

Slavisa Lamounier*

*B*atuque: um grito de resistência.

Gestos, sons e identidades afro-diaspóricas no Brasil, Portugal e Cabo Verde

*B*atuque: A Cry of Resistance

Gestures, Sounds, and Afro-Diasporic Identities in Brazil, Portugal, and Cape Verde

RESUMO

O artigo investiga o batuque nos contextos brasileiro e português, buscando compreender sua relevância como símbolo de resistência e identidade cultural. A partir do corpo humano como eixo, são analisadas as dimensões musical-coreográfica, social, religiosa e comunicacional em manifestações afro-brasileiras – Maculelê, Tambor de Crioula, Coco de Zambê, Samba de Roda, Jongo, Candomblé, Umbanda e Capoeira – e na tradição cabo-verdiana do Batuko, atualmente presente em Portugal. A análise se apoia no conceito de “Motrizes Culturais” (Ligiéro, 2011), que considera a presença do trio cantar-dançar-batucar; a organização do espaço performativo; a figura do mestre; a simultaneidade entre ritual e jogo; a sacralidade do espaço e o transe. Foram incorporadas entrevistas realizadas com o musicólogo Jorge Castro Ribeiro (Portugal, 2023) e com o pesquisador e dançarino Mestre Petchu (Portugal, 2021). Os resultados revelam que o batuque, mais do que um ritmo ou dança coletiva, é um impulso vital inscrito no corpo; um modo de vida, uma crença, um meio expressivo e comunicacional; uma inspiração e uma arma simbólica contra o preconceito e a dominação colonial. Trata-se, enfim, de uma prática que se afirma como gesto de resistência e de reafirmação identitária nos contextos contemporâneos.

Palavras-Chave: batuque; batuko; danças afro-brasileiras; tradições afro-diaspóricas; motrizes culturais

ABSTRACT

This article investigates *batuque* within Brazilian and Portuguese contexts, aiming to understand its significance as a symbol of resistance and cultural identity. Using the human body as the central axis, the study explores the musical-choreographic, social, religious, and communicational dimensions found in Afro-Brazilian manifestations – such as *Maculelê*, *Tambor de Crioula*, *Coco de Zambê*, *Samba de Roda*, *Jongo*, *Candomblé*, *Umbanda*, and *Capoeira* – as well as the Cape Verdean tradition of *Batuko*, currently practiced in Portugal. The analysis draws on the concept of “Cultural Motrices” (Ligiéro, 2011), which emphasizes the presence of the singing-dancing-drumming triad; the organization of the performative space; the figure of the master; the simultaneity of ritual and play; the sacred space and trance. The research includes interviews with musicologist Jorge Castro Ribeiro (Portugal, 2023) and dancer-scholar Mestre Petchu (Portugal, 2021). The findings reveal that *batuque*, more than a rhythm or group dance, is a vital impulse rooted in the body; a way of life, a belief, a form of expression and communication; a source of inspiration and a symbolic weapon against prejudice and colonial domination. Ultimately, it emerges as a performative gesture of resistance and identity affirmation in contemporary contexts.

Keywords: batuque; *batuko*; Afro-Brazilian dances; Afro-diasporic traditions; cultural motrices.

Introdução

Este artigo apresenta os resultados da pesquisa de pós-doutorado intitulada “*A dualidade gesto-som: um diálogo intercultural*”, desenvolvida na Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP) e na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). O estudo investiga o processo de aculturação entre países lusófonos por meio das danças e cantares tradicionais, tendo como objeto de análise o batuque, prática cultural de matriz africana presente no Brasil e em Portugal.

Nesta pesquisa, buscou-se compreender como o batuque se manifesta (ou ainda se mantém) e qual simbologia o acompanha enquanto modelo e instrumento de resistência e afirmação cultural. A investigação abarcou o *batuko* – prática cabo-verdiana desempenhada majoritariamente por mulheres em Portugal – e diversas manifestações afro-brasileiras, como o Maculelê, o Tambor de Crioula, o Coco de Zambê, o Samba de Roda, o Jongo, a Capoeira, bem como rituais do Candomblé e da Umbanda.

Tendo o corpo como centro das performances gesto-sonoras, a análise foi fundamentada no conceito de “Motrizes Culturais”, formulado por Ligiéro (2011). Inspirado na perspectiva de Bunseki Fu-Kiau, que compreende batuque, canto e dança como um “objeto composto” e indivisível, o autor organiza as motrizes em torno de elementos combinados da diáspora africana: dança, canto, música, figurino, espaço e outros componentes ritualísticos presentes nas celebrações afro-brasileiras.

Foram destacados, como elementos-chave: o trio cantar-dançar-batucar; a simultaneidade entre ritual e jogo; a presença de um mestre; a estrutura circular do espaço performativo; a delimitação do espaço sagrado e a ocorrência do transe. A coleta de dados envolveu análise de arquivos audiovisuais disponíveis online e entrevistas com o musicólogo Jorge Castro Ribeiro (2023) e o pesquisador Mestre Petchu (2021).

Compreendido como meio de comunicação entre o céu e a terra (Mestre Petchu, 2021), veículo de censura e louvor, e ferramenta de resistência (Ribeiro, 2012, 2023), o batuque revelou-se um poderoso símbolo de identidade cultural em ambos os contextos analisados.

Batuque: Significados e Dimensões de uma Manifestação Cultural Afro-Diaspórica

A palavra *batuque* possui múltiplos significados. Pode referir-se a uma dança de conjunto (como em Angola e Congo), a uma crença religiosa (no contexto afro-brasileiro) ou a um gênero musical (como o *Batuku* ou *Batuk* – tradicionalmente executado por mulheres em Cabo Verde).

Segundo o Dicionário Priberam da Língua Portuguesa (PRIBERAM, 2008-2021), *batuque* é o “ato ou efeito de batucar” e pode ser traduzido como “batucada” ou “ruídos de golpes repetidos”. Também é descrito como um “tipo de tambor” ou ainda um “baile popular ou reunião festiva com acompanhamento musical de instrumentos de percussão” [PRIBERAM, 2008-2021].

O Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa define *batuque* [bɐˈtuk(ə)] como derivado do termo *landim batchuque*, que significa “tambor” ou “baile”. A palavra também pode ser entendida como uma “dança ao ritmo de tambores”, um “instrumento de percussão cilíndrico de madeira, coberto de pele em uma das extremidades, semelhante ao tambor” ou simplesmente “ruído com golpes repetidos” [INFOPÉDIA, 2021].

Neste estudo, o *batuque* é apresentado como uma manifestação cultural de origem africana, disseminada por diversos países devido às migrações forçadas durante o período da escravidão, às interações entre povos e aos deslocamentos voluntários entre territórios.

