

# Sabor feminino na música brasileira

Para Milton Moura

Maria das Graças Meirelles Correia (UFBA)<sup>1</sup>

## 1 Representações do feminino

É condição primeira do homem a construção de representações que dêem conta de explicar a si e ao mundo que o cerca. Assim, em todas as sociedades, os indivíduos se constituem a partir de tais representações, transformando-as e transmitindo-as ao curso do tempo. Nesse sentido, por se tratar de condição imprescindível para explicar inter-relações socioculturais, as representações são objeto de investigação teórica e conceitual de várias disciplinas no campo das ciências humanas. Neste ensaio, toma-se o conceito de representação tanto do ponto de vista lingüístico, considerando-se que a linguagem não apenas reflete o mundo, mas molda e altera a realidade, como do sociológico, no qual representação, entre outros significados, pode ser entendida como constituições discursivas de papéis para expor imagens de grupos sociais específicos em determinado contexto. A partir dessa última acepção, é possível considerar as representações do feminino como forjatura de imagens múltiplas em processo contínuo de construção identitária. Por sua vez, tais identidades se fundamentam em procedimentos discursivos que criam estereótipos suficientemente potentes para moldar comportamentos e determinar condutas.

Ao longo do tempo em todas as culturas, identidades femininas são forjadas e veiculadas por diversas instâncias discursivas: da religião à arte, a mulher figura como representação, para a qual converge uma variedade de outros elementos temáticos, sobretudo aqueles ligados à reprodução e a manutenção da espécie humana. Entretanto, vale ressaltar que mesmo havendo uma predominância desses temas convergindo para o feminino, tais representações são heterogêneas e coadunam-se com temática variadas a partir de referências culturais e históricas distintas. Assim, o objetivo deste ensaio é refletir quais representações do feminino figuram no âmbito da arte e como são apresentadas pelo discurso artístico. Para isto, focaliza a música produzida no Brasil, especificamente aquela ligada à matriz do samba e suas variantes, relacionada com a pretensão de analisar como a urdidura do discurso verbal com o musical forja imagens representativas do papel social da mulher em cuja etnia predomina o negro. Dentre essas imagens, o estudo destaca as produzidas pela conformação de metáforas em que os termos comparados são pratos da culinária baiana e a mulher afro-brasileira.

Nos textos selecionados – *Canjiquinha quente*, Sinhô, 1930; *Vatapá*, Dorival Caymmi, 1942; *Emílio*, Jorge BenJor, 1995 – a mulher de etnia negra é o elemento gravitacional a partir de onde circulam outros elementos considerados, socialmente, como tabus, presentes no interdito, no proibido por tradição ou costume. Ou seja, a instância do feminino é uma sinédoque através da qual é possível falar de certos atos, modos de vestir, temas, palavras, considerados impróprios por conotarem elementos de ordem sexual. As canções selecionadas rompem com o tabu do indizível que cerca o ato sexual: de forma simbólica, por meio de metáforas, inserem socialmente o pícaro, torna-o risível, denomina o inominado, inscrevendo-o num território *habitado pela alusão e*

---

<sup>1</sup> Universidade Federal da Bahia, Programa Multidisciplinar Cultura e Sociedade, Faculdade de Comunicação. [galmeirellesc@yahoo.com.br](mailto:galmeirellesc@yahoo.com.br)

*pela elusão*. (PAZ, 1979:10) Nesse sentido, instauram um duplo movimento: a mulher é linguisticamente representada por comidas, sobretudo as quentes, de sabor forte e picante e as comidas, remetendo ao prazer que cerca o ato de alimentar-se, aludem ao ato sexual. Ambos – alimentação e sexo – são consideradas atividades reguladas, sobretudo, pelo *princípio do prazer, que é explosão e subversão, é também e, sobretudo rito, representação, festa e cerimônia*. (PAZ, 1979:20).

## 2 Voltar p'rá Bahia

As alusões estabelecidas entre mulher/comida e entre ato de alimentar-se/ato sexual constituem o principal eixo temático das canções focalizadas. Conforme observa Carlos Sandroni (2001:52), *a sexualização da comida seria uma alusão ao afro-brasileiro, pois a mulata, sendo o alvo predileto dos desejos masculinos nos lundus e em muitos sambas, era quem se encarregava, na cozinha dos repastos do seu senhor*. As construções discursivas como alusões ou metáfora tornam-se referências explícitas para o público, pois identifica no próprio contexto cultural, que caracteriza a relação entre universo feminino e alimentação, as imagens veiculadas pelos textos.

