

## TERREIRO FORA DO TERREIRO: CANDOMBLÉ DO SAMBA AO FUNK E O “RITO DE PASSÁ”

Marcel Marques<sup>1</sup>

DOI: 10.26512/revistacalundu.v7i1.49593

**Resumo:** Esta pesquisa tem como fim estudar as características de moda que a Geração Tombamento apresenta, além de identificar os desejos e anseios estéticos desse movimento negro formado por jovens das periferias espalhadas pelo país. Através do pensamento de distintos autores, este trabalho mostra as distintas formas de desvalorização que o povo negro enfrenta ao viver em um país onde os padrões estéticos europeus que predominam, estão distantes da realidade da maioria da população, dando espaço assim para movimentos que pretendem se posicionar e alcançar representatividade na mídia. Para aprofundar na estética do tombamento, este artigo conta com a análise das imagens de divulgação do disco “Rito de Passá” da Mc Tha, onde o Funk Ostentação se funde com a Umbanda. Com diferentes elementos a artista mostra sua ancestralidade e promove um “tombamento” nos padrões estéticos brasileiros.

**Palavras-chave:** Geração Tombamento. Representatividade Negra. Moda Afro-brasileira. Mc Tha. Rito de Passá.

**Resumen:** Esta investigación tiene como objetivo estudiar las características de la moda que presenta la Generación *Tombamento*, además de identificar los anhelos y anhelos estéticos de este movimiento negro formado por jóvenes de las periferias repartidos por todo el país. A través del pensamiento de diferentes autores, este trabajo muestra las diferentes formas de desvalorización que enfrentan los negros al vivir en un país donde los estándares estéticos europeos que predominan están alejados de la realidad de la mayoría de la población, dando así espacio a movimientos que pretenden para posicionarse y lograr representación en los medios de comunicación. Para profundizar en la estética de la protección del patrimonio, este artículo analiza las imágenes promocionales del disco “Rito de Passá” de Mc Tha, donde el Funk Ostentação se fusiona con la Umbanda. Con diferentes elementos, la artista muestra su ascendencia y promueve un “listado” en los estándares estéticos brasileños.

**Palabras llave:** Generación Tombamento; representatividade negra; moda afrobrasileña; Mc Tha; Rito de paso.

A história e formação do Brasil estão intrinsecamente ligadas às formas de resistência organizadas pelos negros no período escravocrata, que trouxe para o território brasileiro diversos grupos étnicos. O Brasil tem em seu elemento fundador a relação diaspórica com o ambiente africano, cerca de 4 milhões de africanos foram trazidos ao Brasil desde o século XVI. Todo continente africano foi submetido a um sistema de

---

<sup>1</sup> Mestrando em Comunicação e Cultura pelo Programa de Pós-graduação da Universidade de Sorocaba (UNISO), bolsista PROSUC-CAPES, orientado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Luciana Coutinho. Bacharel em Jornalismo e em Moda, pela Universidade de Sorocaba. Participa do grupo de pesquisa Fayola Odara. Pesquisador das estéticas afro-brasileira, atualmente desenvolve projeto que estabelece a moda como conjunto de signos e procura desvendar os significados do Afrofuturismo na moda brasileira. Contato: [domaraoceu@gmail.com](mailto:domaraoceu@gmail.com).

escravidão mercantilista, que tirava destes o “direito ao lugar, à memória, e outorgava ao europeu colonizador branco sua propriedade absoluta” (SILVA, 2016, p. 321). Desde o século XVI chegaram os primeiros escravizados, do Senegal e da Serra Leoa, a partir do século XVII a procedência desses escravizados era da Angola e do Congo. Os africanos vindos de estas regiões eram conhecidos como bantos. Estes homens e mulheres trabalhavam tanto no engenho, nas minas ou nas cidades, dado a grande quantidade de bantos que chegaram na mesma época, o comportamento destes deixaram sua marca no falar e no ser brasileiro.

