

**TIAS BAIANAS QUE LAVAM, COZINHAM, DANÇAM, CANTAM, TOCAM E  
COMPÕEM: UM EXAME DAS RELAÇÕES DE GÊNERO NO SAMBA DA PEQUENA  
ÁFRICA DO RIO DE JANEIRO NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX.**

**Rodrigo Cantos Savelli Gomes**

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC

Mestrado em Música

Musicologia-Etnomusicologia

*SIMPOM: Subárea de Etnomusicologia*

**Resumo**

Esta investigação lança-se sobre o samba na cidade do Rio de Janeiro na primeira metade do século XX — período inicial de sua consolidação como símbolo nacional — de modo a analisar a atuação das mulheres neste processo. A literatura apresenta escassas informações que apontem a figura feminina como sujeito importante para a construção desta manifestação cultural, o que tem conduzido pesquisadores a apresentar o samba como um espaço essencialmente masculino. Assim, num primeiro momento, este estudo mostra uma face feminina do samba, baseando-se, para isso, em dados secundários, como notas-de-rodapé, anexos, informações dispersas e marginais da literatura produzida sobre o samba. Num segundo momento, ainda em andamento, estes dados serão complementados com a revisão de documentos históricos, recortes de jornais e revistas da época, bem como com depoimentos de interlocutores, pesquisadores, músicos e informantes. O foco inicial foi a “Pequena África do Rio de Janeiro” (MOURA, 1995), contexto tomado pela maioria dos pesquisadores como o principal ambiente onde o samba teria encontrado um terreno propício para seu desenvolvimento enquanto gênero musical característico da cultura brasileira e símbolo da identidade nacional. Identifiquei neste reduto a presença de musicistas como Ciata, Perciliana, Carmem do Ximbuba, Maria Adamastor, Amélia Aragão, Mariquita, entre outras. Trata-se, pois, de um mundo musical feminino desvalorizado, obscurecido por uma construção histórica criada pelas classes superiores, focada nos grandes personagens, nos grandes eventos supostamente mais importantes, no domínio da vida pública, na tradição escrita, com escassos ou mesmo nenhum interesse na face doméstica, na tradição oral, no conhecimento das mulheres. Num segundo momento, este estudo pretende fazer uma análise da passagem do samba da “Pequena África” para o meio radiofônico, de modo a verificar como a mulher se colocou neste processo. Parto do princípio que para o samba se estabelecer como símbolo da identidade nacional (desde a primeira gravação em 1917 até os dias atuais) diversos aspectos da cultura do samba foram reinventados (SANDRONI, 2007; CALDEIRA, 2007), entre eles, o campo das relações de gênero. Estas transformações foram necessárias para que o samba pudesse transitar entre os diversos biombos da sociedade, propondo neste processo uma reestruturação nas relações de gênero baseadas em interesses políticos, econômicos, ideológicos, comerciais, estético-musicais.

**Palavras-chave:** relações de gênero; mulheres no samba; etnomusicologia.



**I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música**

XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO

Rio de Janeiro, 8 a 10 de novembro de 2010

A partir da perspectiva dos Estudos de Gênero e da Etnomusicologia, esta investigação de mestrado (em andamento) lança-se sobre o samba carioca na primeira metade do século XX — período inicial de sua consolidação como símbolo nacional — de modo a analisar a atuação das mulheres neste processo. Para isso, procuro rever a importância das mulheres no samba praticado na “Pequena África do Rio de Janeiro” (MOURA, 1995), localidade próxima à zona portuária, constituída majoritariamente por migrantes afro-brasileiros, tomada pela maioria dos pesquisadores como a principal matriz na formação da cultura popular urbana no Rio de Janeiro entre o fim do século XIX e início XX. Este contexto é considerado como um dos principais ambientes onde o samba teria encontrado um terreno propício para seu desenvolvimento enquanto gênero musical e prática sócio-cultural, culminando na sua posterior projeção como gênero musical característico da cultura brasileira e símbolo da identidade nacional (SANDRONI, 2001; M. MOURA, 2004; CALDEIRA, 2007; SODRÉ, 1998; MENEZES BASTOS, 1995).