Batuko: Prática cultural cabo-verdiana presente em Portugal

O *batuko* é uma prática cultural de origem cabo-verdiana, composta por música, dança e interação entre os participantes, sendo executada principalmente por mulheres. Segundo o musicólogo e etnomusicólogo Jorge Castro Ribeiro (2023), em entrevista realizada no dia 13 de março no Porto, Portugal, o *batuko* tem suas raízes no século XVIII e/ou XIX.

Ao longo da história nós sabemos que esta prática, ou práticas parecidas com esta, eram desempenhadas já no século XIX, e provavelmente também já no século XVIII, quando há uma série de proibições de práticas de negros na Ilha de Santiago, e práticas africanas em que as descrições mencionam a percussão, a dança e também o contacto muito forte e intenso entre as pessoas. Essa descrição faz-nos pensar que pode haver alguma relação entre essas práticas dessa época, e àquelas que são contemporâneas (Ribeiro, 2023).

Em *Inquietação, memória e afirmação no batuque: música e dança cabo-verdiana em Portugal*, Ribeiro (2012, p. 164) enfatiza que o batuque “ocupa e ocupou um lugar marginal que começou a ser moldado nas práticas expressivas do contexto colonial de Santiago, no século XVIII”. Segundo o autor, nesse período o território e a sociedade de Santiago dividiam-se entre autoridades do reino, senhores locais terratenentes, escravizados, e “fujões” ou “vadios”.

As estratégias de distinção e de intimidação destes últimos - recorrentemente refugiados no interior montanhoso e inóspito da ilha - levaram-nos a adotar práticas expressivas que claramente os ligavam à ancestralidade dos escravos trazidos da África continental e os afastavam da matriz europeia vigente no espaço urbano dominado pelos detentores do poder colonial. A sua atitude de afirmação e a inquietação que provocavam através, especialmente, da música e da dança, configuram precisamente as primeiras práticas expressivas distintivas no arquipélago em relação à metrópole. Aparentemente são estas práticas que estão na origem daquilo a que hoje chamamos batuque (Ribeiro, 2012, p. 164).

Segundo Maria Zefemia, integrante da Orquestra de Batukadeiras de Portugal, em depoimento registrado pelo CCCV (2020), o percurso histórico do batuque confunde-se com a própria história de Cabo Verde.

Essa prática cultural que é o *batuko*, começou com os escravos (...) No final do dia, os escravos ficavam reunidos para falar do dia-a-dia, como o dia passou, e daí começaram a praticar, a cantar... um canto improvisado, que é libertação da mágoa, do sofrimento, da opressão e tudo isso. No entanto, cantavam, mas era tudo às escondidas para que os guardas não soubessem que eles estão a fazer esta prática porque era proibida (CCCV, 2020).

Durante a política de folclorização do Estado Novo em Portugal – cujo objetivo era “construir uma imagem imperialista baseada nos mitos de superioridade e heroicidade dos portugueses” (Ribeiro, 2012, p. 165) – o batuque foi visto como algo “exótico e inferior”.

Durante o Estado Novo a recepção das ideias de Gilberto Freyre sobre a singularidade da colonização portuguesa – conhecidas por luso-tropicalismo – contribuíram para criar um argumento social que afirmava o caráter multirracial e pacífico da história da colonização portuguesa, procurando assim ocultar a natureza discriminatória de base racial e de naturalidade promovida pela administração colonial, e expressa nas relações e práticas sociais na metrópole. O batuque não se inscrevia neste modelo “lusotropical” e, portanto, permanecia acantonado numa categoria de exceção (Ribeiro, 2012, p. 165).

Para Ribeiro (2012), a marginalização sofrida pelos vadios (ou *fujões*), assim como a proibição e perseguição às suas manifestações culturais no período de escravatura, definiu a história do batuque como uma *narrativa de resistência*.

A história do batuque é efetivamente uma história de resistência. A sua condição de marginalidade assim o definiu permitindo-lhe sobreviver a todas as proibições e perseguições. Mas essa resistência acompanhou a viagem de migração protagonizada pelos seus intérpretes e detentores, neste caso as mulheres de

Santiago, e impôs-se no espaço migrante com novos formatos e significados. (Ribeiro, 2012, p. 164)

Na percepção de Maria Zefemia (CCCV, 2020), o batuque é uma questão identitária. Mais que uma prática cultural, o *batuko* carrega em sua essência o significado de pertencimento, de comunicação, de união e de força feminina:

O batuque é uma energia e por isso, nós consideramos que o batuque é uma das nossas identidades culturais, porque nos identifica; é nossa raiz; é nossa cultura (...) O batuque também é entre si uma comunicação. Não é por acaso que sentamos numa roda; é uma forma de comunicar (...) há uma união, uma interajuda entre nós batucadeiras. Não é só diversão, mas também a união das mulheres (CCCV, 2020).

Ao refletir sobre o batuque e seu processo de aculturação, Ribeiro (2023) advertiu que não devemos esquecer as transformações pelas quais essas práticas sofreram ao longo do tempo, gerando uma grande dificuldade para determinar sua real concepção. Segundo o etnomusicólogo, no caso de Cabo Verde, a presença da cultura, ou de ingredientes culturais que vieram do Brasil são muito importantes e muito fortes:

Eu não gosto de pensar no batuque como uma prática cultural que veio da África tal e qual como a gente a conhece e pronto, está ali e vai continuar ali para o futuro... Não, acho nada disso... Eu acho que nós não sabemos muito sobre as práticas que vieram do século XVIII e século XIX, quando elas foram proibidas (...) Sabemos que eram proibidas pelas autoridades coloniais, políticas e religiosas, e militares no fundo, mas não sabemos como elas eram. Elas podiam ser muito diferentes daquilo que nós chamamos hoje em dia *batuque*. E no fundo, elas estão relacionadas, indiscutivelmente, porque a população que lhes deu continuidade é sempre a mesma (Ribeiro, 2023).

O *batuko* como manifestação sonora e musical

O batuque, segundo Ribeiro (2012), define-se em sua morfologia como “o gênero musical cabo-verdiano mais próximo do paradigma africano” (p.

165). Sua estrutura musical — quanto à melodia, ritmo, métrica, literatura e organização performativa — evidencia a permanência de elementos herdados de práticas musicais africanas, como a polirritmia percussiva e coreográfica, a estrutura modal melódica e o esquema performativo do tipo *call and response*.

Em análise posterior, Ribeiro (2023) aprofunda a compreensão da prática, afirmando que o batuque não possui uma única essência, mas se desdobra em diferentes planos. No plano verbal, a cantiga transmite mensagens que podem ser diretas ou polissêmicas, funcionando como instrumento de expressão comunitária, de censura, de louvor ou de educação social. Já na dimensão musical, predominam os aspectos rítmico e melódico, com cantigas estruturadas em frases de quatro ou seis versos, geralmente interpretadas em alternância entre solista e coro, reafirmando o modelo africano de performance musical e a interação entre múltiplas células rítmicas simultâneas.

