

**NIEP
MARX**Núcleo Interdisciplinar de Estudos e
Pesquisas sobre Marx e o Marxismo

Marx e o Marxismo 2013: Marx hoje, 130 anos depois

Universidade Federal Fluminense – Niterói – RJ – de 30/09/2013 a 04/10/2013

TÍTULO DO TRABALHO			
Poder da criação: malandragem e resistência no samba de João Nogueira			
AUTOR	INSTITUIÇÃO (POR EXTENSO)	Sigla	Vínculo
Marianna de Araujo e Silva	Escola de Comunicação - Universidade Federal do Rio de Janeiro	ECO/UFRJ	Doutoranda
RESUMO (ATÉ 20 LINHAS)			
<p>A passagem dos anos 60 para os anos 70 foi marcada por um momento de efervescência na música brasileira. O ciclo dos grandes festivais musicais televisivos e o surgimento da tropicalia são apenas alguns exemplos deste momento em que também a indústria apropria-se da canção popular. Durante este período a música nacional chegou a abocanhar 75% das vendas de discos, que naquele tempo eram comercializados às centenas de milhares.</p> <p>É neste contexto que a voz de um sambista do Méier destacou-se por seu timbre grave. A voz de João Batista Nogueira Júnior tornou-se inconfundível já na primeira gravação e ao longo da sua trajetória, a malandragem e a vida suburbana, em profundo contraste com a daqueles que habitam a parte mais abastada da cidade, estarão sempre presentes em sua música. O presente artigo pretende investigar a relação de João Nogueira com a tradição da qual é herdeiro. Uma relação que não passa pela reprodução, mas pela apropriação criadora, a partir de uma realidade que ele vive cotidianamente. João, como diversos outros grandes artistas, não é apenas um compositor. É mulato, trabalhador, um suburbano que conhece as diferenças de classe que cortam a cidade juntamente com a linha do trem. É nesse sentido que articulando as categorias hegemonia e reificação com a fala popular do sambista, buscaremos refletir acerca da obra de João Nogueira como herdeiro da tradição do samba malandro de Wilson Batista e Geraldo Pereira, sutil cronista da vida nacional e compositor consciente do caráter marginal da música popular, razão pela qual tornou-se um aberto militante em prol da resistência dela.</p>			
PALAVRAS-CHAVE (ATÉ TRÊS)			
João Nogueira; reificação; música popular			
ABSTRACT			
KEYWORDS			
EIXO TEMÁTICO			
Marx pensador da cultura			

Poder da criação: malandragem e resistência no samba de João Nogueira

Marianna Araujo¹

*"Os homens vão se rebelar
Dessa farsa descomunal
Vai voltar tudo ao seu lugar
Afinal"*

Força da Natureza, composição
de João Nogueira e Paulo César Pinheiro

A passagem dos anos 60 para os anos 70 foi marcada por um momento de efervescência na música brasileira. É o período em que se consolida o processo de renovação iniciado com a bossa nova ainda no final dos anos 50 e que dá origem à sigla MPB. O ciclo dos grandes festivais musicais televisivos e o surgimento da tropicália são apenas alguns exemplos deste momento em que também a indústria apropria-se da canção popular. Durante este período a música nacional chegou a abocanhar 75% das vendas de discos², que naquele tempo eram comercializados às centenas de milhares.

É neste contexto que a voz de um sambista do Méier destacou-se por seu timbre grave e por ecoar o cotidiano do subúrbio. A voz de João Batista Nogueira Júnior tornou-se inconfundível já na primeira gravação, de 1971, em um disco pau-de-sebo – álbuns coletivos com artistas novatos. João emplacou duas composições na coletânea: “Mulher valente é minha mãe” e “Homem de um braço só”, uma homenagem à Natal da Portela, bicheiro de Madureira. As duas composições tratam daquelas que se tornarão as principais temáticas do samba de João. Ao longo da sua trajetória, a malandragem e a vida suburbana, em profundo contraste com a daqueles que habitam a parte mais abastada da cidade, estarão sempre presentes em sua música.

Mulher valente é minha mãe
Olha, aquela velhinha é de amargar
Levanta às cinco horas da manhã
E só volta pra cama, quando o dia terminar
Dos seus sessenta e dois de existência
Tem quarenta de sofrência
Mas não é que se importa

¹ Doutoranda no programa de pós-graduação da Escola de Comunicação da UFRJ.

² Cf. Vianna, 2012, p. 17.

Ela lava, ela passa e cozinha
E ainda vê três novelas na televisão³

A primeira canção gravada já expressa o cotidiano de trabalho que João conhecia tão de perto. À época, ele era funcionário da Caixa Econômica Federal. Mas já havia sido vitrinista e *office boy*. Foi na Caixa que ele compôs a segunda canção do disco. A Portela era sua escola do coração, ele chegou a integrar a ala dos compositores. A homenagem ao patrono seria também uma homenagem à ela.

O sambista traz a relação com a música popular do quintal de casa, dos saraus que o pai, violonista, promovia com Pixinguinha, Jacob do Bandolim, João da Baiana⁴ e tantos outros que frequentavam a casa da família. Mas não só isso. O samba de João ganhou vida nas ruas do subúrbio, em botequins como o "Pé na Poça" – bar localizado no bairro onde cresceu – e das experiências musicais no Méier. Nascia o sambista de calçada, como ele se definia, já que sabia que sua música se aproximava daquela feita pelos bambas do morro, mas sua origem era de classe média. E que lugar melhor para contemplar a rua, senão a calçada?

