



## O espaço do batuque em *O escravo*, de José Evaristo de Almeida

The space of the Batuque in *The slave*, of José Evaristo de Almeida

Susanne Castrillon <sup>1</sup>

**Resumo:** O romance *O Escravo* (1856), de José Evaristo de Almeida, com sua ação passada em Cabo Verde, está vinculado à história da literatura cabo-verdiana, sendo considerado por críticos como primeiro romance daquela literatura. O enfoque procura penetrar na cultura do batuque que permite entender esta dinâmica de relação entre colonizador/colonizado, mimetismo/resistência, conduzindo à construção de formas miméticas e ambivalentes, onde os processos de resistência são visíveis.

**Palavras-chave:** romance cabo-verdiano; batuque; mimetismo; resistência.

**Abstract:** The novel *The Slave* (1856), José Evaristo de Almeida, with his last action in Cape Verde, is linked to the history of Cape Verdean literature and is considered by critics as the first novel of that literature. The approach seeks to penetrate the drumbeats of culture that batuque us to understand this dynamic relationship between colonizer / colonized , mimicry / resistance, leading to the construction of mimetic and ambivalent forms , where the resistance processes are visible.

**Keywords:** novel Cape Verdean; batuque; mimicry; resistance.

### Introdução

*O Escravo* é uma obra expressiva do escritor José Evaristo de Almeida que recria parte da história da condição de subalternidade vivida pela população negra escrava cabo-verdiana em meados do século XIX. Seu autor nasceu em Portugal no século XIX e morreu em Guiné-Bissau no século XX, vivendo o tempo suficiente para participar de vários episódios históricos nas mudanças políticas e socioculturais que caracterizaram a vida colonial portuguesa no século XIX.

*O Escravo* foi publicado em forma de livro em Lisboa, em 1856. Em Cabo Verde foi publicada pela primeira vez em forma de folheto em *A Voz de Cabo Verde*, Praia, do nº 244, de 22/05/1916, até o nº 294, de 21/05/1917 (CARRIJO, 2008, p.17). A segunda edição da obra foi impressa em 1989, com tiragem de 600 exemplares, e preparada por Manuel Ferreira que, em *Notícia*, avalia o romance como “fundador da ficção cabo-

---

<sup>1</sup> Professora da Universidade do Estado de Mato Grosso. Doutora em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo. Participante do Projeto **Cartografias e Imagens de Mato Grosso: a presença do negro na produção do século XIX E XX** e coordenadora do Projeto **O Brasil na escrita: representação de cidade em José de Mesquita e Lima Barreto** pela FAPEMAT.

verdiana” (ALMEIDA, 1989, p.8). Da mesma maneira o faz Manuel da Veiga no Prefácio que escreve para essa mesma edição:

Não há dúvidas de que a obra de José Evaristo de Almeida poderia, perfeitamente, ser escrita por um cabo-verdiano. Aliás, se não tivéssemos aprendido com Manuel Ferreira, que ele era português, nós, depois da leitura de *O Escravo*, não teríamos dúvidas sobre sua caboverdianidade. Cremos que sendo ele originário de Portugal, a sua vivência, porém, era cabo-verdiana (VEIGA, 1989, p.24).

Simone Caputo Gomes escreve que a obra:

[...] se enquadra no âmbito da literatura cabo-verdiana, embora não seja escritor cabo-verdiano. Seu romance é considerado o primeiro do percurso literário crioulo, mas não sem alguns dilemas de perspectiva, a começar pelo veículo utilizado, a língua portuguesa, recheada, no entanto, de criouldade (GOMES, 2008, p.03).

A produção literária de José Evaristo de Almeida *O Escravo* permite vislumbrar as resistências escravas, por vezes invisíveis, bem como o modo de agir e pensar dos sujeitos cabo-verdianos naqueles contextos do século XIX. *O Escravo* é um romance plantado no cenário sociocultural de Cabo Verde e evidencia o dia-a-dia das pessoas, em cenas perpassadas pela oralidade e pelo crivo das restrições impostas pela sociedade escravocrata.