No que tange ao discurso literário das cantigas, Ribeiro (2012) aponta a presença de metáforas, interpelações personificadas, conteúdo moral e narrativo, além de referências ao mundo rural e à religiosidade.

Realizado por um grupo de percussionistas (*batukaderas*) e vocalistas (*kantaderas de kumpanha*), o *batuko*, enquanto manifestação sonora, é composto por cantigas, percussão corporal e/ou instrumental. As cantigas são conduzidas por uma solista (*kantadera profeta*), e o ritmo é projetado por meio da *tchabeta*.

De acordo com Ribeiro (2012), até a independência de Cabo Verde, o batuque e o funaná partilhavam o mesmo contexto geográfico e social, “sobretudo restrito às populações rurais da ilha de Santiago” (p. 166). Entretanto, após a independência, o funaná passou por um processo de resgate social e político, através da modernização dos instrumentos musicais em detrimento dos tradicionais — a “gaita” (concertina) e o “ferro” (reco-reco metálico). Já o batuque, ao contrário, apesar de ter passado por um processo de divulgação e “até remição do seu papel de reivindicação aproveitado politicamente” (p. 166), não conseguiu, naquela época, conquistar a

modernização instrumental nem a aceitação por parte da população residente em outras ilhas cabo-verdianas.

Maria Zefemia (CCCV, 2020) observou que a evolução instrumental do *batuko* foi improvisada, passando da percussão corporal para os “trapos”; destes, para os “trapos envolvidos em plásticos”; e, por fim, para a *tchabeta*:

Na altura, com esta prática, nem sequer tinha instrumento, não tinha nada... cantava-se, depois dançava, e depois tinham que arranjar instrumentos para dar uma percussão assim mais forte, que é para ter a dança... e daí arranjaram bater palmas, depois fizeram com trapos entre as pernas, depois veio aparecer trapos no plástico para dar mais som, para ter aquela percussão mais forte, e modernamente agora apareceu a *tchabeta*, que antes era feita à mão com napa e agora é feito profissionalmente (CCCV, 2020).

No caso da percussão corporal, os ritmos eram produzidos com palmas, golpes no peito e nas pernas. Com o tempo, para reduzir os desconfortos causados pelos impactos diretos no corpo, as *batukaderas* passaram a utilizar trapos como instrumento de percussão. Posteriormente, buscando intensificar o som do batuque, acrescentaram plástico ao redor dos trapos. No entanto, como o plástico se desprendia facilmente das pernas durante a performance, comprometendo a execução, ele foi substituído pela napa e, por fim, pela *tchabeta*.



1: Tchabeta utilizada no Batuko de Cabo Verde
Fonte: Cabo Verde e Música, 2025, adaptado pela autora

O Batuko enquanto dança e movimento corporal

O *batuko*, enquanto expressão dançada, organiza-se coreograficamente em roda ou semicírculo. Inicialmente, uma das mulheres dirige-se ao centro, executando movimentos corporais que acompanham o ritmo da música. O foco está nas ancas, que se deslocam lateralmente – para a direita e para a esquerda –, com a flexão dos joelhos marcando o compasso. À medida que a música e a percussão se intensificam, outras integrantes do grupo se levantam espontaneamente para dançar, contribuindo para uma crescente energia coletiva.

De acordo com Ribeiro (2023), na sua dimensão coreográfica, o batuque se caracteriza por movimentos vigorosos das ancas e das pernas, em contraste com a contenção dos gestos do tronco. Essa expressividade corporal complementa a complexa tessitura sonora e performativa descrita anteriormente – marcada pela polirritmia, pela estrutura “*call and response*” e

pela força simbólica das cantigas. Assim, som e gesto se entrelaçam numa manifestação coletiva em que corpo, ritmo e palavra constroem um espaço de afirmação identitária, resistência e celebração.

Ribeiro (2023) descreve a dança do *batuko* como um momento de virtuosismo físico e expressão explosiva. Trata-se de uma prática exigente, marcada por movimentos rápidos das ancas e das pernas, em contraste com a imobilidade da parte superior do tronco. Essa contenção se equilibra com gestos expressivos do rosto e das mãos, compondo uma performance de grande beleza. A dança, também chamada de “dança do torno”, pode assumir feições individuais ou em pares, sempre alimentada pela interação com as batucadeiras. Há uma estimulação mútua entre quem dança e quem canta e percute, intensificando o ritmo e a expressividade do momento performativo.



2. Batuko: A dança do Batuko
Fonte: Alupecka Tentadju, 2008

A expressão facial da dançarina sugere um envolvimento íntimo com o momento vivenciado — um ato de comunicação com os próprios instintos e tradições, ou mesmo uma forma de se desligar, ainda que brevemente, das tensões do cotidiano. Segundo Ribeiro (2023), “o momento da dança pode oferecer a quem a faz certa evasão clara do tempo e do espaço em que está” e embora de duração não muito longa, “quando as mulheres fecham os olhos e estão noutro sítio, sabem que estão a ser apreciadas mas estão noutro tempo e noutro espaço... não diria em transe, mas em um estado de ausência e de evasão”.

O espaço onde o batuque acontece é conhecido como *terreiro*, que, tradicionalmente, corresponde ao pátio próximo à casa. No entanto, o significado desse espaço vai além do físico, sendo considerado especial enquanto ocupado pela prática do batuque. Segundo Ribeiro (2023), a entrada nesse espaço, especialmente nas primeiras vezes, era marcada por um ato simbólico de apoio, geralmente realizado por uma figura próxima, como uma madrinha ou algum membro da família, que incentivava e orientava a dançarina, preparando-a para sua primeira apresentação no *terreiro*.

O líder ou mestre do batuque é responsável por ensinar, organizar e cuidar da prática, mas o nível de liderança pode variar, sendo às vezes mais tradicional, com uma figura de destaque, ou mais informal e democrática.

Outra característica importante é o modo como uma dançarina escolhe a substituta para o centro da roda. Segundo Ribeiro (2023), existem códigos gestuais específicos para esses momentos:

As mulheres quando vão dançar atam sempre um pano em torno das ancas. (...) Antes de o amarrarem, elas estão no terreiro a movimentarem-se lentamente, a apertar o pano em frente as outras... quando elas terminam a dança, muitas vezes isto termina com o pano a soltar e cair ao chão. Elas pegam o pano e vão entregá-lo à mulher que deve dançar a seguir; ou a pessoa que deve dançar a seguir. Ou mesmo durante a dança, trazem o pano de uma colega — porque cada uma tem o seu — e vão buscar alguém na audiência; buscar outra colega. Portanto, juntam-se duas ou três. E quando há um homem envolvido — o homem dança geralmente também — dança-se sempre com uma mulher; pode

dançar uma parte sozinho, depois trazer uma mulher, depois a mulher dançar sozinha, mas ele está sempre no centro da roda. Portanto, existem estes códigos (Ribeiro, 2023).

