Jorge da Fé em Deus e o culto de mina nagô do Terreiro de Iemanjá termina com uma sequência de imagens de danças em terreiro de mina. As imagens aparecem em tom avermelhado, são imagens com aspectos fantasmagóricos. Trata-se de uma colagem de planos que se forjam enquanto promessa de realismo, levando o telespectador para dentro do salão sagrado de dança dos iniciados. Entre os planos, é possível distinguir Pai Jorge, que dança no cordão formado por filhos e filhas de santo. O som é direto e captura o canto das doutrinas e o toque dos atabaques, gãs e chocalhos. Inicialmente o ritmo da música é cadenciado e, na parte final da narrativa, torna-se acelerado. Nesse momento, as imagens são de iniciadas em transe que dançam rodopiando no salão. Há planos feitos de cima para baixo e em câmera lenta, reproduzindo, desse modo, a imagem de uma filha de santo, cujos rodopios abrem a saia rodada como um guarda-chuva em movimento. A última

²⁹ Doutrina é o termo comum utilizado nos terreiros de culto afro-maranhense para os cânticos dedicados às entidades invisíveis.

³⁰ Trecho extraído da reportagem especial do *Repórter Mirante* veiculado no dia 12 de julho de 2003 sobre Pai Jorge de Itaci.

³¹ Trecho extraído da reportagem especial do *Repórter Mirante* veiculado no dia 12 de julho de 2003 sobre Pai Jorge de Itaci.

imagem também em câmera lenta mostra a iniciada que dança, segurando um leque aberto, com uma postura que evoca a grandeza de uma entidade espiritual originária da nobreza.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A formação cultural afro-brasileira na Bahia resulta de lutas, de resistências e de aproximações de classes. Na gênese, possui um complexo sistema cultural de base oral. A partir da oralidade, deuses africanos foram assentados simbolicamente nos *péjis* ou *comés* das primeiras estruturas de cultos, tornaram-se cânticos, danças, músicas, orikis, indumentárias, culinária, práticas mágico-medicinais herbárias, etc., os quais em movimento de circularidade cultural, como acentua Edilene Matos (2010), potencializaram novas criações poéticas como o samba que, posteriormente, vira símbolo nacional. Idelette Muzart-Fonseca dos Santos (2009) destaca que o processo de recriação está na essência da oralidade, característica que vai permitir a transmissão das produções orais e a potencialidade de sua expansão e encontros com os chamados campos eruditos como a literatura, por exemplo.

No entanto, verificou-se que cultura popular afro-brasileira foi reduzida à visão festiva em acordo com interesses da indústria cultural e não à visão de festa praticada nos terreiros de candomblé e de mina.

As narrativas jornalísticas ocupam o lugar das mediações culturais apresentam fragilidades de formatos e conteúdos, mesmo na TV Bahia que está localizada em um estado que tem produções significativas de arte e de produção acadêmica relacionadas aos cultos afro-brasileiros, por um lado, e por outro, de movimentos articulados politicamente em estreita relações com intelectuais, artistas e políticos, enquanto formas relevantes da produção do conhecimento e de estratégias de fortalecimento do candomblé. Aproximações, influências mútuas e trocas culturais entre intelectuais e líderes de cultos afro-brasileiros deram visibilidade e abriram espaços em especial ao candomblé baiano, tornando-o referência nacional.

A essência dos cultos afro-brasileiros, que combinam poéticas musicais, dança, cânticos, gestuais, indumentárias, foi apresentada de modo difuso e fragmentado, não coincidindo, portanto, como o modo de ser e estar dos terreiros de cultos afros.

A diversidade musical, de canto e de dança, expressões poéticas que são constituídas na sua essência de imagens e sons, são reduzidamente potencializadas. A Festa de Iemanjá, que é plena de expressões poéticas, imagens e sonoridades foram reduzidas a um grupo de candomblé que funciona com recurso de sonoplastia. De um modo geral, nem as expressões poéticas e nem as falas dos adeptos do candomblé e do tambor de mina são valorizadas e potencializadas, contribuindo, desse modo, para manter os cultos afro-brasileiros na zona de mistério.

Pode-se finalizar, ratificando que assim como a literatura, a televisão também tem as suas representações mentais, que no caso aqui analisado, tem relação e expressa o pensamento de formação cultural dominante que toma manifestações e expressões das classes populares tão somente no sentido do exótico, do festivo e do sincretismo.

REFERÊNCIAS

ALCURE, Lenira. **Telejornalismo em 12 lições**: televisão, vídeo, internet. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2011.

CÂNDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e teoria literária. 12. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

ÉVREUX, Yves d'. **Continuação da história das coisas mais memoráveis acontecidas no Maranhão nos anos 1613 e 1614**. Brasília, DF: Senado Federal, Conselho Editorial, 2007.

