



PIRIGUETES EM CENA: UMA LEITURA DO CORPO FEMININO A PARTIR DOS PAGODES BAIANOS ¹

Clebemilton Gomes do Nascimento ²

A música, na contemporaneidade, pode suscitar diversas leituras e se apresenta como um importante campo simbólico de construção de significados culturais, de construção e subversão de identidades. Nessa perspectiva, o espaço das práticas musicais se revela um campo eminentemente político visto que a música é um produto cultural realizado e apreciado, em diferentes contextos, por sujeitos com inserções socioculturais e políticas específicas, produtores de determinados discursos, sons e parâmetros musicais. Da mesma forma, suas letras se apresentam como um espaço privilegiado de um imaginário que produz discursos e institui relações sociais.

A inserção da música no cotidiano das pessoas acontece de diferentes maneiras e em variadas ocasiões, sendo assim, de fundamental importância na conformação das representações coletivas, das identidades, das formas sociais de produzir e compartilhar significados, principalmente entre os setores jovens da população. Os discursos veiculados nas letras de música constroem representações sociais, saberes produzidos que, fazendo circular valores que ordenam o mundo e suas regras, estruturam e hierarquizam os sujeitos e as relações sociais.

Como pontua Heilborn (1999), as representações são valores internalizados em todas as suas dimensões pelos sujeitos, sem uma consciência permanente de sua presença. Elas são, conforme Jodelet (2002, p. 22) “uma forma de conhecimento socialmente elaborado e compartilhado, com um objetivo prático, e que contribui para a construção de uma realidade comum a um conjunto social”. Dessa forma, aquilo que representamos pela linguagem, através dos discursos, forja a realidade em esquemas cognitivos visto que a experiência perceptiva já é um processo (não-verbal) de cognição, de construção e de ordenamento do universo.

No âmbito da recente música urbana produzida na Bahia nas duas últimas décadas, denominada de *pagode*, a mulher, seu corpo e sua sexualidade, bem como as relações de gênero são as temáticas mais exploradas pelos “pagodeiros”, interpretes e compositores das letras. A mulher livre e independente, dona do seu corpo e do seu desejo é representada como a *piriguete*, uma

¹ Esse texto é um versão bastante modificada e resumida do quarto capítulo da minha dissertação de mestrado defendida em fevereiro de 2010 no Programa de Pós graduação em Estudos Interdisciplinares Sobre Mulheres, Gênero e Feminismo da UFBA, intitulada “*Entrelaçando Corpos e Letras: representações de gênero nos pagodes baianos*”.

² Mestre em Estudos Interdisciplinares Sobre Mulheres, Gênero e Feminismo (PPGNEIM-UFBA). clebenasc@hotmail.com.



construção discursiva que define o corpo e a sexualidade das mulheres que freqüentam os shows de pagode encenando as coreografias das letras, quase sempre alusivas ao seu corpo.

A vertente textual do pagode, vista a partir do *corpus* analisado³ produz um discurso sobre as expectativas e frustrações dos “pagodeiros” sobre um modelo idealizado de mulher, um discurso assimétrico e que produz a heterossexualidade como norma, através do qual fica evidenciado o controle das atitudes e comportamentos das mulheres que se afastam das normas de comportamento construídas na sociedade burguesa.

A representação da *piriguete*, originalmente construída pelos pagodeiros-compositores, se disseminou no contexto das bandas de pagode, através das redes de filiações entre grupos de jovens negro-mestiços das camadas populares que produzem e consomem essa música, passando a ser usada freqüentemente nas suas práticas sociais. Atualmente, ela encontra-se em circulação na mídia e nas práticas discursivas, principalmente por jovens, de diferentes camadas sociais, raça/etnia e instrução. No entanto, trata-se de uma construção discursiva em aberto e está sujeita a ressignificações e/ou contestações nos demais contextos em que passa a significar.

Nesse trânsito de sentidos, essa representação da mulher livre vem se abrindo para uma ambigüidade, deslocando-se do estereótipo forjado no contexto do pagode para outras estratégias de (auto)representação que passam a ser normatizadas pela mídia com a sua entrada nas telenovelas e revistas, evidenciando-se assim uma complexa rede de intersecções de gênero, raça/etnia, classe, geração e hibridismo cultural. Explorar esse fluxo entre corpos e discursos na construção das identidades e subjetividades das mulheres (auto)representadas como *piriguetes* é o objetivo deste trabalho.

