

“Melhor cantar samba e saber de mim”: a mulher na produção musical de Gisa Nogueira no contexto do Clube do Samba

“Mejor cantar samba y saber de mí”: la mujer en la producción musical de Gisa Nogueira en el contexto del Club de Samba

“It is better to sing the samba and think about myself”: women's representation throughout Gisa Nogueira's work in the context of the Samba Club

Bruna Aparecida Gomes Coelho ¹

Resumo

Gisa Nogueira é uma sambista carioca, criada no Méier e membro de uma influente família do meio musical. Essa artista sempre esteve envolvida com grandes nomes da música popular brasileira e foi um dos sócios-fundadores do movimento Clube do Samba, idealizado por seu irmão João Nogueira, e muito importante para a história do gênero musical. Desde a gênese do samba os homens foram hegemônicos no segmento em detrimento das mulheres, tanto em relação à produção musical quanto no lirismo que retratava figuras femininas em suas letras. Gisa é uma das mulheres pioneiras desse universo, das muitas mulheres que batalharam e conquistaram seu espaço, sendo reconhecidas como sambistas. Nesse texto discutimos como as mulheres são apresentadas em seu disco *Saldo Positivo*, lançado em 1978, um ano antes da fundação do Clube do Samba, no qual a artista desempenhou por anos um papel central. A mulher e a relação com seu corpo são temas que permeiam os sambas desse disco. Gisa revela sua face política ao assumir seu olhar feminino sobre o mundo, pois questiona as diretrizes da sociedade e as correntes tradicionais do samba.

Palavras-Chave: Samba, Gisa Nogueira, Clube do Samba, Mulheres.

Resumen

Gisa Nogueira es una compositora de samba de Río de Janeiro, criado en Méier y miembro de una influyente familia musical. Esta artista siempre ha estado involucrada con grandes nombres de la música popular brasileña y fue uno de los miembros fundadores del movimiento Clube do Samba, idealizado por su hermano João Nogueira, y muy importante para la historia del género musical. Desde la génesis del samba, los hombres han sido hegemónicos en el segmento en detrimento de las mujeres, tanto en términos de producción musical como en el lirismo que retrataban figuras femeninas en sus letras. Gisa es una de las mujeres pioneras en este universo, de las muchas mujeres que lucharon y conquistaron su espacio, siendo reconocidas como sambistas. En este texto discutimos cómo se presentan las mujeres en su álbum *Saldo Positivo*, lanzado en 1978, un año antes de la fundación de Clube do Samba, en el que la artista desempeñó un papel central durante años. La mujer y la relación con su cuerpo son temas que impregnan los sambas de este álbum. Gisa revela su lado político al asumir su mirada femenina en el mundo, porque cuestiona las pautas de la sociedad y las corrientes tradicionales de la samba.

Palabras claves: Samba; Gisa Nogueira; Club de Samba; Mujeres.

¹ Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em História Social; Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); Rio de Janeiro/RJ, Brasil; bruna.agcoelho@gmail.com.

Abstract

Gisa Nogueira is a sambista who was born in Rio de Janeiro, raised in the Méier neighborhood and member of an affluent family in the Brazilian musical scene. Gisa always have been involved with Brazilian popular music's great figures and, moreover, was one of the founders of the Samba Club, which was idealized by her brother, João Nogueira. Since the genesis of samba men were hegemonic in the said musical movement at the expense women, when it comes to musical production and production of women based lyrics. Gisa is one of the pioneer women in the universe of samba, among many other women that fought to have their voice and the right of being recognized as sambistas. Throughout this article we will discuss how the women are represented in Gisas' album called *Saldo Positivo*, released in 1978, one year before the foundation of the Samba Club, in which Gisa had for years a central role. The figure of women and their relation with their bodies are the focus of the referred album's sambas. Gisa reveals her political side when takes a feminine approach on the world, because it defies societies' and samba's traditional dogmas.

Keywords: Samba; Gisa Nogueira, Samba Club, Women.

1. Introdução

A música, como as outras artes, é uma forma de compositores e cantores expressarem sua realidade social e cultural, os acontecimentos que testemunharam e sua interpretação de fatos históricos. Na ditadura militar, por exemplo, artistas de diferentes núcleos buscaram expressar sua realidade através de sua arte ao denunciarem as atrocidades do regime em letras de duplo sentido. No mundo do samba não seria diferente.

O samba se firmou como gênero nacional ao ser adotado como símbolo pelo governo de Getúlio Vargas (décadas de 1930 e 1940) e se tornou uma expressão de nacionalidade, quando ainda se discutia o que era nacional. O Rio de Janeiro chancelava isso enquanto capital do país: antes de tocar nesse núcleo os músicos e cantores eram apenas regionais. O samba, como ritmo brasileiro e muito forte na cena musical carioca, foi utilizado como símbolo por já ter se firmado como música da cultura popular e ser de fácil acesso para o governo. A relação de Getúlio Vargas e o mundo do samba foi tão forte que acompanhou seu discurso político, seja por incentivo financeiro ou apoio espontâneo, e mudou também os caminhos traçados pelos sambistas, que antes enalteciam o malandro de morro e, após o regenerarem, o transformaram em trabalhador.

As canções escritas pelos sambistas, em grande medida, narram o cotidiano da vida social e por isso fazem uso de mecanismos da linguagem popular, como a astúcia, gírias e ironia. A arte é uma expressão de seu tempo e naturalmente uma sociedade que era marcada pelo patriarcado produzia cultura consonante com os valores em voga, principalmente em um estilo musical tão popular. O universo do samba sempre foi visto como algo masculino, pertencente aos malandros dos morros cariocas e dissidentes do asfalto, num misto de trocas

que permitiu a mediação cultural entre esses grupos. Porém, sempre que lemos sobre este tema os nomes de artistas e suas narrativas são em voz masculina, protagonizando seus feitos e de seus amigos. No início dos sambas gravados, que foram disseminados pelo país, é possível observar as canções que traduzem o fenômeno social do machismo² como, por exemplo, *Ai, que saudade da Amélia* (Ataulfo Alves e Mário Lago) ou *Mulher indigesta* (Noel Rosa).

