

# UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA FACULDADE DE COMUNICAÇÃO COMUNICAÇÃO SOCIAL MEMORIAL DESCRITIVO DO PRODUTO

# **REPORTAGEM:** A INFLUÊNCIA DAS RELIGIÕES DE MATRIZ AFRICANA NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

ROBSON VINÍCIUS GONÇALVES RODRIGUES Orientadora: THAÍS DE MENDONÇA JORGE

> BRASÍLIA – DF 2021

#### **RESUMO**

As religiões de matriz africana transmitiram elementos de suas tradições à cultura brasileira. Referências instrumentais e temáticas são notáveis em diversos gêneros musicais populares no Brasil. Entre os intérpretes que entoam a fé por meio da música a lista é grande: Dorival Caymmi, Letieres Leite, Vinícius de Moraes, Maria Bethânia, Gilberto Gil, Margareth Menezes. O rol não para de crescer com nomes que despontaram na última década, como Criolo, Metá Metá e Luedji Luna. Ao entrevistar artistas e pesquisadores que contribuem para o estudo da musicalidade no Brasil, procuramos desvendar se e como as religiões africanas ajudaram a conformar esse setor cultura brasileira. Reportagem disponível pelo endereço: https://robfilhogr.wixsite.com/website.

Palavras-chave: Reportagem, Candomblé, Música, MPB, Jornalismo

#### **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à minha mãe, que se doa pela proteção, formação, saúde e bemestar da sua família.

À Universidade de Brasília (UnB), ao Centro de Ensino Médio de Taguatinga Norte (CEMTN) e a todo o ensino público do país por me dar condições de frequentar o ensino superior.

À fabulosa professora Thaís de Mendonça Jorge, minha querida orientadora com quem tive afinidade desde o primeiro semestre e que me proporcionou aprendizados que levarei para a vida toda. (Obrigado pela paciência, também).

A todo o corpo docente da Faculdade de Comunicação (FAC) e aos demais funcionários.

À professora de português do ensino médio em escola pública Liliane Guimarães, por ter me apresentado a música brasileira com tanta paixão e inteligência.

À editoria de cultura do Correio Braziliense, onde, no estágio, pude escrever sobre música, cinema, arte em geral e em entrevistar pessoas que admiro.

Aos amigos, aos bares, aos shows, às festas, aos artistas brasileiros.

# SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	5
2 PERGUNTA DE PESQUISA E DEFINIÇÃO DOS OBJETIVOS	
2.1. Pergunta de pesquisa	ε
2.2. Objetivo Geral	ε
2.3. Objetivos Específicos	ε
3 JUSTIFICATIVA	7
4 CONTEXTUALIZAÇÃO	8
4.1. Histórico musical-religioso do candomblé	8
4.1.1. Raiz africana do candomblé	7
4.1.2. Sincretismo religioso afro-brasileiro	8
4.1.3. Origem do candomblé	9
4.1.4. Candomblé na música sagrada	
4.2. Candomblé na música profana	13
5 NOTÍCIA E REPORTAGEM	18
6 JORNALISMO DIGITAL	21
7 PROCESSO METODOLÓGICO	22
7.1. Pré-apuração	22
7.2. Apuração	22
7.3. Escrita e edição	
8 CONSIDERAÇÕES FINAIS	25
REFERÊNCIAS	
ADÊNDICE A CADA DA DEDODTACEM	26

# 1 INTRODUÇÃO

Além de homens e mulheres, os navios negreiros arrancaram de sua região de origem a cultura de diferentes povos africanos. E não faltaram investidas dos colonizadores no Brasil para apagar qualquer traço dessa herança, sobretudo a religiosa.

No entanto, o que se vê no Brasil é uma cultura viva e pulsante, que atravessa séculos e tem os ritos religiosos como ponto de partida. As religiões de matriz africana impactaram de forma determinante a música brasileira: na gênese dos principais ritmos brasileiros e seus subgêneros, nos versos de artistas devotos, nos instrumentos típicos que foram incorporados na música pop, nas estruturas rítmicas utilizados em músicas, aparentemente, desconectadas do universo religioso afro-brasileiro.

Diante desse cenário, a reportagem 'Fé que inspira a música afro-brasileira' procura evidenciar essa relação de religiões como o candomblé e umbanda na música brasileira. Pesquisadores apontam que toda a música brasileira é afro-brasileira, em função da enormidade de características que ela carrega em comum com a cultura dos escravizados.

No Brasil, inúmeras crenças de raízes africanas foram misturadas, inclusive as que pertenciam a grupos rivais. Aqui, escravizados perderam parte de suas identidades. Para os escravocratas, não interessava o passado daquelas pessoas. Contudo, como forma de resistência, um dos principais meios de transmissão cultural eram as festas que guardavam características religiosas.

As religiões africanas foram sofrendo transformações e influenciando umas às outras. Depois foram marcadas pela influência de crenças indígenas e cristãs. Da mistura da fé do negro, do branco e do indígena surgiram religiões brasileiras de ancestralidade africana, como o Candomblé e a Umbanda.

Com o surgimento da indústria fonográfica, um ritmo ganhou destaque: o samba. E, por conta de sua importância ímpar para a cultura geral brasileira, é a partir do samba que a reportagem começa a desfiar o vínculo entre música e religiões afros.

Afinal, foi nos terreiros das comunidades do Rio de Janeiro pós-abolição que se desenvolveu esse ritmo. E embora, de forma mal intencionada, associada a forças consideradas malignas pela ótica cristã, a manifestação da fé dos escravizados sobreviveu ao longo dos séculos, entre ataques violentos a cultos e demonização de suas figuras sagrados.

# 2 PERGUNTA DE PESQUISA E DEFINIÇÃO DOS OBJETIVOS

# 2.1. Pergunta de pesquisa

"Como determinar e descrever, por meio de reportagem, o impacto do candomblé na música brasileira?"

# 2.2. Objetivo Geral

Revelar, por meio das técnicas jornalísticas e com o depoimento de estudiosos, especialistas, músicos, a influência das religiões de matriz africana na música.

# 2.3. Objetivos Específicos

Abranger de forma representativa numa reportagem jornalística os desdobramentos da música popular brasileira provocados pelas religiões de matriz africana.

#### 3 JUSTIFICATIVA

Como brasileiro, deparo-me frequentemente com referências a uma religiosidade que não me foi apresentada. Cresci católico e visitei igrejas pentecostais ao longo da vida. Por outro lado, ouvia falar em terreiros apenas de forma pejorativa e com menor frequência.

Na adolescência, encantei-me pela música brasileira. O que me levou a esbarrar com referências ao candomblé em diversas canções de diferentes épocas e ser comovido por uma fé que não carrego.

Os elementos do universo religioso do candomblé — não raro compartilhados por outras religiões de matriz africana — encontram-se diluídos em maior ou menor concentração em diversas manifestações artísticas brasileiras. Letras que enaltecem orixás e rituais candomblecistas povoam algumas das mais consagradas composições brasileiras, mas resquícios dessa cultura ancestral encontram-se também na na literatura, na pintura e na escultura.