FERRETTI, Mundicarmo Maria Rocha. **Desceu na guma**: o caboclo do Tambor de Mina em um terreiro de São Luís - a Casa Fanti-Ashanti. 2. ed. São Luís: EDUFMA, 2000.

FREDERICO, Celso. Quem fala na criação cultural? Notas sobre Lucien Goldmann. **Matrizes**, São Paulo, ano 5, n. 2, p. 181-194, jan./jun. 2012.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 6.

GOLDMANN, Lucien. La méthode structuraliste génétique en histoire de la littérature. In: _____. **Pour une sociologie du roman**. France: Gallimard, 1964.

_____. **Le dieu caché**: étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine. 2. ed. France: Gallimard, 1985.

JEGEDE, Olutoyin Bimpe. A poesia laudatória e a sociedade nigeriana: a Oriki entre os Yoruba. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, n. 47, p. 75-88, fev./1997.

LAGE, Nilson. **A reportagem**: teoria e técnica de entrevista e pesquisa jornalística. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

LIMA, Carlos de. **Caminhos de São Luís**: ruas, logradouros e prédios históricos. São Paulo: Siciliano, 2002.

_____, Vivaldo Costa. Organização do grupo de candomblé. Estratificação, senioridade e hierarquia. In: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (Org.). **Culto aos orixás**: voduns e ancestrais nas religiões afro-brasileiras. 1. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

LÖWY, Michael; NAÏR, Sami. **Lucien Goldmann ou a dialética da totalidade**. São Paulo: Boitempo, 2008.

MATOS, Edilene Dias. Cultura popular: reflexões. In: ALVES, Paulo César (Org.). **Cultura**: múltiplas leituras. Bauru (SP): EDUSC; Salvador: EDUFBA, 2010.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____, Octavio. **A outra voz**. São Paulo, Siciliano, 1993.

SANTOS, Deoscoredes M. dos (Mesre Didi). **Contos negros da Bahia e Contos de nagô**. Salvador: Corrupio, 2003.

_____, Idelette Muzart Fonseca dos. **Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**. 2. ed. rev. - Campinas (SP): Editora da Unicamp, 2009.

_____, Jocélio Teles dos. **O poder da cultura e a cultura do poder: a disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2005.

_____, Maria Stella de Azevedo. **Meu tempo é agora**. 2. ed. Salvador, BA: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, 2010.

VALLADO, Armando. **Iemanjá: a grande mãe africana do Brasil**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

VIEIRA FILHO, Domingos; Raphael Rodrigues. Nem só de afoxés brincam os homens: manifestações carnavalescas negras em Salvador Bahia no final do século XIX e princípios do XX. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 27., 2013, Natal. **Anais eletrônicos...** Natal: ANPUD Brasil, 2013.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Hucitec, 1997.

WEBLINK

BRÉAL, Michel; BAILLY, Anatole. **Dictionnaire Étymologique Latin**. 9. ed. Paris: Librairie Hachette, 1918. Disponível em:<<https://archive.org/stream/dictionnairety00br#page/236/mode/2up>>. Acesso em: 5 jan. 2015.

OXÓSSI, Mãe Stella de. Discurso de Pose na Cadeira 33. **Revista da Academia de Letras da Bahia**, Salvador, n. 52, p. 331-349, 2014. Disponível em:<<https://academiadeletrasdabahia.files.wordpress.com/2013/04/revistaalb52.pdf>>. Acesso em: 24 abr. 2015.

PRANDI, Reginaldo. **Os candomblés de São Paulo: a velha magia na metrópole nova**. São Paulo: HUCITEC: Editora da Universidade de São Paulo, 1991. (Edição 2001). Disponível em:<<http://www.fflch.usp.br/sociologia/prandi/csplivro.pdf>>. Acesso em: 2 jan. 2015.

SIMÕES, Cassiano Ferreira. TV a cabo, TV aberta e regionalização da televisão nos anos 90. **Revista Eptic**: Revista Eletrônica Internacional de Economia Política da Informação da Comunicação e da Cultura. de las Tecnologias de la Información y Comunicación, São Cristóvão, v. VIII, n. 3, p. 129-146, sep./dic. 2006. Disponível em:<www.eptic.com.br>. Acesso em: 21 mar. 2015.

TV BAHIA homenageia cultura, identidade e tradições baianas nas festas populares. **Ibahia**, 2012. Disponível em:<<http://www.ibahia.com/detalhe/noticia/tv-bahia-homenageia-cultura-identidade-e-tradicoes-baianas-nas-festas-populares/?cHash=7ee49386ccd8f1b7841e4680a029edd4>>. Acesso em: 1 maio 2015.