A mulher estava presente como inspiração de músicas, mas não na assinatura de sambas e de suas interpretações. Os textos sobre esse gênero musical enaltecem a figura das mulheres como as “tias” (vide o exemplo da famosa Tia Ciata) e musas, enquanto os grandes sambistas eram traduzidos por Sinhô, Noel Rosa, João da Baiana, Ismael Silva, dentre outros. Mais tarde, teremos nomes importantes, ligados às escolas de samba, como Monarco, Cartola, Nelson Cavaquinho, Paulinho da Viola e Martinho da Vila. Na atualidade Zeca Pagodinho e Arlindo Cruz são exemplos de artistas que conseguem se manter em destaque na indústria musical. Todos são homens importantes para a história da música e expoentes da dinâmica criada no samba carioca e expandida para o resto do país, na qual as mulheres lutaram – e ainda lutam – para conseguir seu espaço.

Por décadas esse universo parecia pertencer apenas aos homens e poucas foram as mulheres que receberam a alcunha de “sambista”. Clementina de Jesus e Dona Ivone Lara se tornaram símbolos nesse meio ao abrir caminho para outras importantes vozes e, no caso de Dona Ivone, pelo reconhecimento de suas composições. Intérpretes, como Alcione, Beth Carvalho, Clara Nunes e Elza Soares, são aclamadas como grandes cantoras pelo público e ficaram conhecidas por interpretar diversos sambas. Leci Brandão conquistou espaço dentro das escolas de samba. Teresa Cristina e Mart'nália são importantes vozes na atualidade.

Outro nome que merece destaque é o de Gisa Nogueira. Filha de Dona Neuza (cantora amadora) e de João Batista Nogueira (advogado e músico que pertenceu ao Regional de Rogério Guimarães), Adalgisa Maria Nogueira Machado, mais conhecida por Gisa, nasceu na cidade do Rio de Janeiro em 15 de dezembro de 1938 e foi criada no bairro do Méier. É, portanto, irmã do cantor e compositor João Nogueira, com o qual fez parcerias e desenvolveu projetos. Em 1974 ingressou na ala de compositores da Portela e teve músicas gravadas por

² No Dicionário Social da História do Samba os autores Nei Lopes e Luiz Antônio Simas explicam que esses sambas não expressavam necessariamente a opinião dos sambistas, mas podiam ser “crônicas de fatos observados”. De qualquer modo, não muda o fato de serem um reflexo da sociedade em que foram criados (LOPES & SIMAS, 2017, p. 179).

Clara Nunes, Elza Soares, Beth Carvalho e o próprio João, além de ter feito parcerias com Dona Ivone Lara e Leci Brandão. Foi uma das fundadoras e diretoras do Clube do Samba (1979), idealizado por seu irmão e o diplomata e jornalista Antônio Carlos Austregésilo de Athayde. Membro de uma influente família no meio musical, Gisa foi responsável por agitar o samba carioca e ajudou a criar relações e intermediar parcerias muito frutíferas para a música popular brasileira.

Diogo Nogueira, filho de seu irmão João, descreveu-a da seguinte forma:

Como se não bastasse a voz incrível, ela também é compositora de mão cheia. Fazendo música ou artes plásticas, Gisa Nogueira é mulher de fibra, artista que só faz o que gosta sem jamais deixar de reverenciar a família (Diogo Nogueira, em entrevista para o programa Samba na Gamboa, exibido no dia 21 de dezembro de 2018 na TV Brasil).

Sua primeira composição, *Meu lema*, foi uma parceria com seu irmão João Nogueira e interpretada por Clara Nunes, que a gravou em 1971. Gisa estreou na indústria fonográfica em grande estilo.

A cantora lançou em 1978 seu primeiro álbum, *Saldo Positivo*, completamente autoral – assim como seus dois compactos simples e mais um disco, que foram gravados posteriormente. Algumas de suas composições já tinham sido lançadas por grandes artistas. É o caso de *Opção* (gravada por Clara Nunes em 1972) e *Me Ganhou* (gravada por Beth Carvalho em 1974). O disco *Saldo Positivo* é aberto por um partido alto que ficou marcado na voz de Gisa: *Verdade Aparente*. A referida canção, que a artista sempre canta em suas apresentações, chegou a fazer parte de uma polêmica envolvendo Clara e Beth. As cantoras teriam uma desavença: Beth acusava Clara de ter plagiado o visual adotado em “Clara Mestiça”. Tal discórdia teria se prolongado por anos e, supostamente, Clara sempre cantava esta música quando encontrava Beth, no intuito de lhe enviar uma indireta sobre as supostas “verdades” da madrinha do samba. Segundo o biógrafo de Clara, Vagner Fernandes, depois de muito tempo as duas se respeitavam, mas nunca foram amigas e sempre que Beth aparecia, Clara puxava o samba *Verdade Aparente*³.

³ Entrevista concedida ao jornalista Fábio Dobbs e publicada no site Terra em 5 de outubro de 2007.

Excluindo a polêmica exposta, o álbum de Gisa foi lançado num momento político importante para o país e o samba carioca. Na segunda metade da década de 1970 teve início o processo de abertura política e em 1978 foi revogado o AI-5. Também no final da década, os blocos carnavalescos, clubes e rodas de samba, como o Cacique de Ramos, ganharam maior destaque e se tornaram o núcleo de encontro entre artistas consagrados e aqueles que estavam em busca de uma oportunidade na carreira, como os compositores do Cacique que foram gravados por Beth Carvalho. O movimento dos sambistas saírem das escolas de samba e invadirem as rodas de samba está intimamente ligado às mudanças na indústria fonográfica e ao lançamento dos sambas de enredo em LPs, antes do próprio carnaval. Isso mudou a dinâmica de escolha dos sambas de enredo, pois músicos que não faziam parte desse circuito começaram a concorrer nas disputas de melhor samba de enredo, o que afastou muitos de seus membros tradicionais.