Estudos sobre o samba do início do século XX costumam fazer inúmeras referências às Tias Baianas, especialmente mulheres como Tia Ciata, Tia Carmem, Tia Amélia, Tia Perciliana. Essas baianas estão entre personalidades consideradas mais importantes das camadas populares na virada do século XX na cidade do Rio de Janeiro, frequentemente proclamadas como ‘matriarcas do samba’, tidas como influentes e poderosas. Não só neste contexto, mas também em muitas outras regiões do país, as mulheres negras ganharam respeito e assumiram a liderança nas tradições afro-brasileiras. Sua condição privilegiada lhes concedeu posição central nas práticas religiosas, de modo que nos terreiros ou são mães-de-santo (principal chefe espiritual) ou ocupam os principais cargos subseqüentes. Revela-se, portanto, em muitas camadas populares uma espécie de matriarcado, onde a mulher negra assume o papel central que garante a permanência das tradições africanas e as possibilidades de sua revitalização (THEODORO, 1996; LANDES, 2002, VELLOSO, 1990), como é o caso da cultura afro-brasileira e, especialmente tratado aqui, na “Pequena África do Rio de Janeiro”.

No entanto, apesar da influência destas mulheres no campo político e religioso, raras indicações são encontradas referentes à presença delas no cenário musical. Apesar do explícito reconhecimento da importância das Tias Baianas na literatura e do alto *status* que a mulher negra tinha no meio afro-brasileiro, quando o assunto é a prática musical as mulheres deixam a cena. Há certo consenso, um imaginário construído do samba carioca no início do século XX que coloca as Tias Baianas como as responsáveis por gerar a estrutura propícia para o rito, protegendo, abrigando, mantendo a comida e a bebida, enquanto que o fazer musical é assumido pelos homens. Quando a

roda se forma, as mulheres são mencionadas na dança e, quando muito, constituindo o coro e as palmas. Revelam-se, então, inúmeras personalidades masculinas, como Donga, Sinhô, João da Baiana, Pixinguinha, Hilário Jovino, Heitor dos Prazeres, Germano, Caninha, Almirante, Baiano. Alguns destes inclusive proclamados ‘Rei do Samba’ como Sinhô, ‘Imperador do Samba’ como Caninha ou ‘criador do samba’ no caso do Donga. Quando mencionadas, as mulheres geralmente estão situadas em pano-de-fundo ou nota-de-rodapé, uma informação secundária que aparece casualmente ao discutir outros aspectos.

O que vou fazer é inverter essa posição, trazendo essas informações ‘secundárias’ para o plano da frente, de modo a sugerir um esquecido mundo musical feminino no samba deste período. Um mundo desvalorizado, obscurecido por uma construção histórica criada pelas classes superiores, focada nos grandes personagens, nos grandes eventos supostamente ‘mais importantes’, no domínio da vida pública, na tradição escrita, com escassos ou mesmo nenhum interesse na face doméstica, na tradição oral, no conhecimento das mulheres. Segundo Robertson (1989), a tendência dos pesquisadores a dirigirem-se habitualmente a autoridade estabelecida, sem prestar atenção nas divergências e nos processos pelos quais os membros de uma cultura desafiam esta autoridade, contribuiu para esta desproporcionalidade. Segundo a autora, mesmo nas sociedades androcêntricas as mulheres desenvolvem suas próprias culturas musicais e essas culturas proporcionam a chave para compreender o quebra-cabeça do equilíbrio, a resistência e a negociação em qualquer sociedade. Dessa maneira, os estudos de gênero, têm contribuído para perspectivas que revelam horizontes além dos modelos dominantes e/ou mais visíveis. No campo da musicologia tais reflexões têm se aproximado de uma perspectiva pós-moderna de crítica a conceitos como “música em si” e “música absoluta” (MCCLARY, 1991; CITRON, 1993; CUSICK, 1994; SCARINCI, 2008), ou acompanham as tendências antropológicas, sociológicas, historiográficas, que examinam as implicações que as relações de gênero têm sobre a produção musical em diversos contextos (ROBERTSON, 1989; MELLO, 2005 e 2007; GOMES 2008 e 2009). Num segundo momento, ainda em andamento, a revisão bibliográfica será complementada com documentos históricos como recortes de jornais e revistas da época, com depoimentos (recolhidos por meio de entrevistas ou conversas informais) de interlocutores como pesquisadores, músicos, informantes e familiares descendentes da “Pequena África” deste período.