Sabe-se que o lugar de movimentação da colonização é, por necessidade inerente, gerador de conflitos. Tal circunstância constante de conflitualidade procede da situação colonial que, enquanto conjunto, espelha uma abstrusa confrontação entre o poder colonizador e os povos escravizados. É nesse contexto que José Evaristo de Almeida se inscreve, oferecendo, pela construção imagética do espaço geográfico e histórico de *O Escravo*, as bases iniciais da literatura nacional de Cabo Verde. Almeida apreende aspectos importantes do Cabo Verde em formação, apresenta ao seu leitor a composição híbrida estabelecida pelos contatos entre os diversos povos que constituíam a população das ilhas. Como um progressista naquele momento, denunciando os abusos da escravatura e as falhas do modelo colonial.

## O espaço do batuque no romance romântico de Cabo Verde

O batuque apresentado na narrativa, bem como seu enredo é aqui entendido como um complexo comportamento expressivo que inclui som, performance, atitudes, texto, língua, enunciados estéticos, entre muitos outros, é um dos ingredientes da cultura que melhor nos permite entender esta dinâmica de relação entre colonizador/colonizado, mimetismo/resistência, conduzindo à construção de formas miméticas e ambivalentes, onde os processos de resistência são visíveis.

Segundo Simone Caputo Gomes sob o ponto de vista cultural a diversidade cultural, a língua crioula, a culinária, a literatura de expressão portuguesa e a música constituem importantes fenômenos unificadores (2008, p.147)

Homi Bhabha é um dos autores que, do ponto de vista teórico, equaciona a resistência cultural, partindo do pensamento de Franz Fanon. Este, em *Peau Noire Masques Blancs* (1952), (tradução portuguesa *Pele Negra Máscaras Brancas* Fanon 1975) mostra que o entendimento sobre a identidade de colonizadores e colonizados só pode ser compreendido a partir da experiência vivida e que cada um dos lados, colonizador e colonizado, depende do outro para se constituir e definir.

Este é o argumento fundamental para a compreensão da “resistência”. A negociação implícita que este modelo impõe, sugere uma espécie de cumplicidade ou de parceria entre ambos os protagonistas. No processo de sedimentação ideológica desta interdependência o mimetismo surge como uma estratégia de reversão do poder imposta ou assumida no contexto colonial. Bhabha encontra complementaridade entre a subalternidade e as diferentes resistências encontradas pelo colonizador que derivam da “responsabilidade imanente de desafio” deste, perante três argumentos principais que são inspirados em três pensadores franceses pós-estruturalistas:

- O primeiro, de acordo com as ideias de Foucault em *Histoire de la sexualité* (1976), sugere que, tal como outras formas de poder, a autoridade colonial incita sistematicamente ao desafio e à recusa.
- O segundo, de acordo com Derrida em *L'écriture et la différence* (1967), sugere que a resistência ao colonialismo pode ser detetada nas vicissitudes às quais está ligado o discurso de poder, especialmente através da repetição e da diferença.
- O terceiro, muito diferente do primeiro, retoma o conceito de mimetismo e inspira-se em *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964) de Lacan.

De acordo com este argumento o mimetismo é tanto uma estratégia de poder como de resistência e, enquanto tal procura consolidar a hegemonia pela indução dos sujeitos a imitar as formas e valores da cultura dominante. Para Bhabha(2005), esta estratégia

implica que os subalternos se mantenham suficientemente diferentes dos colonizadores de modo a que estes possam continuar a ter sujeitos para controlar.

O *batuque* se inscreve numa categoria mais ampla designada pelos cabo-verdianos como “música cabo-verdiana”. Na verdade, a remissão da música para uma proveniência ou pertença territorial, tem sido um dos temas de debate no quadro das ciências da música associado a uma reflexão mais ampla sobre a própria localização da cultura (BHABHA, 1994). A estrutura musical do *batuque* identifica claramente um gênero moldado num território dividido entre escravos e senhores, dos pontos de vista histórico e social, com marcas evidentes de africanidade.