Foi no Méier que ele comandou no início da década de 1970 uma roda de samba que atraía sambistas como Candeia e integrantes da Portela⁵. Lá também foi diretor e principal compositor do bloco de carnaval Labareda do Méier, que o tornou conhecido em outros bairros do subúrbio. Diziam pelas ruas que tinha “um cara no Labareda que compunha muito bem, com uma batida diferente” (Vianna, 2012, p. 17).

A batida diferente e as primeiras composições levaram João a conhecer Adelzon Alves, radialista e produtor do pau-de-sebo de 1971. No ano seguinte, o sambista lançou seu primeiro disco próprio, que a crítica chegou a considerar o “grito do subúrbio com o som da Lapa”⁶. O samba sincopado do mulato do Méier consolidava ali seu estilo, uma “música aparentada com os bambas do morro, embora com o tempero urbano” (Souza, 2003, p. 147). De acordo com Sérgio Cabral, crítico musical e estudioso do tema:

“o samba de João Nogueira restabeleceu uma velha tradição do samba carioca, aquele samba chamado samba sincopado. E o João faz muito bem este tipo de samba só que com um caráter nitidamente dos anos 70. João Nogueira é muito suburbano em sua música. Tão suburbano que eu diria que ele poderia até ser um personagem de um Lima Barreto, Marques Rebello ou de um Sérgio Porto” (Carioca, suburbano, mulato e malandro, 1979).

³ “Mulher Valente é minha mãe”

⁴ Cf. Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira: www.dicionariompb.com.br. No programa Ensaio, da TV Cultura, gravado em 1992, João Nogueira comenta que ficou sabendo através de livro de João Máximo que o pai havia gravado também com Noel Rosa.

⁵ Cf. Vianna, 2012.

⁶ A definição está na crítica do disco publicada no jornal O Globo, em 25 de setembro de 1972, e reproduzida na contracapa do LP (Vianna, 2012, p. 24).

A afirmação de Sérgio Cabral evidencia a relação de João Nogueira com a tradição da qual é herdeiro. Uma relação que não passa pela reprodução, mas pela apropriação criadora, a partir de uma realidade que ele vive cotidianamente. João, como diversos outros grandes artistas, não é apenas um compositor. É mulato, trabalhador, um suburbano que conhece as diferenças de classe que cortam a cidade juntamente com a linha do trem. Assim como Wilson Batista, Geraldo Pereira e Noel Rosa, suas principais referências, João sabia que “ninguém faz samba só porque prefere”, ele é antes de tudo a fala histórica de um povo.

É nesse sentido que este texto pretende refletir acerca da figura de *João Nogueira como herdeiro da tradição do samba malandro de Wilson Batista e Geraldo Pereira, sutil cronista da vida nacional e compositor consciente do caráter marginal da música popular, razão pela qual tornou-se um aberto militante em prol da resistência dela.*

Malandro de direito e de fato

O primeiro disco de João Nogueira inaugura um formato que persistirá até o fim da carreira do cantor: “músicas próprias em sua maioria e o restante de faixas dividido entre composições de autores contemporâneos e de mestres do samba” (Vianna, 2012, p. 31). Vianna lembra ainda que neste LP, as composições autorais são apenas de João, sem parcerias. Isso mudará já no segundo disco, quando ele inicia uma das mais bem sucedidas parcerias da música brasileira, com Paulo César Pinheiro.

No primeiro disco, o estilo sincopado que viria a ser marca de João não é tão explorado. No repertório predominam sambas dolentes, em tom menor, bastante diferente daquele pelo qual ele tornar-se-á conhecido. No entanto, a quinta faixa do LP é um partido alto, mais próximo do estilo de João. Em “Alô, Madureira” ele anuncia que cantará:

Coisas simples no meu verso
Pois só o simples é belo
E o belo simples será

Cantando as “coisas nossas” dos suburbanos, como a “faca empinada e o pião na feira”, João não apenas exalta o seu lugar, como a própria história do seu povo. Em alguma medida o compositor subverte os valores da cultura hegemônica, mercadológica e de consumo, celebrando a beleza do simples, o povo alijado do centro econômico, a esteira e o “chinelo de couro comprado na feira”.

Na mesma crítica que fez com que o disco ficasse conhecido como “Grito do Subúrbio”, o jornalista Carlos Jurandir destaca que “o samba ‘quebrado’ e a voz roufenha (...) estão mais próximos da escola de Wilson Batista e Geraldo Pereira, o que seria um retorno ao chamado ‘samba

malandro””. De fato, com o sucesso comercial do samba-canção, a malandragem dos autores de “Acertei no milhar” (1940), “ápice do gênero” como enfatiza Mattos (1982, p. 15), não chega a desaparecer, mas também já não goza do mesmo sucesso de outrora.

Para Cláudia Mattos, Moreira da Silva e Jorge Veiga encarnarão de maneira mais notável o personagem malandro (1982, p.15), dando continuidade à tradição de Wilson e Geraldo. Moreira da Silva talvez tenha sido realmente o último a encarnar o malandro de terno de linho branco HJ-S 120 e sapato bicolor. Não por acaso, ele gravaria em 1958 um disco com o título “O último malandro”.