Apesar de muitos pesquisadores do samba e do carnaval brasileiro citarem a influência das Tias Baianas, essa menção é feita de um modo genérico. Não há um aprofundamento sobre quem eram essas mulheres. Geralmente seus nomes aparecem nas páginas introdutórias ou em associação

aos grandes homens sambistas (mães ou esposas). Apenas uma delas, a Tia Ciata (Hilária Batista de Almeida), foi posta realmente em destaque, fato que a tornou o modelo central ou a figura mais representativa das baianas desta época (GOMES, 2003). Por essas razões e, por falta de acurada investigação sobre as demais baianas, há uma significativa quantidade de informações a respeito das práticas musicais na casa de Tia Ciata, sobre sua vida social e política, sobre sua família, suas origens e seus costumes. Por isso, é sobre ela que primeiro me debruçarei a fim de trazer algumas evidências a respeito de sua imersão no cenário musical.

A famosa polêmica gerada pela gravação da música *Pelo Telefone*, que Donga e Mauro de Almeida registraram como sendo de sua autoria, sugere que Ciata teria sido uma baiana que se dedicava também à composição. Assim que lançada, no ano de 1917, Ciata, João da Mata, Germano e Hilário, reclamaram a autoria deste samba, fato divulgado discretamente num canto de página do Jornal do Brasil em 4 de fevereiro de 1917, por meio da seguinte nota:

Do Grêmio Fala Gente recebemos a seguinte nota: Será cantado domingo, na Avenida Rio Branco, o verdadeiro tango *Pelo Telefone*, dos inspirados carnavalescos, o imortal João da Mata, o maestro Germano, a nossa velha amiguinha Ciata e o inesquecível e bom Hilário; arranjado exclusivamente pelo bom e querido pianista J. Silva (Sinhô), dedicado ao bom e lembrado amigo Mauro, repórter de Rua, (falecido) em 6 de agosto de 1916, dando ele o nome de Roceiro (JORNAL DO BRASIL apud MOURA, 1995, p.124).

Além da nota de jornal, a própria letra desta versão parodiada da música *Pelo telefone* sugere a participação efetiva de Ciata na composição desta música.

*Pelo telefone / A minha boa gente / Mandou avisar / Que o meu bom arranjo / Era oferecido / Pra se cantar.  
 Ai, ai, ai, / Leve a mão na consciência, / Meu bem, / Ai, ai, ai, / Mas porque tanta presença, / Meu bem?  
 Ó que caradura / De dizer nas rodas / Que esse arranjo é teu! /  
 É do bom Hilário / E da velha Ciata / Que o Sinhô escreveu.  
 Tomara que tu apanhes / Para não tornar a fazer isso,  
 / Escrever o que é dos outros / Sem olhar o compromisso.*

A polêmica da autoria deste samba tem sido bastante explorada nos estudos que tratam da música popular brasileira deste período, no entanto, a presença de uma Tia Baiana reclamando a autoria da música junto a sambistas consagrados foi pouco explorada.

Notas de Mário de Andrade — que, segundo dizem, frequentava a Casa de Tia Ciata — podem reforçar essa aproximação de Ciata com a música. Embora o foco de seu relato fosse descrever os rituais da Macumba no Rio de Janeiro, Andrade refere-se casualmente à Tia Ciata como uma exímia compositora. Inclusive, introduz outra façanha da velha baiana, sua intimidade com violão:

Uma das mais recentes mães-de-santo (pois que podem também ser mulheres) famosas foi tia Ciatha, mulher também turuna na música dizem. Passava os dias de violão no colo inventando melodias maxixadas e falam mesmo as más línguas que muito maxixe que correu Brasil com nome de outros compositores negros era dela apropriações mais ou menos descaradas (ANDRADE, 2006, p. 150).

No seu principal romance, *Macunaíma, o herói sem caráter*, Mario de Andrade retrata uma a visita que sua personagem-título faz a casa de Tia Ciata para participar de uma cerimônia de macumba. Na descrição, Mario Andrade reforça mais uma vez a habilidade de Ciata ao violão e, novamente, acrescenta outro feito: a cantoria da baiana.