Da mesma forma que no século XVII com os bantos, no século XIX, as últimas etnias a serem comercializadas como escravos no Brasil foram os jêjes e os nagôs. A concentração de muitos recém-chegados na Bahia fez com que o grupo criasse uma hegemonia cultural, em relação aos grupos que pertenciam. Por consequência, chegou ao Brasil, junto com estes escravizados, um complexo cultural, desenvolvido principalmente a partir da religiosidade vinda da África. Os cultos no continente africano eram feitos entre grupos étnicos referentes à determinadas localidades. Portanto, a forma como os terreiros de candomblé é estabelecida a partir do advento da escravidão. Talvez como um processo de adaptação à realidade encontrada no Brasil. Em suma, os terreiros de candomblé reúnem em um lugar diversos cultos dispersos pelo território africano (SANT’ANNA, 2015). Porém todos esses direitos a fala, a religião, enfim à cultura de suas origens foram ceifados pela escravidão, sendo assim, o Brasil possui em suas raízes a “marca perversa da escravidão”, que marginalizou e estigmatizou a cultura negra como algo inferior ou negativo (FERNANDES, 2021).

Todo esse processo ao que foi submetida a cultura africana não impediu que os escravizados se organizassem e encontrassem ferramentas para manter vivas suas tradições. Como por exemplo, em relação aos seus rituais religiosos, uma das primeiras formas de continua-los foi a associação com irmandades católicas. Além disso, havia uma grande concentração de jêjes e nagôs em Salvador e a quantidade considerável de africanos e crioulos libertos e de escravos de ganho, que controlavam o comércio ambulante, conseqüentemente tinham mais mobilidade. Estes se reuniam em locais chamados de “cantos”, estes são os embriões das associações religiosas negras, conhecidas posteriormente como candomblés. Porém, vale a pena ressaltar que os “batuques” não eram reconhecidos como parte de um culto religioso. Ao citar as “batucadas” dá-se de frente com o samba, enraizado nos terreiros (FERNANDES, 2021).

O som cria uma dimensão nas culturas africanas, como uma forma de contar o tempo. As músicas funcionam como meio para manter o senso comunitário, então, nas primeiras décadas do século XX os batuques e cantos de samba se constituem como lugares de manifestações de resistência e permanência. Muniz Sodré (1998) diz que onde havia negro havia samba, desde o período escravocrata o gênero musical se ressignificou e popularizou-se em rodas nas casas das tias negras, nos quintais e bares. Em contrapartida, a contribuição dos grupos negros na formação sociocultural do Brasil foi drasticamente negada pela lógica eurocêntrica e colonial, o que fez com que as memórias das culturas pretas fossem invisibilizadas, buscando constituir a nação brasileira nos moldes europeus. Dessa forma toda manifestação de origem africana, seja ela cultural ou religiosa, na construção do país foram suprimidas da historiografia (SILVA, 2016). O Brasil foi forjado na dualidade “opressor e oprimidos”, ao contrário da história hegemônica contada houveram diferentes revoltas dos escravizados. Dentre conflitos armados e violentos, pode-se também inserir movimentos culturais de resistência (FERNANDES, 2021).

Estas não foram as únicas formas de resistência encontrada pelos negros, haviam formas que não envolviam lutas armadas nem violência: “Eram movimentos mais sutis como a conquista de informações, negociações, mandingas, banquetes envenenados e sambas” (SILVA, 2016 p.322). Negros e negras escravizados (as) buscavam maneiras de diminuir a dor do exílio em danças, músicas e cantorias, além de mandingas e envenenamentos. O cotidiano dos negros no período colonial, seja no trabalho ou em seus momentos de folga, tinha a música como característica, “estas cantorias que, muitas vezes, aliviava o peso da carga durante o trabalho, além de revigorar e alegrar, apesar de todo sofrimento” (RANGEL; SILVA, 2018, p. 70). Dessa forma, ao lado das comemorações religiosas as músicas aparecem como arma de resistência e não como mero entretenimento. Através de sua organização em grupos religiosos e de afirmação cultural, os escravizados sobreviveram e fundaram uma religião nacional. “Os terreiros de candomblé são e sempre foram lugares de preservação da memória” (SANT’ANNA, 2015, p.9). Por outro viés caminhou o samba, muitas vezes cantado em forma de deboche dentro das ‘casas grandes’, foi um meio de conduzir elementos da cultura africana através do tempo, até hoje.

