

**CABO VERDE  
NO  
IMAGINÁRIO  
BRASILEIRO**

© 2025 by Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo

Obra patrocinada pelo Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie com Auxílio Financeiro a projeto e pesquisa educacional – PROAP/CAPES

Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença *Creative Common* indicada.



Coordenação editorial: Jerry Adriano Villanova Chacon e Dacirlene Célia Silva  
Capa, projeto gráfico e diagramação: Mauricio Nisi Gonçalves | Nine Design Gráfico  
Fotografias: Carlos Santos (ensaio do miolo e capa) e © 2023 Misread/Shutterstock (pg. 2)  
Revisão: dos autores

**Universidade de São Paulo**

Reitor: *Prof. Dr. Carlos Gilberto Carlotti Junior*

Vice-Reitora: *Profa. Dra. Maria Arminda do Nascimento Arruda*

**Faculdade de Educação**

Diretora: *Profa. Dra. Carlota Josefina Malta Cardozo dos Reis Boto*

Vice-Diretor: *Prof. Dr. Valdir Heitor Barzotto*

**Direitos desta edição reservados à FEUSP**

Avenida da Universidade, 308 – Cidade Universitária – Butantã – 05508-040 – São Paulo – Brasil

Tel.: (11) 3091-2360 • E-mail: [spdfe@usp.br](mailto:spdfe@usp.br) • <http://www4.fe.usp.br/>

Catalogação na Publicação

Biblioteca Celso de Rui Beisiegel

Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo

---

C116 Cabo Verde no imaginário brasileiro. / José Arlindo Barreto; Celso Luiz Prudente; Rogério de Almeida; João Clemente de Souza Neto. (Organizadores). – São Paulo: FEUSP, 2025.  
328 p.

ISBN: 978-65-5013-030-5 (E-book)

DOI: 10.11606/9786550130305

1. Cabo Verde. 2. Imaginário brasileiro. 3. História africana. 4. Educação antirracista. I. Barreto, José Arlindo (org.). II. Prudente, Celso Luiz (org.). III. Almeida, Rogério de (org.). IV. Souza Neto, João Clemente de (org.). V. Título.

22<sup>a</sup> ed. 371.368

---

Ficha elaborada por: José Aguinaldo da Silva – CRB8a: 7532

Obs.: Citações e referências não estão padronizadas por opção dos or



# OS PÉS DESCALÇOS DA CESÁRIA E OS ORIXÁS NA BAIANIDADE DE CAETANO: A DIVA DA MORNA NO IMAGINÁRIO BRASILEIRO

ROGÉRIO DE ALMEIDA<sup>1</sup>

CELSO LUIZ PRUDENTE<sup>2</sup>

O presente capítulo demonstra como alguns aspectos históricos da afro-canidade musical constituíram elemento fundamental da cultura brasileira, tornando-se concorrentes para identificação com a maneira de ser da cantora Cesária Évora. Situação que combinou com a significação antropológica, baseada na influência africana da baianidade, no tropicalismo irreverente da musicalidade do Caetano Veloso. Estes fatores se somaram em direção à aderência da cantora caboverdiana no imaginário brasileiro, fenômeno que se deu com a anunciação, no Brasil, do caetanismo da diva descalça, que é filha genuína da ilha do Mindelo.

**Cesária Évora (1941–2011)** nasceu na cidade portuária de **Mindelo**, na ilha de São Vicente, em Cabo Verde, então colônia portuguesa. Órfã de pai ainda na infância, foi criada em um orfanato e começou a cantar em bares e emissoras de rádio locais nas décadas de 1950 e 1960. Sua voz grave e melancólica, marcada

---

<sup>1</sup> Professor Titular da Faculdade de Educação da USP, coordenador do Lab\_Arte (Laboratório Experimental de Arte, Educação e Cultura).