O Clube do Samba é um movimento que começa também no final da década e que tinha vários objetivos, como enfrentar as letras estrangeiras e a *disc music* no auge das discotecas, que estavam sobrepujando a cultura popular nacional, além de competir com a música brasileira. A data oficial de criação do clube é 3 de maio de 1979 e a lista de sócios fundadores contém 51 nomes de importantes personagens do samba, como Paulo César Pinheiro, Clara Nunes, Dona Ivone Lara, Martinho da Vila e Nei Lopes. Sua primeira diretoria contava com 12 pessoas, das quais 3 eram mulheres – Gisa, Ângela Nogueira que era esposa de João, e Lygia Maciel. Em seu estatuto havia uma lista contendo as finalidades da nova organização:

- a. Reunir e aproximar todas as pessoas que se interessam pela preservação das características fundamentais do samba e que manifestem o desejo, a partir da criação do Clube, de esforçar-se através dos meios a seu alcance, para ampliar a presença do samba na vida cultural brasileira;
- b. Defender os interesses dos sambistas, sempre que aqueles se vinculem aos objetivos do parágrafo anterior;
- c. Promover estudos, debates, conferências e seminários sobre samba;
- d. Manter biblioteca e discoteca especializada em samba;
- e. Manter o intercâmbio com associações similares promovendo e divulgando o samba.

Ou seja, o objetivo era criar uma entidade que divulgasse a história do samba e fomentasse suas manifestações culturais. Assim, o Clube não apenas promovia seus pagodes,

que já estavam famosos na cidade, mas também queria o retorno das tradições, ao mesmo tempo em que buscava a preservação de seus agentes e, respectivamente, de suas produções. O disco *Saldo Positivo*, de Gisa, lançado no ano anterior à fundação do Clube do Samba, foi produzido durante a movimentação e articulação que incidiu na criação do movimento. Gisa Nogueira exerceu um papel importante nesse processo, além de ter sido a única mulher que participou no LP *Clube do Samba*, gravado por João Nogueira, que se tornou um dos marcos do movimento sambista.

2. Samba: música popular e símbolo nacional

A história cultural, através de novas perspectivas, passou a relacionar os objetos de estudo com outros campos da historiografia como o político, econômico e social. Para Prost (1998) é importante frisar que toda cultura faz parte de um grupo e por isso a história cultural está associada ao campo social, afinal de contas a cultura é um dos elementos que diferencia os grupos entre si. Partir da cultura em si e não dos grupos é a dificuldade do historiador, por uma tendência de analisar os grupos como se sempre tivessem existido naquele tempo e espaço, o que causa uma perda na análise da própria cultura (PROST, 1998). A relação entre a cultura e os outros campos criou uma multiplicidade na história cultural, causando a impossibilidade de termos uma história total sobre o tema, o que torna artificial qualquer tentativa de definição da história cultural (CORBIN, 1998).

Dentro do campo da história cultural sempre existiu uma discussão referente a definição de erudito e popular, principalmente no que tange o mito de origem da cultura popular. Os conceitos de cultura popular e cultura erudita existem e têm o seu lugar na historiografia, o que não define suas totalidades por serem opostos e solidários ao mesmo tempo: apesar de antagonistas, um só existe através do outro (REVEL, 2009). Revel (2009) chama a atenção para a cultura popular, que foi evitada pelos historiadores durante anos por causa das dúvidas e incertezas que gerava, mas que ao ser redescoberta por pesquisadores na década de 1960 sofreu mudanças em sua dimensão, conformação e em sua própria legitimidade (REVEL, 2009). AS mudanças no conceito de cultura popular são geradas porque o próprio conceito é um ato político (CERTEAU, 2005).

A cultura popular passou a ser estudada somente porque foi censurada: “tornou-se, então, um objeto de interesse porque seu perigo foi eliminado” (CERTEAU, 2005, p.55). Quando os pesquisadores imergiram no universo da cultura popular, tornando-a objeto de

estudos científicos, houve interferência na dinâmica desse objeto (CERTEAU, 2005). Quem define o popular e o erudito é a elite social e econômica. E por ser o grupo dominante que define o que é cultura popular há uma contaminação desse universo que é invadido por essa elite de intelectuais. Isso seria a “beleza do morto”, na perspectiva de Michel de Certeau (2005), pois a cultura popular em sua matriz ingênua e original acaba morrendo ao ser tocada por esses membros da elite.

Como bem afirmou Arnaldo Contier, é preciso analisar uma obra de arte em sua natureza estética, mas também inseri-la num contexto histórico (CONTIER, 1998). Maria Clementina (2016) discute como era a cidade do Rio de Janeiro no contexto de formação do samba, demonstrando a dinâmica desse espaço de produção durante o surgimento desse gênero musical. Para a autora, o samba é resultado de muitas sementes que brotaram na cidade carioca, pois existia uma diversidade entre seus moradores e as implicações dessa heterogeneidade nunca foram realmente enfatizadas na história do samba (CUNHA, 2016). Apenas esta afirmação já contrapõe Hermano Vianna (1995) sobre o “mistério” que envolveria a “origem” do samba na capital fluminense. Não há mistério na origem, mas apenas sujeitos históricos que desenvolveram esta música em um contexto social, político e cultural da época. Posteriormente o samba foi apropriado pelo Governo Vargas como símbolo da identidade nacional brasileira (VIANNA, 1995). Por conta do exposto na sentença anterior, muitas vezes o dito “gênero nacional” é colocado como se na década de 1930 já tivesse atingido sua forma final e conquistado seu espaço na música nacional. Na verdade, o samba já tinha se afirmado como gênero ao ponto de conseguir se inserir no Rádio, que estava se expandindo, e ser gravado em fonogramas. Carlos Sandroni (2001) resolve o problema levantado por Vianna ao explicar as mudanças do samba através dos discos, utilizando uma metodologia técnica. O autor conseguiu confirmar que existiu uma mudança de estilo no samba em torno de 1930, inserindo-a no quadro de uma história mais geral da música popular brasileira (SANDRONI, 2001).

A década de 1970 é um marco na indústria fonográfica nacional. Há uma ampliação no mercado brasileiro de discos devido a alguns fatores, como a lei “disco é cultura”⁴ que facilitou a expansão das gravadoras estrangeiras no país. O olhar do mercado se voltou para o universo do samba, principalmente o carnaval (OLIVEIRA, 2018). Os sambas de enredo

⁴ Artigo 2º da Lei Complementar nº 4, de 2 de dezembro de 1969. Autorizava as empresas produtoras de discos fonográficos a abater, do montante do Imposto sobre Circulação de Mercadorias (ICM), o valor dos direitos autorais artísticos e conexos, pagos aos autores e artistas brasileiros.

campeões foram registrados anualmente em LPs específicos, o que contribuiu para a mudança na dinâmica da disputa interna das escolas de samba. Cláudia Matos (1982) concluiu que a indústria fonográfica e radiofônica transformou as práticas de criação dos sambas, que anteriormente não tinha grandes preocupações com autoria. Contudo, para a autora, isso não suprimiu completamente a coletivização que dá origem ao samba.