O processo de formação da sociedade no Brasil remete a duas esferas espaciais distintas e, ao mesmo tempo, complementares: a casa-grande e a senzala. Uma vez distintas, a complementaridade não pressupõe o apagamento de tensões que pautam as relações entre senhor e escravo. Ao invés disso, a idéia de completude finca-se, dialeticamente, na existência de um, como condicionante para a existência do outro.

No caso em estudo, para análise dos textos, considera-se que o Brasil é constituído pela dialética que permeia os caminhos entre a casa-grande e a senzala. Nesse sentido, e aproveitando a metáfora, é possível observar como a canção a seguir remete a eles:

### Canjiquinha quente<sup>2</sup>

Canjiquinha bem quente  
Amendoim torrãozinho (refrão)

Canjiquinha bem quente, Ioiô me deu, Iaiá  
Canjiquinha quente, eu fui fazer e Ioiô eu deixei lá  
Foi Ioiô que um belo dia me roubou o coração  
E ficou lá na Bahia (bis) sem saber que era ladrão  
Vá dizer lá na Bahia Vá dizer, minha Iaiá  
que eu só penso noite e dia em Ioiô que eu deixei lá  
Vou-me embora, vou-me embora p'rá Bahia outra vez  
Vou vender a canjiquinha  
Só volto no fim do mês  
Canjiquinha bem quente  
Amendoim torrãozinho (refrão)  
(SINHÔ, 1930)

Os dois versos iniciais – *Canjiquinha bem quente/ Amendoim torrãozinho* – constituem o estribilho e repetem-se no final. Na composição da cena veiculada pelo texto, funciona como uma espécie de pregão, permitindo identificar o posicionamento social da personagem: uma vendedora ambulante que comercializa alimentos em vias públicas. Esta cena é ainda comum nas principais capitais do Brasil mas, sobretudo, tipifica o ambiente vivido na Cidade da Bahia, em finais do século XIX. A decadência

---

<sup>2</sup> *Canjiquinha quente*, Sinhô, 1930.

do açúcar e a conseqüente mudança da capital para o Rio de Janeiro transformam o processo de escravidão no nordeste: o negro deixa de assumir funções no campo da produção e passa a exercer também as pertinentes a área de serviços. Ou seja, a decadência das lavouras de cana promove o ócio de parte da categoria ocupacional, fazendo com que um contingente de mão-de-obra seja deslocado da produção. Assim, surge outra categoria ocupacional denominada por “escravo de ganho”. Alguns negros eram alugados pelos senhores para trabalharem em atividades domésticas ou de serviços. Nesta categoria enquadram-se mulheres conhecidas como “quituteiras” ou “quitandeiras”, cuja atividade consistia em produzir e comercializar alimentos como canjicas, bolos, sequilhos, mingaus, dentre outros. Essas atividades eram exercidas também por escravas alforriadas – durante o período escravagista – e, sobretudo, por negras e mulatas que migram da Bahia para o Rio de Janeiro, após a abolição da escravatura.<sup>3</sup>

Do ponto de vista do discurso musical, é categorizado como samba, ritmo de matriz africana e, segundo alguns etnomusicólogos, originado do *lundu*. Carlos Sandroni (2001), toma os elementos descritivos de Mário de Andrade – comicidade, assunto sexual e referências a negras e mulatas – como as principais características temáticas do *lundu*. Ritmicamente, o *lundu* se caracteriza pela sincopação de acordes e uso de instrumentos percussivos. Por tais características, Andrade considera-o como “a primeira forma musical afro-negra que se dissemina por todas as classes brasileiras e se torna música ‘nacional’”. É a porta aberta da sincopação característica (...). É a porta enfrestada do texto cantando sexualmente os amores desonestos [entre senhores e escravos], as *mésalliances*, e se especializa na louvação, sobretudo da mulata.” (apud SANDRONI, 2001:53).

