

# Entre batuques e cantos: o samba como arma de resistência negra

*Sheila Alice Gomes da Silva*

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo  
São Paulo - São Paulo - Brasil  
sheilagomessilva@bol.com.br

---

**Resumo:** É comum perceber na historiografia brasileira representações hegemônicas de resistência ao processo escravocrata a partir de lutas armadas. O que acaba constituindo uma única perspectiva em detrimento das diversas outras formas engendradas contra este sistema por grupos negros. Olhando para essas manifestações de luta firmadas em saberes, mandingas, musicalidades, oralidade, entre outros, objetivamos evidenciar, especificamente, o samba como movimento de resistência. Com letras que reafirmam as culturas negras, fazem críticas e denunciam uma realidade de opressão e violência, constituem-se espaços de permanência - prolongamentos das culturas africanas ou afro-brasileiras frente à opressão colonialista e capitalista. A partir da análise de algumas letras buscamos perceber o samba como uma das armas de resistência constituídas pelas populações negras a partir de meados do século XIX até o tempo presente.

**Palavras-chave:** Samba. Resistência negra. Escravidão. Brasil. Música.

---

## Introdução

*“Onde houver batucada  
Pode chegar que estou lá...”  
(Trecho da Música: Amante do Pagode  
Autora: Jovelina Pérola Negra)*

O Brasil tem em seus elementos fundantes as relações diaspóricas com o continente africano, iniciadas a partir do século XVI com o tráfico ultramarino, que trouxe ao país cerca de 4 milhões de africanos. Este número expressivo, ainda assim, não dá conta de todo o rastro de morte e violência deixados por esse tipo de comércio transatlântico, como salienta Alencastro (2010). Todo esse contingente de populações negras foi inserido num sistema de escravidão mercantilista, que os espoliava do direito ao lugar, à memória, e outorgava ao europeu colonizador branco sua propriedade absoluta.

O escravismo “[...] foi uma das maiores violências perpetradas contra o povo negro” (PINSKY, 2001, p. 45), e submeteu essas populações à condição de mercadoria. Ter a posse de escravizados conferia ao indivíduo um status diferenciado na sociedade brasileira,

consonante Costa (2010). Faziam eles parte da riqueza de seus senhores e segundo Moura (2014) eram, também, listados em inventários junto com outros bens materiais e terras. O não reconhecimento da humanidade do negro escravizado deixou marcas indeléveis em sua história e seu processo de construção identitária.

Mesmo assim, diferente das imagens comumente propagadas, por uma historiografia hegemônica no Brasil, de um ser escravizado frágil, servil e passivo, houveram eloquentes manifestações e movimentos de resistência negra contra “[...] a sua situação social de escravo e à sua situação existencial de homem escravizado” (MOURA, 2014, p. 9). Entre eles, os mais frequentemente citados são: os quilombos, a revolta dos Malês, e outras lutas armadas.

Todavia, houveram outras resistências, que não necessariamente envolviam a empunhadura de armas de fogo ou violência corporal. Eram movimentos mais sutis como a conquista de informações, barganhas, negociações, mandingas, banquetes envenenados e sambas, como cita Gomes (1995). Nesse caso, a palavra sutil não traz consigo o sentido de mornidão, brandura e ineficiência, efetivamente, configuravam-se como outras possibilidades e formas de empreender resistência, que constituíram espaços de permanência – prolongamentos das culturas africanas ou afro-brasileiras frente à opressão colonialista.

Comumente estereotipados como portadores de hábitos e costumes rudimentares, saberes incultos e pagãos, a contribuição dos grupos negros na formação sociocultural e histórica do Brasil foi violentamente negada por uma lógica eurocêntrica e colonial que invisibilizou suas histórias e memórias, enquanto buscava construir uma nação brasileira aos moldes europeus, disseminada por uma aliada historiografia hegemônica.

### **Múltiplas resistências**

Desde o final do século XIX grupos intelectuais debruçavam-se sobre um ideário nacionalista, problematizando a identidade brasileira. Procurava-se formatar o tipo Brasil, diante de uma demografia etnicamente diversa que já caracterizava a nova república. Conforme cita Munanga (2008) a dinâmica de formação da identidade brasileira pautou-se essencialmente em estratégias eugenistas, a fim de promover a imagem ideal da nação, e essa imagem era branca. Manifestações culturais, religiosas e qualquer participação das populações negras na construção do país foram, de modo geral, suprimidas da historiografia

e dos livros didáticos. Nisso, as histórias de diversos homens e mulheres negras até hoje seguem invisibilizadas. “Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores destes mecanismos de manipulação da memória coletiva” (LE GOFF, 2003, p. 422).