Cultura Afro-Brasileira: Performances, Saberes e Ancestralidade

As manifestações culturais afro-brasileiras abrangem múltiplas dimensões que não podem ser dissociadas: música, dança, religiosidade e comunicação formam um sistema integrado de expressão e existência. Nascidas da experiência diaspórica e marcadas pela resistência, essas manifestações mantêm viva a herança africana ao articular corpo, som, gesto e espiritualidade em práticas que comunicam muito além das palavras. A música e a dança surgem como linguagem do corpo ancestralizado; a religiosidade se expressa no canto, na percussão e no movimento ritual; e a comunicação se dá por meio de códigos gestuais, expressões vocais e práticas coletivas que reforçam os vínculos comunitários. Cada dimensão alimenta a outra, revelando uma cosmovisão na qual arte, fé e vida cotidiana são inseparáveis.

a) Cantar, Dançar e Batucar: A Tríade Expressiva das Performances Afro-Diaspóricas

As manifestações músico-coreográficas afro-brasileiras referem-se a um conjunto de danças, dramatizações e músicas de matriz africana. Algumas dessas práticas surgiram com o objetivo de recordar ou narrar episódios significativos da história africana, assegurando a preservação das tradições no imaginário coletivo das gerações futuras; outras emergiram como forma de expressão e entretenimento.

As manifestações tradicionais de origem africana representam diferentes aspectos do cotidiano das comunidades tribais — como colheitas, corte de cana, preparo da farinha, caça e pesca —, bem como rituais (comunicação com os ancestrais, cultos religiosos) e tradições (chegada, coroação ou morte de um rei). Caracterizam-se por movimentos corporais ágeis,

deslocamentos do tronco, cabeça, ombros e quadris, além de amplitudes expressivas no gestual dos braços. A cadência dos movimentos varia entre energia intensa, lentidão e sensualidade. A profunda conexão com a terra é evidenciada pela flexão dos joelhos e pela marcação rítmica dos pés.

No Brasil do século XIX, as festas e celebrações afrodescendentes autorizadas pelas autoridades eram genericamente chamadas de *batuque*. A permissão estatal para tais manifestações tinha motivações econômicas. Citando Bastide (1978), Ligiéro (2011) observa que os fazendeiros perceberam que os escravizados apresentavam melhor desempenho no trabalho quando podiam se divertir ocasionalmente, à semelhança do que faziam em seus territórios de origem. Chegou-se, inclusive, à elaboração de um manual normativo para prevenir fugas e rebeliões. O *Manual de Instruções para a Comissão Permanente nomeada pelos fazendeiros do município de Vassouras* (1854) recomendava que os escravizados tivessem momentos de lazer — "quem se diverte não conspira" — e de celebração religiosa — "a religião é um freio e ensina resignação" (Braga, 1978, p. 78, apud Ligiéro, 2011, p. 140).

De acordo com Ligiéro (2011), as manifestações culturais denominadas *batuque* "reuniam as diversas etnias dentro do traço comum da performance africana, pelo qual a percussão, a dança e o canto são embutidos no mesmo rito" (p. 141). Trata-se, portanto, de uma prática coletiva em que corpo, ritmo e espiritualidade se entrelaçam, recriando modos de existência e resistência no contexto da diáspora africana.

A prática do *batuque*, embora tolerada por motivos econômicos, não era isenta de estigmas. Relatos da época revelam tanto o fascínio quanto o preconceito dos observadores diante dessas expressões culturais. Segundo Freyress (1982), citado por Ligiéro (2011),

Basta entrar em uma dessas espaçosas salas de um traficante da Capital, para ver uma porção de negros recém-chegados divertirem-se à moda do seu país, o que o traficante lhes permite, porque sabe que a falta de movimento e a nostalgia lhes diminuem o infame lucro. Encontramos aí alguns centos de negros nus e rapados, diversos tanto na idade como no sexo, que formavam

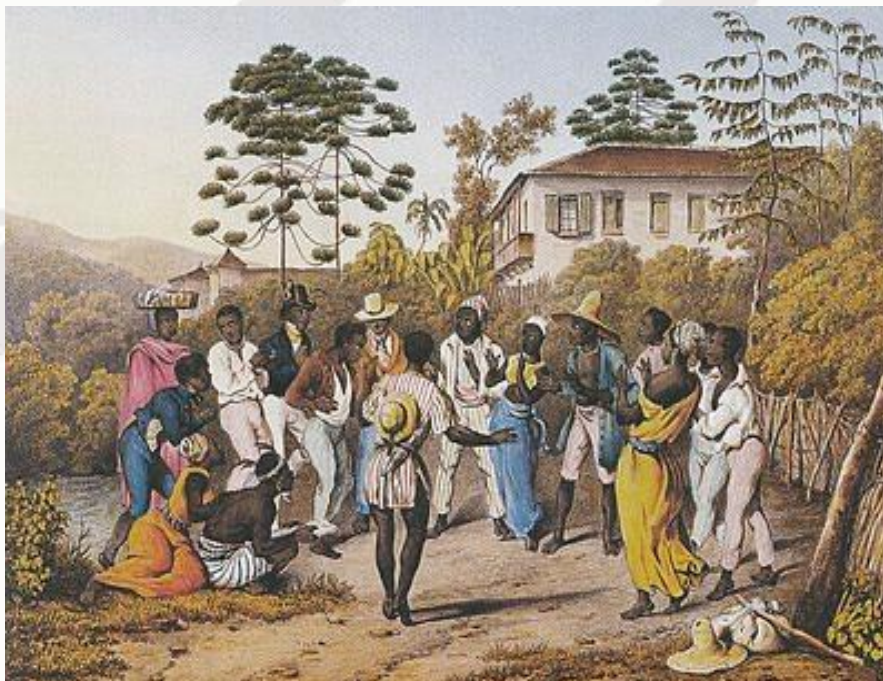
uma grande roda, batendo palmas com toda a força, acompanhada com os pés e com um canto gritado de três notas apenas. Da roda sai de repente um deles, que pula para o centro onde gira sobre si mesmo, movendo o corpo em todas as direções, parecendo destroncar todas as articulações, e aponta para um outro qualquer, que por sua vez pula para dentro, fazendo o mesmo que o anterior e assim, sem mudança nenhuma, [eles] continuam até serem vencidos pelo cansaço. Esta dança às vezes dura horas, com grande descontentamento dos vizinhos (Freyress, 1982, p. 30, apud Ligiéro, 2011, p. 138)

A descrição evidencia o caráter coletivo, rítmico e corporal da dança, bem como a função social e emocional da performance entre os cativos. Ao mesmo tempo, expõe a tensão entre a vitalidade cultural dos africanos e a vigilância opressiva do entorno escravocrata. O batuque, assim, torna-se não apenas uma prática estética e ritual, mas também uma forma de resistência e de preservação da memória ancestral.