As observações dos pesquisadores podem ser comprovadas tanto na música como na letra do samba em foco: enquanto os versos iniciais repetem para um ambiente de trabalho – a comercialização de quitutes – o verso *Foi Ioiô que um belo dia me roubou o coração* remete para atividade amorosa. Nesse sentido, o texto coaduna dupla oposição encenada pelo binômio público x privado e trabalho x lazer. As atividades de trabalho estão na esfera pública, enquanto as sexuais na privada. O texto sutilmente sugere justaposição destas esferas ao passo em que questiona, de modo sugestivo, a hierarquia dominador/dominado. No verso seguinte – *E ficou lá na Bahia (bis) sem saber que era ladrão* –, independente do efeito rimático (“coração”/“ladrão”), o termo “ladrão” serve para adjetivar “senhor”, imprimindo julgamento de valor contrastivo com a posição social. Assim, a voz feminina, representativa da mulher de descendência africana, usa o discurso artístico para imputar ao branco dominador uma categoria usada com o objetivo de desqualificar negros, mulatos e mestiços. Vale ressaltar que no período colonial era proibido aos afro-descendentes se reunirem em grupos nos centros urbanos, sob pena de serem acusados, presos e castigados por furto ou arruaça<sup>4</sup>.

A voz feminina do discurso verbal solicita para “iaiá”, provavelmente freguesa dos quitutes comercializados, para avisar a “ioiô” que está saudosa – *que eu só penso noite e dia em Ioiô que eu deixei lá* – e pretende retornar, pois insiste na advertência: *Vou-me embora, vou-me embora p'rá Bahia outra vez*. O samba composto na década de

<sup>3</sup> Machado de Assis, em crônica publicada no Jornal A Semana, descreve a rua Direita (...) dominavam as quitandeiras de um lado e, de outro, africanas e crioulas. Destas as baianas eram conhecidas pela trunfa – um lenço interminavelmente enrolado na cabeça, fazendo lembrar o famoso retrato de Mme. De Staël (...) (apud MOURA, 2001:27) Também sobre o assunto vale consultar HEBER, Sebastião. *Boa Morte – Das memórias de Filhinha às litogravuras de Maragogipe*. Salvador, 2007 (prelo) em que o autor esclarece a importância destas atividades para a consolidação das irmandades negras na Bahia.

<sup>4</sup> Sobre furto escravo no Brasil colônia, é válido considerar as observações de RISÉRIO (2004), em que acredita ser o furto uma possibilidade criativa para um corpo escravizado por atividades produtivas.

30 – mesmo ano da morte prematura do compositor após a qual é aclamado pela imprensa carioca como o “rei do samba”<sup>5</sup> – se inscreve numa tradição musical em que o cotidiano de indivíduos que descende de população escravizada relaciona-se de modo direto com a Bahia. A referência ao Estado demonstra que o compositor – tido por pesquisadores do tema como responsável por fixar e consolidar o samba no Rio de Janeiro da primeira metade do século passado – reconhece-o como matriz para composição étnico-cultural do Brasil. Desse modo, o retorno ao estado da Bahia extrapola a instância ficcional, representada no texto pela voz feminina de uma negra vendedora de quitutes e recai na simbólica, em que se inscreve a importância dos africanos em pelo menos três práticas culturais emblemáticas do país: a música, a religião e a culinária. A tríade compõe os fundamentos da *baianidade*, inscrita no cenário nacional como elemento lúdico e, eminentemente, prazenteiro.

### 3 O fubá e o dendê

A influência dos *lundus* do século XIX ultrapassa o século XX à medida que são recriados e mantêm – musical e verbalmente – tanto a matriz rítmica da sincopação como a temática, relacionando o jogo lúdico-simbólico entre ato de alimentar-se e ato sexual. Entre os muitos compositores nacionais que se destacam como herdeiros dos *lundus*, focaliza-se um em especial, a quem recai a responsabilidade de ser um dos principais difusores do mito de baianidade: Dorival Caymmi. O artista é considerado por Antônio Risério como “o poeta-compositor” representativo da mutação rítmica entre o “tradicional africano” e o “popular brasileiro” (2004:171). Das muitas composições de Caymmi filiadas a esta matriz, o foco analítico recai sobre:

#### *Vatapá*<sup>6</sup>:

Quem quiser vatapá,  
ô Que procure fazer  
Primeiro o fubá  
Depois o dendê  
Procure uma nêga baiana,  
ô Que saiba mexer Que saiba mexer Que saiba mexer  
Bota castanha de caju / Um bocadinho mais  
Pimenta malagueta/ Um bocadinho mais  
Amendoim, camarão, rala um coco, na hora de machucar.  
Sal com gengibre e cebola, iaiá, na hora de temperar  
Não para de mexer, ô Que é pra não embolar  
Panela no fogo Não deixa queimar  
Com qualquer dez mil réis e uma nêga ô Se faz um vatapá  
Se faz um vatapá Que bom vatapá.