*A cena dos pagodes baianos*⁴

Umbigo da cor, abrigo da dor
A primeira umbigada é o samba que dá...⁵

Na Bahia o samba assumiu contornos singulares e se expressa de diversas formas na constituição da hibridação da cultura e das pessoas. Originário dos batuques de origem africana e,

³ Para esse estudo foram analisadas as composições de nove bandas baianas de pagode. A saber: *Harmonia do Samba, Pagodart, Parangolé, Guig ghetto, Saiddy Bamba, Oz bambaz, Psirico, Black Style e Fantasmão*.

⁴ A expressão “pagodes baianos” é usada aqui para designar tanto a música produzida na Bahia por essas bandas que surgiram a partir da década de 90 na esteira do sucesso do grupo baiano *Gera Samba/É o tchan*, isto é, seus herdeiros que construíram e vem construindo esse gênero musical, como também se refere aos espaços de socialização e construção de identidades, ou seja, espaços onde essa música se realiza enquanto prática social.

⁵ Fragmento da letra de *Yá yá massemba*, composição de Roberto Mendes.



principalmente, do samba de roda do recôncavo baiano, o pagode passou a agregar elementos de outros gêneros musicais urbanos da cultura global como o *hip hop*, o *funk* e o *rap*, além de manter um diálogo permanente com o *pop*. Com os atuais grupos de pagode, o samba de roda foi se ressignificando como produto do povo, passando a se inserir na lógica dos grandes espetáculos de música com a espetacularização de dançarinas e acentuação das letras de “duplo sentido” para favorecer as coreografias cheias de sensualidade. Embora venha se reinventando do ponto de vista musical, ele preserva uma vertente textual conservadora sobre a mulher, seu corpo, sua liberdade e independência. Nessa investida contra a mulher, as composições de pagode realizam uma espécie de contra ataque às conquistas do feminismo.

Do ponto de vista da indústria cultural e fonográfica, a música popular-comercial que vem sendo produzida na Bahia a partir do advento da “*axé music*” na década de 1990 se traduz na existência de dois tipos de produção: uma mais próxima das expectativas das classes médias e a outra (pagode) dentro dos horizontes das classes populares, embora mais recentemente essa produção tenha se aproximado das classes médias com a entrada de algumas bandas na mídia nacional, inclusive porque ela passa a ser legitimada por alguns artistas consagrados do *mainstream*, abrindo-se assim para um público diversificado por classe, instrução e raça/etnia.

A música industrializada de pagode é, portanto, um produto da indústria cultural voltado para o entretenimento, associado às práticas de lazer e da dança, um produto de massa que “está diretamente associado a uma cadeia midiática cujo ponto de partida é o esforço de lançar mão dos artefatos comunicacionais para se atingir o maior número possível de ouvintes” (JANOTTI, 2006, p. 8). Os empresários das bandas de pagode encontraram no mercado um filão e procuraram seguir uma tendência que se traduz na proliferação de bandas e no crescimento do público consumidor.

Mas os pagodes baianos se realizam na intersecção entre música e a dança enquanto dimensões complementares, pela própria forma como cada uma se interliga no âmbito da cultura baiana e na produção de um discurso midiático. Nesses termos, a *música* ou a *dança* só podem ser compreendidas nas relações que se estabelecem, inclusive, as relações de gênero que se intersectam com as categorias de raça/etnia, classe, sexualidade e geração para construir os sentidos das identidades dos sujeitos envolvidos nessas práticas sociais. As relações de gênero, relações de poder emergem nessas letras e também no engendramento dos corpos nas práticas musicais e corporais realizadas através de performances de danças, nas redes de afiliações entre os grupos que produzem e consomem essa música, no contexto cultural e nas formas de caracterização dos adeptos.