Além da invisibilização da participação das populações negras na constituição do país, houveram silenciamentos sobre manifestações culturais e da luta negra, a fim de que esses grupos fossem associados a imagens estereotipadas de um negro preguiçoso, sem cultura, escravo, selvagem, incapazes de se articularem politicamente. De encontro a essa ideologia muitos pesquisadores passam a constituir uma nova produção historiográfica que busca desconstruir discursos hegemônicos, opressores, subalternizadores, e evidenciar sujeitos protagonistas de processos históricos outrora relegados ao esquecimento.

Autores que representam uma nova onda intelectual produtora de contrapontos à visão estereotipada e recorrente na tradicional produção intelectual hegemônica como, por exemplo, o professor do departamento de História da UFBA João José Reis (1993) e o sociólogo Clóvis Moura que contribuíram para a popularização das reflexões sobre a resistência negra, e especificamente, a partir da observação do Quilombo como uma unidade básica e/ou uma organização com status militar. Palmares, um dos quilombos mais populares dentre as pesquisas da área, materializava a resistência comunitária dos negros escravizados no Brasil, contrariando a imagem de dispersos e apolíticos. Mesmo essas produções, que contribuem de maneira preponderante para a construção das histórias negras no Brasil, olham de maneira unilateral para as resistências negras, a partir de incursões, batalhas e revoltas. No entanto, haviam centenas de escravizados domésticos, urbanos ou de ganho que não se uniram aos quilombos, necessariamente. Sob essa perspectiva, eram esses passivos? Concordavam com o sistema escravocrata? Embranqueceram ideologicamente?

Tais questionamentos nos incitaram a olhar para os processos de enfrentamento à escravidão na busca por outras possibilidades, outras maneiras de resistir e lutar engendradas pelos negros que não se juntavam aos quilombos. Lima (2003), em sua produção sobre a oralidade capitou, num estudo de campo, uma grande quantidade de histórias que se encontravam no espaço comum da escravidão e da percepção das desigualdades dentro do universo da mineração no estado de Goiás. Dentre tantas histórias, a de Onofre Cordeiro de Azevedo, de Turmalina, é a que mais nos chama a atenção, quando traz uma representação de resistência negra para além do movimento quilombola:

[...] os escravos frequentemente envenenavam a comida de seus senhores, como um dos ritos mágicos que eles cultuavam em suas sociedades de origem e que, transportados para o novo continente, eram utilizados contra os senhores como vingança pelo sofrimento a que eram submetidos (LIMA, 2003, p. 140).

Dentro desse universo de resistências materializadas em envenenamentos, trabalhos de mandingas, danças, músicas e as cantorias promoviam a experiência da existência, uma maneira de se diminuir a dor do exílio. Com relação a música, Mongá (2010) vai percebê-la como um movimento cultural que permite africanos e afro-brasileiros conectarem-se com suas verdades profundas e com os sentidos de ser e estar no mundo contidos numa dimensão mais sensível.

Abreu (2003) ao pesquisar a música escrava e a identidade negra reconhece que as músicas cantadas nas senzalas ou nas rodas urbanas, não eram mero entretenimento, mas antes uma arma de resistência: “[...] os senhores teriam sido os alvos prediletos destas sátiras, que revelaram uma sofisticada arma de resistência dos afro-americanos contra a opressão” (ABREU, 2003, p. 2).

O som perfaz uma dimensão das culturas negro-africanas, onde é possível perceber um ritmo que produz uma determinada forma de contar o tempo. São matrizes que não se perderam, não morreram, resignificaram-se. As músicas produzem o resultado de um encontro, nascido com a possibilidade de refazer ou manter o senso comunitário. E entre batuques e cantos o samba, especificamente, durante as primeiras décadas do século XX vai se constituir como um lugar de manifestação, resistência e permanências.