“Apesar de inúmeras tentativas colonias de silenciamento das manifestações culturais desses grupos, e mesmo sem estarem

diretamente ligados a quilombos ou a luta armada, esses negros não deixaram de rebelar-se e resistir à opressão. Constituindo outras possibilidades e formas de empreender resistência: cantavam, dançavam, criticavam, zombavam, reivindicavam e sambavam.” (SILVA, 2016, p. 330).

A música e a dança foram primordiais para “a manutenção, transmissão de saberes e a repercussão das memórias no território brasileiro” (RANGEL; SILVA, 2018, p. 70), isso dado à sua função de “traduzir as emoções e angústias que o negro sentia” (RANGEL; SILVA, 2018, p.70). Com o fim da escravidão esses ritmos migraram da Bahia para o Rio de Janeiro, onde passou a embalar o novo cotidiano urbano do negro, seus ofícios, suas religiosidades e suas festividades. Assim o samba deu voz aos que há muito eram silenciados, apesar de seguir sendo perseguidos, ser abordado na rua com um pandeiro, ou com calor nos dedos de tocar violão poderia ser confundido com vadiagem (RANGEL; SILVA, 2018). Dessa forma, a sociedade periférica, aqui entendida como os oprimidos, é sistematicamente reprimida, seja pela violência ou por comportamentos que desvalorizam a cultura emergente. Ainda assim, não foi possível calar a voz marginal, se a fala vem acompanhada do ritmo do pandeiro e da harmonia do violão, acaba por ganhar uma força inusitada (COUTINHO, 2014).

A música popular aparece como uma oposição ao “monopólio da fala” exercido pelos dispositivos de informação. Seguindo esta lógica, o samba termina sendo a principal forma de expressão das classes populares do Rio de Janeiro. A partir da sincopa do pandeiro e do violão, grupos marginalizados, normalmente relegados ao silêncio histórico, encontram meios para afirmar sua identidade e sua visão de mundo (COUTINHO, 2014). A música e os terreiros são heranças desses povos escravizados no Brasil colonial, que graças à luta e resistência dos negros e negras resistem até hoje, ou talvez, essas pessoas escravizadas que resistiram graças ao samba e ao manter vivas suas raízes religiosas. Porém o sistema segue o mesmo e os movimentos negros seguem se articulando e criando ritmos e sons que propaguem a cultura que borbulha nas periferias e favelas brasileiras. Nessa perspectiva, o samba surgiu no século XIX e apesar de todos os silenciamentos tornou-se símbolo de ser brasileiro, outro ritmo emergiu das periferias do Rio de Janeiro no século XX o Funk Carioca.

O Funk Carioca, que já percorre um caminho que começou na a periferia do Rio de Janeiro e aos poucos foi se espalhando por todo canto do Brasil (VIANNA, 1987). Os

bailes black que aconteciam no começo dos 1970 no Rio de Janeiro, embalados pela *soul music*, são os primeiros bailes funk, que segundo Viana (1987) lá pelo final da década já tinha chegado até São Paulo, Minas Gerais e até Porto Alegre. A batida, por outro lado, não surge necessariamente do *soul music*, nos bailes *Black* a música era eclética, além do ritmo já citado tocava também rock e pop. Porém era dado preferência para ritmos dançantes. Dessa maneira, é partindo da sonoridade da *Miami Base* que o Funk vai criando forma. Sempre influenciado pelos movimentos negros norte-americanos (PALOMBINI, 2008). Com o passar do tempo o funk foi criando características das comunidades de onde surgem, como dito antes, não levou mais de 10 anos para esse gênero começar a estar presente também nas periferias de São Paulo e por aqui ele acabou criando outra roupagem. O Funk Ostentação está diretamente ligado ao desejo de consumo dos jovens da periferia, cresce em volta do culto às grandes marcas e ao desejo de mudança social (PERINI; FERRONATO, 2015). Assim como o samba, o funk atua como propulsor do comportamento e da realidade das periferias brasileiras. Além de ser marcado pela batida típica da música africana, batuques, sambas e funk propiciam à dança e muitas vezes um não está completo sem o outro. A repressão e estigmas sofridos pelos gêneros também são idênticos, taxados como não válido culturalmente pela classe dominante, por vir de um lugar pobre e negro (RANGEL; SILVA, 2018).