(CAYMMI, 1942)

O título do samba é designativo de elementos que compõem o conjunto simbólico de instâncias auxiliares para a tessitura do “texto da baianidade”, pois vatapá, juntamente com acarajé, caruru e moqueca – todos à base de azeite extraído do dendê – captaneiam as iguarias da culinária baiana, identificada – no cenário nacional – pela

<sup>5</sup> Conferir dados biográficos em [www.dicionariompb.com.br](http://www.dicionariompb.com.br)

<sup>6</sup> CAYMMI, Dorival. 1942.

diversidade de condimentos e teor afrodisíaco. Conforme assinalado, o discurso musical permuta ritmos africanos e luso-europeus, gerando uma matriz híbrida, comumente classificada pelos estudiosos por samba-canção. Mas, devido à estrutura do texto verbal, o próprio Caymmi classifica *Vatapá* como samba-receita, por se valer da estrutura fixa do gênero textual receita. No entanto, desde os dois primeiros versos – *Quem quiser vatapá/ ô Que procure fazer* – a voz poética rompe com a expectativa e expressa, em tom de advertência, elementos subentendidos no gênero, haja vista ser dispensável o aviso que a materialização do discurso da receita se faça mediante desejo ou necessidade. Os versos seguintes *Primeiro o fubá/ Depois o dendê* fundem o gênero receita com o poético, pois colocam no mesmo tópico do texto as duas principais etapas da receita, ingredientes e modo de preparo. Assim, verifica-se como os principais ingredientes fubá e dendê, cujos termos designativos em si – semântica e etimologicamente – remetem às porções culturais africanas que temperam o Brasil. E, por ambos os termos se originarem do banto, tronco lingüístico da maior parte das nações, sobretudo os nagôs, aportados maciçamente na Bahia no período escravagista, aludem a contribuição africana para a cultura brasileira.

O conjunto rítmico dos quatro primeiros versos é obtido pela alternância dos timbres das vogais A / E: *vatapá*, vogal aberta é seguida por *fazê* (efeito proporcionado pela supressão oral da consoante vibrante R), seguida pelo som aberto de *fubá* e encerra-se com *dendê*. Assim, pela alternância das vogais em *Quem quiser vatapá/ ô Que procure fazer / Primeiro o fubá / Depois o dendê*, Caymmi consegue – em um dos principais momentos de repressão no Brasil, a década de 40 durante a Era Vargas, período em que o samba é usado para fazer apologia explícita ao trabalho e a construção da identidade nacional – sugerir o tema da sexualidade desestabilizando a moral de uma burguesia pretensamente branca e européia. A abertura e o fechamento das vogais remetem ao ato sexual, cujo reforço persiste na repetição do verso *Que saiba mexer Que saiba mexer Que saiba mexer*, assim como na sugestão estimulante dos temperos – castanha de caju, pimenta malagueta, amendoim, camarão – cujos efeitos são considerados afrodisíacos.

Todavia, apesar da sequência conotar – ainda pela enumeração de ingredientes e dicas de preparo – a estrutura textual da receita, o verso *Com qualquer dez mil réis e uma nêga ô Se faz um vatapá* insere elemento distinto do gênero receita, pois, além de especificar o custo para a elaboração do prato, também aponta como imprescindível a presença do negro, ou melhor, da negra baiana. Conforme ressaltado, o elemento étnico é responsável por práticas culturais no campo da música, da culinária e da religiosidade. Tais campos se amalgamam semanticamente no verbo “mexer” e conota elemento rítmico da música e da dança pelo movimento circular dos quadris acompanhado pelo resto do corpo, até o braço encontrar a panela. Sabor, textura, cheiro e cor amarelada do *vatapá* despertam os sentidos e aguçam o apetite material e simbólico, por sua vez, presentes nas práticas rituais/religiosas de matriz africana.