<sup>2</sup> Livre-Docente, Doutor e Pós-doutor pela FEUSP. Pós-Doutor em Linguística pelo IEL/UNICAMP. Professor Associado da Universidade Federal do Mato Grosso – UFMT. Cineasta, Antropólogo. Professor do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (PPGE FEUSP). Pesquisador do Lab\_Arte da FEUSP. Pesquisador do DIVERSITAS – Núcleo de Estudos das Diversidades, Intolerâncias e Conflitos da USP. Curador da Mostra Internacional do Cinema Negro. Âncora e Diretor do Programa Radiofônico: QUILLOMBO ACADEMIA, da Rádio USP, FM 93,7 de São Paulo.

por uma expressão emocional profunda, encontrou na **morna** – gênero musical caboverdiano impregnado de saudade e influência afro-atlântica – o espaço ideal para sua arte. Por sua postura simples, cantava sempre descalça, gesto que se tornou símbolo de sua identificação com os pobres e excluídos de sua terra.

Apesar de ter gravado discos localmente, foi apenas na década de 1990 que Cesária alcançou projeção internacional, com álbuns como *Miss Perfumado* (1992), que incluía sucessos como “Sodade” e “Angola”. Sua carreira foi marcada por colaborações com artistas do mundo todo e pelo reconhecimento tardio da crítica europeia. Em 2004, recebeu o **Grammy de Melhor Álbum de World Music Contemporânea** por *Voz d'Amor*. Ainda assim, Cesária sempre manteve seu vínculo com Mindelo e com as sonoridades que evocavam o Atlântico negro, fazendo de sua música uma ponte entre África, América Latina e Europa. Sua trajetória ressoa como expressão singular da diáspora africana, cujos ecos se projetam também sobre o imaginário brasileiro.

Percebemos que a força expressiva de Cesária Évora, somada ao carisma e à influência intelectual de Caetano Veloso como formador de opinião, resultou em uma combinação potente que favoreceu a ampla receptividade da cantora no Brasil. Sua música encontrou ressonância no modo miscigenado de ser do povo brasileiro, especialmente quando apresentada por Caetano, ícone baiano cuja trajetória está enraizada em um estado de maioria afrodescendente, reconhecido pela antropóloga americana Jaime Lee Andreson (2019) como a “Roma Negra”.

É sabido que o ambiente hostil da escravidão brasileira chegou em um nível de violência incomensurável, demonstrando que a tentativa de negar a humanidade do escravizado apontava para a desumanidade estrutural deste escravismo. No documentário intitulado “Alma e sangue no atlântico negro”, o historiador Luiz Felipe de Alencastro comenta: “[no Rido de Janeiro] por todos os lugares que se passava ouvia o choro, tinha alguém chorando. Mas, não era choro de criança, era choro de adulto. O africano que chegava, já levava uma surra (...)” (ALMA E SANGUE, 2024). Para o historiador Alencastro, a corte imperial “tentava fazer da cidade do Rio de Janeiro uma espécie de Paris dos Trópicos” (ALMA E SANGUE, 2024). Mas o comportamento corte- sô estavam, na época, impregnado da absoluta crueldade contra o escravizado,

que foi substancial à singularidade do excesso de ostentação e sumptuosidade, decorrente da exploração com paroxismo maléfico, que não tinha, entre os europeus, correspondente monárquico. Essa maneira violenta de agir era própria da corte imperial brasileira cuja forma de existência se estruturava na atipicidade das relações de escravidão, tentando, contudo, negar o sentido ontológico de iniciativa do negro.

Compreendemos, como é o caso específico do Brasil, que em sociedades multirraciais de economia dependente, o modo de produção determina a localização social, mas indicando também a seleção racial. Os grupos raciais que têm proximidade com a feição do eurocaucasiano dominante são mais passíveis às relações privilegiadas. Os segmentos distantes da semelhança da representação hegemônica são postos nas relações de marginalização. Marx e Engels ensinam que, “ela [burguesia] cria para si um mundo à sua própria imagem” (MARX; ENGELS, 1998, p. 12). Essa consideração constitui um contributo para o discernimento do tentame de desumanização do negro, tratando-o, no escravismo, como se fosse coisa, impondo-lhe a condição de semovente. Como descreve a jurista Eunice Prudente:

Durante quase quatrocentos anos o negro foi objeto útil de compra e venda, sujeito à hipoteca. (...) os escravos pertenciam à classe dos bens móveis, ao lado dos semoventes. (...) Os escravos, com a morte do proprietário, entravam para o acervo hereditário e junto com os demais bens eram partilhados entre os herdeiros. Os filhos dos escravos eram legalmente denominados “fructos” ou “crias”. Lei nº 1.237/1864, art. 4-, item n, se refere aos nascituros escravos, como “acesões naturais”. (PRUDENTE E., 1988, p. 136 e 137).

A tentativa impositiva de animalizá-lo demonstra a estratégia salvacionista, com o intuito de amenizar a aparência da violência, da escravidão. Isso foi fundamental para instrumentalização da fé, usando-a, no escravismo mercantil, como justificativa de “bondade”, que se fazia com a solércia do ato de contrição a Deus. Isso se dava coadunando, com o jeito irascível do Santo Ofício, que em nome do Santo Padre queimava, em praça pública com requinte de imolação espetacular, pessoas que lhe eram estranhas.

Percebemos, com isso, que as relações religiosas eurocaucasianas constituíram espaço para negação da condição humana do negro, do outro, enfim, do diferente. Por outro lado, era, concomitantemente, um lugar onde se dava a afirmação da humanidade negra. No calendário brasileiro, os dias de santos católicos eram guardados como reserva legal de fé do cristianismo. Nos dias dos santos cristãos, havia afrouxamento no trabalho do escravo, permitindo-lhe o exercício das relações lúdico-gregárias africanas, com música e dança que guardavam traços de rituais sagrados, trazidos do continente negro.

Para nossa compreensão, tanto a cultura bantu quanto a cultura Yorubá são percebidas com significativas persistências na cultura brasileira, feita por meio do sincretismo religioso, em que a ritualidade negra se manifestava nas sacralidades católicas. Para a cultura bantu esses dois vetores artísticos, coreográfico e musical, formam um elemento indissociável cujo sentido essencial está na relação com o sagrado.

Os povos de tradição nagô, herdeiros da matriz iorubá, encontravam na tamboralidade o elemento fundante de sua ritualidade, em que o som dos tambores não apenas marcava o ritmo da dança, mas também abria o canal de comunicação com o sagrado. A tolerância católica às celebrações dos santos permitia, por vezes, que os escravizados realizassem encontros lúdico-gregários onde, por meio da dança e da música, os corpos tornavam-se vias de transcendência. Nesses momentos, o culto aos ancestrais divinizados reforçava a humanidade negra, ao mesmo tempo em que celebrava sua ligação ontológica com a terra. Os passos ritmados, cadenciados no chão, lembram que, para os nagôs, os orixás habitam sob a terra — diferente dos deuses celestes do Ocidente — como observam Verger (1981) e Prandi (2001), para quem os orixás são forças da natureza cultuadas em elementos e espaços sagrados do mundo material, como rios, árvores, montanhas e encruzilhadas. Esse fenômeno que concorre para expressar o paroxismo da africanidade do canto com os pés descalços da diva caboverdiana Cesária Évora.

A ritualidade africana no Brasil colonial frequentemente se manifestava nos dias consagrados aos santos católicos, o que permitia aos escravizados recriar suas práticas religiosas sob relativa tolerância, associando suas divindades