O *batuque*, na sua condição de marginalidade, longe que está dos paradigmas estéticos da música do colonizador e de outros gêneros “crioulos” cabo-verdianos, constitui um exemplo de resistência singular dos povos cabo-verdianos. O conceito de marginalidade/margem refere-se ao uso proposto por Homi Bhabha de “liminal identification”. Bhabha define a identificação liminal como um espaço onde se localiza a consciência social da diferença em confronto com a homogeneidade transcendente do geral (2005:185). Este espaço, liminal e marginal, é, de acordo com Bhabha, um espaço intersubjetivo que pode ser reorientado e ressignificado (2005, p. 85). Inscreve também a ideia de divisibilidade, interabilidade e mobilidade da diferença com as inevitáveis implicações no sentido da identidade. Neste sentido, a senzala e o seu *batuque* é também aquele onde o confronto e o diálogo entre os saberes se define pelo “(...) confronto e diálogo entre diferentes processos através dos quais práticas diferentemente ignorantes se transformam em práticas diferentemente sábias” (SANTOS, 2002, p. 250).

A separação espacial entre os interlocutores sociais do romance vincula-se as suas habitações, seus trabalhos ou lazer. Em relação ao aspecto da habitação, a narrativa mostra que a casa é o espaço da personagem Cláudio Pimentel e sua família, e as choças, reservadas às personagens como Luiza, Domingos, Júlia e João.

Cabe ainda explicitar a diferença entre o espaço de habitação, reservado aos escravos domésticos, e a senzala, onde habitavam os escravos para o serviço mais pesado. A casa do *batuque* na senzala é objeto de uma breve descrição é um espaço social de grande importância para o grupo dos escravos. O lazer é a sua função mais visível: espaço de música, de dança e de namoro (até pela sensualidade dessas manifestações), o *batuque* é também um espaço em que os mais velhos (como Domingos ou Júlia) ou os mais instruídos (como João) podem contar histórias. Por aí se percebe como estas reuniões podiam funcionar também como espaço de desabafo dos escravos ou de tomada de consciência da sua condição de explorados.

Em relação aos espaços de diversão, percebe-se o passeio existente no exterior da casa dos senhores como espaço de lazer para as personagens não escravas, neste caso Maria e Lopes. Aos escravos, o lazer ocorre na senzala, com o batuque, o torno e a contação de histórias, porém, mostra-se permeável, pois, admite-se o acesso de brancos, como o narrador tem o cuidado de explicar: “De feito, encostado ao umbral da porta estava um branco. Havia sido visto pela maior parte, mas a ninguém importou a sua presença, porque não era extraordinário ver brancos espectadores dos batuques; e mesmo alguns tomam neles um não pequeno interesse” (ALMEIDA, 1989, p. 68)

Em José Evaristo de Almeida a descrição minuciosa do narrador produz submissão à atitude narrativa, cujo espaço é variável e com visão multiperspectivada. O narrador ora se aproxima, ora se afasta, enredando com detalhes miúdos da cena, contornando sensações e analisando as personagens e os acontecimentos.

O espaço da senzala, da dança do torno e das contações de histórias são espaços referenciais da real Cabo Verde no presente da narrativa. As percepções do espaço ativam a disposição favorável ao fluxo de lembranças de escravos e escravos-libertos, guiados pela mão do narrador, que rastreia o lugar, evoca o passado das personagens. O passado das personagens denuncia a escravidão, os maus tratos, o sofrimento dos negros escravos, a humilhação, o estupro e a violência dos senhores proprietários de escravos, intensificando um discurso ético moral sobre a escravidão. Essa multiplicação fiel do espaço escravista caboverdiano apresenta uma visão dramática deste ambiente.

A topografia da senzala observada à noite, no momento em que cessam os trabalhos para descanso dos escravos, resguarda a dimensão ativa, pois a visão do espaço vai sendo diluída em histórias de amor e simbologias, metaforizando as diferenças entre escravos e senhores, amores escravizados e idealizados, negros e brancos, cujas existências estão intrincadas na real vivência da sociedade escravagista de Cabo Verde. Dessa maneira, as descrições auxiliam a criar um conjunto de identidades, leis e semelhanças que definem as personagens e suas práticas sociais, a partir do espaço da senzala. Parafraseando Roger Bastides, a noite destrói o cenário do branco dominador e a África eterna desperta doce para os negros, “pesadelos dos brancos, sacudidos de febre em seus leitos sufocantes” (*Apud* CHAVES, 1999, p.122).