Era junho e o tempo estava inteiramente frio. A macumba se rezava lá no Mangue do zungu da Tia Ciata, feiticeira como não havia outra, mãe-de-santo famanada e cantadeira ao violão. Às vinte horas Macunaíma chegou [...] foi de quatro saudar a candomblezeira imóvel sentada na tripeça, não falando um isto. Tia Ciata era uma negra velha com um século no sofrimento, javevô e galguincha com a cabeleira branca esparramada feito luz em torno da cabeça pequenita. Ninguém mais não enxergava olhos nela, era só ossos duma cumpridez já sonolenta pendendo pro chão da terra (ANDRADE, 2004).

Tia Carmem, mais conhecida como Carmem do Ximbuca, contemporânea e irmã-de-santo de Ciata, em depoimento a Roberto Moura reafirmar o imponente canto da baiana, versando e improvisando nas rodas de sua casa. Segundo ela, Tia Ciata

[...] levava meia hora fazendo miudinho na roda. Partideira, cantava com autoridade, respondendo os refrões nas festas que se desdobravam por dias, alguns participantes saindo para o trabalho e voltando, Ciata cuidando para que as panelas fossem sempre requentadas, para que o samba nunca morresse (CARMEM apud MOURA, 1995, p. 100).

Além de Ciata, muitas das Tias Baianas se destacaram por seus belos cantos e por atuarem com pastoras no mundo do samba, como é o caso de Maria Adamastor, Amélia Aragão e Tia Carmem. Segundo Nogueira (2007, p. 19) e Efevê (2007, p. 16), Maria Adamastor, rainha entre dos diretores de rancho, assumiu a responsabilidade de pastora do Reinado de Siva e, além de pastora, neste mesmo rancho se destacou como mestre-sala. Outra pastora e mulher de destaque no mundo do samba teria sido Amélia do Aragão, mãe de Donga. Em depoimento, Donga sugere que sua mãe, já no final do século XIX era conhecida como uma das mais importantes figuras do mundo do samba, assim como Tia Ciata. “Quando nasci, [...] minha mãe, Amélia dos Santos, natural da Bahia, já era conhecida como uma das pessoas que haviam introduzido o samba no Rio” (DONGA apud SODRÉ, 1998, p. 70). O destaque de Amélia como cantora é apontada por alguns autores. Segundo Nogueira (2007, p. 18), Amélia era “do grupo de baianas que atuavam na Cidade Nova e gostava de cantar modinhas”. Yara

da Silva (2009, p. 64) conta que sua avó, Tia Carmem, “foi muito amiga de Donga, [...] filho de sua contemporânea Tia Amélia do Aragão, cantadeira de modinhas, festeira mãe de santo”.

Intrigado pela questão das mulheres no samba neste contexto, Nei Lopes em uma entrevista (publicada nos anexos de seu livro) questiona Marinho da Costa Jumbeba (neto de Ciata) sobre a presença de mulheres nas rodas de samba da época de sua avó, fazendo-lhe a seguinte pergunta: “E as mulheres faziam partido-alto?”. Ele responde:

Fazia! Ah! Era a Mariquita, Sinhá Velha... Maria Adamastor era uma grande sambista, que fazia grandes sambas, compreendeu? A minha tia, por exemplo, a Mariquita, tocava muito pandeiro, compreendeu? Ela às vezes em casa, só brincando, fazia um grande partido-alto. Só com um pandeiro e os cantos. Mas tinha muita senhora que naquele tempo... por exemplo, a minha tia Pequena, por exemplo, era grande. Sinhá Velha, que era minha tia também. E tinha as moças, em casa, inclusive a minha irmã Lili. Tinha a afilhada da minha tia, a Cicinha; tinha a Ziza, que era filha da... era minha prima; e era essa gente toda, minha família era muito grande. Ah, o prato era o ritmo do samba! Todo samba tinha o prato, o principal do samba era o prato. Com uma faca (JUMBEBA apud LOPES, 1992, p. 105).

Marinho Jumbeba não hesita em citar inúmeras mulheres interagindo nas rodas de samba e se destacando como ‘grandes’ partideiras. Além de ressaltar a habilidade de algumas mulheres como cantoras, entre em cena um lugar até agora não explorado, a percussão, onde Jumbeba cita Mariquita como pandeirista.