Conforme destaca Sovik (2009, p.157) “o público desfruta da música, identifica-se, mas o processo não é uma troca simples entre duas partes, artista e público, pois está em jogo uma gama amplíssima de forças que ajudam a dar sentido ao discurso popular e que formaram a história cultural da música”. A cena social do pagode é esse espaço de hibridismo cultural onde se expressam e entrelaçam ritmo, melodia, corpo e canto, discursos historicamente revestidos de significados políticos, religiosos e culturais, que também passa a dialogar com as transformações da sociedade e da comunicação contemporâneas. O pagode na Bahia, atualmente, está totalmente afinado aos padrões midiáticos da música urbana contemporânea dirigida às grandes massas. No entanto, conforme destaca Guerreiro

O pagode compõe a paisagem sonora de Salvador há mais de um século e sempre agregou uma infinidade de grupos que realizam encontros aos domingos, na praia e principalmente nos bairros periféricos da cidade, onde normalmente residem os pagodeiros. (2000, p. 255),

Além desses espaços, uma série de eventos de pagode acontece ao longo do ano, na cena musical soteropolitana, nos quais se apresentam importantes bandas e um grande número de público. Durante várias horas, as bandas se revezam em uma maratona de apresentações que começa no início da tarde, geralmente aos domingos, e se estende até a meia noite. É exatamente nessas festas do povo que, tradicionalmente, o negro e suas expressões culturais alcançam maior visibilidade, diferentemente de outros contextos midiáticos. Nos shows de pagode, as mulheres são em maior número, e são exatamente elas as visadas para as “performances de massa” uma vez que as letras dessa música têm como temática central a mulher, seu corpo e sua sexualidade, colocando-os em evidência.

No momento em que o pagode começa a se propagar através dos shows e ensaios-abertos pela cidade há uma associação direta da forma de vestir das(os) freqüentadoras(es)-adeptas(os) das bandas que produzem essas músicas com a representação da “piriguete”. Essa associação baseada na aparência, mais especificamente, na roupa, passa a ser um elemento distintivo e representacional que define e marginaliza os sujeitos do pagode, embora essa forma de vestir das(os) freqüentadoras(es) não seja muito diferente das(os) jovens que freqüentam outros shows e contextos de festas, inclusive o próprio carnaval.

No entanto, em se tratando de pagode, essa descrição constrói uma imagem altamente estereotipada e preconceituosa que é discursivamente marcada pela classe, raça e pelas práticas sociais desses sujeitos, jovens negro mestiços cujos valores e modos de lidar com a sexualidade são ideologicamente diferentes da moral tradicional.



Na construção do estereótipo da *piriguete* há uma interconexão entre racismo, classe, gênero e sexualidade. À medida que passamos a operar com categorias da contemporaneidade como classe, raça/etnia, sexualidade, hibridismo cultural e geração, os trânsitos de sentido da representação da “piriguete” se apresentam multifacetados e difusos e se tornam ainda mais evidentes quando colocamos como pano de fundo o atual momento. Nesse sentido, os comportamentos presentes nas configurações dessa representação são alvos fáceis de julgamentos e do poder regulatório (FOUCAULT, 2001) que se exerce sobre o corpo, como um último refúgio de controle, um paradoxo para a mulher representada no modelo da *piriguete* cujos significados disseminados na cultura, são muitas vezes contraditórios e instáveis, passando, quase sempre, pela desqualificação onde ora ela é julgada, ora admirada pelos homens e pelas próprias mulheres.

Observa-se que, nessas representações, a sexualidade é sempre uma dimensão estruturante. Para Foucault,

nas relações de poder, a sexualidade não é o elemento mais rígido, mas um dos mais dotados de maior instrumentalidade; utilizável no maior número de manobras e podendo servir de ponto de apoio, de articulação às mais variadas estratégias. (2001, p. 28)

O comportamento e o exercício da sexualidade de mulheres negras, pobres, identificadas como *piriguetes*, passa a ser também alvo de julgamentos severos pelos meios de comunicação de massa, através dos quais emergem as expressões musicais, que são disseminadas e identificadas pelos diversos grupos. No entanto, esses mesmos meios de informação e de análise crítica não se desenvolveram com a mesma rapidez e preferiram adaptar os paradigmas da alta cultura popular, criando assim, novamente, uma rede de aceitação e rejeições que implica muito mais em um juízo de valor, porque mais do que os críticos tenham construído instrumentos que dessem conta da cultura popular e de massa, provém de uma determinada classe.

As piriguetes entram em cena – a construção discursiva dos corpos das mulheres

A representação da mulher construída nas letras dos compositores de pagode está polarizada em dois modelos. De um lado, a mulher idealizada, destinada para o casamento, para o recesso doméstico e para a constituição da família e, do outro, a mulher sexualmente livre, a “mulher fácil”, fora das normas sociais, associada à noção de puta, ninfomaníaca, de sexualidade desregrada que, na representação da *piriguete* é desejada e, ao mesmo tempo, desqualificada pelo discurso masculino. A mulher independente, dona do seu corpo e do seu desejo vai se aproximar do segundo modelo e será assim classificada.