O espaço da senzala em *O Escravo* localiza-se na Vila da Praia numa “casa – pouco decente, mas com dimensões próprias a deixá-lo respirar à vontade” (ALMEIDA, 1989, p. 61). A casa da senzala é apresentada em breve descrição, como rústica pelo reboco de areia preta comparada a cor triste e sombria do local. Esse espaço constitui-se, também, como lazer para os escravos: há a música do batuque; a dança do torno; o

namoro – expresso pela sensualidade nas imagens do torno. É também o espaço em que os velhos personagens Domingos e Júlia podem contar histórias.

A luta de Júlia pela vida, recontada na história da feiticeira, é empreendida contra as circunstâncias sociais, econômicas e históricas nas quais está mergulhada. A escravidão e o racismo como fatores históricos que marcaram o século XIX, influem no destino da personagem e cria, no plano do romance, o cenário determinante. A complexidade do romance é circunscrita em força tensiva, de revoltas e iras, o que termina por apontar certa ambivalência ao leitor, que percebe as condições da estrutura social do país.

Portanto, além da senzala funcionar como lugar de manifestações culturais caboverdianas, as reuniões são entendidas como ambiente de desabafo dos escravos e de tomada de consciência da sua condição de explorados.

A senzala funciona na voz narrativa como meio de a comunidade transmitir os seus valores e as suas crenças. A música e a dança são elementos centrais do batuque apresentado pelo narrador que salienta o seu aborrecimento diante das características da música, próxima de melopéias africanas bantus: “[...] *mas a música! a música era infernal! Sem cadência, sem harmonia e sem gosto, julgareis ter na frente a cópia viva do quadro de Hoghar ‘O músico desesperado’. Os sons das guitarras não podiam ouvir-se[...]*” (ALMEIDA, 1989, p. 77).

Diferentemente, o canto que a acompanha recebe a aprovação do narrador:

Forma-se a roda: trinta ou mais bocas femininas se abrem e dão liberdade às vozes, que elas possuem de uma extensão a causar inveja ao mais abalizado barítono – mas a música era infernal. Sem cadência, sem harmonia e sem gosto, julgareis ter na frente a cópia viva do quadro de Hoghar. Este acompanhamento compunha-se do bater das mãos sobre os panos, que cada uma passara por sobre as coxas, amarrara junto às curvas, e, com a separação dos joelhos, esticava qual pele em afinado tambor. E nesse bater tinha a cadência toda sua, uma toada para a qual nós não achamos comparação que a explique: - enquanto que uma mão caía com regularidade — extraindo do pano sons compassados e secos, a outra fazia ouvir um tremido, uma espécie de rufo, que é onde está toda a delicadeza do xabeta. (ALMEIDA, 1989, p. 77-8)

O narrador refere-se provavelmente ao cimbó (ou cimboa), guitarra monocórdia que normalmente acompanha as sessões do batuque. De acordo com Lopes, em seu livro *Cabo Verde – Apontamentos Etnográficos* (1976, p.52-4), esse instrumento do Oriente foi introduzido em Cabo Verde, através dos escravos. Trata-se de uma espécie de rabeca, formada a partir do bojo de uma cabaça ou da calota de um coco, cuja abertura é coberta com uma membrana de pele de cabrito ou carneiro, curtida artesanalmente, servindo de caixa de ressonância. Sobre ela aplica-se um “pescoço”, feito de um bocado de madeira, que termina por uma cravelha, a que se prende a única corda (feita de crinas torcidas), depois de passar por um cavalete. Faz ainda parte do instrumento um arco, com que se fricciona a corda vibrátil.

Conforme Luis Romano (1966), o batuque introduziu-se em Cabo Verde com a presença de famílias bantas e congêneres e, com ele, diversos ritmos afros “desenfreados”, contribuindo para a formação das danças das “coladeiras” movimentadas: “Sob o tantã dos batuques, apitos, saltos coreográficos e trejeitos voluptuosos, numa apoteose do subconsciente em hino à embriaguês de escravos livres, por instantes do pesadelo do despatriamento e do banzo” (ROMANO, 1966, p.139)

Simone Caputo Gome (2008) sublinha que o batuque é um ato de liberação e resistência, um grito africano. Seu espaço tradicional é o terreiro: o pátio interior ou as traseiras das casas.