Outra mulher habilidosa ao pandeiro foi Tia Perciliana do Santo Amaro, mãe de João da Baiana. Muitas biografias descrevem João da Baiana como o responsável pela introdução do pandeiro no samba e o primeiro ritmista a se apresentar raspando a faca no prato. Entretanto, poucos comentam que teria sido com sua mãe que João da Baiana aprendeu a batida característica do pandeiro. O estudo de Nogueira (2007), intitulado *A força feminina do samba*, comenta sobre este fato e apresenta um contrapeso a esta questão do meritíssimo em relação à introdução do pandeiro no samba. Segundo ela,

Perciliana [...] ensinou ao filho a batida do pandeiro que tanto o diferenciava de outros músicos. Perciliana foi a grande responsável pela introdução do instrumento no samba, em 1889. Todos os seus filhos se envolveram com a música. O movimento das mãos de Perciliana transmitido a João da Baiana era único. Não é à toa que, aos 15 anos, o jovem sambista era atração nas festas pela sua habilidade como pandeirista. Perciliana foi também a primeira a ser vista raspando a faca no prato, um instrumento de ritmo inusitado (NOGUEIRA, 2007, p. 18).

Vale ressaltar que o pandeiro e a combinação prato-e-faca eram os recursos percussivos mais usuais nas rodas de samba, muito antes dele se tornar famoso no Rio de Janeiro. Segundo Sandroni, “o

acompanhamento rítmico mais comum do samba folclórico até o início do século XX parece ter sido pandeiro, prato-e-faca e palmas. [...] em todas as referências a instrumentos no samba, anteriores a fins da década de 1920, não apenas a cuíca como também o surdo (ou barrica) e o tamborim brilham pela sua ausência" (SANDRONI, 2001, p. 179). Até o início do século XX, o pandeiro e o prato-e-faca eram os instrumentos de um samba doméstico, aquele praticado no fundo de quintal e na sala de jantar da casa das Tias. O que João da Baiana fez foi introduzi-los nas rodas públicas, na sala de estar da casa das Tias (freqüentada pelos intelectuais e elite), na festa da Penha, nos desfiles dos Ranchos carnavalescos e nas gravadoras. João da Baiana fez com o pandeiro e prato-e-faca o que Donga fez com o samba, ou seja, teve o mérito de expô-los publicamente, ampliando seu domínio.

### Considerações Finais

Ao analisar as entrelínhas entre o dito e o não dito nos estudos que trabalham com a construção histórica do samba enquanto manifestação cultural afro-brasileira e como gênero musical brasileiro por excelência, pude verificar que a centralidade das Tias Baianas traspassou o limite da cozinha, da guarda e da orientação espiritual/religiosa — atribuições muito bem documentada na literatura — e adentrou no terreno musical, não apenas como observadoras, apreciadoras, anfitriãs — lugar comumente atribuído a elas —, mas também como cantoras, instrumentistas, compositoras, agentes transformadoras e atuantes num território sugerido como essencialmente masculino.

Na próxima etapa, esta pesquisa pretende fazer uma análise da passagem do samba da "Pequena África" para o meio radiofônico, de modo a verificar como a mulher se colocou neste processo. O samba gravado é um fenômeno que transcende o contexto sócio-cultural e geográfico que me restringi até o momento. Trata-se, pois, de uma prática que, a partir de um encontro de interesses, migra para diversos contextos, se funde com outras manifestações e se transforma num outro produto (CALDEIRA, 2007). Ao se revestir de um novo significado, o samba se transforma, diversifica suas finalidades e passa a ter outras funções. Essa diversificação passa por diferentes aspectos: compositores, intérpretes, meios de divulgação, público ouvinte, etc. (SANDRONI, 2007). A partir de então, a imagem que se constrói sobre o samba tende a acompanhar muito mais a concepção ocidental de obra-de-arte, edificada, portanto, por todos os mitos da criação artística ou, em muitos casos, visto "como uma espécie de degenerescência da música artística" (MENEZES BASTOS, 1995). Neste processo, o campo das relações de gênero no samba também passou por profundas transformações, de modo que diversos aspectos da participação feminina foram ressignificados. Estas transformações foram necessárias para que o samba pudesse transitar entre os

diversos biombos da sociedade, propondo neste processo uma reestruturação nas relações de gênero baseadas em interesses políticos, econômicos, ideológicos, comerciais, estético-musicais.