Freyress (1982, citado por Ligiéro, 2011) expõe em sua narrativa os elementos que compõem o modelo básico da performance africana, nomeadamente a percussão, o canto, a relação com a roda e o coro, além dos movimentos corporais que a caracterizam — girar, pular, bater palmas e pés. Diferente do padrão estético europeu, identificado pela verticalidade corporal, simetria dos movimentos (linearidade espacial) e relação com o etéreo (sublime, docilidade gestual), a performance africana afirma-se pela ginga, pelo rebolado, pela percussão do próprio corpo e pela multiplicidade de direções para as quais o corpo se move com liberdade. É também marcada por sua dimensão espiritual e política — a comunicação com os ancestrais, os rituais de adoração e celebração, a relação simbiótica com a natureza, a resistência e a luta por liberdade.

No Brasil, as manifestações culturais de origem africana foram moldadas pelas interações que sofreram ao longo do tempo. Influenciadas pelas culturas europeia e indígena, as expressões afro-brasileiras distinguem-se pela heterogeneidade, espontaneidade e liberdade na relação com o corpo. Revelam-se na gestualidade de amplas direções e volumetrias, no contato sensível com a natureza, nos rituais e celebrações religiosas, nas

festividades populares, na dramatização dos ritos, nas canções, na percussão corporal, na vibração do corpo, na cadência rítmica dos tambores, na circularidade dos gestos, na alegria vibrante e na persistente luta por um ideal coletivo.



3: Batuque, 1835 - Johann Moritz Rugendas – litogravura
Fonte: Itaú Cultural.

Nas manifestações culturais afro-brasileiras, o corpo não é apenas instrumento de expressão, mas receptáculo e canal do sagrado. Ele carrega em seus gestos, ritmos e vibrações a memória ancestral e a presença dos orixás, encantados e entidades. É por meio do corpo que se entoa a fé, que se ritualiza o pertencimento e se atualiza a tradição. Em contextos religiosos de matriz africana, como o Candomblé, a Umbanda e outros sistemas devocionais sincréticos, o corpo é território espiritual, atravessado por forças invisíveis e por afetos coletivos. A dança, o canto e a percussão não são apenas formas de louvor: são modos de ativação do axé, de incorporação do divino, de renovação do elo entre o visível e o invisível. Assim, compreender as

manifestações religiosas afro-brasileiras exige reconhecer a centralidade do corpo como matriz simbólica e espiritual, onde se entrelaçam fé, identidade e resistência.

b) Ritualidade e Comunicação: Elementos Fundamentais da Expressão Afro-Diaspórica

Durante o período colonial brasileiro, as expressões religiosas de matriz africana foram severamente reprimidas. Essa repressão persistiu mesmo após a abolição da escravidão, contribuindo para o preconceito que até hoje recai sobre essas tradições. Atualmente, no entanto, os terreiros e casas de culto afro-brasileiras são reconhecidos como Patrimônios Culturais, justamente por preservarem a memória de um povo, seus símbolos, saberes e formas de se relacionar com o mundo.

Segundo Ligiéro (2020), para os povos africanos, o sagrado reside "dentro do ser humano como natureza intocável, do qual ele é parte inseparável" (p. 93). O corpo, portanto, participa ativamente das cerimônias de louvor às divindades da natureza por meio do inseparável trio cantar–dançar–batucar, eixo central da performance africana.

A referência ao mundo ancestral é preservada através de distintas práticas religiosas que remetem às suas origens africanas — mesmo que reinventadas no Novo Mundo — e que, muitas vezes, incorporam elementos de tradições ameríndias, com as quais compartilham uma profunda conexão com as forças da natureza. O grande denominador comum entre essas tradições é a presença do corpo como meio de relação direta com a ancestralidade, compreendida não como algo do passado, mas como continuidade pulsante da vida material (Ligiéro, 2020, p. 93-94).

Ligiéro (2020) explica que as matrizes africanas se expressam por meio de matrizes culturais reconstituídas através da religiosidade, avançando muitas vezes, para áreas como o desporto, a arte, e o brinquedo – folguedos e jogos de origem negra. Segundo o autor, durante os rituais, os dançarinos em círculo

lembram histórias e heróis que superaram a instável condição humana, “daqueles que já não vivem entre os humanos há muito tempo, mas seguem como exemplos pela sua força, coragem ou grandeza espiritual” (Ligiéro, 2020, p.95). Os movimentos corporais dos dançarinos reverberam a energia incorporada através da dança realizada nos terreiros de terra ao ar livre, ou ainda deslocados para templos, tendas ou centros.

Para os religiosos africanos e seus descendentes nas Américas é exigido um longo processo de preparação do corpo, temporariamente afastados do mundo da rua em sequências de recolhimentos, pois devem entrar em estado de purificação para melhor compreender os fundamentos da tradição. (...) Através do ritual individual, o ser abre espaço dentro de si para perceber as forças da natureza, em comunidade ele exerce no terreiro a dança sagrada que desenha no chão, risca com os pés descalços a performance do encontro com a ancestralidade africana (...) O corpo só pode captar o sagrado da natureza se todo o seu ser se colocar em sintonia com ela e a religião é desta forma vista como processo de reconexão do sagrado que há no ser humano com as forças de natureza onde residem as fontes divinas (Ligiéro, 2020, p. 96)

As manifestações religiosas de matriz africana revelam um complexo sistema simbólico no qual corpo, memória e espiritualidade se entrelaçam. Como nos lembra Ligiéro (2020), a tradição africana ressignificou seus fundamentos nas Américas por meio de motrizes culturais reconstituídas, nas quais a religiosidade transborda para outras esferas, como o esporte, o jogo e a arte. O corpo do dançarino ritualiza a memória dos heróis ancestrais, atualizando suas histórias e virtudes em gestos que transcendem o tempo. Nos terreiros, o chão torna-se escritura sagrada: com os pés descalços, risca-se no espaço a presença dos orixás, entidades e forças da natureza. A preparação do corpo também é um rito de passagem – exige recolhimento, purificação e escuta interior, pois, como aponta o autor, é somente em sintonia com a natureza que o ser se abre para o sagrado e se reconecta com sua ancestralidade.

No âmbito da ritualidade e da comunicação, o Batuque emerge não apenas como prática estética ou social, mas como elo sagrado entre o humano e o ancestral. Conforme relato do pesquisador e dançarino angolano Mestre Petchu (entrevista pessoal, Portugal, 2021), o Batuque configura-se como uma forma de “*comunicação entre o céu e a terra*”, atuando como canal que conecta o homem às suas raízes espirituais. Nesse sentido, a performance do batuque transcende a mera expressão artística, tornando-se um ato de diálogo profundo com a ancestralidade, no qual gestualidade, percussão e canto operam como linguagens simbólicas de reconexão. Essa dimensão comunicativa e espiritual reafirma a força do corpo como espaço de transmissão, resistência e transcendência, integrando o indivíduo à coletividade e à memória ancestral.