O verso *Procure uma nêga baiana* reafirma a especificidade da Bahia no cenário nacional como *topos* configurado como *a pele do Brasil, a pele do rosto, dos braços, dos peitos e também dos genitais – a pele que se continua com as mucosas*. Para Milton Moura, “o baiano” se configura em um étnico forjado como *contrastivo, antítese incômoda e desafiante, o outro que de alguma forma está próximo, ou que pode se aproximar, ou de quem eu posso me aproximar, ou ainda que está entre nós, sendo necessário assimilá-lo demarcando fronteiras em termos de texto identitário* (2001: 19). Ou seja, “o baiano” emblematiza a matriz africana na configuração étnica nacional, responsável por desestabilizar a européia que tenta se legitimar hegemônica. E a Bahia – desde o século XIX – é sede da *afrodescendência brasileira, onde se localiza um tipo*

*mais ousado de negritude numa província, numa parte do território em que se estende uma população heterogênea* (MOURA, 2001: 19). Deste modo, os termos Bahia e baiano, diante do mosaico étnico brasileiro, formam uma identidade – relativamente homogeneizada – pela presença africana. Tal *ethos* representa o principal tema do texto da baianidade, que para o sociólogo é *o texto que nós produzimos – ou que foi produzido por outro sobre nós e que nós escapamos e assimilamos – é um texto que privilegia o passado (...)*<sup>7</sup>

A conformação da baianidade, ao passo que choca, fascina e finca caracteres em fatores sociais e históricos, dentre os quais estudiosos contemporâneos como Milton Moura, Antônio Risério e João José Reis apontam o predomínio da ascendência nagô-iorubá. O povo banto detém maior experiência urbana e bélica; opõe resistência mais sólida ao europeu tanto do ponto de vista político – com a prática de “pequenas sedições cotidianas” (RISÉRIO, 2004:158) que incluíam desde fugas individuais e coletiva para quilombos ao envenenamento dos senhores e familiares – quanto do social por preservar elementos da língua e da religião também para resistir às práticas culturais do dominador. Para Risério, tanto estas práticas quanto às de lazer – calundus, entrudos e sambas-de-roda – são formas de resistência de um corpo reificado e escravizado ao processo produtivo. Nesse sentido, os termos verbais nos versos *na hora de machucar/ na hora de temperar/ Não para de mexer/ Que é pra não embolar* conotam os movimentos do corpo da mulher negra que trabalha na cozinha, aqueles próprios da dança, além de sugerir movimentos de atritos característicos das práticas sexuais. O texto poético de Caymmi se conforma impondo plasticidade e exuberância de *corpos energéticos, elásticos e sensuais* (RISÉRIO, 2004:158) a uma sociedade pseudo-branca que teima em ignorá-los, escondê-los e apagá-los.

#### 4 Emílio está chorando de paixão

De acordo com as idéias expostas, considera-se a existência, na produção de música do país, de uma vertente rítmica e textual, cujos ancestrais são o *lundu* e o maxixe, responsável por representar a mulher negra ante a preconceituosa, falocêntrica e racista sociedade brasileira de modo diverso dos estereótipos solidificados pelo discurso colonial e cristão. Diferentemente do que defende Rodrigo Faour (2007:232), acredita-se que o texto de compositores mais antigos – Ary Barroso, Ataulfo Alves e, pela análise do tópico anterior, o próprio Dorival Caymmi – não sejam compostos de “artifícios muito ingênuos aos olhos de hoje”. Ao invés, usam artifícios cuja elaboração poética exige maior perspicácia interpretativa do público que as letras de pagodes e funks atuais. Até os anos setenta, por conta das sucessivas ditaduras políticas e dos sistemas de veiculação de música, os artistas necessitam ser mais sutis ao tratarem de temas como mulher, sexo e, sobretudo, destacar o negro nas artes nacionais uma vez que, diferente de hoje, o racismo sugeria-se menos velado.

Assim, não “era mais fácil falar numa mulher mestiça e mulata sensual” (FAOUR, 2007:232); diversamente, se não soubesse fazê-lo, o artista popular cairia em desgraça caso chocasse a moral cristã ditadora de regras para o comportamento feminino, instituído desde a Idade Média. Os compositores citados, tanto inspiram a sensualidade explícita e massificada de pagodeiros e fanqueiros, quanto de compositores aceitos pela classe média que, num país de tantos contrastes e problemas, insiste em defender um discurso hegemônico e excludente. Dentre os compositores contemporâneos, destaca-se Jorge Benjor e o texto a seguir:

---

<sup>7</sup> MOURA, Milton. In. [www.sbpccultural.ufba.br](http://www.sbpccultural.ufba.br)