A dança do torno executada na senzala é o que o narrador destaca e a que se liga:

Este alarido convida uma delas a saltar para o meio do círculo, o qual se vai estreitando a ponto, que mal deixa o espaço preciso para as evoluções da rainha do momento. Vê-la-eis então medir o compasso com o corpo, cingir o pano à cintura, juntar-lhe aí as pontas em nó, que desata logo, com uma indolência perfeitamente representada. Vê-la-eis — dizemos — torcer-se, requebrar-se, impor aos quadris movimentos — demorados no princípio — mas que vão progredindo, exaltando-se à proporção que — de mais em mais — se acelera o compasso do xabeta. E quando o ente preferido — aquele sobre quem ela emprega os seus olhares — grita com um entusiasmo de possesso ripundá xabeta oh! Então ela despe a modéstia com que até ali se ornara; o xabeta assume um crescendo furioso; e ela — amarrando o pano de maneira a deixar esculpidas as formas do corpo — levando as mãos umas vezes à cintura,

outras ao ar, onde faz ouvir os trincos de seus dedos — olhando alternadamente o céu e a terra — ela se inclina, se dobra, se eleva, se torce, se volta, se arqueia, tudo com agitação febril — com transportes frenéticos — com furor vertiginoso — com movimentos tantos, tão rápidos e lúbricos; que julgareis ver nela a lascívia personificada! (ALMEIDA, 1989, p. 78)

Percebe-se que o narrador empreende a apresentação de um ambiente em que a narrativa é suspensa para dar lugar a quadros descritivos que dão visualidades à cena, com apelo visual e sensorial saltitando aos olhos do leitor. O movimento da descrição na narrativa é imposto pelos verbos “ver” e “olhar” que produzem a imagem da dança.

A imagem de uma cantoria infernal e da dança, em que o corpo quase se dilacera no frenesi da festa, formam um quadro sugestivo e poderoso, tanto pela exuberância da descrição, quanto pela forte impressão que revela, do registro detalhado, que indica a fidelidade da observação. A transcrição da cantiga, seguida do comentário sobre a língua crioula e a origem etnológica da capacidade de improviso demonstrada pelo negro, termina de encerrar o episódio como que em um parêntese, que se abre na narrativa, para o exercício quase puro do registro documental.

A descrição opera pelo recurso à expressividade – a dança é como um delírio desesperado, quase sôfrego, em que a ênfase está na variedade da coordenação dos movimentos do corpo –, e pela erotividade.

É uma passagem em que o autor apresenta o cotidiano dos escravos, seus costumes e festejos, captados vivamente pelo desejo geral de registrar os elementos característicos da vida local. As personagens escravas estão implicadas no espaço do romance e aparecem integrados na trama narrativa.

A imagem viva da dança colabora com o cenário, destacando-se a sensualidade da dança captada pelo narrador de *O Escravo*:

Luísa começara o torno com a languidez e indiferentismo próprio de que não cura do que está fazendo, contudo — através da pálida e sombria luz da sala — fulguravam seus olhares vivíssimos, cujas negras pupilas tomavam uma direcção única — a que mais facilmente as colocava sobre o rosto de João. — Este encontrava os olhares da escrava; e admirado da obstinação com que a Luísa o fixava, quis ver — como sempre acontece nestes casos — se a



obrigava a volver os olhos para além: conservou, pois, os seus imóveis e fitos sobre os da escrava. Após alguns segundos, João experimentou a influência do magnetismo daquele olhar: a corrente de electricidade estabeleceu-se entre ambos; e ele — cedendo ao encanto que o fascinava — vencido por essa atracção magnética que nós, pelo menos, não sabemos explicar, deixou-se insensivelmente aproximar de Luiza. (ALMEIDA, 1989, p. 79)

O narrador apresenta uma cena de objetividade, como se estivesse em contato direto com o real da senzala, mostrando a unidade e a continuidade daquele espaço de representação. A imagem desse espaço da dança e do batuque sugere o lugar de liberdade dos oprimidos. A vivência da África cabo-verdiana é relembrada nos tornos, nas palavras crioulas, nas comidas e costumes e respondem a arquétipos de um lugar em suspensão, livre das amarras da escravidão diária.

A comunicação através dos sons essenciais que ecoam dos tambores, ao atualizarem os ritos e práticas sagradas reserva também a memória dos velhos tempos que eram livres de assolações. Por isso o batuque, como elemento que conduz à recordação de um passado longínquo acena à ideia de mudança.