4. Ritual afro-brasileiro.
Fonte: BATONI, Marcia.

Ao refletir sobre o processo de aculturação vivenciado pelos povos africanos no território brasileiro, Ligiéro (2020) faz referência às confrarias negras, criadas nas grandes cidades, onde as celebrações conciliavam os princípios da performance africana e a devoção aos santos católicos. O sincretismo religioso afro-brasileiro é símbolo de resistência e um aspecto de transferência e assimilação cultural.

O sincretismo religioso afro-brasileiro como aspeto cultural foi – e continua a ser – uma estratégia de sobrevivência transnacional, pois teve sua origem exatamente no desarraigamento de milhões de africanos pela via da chamada passagem do meio. Também o entendemos como translacional, porque sua complexidade temática se estendia – e ainda se estende – às mais diversas áreas

da convivência e das vivências humanas: rituais religiosos, conteúdos históricos, práticas sociais, lendas e mitos como substratos culturais, e toda uma gama de outros fatores. Ao longo dos séculos, as diferentes experiências religiosas trazidas pelos diversos grupos étnicos para o Brasil resultaram num sem-número de transferências culturais em variados campos. (Romão, 2018, p.368)

A citação de Romão (2018) reflete a profundidade do sincretismo religioso afro-brasileiro como uma resposta histórica ao desarraigamento forçado dos africanos, e como essa estratégia de sobrevivência transcende fronteiras geográficas e temporais. Essa complexidade, em que se entrelaçam práticas religiosas, sociais, históricas e culturais, continua a se expandir e a moldar a vivência coletiva dos descendentes dos africanos no Brasil. O sincretismo não é apenas uma fusão de crenças, mas um reflexo da resistência, da adaptação e da permanência de uma cultura rica, que, apesar das adversidades, continua a pulsar e a enriquecer as expressões culturais e espirituais do país. Assim, ele se manifesta não apenas como uma sobreposição de culturas, mas como um processo contínuo de troca, transformação e preservação, fundamental para a construção da identidade afro-brasileira.

Performances Afro-Diaspóricas: Um Estudo Comparativo entre Portugal e Brasil

Com o objetivo de compreender a simbologia do batuque no imaginário coletivo, sua representatividade social e sua evolução enquanto expressão e comunicação, analisaram-se as performances estudadas, destacando a presença e a ausência dos elementos-chave que constituem as “Motrizes Culturais” (Ligiéro, 2011). As dimensões analisadas foram: *musical* e *coreográfica* (a gestualidade e a sonoridade – a presença do trio cantar-dançar-batucar; a organização do espaço performativo, a presença/ausência do mestre); *social* (a simultaneidade do ritual e do jogo); *religiosa* (o espaço

sagrado e o transe); e a *comunicacional* (intencionalidade comunicacional da performance).

A análise das performances de matriz africana em Portugal e no Brasil permitiu observar a permanência e a resignificação dos elementos simbólicos que estruturam as práticas cênico-musicais afro-diaspóricas. A partir das dimensões propostas por Ligiéro (2011) – musical e coreográfica, social, religiosa e comunicacional – foi possível identificar continuidades e adaptações contextuais.

Em Portugal, o **Batuko**, representado pela Associação das Mulheres Cabo-Verdianas na Diáspora, evidencia a preservação da tríade "cantar-dançar-batucar" e a disposição circular do espaço performativo. A presença do mestre assegura a transmissão tradicional dos saberes. No plano social, o **Batuko** atua como veículo de censura, possibilitando a crítica e o questionamento dentro do próprio grupo. A dimensão religiosa manifesta-se como forma de louvor, conduzindo o corpo a uma imersão próxima ao transe, ainda que pontuada por momentos de ausência ou evasão. No campo comunicacional, destaca-se como instrumento de divulgação de mensagens coletivas e fortalecimento de vínculos identitários.

No contexto brasileiro, observam-se diferentes formas de atualização das matrizes culturais. O **Maculelê**, associado ao grupo *Dança Dança o Maculelê*, mantém a tríade performativa e o espaço circular, embora a dimensão religiosa não se apresente de maneira explícita. Socialmente, o Maculelê é reconhecido como expressão de arte marcial coreografada, incorporando influências indígenas e atualizando narrativas de resistência.

O **Tambor de Crioula**, nas práticas de *São Benedito* e do *Coco de Zambê*, reafirma o trio performativo e a organização espacial circular, sendo caracterizado pela presença ativa do mestre. A dimensão social envolve o ritual do jogo (punga ou umbigada) e a celebração de eventos como colheitas e jornadas laborais. No campo religioso, destaca-se a homenagem a São Benedito e a experiência corporal de transe como formas de expressão

espiritual. Apesar da forte carga ritual, a dimensão comunicacional se apresenta de maneira menos estruturada.

O **Samba de Roda**, praticado no *Recôncavo Baiano*, apresenta características similares, sendo atravessado por práticas de comemoração e interação social, ritualizadas por meio da roda e da umbigada, majoritariamente conduzidas por mulheres. A dimensão religiosa enfatiza o louvor e a imersão corporal em espaços considerados sagrados, embora, tal como no Tambor de Crioula, a dimensão comunicacional não se destaque formalmente.

O **Jongo**, analisado a partir do *Pontão de Cultura do Jongo*, reitera a tríade tradicional e a disposição espacial circular, funcionando como um espaço de celebração coletiva e manutenção das relações sociais. No âmbito religioso, há a imersão no espaço sagrado e no transe, com a presença de símbolos de função mágica ou ancestral, como o círculo e os instrumentos musicais.