aos santos do calendário litúrgico cristão. Esse processo de sincretismo, longe de ser mera dissimulação, representou uma forma engenhosa de manter vivas as referências sagradas ancestrais. Como destaca Prandi (2001), os orixás passaram a incorporar também nomes, imagens e datas dos santos católicos, criando uma correspondência simbólica entre os dois sistemas. Assim, Ogum foi associado a São Jorge; Iemanjá, às figuras marianas como Nossa Senhora da Conceição e Nossa Senhora do Rosário; Oxum, à Nossa Senhora Aparecida; Xangô, a São Sebastião; Iansã, a Santa Bárbara; Obaluaiê, a São Roque ou São Lázaro; Oxalá, ao Senhor do Bonfim e a Jesus Cristo; e Olorum, ao Deus supremo, criador de tudo o que existe. A orixalidade integrou-se de maneira profunda ao cotidiano baiano, especialmente no Recôncavo, onde a densidade afrodescendente conformou um espaço de resistência simbólica e espiritual. É nesse contexto que surge Caetano Veloso, cuja estética tropicalista reflete, em parte, essa herança sincrética e afirmativa da cultura afro-brasileira.

Esses encontros de ritualização dos escravizados eram substancialmente festivos, denominados *batuques*, constituindo unidade cultural entre as diferentes etnias dos africanos escravizados, considerando que os bantu formavam a grande maioria. Muitos desses grupos traziam uma rica tradição musical, como o *ticumbi*, que se integrou ao universo dos folguedos e manifestações populares de matriz africana, influenciando expressões como o maracatu, a congada, o frevo, o terno de congo e, posteriormente, as escolas de samba (MORAIS FILHO, 1949; PRUDENTE, 2011). Essas reuniões festivas eram marcadas pelos traços comunais, da “solidariedade africana” (FINA BELEZA, 2020), sendo no culto aos ancestrais, em que se dava o resgate do sentido matrilinear da família negra.

Nessas festividades, configurava-se uma dinâmica de troca comunal, marcada por uma reciprocidade simbólica: ao oferecer algo ao outro, cada um afirmava a grandeza de sua própria dádiva como valor coletivo. Essa ética da partilha, profundamente enraizada nas tradições africanas, manifesta-se como uma “sacra eticidade” da doação — não como interesse individual, mas como expressão da alegria comum. Trata-se de uma concepção existencial baseada na solidariedade, na qual a generosidade funda o vínculo social, em plena consoneância com o princípio do **ubuntu**, segundo o qual “sou porque somos”.

Percebemos, nessa linha de abordagem, que os folguedos carnavalescos e sua ambiência constituem uma relação dialógica com a dádiva, quando Marcel Mauss (2003) observa a obrigação fora do interesse individualista, no sentido coletivo da troca na moralidade da dádiva:

A vida material e moral, a troca, (...) desinteressada e obrigatória (...) [é] de maneira mística, imaginária ou, se quiserem simbólica coletiva (...) [o] interesse [das] coisas trocadas jamais (...) separam de quem as troca; a comunhão a aliança (...) são indissolúveis (MAUSS, 2003, p. 232).

Segundo o Censo de 2010, os negros, formados por pretos e pardos, têm percentual de 50,94% do total da população. A sociedade brasileira é multirracial com maioria populacional afrodescendente (SENADO FEDERAL, 2010).

No período colonial, a Orquestra da Capela da Sé chegou a ser composta exclusivamente por músicos negros, incluindo o maestro **Padre José Maurício Nunes Garcia**, considerado um dos maiores compositores da história da música brasileira. Esse dado ilustra como a música de matriz africana ocupa uma posição estruturante na cultura brasileira (PRUDENTE; COSTA, 2020). Posteriormente, a política cultural do governo Getúlio Vargas reconheceu essa força popular e simbólica ao **adotar o samba como emblema de identidade nacional**, buscando consolidar a coesão social no projeto do Estado Novo. Esse quadro da africanidade é ilustrativo da importância afro-musical na cultura brasileira, demonstrando ainda o quanto a tamboralidade negra é um elemento que une os africanos e afrodescendentes.

Esse panorama evidencia a centralidade da **africanidade musical** na construção do imaginário cultural brasileiro, e ajuda a compreender por que o canto de **Cesária Évora** – com sua sonoridade telúrica e ancestral – encontrou forte ressonância no Brasil. A aproximação entre Cesária e o público brasileiro se intensificou por meio da **mediação estética e simbólica de Caetano Veloso**, cuja obra tropicalista, marcada pela baianidade negra e miscigenada, ofereceu um espaço sensível para essa interlocução. O anúncio feito por Caetano da cantora caboverdiana foi decisivo para sua entrada no imaginário nacional, consolidando-a como representante icônica de Cabo Verde no Brasil.