Além de gênero musical o samba se constituiu como uma das formas de sociabilização dos grupos negros, e segundo Barbeiro (2014, p. 10) ainda cumpre a função de transmissor das diversas memórias coletivas e da “[...] construção de um ‘ser’ autônomo baseado nos saberes de sua cultura”. É difícil precisar em que região ou período temporal nasceu o samba, e diante desse desafio Sodré (1998) vai afirmar que desde quilombos, plantações, engenhos, ruas, quitandas, entre outros, onde houvesse negros, havia samba. Os sambas foram se ressignificados, desde o período escravocrata, popularizaram-se em rodas, nas casas das tias negras, nos quintais e bares. Foram ganhando as cidades com seus improvisos e espontaneidades, com cantorias que expressavam e contemplavam as mazelas dos pretos, indignações, a vida cotidiana, e até os amores não correspondidos.

A fim de perceber elementos de resistência e permanências culturais das populações negras nessa expressão cultural, escolhemos analisar algumas letras de canções que nos apresentam “[...] as nuances de africanidades que existiram nos visungos cantados por escravos de Minas Gerais no século XVII” (AZEVEDO, 2008, p. 31) e que foram regravados no século XX. A investigação pautou-se na busca por perceber minúcias, entrelinhas, em conexão com um referencial teórico pertinente, o que nos permitiu afirmar

a capacidade que o samba tem de dialogar entre os tempos, mantendo-se contemporâneo e icônico no que tange às culturas afro-brasileiras.

Consonante a lei 10.639/03 e os documentos de diretrizes que a complementam e dão base a uma prática educadora das relações étnico-raciais no Brasil, a proposta do artigo em analisar letras de sambas buscando perceber resistências culturais dos grupos negros se constitui como possibilidade pedagógica. Uma vez que aproximar educandos dessa expressão cultural é promover experiências com realidades que o cercam cotidianamente sob outras perspectivas. Ademais, torna possível desenvolver o pertencimento, a criticidade e propor autonomia para que o mesmo passe a fazer outras análises buscando perceber o que está explícito ou não nas letras de sambas que fazem parte do seu cotidiano e percebam a resistência da voz e da cultura afro-brasileira no tempo presente.

### **Sambando resistências**

Escolheram-se algumas letras de músicas que compõem o LP prensado “O Canto dos Escravos” editado no ano de 1982, que apresenta a gravação de 14 canções das 65 registradas no livro do autor Aires da Mata Machado Filho pela editora José Olympio lançado no ano de 1943, intitulado “O negro e o garimpo em Minas Gerais”, como objeto das análises.

Trazendo à cena musical brasileira cantos ancestrais dos negros de etnias Ovimbundos ou Umbundos de Benguela, habitantes das regiões de São João da Chapada, das regiões das Minas Gerais, o CD conta com intérpretes consagrados na história do samba brasileiro, como: Clementina de Jesus, Geraldo Filme e Tia Doca da Portela. Ademais, o LP é constituído de Vissungos, os chamados cantos de força que, segundo Carvalho (2000) eram geralmente entoados de maneira responsorial durante os trabalhos nas lavras de diamantes e ouro nas regiões periféricas do estado Minas Gerais, a partir do século XVII.

CANTO I – Cantado por Clementina de Jesus<sup>1</sup>

Yao ê,  
Ererê aí ogum bê.  
Com licença do Curiandamba,  
Com licença do Curiacuca,  
Com licença do Sinhô Moço,  
Com licença do Dono de Terra (6X).

---

<sup>1</sup> Canção de domínio público.

Evidenciando a língua ioruba, os primeiros versos da canção comunicam a presença de um dos maiores grupos étnico-linguísticos da África Ocidental, habitantes de regiões como a Nigéria, Benim, Gana, Togo, entre outras, na cultura brasileira, consonante Heywood (2009). Ademais, o Candomblé, religião de matriz africana no Brasil reafirma a representatividade do ioruba em seus ritos, quando a língua assume a função de trazer ao plano material o que habita no espiritual a partir de seus cantos e rezas. O outro verso se constitui enquanto louvação ao sobrenatural, o “Com licença” marca o reconhecimento do respeito ao sagrado. As palavras “Curiandamba” e “Curiacuca” nos remetem a um universo sobrenatural e as divindades que compõem o grupo de forças das cosmovisões africanas.

Além do ioruba, a música, também, é cantada num português que classificamos como diaspórico. Uma língua que se coloca no entrelugar de uma norma linguística, que não permite flexões – é fria – categórica – classificadora, constituindo-se nas bordas da sistematização, com plasticidade e adaptação. Moldam-se as línguas maternas dos africanos que aqui chegaram e o português como língua imposta. Então, se constrói o: “Sinhô Moço” e outros exemplos que apontamos na análise de outras letras. E é nessa construção popular, que é um jeito criativo de se fazer entender – se comunicar que a cultura negra, também, se ressignifica, dialoga e se permite.