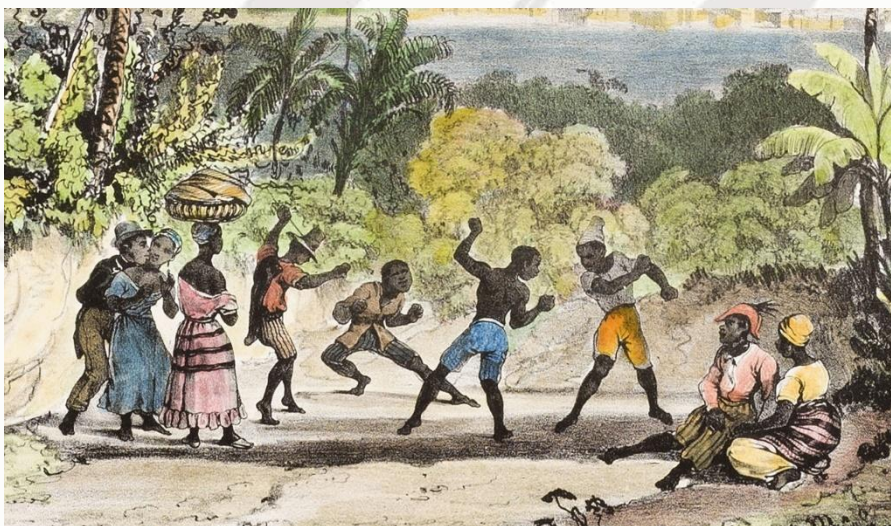
No âmbito da ritualidade e do sagrado, as manifestações do **Candomblé**, conforme documentadas nos arquivos *Candomblé: Retratos da Fé*, revelam a presença do trio tradicional de expressões artísticas – cantar, dançar e batucar – organizadas em um espaço performativo de configuração circular. A atuação do mestre se destaca como elemento central. O ritual e o jogo, enquanto práticas ritualísticas, constituem formas de culto aos Orixás, reafirmando a função do espaço como sagrado e propício ao transe. No plano temático, o Candomblé é compreendido como veículo de louvor, assim como meio de comunicação com entidades espirituais por meio da incorporação dos Orixás.

Da mesma forma, na **Umbanda**, a partir do arquivo *Umbanda: Retratos da Fé*, evidencia-se a mesma tríade performativa – cantar, dançar e batucar –, também realizada em espaço circular e com a presença do mestre. O ritual e o jogo são práticas dirigidas ao culto às entidades espirituais, reafirmando o caráter de louvor e a importância do espaço sagrado e do transe na configuração ritualística. Contudo, na Umbanda, há um enfoque particular na

comunicação com espíritos desencarnados, integrando práticas de incorporação e expressando elementos de sincretismo religioso.

No **universo da Capoeira**, os arquivos de referência *Capoeira Angola* *Roda* e *Mestre Bimba – Capoeira Regional* evidenciam a mesma tríade expressiva, com destaque para a formação de um espaço performativo circular e para a presença central do mestre. Na *Capoeira Regional*, liderada por Mestre Bimba, e na *Capoeira de Angola*, com Mestre Pastinha, o ritual e o jogo mantêm-se como práticas centrais. A temática se diferencia, pois assume o caráter de arte marcial (na *Capoeira Regional*) e de combate (na *Capoeira de Angola*), enquanto mantém-se a importância do espaço sagrado e do transe. Diferentemente das manifestações religiosas, contudo, não há na Capoeira o mesmo papel de veículo de comunicação com entidades espirituais.

Em todas as performances estudadas, estiveram presentes o poderoso trio cantar-dançar-batucar e o espaço performativo circular.



5: San Salvador, 1835 (detalhe)
Fonte: RUGENDAS, Johann Moritz.

Ao compreender o corpo humano como um espaço transformativo capaz de filtrar, selecionar, armazenar, transformar, incorporar e descartar

informações (Katz e Greiner, 2005); um lugar onde as sensações, emoções, pensamentos e ideias ocorrem (Maturana e Varela, 1995); um meio através do qual somos capazes de sentir o mundo e nos sentir no mundo (Merleau-Ponty, 1945); ou um organismo único, dotado de identidade própria, intencionalidade corporal, energia impulsionadora, consciência identificadora e conhecimento interacional (XXXXXX, 2020), passamos a interpretá-lo como o ambiente onde as experiências de vida acontecem – a interface. Assim, podemos afirmar que a presença do trio cantar-dançar-batucar nas manifestações culturais estudadas traduz, através da gestualidade e da sonoridade que propagam, para além dos atributos físicos particulares, a herança cultural de origem, as experiências vivenciadas e a resignificação das mensagens armazenadas. Revelam a resistência de um povo ao deslocamento territorial, à imposição colonialista, ao preconceito e à desinformação. Essa força motriz está automatizada no próprio corpo (Maturana e Varela, 1995) e no corpo próprio (Merleau-Ponty, 1945); ela o identifica e o impulsiona.

O espaço performativo circular, outro traço recorrente nas práticas culturais estudadas, revela a circularidade da informação nos espaços de interação; a troca permanente; a experiência com o outro; o aprendizado entre pares; e a comunicação. Parte de um todo, cada corpo humano completa-se no outro e no outro se faz presente. O ponto (representado pelo corpo humano) e o círculo (identificado pelo espaço performativo) simbolizam a plenitude do ser (o "eu" individual e o "eu" social), a perfeição espiritual (a religiosidade), o agrupamento dos elementos (processo de aculturação) e o movimento (comunicação e expressão; gestualidade e sonoridade). A interação constante neste espaço cria condições para o jogo, a brincadeira, o ritual sagrado e o transe, a luta, o embate e infinitas dinâmicas sociais — ato comunicativo sintetizado no batuque entoado pelos instrumentos e pelo corpo do performer.

A presença do mestre, também observada em várias situações estudadas, representa o conhecimento adquirido e transmitido por gerações através da tradição oral, da persistência, da resiliência, da flexibilidade, da

adaptação e da práxis. Também descreve o respeito pelos antepassados que, com sua sabedoria infinita, transcendem mundos, unem espaços afastados territorial e energeticamente e formam corpos integralmente engajados, absolutos e únicos – capazes de lutar por uma causa, de perfilar frente ao desafio e de resistir ao silêncio impositivo do opressor.

O batuque, mais que um ritmo africano ou uma dança coletiva, é, portanto, um modo de vida: um grito de resistência latente no corpo africano, afro-brasileiro, ameríndio ou cabo-verdiano. Uma forma de transmitir mensagens, de louvar antepassados, glorificar deuses, exaltar os espíritos, celebrar, confraternizar, posicionar-se política, social e culturalmente, censurar algo e lutar por aquilo em que se crê. Um modo de estar no mundo e ser o próprio mundo.

Conclusão

A análise das práticas revela que, apesar da distância temporal e geográfica, o núcleo simbólico estruturante das performances afro-diaspóricas – entrelaçando gestualidade, sonoridade, ritualidade e comunicação – permanece vivo, pulsante e resistente. Em Portugal, observa-se a preservação mais explícita da função social crítica e da intencionalidade comunicacional; no Brasil, sobressaem a dimensão ritual e a imersão corporal nas experiências de transe.

Essas dinâmicas não apenas comprovam a resiliência das tradições afro-diaspóricas, mas também evidenciam sua plasticidade e capacidade de reinvenção diante dos contextos locais. Cada canto, cada batida, cada movimento reafirma a ancestralidade, a identidade e a criatividade dos povos africanos e afrodescendentes, inscrevendo no corpo e no espaço uma história coletiva de luta, celebração e resistência. O batuque, assim, transcende o gesto e o som: torna-se existência.

REFERÊNCIAS

ALUPECKA TENTADJU. **Batuku**. Disponível em: <https://alupeckatentadju.blogspot.com/2008/08/batuku.html>. Acesso em: 26 abr. 2025.