Em 1991, no famoso programa *Cara a Cara* com Marília Gabriela, voltado à classe média intelectualizada, Caetano Veloso disse que estava ouvindo um CD de uma cantora africana – Cesária Évora, que lhe foi dado pelo seu filho Moreno. Esse acontecimento trouxe inequívoca notabilidade nacional à cantora em voga, permitindo-lhe cantar com Maria Bethânia, Mariza Monte, Ângela Maria, que foi fonte de inspiração da caboverdiana, ouvindo-a no rádio na ilha do Mindelo, onde viveu a diva. Cesária ficou conhecida, contudo, com o carisma da originalidade do seu canto telúrico da morna.

Além da divulgação feita por Caetano Veloso, a **visibilidade de Cesária Évora no Brasil foi ampliada por sua turnê brasileira em 2001-2002**, quando se apresentou em capitais como São Paulo e Rio de Janeiro. Esse contato presencial despertou interesse midiático renovado, com resenhas e reportagens em veículos como *Folha de S.Paulo*, *O Globo* e *Revista Veja*. Em 2004, ao conquistar o Grammy de *Melhor Álbum de Música World Contemporary* por *Cesária*, ela solidificou sua reputação no Brasil e internacionalmente, revelando a relevância da morena afroatlântica no imaginário global. Sua presença marcada em rádios e eventos culturais destacou a potência de sua morna e reforçou o diálogo estético entre a Bahia tropicalista e a identidade cabo-verdiana.

A característica de total simplicidade da diva descalça aproximava ainda mais sua maneira de ser da **alegria dialética dos empobrecidos miscigenados**, em cuja experiência a afrodescendência se manifesta como expressão dominante. Para Caetano:

Essa doçura que criamos (...) sugere uma resposta original à questão racial nascida da escravidão (...), antes de tudo, o cultivo da cana de açúcar, a (...) que (...) visitantes contam encontrar no povo do Brasil – parece estar (...) nos rostos, nas vozes, nas socializações, nas vestes, nos modos dos caboverdianos, (VELOSO, 2013).

O africano e afrodiáspórico formam um imaginário específico, vivendo e fazendo um lugar, com a força do desejo, que se tem no ideal de lugariedade, que lhes tenta roubar usando a violência da persistência eurocolonial caucasiana. A africanidade entra assim no imaginário dos povos com sua força de transformar

o lugar de dor, em um espaço existencial, construindo, no lugar impossível, a territorialidade da sua arte. Como se depreende em Rogério de Almeida, quando reflete sobre o imaginário da afirmação:

(...) não se trata de evitar o desejo (...) insaciável, mas de desejar tudo o que se tem, de modo a atingir a plenitude poética da vida. Há um (...) imaginário da afirmação da vida, não necessariamente se contrapondo [ao estabelecido] mas (...) passando por ele para então superá-lo. (ALMEIDA, 2024, p. 151).

Superação da dor que é feita com a afirmação da alegria comunal, expressa na circularidade dos saberes e nas relações lúdico-gregárias da cultura negra – como se vê na **roda das batucadeiras** caboverdianas, força cultural telúrica que encarna um **matriarcado estrutural** presente na música de Cesária Évora. A potência dessa teluricidade africana, somada ao carisma de Caetano Veloso – que historicamente reconheceu, nos **folguedos carnavalescos afro-brasileiros**, um elemento essencial de irreverência e insubmissão – alimenta uma estética tropicalista marcada pela ruptura simbólica. Essa estética dialoga diretamente com a **carnavalização revolucionária** descrita por Bakhtin (2002), na qual a inversão da ordem constitui gesto poético e político.