Toda mulher inserida no contexto do pagode é, invariavelmente, rotulada como a *piriguete* através de um discurso dominante e conservador que demarca e dicotomiza lugares e papéis sociais, o masculino e o feminino e, hierarquizando, coloca o espaço público como hostil às “mulheres de verdade”, ou seja, aquelas dentro da “norma social” de origem burguesa. A imagem da *piriguete* remete ao estereótipo dessa mulher negra das camadas populares cuja cultura não leva a sexualidade para um tabu, que participa dos shows protagonizando as coreografias das letras e, principalmente, sabe do seu desejo e quer viver o momento. Como parte desse aparato heteronormativo é forjada a representação masculina, denominada de *putão*, que aparece nas letras como relacional e completa o sentido da representação da *piriguete* como uma construção binária que reforça um modelo de masculinidade hegemônico.

A síntese da *piriguete* nessas composições é a soma das imagens da mulher sexualmente livre que circula nos circuitos do pagode como parte do imaginário dos compositores e, para tanto, a linguagem opera para modelar, nomear e definir comportamentos e atitudes que serão tomados como qualidades ou como defeitos essencializados e naturalizados pelo código dominante. A imagem altamente sexualizada e racializada da mulher serve de temática inspiradora e como pano de fundo para as composições de grande parte dos grupos, algumas mais explicitamente colocadas, outras de forma subliminar, construindo imagens de gênero ancoradas em um imaginário complexo e difuso.

Ao tomar a mulher como tema, os autores constroem uma tipologia da mulher sexualmente livre modelando as diferenças para representar a mulher a partir da referência que é o modelo dominante idealizado. Dessa forma, a mulher vai sendo construída discursivamente a partir do corpo, passando principalmente pela aparência, pela roupa, comportamentos e atitudes. Ela será sempre vista como “o sexo”, a partir de um olhar que está centrado na genitália, reforçando o espaço do pagode como um lugar hostil às mulheres e o seu corpo como sempre disponível para a apropriação. Dessa forma, a mulher livre e independente que frequenta os shows de pagode será vista a partir desse prisma interpretativo que delimita hierarquias e lugares sociais. A partir dessa elaboração, conforme destaca Zozzoli (2005, p. 63), “o código das aparências evidencia estereótipos tais como a dona de casa, a mãe, a mulher ativa, a feminista, a lésbica, a mulher liberada, a mulher fácil, a viúva, a garota de programa” e nesse caso, a *piriguete*.

O corpo e a sexualidade são dimensões estruturantes nessas composições. Dessa forma, a mulher vai ser representada pelo par beleza/sedução como a “*piriguete toda boa*”, ou pela ausência dele como na “*piriguete metralhada*”. Desse modo, o par beleza/sedução passa a sustentar a



idealização de uma imagem da mulher que é símbolo de brasilidade, sensualidade e desejo, atualizando o imaginário da mulata e aproximando-se de um ideal de beleza normatizado pela mídia. A “toda boa” representa a face hegemônica da piriguete, a mais valorizada, aquela que se aproxima de um “ideal de feminilidade” e de uma imagem co-fabricada do corpo feminino, a que mais se identifica com imagens de mulheres famosas e celebridades.

O corpo fora dos cânones de beleza, ou seja o corpo “metralhado”, conforme os pagodeiros, será desqualificado, pois revela-se não legítimo, “inválido” para ser explorado sexualmente, não desejado e não desejável, trata-se de um modelo excluído e marginalizado. No entanto, muitas mulheres que participam das coreografias das músicas se identificam com essa imagem e se auto-representam assim. Estariam elas encendo a sua própria desqualificação ou essa seria essa uma estratégia para desconstruir a norma?

A “metralhada” é a construção discursiva da mulher sexualmente livre e já adulta e, em contraponto às jovens é considerada “decadente”. Nesse ponto, a condicionante idade passa a embasar o imaginário dos pagodeiros, pois a mesma é tomada como feia para os padrões hegemônicos, velha pela idade e negligente por não se cuidar.