A figura do malandro ficaria cada vez mais em baixa com a modernização do país. No Brasil da ditadura e do desenvolvimentismo o malandro, sem trabalho e com sua navalha, já não tinha vez. No entanto, a temática da malandragem e a síncopa, característica deste tipo de samba, serão retomadas por João Nogueira.

Vesti meu terno branco de domingo
Lenço de seda no pescoço e com ar de bom moço
O morro eu desci
Botei meu cavaquinho à disposição da poesia
Pois há tempos queria tirar do meu peito tamanha emoção
O ar da noite me inspirou, quando a lua bem alta
Ficou uma dor cá no peito me fez refletir
Que eu, malandro de direito e de fato
Acostumado a sorrir dos fracassos, me rendi a beleza
De uns olhos azuis⁷

Em "Terno Branco", canção composta por sua irmã, Gisa Nogueira, para seu sexto disco (1979), João cantaria o malandro que podemos chamar de tradicional, de terno branco e lenço no pescoço. Mas a malandragem que caracteriza sua música não é em nada saudosista. João cantará seu tempo, seu subúrbio e, portanto, sua malandragem. Mas, como definir esse samba-malandro?

Em Coutinho (2002), trata-se do samba que entra em conflito com a ideologia dominante, com a naturalização da ordem e exaltação dos valores burgueses, sobretudo o trabalho como valor moral, a retidão, o modelo familiar e o respeito à dominação. “Tendo como conteúdo histórico a orgia, o jogo, a aversão ao trabalho, esse samba expressa a visão de mundo e promove a identidade cultural de grupos proletários marginalizados, alijados do poder” (2002, p. 50). Às temáticas elencadas pelo autor, acrescentaríamos a boemia, a religião – umbanda, principalmente – e a própria imagem visual do malandro.

Mattos destaca a que “insistência em determinados traços característicos quando se trata de descrever sua figura – navalha no bolso, lenço no pescoço, chinelo charlotte etc. – cria uma tipologia

⁷ “Terno Branco”.

bem definida do personagem” (1982, p. 64). Esta tipologia estará presente em muitas composições de João.

O traje era esporte que o calor estava forte
Mas eu fui de jaquetão, para causar boa impressão
Naquele tempo era o requinte o linho S-120
E eu não gostava de blusão (É uma questão de opinião!)⁸

O samba de breque “Baile no Elite”, primeira parceria com Nei Lopes, canta o requinte da época. Em outra canção, composta por Nei Lopes, mas que ficou conhecida na voz de João, o malandro de chinelo charlotte versa sobre seu sincretismo.

Eu de chinelo charlotte
Meu chapéu copa norte
Meu blusão de vual
(não tinha ainda de tergal)
Cordão bem fininho
Na medalha um bom santinho
Trabalhado em metal
(era São Jorge maioral)
Cristão e umbandista
Eu tinha o meu ponto de vista
Meu padrinho era Ogum⁹

A boemia e a bebida foram temas amplamente explorados por João Nogueira que, nos estúdio de gravação, ao dirigir-se ao microfone, sempre tomava uma dose de “uíisque para esquentar” (Vianna, 2012, 70). Freqüentador assíduo da noite carioca, na Lapa ou no subúrbio, João cantou “Os Bares da Cidade”, parceria com Paulo César Pinheiro, e “A Moda da Barriga”. Em “A Cachaça de Rolha” divaga sobre o ciclo da vida: “viver é como a arte de cantar, cantar é como a arte de viver e morrer é ver o copo esvaziar”.

Paulinho, que é como o cantor referia-se ao parceiro Paulo César, narra o dia em que os dois se conheceram, em uma feijoada organizada por João. A empatia foi imediata e deste dia em diante passaram a beber juntos.

“A partir desse momento nos tornamos companheiros até o fim de sua vida. Viramos essa cidade de São Sebastião de cabeça para baixo. Por tudo que era biboca, birosca, boteco, bodega, boate, cantina, de todo subúrbio, centro e zonal sul, nós passamos. Era boemia rasgada” (Pinheiro, 2010, p. 54).

A parceria para a boemia começou em 1970, quando se conheceram. Mas a musical só viria 2 anos depois, com a conhecida “Espelho”.

⁸ “Baile no Elite”.

⁹ “Malandro JB”.

No disco "Vida Boêmia", de 1978, João gravou aquela que seria resultado de uma parceria improvável entre ele e Noel Rosa. Ele musicou uma carta escrita em versos do sambista de Vila Isabel para seu médico e amigo Edgar da Graça Melo. Sobre a saúde de Noel e sua relação com a bebida, dirá Luiz Ricardo Leitão:

“Até o fim da vida, a efêmera carreira do compositor seguirá assim, como um veículo de luxo prestes a enguiçar, amparado por mãos amigas que nunca lhe faltaram. Ele enfrentará o avanço da tuberculose, que se instala silenciosamente em meio às noites em claro, à precária alimentação e ao gosto inveterado pela bebida” (2009, p. 59).

A ironia da carta, escrita para seu médico por alguém que não abria mão das madrugadas no bar, apesar da saúde frágil, é perfeita para a música que João fazia e a parceria foi um dos principais sucessos do disco. Ao final, ele agradece ao ídolo, acrescentando uma estrofe à letra.