CANTO II – Cantado por Clementina de Jesus<sup>2</sup>

Muriquinho piquinino, muriquinho piquinino,  
 Parente de quiçamba na cacunda.  
 Purugunta aonde vai, purugunta aonde vai,  
 Ô parente, pro quilombo do dumbá. (2X)  
 Muriquinho piquinino, muriquinho piquinino,  
 Parente de quiçamba na cacunda.  
 Purugunta aonde vai, purugunta aonde vai,  
 Ô parente, pro quilombo do dumbá. (2X)  
 Ê, chora, chora gongo, ê dévera, chora gongo chora,  
 Ê, chora, chora gongo, ê cambada, chora gongo chora.  
 Muriquinho piquinino, muriquinho piquinino,  
 Parente de quiçamba na cacunda.  
 Purugunta aonde vai, purugunta aonde vai,  
 Ô parente, pro quilombo do dumbá. (2X)  
 Ê, chora, chora gongo, ê dévera, chora gongo chora,  
 Ê, chora, chora gongo, ê cambada, chora gongo chora.

Esse canto também se inicia com o português diaspórico, citado na análise do primeiro canto, com a palavra “Muriquinho piquinino”, que é um jeito próprio dos negros escravizados chamarem as crianças pequenas, segundo Carvalho (2000). A segunda frase do primeiro verso é um exemplo dessa mistura de línguas para construir a expressão:

<sup>2</sup> Canção de domínio público.

“Parente de quiçamba na cacunda”, que se refere ao jeito de se carregar as crianças muito pequenas nas costas das mães durante todo o tempo, inclusive, enquanto trabalhavam. A palavra “purugunta” também é um exemplo desse processo de miscigenação linguística, trazendo mais uma vez a plasticidade e criatividade do negro africano da diáspora nas Américas.

A partir do segundo verso podemos evidenciar uma característica das canções negro-africanas: as repetições. Segundo Azevedo (2006), era normal nas rodas de samba do começo do século XX as inúmeras repetições de partes específicas das músicas, visto que a grande maioria dos participantes não era letrado, não se havia como escrever tais letras, sendo assim, as repetições horas a fio se faziam necessárias para que tudo fosse decorado por todos. Um sistema que a oralidade constituiu para memorizar, tornando eterno e vivo aquilo que se tinha.

BATUQUE NA COZINHA - Cantado por Clementina de Jesus

Batuque na cozinha  
 Sinhá não quer  
 Por causa do batuque  
 Eu queimei o pé  
 Não moro em casa de cômodo  
 Não é por ter medo não  
 Na cozinha muita gente sempre dá em alteração  
 Batuque na cozinha  
 Sinhá não quer  
 Por causa do batuque  
 Eu queimei o pé  
 Então não bula na cumbuca  
 Não me espante o rato  
 Se o branco tem ciúme  
 Que dirá o mulato  
 Eu fui na cozinha  
 Pra ver uma cebola  
 E o branco com ciúme  
 De uma tal crioula  
 Deixei a cebola, peguei a batata  
 E o branco com ciúme de uma tal mulata  
 Peguei o balaio pra medir a farinha  
 E o branco com ciúme de uma tal branquinha  
 Então não bula na cumbuca  
 Não me espante o rato  
 Se o branco tem ciúme  
 Que dirá o mulato  
 Mas o batuque na cozinha  
 Sinhá não quer  
 Por causa do batuque  
 Eu queimei o pé  
 Eu fui na cozinha pra tomar o café  
 E o malandro ta de olho na minha mulher  
 Mas, comigo eu apelei pra desarmonia  
 E fomos direto pra delegacia  
 Seu comissário foi dizendo com altivez  
 E da casa de cômodos da tal Inês

Revistem os dois, botem no xadrez  
Malandro comigo não tem vez  
Batuque na cozinha ...  
Mas seu comissário  
Eu estou com razão  
Eu não moro na casa de arrumação  
Eu fui apanhar o meu violão  
Que estava empanhado com Salomão  
Eu pago a fiança com satisfação  
Mas não me bota no xadrez  
Com esse malandrão  
Que faltou com respeito a um cidadão  
Que é Paraíba do Norte, Maranhão.