De tal sorte, reiteramos que Cabo Verde entrou no imaginário brasileiro por meio da força musical africana da Cesária, que teve a força da anunciação do Caetano, que é detentor de um inequívoco poder de formar opiniões, sobretudo na intelectualidade, onde se localiza o seu incomensurável sucesso.

O imaginário brasileiro é tecido por múltiplas tramas, sendo uma das mais fundantes a presença da ancestralidade africana, que irrompe nas práticas religiosas, nos modos de vida, nos gestos cotidianos e, sobretudo, na música. Trata-se de uma africanidade que se expressa como permanência e reinvenção, enraizada no corpo e no ritmo, no canto e no silêncio, no culto aos ancestrais e na ginga da sobrevivência. O imaginário brasileiro não pode prescindir, para sua completude, do batuque, do xirê, do axé. É nesse campo simbólico que se forma a imagem coletiva do que somos, daquilo que nos move e nos comove, ainda que não tenhamos plena clareza disso. O imaginário, aqui, é experiência partilhada, memória afetiva e corpo em trânsito.

O imaginário é definido por Gilbert Durand (1997, p. 18) como “o conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do homo sapiens – aparece-nos como o grande denominador fundamental onde se vêm encontrar todas as criações do pensamento humano”. A essa noção, acresce-se a de trajeto antropológico, entendido como “a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social” (Durand, 1997, p. 41).

Isso significa que o imaginário não se opõe à objetividade da razão nem se cristaliza em um conjunto fixo de imagens que traduzem um conceito, uma vez que sua característica é ser dinâmico, isto é, constituir-se a partir das *relações* entre imagens, modificando-se como um caleidoscópio. Mais do que traduzir um conceito, o imaginário o antecede, é a matriz na qual a razão busca sua justificativa objetiva, a fonte onde a razão bebe para destilar o conceito, como uma tentativa, simplificadora, sem dúvida, de estabelecer um contorno mais fixo do que está o tempo todo em transformação. Essa é a dinâmica, não só do imaginário como também da cultura.

Há, portanto, uma relação profunda entre as heranças da tradição e as dinâmicas contemporâneas, o que permite reconhecer os elementos que, em certa medida, nos aproxima, enquanto brasileiros, de Cesária Évora. No domínio da música, por exemplo, essa herança se manifesta pela tamboralidade, pela cadência sincopada, pela intensidade emotiva da voz, que não canta apenas a letra, mas carrega um tempo antigo, um chão remoto, uma dor que dança. O samba, o ijexá, a embolada, o maracatu, o canto de terreiro e o próprio tropicalismo são expressões dessa fusão complexa, em que o sofrimento é moldado pela beleza e a alegria é gesto de resistência.

Essa sonoridade criou uma escuta sensível no povo brasileiro, apta a reconhecer no canto do outro um pedaço de si mesmo. É nesse ponto que se estabelece o elo com a música de Cesária Évora: sua morna, banhada de sal, sol e saudade, alcança a escuta brasileira não como exotismo, mas como espelho – a lembrar que a travessia atlântica nos conecta, mesmo que as rotas sejam distintas.

A presença de Cesária no Brasil, anunciada por Caetano e acolhida pelo público, amplia as margens do nosso imaginário. Sua figura descalça, sua voz

rouca, sua musicalidade lenta e melancólica reverberam em nossa memória coletiva como algo novo e ao mesmo tempo já sabido, como um avanço e um retorno. A morna se entrelaça ao samba-canção, à modinha, à toada nordestina, à voz sofrida de Ângela Maria, à nobreza lírica de Clara Nunes, compondo uma genealogia possível da musicalidade diaspórica. E ao mesmo tempo se abre ao novo, como nas parcerias entre Cesária Évora e Marisa Monte. Ou mesmo nos duetos com Caetano Veloso, como em “Negue”.