Marianna Silva (2017), ao analisar a obra de João Nogueira, reflete que as mudanças na indústria da música não retiraram do samba um de seus princípios: “constituir-se enquanto prática comunitária” (SILVA, 2017: 94). Neste sentido,

Este traço nos parece definidor do significado social que o samba adquire. Na medida em que desde seu surgimento o gênero encontra nos grupos socialmente marginalizados a força vital para sua criação e recriação, parece-nos razoável supor que, apesar da “industrialização”, ele não deixa de se constituir como expressão da visão de mundo desses grupos. [...] este vínculo faz do samba porta voz eloquente das contradições sociais mais profundas da nossa sociedade, capaz de lançar luz sobre aquilo que as classes dominantes buscam constantemente ocultar – as divisões sociais. (SILVA, 2017, p. 94)

O autor português José Barata Moura, em ensaio dos anos 1970, afirmou que toda canção é política, ainda que não seja da mesma forma: “ela é sempre produto de uma consciência social, expressando suas contradições e limites”, e até mesmo “a canção bonitinha que se assobia baixinho no trabalho ou se trauteia repousadamente no regresso a casa” (MOURA *apud* SILVA, 2017, p. 95). Como diz a música *Poder da Criação*, de Paulo César Pinheiro, “ninguém faz samba só porque prefere”, pois ele é um reflexo de um grupo que interage entre si, troca suas experiências e desenvolve uma voz unida representando sua comunidade e seu povo, mesmo que tenha sido feito exclusivamente por um indivíduo. Afinal de contas, como disse Martinho da Vila, “não há nada mais político do que o samba; está ali toda a vida da gente” (SUKMAN, 2013, p. 157). A concepção de política nessas obras não está apenas relacionada aos assuntos do Estado e seus membros, pois engloba outros fatores e questões dessas sociedades que atingem outras relações de poder: resistência, cotidiano, opressão, dentre outros. E, no caso de *Saldo Positivo*, o olhar feminino ao adotar a mulher como tema em suas canções, descrevendo seus males e alegrias.

Na perspectiva de Hannah Arendt a política não é o domínio, independente da forma como esse poder se dá e também é distinta da violência, que pode ser empregada como meio

político, apesar de não definir esse âmbito; ao passo que não tem relação com o poder, que é uma expressão política presente no agir em concerto de iguais no espaço público. Nesse sentido, a política não está simplesmente na dicotomia governante e governado, ou em práticas violentas infligidas pelo Estado. Para a autora, a ação política está além de tais determinações, pois é sinônimo de liberdade. Toda ação política implica em dois fatores: primeiro a possibilidade de criar algo novo, partindo do zero; segundo, que ela nunca se realiza no isolamento, sempre é uma ação em conjunto, que configura um acordo entre iguais que irão reagir à ação inicial (TORRÊS, 2007). O indivíduo só é livre quando está agindo, nem um momento antes e nem um momento depois. Sem nenhuma ação não é possível ter liberdade, pois cada ação é permeada pela escolha de se mover ou não dentro da realidade existente. Nesse sentido, a alteridade se torna fundamental para que a ação seja concluída, pois algo que parte do indivíduo irá atingir o coletivo, que pode ter uma reação imprevisível. Não é possível prever a reação dos outros membros do grupo, mas é necessária sua aceitação para que uma voz se torne mais forte e possa ser ouvida por outros membros da sociedade. Ressalte-se, todavia, que a ação política só pode ser entendida como liberdade se a mesma não sofre qualquer forma de funcionalização, de instrumentalização, como consta nas atividades do labor e do trabalho, definidas na obra *A Condição Humana* de Arendt (2007).

Portanto, a música é uma ação política de seus compositores e intérpretes, que irá sofrer uma reação de outros membros desse núcleo musical e pode atingir toda a sociedade. Tal ação é a liberdade de escolha do compositor sobre o tema que será abordado e do cantor na forma que irá interpretar a canção. Essa liberdade de escolher é o que determina os diferentes âmbitos políticos de uma canção. Os sambas são conhecidos por demonstrar aspectos do cotidiano. A malandragem, por exemplo, já foi defendida como uma forma de resistência à ordem social capitalista (MATOS, 1982). Outros temas, como desamores, opressão, engajamento, também estão presentes em sambas que tentam transmitir o cotidiano das classes populares. É um gênero que nasceu marginalizado, ganhou os grandes salões, conquistou seu espaço nacional, mas que nunca perdeu popularidade em suas comunidades de origem. E as ações das mulheres no processo de construção e edificação do samba se tornaram objeto de algumas pesquisas. Por isso, mais que uma análise de gênero as músicas de Gisa Nogueira devem ser averiguadas pela ação política que exercem em seu meio, além de seu impacto social, na visão construída por Hannah Arendt.

O antropólogo Rodrigo Gomes (2011) elucida questões referentes ao papel das mulheres na história do samba ao analisar as três primeiras décadas do século XX, na região

conhecida como Pequena África do Rio de Janeiro. O autor analisa as mulheres nesse lugar que ficou conhecido como o berço do samba e demonstra como o interesse na face doméstica, na tradição oral, no conhecimento das mulheres foi desvalorizado e obscurecido em detrimento de uma história oficial narrada pelas classes superiores, focando nos personagens masculinos e seus grandes eventos sociais (GOMES, 2011). Jurema Werneck (2007), em sua tese de doutorado, explica que em sua origem o samba era um produto coletivo com participação de homens e mulheres que formavam as famosas rodas e que, além disso, grande parte das escolas de samba foram fundadas por mulheres. A questão da mulher no mundo samba a partir da ótica de gênero é, sem dúvidas, fundamental, mas também o próprio olhar feminino no samba é importante por sua singularidade: são trabalhadoras, mães, donas de casa, esposas que lutam diariamente contra sua realidade política, social e econômica e que encontraram, através de sua arte, um meio de se expressar.