Em paralelo com outras manifestações da cultura negra, como o samba, a capoeira ou as religiões de matriz africana, o Funk, movimento que marca o século XX, luta pelo seu espaço, em alguns aspectos com ferramentas já conhecidas (RANGEL; SILVA, 2018). Responsável por levar as religiões de matriz africanas para além dos muros do terreiro, Mc Tha se destaca dentro do Funk Ostentação. Umbandista, Mc Tha não teme em misturar tambores de terreiros na batida do Funk trazendo uma roupagem inédita para seu disco “Rito de Passá” lançado de forma independente em 2019 (OLIVEIRA, 2019). As referências as matrizes africanas não se restringem às caixas de som. Cada canção do disco da *funkeira* veio acompanhada de uma foto que ambientaliza e mostra diferentes elementos que complementam e afirmam a roupagem afro-brasileira proposta por Tha em seu trabalho. Saias rodadas, cores, água e fogo, diferentes elementos retirados dos terreiros foram incluídos na produção das fotos. A capa do disco e imagem que acompanha a canção “Rito de Passá”, figura 1, é carregada de elementos que trazem o contemporâneo e o ancestral, a fusão da umbanda com o funk é clara na imagem ao misturar acessórios utilizados pelos *funkeiros* em harmonia com vestimentas típicas das religiões de matrizes africanas.

Mc Tha aparece sentada, com as pernas abertas, coberta por uma saia rodada de renda, ou bordados brancos, muito volumosa, o tecido se amontoa tampando um dos pés da *funkeira*, enquanto o outro pé fica descoberto com uma meia vermelha e um chinelo de dedo branco (Figura 1). A blusa de mangas cumpridas e gola alta também é vermelha e em cima repousa correntes de ouro grossas. Na mão esquerda a Mc segura duas velas grandes, uma vermelha e uma branca, enquanto na outra mão uma espada vermelha é empunhada e vários relógios sobem pelo pulso da cantora. O rosto e o volumoso cabelo estão cobertos por um véu vermelho transparente que desce até o chão, acompanhando a saia e no topo da cabeça um boné e um óculos de sol brancos, complementam a imagem. A saia ampla e rodada remete aos trajes das baianas do século XVIII, roupas que persistem ainda nos terreiros das religiões de matrizes africanas (NEGREIROS, 2017). As saias podiam contar com até cinco metros e para gerar volume também eram utilizadas anáguas. Os vários relógios no pulso da Mc Tha também remetem às Joias de Crioula, utilizadas também pelas baianas do século XVIII, estas joias eram utilizadas por escravas de “ganho” e eram símbolo de poder social (LODY, 2015; NEGREIROS, 2017).

**Figura 1 – Mc Tha - Rito de Passá**



Fonte: Rede Social Instagram<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Disponível em: <https://www.instagram.com/p/ByzvRb9FzYS/>. Acesso em: 26 mai. 2020