O termo batuque aparece de maneira recorrente nessa canção, apontando para uma classificação pejorativa, comumente feita pelo branco referente às expressões musicais produzidas por grupos negros. As músicas negro-africanas são comumente marcadas pela percussão. Instrumentos como tambores em suas mais diversas representações sempre estiveram presentes no construto. Mas a letra faz saltar a maneira estereotipada com a qual se classificava as músicas negras, homogeneizando, chamando todas de batuque. Tal classificação faz perceber uma hierarquização, onde a música europeia ocupa um espaço de destaque com suas cadências, ritmos e sistematização, enquanto a negra se encerraria num simples batucar descabido, grosseiro e incômodo. Num reafirmar da condição ideológica em que o negro africano foi submetido na historiografia brasileira e mundial dominante como o selvagem, o sem cultura, o não ser. Não obstante, cabe salientar, é claro, que houveram, pontualmente, intelectuais constituidores de uma produção científica que se colocaram na contramão desse processo.

Uma possível interpretação para o uso dessa terminologia num canto negro africano, ou seja, pelo próprio sujeito desta cultura, nos leva a olhar para um outro lado do processo escravagista, que não pelo aspecto mais explorado pela historiografia hegemônica da violência física, mas a coação moral. A escravidão mercantilista produzia de maneira lato um racismo extremamente violento. Segundo Munanga (2008) o racismo no Brasil se constituiu como um crime perfeito. Desde os primórdios permeou as relações sociais e raciais de maneira manhosa, confundindo o oprimido e fazendo-o por vezes introjetar a opressão, excluindo-o e silenciando-o dentro dos espaços de representação política, desde o processo, permanentemente ideológico, de mestiçagem – nesse caso a figura do mulato também é citada no canto – até o reconhecimento do samba como símbolo da cultura nacional. Não o samba dos morros, aquele que critica as instituições opressoras do poder público, como a polícia, o samba de preto feito nos terreiros de Tia Ciata, como cita Azevedo



(2006), mas um samba mais palatável, permeado por vertiginosos eufemismos sobre o “Brasil brasileiro” de Getúlio Vargas.

Entre outras representações evidenciadas na canção, outro fato que nos chama a atenção é a citação da cozinha, esse espaço comum que era tão marcado pela presença negra dentro da casa grande. Lugar do trabalho negro, a cozinha era onde, conseqüentemente, as experiências musicais, de grupos identitariamente marcados pela sonoridade e oralidade, se davam naturalmente no cotidiano. Tais manifestações são especificamente reprimidas pelo branco europeu, e a letra traz de maneira bastante interessante essa problemática.

Na figura do opressor a canção nos traz a imagem da “sinhá”, a mulher branca e dona da casa, que possivelmente controlava a movimentação e os afazeres na cozinha, espaço destinado à servidão. Quando se canta que, a referida “sinhá não quer” há um apontamento para esse controle sistemático da escravidão, uma tentativa contumaz de silenciamento, que não se encerrava no corpo, mas estendia-se à cultura, ao canto e à voz. Ao cantar que “por causa do batuque eu queimei meu pé” a narrativa vai nos incitar a olhar para além do sujeito, em primeira pessoa, mas para as diversas maneiras pelas quais os escravizados negros rebeldes que faziam os tais batuques eram castigados por seus senhores. É possível interpretar essas colocações como a queima do pé na cozinha realizada pela própria sinhá – figura opressora – como sanção promovida a exemplo aos outros batucadores.

As últimas estrofes narram à maneira comum e recorrente até o tempo presente, de como as instituições policiais brasileiras se constituíram, enxergaram e trataram as populações negras numa sociedade outrora colonialista e branca, encerrando-o num lugar de marginalidade indefensável. Culpado pela expressão, pela língua, pelo comportamento, culpado pela cor.

### **Considerações finais**

Ouvir, cantar e dançar sambas são práticas que se fazem tão comuns no cotidiano do brasileiro, sejam crianças, adultos ou velhos, essa é a música que no tempo presente entendemos, de maneira coletiva, como a trilha sonora do sentimento de brasilidade. Sua repercussão social deixa evidente a importância que possui, no que tange ao lúdico, mas não dá conta de trazer todas as lutas, resistências e histórias que fizeram possível sua existência. Com a exaltação atual dos sambas que falam de amores, as novas gerações deixam de entendê-lo como manifestação política dos grupos negros. Ademais, a produção intelectual

dominante sempre contribuiu para que educandos, em geral, não tivessem contato com outras formas de pensar as dinâmicas culturais e sociais na história do Brasil.