Pensei neste Trabalho de Conclusão de Curso como uma oportunidade de aprofundar meus conhecimentos em música brasileira. E, para isso, entendi que seria necessário passar pelas religiões de matriz africana, cuja dimensão da influência na arte me impressiona pela beleza, extensão e resistência diante de uma sociedade que a renega.

Com este trabalho, quero aprender enquanto compartilho conhecimento. É uma forma de entrar em contato mais intimamente com a cultura do meu país. Também de, com sorte, ajudar a revelar para algumas pessoas um gigante invisibilizado. E, quem sabe, de contribuir em algum nível para uma sociedade mais tolerante.

Para tanto, resolvi abordar o tema numa reportagem, formato com o qual estou familiarizado e pelo qual tenho grande apreço — seguindo as recomendações unânimes de fazer um TCC sobre o que se gosta.

# 4 CONTEXTUALIZAÇÃO

#### 4.1. Histórico musical-religioso do candomblé

Não é tarefa fácil reconstituir a história das religiões afro-brasileiras. Silva (1994) foi um dos pesquisadores que se debruçou sobre esse desafio. No livro *Candomblé e umbanda: caminhos da devoção brasileira*, ele elenca três fatores que limitam o entendimento histórico do candomblé.

Primeiramente, o fato de tais religiões serem originárias de segmentos marginalizados da sociedade, como negros e indígenas, faz com que haja poucos documentos sobre elas, entre os quais relatórios de órgãos oficiais que perseguiam práticas não católicas (SILVA, 1994).

Além disso, o segundo fator limitante no estudo desse tema é o preconceito que impregnava relatos como de pesquisadores e viajantes que descreveram algumas manifestações religiosas afro-brasileiras (SILVA, 1994).

Por fim, o terceiro e último ponto refere-se aos próprios costumes das religiões afro-brasileiras, cujos princípios e práticas doutrinárias são estabelecidos e transmitidos oralmente, sem se valer de livros sagrados que registrem a história ou a doutrina de forma unificada ou de uma hierarquia centralizada numa única figura, como a do Papa, na Igreja Católica (SILVA, 1994).

Sendo assim, este capítulo resume parte da história do Candomblé, forjado do encontro de uma multiplicidade de tradições africanas assentada no Brasil, que, gradualmente, transformou-se, assimilou novas características e abandonou outras, até passar a ser reconhecido como uma cultura tipicamente brasileira, ainda que heterogênea em suas expressões pelo país continental.

#### 4.1.1. Raiz africana do candomblé

Sabe-se que o candomblé é uma religião de matriz africana criada por escravizados no Brasil. Ao longo dos séculos em que se estendeu a escravidão, entre 1525 e 1851, mais de 5 milhões de africanos imigraram forçadamente para o Brasil na condição de escravizados (CONRAD, 1985 *apud* PRANDI, 2000). Eles são originários principalmente de dois grandes grupos linguísticos da África negra: sudaneses e bantos. Apesar de serem classificados dessa forma reducionista, eram grupos heterogêneos, e não dois povos ou duas etnias específicas.

Os Bantos falam entre 700 e 2000 línguas (*apud* Lopes, 1998) e estendem-se pela África Meridional, em regiões localizadas no atual Congo, Angola e Moçambique. Os sudaneses incluem iorubás (ou nagôs), jejes e fanti-ashantis, que por sua vez tinham os próprios variantes linguísticos, e situam-se à oeste da África, entre o Saara e Camarões, onde ficam Nigéria, Benin (ex-Daomé) e Togo. Entre os sudaneses também vieram nações islamizadas.

No Brasil, pouco se sabia sobre a origem dos escravizados: apenas eram identificados de acordo com o porto de onde partiam, e não necessariamente com a verdadeira região de origem. Foram tirados do próprio contexto homens, mulheres crianças, membros de reinos, clãs e linhagens, aliados e inimigos, caçadores, guerreiros, agricultores, sacerdotes para se tornarem mão de obra escrava, comprados e revendidos como objetos, numa terra distante onde trabalhavam por longas horas e viviam em condições precárias.

As inúmeras variantes culturais locais, tanto no caso dos bantos como dos iorubás ou nagôs, não sobreviveram como unidades autônomas e muitas foram totalmente perdidas no Brasil. Diferenças específicas foram apagadas, amalgamando-se em grupos genéricos conhecidos como jejes, nagôs, angola, etc. (PRANDI, 2000, p. 54).

Submetidos a essas condições, não foi possível para o africano manter língua e cultura originais, mas sim obrigados a viver numa miscelânea linguística e cultural (PRANDI, 2000) (SILVA,1994).

#### 4.1.2. Sincretismo religioso afro-brasileiro

O sincretismo afro-brasileiro é bastante intricado. Reúne o catolicismo do colonizador europeu, as crenças dos grupos indígenas nativos e, principalmente, as religiões das várias etnias africanas.

As várias nações africanas já tinham contato antes da deportação. Com isso, era comum ocorrer influência mútua entre cultos. As etnias guardavam algumas semelhanças como, por exemplo, o culto a divindades análogas, como os orixás dos iorubás, os voduns dos jejes e os inquices dos bantos (SILVA, 1994).

Todas essas divindades era vistas como forças espirituais humanizadas, com personalidades próprias, características físicas, domínios naturais, e algumas viveram na terra antes de se tornarem espíritos divinizados (SILVA, 1994, p.69).

Também tinham em comum a crença em um ser supremo: Olodumarê na tradição dos iorubá, Mavu e Lissa na dos jejes e Zambi na dos bantos. Outra

semelhança era a possibilidade de os devotos incorporarem essas entidades em rituais. Nos navios negreiros, onde povos dessas nações ficavam aprisionados juntos por longos períodos, a troca religiosa se intensificou. Da mesma forma, a convivência forçada nas senzalas exigia que várias entidades de grupos distintos fossem celebradas conjuntamente.

No Brasil, muitas tradições étnicas foram transformadas pela ação da doutrina católica. Os escravizados, batizados e renomeados aos moldes cristãos, precisavam disfarçar seus costumes e crenças, julgados como primitivos e associados à feitiçaria, para não serem repreendidos pela igreja ou pelos senhores. Os negros passaram a adotar os santos católicos, que associavam a divindades africanas pelas características que as entidades tinham em comum. Por exemplo, a divindade Ogum, que representa a guerra e o fogo, e cujos símbolos são a espada e ferramentas como a enxada e a pá, teve suas virtudes para o combate associados, no Rio de Janeiro, a São Jorge, santo retratado montando um cavalo com uma lança sobre um dragão derrotado. Essa correspondência entre alguns santos católicos e divindades africanas existe até hoje.

Prandi (2000) lembra que, por meio da invocação de santos católicos, os escravizados adoravam a divina corte africana. Silva (1994) observa que a Igreja, quando não tentava disciplinar a expressão dos negros, fazia vista grossa, preferindo acreditar que os batuques, uso da língua natal e danças homenageavam santos católicos, o que de certa contribuiu para que as tradições não fossem totalmente dizimadas.