Para complementar os elementos enraizados nas matrizes africanas aparece a alfanje, apetrecho utilizado por Iansã/Oiá, que segundo Souza (2007), tinha o aço vermelho, cor que predomina na vestimenta da imagem apresentada por Mc Tha. O vermelho é a cor de Iansã, senhora dos raios e da tempestade e de Xangô, deus do trovão, Enquanto o branco, presente na saia da *funkeira*, é a cor da criação para as religiões de matriz africana, cor de Oxalá (NEGREIROS, 2017). Para finalizar vale ressaltar os aspectos imagéticos que remetem ao contemporâneo e ao Funk ostentação, como os óculos, boné e chinelos brancos, estes acessórios são recorrentes nas periferias brasileiras e compõem o imaginário do funk, assim como os acessórios, relógios, correntes e brincos, trazem os ares do Funk Ostentação, que cresce em volta da mudança social expressada no acúmulo de riquezas, ostentando marcas ou correntes com grandes pingentes no pescoço (PERINI; FERRONATO, 2015).

Iansã também é a principal referência da segunda foto apresentada por Mc Tha (figura2), que acompanha “Abram os caminhos”. Os volumosos cabelos da cantora ainda estão cobertos com o véu vermelho, porém seu rosto está desvelado, com brincos e colares exagerados e uma coroa de velas acesas amarradas com palha. Verger (2018) conta a relação da senhora da tempestade com o fogo, esposa de Xangô, recebeu a missão de buscar uma poção para seu marido, sob a condição de não beber o líquido. Oiá não cumpriu essa ordem e adquiriu o poder de cuspir fogo. Esse mito também justifica a relação a divindade com a cor vermelha, que predomina nas imagens de Mc Tha. Como vê-se também na imagem que acompanha a canção “Coração vagabundo” (Figura 2) em que, mais uma vez, o vermelho e o fogo estão presentes. O destaque para a cantora no meio da foto, sendo bajulada por vários isqueiros querendo acender seu cigarro, combinado com o vestido justo e luvas  $\frac{3}{4}$ , remete à uma inversão dos padrões dominantes, presente por exemplo no filme “Os homens preferem as loiras”, eternizado por Marilyn Monroe e copiado até por Madonna, em sua *Material Girl* (ALBERTO; MEDEIROS 2018).

**Figura 2 – Mc Tha na divulgação da música “Abram os caminhos” (esquerda) e Mc Tha na divulgação da música “Coração Vagabundo” (direita)**



Fonte: Rede Social Instagram<sup>3</sup>

O fogo é deixado de lado e agora o elemento que é colocado em evidência é a água. Mc Tha aparece de costas sentada no com um vestido de algodão branco molhado, o chão revestido também por um tecido branco molhado, dá a impressão que tudo ali é tomado pelo vestido da cantora, eu esta rodeada de vidros cheios de água. A imagem que acompanha a canção “Oceano” (Figura 3), coloca em evidência Iemanjá, rainha do mar, que representa a fertilidade feminina (ARAUJO, 2017). Lendas narram que as saias de Iemanjá se confundem com as ondas do mar e os elementos presentes nas vestimentas da entidade sempre remetem às águas salgadas o oceano, como conchas e peixes (SOUZA, 2007). Assim, o tecido amontoado pelo chão e o vestido molhado, cria ondas também no corpo de Mc Tha, que consegue simular o vestido de ondas de Iemanjá na foto. A mesma ilusão que une o mar ao vestido de Iemanjá acontece na ilustração de André Hora (2020), onde as vestes de Iemanjá se fundem às ondas.

<sup>3</sup> Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BzGXcqbfIW6/>, acesso em: 26 mai. 2020.; e disponível em: [https://www.instagram.com/p/BzJOXwQFu\\_g/](https://www.instagram.com/p/BzJOXwQFu_g/), acesso em: 26 mai. 2020.