Creio que fiz muito mal
Em desprezar o cigarro
Pois não há material
Pro meu exame de escarro
(...)

P.S:
Muito obrigado ao Noel
É grande satisfação
Ter um parceiro no Céu
Quem fala aqui é o João¹⁰

Saúde e boemia ainda serão tema de outra canção gravada por João, “Boteco do Arlindo”, de Maria do Zeca e Nei Lopes. A primeira gravação da música é dele, em disco de 1986. Praticamente um tratado da medicina popular, a canção, apesar do tom jocoso, revela a sabedoria que perpassa os balcões dos bares. O malandro gripado sabe que não precisa de médico, basta uma boa dose de limão. Mesmo sem dinheiro, apenas com “dois barão”, o malandro “desmilinguido” achará no bar algo que o ajude.

Tem vinho pra conjuntivite
Licor pra bronquite
Cerveja pros rins
Traçados e rabos-de-galo
Pra todos os males e todos os fins
O Juca chegou lá no Arlindo
Se desmilinguindo, querendo apagar
Tomou batida de jambo

¹⁰ “Ao meu amigo Edgard”.

Recebeu o rango e botou pra quebrar

A exaltação da boemia, da orgia, o rechaço ao trabalho e por outro lado a celebração da vida errante das ruas ecoam uma visão de mundo que em larga medida se contrapõe à ideologia oficial.

Para Mattos:

“Um dos principais tópicos da ideologia que sustenta o sistema capitalista de produção é o louvor do esforço individual para vencer na vida por meio de um labor perseverante e lícito. Mas na realidade, a possibilidade de enriquecimento do trabalhador negro proletário, é, no mais das vezes, pura falácia” (1982, p. 79).

Em outra passagem a autora afirma que o malandro é uma figura coletivamente instituída, um ser que reúne significados diversos oriundos da experiência marginal das classes populares. Ele é “encarnação de uma utopia comunitária, mas também de uma crítica velada da sociedade global” (1982, p. 186). Essa crítica emerge da própria realidade, do cotidiano de “sofrência” ao qual negros e trabalhadores estão historicamente submetidos. João Nogueira conhecia esta situação de dentro, sabia que “trabalho é besteira, o negócio é sambar”, talvez por isso era capaz de encarnar tão bem esta utopia popular.

O samba malandro, entretanto, não resume-se a sua temática. Há nele uma harmonia entre forma e conteúdo, entre tema e linguagem, que o constitui como fala histórica propriamente dita. Como enfatiza Coutinho, “o que caracteriza o gênero não é tanto a temática, mas sua linguagem, a maneira sutil e escorregadia que lhe permite constituir-se como prática de resistência à hegemonia burguesa” (2002, p. 50). Mattos ressalta que nos breques, na síncope e na voz há malícia e destreza (1982, p. 208), “ginga libertária de autêntica inspiração popular” (1982, p. 112).

Como define Moreira da Silva: “arma de malandro é a saliva, o papo, a baba do quiabo” (Folha de São Paulo, 2000). À postura crítica das letras, acrescenta-se a gíria, a ironia, a ambiguidade e uma ginga que não tem de outra inspiração senão a própria vida material. As classes populares em seu desafio cotidiano de sobreviver em condições adversas, numa sociedade profundamente desigual, marcada por seu capitalismo periférico, movem-se entre as frestas desta sociedade. O povo “dá seu jeito” com destreza e dissimulação. Como canta João, numa parceria com Paulo César Pinheiro, a vida errante dos “Trabalhadores do Brasil”:

Dormia em calçada e degrau
Comia pão velho e pastel
Eu fui vendedor de jornal
Depois catador de papel
Bilheteiro federal
Também fui chofer de aluguel

Por fim camelô da central
Mais tarde eu entrei pro quartel

A canção revela outra face marcante da obra do compositor, a crônica da vida social e a crítica da realidade nacional. Longe de ser algo fortuito, a sociedade brasileira, suas desigualdades e peculiaridades perpassam toda a trajetória do artista e dão unidade à sua obra.

Cronista do Méier

O samba malandro de João Nogueira tinha como principais referências Wilson Batista e Geraldo Pereira, afirmavam os críticos da época. Por outro lado, grande parte de suas canções não se identificam propriamente com a malandragem, mas com aquilo que Noel Rosa fazia de maneira magistral: a crônica da vida nacional.

Assumindo publicamente que bebia da fonte desta trinca de autores, João vai gravar uma canção de sua autoria, em 1977, chamada “Wilson, Geraldo, Noel”. Esta gravação ainda sintetiza os estilos dos três cantores em seu arranjo e, inclusive, cita “Conversa de Botequim” de Noel (Viana, 2012, p. 77).

Eu bem que sabia
Que o samba que eu tinha na mente
Era diferente, com jeito de Wilson, Geraldo, Noel
Puxei a cadeira
Não bati mais papo
Peguei a caneta e o guardanapo
Passei o samba pro papel
Nos versos, joguei a malícia lá da malandragem¹¹

O sambista fará ainda outra homenagem em 1981, quando gravará um disco com o mesmo nome da canção, apenas com regravações dos três compositores. Mas se a referência a Wilson e Geraldo fica explícita na malícia jogada nos versos, onde estaria a influência de Noel?