Nesse contexto, as religiões de matriz africana se desenvolvem como forma de resistência à escravidão, ao colonialismo e ao catecismo. E também de resistência cultural, já que esses diversos povos eram obrigados a conviver no mesmo espaço. "O sincretismo valeu como uma poderosa arma que de início os negros habilmente manejaram contra a pressão esmagadora da cultura dos povos escravizadores" (SANCHIS, 2001, p. 69).

#### 4.1.3. Origem do candomblé

Para Silva (1994), um dos fatores que culminaram no Candomblé foi a necessidade de se construir uma identidade sob condições adversas da escravidão e, consequentemente, do desamparo social. O termo candomblé designa os grupos religiosos caracterizados por um sistema de crenças em divindades chamadas de

santos ou orixás. Durante as cerimônias as divindades incorporam membros iniciados ritualmente no candomblé, fenômeno chamado de possessão ou transe místico (COSTA LIMA, 1976). O candomblé começou a se delinear entre os séculos XVIII e XIX em Salvador. Foi levado ao Rio de Janeiro no início do século XX. Nasceu em grandes casarões nos centro urbanos, frequentemente habitados por negros libertos, onde eram celebrados cultos ao panteão africano.

Adeptos do candomblé se organizam nos terreiros em famílias de santo, com as quais estabelecem laços de parentesco religioso. Inicialmente as famílias de santo privilegiavam agrupamento entre membros de uma mesma etnia. Mas, com a generalização das misturas étnicas, tradições culturais africanas foram se atenuando pelas gerações.

Apesar disso, as nações, mesmo que não correspondessem à verdadeira raiz étnica do filho de santo, tiveram tradições preservadas nos diferentes tipos de culto de candomblé brasileiros. As nações do candomblé são os segmentos da religião, cada qual com rituais, sons e liturgias próprias. Na Bahia se desenvolveram os candomblés nagôs ou iorubás (ketu ou queto, ijexá e efã), os bantos (angola, congo e cabinda), os ewe-fons (jejes ou jejes-mahis); em Pernambuco, os xangôs de nação nagô-egbá e os de nação angola; no Maranhão, o tambor-de-mina das nações minajeje e mina-nagô; no Rio Grande do Sul o batuque oió-ijexá, também chamado de batuque de nação (PRANDI, 2000).

#### 4.1.4. Candomblé na música sagrada

A música é componente fundamental no candomblé. Ela se relaciona com dança, mito e rito. Cada cantiga ou tipo de cantiga tem uma função própria em contextos específicos. A importância dada à música foi herdada de culturas africanas pelo candomblé. Como explica Sodré (1998), o som é o condutor do axé, elemento poderoso para os povos iorubá.

O som, cujo tempo se ordena no ritmo, é elemento fundamental nas culturas africanas. Isto se evidencia, por exemplo, no sistema gêge-nagô ou iorubá, em que o som é condutor de axé, ou seja, o poder ou força de realização, que possibilita o dinamismo da existência. No Brasil, as instituições religiosas gêge-nagôs são guardiãs e transmissoras desse poder que exige a comunicação direta, o contato interpessoal (cara a cara), para sua transmissão (SODRÉ, 1998, p. 20).

Lühning (1990) discorreu sobre a conexão da música com o culto. Segundo ela, o embalo da música não serve apenas como estímulo para as danças nos rituais. As

cantigas, acompanhadas ou não por instrumento, são indissociáveis ao culto. É a partir da música que se chama os orixás, que se sentem atraídos por um som que os agrada.

A música expressa características da personalidade orixá e acontecimentos de sua vida. Nos rituais, as tias<sup>1</sup> mais velhas, que acumularam maior repertório por conta da experiência, puxam as canções e são seguidas pelo coro em estilo responsorial.

As letras das canções sagradas são cantadas em iorubá arcaico, que não tem grande correspondência com a língua iorubá falada principalmente na Nigéria atualmente. De acordo com Lühning (1990), esse iorubá ouvido nas cantigas é meramente litúrgico e cada vez menos pessoas conhecem o conteúdo e o significado das canções. Mas, ainda assim, a música estabelece pela via oral uma das principais formas de transmissão cultural no candomblé.

Nas religiões afro-brasileiras a música desempenha um papel fundamental. É um dos principais veículos por meio dos quais os adeptos organizam suas diversas experiências religiosas e invocam os orixás, caboclos e outras entidades espirituais que os incorporam em festas, giras, sessões e outras cerimônias coletivas. Nesses rituais a música é produzida por diversos instrumentos (atabaques, cabaças, chocalhos, agogôs, ganzás etc.), que variam segundo os ritos, acompanhados por cantos que são considerados formas de orações que unem o homem ao sagrado (AMARAL; SILVA, 2006, p. 190).

Luhning (1990) destaca dois principais instrumentos da música do candomblé, tanto das nações iorubá quanto da banto: atabaques com três variações de tamanho e um agogô. Cada instrumento tem uma função. Candemil (2020), em estudo sobre o processo de aprendizagem musical do candomblé, explica que o atabaque maior e mais grave, chamado de rum, é o mais importante. É o atabaque solista, por causa da sua versatilidade de timbres que conseguem dialogar com a dança dos orixás. Para ele, os atabaques são uma linguagem religiosa que forma um idioma rítmico, passível de leitura, já que seus sons podem significar palavras ou frases.

No livro *Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira*, Kazadi Wa Mukuna (2000) identifica a origem de instrumentos musicais africanos que, no Brasil, nem sempre tiveram o uso correspondido com o da região de origem.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup>"Termo pelo qual eram conhecidas as mães-de santo e outras ebômis (iniciadas que atingiram a senioridade) nos candomblés e na umbanda" (AMARAL; SILVA, p. 192).

#### 4.2. Candomblé na música profana

Pesquisadores de diferentes ramos identificam o surgimento dos primeiros ritmos tradicionais brasileiros. Vários desses ritmos de raiz, como o lundu, maracatu e o maxixe, foram produzidos pelos negros. Entre esses, um dos ritmos se destaca: o samba, ainda hoje um "um dos elementos constitutivos do gosto nacional e da identidade brasileira" (AMARAL; SILVA, 2006, p. 191), que surgiu nas casas das "tias baianas", como da Tia Ciata.

No livro *Samba, o dono do corpo*, Sodré (1998) remonta o cenário que levou à formação do samba. Segundo ele, um elemento que atravessa a música negra nas américas é a síncope, da teoria musical, que ele explica como sendo "a ausência no compasso da marcação de um tempo (fraco) que, no entanto, repercute noutro mais forte" (SODRÉ, 1998, p. 11). O autor analisa que o efeito sonoro de *missing-beat*, presente no jazz e no samba, estimula o ouvinte a completar o tempo vazio com marcação corporal, como palma e dança.