**Figura 3: Mc Tha na divulgação da música “Oceano” e Ilustração de Iemanjá**



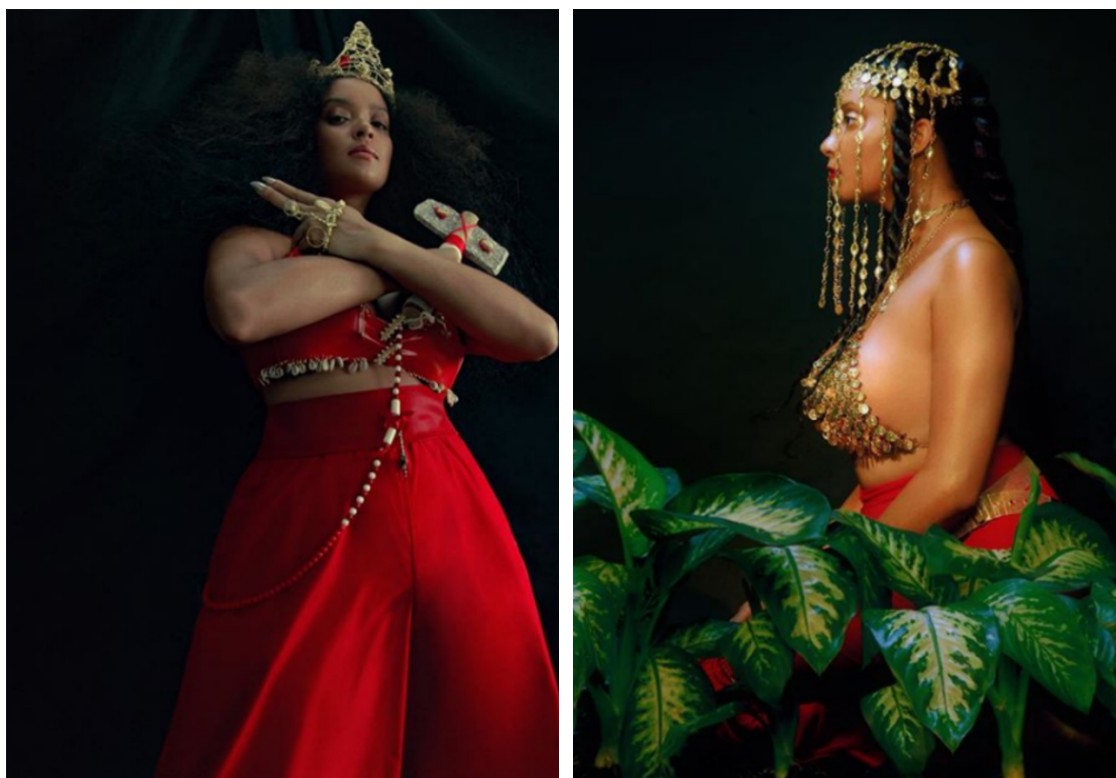
Fonte: Rede Social Instagram e site André Hora<sup>4</sup>

Em seguida as imagens de Mc Tha caminham por outros elementos da cultura africana e brasileira, até chegar novamente à citação de mais um Orixá, vestida inteira de vermelho e com os braços cruzados, Tha aparece com um colar de contas brancas e vermelhas, uma machadinha de dois lados e uma coroa na cabeça, paramentas de Xangô (SOUZA, 2007). Dessa forma, a imagem que acompanha a canção “Avisa lá” mostra a cantora vestida como o Rei de Oió. Verger (1997) conta que Xangô era muito vaidoso, por isso trançava seus cabelos e utilizava um colar de contas vermelhas e brancas. Xangô é patrono da justiça que é simbolizada pelo seu machado de dois lados, conhecido por fazer a guerra, porém também promover a justiça. Por ser rei, o orixá é sempre representado com uma coroa, como símbolo da mais alta realeza (SOUZA, 2007). Finalmente o disco se encerra com a canção “Comigo ninguém pode”, que conta com uma imagem (Figura 4) que acrescenta elementos das religiões de matriz africana que ainda não tinham aparecido nas fotos da cantora. Como, por exemplo, o *Adê*, tipo de coroa

<sup>4</sup> Disponível em: [https://www.instagram.com/p/BzswGE\\_IPwH/](https://www.instagram.com/p/BzswGE_IPwH/), acesso em: 26 mai. 2020.; e André Hora, site oficial, disponível em: <https://andrehora.com/product/yemaya-iemanja/?v=19d3326f3137>, acesso em: 26 mai. 2020.

eu com franjas eu tampam os rostos das Iabás, cada orixá tem suas peculiaridades (PETRONÍLI, 2013). Essas franjas são de grande importância para os mortais não fiquem ofuscados com tamanha beleza das divindades femininas (SOUZA, 2007). A cantora aparece rodeada de folhas de comigo-ninguém-pode, as folhas são utilizadas na maioria dos ritos de purificação pelas religiões de matriz africana, consideradas as principais fontes de axé (SARAIVA, 2011).