### Emílio

Não vai dar, vai dar / Não vai dar, vai dar  
O guerenguê, o guerenguê / O guerenguê O guerenguê  
o guerenguê / O guerenguê  
O Emílio quer comer acarajé  
Mas Sara baiana não quer dá  
O Emílio está indócil está de pé  
Está com água na boca, atrás dessa coisa louca  
Mas Sara Baiana não quer dá  
Seu acarajé, seu munguzá  
Ela diz que pra comer tem que conquistar  
Ou tem que pagar  
Ela diz que pra comer tem que conquistar  
Ou tem que pagar  
Ondina avisa Amaralina  
Que o Emílio está na Pituba  
Chorando de fome  
Chorando de paixão  
Comendo com os olhos este acarajé tentação  
(BENJOR,s/r)

Apesar de inscrever-se na proposta temática e rítmica dos textos anteriores, *Emílio* inova, sobretudo no modo como representa a mulher: Sara, que é baiana e comercializa acarajé, não é mero objeto de Emílio. Este personagem, mesmo intitulado o texto, é destituído da condição social de macho dominante e da própria capacidade lógico-racional para entregar-se aos encantos e mandos da baiana, conforme expresso nos versos *chorando de fome/ Chorando de paixão*, onde a fusão dos campos semânticos dos termos “fome” e “paixão” remetem à conotação erótico-afetiva. Sara, cujo *acarajé tentação*, é o alvo do desejo de Emílio, protagoniza jogo lúdico que caracteriza as relações amorosas: ela também deseja; entretanto, ao que parece, o desejo é simulado com o objetivo de dominar e, principalmente, humilhar a instância masculina.

O jogo proposto por Sara é sugestionado tanto pela oposição semântica do verso *Não vai dar, vai dar*, quanto pela repetição rítmica do termo *O guerenguê*, cuja função além de incrementar foneticamente o discurso musical, remete a efeito de sentido afim com o jogo sexual. O discurso verbal assenta-se na incerteza: ao passo que registra por duas vezes *Mas Sara baiana não quer dá*; se vale de procedimento semelhante para afirmar *Ela diz que pra comer tem que conquistar/ Ou tem que pagar*. É possível inferir a correspondência de Sara ao desejo de Emílio, quando condiciona que para saciar a fome – representação simbólica da libido – se não pode pagar, então faça por merecê-lo, conquistando-a. É desnecessário explicitar as condições impostas para a conquista, pois o eu-poético expressa a decadência de Emílio nos versos *Está com água na boca, atrás dessa coisa louca (...) Comendo com os olhos este acarajé tentação*, sugerindo certa disposição do personagem para vencer obstáculos e ceder às imposições.

A matriz étnica na qual Sara se inscreve é possível inferir tanto pela alusão a iguarias da culinária baiana de tradição negra – *Seu acarajé, seu mungunzá* – quanto pela atividade de quituteira exercida. A posição de domínio da mulher negra representada poeticamente no texto macula o estereótipo comumente aceito dessa mulher como passiva e subsumida aos ditames do sistema escravagista que lhe impõe ao corpo o açoite, o trabalho e as amarras da prática sexual abusiva.

Deste modo, os textos analisados sugerem uma inversão: a mulher negra em posicionamento altivo, ciente dos seus atributos físicos, capaz de gozar – diferente da sinhá branca – de certa liberalidade para circular em vias públicas e, por vezes, ser agente das possibilidades de realizar a própria libido. A representação da instância do

feminino na música brasileira, como nos exemplos em foco, está largamente associada com metáforas que remetem às iguarias da culinária baiana. Tais metáforas, além de remeterem para uma realidade ainda hoje corrente no país, em que muitas mulheres, sobretudo afro-brasileira, produzem e comercializam alimentos, remetem para uma instância simbólica, em que o desejo pelo alimento alude ao sexual.

## Referências

- FAOUR, Rodrigo. **História sexual da MPB: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira**. 2ed – Rio de Janeiro:Record, 2006.
- MOURA, Milton. **Carnaval e baianidade: arestas e curvas na coreografia de identidades do carnaval de Salvador**, 2001 (tese de doutorado)
- PAZ, Octavio. **Conjunções e disjunções**. São Paulo: Prespectiva, 1979.
- RESÉRIO, Antônio. **Uma história da cidade da Bahia**. 2ed – Rio de Janeiro: Versal, 2004.
- SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro**. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar: ed. UFRJ, 2001.
- MPB4 – **CD 14** – faixa 3 – *Vatapá*, Dorival Caymmi
- QUEIROZ, Clésia. **Chegar à Bahia**. – faixa 9 – *Emílio*, Jorge Ben Jor
- [www.vagalume.br](http://www.vagalume.br) Canjiquinha quente, Sinhô, canta Carmen Miranda