### Referências bibliográficas

- ANDRADE, Mário de. *Macunamáma: o herói sem nenhum caráter*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2004.
- ANDRADE, Mário de. *Música de feitiçaria no Brasil*. 2<sup>a</sup> Ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.
- CALDEIRA, Jorge. *A construção do samba / Noel Rosa, de costas para o mar*. São Paulo: Mameluco, 2007.
- CITRON, Marcia J. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: University Press, 1993.
- CUSICK, Suzanne G. Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem. *Perspectives of New Music*, Vol 32, Number 1 (Winter 1994).
- EFEGÊ, Jota. *Figuras e coisas do carnaval carioca*. 2<sup>a</sup>. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2007.
- GOMES, Tiago de Melo. Para Além da Casa da Tia Ciata: outras experiências no universo cultural carioca, 1830-1930. *Revista Afro-Ásia*, nº29-30, Universidade Federal da Bahia, 2003, p. 175-198.
- GOMES, Rodrigo Cantos Savelli; Relações de gênero e rock'n'roll: um estudo sobre bandas femininas de Florianópolis. In: 3º Prêmio Construindo a Igualdade de Gênero – Redações e artigos científicos vencedores – 2008. Brasília: Presidência da República. Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres, 2008.
- GOMES, Rodrigo Cantos Savelli; PIEDADE, Acácio T. C. Música, Mulheres, Territórios: uma etnografia da atuação feminina no samba de Florianópolis. In: VIII REUNIÓN DE ANTROPOLOGÍA DEL MERCOSUR (RAM), 2009, Buenos Aires - UNSAM. Diversidad y Poder en América Latina - GT 72 - Música, convivialidade, afetividade e ética. Buenos Aires: UNSAM - Universidade Nacional de San Martin, 2009.
- GROSSI, Miriam Pillar. Identidade de Gênero e Sexualidade. *Revista Antropologia em Primeira Mão*. PPGAS/UFSC, 1998.
- LANDES, Ruth. *A cidade das mulheres*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2002.
- LOPES, Nei. *O Negro no Rio de Janeiro e sua Tradição Musical*. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.
- McCLARY, Susan. *Feminine Endings*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1991.
- MELLO, Maria Ignez Cruz. *Música, Mito e Ritual entre os Wauja do Alto Xingu*. 2005. 335p. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade Federal de Santa Catarina. 2005.

\_\_\_\_\_. Relações de gênero e musicologia: reflexões para uma análise do contexto brasileiro. *Revista Eletrônica de Musicologia*, XI, Setembro de 2007. Disponível em: <<http://www.rem.ufpr.br/REMv11/14/14-mello-genero.html>>.

MENEZES BASTOS, Rafael. A Origem do Samba como Invenção do Brasil: Sobre o Feitio de Oração de Vadico e Noel Rosa (Por que as Canções Têm Música?). *Série Antropologia em Primeira Mão*, nº. 1, Florianópolis, PPGAS/UFSC, 1995.

MOURA, Roberto. *No princípio era a roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: 2ª Ed. Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

NOGUEIRA, Nilcemar et al. *A força feminina do samba*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Cartola, 2007.

ROBERTSON, Carol E. Poder y Género en las Experiencias Musicales de las Mujeres. (1989) In: *Las Culturas Musicales: Lecturas de Etnomusicología*. CRUCES, Francisco. (Orgs). Trotta Editora: Madrid, 2001, p. 383-412

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações no samba do Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SCARINCI, Silvana Ruffier. *Safo Novela: uma poética do abandono nos Lamentos de Barbara Strozzi Veneza, 1619-1677*. São Paulo: Algol Editora, Edusp, Fapesp, 2008.

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

THEODORO, Helena. *Mito e espiritualidade: mulheres negras*. Rio de Janeiro: Pallas, 1996.

VELLOSO, Mônica Pimenta. As Tias Baianas Tomam Conta do Pedaço: espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 6, 1990, p. 207-228.