**Figura 12: Mc Tha na divulgação da música “Avisa lá” e Mc Tha na divulgação da música “Comigo ninguém pode”**



Fonte: Rede Social Instagram<sup>5</sup>

### **Considerações finais**

As maneiras de resistência dos negros e negras, trazidos da África para serem escravizados no Brasil, contribuíram para a formação do país. Apesar de serem marginalizados, as batucadas, o samba, os cultos às divindades africanas foram armas que proporcionaram a sobrevivência da cultura africana em terras brasileiras. Estes ancestrais mostraram o poder que a música tem para quebrar barreiras. O mesmo pandeiro que era

---

<sup>5</sup> Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B0WnL0jF0Lk/>, acesso em: 26 mai. 2020.; e disponível em: [https://www.instagram.com/p/B06Sw\\_oFG-o/](https://www.instagram.com/p/B06Sw_oFG-o/), acesso em: 26 mai. 2020.

reprimido nas ruas do Rio de Janeiro, durante o século XIX, também era convocado para animar as festas da elite (RANGEL; SILVA, 2018). Ao enfrentar ainda as mesmas repressões violentas, as periferias do século XX recorrem a outra arma que mantém viva a potência das favelas: O Funk. Por mais que este mantenha relações com a música africana em sua batida marcada e no movimento involuntário dos quadris provocado pelo som, destaca-se no uso dos elementos das religiões de matriz africana também nas letras, figurinos, imagens e também deixando mais explícito a conexão da batida do funk com os tambores do terreiro, o trabalho da Mc Tha.

Desde a capa do disco que mostra claramente a mistura das baianas do século XVIII com acessórios típicos das periferias onde o Funk toca por todos os cantos. Mc Tha reverencia Iansã, Iemanjá e Xangô e abusa dos símbolos cedidos pelos apetrechos dos orixás. Este trabalho mostra ainda a resistência a partir da herança deixada pelos negros e negras escravizados no Brasil. As ferramentas ligadas às religiões de matriz africana resistem com tal força que cada vez mais é utilizada por artistas para afirmar a cultura negra no Brasil e assim, criar conexão com aqueles que por muito tempo foram silenciados e eu sofrem repressões sociais desde o Brasil colonial, até hoje. Também apoiado na repercussão da mitologia africana, que envolve os Orixás e rituais de matriz africana e preocupado com a autoria e o protagonismo preto, assim como o trabalho da Mc Tha, destaca-se o movimento Afrofuturista, que surge na literatura de ficção. Consiste em histórias que constroem novas possibilidades para as pessoas negras, tendo como base o afrocentrismo (KABRAL, 2018). A proposta do afrocentrismo propõe que a população negra veja sua história separada da história da Europa, como por exemplo, voltar a olhar para os povos originários africanos (ASSANTE, 2016).

Finalmente, a partir de esses exemplos, é possível ver cada vez mais a repercussão das religiões de matriz africana além dos muros do terreiro, alcançando a cultura brasileira em outros aspectos, passando pelo samba, chegando até o funk e conquistando lugares como a ciência ficção. Dessa maneira, a música segue sendo uma ferramenta forte para a propagação e manutenção das culturas e continua movendo a diáspora, em seus momentos de trabalho e em seus momentos de descontração, nas periferias espalhadas pelo Brasil. A principal herança deixada pelos escravizados foi, além das religiões, canções e ritmos a determinação de manter-se vivo e junto com eles perpetuar sua cultura e seus saberes, que mesmo fortemente reprimidos, sobrevivem dentro dos brasileiros e também nas suas caixas de som.