Olhar para algumas letras compostas a partir do século XVII, por grupos negros imbricados diretamente no período escravocrata, tentando perceber resistências, nos permitiu captar uma luta musicada, uma manifestação que entre batuques e cantos fez do samba uma arma de resistência negra. Mais do que de armas bélicas, as palavras desferidas em tom grave articularam-se politicamente, diante de uma sociedade que oprimia os negros e sua cultura. Para além de composições melódicas, as letras analisadas nos mostram a consciência crítica daqueles que estavam submetidos ao sistema escravocrata, que os relegava a condição de mercadoria, mas que não se deixaram coisificar.

Apesar de inúmeras tentativas coloniais 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.

---

#### BETWEEN DRUMMING AND SONGS: THE SAMBA AS BLACK RESISTANCE WEAPON

**Abstract:** It is common to see in the Brazilian historiography hegemonic representations of resistance to slavery process from gunfights. What ends up constituting a unique perspective to the detriment of many other forms engendered against this system by black groups. Looking at these manifestations of struggle firmed in knowledge, Mandingo, musicality, orality, among others, aim to highlight specifically the samba as a resistance movement. With lyrics that reaffirm black cultures, make criticisms and denounce a reality of oppression and violence, stay spaces constitute - extensions of the African and African - Brazilian cultures against the colonialist and capitalist oppression. From the analysis of some letters, we seek to realize the samba as one of the resistance weapons constituted by black populations from the mid-nineteenth century to the present time.

**Keywords:** Samba, black resistance and Black Slavery in Brazil.

---

#### Referências

##### Fontes

CD canto dos escravos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gil3Mw32OnU>. Acessado em 15 de maio 2015.

## Bibliografia

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *O trato dos viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BARBEIRO, Adriana Santoleri Villa. *Uma questão de opinião: Zé Kéti, Samba e transformações urbanas na cidade do Rio de Janeiro (1950 – 1979)*. São Paulo, 2014. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 132 p.

AZEVEDO, Amailton Magno. *A memória musical de Geraldo Filme: Os sambas e as micro-áfricas em São Paulo*. São Paulo, 2006. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 242 p.

CARVALHO, José Jorge de. *Um panorama da Música Afro-brasileira: Parte 1. Dos Gêneros Tradicionais aos Primórdios do Samba*. 2000. Disponível em: [www.unb.br/ics/dan/Serie275empdf.pdf](http://www.unb.br/ics/dan/Serie275empdf.pdf). Acessado em: 02 de mai. de 2015.

COSTA, Emília Viotti. *Da senzala à colônia*. 5. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

GOMES, Flávio dos S. *Histórias de quilombolas: mocambos e comunidades de senzalas no Rio de Janeiro – século XIX*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1995.

HEYWOOD, Linda M. *Díáspora Negra no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2009.

LIMA, Nei Clara. *Narrativas orais: uma poética da vida social*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2003.

MONGÁ, Celestine. *Negritude e Nilismo*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. Inventariando Inventários. In: \_\_\_\_\_. (org.) *Fazendas de Café do Vale do Paraíba: o que os inventários revelam (1817-1915)*. São Paulo: CONDEPHAAT, 2014.

MOURA, Clóvis. *Rebeliões da Senzala*. São Paulo: Zumbi, 1959.

MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: Identidade nacional versus identidade negra*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

PINSKY, J. *A Escravidão no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2001.

REIS, João José. A greve negra de 1857 na Bahia. In Dossiê Brasil/África. Revista USP. São Paulo: EDUSP, n. 18, junho/julho/agosto 1993, p. 8 – 29.

SIQUEIRA, Magno Bissoli. *Samba e identidade nacional: Das origens à Era Vargas*. São Paulo: Unesp, 2012.

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

---

**SOBRE A AUTORA**

**Sheila Alice Gomes da Silva** é mestre em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP); pesquisadora associada do Centro de Estudos das Culturas Africanas e da Diáspora (CECAFRO) e do Núcleo de Estudos de História Social da Cidade (NEHSC); docente da Universidade Camilo Castelo Branco (UNICASTELO) e tutora da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP) no curso de pós-graduação em Promoção da Igualdade Racial.

---

Recebido em 03/03/2016

Aceito em 28/05/2016