Sodré (1998), por meio de registros históricos, como do Quilombo de Palmares, mostra que a síncope era identificada na dança dos escravizados em fervorosas festas. Uma manifestação rítmica corporal comum seria uma espécie de "encontrão" dado com o umbigo, que na angola se chamava "semba", mas que também era feito com a perna. Essa dança associada ao batuque foi mais tarde chamada de samba.

De acordo com Mukuna (2000), o padrão rítmico do samba tem grande difusão na região da área banto, na África Central.

Nos quilombos, nos engenhos, nas plantações, nas cidades, havia samba onde estava o negro, como uma inequívoca demonstração de resistência ao imperativo social (escravagista) de redução do corpo negro a uma máquina produtiva e como uma afirmação de continuidade do universo cultural africano (MUKUNA, 2000, p.12).

Os batuques ficaram menos ostensivos para se adequar a vida urbana e às festas populares dos brancos, já que sofriam muita resistência. Com o "mestiçamento dos costumes", como diz Sodré (1998), músicas e danças africanas perderam características e incorporaram outras. Assim, a partir da segunda metade do século XIX começaram aparecer traços da música urbana brasileira por meio de ritmos como a modinha, o lundu, o maxixe e o samba.

Por outro lado, após a abolição da escravidão, o negro foi marginalizado socioeconomicamente. Aspectos relacionados a ser negro, como seus costumes, comportamentos, religião e cor, eram impeditivos de uma participação adequada no

mercado de trabalho, aponta Sodré (1998). O pesquisador explica que os negros no Rio de Janeiro reforçavam entre eles as próprias formas de sociabilidade e os padrões culturais transmitidos sobretudo pela religiosidade através dos séculos. Reuniam-se em festas ou encontros familiares nas casas das tias baianas onde eram celebrados concomitantemente bailes e cerimônias religiosas. A presença dos brancos era admitida nesses espaços.

O Rio de Janeiro recebeu grandes ondas migratórias de ex-escravizados saídos da Bahia em busca de trabalho durante a primeira república e teve a população quase dobrada entre 1890 e 1918. A população negra carioca passou a viver principalmente nos morros. Era composta por expressiva comunidade baiana, que se organizava em torno das "Tias", mães de santo vistas como sábias que acolhiam e cuidavam das pessoas como filhos, numa relação matrilinear estabelecida pela filiação étnica (as nações do candomblé remetem a uma ligação étnica, ainda que simbólica). As casas das Tias eram pontos de lazer e resistência contra a repressão à comunidade negra. Esses agrupamentos de pessoas com vivências em comum possibilitavam a transmissão da cultura de seus antepassados (QUEIROZ, 2019).

Sodré (1998) contextualiza que a casa da mãe-de-santo Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata, ficou marcada como símbolo da resistência cultural negra após a Abolição. Sua sala de visitas recebia bailes com polcas e lundus, gêneros mais conhecidos e respeitados, enquanto, nos fundos da casa, ocorríam os primeiros samba de partido-alto ou samba raiado. E no terreiro, a batucada. Os eventos da sala de visita funcionavam como biombo para proteger o batuque do fundo.

Como em toda a história do negro no Brasil, as reuniões e os batuques eram objeto de frequentes perseguições policiais ou de antipatia por parte das autoridades brancas, mas a resistência era hábil e silidamente implantada em lugares estratégicos, pouco vulneráveis. Um destes era a residência na Praça Onze da mulata Hilária Batista de Almeida \_ a Tia Ciata (ou Aceata) — casada com o médico negro João Batista da Silva, que se tornaria chefe de gabinete do chefe de polícia no governo Wenceslau Brás (SODRÉ, 1998).

Sodré (1998) continua lembrando que o primeiro samba lançado no mercado fonográfico foi *Pelo Telefone*, criado na casa da Tia Ciata. Fizeram parte da gravação Donga, João da Baiana, Pixinguinha, Sinhô, Caninha, Heitor dos Prazeres, entre outros frequentadores da casa. Donga rotulou a canção como samba, em referência

à dança dos baianos escravizados. A canção fala em feitiço<sup>2</sup>, elemento atrelado ao candomblé.

Napolitano (apud QUEIROZ, 2019) comenta que, ao rotular de samba aquele tipo de música que fervilhava no morro, Donga ajudou a ampliar sua inserção na indústria fonográfica e a expandir seu alcance para ouvintes (sócio) geograficamente distantes do público original.

[...] quando Donga registrou a música "Pelo Telefone", colocando-lhe o rótulo de "samba", ele realizou um gesto comercial e simbólico a um só tempo: comercial porque registrava uma música que reunia elementos de circulação pública, e simbólico na medida em que tanto o registro de autoria (na Biblioteca Nacional em 1916) quanto o fonográfico (com o selo Odeon, em 1917) permitiam uma ampliação do círculo de ouvintes daquela música para "além do grupo social original" (Donga, depoimento ao Museu da Imagem e do Som, em 1967). (NAPOLITANO, 2002, p. 50 apud QUEIROZ, 2019, p.23).

O samba atravessou os muros dos terreiros e ganhou ruas e avenidas. A casa de Tia Ciata se situava na comunidade Praça Onze, lugar chamado de África em miniatura por Heitor dos Prazeres, onde mais tarde se tornaria ponto de convergência da população pobre de morros cariocas, o que favoreceria a expansão territorial de blocos e cordões carnavalescos e de rodas de samba.

Sodré (1998) aponta que os diversos tipos de samba, como samba de terreiro, samba duro, partido-alto, samba cantado, samba de salão, entre outros, são produtos da cultura negra, que se estabelece como sistema genealógico e semiótico em comum desses produtos. Todos se baseiam em aspectos técnicos e setoriais diferentes dentro de um complexo quadro cultural. O samba se afirmou como gênero-síntese da seleção e adequação comercial de elementos culturais variados.

Ao alcançar a indústria fonográfica, o samba adaptou-se à sociedade branca e a partir dele escolas de samba na década de 1920. Foi nesse período que sambistas estabelecidos na história da arte brasileira como Pixinguinha, João da Baiana, Donga, Sinhô, Patrício Teixeira e Heitor dos Prazeres gradativamente passaram a frequentar emissoras de rádio, orquestras, gravadoras e salas de aula de música. Por meio do disco e do rádio, o samba ingressou no sistema de produção capitalista. Negros, fortemente reprimidos na sociedade, ganharam papeis sociais novos, como o de músico profissional.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> O chefe da folia / Pelo telefone / Manda me avisar / Que com alegria / Não se questione / para se brincar / [...] / Tomara que tu apanhes / Pra não tornar a fazer isso / Tirar amores dos outros / Depois fazer teu feitiço.