Para caracterizar Noel Rosa como poeta e “cronista do Brasil”, Leitão busca demonstrar como em sua obra fundem-se a música popular e a crônica moderna. Para o autor, mais do que interpretar o seu tempo e o seu lugar, Noel foi capaz de “apreender o espírito de tudo isso”.

“Ele não se limitou a fixar tipos urbanos ou limitar tópicos (...) Tampouco se revestiu do grave tom de compromisso que a voz militante de Drummond postulou ao final da década de 1930 (...) Sua forma particular de prestar contas ao tempo foi captar com rara lucidez o curso invisível de sua época, traduzindo em verso e melodia os absurdos e contradições do Brasil e de nossa gente” (2009, p. 112).

¹¹ “Wilson, Geraldo e Noel”.

Coutinho (2002) enfatiza que a música popular, após o impulso modernizador do Brasil, tem como uma de suas características a crítica social e de costumes. Esta é uma fala histórica do trabalhador urbano e não se trata de exclusividade deste ou daquele artista. Parece-nos que a grandeza de compositores como Noel Rosa residirá justamente na capacidade de apreensão desta fala, dando contornos capazes de desvelar as contradições de nossa sociedade. Como lembra Leitão, citando os biógrafos do poeta da Vila, a perenidade da obra de Noel é “de tal ordem que daqui a mais de meio século ainda caberá como uma luva no país em que nasceu” (2009, p. 113).

João Nogueira atualiza em seu tempo essa característica da música popular, bebendo da fonte de Noel como faz questão de evidenciar. Uma de suas primeiras músicas gravadas, por Eliana Pittman (1972), dá o tom do que seria a obra do sambista. Tanto pela letra engenhosa do partido-alto quanto pela história que a tornou conhecida, “Das 200 para lá” é reveladora da figura de João.

“Eu era mecanógrafo na Caixa Econômica mas já fazia samba (...) Você tinha direito a descansar dez minutos a cada hora porque o mecanógrafo era uma máquina muito bruta. Eu lia nesses intervalos os debates nos jornais sobre as 200 milhas marítimas e achei que aquilo dava samba. Lembro que os americanos não queriam a coisa, ameaçavam retaliar não comprando café. Achei aquilo um desaforo e fiz o samba” (Os grandes da MPB, 1997, p. 30).

João fez a música inspirado no debate em torno de um decreto de 1970 que ampliava o território marítimo brasileiro para 200 milhas. Vianna conta que “a música foi citada numa reportagem da revista Time em que um diplomata francês dizia não haver mais o que fazer depois que o decreto caiu na boca do povo em forma de música” (2012, p. 33). João relembrou em entrevista que o próprio governo brasileiro admitia não poder reverter, “porque o povo inteiro do Brasil cantava vai jogar a sua rede das 200 para lá, pescador dos olhos verdes vai pescar em outro lugar. O samba de um pobre funcionário da Caixa foi parar nas relações exteriores” (Os grandes da MPB, 1997, p. 31).

A popularização do samba causou uma situação um tanto surreal. Cantores ligados à canção de protesto e outros grupos da esquerda entenderam que João estava defendendo o governo militar, quando na verdade sua preocupação era com os pescadores, já que o imbróglio envolvia a liberação, por exemplo, para que navios de outros países pescassem na costa brasileira. Dirá João: “logo eu que tive uma porrada de músicas censuradas pelo regime, logo eu que devo estar em algum dossiê do passado. Os caras começaram a querer me comparar a Dom e Ravel, aquele do eu te amo, meu Brasil. Mas eu ignorei, minha cabeça era outra” (Os grandes da MPB, 1997, p. 30).

João Nogueira não fazia de seu samba uma música política, no sentido estrito. Tampouco ocupava-se da arte pela arte. Suas canções retratam aquilo que ele próprio conhecia de perto, na forma de crônica da vida suburbana em uma cidade marcada por contradições sociais. É nesse sentido que ele vai cantar as diferenças entre o subúrbio e a vida em Copacabana, na região mais

abastada do Rio (Mariana da Gente). Cantará também a pobreza (Seu dono da gente) e a política nacional (Vovô Sobral), a violência e a diferença de tratamento dado ao “moleque preto” e o “dotô” (Chico Preto). O José de Drummond, o brasileiro sem nome, sem discurso, sem utopia também será tema de João Nogueira, atualizado, no Brasil pós-ditadura.

E agora Drummond?
Que será de José?
Que ficou sem tostão
Que perdeu sua fé,
Que não tem mais prazer...
Que deixou de brigar,
Que rendeu-se ao poder...
Que não quer protestar¹²

O José de João e Paulo César Pinheiro não tem trabalho, amigos ou dinheiro.

Só vê desespero, miséria, abandono
Os mesmos senhores na terra sem-dono
Não vê a mudança, sonhar foi em vão

Está presente também na obra do sambista uma preocupação com a natureza (Bicho Homem) e os embates políticos sobre o tema, algo ainda muito atual (Xingu). Mas é cantando o típico morador do subúrbio, o nó na madeira de jequitibá e difícil de derrubar, que João mais se sobressai, inclusive porque nesses sambas é onde abusa de seu estilo de cantar, com a ginga suburbana.

“Nos meus primeiros discos, os caras diziam que eu atravessava. (...) Às vezes, eu espero o acorde. Eu não entro junto. E chego certinho lá na frente. O cara para me acompanhar tem que ser bom. Se bater na trave, eu sei, tenho ouvido. Eu não manjo música, mas tenho antena” (Os grandes da MPB, 1997, p. 31).