3. O disco *Saldo Positivo* de Gisa Nogueira no contexto do Clube do Samba

A proposta de criar o Clube do Samba surgiu de João Nogueira, que contava em suas rodas de conversa como a ideia lhe ocorreu enquanto escovava os dentes e que ele logo quis colocá-la em prática na tentativa de resguardar o samba diante do crescimento da *disc music*⁵. João criou um espaço para as pessoas compartilharem a música – falando, tocando e cantando – como forma de resistência pela invasão do ritmo estrangeiro e da nova dinâmica nas escolas de samba em que os ditos “de fora” ganhavam cada vez mais espaço. Importa aqui sublinhar que dos 51 sócios-fundadores, apenas 11 eram mulheres.

Por ser o criador do projeto, seu nome e rosto se tornaram símbolos do Clube do Samba. Os primeiros encontros e rodas do grupo ocorreram em sua casa. Com matérias jornalísticas e destaque no programa Fantástico, o Clube marcou seu espaço e disse a que veio logo de cara. Tornou-se um ambiente de divulgação dos artistas, vide o caso de Luiz Grande que conheceu João em um desses encontros e logo foi gravado pelo idealizador desse movimento. Os membros tinham o intuito de fornecer notícias e informações para o meio musical, e chegaram a criar um jornal próprio que teve poucas edições, porém o conteúdo era

⁵ O estilo musical que já crescia em outros países ganhou força no Brasil através de três eventos: o filme “Os embalos de sábado a noite”, estrelando John Travolta; a inauguração da boate *The Frenetic Dancing Days Discotheque* de Nelson Motta no Shopping da Gávea; e a novela *Dancin’ Days* da Rede Globo de Televisão, que estreou no horário nobre (20h) e durou cerca de seis meses.

voltado para informar e debater sobre assuntos culturais como, por exemplo, a legislação de direitos autorais, shows e discos que estavam sendo lançados. A primeira edição do jornal trazia notícias sobre o selo Clube do Samba lançado pela PolyGram, que produziria discos dirigidos pelos administradores da entidade. Contudo, o projeto não saiu do papel e, no máximo, teve sua representação no disco de João Nogueira de 1979, *Clube do Samba*, que demonstrou a força que se projetava nessa “marca” (SILVA, 2017).

O disco continha 12 faixas, sendo que o Lado A era de músicas de João em parceria com grandes nomes (exceto *Esse meu cantar*, em que assina sozinho) e o Lado B de outros sambistas cariocas muito importantes: 11 compositores no total, e 4 deles sócios-fundadores do Clube do Samba (João, Gisa, Maurício Tapajós e Paulo César Pinheiro). Destes, Gisa foi a única compositora que teve uma música incluída no LP, além de ser uma das poucas mulheres que ajudaram a fundar a entidade. A sambista teve de abrir seu espaço no mundo do samba e até mesmo enfrentar seu irmão João em determinadas circunstâncias no intuito de defender seu ponto de vista e objetivos. Isso ocorreu durante a fundação do Clube do Samba e sua participação nas atividades propostas:

Eu fui sócia (do Clube do Samba) a muito custo, porque eram só homens e não queriam admitir mulheres. Era um Clube do Bolinha. Eu estava trabalhando junto, participando e tudo, e eu disse ‘por que que eu não posso participar?’. João, como sempre, ‘porque você não tem dinheiro para entrar’. Eu falei assim: ‘eu não tenho dinheiro para entrar, mas aqui tem dois sócios homens do grupo de vocês que também não tem dinheiro para entrar e entraram com o trabalho; é isso que eu quero fazer, eu entro com o trabalho igualzinho a eles’. Ele sacudiu a cabeça e falou ‘é, a Gisa está certa’. E, assim, eu comecei a participar da diretoria do Clube do Samba e fiquei lá até 1988. (Gisa Nogueira, em entrevista para o programa Samba na Gamboa, exibido no dia 21 de dezembro de 2018 na TV Brasil)

Isso demonstra como Gisa teve que se impor em um gênero musical dominado por homens para conquistar seu espaço e ser reconhecida como sambista. É importante frisar sua participação nesse disco, não apenas por ser irmã de João, mas por constituir o quadro de membros fundadores do Clube e ter relação com os mais importantes nomes do samba carioca. Refletir sobre esse olhar feminino é importante para elucidar outra perspectiva desse nicho cultural.

O disco *Clube no Samba* retrata três coisas que João Nogueira amava: música, cachaça e futebol. Por ter sido gravado no início da abertura do regime militar, contém três canções

que se destacam por suas mensagens implícitas – ou nem tanto – a respeito do fim da ditadura militar no país. Contudo, em certo momento ele remete em alguma medida aos sambas do início do século que enfatizavam a mulher como um ser ardil, perigoso, que causava ilusões e podia destruir a vida de um homem. Ou seja, expressa a reprodução de uma dinâmica patriarcal que se perpetuou ao longo dos anos. A mulher é sedutora e usa seu corpo e charme para conquistar o homem e conseguir o que deseja. A música *Enganadora* (Monarco/Alcides Dias Lopes) que foi regravada por João nesse LP afirma: “Deixa-me viver em paz ó mulher / Eu tenho compromisso / Não posso dar o que você quer / Vamos acabar com isso”. Os compositores retratam uma mulher que quer seduzir o homem, além de compará-la à senhora que este homem tem compromisso, dizendo que ela é “de um valor que você não tem”. Já o samba *Amor de Dois Anos* (Luiz Grande) adverte a mulher: “Você pode arranjar um novo amor / Mas não vai se esquecer de mim / Porque foram dois anos não foram dois dias / E um grande amor não se esquece assim”. A culpa da separação, na versão do sambista, foi pela “oposição que fez intrigas” e não por suas próprias ações. A mulher, nesse caso, não irá conseguir a felicidade com outro homem porque seu amor ainda será dele.

A música *Terno Branco*, composição de Gisa, apresenta um malandro que desce do morro vestido com seu terno branco e lenço de seda no pescoço, um “malandro de direito e de fato” que se rendeu à “beleza de uns olhos azuis”. A mulher é descrita como objeto de desejo do malandro, mas de uma forma platônica, pois ele não tem chances reais de consumir essa paixão. Tanto o malandro quanto a mulher são apresentados de outra forma por Gisa. O malandro é malandro, mas sofre por uma mulher que não pode ter, enquanto esta nem parece ter consciência de sua existência. O olhar feminino da compositora dá outra função para o malandro e a mulher em sua canção.