Ainda segundo Sodré (1998), o músico Sinhô (1888-1930) foi possivelmente o primeiro sambista a se projetar na indústria fonográfica. Suas canções eram permeadas por temas religiosos negros, como nas canções *Vou me Benzer, Alivia estes Olhos, Maitaca, Macumba, Ojerê*, e também em canções com títulos em nagô abrasileirado, como *Bofé pamindgé*. Na canção *Oju Buruku* (Olhos Maus), é possível identificar o idioma iorubá nos versos "côsi incantô/ Ju Oju-Baruku/ Côsi incantô/Ju Oju Buruku". Frequentemente ele cantava ser filho do orixá Oxalá.

Apesar de o samba ter encontrado difusão massiva pela mídia dominante da época, a resistência era nítida por segmentos conservadores da sociedade, que se opunham a um tipo de expressão artística essencialmente negra. "Nossos ouvintes já se acham fatigados de tantas emboladas, rumbas e sambas, que mais parecem música de negros em dia de candomblé" (ENCICLOPÉDIA NOSSO SÉCULO *apud* AMARAL; SILVA, 2006, p. 198). A declaração racista foi feita nos primeiros anos da radiofonia brasileira por meio de carta enviada à emissora. A resistência de parte da sociedade não impediu que muitos cantores e compositores negros obtivessem êxito à época. Isso foi facilitado pelo fato de a divulgação das composições e das vozes não exibir a figura dos musicistas. "O que permitia, muitas vezes, eludir da avaliação do público consumidor a condição racial destes artistas" (AMARAL; SILVA, 2006, p. 199).

Nos versos das composições de Sinhô, já estava fixada uma das principais características do samba carioca: a letra como crônica do Rio de Janeiro e da vida nacional. As mudanças no modo de vida urbano, acentuadas a partir dos anos 20, encontrariam na letra do samba um modo de expressão adequada. Sátiras, comentários políticos, exaltações de feitos gloriosos ou de valentias, incidentes do cotidiano, notícias de grande repercussão — todos esses motivos temáticos se faziam presentes nas músicas de Sinhô. Havia também os temas polêmicos ou de provocação, assim como os românticos, de excelente qualidade lírica (SODRÉ, 1998, p. 43).

Contemporâneo a Sinhô, Noel Rosa (1910-1937), branco, "destacou-se como o nome capaz de manter o novo gênero musical em suas características de crônica poética da cidade" (SODRÉ, 1998, p. 43). O autor também explica que os sambas sofreram influência da música portuguesa. O tom nostálgico das modinhas, gênero musical lusitano, foi incorporado ao samba. Enquanto os temas de exaltação da negra e da mulata, escreve Sodré (1998), são negro-brasileiros.

Outra característica da lírica são os aforismas e provérbios. Sodré (1998) explica que o proverbialismo típico do samba

[...] constitui um recurso pedagógico, um meio permanente de iniciação à sabedoria dos ancestrais e da sociabilidade do grupo. Esse instrumento educativo se forja na experiência provada na vida real. Seu objeto de

conhecimento é a própria relação social — o relacionamento do homem com seus pares e com a natureza (SODRÉ, 1998, p. 44).

Napolitano (2002 *apud* QUEIROZ, 2019) explica que a partir dos anos 1920, o samba passou por diversas transformações em sua estrutura rítmica. Nos anos 1940, dois tipos de samba se destacaram, o samba de morro, com andamento mais rápido e acentuado e o samba de asfalto, mais melódico.

#### 5 NOTÍCIA E REPORTAGEM

Dentre os conceitos de notícia elencados por Thais de Mendonça Jorge (2008), está o de que "notícia é um acontecimento, mas nem todo acontecimento é notícia. Eventos contínuos geralmente perdem o interesse" (JORGE, 2008, p. 24). Essa noção pressupõe um vínculo intrínseco da notícia com a novidade e sua relevância.

De acordo com a autora, o processo de escolha do que vira notícia passa pelos valores notícia, referenciais de noticiabilidade que separam o que é de interesse e gera impacto no leitor, do que tem pouco apelo jornalístico. Quanto mais valoresnotícia uma notícia acumular, mais relevante ela é. Atualidade, proximidade e notoriedade são exemplos de valores-notícia (JORGE, 2008).

As pautas, que orientam a apuração e a produção das notícias, são baseadas em valores-notícia. Elas ajudam a organizar os trabalhos na redação e podem partir tanto do próprio repórter quanto de seus superiores. Destaca-se aqui o que a autora chama de pautas especiais, que exigem maior zelo do repórter, mas que lhe possibilitam mais horas para cumpri-las (JORGE, 2008).

Para a autora, a notícia é o ponto de partida para a reportagem. A reportagem é a notícia ampliada. Ela destaca característica da reportagem: "humanização: individualiza o fato social através do uso de personagens", "contexto social: as reportagens tratam de questões sociais que inquietam a sociedade"; "reconstrução histórica: ao contrário da criação livre em cima dos fatos, de textos rebuscados e pouco densos em informação, situações vivas e remissão histórica".

De acordo com Nilson Lage (2005), enquanto a notícia se dedica a expor um fato, ou sequência de fatos, a reportagem trabalha os detalhes desses acontecimentos. O autor exemplifica que enquanto uma notícia relataria a queda de um avião, a reportagem iria atrás dos testemunhos, das descrições e da humanização.

Esse aprofundamento conferido ao texto exige do repórter maior empenho, o que corre em menor grau na notícia, que demanda um trabalho mais técnico do autor. "A intensidade, profundidade e autonomia do jornalista no processo de construção da matéria são, por definição, maiores na reportagem do que na notícia." (LAGE, 2005, p. 139)

O imediatismo tem menos relevância na reportagem. A distância temporal em relação ao(s) fato(s) permite um diagnóstico mais aprimorado a quem o(s) estuda(m).

Ainda de acordo com o Lage (2005), a reportagem pressupõe que o objeto reportado seja em algum nível interpretado, o que passa pela subjetividade do autor.

Para Sodré e Ferrari (1986), a reportagem é uma narrativa que se distingue da literatura por seu compromisso com os fatos.

[...] onde se contam, se narram as peripécias da atualidade – um gênero jornalístico privilegiado. Seja no jornal nosso de cada dia, na imprensa não cotidiana ou na televisão, ela se afirma como o lugar por excelência da narração jornalística. E é a justo título, uma narrativa – com personagens, ação dramática e descrições de ambiente – separada entretanto da literatura por seu compromisso com a objetividade informativa. Este laço obrigatório com a informação objetiva em dizer que, qualquer que seja a reportagem (interpretativa, especial, etc.), impõe-se ao redator o "estilo direto puro" (SODRÉ; FERRARRI, 1986, p. 9).

Uma parte fundamental das reportagens são as entrevistas. De acordo com Jorge (2019), a entrevista jornalística é um método de coleta de informações, e também um gênero textual.

A entrevista pode ser feita tanto pessoalmente quanto a distância. No entanto, a autora ressalta as vantagens sobressalentes da entrevista feita pessoalmente. Ela cita Caputo (*apud* JORGE, 2019), que defende que o entrevistado fala não só com as palavras, mas também com a expressões corporais.