A linguagem popular foi também tematizada por João, numa parceria com Nei Lopes: “eu não falo gringo, eu só falo brasileiro”, diz o refrão. Há uma referência clara ao “tudo que o malandro pronuncia com voz macia é brasileiro, já passou de português”, de Noel, que ele também gravou. Sobre a temática, lembrará Leitão que para Noel Rosa essa não era uma questão acadêmica, mas “uma realidade social, o debate acerca do *português brasileiro*” (2009, p. 83, grifo do autor). Isso nada mais é do que o reconhecimento de que a linguagem também é arena das lutas sociais. Reconhecendo esse caráter, Nei Lopes classificará a música de anti-imperialista (Vianna, 2002, p. 175), afinal bem “melhor que hot dog é rabada com angu”.

A defesa que João Nogueira fará da cultura popular diante do assédio das influências americanas vai além da composição “Eu não falo gringo”. João tornou-se com o passar dos anos um

¹² “E agora Drummond?”.

aberto militante da cultura, batendo de frente com a lógica do consumo, presente nas gravadoras, e com a americanização da vida. Foi nesse contexto que o crítico José Ramos Tinhorão afirmou que seu LP "Vida Boêmia" valia como um manifesto (Vianna, 2002, p. 89). Na capa do disco João aparece fumando um cigarro, em frente aos arcos da Lapa. Cena impensável nos dias de hoje. Tinhorão arremata: “não há dúvidas, essa gente do *dancing days* um dia dança” (*apud* Vianna, 2002, p. 89).

Resistência afinada

A turma do *dancing days* ou da *discothèque*, como João Nogueira costumava referir-se, viria a ser o estopim de uma verdadeira cruzada do compositor em prol da música popular. O Brasil do final dos anos de 1970 caminhava para a abertura, o fim de uma ditadura que foi diretamente responsável pela expansão e consolidação dos meios de comunicação de massa. Márcia Dias explica que a ideologia de segurança nacional, tão presente nos governos militares, propiciou o desenvolvimento de uma estrutura que viria a favorecer o crescimento do mercado de bens culturais brasileiros, tornando-o economicamente significativo (1997, p. 40). “O Estado brasileiro é o realizador, mais uma vez, de uma espécie de modernização conservadora, fornecendo toda a infraestrutura necessária à implantação da indústria cultural no país em nome da Segurança Nacional” (1997, p. 30).

É nesse contexto que vai ocorrer o que Dias chama de “mundialização da música mercadoria” e como em diversos pontos do planeta, a música americana das discotecas invade o país. Sobre esse processo, dirá João Nogueira:

“Em 1979 não se ouvia música brasileira. Parecia com agora, mas era pior porque tinha a tal da *discothèque*. E *discothèque* não precisava de músico, era só fita mecânica. Os músicos já todos desempregados e não sabiam o que fazer. A gente sempre comentava sobre isso: o negócio estava sufocante” (Programa Ensaio, 1992).

Preocupado com os trabalhadores da música e com a cultura popular João tem a ideia de criar o Clube do Samba. Em matéria publicada no Jornal do Brasil, em 10 de janeiro de 1979, com a chamada “João Nogueira convoca para a resistência”, o sambista explica a motivação do Clube. “Acabou a época romântica do samba. Se nós não tomarmos cuidado agora, dentro de uns poucos anos, as novas gerações nem vão saber quem foi Natal, Monarco, Cartola, Calça Larga”. Em outra ocasião, define a função dele: “nossa intenção é que o samba possa se organizar. Que as pessoas que fazem samba possam ser ouvidas pelos cantores, gravadoras e produtores de disco”¹³.

¹³ Esta declaração foi dada para matéria sobre o lançamento do Clube do Samba que foi ao ar no programa Fantástico, da rede Globo de televisão.

O Clube teve entre seus sócios nomes como Martinho da Vila, Beth Carvalho, Ivone Lara e Roberto Ribeiro. Iniciativa inédita no Brasil, atuava em dois sentidos. Primeiro como uma organização de classe: João pretendia unir os músicos para fortalecê-los diante do mercado de trabalho, cada vez mais desesperador, por conta da música eletrônica. Por outro lado, o Clube do Samba também era um espaço para a canção popular, para dar a conhecer a novos compositores e festejar. A sede era na própria casa de João, onde no quintal as rodas eram frequentes, regadas a muita cerveja e um prato, como mocotó ou feijoada¹⁴. “Em seis meses o Clube do Samba me expulsou de casa. Eu chegava às 6h de um show e as 8h tinha um garoto de cavaquinho querendo me mostrar um samba” (Programa Ensaio, 1992).

O Clube do Samba ainda deu origem a um bloco de carnaval com o mesmo nome. E na tentativa, como ressalta Vianna (2002, p. 96), de dar “continuidade comercial à sua ideia essencialmente política”, João abriu uma casa noturna também com este nome, em 1983. Com a proliferação das discotecas, a ideia dele era ter uma casa onde os músicos pudessem tocar, pois naquele momento os shows começavam a ficar mais escassos. A iniciativa, no entanto, não deu certo e João acumulou dívidas até o fim da vida por conta da empreitada. A casa de shows fechou em 1988 e junto com ela a ação política organizada, que já estava esmaecida.