A construção da mulher se dá a partir de três níveis de representação, aparentemente hierárquicos: a **piriguete**: a forma aparentemente mais comum e mais aceita socialmente, que se aplica a um maior número de mulheres, assim como a forma mais difundida na mídia; a **cachorra**: a mulher disponível, porque é independente e sexualmente livre, mas que tem uma imagem atrelada à da mulher que dança no pagode; e a **pomba suja**: provavelmente o nível mais baixo de degradação da imagem da mulher livre que, talvez, se explique pelo próprio grau de independência.

Outras cenas: “Toda mulher é meio piriguete”

Com sua entrada na mídia, principalmente nas telenovelas e revistas dirigidas a um público mais jovem, a construção discursiva da *piriguete* passa a se inserir na sociabilidade e nas práticas discursivas de muitas mulheres, seja para se auto-representarem ou representar seus pares, interferindo assim em seus processos de subjetivação sobre a aceitação e recusa dessa imagem. Assim, fora dos limites dos pagodes baianos, essa representação constrói um amplo espectro de significações e deslocamentos já que se trata de uma construção discursiva em processo, servindo de suporte para as diversas representações da mulher independente e sexualmente livre na cultura brasileira contemporânea, dando a entender que “toda mulher é meio piriguete”. A gíria *piriguete* que se dissemina é parte desse aparato discursivo e dessa “tecnologia de gênero” que produziu



outras formas de denominar, determinar e controlar o corpo e o comportamento da mulher como, por exemplo, a *patricinha*, na última década.

Trata-se, portanto, de uma construção da linguagem que ancora a identidade de gênero e sexual de forma fluida nos diversos contextos onde ela aparece, e diz respeito, principalmente, à forma como os sujeitos se relacionam com as identidades na contemporaneidade, ou seja, como os significados das identidades são constantemente re-elaborados e ideologicamente investidos nos discursos. Mas, é importante perguntar se é possível dissociar as práticas discursivas das práticas sociais? É possível haver mudança social sem mudança nos discursos?

Há um deslocamento que se observa na fala das mulheres entrevistadas entre o “estar” no estereótipo forjado no contexto do pagode, ou seja, “ser” a *piriguite* e uma possibilidade de deslocamento de uma identidade sexual socialmente regulada, ou seja, “estar piriguite” (vestir-se, comportar-se como a *piriguite* tomando como referência o modelo), ou seja, assumir temporariamente uma identidade de gênero e sexual que dá margem a transgressões e subversões da norma dominante. No entanto, com relação ao “ser piriguite” não estou me referindo aqui a uma identidade essencial e unificada e universal, mas a uma prática discursiva que se opera entre estar dentro e fora da representação enquanto uma “tecnologia de gênero”. Conforme coloca (LAURETIS, 2004, p. 237) um movimento que se cria “a partir do espaço representado por/em uma representação, por/em um discurso, por/em um sistema sexo-gênero, para o espaço não representado, mas implícito (não-visto)”.

Nessa perspectiva, a auto-representação “estar piriguite” pode ser entendida como um “ato performativo” (BUTLER, 2008), mas também uma importante linha divisória e hierarquizadora que pode obscurecer ideologias sexistas, racistas e relações de poder. Não seria a construção discursiva “estar piriguite” um desejo de estar, temporariamente, fora das normas sociais e do poder disciplinar, de um discurso regulatório? Não seria essa uma transgressão possível, permitida, um deslocamento de uma identidade marginal para uma alternativa de identidade legitimada pela mídia?

Significativamente, o enunciado “*Você hoje está bem piriguite!*” pode ter efeitos de sentido bastante diversos, dependendo, principalmente, de quem diz, de onde e quando, isto é de suas condições específicas de produção que demarca importantes deslocamentos, colocando em evidência marcadores sociais como classe, instrução e principalmente raça/etnia.

Um exemplo do trânsito de sentido dessa gíria para outras classes pode ser observado na edição n. 08 da revista PODER da jornalista Joyce Pascowitch que traz uma matéria intitulada “O



que é a piriguete?”. As mulheres representadas como *piriguetes*, nessa matéria, são mulheres das camadas médias e altas. Nela, a colunista descreve as mulheres piriguetes como um tipo de garota de programa do *hi-society* que está interessada apenas nos bens dos altos executivos. Vejamos parte dessa descrição:

Piriguetes são moçoilas de mira fixa, que sabem o que querem e não medem esforços e táticas para alcançar seus objetivos: fisgar um moço para chamar de seu. Mas falaremos aqui, das piriguetes que atuam no *hi-society*, aquelas que não pensam em agarrar um cara qualquer e sim, um baita CCGP (sigla de Cara Com Grana Preta) e garantir seu futuro. [...] há duas versões de piriguetes. As bege e as technicolor. **Beges** são aquelas quietas, isentas de brilho, sempre vestidas com roupas invisíveis para o gosto das não piriguetes. A piriguete **technicolor** já é mais sofisticada. Ela é médio bem-nascida, viajada, meio culta, se veste bem, arranha algumas línguas, sabe frequentar e receber como ninguém e dá. Muito. (p. 44- 45, grifos nossos).

Na referida matéria, as *piriguetes* são descritas como mulherzinhas que vivem à sombra do marido, estrategistas, que visam apenas o dinheiro e se anulam em função de manter um bom relacionamento com os homens; evitam se impor, para criar confiança, mantendo-se discretas e se esforçam-se para ser “mulheres de verdade”, sendo boas donas de casa e, principalmente, procurando proporcionar prazer ao marido. Segundo a descrição da jornalista, elas são, geralmente, submissas e exercem um alto poder de sedução, mas são destituídas de voz. No entanto, por atuarem nas classes média e alta, elas não estão isentas da desqualificação pelo controle do discurso dominante, como se pode verificar pelo discurso da jornalista que escreveu a matéria.

Subtraindo-se o marcador classe social, essa representação se assemelha às “pombas sujas”, uma forma de representar a mulher que usa o corpo como um valor de troca e ascensão social, um tipo de *piriguete* construída pelo discurso dos pagodeiros que se caracteriza pelo seu alto “poder” de sedução, sendo assim desejada e ao mesmo tempo desqualificada pela sua autonomia e independência, passando assim a ser julgada de marginal.

Os sentidos dessa representação estão sendo forjados no interior da cultura e das trocas simbólicas, dando margem a infinitas interpretações. No entanto, o sentido dominante é quase sempre desqualificador. Ao lidar com a sexualidade como uma construção que estrutura identidades de gênero, essas representações se situam em um espaço discursivo onde

abriga-se também a posse, a traição, a honra e a emoção, valores que se confundem em torno de corpos definidos pelo poder de nomeação, pela performatividade dos comportamentos codificados pelo social, pelas condições de imaginação que esculpem modelos e referentes ideais. (SWAIN, 2001, p. 300).

Se por um lado o poder circula entre corpos e discursos nos pagodes baianos, por outro lado sua vertente textual veicula um discurso conservador e assimétrico para representar a *piriguete*, versão atual da mulher livre e independente visibilizada pelo discurso do feminismo. Dessa forma, finalizo me perguntando se, nessa trama simbólica, há espaço para deslocamentos e subversões



onde o afastamento da norma e do poder regulatório não esteja significando para essas mulheres, tão somente, uma outra via de opressão e exclusão?

Bibliografia

- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução Maria Thereza da C. Albuquerque e J. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- GOLDENBERG, Mirian. *Toda mulher é meio Leila Diniz*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2008.
- GUERREIRO, Goli. *A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador*. São Paulo: 34, 2000.
- HEILBORN, Maria Luiza. *Entre as tramas da sexualidade brasileira*. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 14, n. 1, p. 43-59, jan./abr. 2006.
- JANOTTI JUNIOR, Jeder; CARDOSO FILHO, Jorge. *A música popular massiva, o mainstream e o underground trajetórias e caminhos da música na cultura midiática*. In: FREIRE FILHO, João; JANOTTI JÚNIOR, Jeder. Comunicação e música popular massiva. Salvador: Edufba, 2006.
- JODELET, Denise. *As representações sociais*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2002.
- LAURETIS, Tereza de. *A tecnologia de gênero*. Tradução Susan Funck. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. pp. 206-242.
- NASCIMENTO, Clebemilton Gomes do Nascimento. *Entrelaçando Corpos e Letras: representações de gênero nos pagodes baianos*. Salvador, 2010. Dissertação (Mestrado em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UFBA.
- NAVARRO-SWAIN, Tânia. Feminismo e representações sociais: a invenção das mulheres nas revistas femininas. *Historia: Questões & Debates*. Curitiba, n. 34, p.11-44, 2001.
- SOVIK, Liv. *Aqui ninguém é branco*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2009.