Cesária contribui para que o Brasil se perceba não apenas como herdeiro da África, mas como parte viva de uma rede atlântica que inclui Cabo Verde, Angola, Haiti, Cuba e tantas outras ilhas e margens. Sua música desvela essa cartografia afetiva e nos reinscreve em um continente de sons e sentidos que o colonialismo tentou fragmentar.

Ao ser incorporada no imaginário brasileiro, Cesária Évora não apenas é reconhecida: ela nos permite reconhecer a nós mesmos. Sua presença evoca um pertencimento compartilhado, fundado na dor ancestral, mas também na vitalidade simbólica das culturas de matrizes negras. Nesse sentido, Cesária não é apenas uma cantora estrangeira aclamada: ela é uma mediadora entre tempos, línguas e histórias que se tocam pelo sensível. Ao ouvi-la, o Brasil reencontra um fragmento de sua própria origem, um eco do cais, uma memória da travessia, uma saudade que não se sabe de onde vem, mas que nos constitui imaginariamente. A adesão à sua figura é, pois, mais do que estética: é ontológica, pois nos faz sentir, ainda que por instantes, inteiros.

Concluímos, assim, que Cesária Évora participa da composição do imaginário brasileiro não apenas como ícone musical, mas como presença ancestral partilhada. Seu canto telúrico é força de reconhecimento: do Brasil em Cabo Verde e de Cabo Verde no Brasil. Ao escutá-la pela primeira vez, apresentada por Caetano Veloso, ou agora, revisitando as memórias sonoras que nos legou, o povo brasileiro se reconhece na partilha de uma linguagem comum, que nos une, nos humaniza, nos irmana e nos reencanta. Nesse espelho de águas atlânticas, Cesária nos devolve um Brasil possível: plural, miscigenado, profundo, vivo e musical.

## Referências

- ALMA E SANGUE NO ATLANTICO NEGRO: o pensamento de Luiz Felipe de Alencastro [filme]. Direção Celso Luiz Prudente. Produção. Canal Futura. 40 minutos, colorido, 2024.
- ALMEIDA, Rogério de. *Cinema, imaginário e educação: os fundamentos educativos do cinema*. São Paulo: FEUSP, 2024. Portal de livros aberto da USP. Disponível em: <https://www.livrosabertos.abcd.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/view/1359/1239/4781> Acesso, em: 30/05/2025.
- ANDRESON, Jaime Lee. *Ruth Landes e a Cidade das Mulheres: uma releitura da antropologia do candomblé*. Salvador: Edufba, 2019.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (Trad.: Yara Frateschi Vieira). São Paulo: Hucitec/Annablume, 5<sup>a</sup> ed., 2002.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FINA BELEZA. Interpretação de Fabiana Cozza. Música de Anderson Brasil/Celso Luiz Prudente e participação de Fi Maróstica. 2020. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_tZHSK-8uuQ](https://www.youtube.com/watch?v=_tZHSK-8uuQ)
- MARX, K.; ENGELS, Friedrich. (1998). *Manifesto do Partido Comunista*. In: Dossiê 150 anos do Manifesto Comunista. Estud. av. 12 (34) Dez 1998. DOI <https://doi.org/10.1590/S0103-40141998000300002>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/GL34qVhtfBzBb5YSYY4kGvp/?lang=pt> Acesso em 20 maio 2021.
- MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão de troca nas sociedades arcaicas In: \_\_\_\_\_. *Sociologia e Antropologia*. 1<sup>a</sup> Edição. São Paulo: Cosaic Naify, 2003.
- MORAIS FILHO, Melo. *Festas e tradições populares do Brasil*. (Revisão: Luís da Câmara Cascudo). Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia., 3<sup>a</sup> Ed., 1946.
- PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- PRUDENTE, Celso Luiz. *Tambores negros – antropologia da estética da arte negra dos tambores sagrados dos Meninos do Morumbi*. São Paulo: Fiuza, 2011.
- PRUDENTE, Celso Luiz; COSTA, Haroldo. Escolas de samba: comunicação e pedagogia para a resistência do quilombismo. REVISTA EXTRAPRENSA, v. 14, p.