Por outro lado, a entrevista por telefone limita expressivamente a capacidade de persuasão e percepção, e o diálogo por e-mail impede a espontaneidade nas respostas. Jorge lembra que é possível fazer as entrevistas pela tela do computador, o que não garante a espontaneidade da entrevista pessoal, mas que é forma "útil para obter informações"

#### 6 JORNALISMO CULTURAL

O jornalismo cultural é segmento do jornalismo que se dedica à cobertura de manifestações culturais diversas, entre elas, das artes plásticas, da música, do teatro, da dança, do cinema e do folclore.

Para Franthiesco Ballerini (2016 apud Do Valle, p.11), uma das principais características do jornalismo cultural atual é o trabalho de divulgação. Já que, segundo ele, virou papel do jornalista desta área fazer mediação entre a arte e o público, o que inclui publicar com antecipação as novidades sobre os produtos culturais que costumam ser os lançamentos de filmes e livros, estreias de peças, novelas e outros.

Revisitar o passado com um olhar sensível, capaz de perceber as correlações presentes nos rastros do gênero, faz-se necessário para aumentar o grau de consciência histórica e auxiliar o entendimento e compreensão do jornalismo cultural brasileiro atual. (ROSSETI, 2015, p. 2).

Uma das boas práticas, explica Rosseti (2015), do jornalista de cultura é estar atento ao passado para encontrar conexões e desdobramentos dos fatos históricos com o presente.

Ainda segundo Rosseti (2015), o ambiente online representa um campo em que o jornalismo cultural e os jornalistas da área podem se expressar e explorar textos e críticas mais profundas e interessantes. O que, observa a autora, padece de espaço e liberdade nos jornais impressos e revistas.

#### 7 JORNALISMO DIGITAL

No fim do século 20, a internet despontou como meio de informação. Nesse cenário, o jornalismo buscou se adaptar, incorporando seu conteúdo em plataformas digitais. As formas de comunicação conhecidas então seriam transgredidas, e novas formas de apresentar conteúdo seriam criadas, que não se limitassem à mera reprodução dos textos que vão para o impresso.

Além disso, o desenvolvimento altamente acelerado das tecnologias conectadas à web exige que o jornalismo se reinvente em curto prazo.

O jornalismo contemporâneo tem vivenciado um conjunto de transformações de natureza estrutural que perpassa as práticas jornalísticas (apuração, produção e distribuição de conteúdos) e, consequentemente, a própria relação com o público (interatividade, participação na produção, redes sociais) e novas feições para o produto jornalístico (a notícia, as narrativas), além de redefinições nos modelos de negócios das organizações jornalísticas (multiplicação de suportes, integração de redações, fusões, surgimento de plataformas móveis) (SILVA, 2013, p 52).

Os modos de fazer comunicação conhecidos antes das tecnologias eletrônicas passaram a convergir para o mesmo produto a partir de 1990. Linguagens, que até então, eram separadas passam a compartilhar espaço em comum. Som, imagem, texto e vídeo se complementam, agregando, cada mídia à própria especificidade, diferentes formas de tornar conhecido determinado conteúdo. No jornalismo, essa multimidialidade propicia distintos meios de acessar a informação.

Segundo Longhi (2014), ocorre um ponto de inflexão a partir de 2012 no *webjornalismo*. A virada se dá tanto por conta de avanços técnicos, quanto pela iniciativa de veículos em implementarem suas produções. A partir de então,

[...] se estabelecem modos de fazer no que se configura como grande reportagem multimídia, onde características como design, narrativa e navegação se destacam, conferindo qualidade crescente a tais produtos (LONGHI, 2014, p. 900).

Nesse cenário, explica Jorge (2016 *apud* Do Valle, p.11) o jornalismo passa a exigir um profissional multimídia, conforme, mais flexível e completo, com novas habilidades, que procura novas formas de se comunicar e aprender novas ferramentas.

# 8 PROCESSO METODOLÓGICO

As próximas linhas são dedicadas ao relato do processo de produção da reportagem, que vai desde a pré-apuração, passando pela apuração, até a escrita e a postagem do texto. Buscarei explicitar as reflexões que orientaram as decisões tomadas ao longo do desenvolvimento do produto jornalístico, aqui, referenciado.

#### 8.1. Pré-apuração

A pré-apuração começou na disciplina Pré-TCC, em 2019. Foi o período em que me dediquei a buscar outras reportagens sobre o assunto, separar conteúdo acadêmico relacionado, conversar com colegas e ouvir músicas afins de todas as épocas.

Também comecei a sondar possíveis entrevistados. As pretensões eram maiores antes da pandemia: visitaria terreiros e tentaria fazer mais entrevistas presenciais, inclusive em outros estados.

#### 8.2. Apuração

Entrei em contato com diversos nomes, entre artistas e pesquisadores. Poucos responderam. Foi muito contrastante com minhas experiências prévias em redação, em que eu não sentia tanta dificuldade em conseguir entrevistas.

Por se tratar de um trabalho académico, senti um forte descaso por parte de potenciais entrevistados. Os pesquisadores acadêmicos, sempre tão fáceis de entrevistar quando se está num jornal, eram mais difíceis de consultar do que os próprios artistas, que muitas vezes ao menos respondiam os e-mails. Algumas pessoas prometeram responder e, aparentemente, mudaram de ideia no meio do caminho. Ossos do ofício.

O grau de fama do entrevistado também era importante para agregar valornotícia à reportagem e gerar apelo a potenciais leitores.

Procurei cantores e compositores circunscritos, em algum nível, no mainstream, para que a representação de candomblecistas e umbandistas na música popular de massa não parecesse remota aos leitores.

Procurei, principalmente, entrevistar pessoas negras, para dar legitimidade a um trabalho que se propõe a abordar a experiência negra no Brasil. Também priorizei nomes cujas obras se relacionassem mais explicitamente com as religiões afrobrasileiras.

A primeira entrevistada foi Cris Pereira, em dezembro de 2019, cantora local cujo trabalho eu já conhecia. Deu-se antes da pandemia. Após alguns desencontros de datas, combinei de encontrá-la no Cine Brasília. Lá, usei o roteiro não fixo de perguntas que eu havia preparado. Gravei pelo celular enquanto fazia anotações a punho. Em casa, decupei a entrevista.

Antes da pandemia, meu plano era encontrá-los presencialmente.

Com a pandemia, o contato passou a ser inteiramente remoto. Priorizei fazer as entrevistas por videochamada, já que as presenciais não eram possíveis. Não descartei as entrevistas por telefonema e, em último caso, por e-mail — opção que evito por limitar as possibilidades de perguntas, de compreensão das respostas, de leitura de outros aspectos, como corporais, e de espontaneidade verbal do entrevistado.

Retomei o trabalho no fim de 2020, quando entrevistei Letieres Leite. O contato com Letieres Leite se deu em dezembro, por meio de sua assessoria de imprensa. Ele me atendeu por vídeo-chamada. Na entrevista segui a mesma lógica de roteiro dinâmico de perguntas. A conversa durou cerca de uma hora.