O disco *Saldo Positivo* foi gravado em 1978, é contemporâneo desse período de fomentação do Clube do Samba e Gisa não é apenas a artista que o gravou, mas também a única compositora de todas as músicas, menos a canção *Saldo Positivo* em que fez parceria com João Nogueira. A música de abertura do disco, *Verdade Aparente*, narra acontecimentos da vida cotidiana, nos quais as escolhas determinam a verdade de cada indivíduo, que muitas vezes não passa de aparência. Contudo, a música não se resume a isso. Ela transmite questões do seu tempo e o próprio olhar de Gisa sobre esses fatos. Dona de um timbre de voz forte e original, a cantora apresenta neste partido alto⁶ temas discutidos no contexto político do país e

⁶ Os sambas de partido alto que são mais contemporâneos têm características diferentes, pois os mais antigos tendem a dar ênfase aos refrãos, enquanto os mais contemporâneos parecem versar mais baseados em desafios.

questões envolvendo os objetivos do Clube do Samba. Em matéria publicada no caderno de cultura do jornal Movimento⁷, na semana entre os dias 26 de novembro e 2 de dezembro de 1979, o jornalista Carlos Jurandir escreveu um artigo sobre as mudanças no samba carioca. Intitulado “Samba, custo de vida e liberdade”, o texto afirma que, mesmo não sendo uma tendência geral, começava a ressurgir sambas voltados para a vida cotidiana das pessoas.

Ainda está longe de ser uma tendência geral, mas as precárias condições de vida da maioria do povo começam a inspirar os grandes compositores, como provam a produção mais recente de grandes sambistas cariocas e algumas músicas dos últimos discos de Clementina de Jesus, Clara Nunes, Alcione, Martinho da Vila, Candeia, Paulinho da Viola, Gisa e João Nogueira, dentre outros. (Carlos Jurandir, Jornal Movimento, 1979).

Para o jornalista esses artistas queriam se “aproximar de suas origens e de grandes movimentos” e cita a música *Verdade Aparente* como um exemplo de composições voltadas para o cotidiano do povo e a forma tradicional do samba. Contudo, nessa canção Gisa parece negar a malandragem tradicional, que se tornou uma das características do carioca e foi representada em diversos sambas, que quase sempre colocavam a mulher numa posição inferior ao homem, ou como se a figura masculina detivesse sempre a razão em detrimento da figura feminina. O malandro, no samba, geralmente era representado como um sujeito “safo”, esperto, que muitas vezes fingia ser algo a mais para driblar a pobreza e sua realidade de maneira a imitar a classe A.

Pra quem gosta de cachaça

Toma uísque muito caro

Pra quem diz que é do subúrbio

"Luna bar" fica distante

Pra quem prega a todo instante a justiça social

Tá ganhando muita grana e investindo capital

É melhor deixar de extremos que já tá pegando mal

⁷ O jornal Movimento foi publicado semanalmente no Rio de Janeiro, entre 1975 e 1981.

Que verdade é essa que você conta pra gente

Na verdade a verdade é geralmente aparente

A compositora rompe com essa perspectiva e repudia as aparências, prezando pelo autêntico. Brincando com as palavras, Gisa compôs um refrão que tem conotação dúbia: apesar de questionar o tipo de verdade que o sujeito está contando para o povo, a compositora deixar no ar se toda verdade não é apenas aparência por ser a visão de quem conta ou por ser aceita por quem escuta.

O disco recebe o nome da canção que Gisa fez com seu irmão – *Saldo Positivo*, que João também gravou como participação especial. A música fala do fim de um relacionamento, que é aceito por quem narra essa história. Contudo, algo chama a atenção no final da gravação, na última estrofe do samba. Gisa canta os versos “Não há explicação nem há entendimento / Sempre foi esse meu comportamento / Reconhecer que perdi”. A voz ativa das frases sendo de uma mulher acaba lhe atribuindo a culpa pelo fim da relação, pois seu comportamento é que teria tornado as coisas insustentáveis, ou seja, há resquícios dos sambas em que as ações das mulheres eram representadas negativamente dentro dos relacionamentos. Em seguida, quando João canta “Mas, como poeta, amo a vida e a liberdade / Pra ser franco na verdade / Foi melhor acontecer sim”, o homem se apresenta como um personagem livre e que concorda com o fim da relação, reafirmando a necessidade do que aconteceu. Ambos terminam a canção: “No fim de tudo fica o saldo positivo / Outro samba tão bonito / Como do início do amor”, dando a sensação de igualdade entre eles. Todavia, é necessário entender que o samba começa na voz feminina que afirma “Quem sabe encontrarás em outros braços / A paz que eu não pude te doar”, que por ser interpretada apenas por Gisa em todos os momentos que se repete durante a canção reforça a ideia de que o homem vai embora por causa do comportamento da mulher. Apesar de tais ações dos cantores parecerem aleatórias, elas são vestígios do posicionamento que cada um deles se acostumou a ter dentro do seu espaço de convivência, os quais podem ser reproduzidos de maneira consciente ou não. O importante é pensar o papel que a mulher assume na canção e qual o impacto disso em seus ouvintes.

A mesma tônica persiste na música *Peito Magoado*. A mulher se apaixonou por um malandro que despedaçou seu coração e mesmo assim ela pede que ele volte: “Mas está doendo demais / Ela manda um recado / Esteja avisado, não exige horário / Até pago um salário se quiser voltar”. É um samba autoral de Gisa, interpretado por ela, em que a mulher

assume esse papel de sofredora e resiliente, aceitando o malando de volta a despeito de todo mal que ele lhe fez. Isso não é condizente com a própria história de vida da autora, que se separou de seu marido e criou seu filho, tendo sido apoiada por seus pais. A música *Coração Insensato* também retrata a mulher que abre seu coração novamente para um homem que lhe magoou. A mulher representada nessas canções parece ser fruto de observações feitas por Gisa ao longo dos anos.

No samba *Opção*, lançado na voz de Clara Nunes em 1972, a postura assumida pela mulher é de escolher a si mesma, seu bem estar, e não a dor:

É uma questão de opção você há de entender
Entre o samba e o amor eu vou ter que escolher
Se eu fico com o amor
Eu perco você

Melhor te perder que não me encontrar
Melhor cantar samba e saber de mim
Essa dor não quero mais sentir
Essa dor não quero mais sentir

Clara Nunes, primeira intérprete desta canção, é uma das grandes vozes femininas do samba. Gisa, claro, dá uma nova interpretação para sua música. Ser a voz ativa num samba em que a personagem central vê a felicidade em si mesma e não em outra pessoa é um fato relevante, pois expressa o seu amor próprio e como ele reflete em sua escolha diante da situação que se apresentou. A mulher, nesse caso, não é abnegada, mas resoluta em sua escolha do que é melhor para seu futuro.