BATONI, Marcia. **Ritual afro-brasileiro**. [Fotografia]. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/2603712281320653/>. Acesso em: 26 abr. 2025.

BOMBRIL, Edgar. **Capoeira Angola Roda | Mestre Pernalonga Cantando**. [S.l.]: YouTube, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v7pnwKFysKs>. Acesso em: 10 jul. 2023.

CABO VERDE E MÚSICA. **Batuku e Finason**. Disponível em: <https://caboverdeamusica.online/batuku-e-finason/>. Acesso em: 26 abr. 2025.

CENTRO CULTURAL DE CABO VERDE. **A História do Batuko**. Lisboa: Facebook, 2020. Episódios 1-4. Disponível em:
Ep. 01: <https://www.facebook.com/watch/?v=1433301766858382>
Ep. 02: <https://www.facebook.com/watch/?v=2729394877298033>
Ep. 03: <https://www.facebook.com/watch/?v=338142797361245>
Ep. 04: <https://www.facebook.com/watch/?v=330732538052342>.
Acesso em: 7 fev. 2023.

CENTRO CULTURAL DE CABO VERDE. **Dia Nacional do Batuko – Orquestra de Batukadeiras de Portugal, da AMCDP - Associação das Mulheres Cabo-verdianas na Diáspora em Portugal**. Lisboa: Facebook, 2020. Disponível em: <https://www.facebook.com/CCCV.PT/videos/252709867540420>. Acesso em: 10 jul. 2023.

CENTRO CULTURAL VALE MARANHÃO. **Apresentação Tambor de Crioula Manto de São Benedito – Projeto Pátio Aberto!** São Luís: YouTube, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sfK3FBtCYy4&t=1716s>. Acesso em: 10 jul. 2023.

DICIONÁRIO INFOPÉDIA DA LÍNGUA PORTUGUESA. **Batuque**. Porto: Porto Editora, [s.d.]. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/batuque>. Acesso em: 29 jan. 2023.

DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA. **Batuque**. Lisboa: Priberam, 2008-2021. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/batuque>. Acesso em: 29 jan. 2023.

INFOPÉDIA. **Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa**. Porto: Porto Editora, 2021. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/>. Acesso em: 25 abr. 2025.

INSTITUTO BRINCANTE. **Danças Brasileiras – Coco Zambê**. São Paulo: Facebook, 2020. Disponível em: <https://www.facebook.com/institutobrincante/videos/551140532197258>. Acesso em: 10 jul. 2023.

INSTITUTO CULTURAL RAÍZES. **III Encontro de Tradições Culturais das Comunidades de Floresta: Grupo Dandara Dança – o Maculelê**. Comunidade da Barra do Juá, 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4szFBwjyuzw>. Acesso em: 10 jul. 2023.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. **Por uma teoria do corpomídia ou a questão epistemológica do corpo**. Colección Teoría de las Artes Escénicas – Archivo Virtual, 2005.

LABORATÓRIO DA IMAGEM DOCUMENTAL EM EDUCAÇÃO – LIDE UFF. **Dança (Pontão de Cultura do Jongo)**. Niterói: YouTube, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BSmWU7bmU-c>. Acesso em: 10 jul. 2023.

LAMEU, Marcia. **Mestre Bimba – Capoeira Regional**. [S.l.]: YouTube, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bYwikJAdyns>. Acesso em: 10 jul. 2023.

LAMOUNIER, Slavisa. **Digital Sock: estudo e desenvolvimento de instrumentos musicais digitais com ênfase em Interface Gestual, Análise do Movimento e Interatividade**. 2020. Tese (Doutorado em Ciências e Tecnologia das Artes) – Universidade Católica Portuguesa, Porto, 2020.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a Corpo: estudo das performances brasileiras**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LIGIÉRO, Zeca. **O sagrado incorporado**. Museologia e Patrimônio, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, 2020.

MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. **A árvore do conhecimento: as bases biológicas do entendimento humano**. Trad. Jonas Pereira dos Santos. São Paulo: Psy II, 1995.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Phénoménologie de la Perception**. Paris: Gallimard, 1945. (Collection Bibliothèque des idées).

MESTRE PETCHU. *Batuque em Angola*. Entrevista concedida em 19 set. 2021. Lisboa, Portugal.

PRIBERAM. *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. Lisboa: Priberam, 2008-2021. Disponível em: <https://www.priberam.pt/dlpo/>. Acesso em: 25 abr. 2025.

RIBEIRO, Jorge Castro. *Batuko*. Entrevista concedida em 13 mar. 2023. Porto, Portugal.

RIBEIRO, Jorge Castro. *Inquietação, memória e afirmação no batuque: música e dança cabo-verdiana em Portugal*. Lisboa: Colibri, 2012.

ROMÃO, Tito Lívio Cruz. *Sincretismo religioso como estratégia de sobrevivência transnacional e translacional: divindades africanas e santos católicos em tradução*. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2018.

RUGENDAS, Johann Moritz. *Batuque*. 1835. Aquarela. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/83554-batuque>. Acesso em: 26 abr. 2025.

RUGENDAS, Johann Moritz. *San Salvador, 1835 (detalhe)*. 1835. Pintura. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:San_Salvador,_1835,_by_Rugendas_\(detail\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:San_Salvador,_1835,_by_Rugendas_(detail).jpg). Acesso em: 26 abr. 2025.

TV CULTURA. *Candomblé: Retratos da Fé*. São Paulo: YouTube, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MCB8-rIKmDc>. Acesso em: 10 jul. 2023.

TV CULTURA. *Umbanda: Retratos da Fé*. São Paulo: YouTube, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3Rc5Q1KRLh4>. Acesso em: 10 jul. 2023.

***Slavisa Lamounier** é Pós-Doutorado pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (Portugal) e pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO (Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas - Núcleo de Estudos das Performances Afro-Ameríndias - NEPA). Doutora em Ciência e Tecnologia das Artes (Universidade Católica Portuguesa Escola das Artes, Centro Regional Porto/Portugal, 2020) e Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia em Arte (CITAR), e inventora do Digital Sock: instrumento musical digital projetado com tecnologia vestível e controle sonoro

realizado através do movimento do pé. Mestre em Comunicação e Gestão em Indústrias Criativas (FLUP, 2022). Graduada em Comunicação Social com especialização em Jornalismo (Centro Universitário da Cidade UniverCidade, RJ/Brasil, 2006), é também Pós-Graduada em Mídia, Tecnologia da Informação e Novas Práticas Educacionais (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro PUC-Rio, Brasil, 2009) e em Educação Especial - domínio cognitivo-motor (Escola de Educação de Paula Frassinetti - Portugal, 2017).

Recebido em 26 de abril de 2025.

Aprovado em 30 de julho de 2025.