## Referências

- ALBERTO, Thiago Pereira; MEDEIROS, Fernanda de Faria. “*As loiras preferem os homens?*”: uma análise sobre performances, aproximações e distanciamento entre Marilyn Monroe e Madonna. Joinvile. 2018.
- ARAUJO, Juliana Leandro de. *Obìnrin Yabás, suas joias e adornos contemporâneos - Coleção inspirada nas principais orixás femininas da umbanda*. Bauru, 2017
- COUTINHO, Eduardo Granja. *A comunicação do oprimido e outros ensaios*. 1ª ed., Mórula editorial: Rio de Janeiro, 2014.
- FERNANDES, Marcos Vinicius Reis. *O samba como movimento cultural de resistência uma aproximação através de pensadores marxistas*. Boletim de Conjuntura, anos III, vol. 5, n.13, Boa Vista, 2021.
- LODY, Raul. *Dicionário de arte sacra & técnicas afro-brasileiras*. Rio de Janeiro. 2003.
- LODY, Raul. *Moda e história: as indumentárias das mulheres de fé*. Fotografias de Pierre Fatumbi Verger. São Paulo: Senac São Paulo. 2015.
- NEGREIROS, Hanayrá. *O Axé nas roupas: indumentária e memórias negras no candomblé angola do Redandá*. 2017. São Paulo, 2017.
- OLIVEIRA, Luccas. Conheça MC Tha, revelação que une funk e umbanda: 'Não queria ser como Anitta ou Ludmilla'. *O Globo*. Goiânia. 20 ago. 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/conheca-mc-tha-revelacao-que-une-funk-umbanda-nao-queria-ser-como-anitta-ou-ludmilla-23888435> Acesso em 8 de abril de 2023
- PALOMBINI, Carlos. Música dançante africana norte-americana, soul brasileiro e funk carioca: uma bibliografia. *Seminário Música e Tecnologia: Sonologia*, São Paulo, Maio de 2008
- PERINI, Anerose; FERRONATO, Priscilla Boff. *Rolezeiros e funk ostentação: tribos urbanas de movimento social e cultural e a sua interferência na construção estética da moda atual*. Porto Alegre. Set-Dez 2015
- PETRONÍLIO, Paulo. *Literatura afro-brasileira e teatro: a dramaturgia dos orixás em cena*. Goiânia, 2013
- RANGEL, Patricia Luisa Nogueira; SILVA, Cristina da Conceição. O legado da cultura negra: samba e funk. *Revista ensaios e pesquisa em educação e cultura*. Vol. 05: Rio de Janeiro, 2018

SANT'ANNA, Márcia. Escravidão no Brasil: os terreiros de candomblé e a resistência cultural dos povos negros. In: *Políticas de Acautelamento do IPHAN para Templos de Culto Afro-Brasileiros*. IPHAN: Salvador, 2015

SARAIVA, Clara. *Energias e Curas: a Umbanda em Portugal*. Lisboa, 2011

SILVA, Sheila Alice Gomes da. Entre batuques e cantos: o samba como arma de resistência negra. *Rev. Hist. UERJ*, v.5, n.1, p.321-332. Anápolis, 2016.

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

SOUZA, Patrícia Ricardo de; PRANDI, Reginaldo. *Axós e Ilequês: rito, mito e a estética do candomblé*. São Paulo. 2007.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Lendas africanas dos orixás*. 4ª edição. Salvador. Corrupio. 1997.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás*. Bahia: Ipsi Gráfica e Editora, 2018.

VIANNA, Hermano. *O Baile Funk Carioca - Hermano Vianna. Overmundo. Rio de Janeiro*. 22 set. 2006. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/banco/o-baile-funk-carioca-hermano-vianna>. Acesso em: 8 de abril de 2023

VIANNA, Hermano. *O Mundo do Funk Carioca*. Rio de Janeiro. 1987.

Recebido em: 30/04/2023

Aceito em: 15/05/2023