Diferentemente, porém, da casa de Maria, em que o narrador intelectualizado oferece longos parágrafos descritivos, dando mostra de conhecer a história da Cabo Verde burguesa e mestiça, bem como aspectos geográficos e culturais, em relação à linguagem crioula, o narrador lamenta não conhecer.

– Ó Cacilda, os teus convidados demoram-se bem. Isto disse em crioulo fundo a voz áspera de um escravo, com evidentes sinais de enfado.

Dissemos que lamentávamos não saber manejar a linguagem crioula, quando tratávamos de reproduzir as frases de Luíza; não nos acontece, porém o mesmo no que respeita o crioulo dos homens. O crioulo passado por femininos lábios toma uma expressão doce, agradável, terna e própria a revelar o mimo, a ingenuidade e a meiguice da alma; porém, nas bocas masculinas, ela – não só perde toda a graça – senão que torna-se ridícula, se acaso – com a afectação – o homem busca dar-lhe uma suavidade, que, ainda assim, ele não pode prestar-lhe. (ALMEIDA, 1989, p.62)

Essa diferença no processo do conhecimento da linguagem pelo narrador produz e assegura que o sentido nunca é simplesmente mimético e transparente, porque a performance cultural dramatizada no relato entre o sujeito do enunciado e o sujeito da enunciação restringe a identidade cultural de Cabo Verde, articulada num espaço exótico e de fetiches, como espetáculos de preeminência “natural”/racial, ou nas palavras de Fanon:

Esse comportamento [do colonizador] trai uma determinação de objetivar, confinar, prender, endurecer. Expressões como “eu os conheço”, “é assim que eles são” e mostram essa objetivação máxima atingida com sucesso... Há de um lado uma cultura na qual podem ser reconhecidas qualidades de dinamismo, crescimento e profundidade. Contra isso temos [em culturas coloniais] características, curiosidades, coisas, nunca uma estrutura”. (1956, p. 44 *apud* BHABHA, 2005, p.128)

A grande quantidade de descrições faz parte do estilo do autor, ocupando longas páginas com detalhes das diversidades culturais da cultura caboverdiana, com o objetivo de apreensão dessa sociedade caboverdiana.

Desta forma, pode-se concluir que a cultura do batuque como diversidade caboverdiana, na sua dimensão histórica, social e performativa demonstrada nas palavras do narrador de *O Escravo* potencializou o que Ernest Bloch (2005) propõe como “princípio da esperança”, pelo qual o ser humano supera o real. Logo, a dança do torno (batuque) pelos escravos produz espaços que desafiam os lugares de poder. A identificação desta postura cultural só é possível por meio da subversão. Portanto, a experiência cultural do batuque em *O Escravo* reforça o jogo da vida ao incorporar em suas práticas o acervo das resistências construídas no árduo terreno da (aparente) submissão.

## **Bibliografia**

ALMEIDA, J. E. de. **O Escravo**. 2. ed. Coimbra: Almedina, 1989.

BHABHA, Homi. **O Local da cultura**. Ávila; Reis; Gonçalves (trad).2ª Ed. Belo Horizonte: UFMG, 2005

BLOCH, Ernest. **O Princípio da Esperança I**. RJ: Ed. UERJ Contraponto, 2005.

CASTRILLON, Susanne Maria Lima. **O romance O Escravo de José Evaristo de Almeida no sistema literário português**. 2010. Tese de doutorado. (Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) USP:FFLCH, São Paulo, 2010.

CHAVES, Rita. **A Formação do Romance Angolano**: Entre Intenções e Gestos. Coleção Via Atlântica, n° 1. São Paulo, 1999.

FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. Rio de Janeiro: Outra Gente – Editora Fator, 1975.

\_\_\_\_\_ **Os condenados da Terra**. Rio de Janeiro: Outra Gente – Editora Fator, 1956.

GOMES, Simone Caputo. **Cabo verde: literatura em chão de cultura**. São Paulo: Ateliê Editorial; UNEMAT; Praia: Instituto Nacional do Livro, 2008.

\_\_\_\_\_ O dilema do primeiro romance cabo-verdiano: entre o olhar colonizador e o apelo da cultura tradicional de raiz africana. In: **Via Atlântica**, São Paulo, V. 6, n 1, p.23-45, 2008.