A disponibilidade do rapper Criolo foi mais restrita. Fui alertado pela assessoria que não conseguiria ser atendido por videochamada, mas que se eu tentasse enviar algumas perguntas por e-mail, talvez ele me respondesse. Para facilitar que ele me respondesse, mandei apenas duas perguntas centrais. Fui respondido algumas semanas depois.

O diálogo com Douglas Germano se deu diretamente com o artista por e-mail em agosto de 2020. A pedido dele, mandei as perguntas para que ele respondesse por texto. Foi a condição que ele colocou para responder.

Por indicação de um músico, entrei em contato com o pesquisador Lucas de Campos, em agosto de 2021. Nos falamos por vídeo-chamada por cerca de 40 minutos. Ele também me indicou leituras.

Entrei em contato com o pesquisador Clodomir Ferreira por indicação da minha orientadora em setembro de 2021. Já havia o entrevistado em outra ocasião, em 2019, para a Revista Darcy, o que facilitou o contato. Ele preferiu que a conversa fosse feita por telefone. Conversamos também por cerca de uma hora.

Uma das entrevistas foi um fracasso e a descartei. Entrevistei Reginaldo Prandi, um dos principais pesquisadores de candomblé no Brasil. Ele exigiu que a

entrevista fosse feita naquele mesmo momento em que trocávamos e-mail. Precisei então ligar para ele no meio da rua e fazer anotações de forma precária e sem a possibilidade de gravar a conversa. Nem eu entendi o que escrevi.

#### 8.3. Escrita e edição

Feitas as entrevistas, é hora da parte mais divertida, que é escrever a reportagem. A apuração, na minha percepção, só acaba quando a última linha é escrita, porque durante a construção da narrativa frequentemente é necessário verificar informações. Além de incluir ideias que não foram inicialmente planejadas e surgem no meio do processo.

Dada sua fama, procurei deixar o rapper Criolo mais no início do texto o possível, para atrair os leitores para o restante do texto. Organizei o texto a partir de subtítulos, procurando relações temáticas entre as falas dos entrevistados e a construção da narrativa, que se deu principalmente de forma cronológica.

A orientadora cumpriu também o papel de editora e demandou alterações no texto. Ao fim o texto foi implementado na plataforma gratuita WIX® (https://robfilhogr.wixsite.com/website) tanto em versão *mobile*, quanto *desktop*. Procurei tornar a reportagem esteticamente aprazível, com imagens que ilustrassem seu conteúdo.

Também foram inseridos músicas e vídeos como conteúdo complementar. As músicas foram inseridas por meio do *Spotify*<sup>®</sup>, popular plataforma de streaming de música. O primeiro vídeo que editei mostra o percussionista Lucas Ramalho demonstrando o tamborzão do funk carioca no seu instrumento. O segundo mostra um compilado de músicas com referências ao universo afro-religioso.

# 9 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A produção da reportagem revelou uma relação ainda mais forte entre as religiões de matriz africana e a música brasileira do que eu supunha. As entrevistas com pesquisadores, músicos e religiosos — alguns dos entrevistados reuniam essas três qualidades — e as pesquisas mostraram uma conexão que atravessa a História do Brasil e se acentua neste momento de intensificação dos debates em torno das pautas raciais, o que agrega valores-notícia de atualidade e de política à reportagem.

Bem no início, em um momento pré-histórico da música brasileira, como Ferreira (2016) se refere ao período, a aproximação dos rituais religiosos com a música eram quase indistintos. Com o tempo, dança e música com pretensões artísticas se desmembraram dessas manifestações religiosas, mas ainda carregando suas características. A partir das festas organizadas por escravizados se estabeleciam arte e fé. E delas se criou a larga maioria dos ritmos populares brasileiros. Entre eles, o samba.

Extenso, esse período pré-histórico da música foi condensado na reportagem e comentado por especialistas, que ressaltaram que não há influência da cultura africana no brasil, e sim uma continuidade.

Para além do texto, a própria música marcou presença na reportagem. Músicas de todas as épocas e estilos pontuam o texto. São provas facilmente acessíveis do que se discute no texto.

A relação não para na criação dos gêneros brasileiros. Desde que a indústria fonográfica brasileira existe, a religiosidade afro-brasileira é referenciada nos versos cantados por artistas de diferentes estilos. A reportagem abordou essa inspiração motivada pela fé que gerou grandes obras da música popular brasileira.

Escrever a reportagem "Fé que inspira a música-brasileira" foi uma experiência bastante gratificante. Por um lado, pude praticar o jornalismo e escrever reportagem, gênero que me encanta. Tive oportunidade de escrever sem me preocupar com o limite de caracteres — mas atento para que a reportagem não ficasse desnecessariamente longa. Além disso, pude elaborar a concepção visual do material e a complementação multimídia.

Por outro lado, pude aprofundar um tema pelo qual sou apaixonado: a música brasileira. A reportagem me propiciou leituras que fizeram expandir expressivamente

meus conhecimentos sobre a história da música brasileira. Dessa forma, conhecinovas músicas, discos e artistas.

Também passei a conhecer um pouco sobre religiões afro-brasileiras, universo complexo que envolve mais nuances do que consigo supor. Comecei este trabalho sabendo praticamente nada sobre o candomblé. Agora sei por onde começar a aprofundar meus conhecimentos. Deparei-me com uma riqueza deslumbrante ao ler livros sobre o candomblé, religião em que a música é elemento inseparável, uma ponte para o divino.

Com isso, acredito que pude abordar uma relação, na minha opinião, pouco explorada: a afro-religiosidade e a música brasileira. Para isso, cumpri a satisfatória missão de entrevistar pessoas que admiro ou que passei a admirar. Pude entrar um pouco no pensamento dessas figuras, interpretá-las e fazerem-nas dialogar entre si.

A reportagem ganhou um grande peso emocional após a morte de um dos entrevistados: Letieres Leite foi um dos primeiros nomes que procurei após decidir o tema da pesquisa. Além de grande músico, lutou em sua vida pela afirmação da cultura e dos artistas negros tanto na mídia, quanto em seus projetos sociais.

Espero que o resultado honre minimamente a memória desse fundamental artista da música brasileira e ajude a colocar em pauta as causas pelas quais ele lutava. E que mais pessoas passem a conhecer o trabalho dele por intermédio de um produto jornalístico, que tem o grandioso poder de fazer conhecer o que merece ser conhecido.

# REFERÊNCIAS

AMARAL, R.; SILVA, V.G. Foi conta para todo canto: as religiões afrobrasileiras nas letras do repertório musical popular brasileiro. Afro-Ásia, [S.I], n. 34, p. 189–235, 2006. Disponível em: <a href="https://doi.org/10.9771/aa.v0i34.21117">https://doi.org/10.9771/aa.v0i34.21117</a>>. Acesso em: 21 set. 2021.