Um samba doído de se ouvir é *Olhando o Retrato*. A cantora homenageia seus pais e a vida que compartilharam enquanto todos estavam unidos. Uma infância cercada pela música: “O sorriso de amor / Por você de verdade em meus lábios se faz / Tenho certeza que estou bem diante / Da felicidade do retrato da paz”. Gisa encerra o Lado A de seu disco não como uma mulher que ama um homem, mas como uma filha amada que também ama seus pais.

O Lado B começa com a música *Me Ganhou*, que foi gravada por Beth Carvalho no LP “Prá Seu Governo” (1974). Contrariando *Peito Magoadado* e *Coração Insensato*, apesar da dor da separação esta mulher afirma “Sei cuidar dos prantos meus / Felizmente eu aprendi a dizer adeus”, se libertando desse amor e aceitando o fim da relação. Em seguida, a música *Incoerência* menciona uma mulher que começa a assumir seus desejos, suas paixões: “Vontade de sentir o corpo perto / Que me alucina, que me incrimina / E me domina para depois se arrepender no coração”. A relação com seu próprio corpo é relatada de forma diferente, pois ela não se recrimina pelo desejo que sente, mas clama às forças divinas para intercederem a seu favor – “Deus me dê forças pra aceitar / Pra me assumir e me deixar / Novamente a paixão”. Nessa canção Gisa aciona elementos que em outros momentos foram utilizados para menosprezar as mulheres e até insultá-las, como se não pudessem expressar suas vontades e anseios carnis. Rompe com o fato de apenas homens se colocarem nessa posição de “queimar de desejo” por alguém. Quando afirma que isso lhe “incrimina” ela mostra o julgamento da sociedade de condenar a mulher por suas atitudes, quando esta não se encaixa no padrão pré-estabelecido.

A primeira frase da canção *Mandamento* é um pedido: “Deixa eu cantar meu samba”. Gisa faz esse pedido e explica ao seu companheiro que o tempo deles já terminou. Há um reconhecimento do amor que não lhe serve mais e a voz feminina entende que é necessário voltar seu olhar para dentro de si mesma, no intuito de se conhecer:

Quase que eu esqueço o mandamento
E me entrego ao encantamento
Deste amor que já não é pra mim
Abra a porta do peito e me manda embora
Que agora estou em tempo de me achar
Deixa que eu cante no meu samba
Que eu te ame no meu verso
No momento é tudo que eu tenho para dar
Vou ficando aqui com a poesia
Essa eu sei que se algum dia
For embora vai voltar

O tom do samba é também de uma mulher que se vê livre das amarras e consegue seguir adiante com sua poesia, seus sonhos e objetivos. Escolhe o samba em vez do amor, se assemelhando com a música *Opção*. Isso indica que a compositora não adota essa mulher livre apenas no contexto do Clube do Samba, mas que anteriormente fez uma canção retratando essa liberdade que era estranha ao universo feminino.

Mandamento não é uma música de eterno sofrimento pelo amor que partiu, mas uma decisão de partir para se encontrar. Escolher o samba, novamente, em detrimento do amor é um sinal de emancipação pessoal dessa mulher. Isso remete também à canção *Vazio*. Apesar de ser interpretada por uma voz feminina, podemos perceber que esse samba-canção narra a história de um homem – “O ar que lhe entrou pelo pulmão / Invadiu a alma / e o cobriu de flor”. Ele volta para a sua casa, caminha por ela, vai até a varanda, entra no quarto do casal. Tudo está arrumado, da mesma forma que tinha deixado, porém agora ele se encontra só: “Tudo estava em seu lugar / Mas o seu lugar já não era aquele então”. Ele percebe a falta que sente de sua companheira e que seu lugar é ao lado dela, e não naquela casa vazia, fazendo uma relação com o nome da música, pois não é a casa que está vazia mas ele próprio. O sujeito do samba é oculto e sua poesia unida à música é que apresenta a voz ativa masculina e o que ela narra nesse ambiente. *De Novo Desamor*, um samba triste, retoma a ideia da mulher que não consegue viver sem o amor de um homem: “Mas deixar de crer no amor / É o mesmo que não crer em mim / Viver sem o teu amor é tão ruim”. Ela chega a abrir mão de sua vida para fugir de sua dor, chegando até mesmo a se humilhar: “Vou fingir que não ligo pro meu amor próprio / Que por dentro me rói / E vou perdoar quem não pede perdão / Pois não sabe o valor do regresso / Se ele não pede perdão, eu peço”.

O Lado B termina com um partido alto que é a virada de Gisa nesse disco, no que tange o corpo feminino e os moralismos que são impostos às mulheres nos mais diversos contextos sociais. *A Janela* narra três fases da vida: de menina, de moça e de mulher.

Menina moça, que tá na janela

Olha aí o tempo que vai passar por ela

Ela põe laço de fita, põe saia de roda e um sorriso de cor

*E lança um olhar de gazela da sua janela, seu mundo de amor
Ah, se ela soubesse que o tempo que passa não volta jamais
Saia da sua janela e se dava tão bela para aquele rapaz*

*Menina moça, que tá na janela
Olha aí o tempo passando por ela*

*Usa o vestido apertado e bem decotado pro corpo mostrar
E joga os cabelos pro lado, num jeito malvado só de provocar
Ah, se essa moça soubesse que o tempo que passa não volta jamais
Deixava esse denço de lado e corria pros braços daquele rapaz*

*Já não é tão moça, que tá na janela
Olha aí o tempo que passou por ela*

*Trás no vestido fechado o recato guardado pra um dia ofertar
Para aquele rapaz que passava e pra ela olhava com jeito de amar
Ah, essa moça não soube que o tempo que passa não volta jamais
E ficou debruçada na janela esperando donzela aquele rapaz*

Gisa rompe com a ideia de que a mulher não deveria se deixar levar pelos divertimentos e gozos mundanos. Enquanto ela se guarda, apenas olhando pela janela, o tempo vai passando e levando consigo a sua juventude. Novamente é importante frisar o impacto da música na vida das pessoas, pois elas podem tomar isso como incentivo ou exemplo de algo a ser seguido. Refletindo no tom alegre com que é cantada, *A Janela* tenta incentivar as mulheres a tomar as rédeas de sua vida e de seu corpo, ignorando os julgamentos sociais e assumindo os riscos e prazeres que tais decisões vão lhe trazer. De certa forma é um clamor para que a moça não deixe a vida passar enquanto observa de sua janela, pedindo para ela colocar o pé na rua e ter uma experiência total daquilo que só vive em pensamentos. É um clamor para que as mulheres rompam as amarras sociais e morais e aproveitem suas vidas.