A visão crítica de João Nogueira sobre a relação entre o mercado e os músicos tão presente no ideal do Clube do Samba marcará também sua relação sempre conflituosa com a poderosa indústria fonográfica. No início dos anos 80 João gravou o disco "Boca do Povo" e vendeu cerca de 80 mil cópias, considerado um número baixo pela gravadora. Nesse período, ele já convivia com a pressão das vendas. “Nas gravadoras nós somos números. Se eu fizer um disco maravilhoso e não vender 100 mil cópias, a gravadora não que mais saber de mim” (Placar, 1984, p. 30). Assim mesmo gravará “Wilson, Geraldo e Noel” que apesar do sucesso de crítica, vendeu apenas 30 mil cópias.

No disco seguinte, “O Homem dos quarenta”, de 1981, a gravadora Polygram demitiu o sambista que conseguiu ir para a RCA onde gravou quatro discos. Mas em 1986 João ficou sem gravadora de novo e iniciou uma batalha para seguir trabalhando. A partir dali sua trajetória será marcada por muitas oscilações. Vianna relembra a passagem conflituosa pela Som Livre.

“A Som Livre insistiu em medleys de sucesso. João não gostou nada da ideia, detestava fazer concessões à obviedade e ao comercialismo, mas Heleno [produtor] era um homem egresso da área de vendas, queria ter chamarizes para o público. O cantor precisou se curvar para gravar o disco” (2002, p. 206).

¹⁴ É possível ver o funcionamento do Clube no curta metragem "Carioca, suburbano, mulato e malandro", 1979. No filme João mostra à Sérgio Cabral o mocotó cozinhando em sua casa e a roda de samba ao fundo, com Clara Nunes, Paulo César Pinheiro e muitos outros.

A lógica comercial que imperava na elaboração dos repertórios era absolutamente o contrário da forma de trabalho de João. Ele mesmo explica:

“Aqui no Brasil você faz um LP com 10 ou 12 músicas, mas só toca uma. Não tem espaço para as outras. Até tem uns carinhas por aí que botam uma música boa e o resto só boi com abóbora para poder guardar as outras boas para um próximo disco. Eu não gosto de fazer isso. Gosto de caprichar” (Programa Ensaio, 1992).

Se já não tinha muita habilidade para negociar com as gravadoras, a coisa só piorou depois do Clube do Samba. Suas reclamações pelo descaso com a música popular não causaram boa impressão nos patrões e João entrou na última década de sua carreira atolado em dívidas, por conta do Clube, e com dificuldades para trabalhar. O ápice desse período será a gravação do disco “João de todos os sambas”, pela BMG, em 1998. A gravadora impôs diversas músicas no repertório e como destaca Vianna, algumas delas poderiam estar “no repertório de qualquer grupo de pagode fabricado” (2002, p. 234), fugindo profundamente ao estilo do cantor. O amigo e violonista Jorge Simas lembra o clima das gravações. “Ele abominava as concessões. Era um contraste com a vida dele. Tudo o que o João tinha como bandeira teve que deixar a meio-pau. A tristeza era evidente. Ele pode não ter usado essa palavra, mas tinha vergonha” (*apud* Vianna, 2002, p. 234).

No dia em que o CD chegou às lojas, João Nogueira teve um acidente vascular-cerebral e permaneceu internado em estado grave por duas semanas. Apesar da recuperação, o sambista nunca mais foi o mesmo. Com a saúde abalada e profundamente desiludido com os rumos que sua trajetória artística tomara à sua revelia, João enfrentou os dois últimos anos de vida com muitas dificuldades, físicas, financeiras e emocionais. Ele morreu em 5 de junho de 2000, véspera da morte de Moreira da Silva, de fato, o “último malandro”.

O samba precisa de calma

Não seria exagero afirmar que a música-mercadoria prejudicou diretamente a criação de João Nogueira. Músico consciente do sentido da tradição da qual era herdeiro, ele dedicou-se por muitos anos não apenas a criticar, mas também buscar alternativas à lógica do comercialismo. A seu modo e com muitos deslizes, às vezes escorregando numa concepção idealista da tradição, João não permitiu que o mercado o envolvesse com suas amarras e quando tentou ceder, devido à necessidade, o resultado foi tão trágico que causou danos irreversíveis no cantor.

Eduardo Coutinho, escrevendo sobre a obra de Paulinho da Viola, destaca que a tradição da música popular, notadamente o samba, não apenas expressa valores comunitários, como também pode afirmar uma concepção de mundo anti-capitalista. “Sua atividade criativa aponta para a construção de uma nova hegemonia” (2002, p. 207).

Nos termos propostos por Coutinho podemos também localizar a obra de João. Isso ocorre não apenas porque ele era abertamente contra a estandardização da música, mas também porque suas composições e seu método criativo estão inscritos em uma visão de mundo identificada com ideias e práticas que se contrapõem à lógica capitalista. Preocupado com a desestruturação da música popular no período em que a industrialização se aprofunda, o sambista do Méier reafirma no estúdio sua visão e busca também articular ações fora dele contra a “borracha da cultura, que apaga a memória nacional”.