BAKKE, Rachel Rua Baptista. Tem orixá no samba: Clara Nunes e a presença do candomblé e da umbanda na música popular brasileira. **Religião & Sociedade**, [S. I.], v. 27, n. 2, p. 85–113, 2007. Disponível em: <a href="https://www.scielo.br/pdf/rs/v27n2/v27n2a05.pdf">https://www.scielo.br/pdf/rs/v27n2/v27n2a05.pdf</a>>. Acesso em: 12 set. 2021.

CANDEMIL, Luciano da Silva. El proceso de enseñanza-aprendizaje musical del candomblé: cultura, educación y las prácticas contemporáneas. **El oído pensante**, [S. I.], v. 8, n. 1, 2020. Disponível em: <10.34096/oidopensante.v8n1.7601>. Acesso em: 10 set. 2021.

COSTA LIMA, V. da. O conceito de "nação" nos candomblés da Bahia. **Afro-Ásia,** [S. I.], n. 12, 1976. Disponível em: <a href="https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20774">https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20774</a>. Acesso em: 01 out. 2021.

DO VALLE, Thaissa Leone. Editorias de cultura e entretenimento: produção jornalística online do Correio Braziliense e do Metrópoles . Monografia. 2016. Disponível em http://bdm.unb.br/bitstream/10483/15660/1/2016\_ThaissaDoValleLeoneAlencar\_tcc.p df

FERREIRA, Clodo. Comunicação e Música. 1. ed. Brasília: FAC-UnB, 2016.

JORGE, Thais de Mendonça. **Manual do foca:** guia de sobrevivência para jornalistas. São Paulo: Contexto, 2008. Disponível em: <a href="http://lupa.wdfiles.com/local-files/dicas/manual\_do\_foca.pdf">http://lupa.wdfiles.com/local-files/dicas/manual\_do\_foca.pdf</a>>. Acesso em: 20 set. 2021.

\_\_\_\_\_. **Viver o jornalismo:** a entrevista no dia a dia da profissão. Brasília: Universidade de Brasília, 2019.

LAGE, Nilson. Estrutura da notícia. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.

\_\_\_\_\_. **Teoria e técnica do texto jornalístico**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2005.

LONGHI, R. R. O *turning point* da grande reportagem multimídia. **Revista FAMECOS**, v. 21, n. 3, p. 897-917, 2014. Disponível em: <a href="https://doi.org/10.15448/1980-3729.2014.3.18660">https://doi.org/10.15448/1980-3729.2014.3.18660</a>>. Acesso em: 14 set. 2021.

LÜHNING, Angela. Música: coração do candomblé. **Revista USP**, n. 7, p. 115-124, nov. 1990. Disponível em: <a href="https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i7p115-124">https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i7p115-124</a>. Acesso em: 09 out. 2021.

MUKUNA, Kazadi Wa. **Contribuição bantu na música popular brasileira**: perspectivas etnomusicológicas. 2. ed. Coleção África. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

PRANDI, Reginaldo. Mitologia dos Orixás. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

QUEIROZ, Douglas. **O surgimento da Bossa Nova:** Tom Jobim e releitura das tradições musicais brasileiras. 2019. 100f. Monografia (Licenciatura). Licenciatura em História. Universidade Federal de Campina Grande, Cajazeiras, 2019.

ROSSETTI, Micaela Lüdke. O jornalismo cultural brasileiro na história: reconstruções e interpretações. 2015. Disponível em http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/10o-encontro-2015/gt-hi storia-do-jornalismo/jornalismo-cultural-brasileiro-na-historia/at download/file.

SANCHIS, Pierre. **Fiéis e Cidadãos:** percursos de sincretismo no Brasil. Rio de Janeiro: EdueRJ, 2001. p. 69.

SILVA, Fernando Firmino da. **Jornalismo móvel digital**: uso das tecnologias móveis digitais e a reconfiguração das rotinas de produção da reportagem de campo. 2013. 408f. Tese (Doutorado). Doutorado em Comunicação. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013. Disponível em: <a href="https://www.academia.edu/4599694/Jornalismo\_m%C3%B3vel\_digital\_Fernando\_Firmino\_da\_Silva\_Tese\_de\_doutorado\_UFBA?auto=download>">https://www.academia.edu/4599694/Jornalismo\_m%C3%B3vel\_digital\_Fernando\_Firmino\_da\_Silva\_Tese\_de\_doutorado\_UFBA?auto=download>">https://www.academia.edu/4599694/Jornalismo\_m%C3%B3vel\_digital\_Fernando\_Firmino\_da\_Silva\_Tese\_de\_doutorado\_UFBA?auto=download>">https://www.academia.edu/4599694/Jornalismo\_m%C3%B3vel\_digital\_Fernando\_Firmino\_da\_Silva\_Tese\_de\_doutorado\_UFBA?auto=download>">https://www.academia.edu/4599694/Jornalismo\_m%C3%B3vel\_digital\_Fernando\_Firmino\_da\_Silva\_Tese\_de\_doutorado\_UFBA?auto=download>">https://www.academia.edu/4599694/Jornalismo\_m%C3%B3vel\_digital\_Fernando\_Firmino\_da\_Silva\_Tese\_de\_doutorado\_UFBA?auto=download>">https://www.academia.edu/4599694/Jornalismo\_m%C3%B3vel\_digital\_Fernando\_Firmino\_da\_Silva\_Tese\_de\_doutorado\_UFBA?auto=download>">https://www.academia.edu/4599694/Jornalismo\_m%C3%B3vel\_digital\_Fernando\_Firmino\_da\_Silva\_Tese\_de\_doutorado\_UFBA?auto=download>">https://www.academia.edu/4599694/Jornalismo\_m%C3%B3vel\_digital\_Fernando\_Firmino\_da\_Silva\_Tese\_de\_doutorado\_UFBA?auto=download>">https://www.academia.edu/4599694/Jornalismo\_m%C3%B3vel\_digital\_Fernando\_Firmino\_da\_Silva\_Tese\_de\_doutorado\_UFBA?auto=download>">https://www.academia.edu/4599694/Jornalismo\_m%C3%B3vel\_digital\_Fernando\_Firmino\_da\_Silva\_Tese\_de\_doutorado\_UFBA?auto=download>">https://www.academia.edu/4599694/Jornalismo\_m%C3%B3vel\_digital\_Fernando\_Firmino\_da\_Silva\_Tese\_de\_doutorado\_Download>">https://www.academia.edu/4599694/Jornalismo\_Download>">https://www.academia.edu/4599694/Jornalismo\_Download>">https://www.academia.edu/4599694/Jornalismo\_Download>">https://www.academia.edu/4599694/Jornalismo\_Download>">https://www.ac

SILVA, Vagner Gonçalves da. **Candomblé e umbanda:** caminhos da devoção brasileira. 1. ed. São Paulo: Ática, 1994.

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

SODRÉ, Muniz; FERRARI, Maria Helena. **Técnica de Reportagem:** Notas sobre a narrativa jornalística. São Paulo: Summus, 1986.

### APÊNDICE A – CAPA DA REPORTAGEM