4. Conclusões

A ação política está também no pensar e ser livre, que são questões de escolha e coragem por se valer do próprio entendimento. Assim, é necessário contextualizar a obra do sambista para entender quais são os assuntos que estão permeando sua realidade e que poderiam ser acionados em suas composições. É o caso do LP *Saldo Positivo* que, à primeira vista, pode ser interpretado apenas como um disco de temática romântica, mas que possui elementos de sua época e do meio social e cultural de sua autora. As músicas de Gisa, que são uma ação, obtiveram reações muito positivas e um bom retorno entre os membros de seu grupo social, principalmente a música *Verdade Aparente* que marcou sua carreira e se tornou um grande sucesso.

Gisa Nogueira é uma mulher que defendeu seu espaço no Clube do Samba. Ao ouvirmos seu relato sobre o processo de fundação do movimento e a resistência do irmão em aceitá-la como sócia, podemos refletir novamente sobre as “aparências” que envolviam seu universo profissional, afinal de contas ela já trabalhava e se envolvia nas atividades: estava nos bastidores, mas também merecia estar diante das câmeras. Nosso objetivo não foi questionar a relação pessoal da artista com seu irmão, pois ambos sempre demonstraram afeto um pelo outro. Todavia, João Nogueira se tornou um ícone do samba, enquanto a irmã ficou conhecida apenas por ser “irmã do João”, quando na verdade é uma artista com muito talento e expressão no samba carioca, tanto por suas canções gravadas quanto pelas trocas que existiam com outras pessoas do meio musical. Há de se notar que toda roda de samba é um espaço cultural que fomenta a discussão e criação do novo, o que incentiva seus participantes a debater o cenário político, social, econômico e cultural e se expressar através de suas músicas. Gisa estava constantemente nesse meio e sua contribuição foi, sem dúvidas, riquíssima para o samba. Portanto, é natural que a artista também tenha sofrido influências desse meio e de seus agentes, o que se reflete em alguns de seus sambas.

A relação que a mulher tem com seu próprio corpo foi construída e reformulada pela sociedade ao longo dos séculos. Aquilo que era pecaminoso deveria ser banido. Como a mulher deveria agir diante de suas paixões é algo que foi estabelecido também pelo patriarcalismo em voga durante a maior parte da história, no qual a voz feminina rompeu – e ainda rompe – nas pequenas ações diárias, nos grandes feitos, mas, sem dúvidas, também através de sua arte. Gisa fez um disco em que descreve diversos tipos de mulheres: a que

sofre por amor; a resiliente que aceita a dor; aquela que sofre, mas se ergue e vai cuidar de si; outra que não vive sem o amor de seu homem; uma mulher com amor próprio, que enxerga a felicidade em si e não no outro; ou aquela que vê felicidade na sua arte, na sua profissão; e, ainda, a moça que não teve a oportunidade de florescer. Levando em consideração que as escolhas afetam e refletem em nosso corpo, que é nosso templo pessoal e deve ser respeitado em todas as esferas, Gisa apresenta em suas canções todas as faces e fases que permeiam a vida da mulher, suas lutas cotidianas, conquistas e como cada uma delas pode lidar consigo mesma e suas escolhas.

Acervos Consultados

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira.

Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB).

Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Canal TV Brasil. Plataforma de vídeos YouTube.

Referências

ARENDDT, Hannah. *A Condição Humana*. Trad. Roberto Raposo. 10.ed. – Rio de Janeiro: Foren-se Universitária, 2005.

_____. *O Que é Política?* Trad. Reinaldo Guarany. 6.ed. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

CANDEIA FILHO, Antonio e ARAÚJO, Isnard. *Escola de Samba: a árvore que esqueceu a raiz*. 1. ed. Rio de Janeiro: Lidador, 1982.

CERTEAU, Michel de. A beleza do morto. In: CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. 4ª ed. Campinas. SP: Papyrus, 2005.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Música e História. In: *Revista de História*. São Paulo. n.119 (1998).

CORBIN, Alain. Do Limousin às culturas sensíveis. In: RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François. *Para uma história cultural*. Lisboa: Estampa, Ltda., 1998.

CUNHA, Maria Clementina Pereira da. *Não tá sopa: sambas e sambistas no Rio de Janeiro, de 1890 a 1930*. Campinas: Ed. Unicamp, 2016.

GOLDWASSER, Maria Júlia. *O Palácio do Samba*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. Samba no feminino: transformações das relações de gênero no samba carioca nas três primeiras décadas do Século XX. 2011. 157 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

LOPES, Nei & SIMAS, Luiz Antonio. *Dicionário da história social do samba*. – 2. ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

OLIVEIRA, Claudio Jorge P. Disco é Cultura: a expansão do mercado fonográfico brasileiro nos anos 1970. Dissertação (mestrado) - Escola de Ciências Sociais da Fundação Getúlio Vargas, Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais. Rio de Janeiro, 2018.

PROST, Antoine. Social e Cultural indissocialmente. In: RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François. *Para uma história cultural*. Lisboa: Estampa, Ltda., 1998.

REVEL, Jacques. Cultura popular: usos e abusos de uma ferramenta historiográfica. In: REVEL, Jacques. *Proposições: ensaios de história e historiografia*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

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

SILVA, Marianna de Araújo. Samba de calçada: malandragem e militância na obra de João Nogueira. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Rio de Janeiro, 2017.

SUKMAN, Hugo. *Martinho da Vila: discobiografia*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

TORRÊS, Ana Paula R. O Sentido da Política em Hannah Arendt. *Revista Trans/Form/Ação*, São Paulo, 30(2): 235-246, 2007.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Ed. UFRJ, 1995.

WERNECK, Jurema Pinto. O samba segundo as ialodês: mulheres negras e a cultura midiática. 2007. 318 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.