Seja por sua militância, seja cantando os tipos suburbanos, os trabalhadores, o malandro e o cotidiano contraditório de nossa sociedade, João resgata a fala histórica de um grupo ao qual é ligado organicamente. Ele canta a herança do lugar de onde veio e de onde vem o samba. Esta organicidade pode ser constatada porque, como ressalta Matos (1982), não se trata de identidades entre produções individuais, mas a

“produção de um grupo social que, embora heterogêneo, está ligado por determinados fatores sociais, étnicos, econômicos, culturais. Essa tendência para uma forma de autoria que transcende os limites da individualidade, dando voz a um ser coletivo, está na raiz do samba e da nossa música negra em geral” (p. 18).

Coutinho, por outro lado, destaca que a música negra é uma fala histórica que contém uma resistência político-cultural que não é expressa apenas no conteúdo, mas também na sua forma. É através dela que se afirma a história do negro. “Uma batucada não é, seguramente, um conjunto de sons vazios: ela é afirmação de uma cultura, de uma memória, de uma tradição” (2002, p. 83).

Parece-nos que nesse sentido é possível caracterizar a música popular como uma força contra-hegemônica, nos termos propostos pelo filósofo italiano Antônio Gramsci para a concepção de hegemonia. A sua possibilidade de dar voz a um ser coletivo, promovendo identidade na diversidade – para usar termos gramscianos¹⁵ –, e essa tendência a apresentar-se como força de resistência expressam a capacidade do samba para de questionar a ideologia oficial. E mais importante, reafirmar uma visão de mundo não fragmentária, que recolhe o caráter popular do passado nacional e assim constitui-se como trincheira à hegemonia burguesa. Eis o verdadeiro poder da criação, quando “o povo começa a cantar”...

Era essa a música que interessava a João Nogueira e à qual ele dedicou a vida. O sambista de calçada tinha consciência do caráter contra-hegemônico de sua trajetória, apesar de seguramente não colocá-la nesses termos. Princípio que ele coloca com imensa lucidez, por exemplo, quando trata da temporalidade no samba. Sobre essa questão, vale ressaltar que a concepção de tempo e

¹⁵ Cf. Gramsci, 2006, vol. 2, p. 206. Em um trecho o filósofo italiano dirá: “Descobrir a identidade real sob a aparente diferenciação e contradição, e descobrir a substancial diversidade sob a aparente identidade, eis o mais delicado, incompreendido e, não obstante, essencial dom do crítico das ideias”.

espaço é também instância da luta ideológica. Coutinho enfatiza que a comercialização submete a música popular a uma nova temporalidade (2002, p. 144). Razão pela qual, dirá João: “a velocidade está associada ao avanço da sociedade, tudo tem que ser mais veloz. Menos o samba, o samba precisa de calma” (Os grandes da MPB, 1997, p. 31).

João Nogueira manifestou em algumas ocasiões que preferia manter distância da política¹⁶. No entanto, fez política intensamente através de sua música. Vianna também lembra que, contrariando o cantor, alguns amigos o viam como um socialista, sempre solidário e preocupado com os demais (2002, p. 195). João, decerto, não se autodenominaria um socialista, mas, nos termos gramscianos, sua trajetória tem diversos pontos em comum com a luta por uma nova sociedade. Para o filósofo italiano, uma das fases mais importantes nesta luta é o “empenho no sentido de intensificar a cultura, de aprofundar a consciência”(2004, vol. 1, p. 212). Empenho demonstrado por João Nogueira em sua oposição à coisificação da cultura. O socialismo, finaliza Gramsci, é organização não só política e econômica, “mas também e sobretudo de saber e de vontade, obtida através da atividade cultural” (idem). Isso, o sambista de calçada, tinha de sobra.

Bibliografia

Livros:

COUTINHO, Eduardo Granja. *Velhas histórias, memórias futuras*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2002.

GRAMSCI, Antonio. *Escritos Políticos*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

LEITÃO, Luiz Ricardo. *Noel Rosa*. Poeta da Vila, cronista do Brasil. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

MATOS, Cláudia. *Acertei no milhar*. Malandragem e samba no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

PINHEIRO, Paulo César. *Histórias das minhas canções*. Rio de Janeiro: Leya, 2010.

SOUZA, Tárík de. *Tem mais samba*. Das raízes à eletrônica. Rio de Janeiro: Editora 34, 2003.

VIANNA, Luiz Fernando. *João Nogueira*. Discobiografia. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

Dissertação

DIAS, Márcia Regina Tosta. *Sobre a mundialização da indústria fonográfica*. Brasil: anos 70-90. Dissertação de mestrado, 1997. 173p.

Jornais e revistas:

FOLHA DE SÃO PAULO. *Entrevista com Moreira da Silva*. Edição de 06 de junho de 2000.

¹⁶ Cf. Vianna, 2002. Em entrevista ao Jornal do Brasil sobre o Clube do Samba, em 10 de janeiro de 1979, João Nogueira diz: “vê lá, depois vão dizer que sou de esquerda, esses troços. Meu negócio é apenas tentar recuperar o samba, matéria prima da minha existência”.

JORNAL DO BRASIL. Edição de 10 de janeiro de 1979.

OS GRANDES DA MPB. *Fascículo 23*. Rio de Janeiro: Edções del Prado, 1997.

PLACAR. Nº 712. Edição de 13 de janeiro de 1984.

Vídeos:

CARIOCA, SUBURBANO, MULATO E MALANDRO. Direção de Jom Tob Azulay. Rio de Janeiro, 1979.

PROGRAMA ENSAIO. TV Cultura, 1992.